О.М. Култышева

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ВЗГЛЯД МАЯКОВЕДА

Учебное пособие

Издательство Нижневартовского государственного университета 2013

ББК 83.3(2=411.2)6
К 90

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижневартовского государственного университета

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *С.И.Щербина*
(кафедра русского языка Московского государственного
агроинженерного университета);
доктор филологических наук, доцент *Д.В.Ларкович*
(кафедра филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета)

Култышева О.М.

К 90 **Литературно-художественные объединения России первой половины XX века: взгляд маяковеда:** Учебное пособие. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2013. — 449 с.

ISBN 978–5–00047–107–4

Учебное пособие предназначается для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 050100.62 «Педагогическое образование» (профиль «Филологическое образование»), 0316000 «Реклама и связи с общественностью» (профиль «Реклама и связи с общественностью в коммерческой сфере»), 031300 «Журналистика» (профиль «Деловая журналистика»); магистрантов, обучающихся по направлению подготовки 050100.68 «Педагогическое образование» (магистерская программа «Литература в профильном образовании»); аспирантов, обучающихся по специальности 10.01.01 «Русская литература».

Курс призван познакомить студентов, магистрантов и аспирантов с историей развития и творческой деятельности основных литературно-художественных объединений России первой половины XX века, а также с особенностями этого сложного, исторически обусловленного периода развития литературы. Специфика курса предполагает теоретическое изучение поэтики, эстетики и творческой практики каждой литературно-художественной группы, а также непосредственное знакомство с входящими в названные объединения авторскими персоналиями на примере их произведений, ставших культурными явлениями не только своего времени, но и вошедших в мировую сокровищницу литературного творчества. Обогащает обзор компаративный анализ творчества представителей литературно-художественных объединений и В.Маяковского.

ББК 83.3(2=411.2)6

ISBN 978–5–00047–107–4

© О.М.Култышева, 2013
© Издательство НВГУ, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА 5

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРДИЗМ 13

§ 1. Нереалистические тенденции в литературе конца XIX — первой половины XX века 13

§ 2. Русский символизм 23
Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941) 28
Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945) 31
Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) 33
Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942) 37
Федор Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников) (1863—1927) 40
Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1870—1934) 43
Александр Александрович Блок (1880—1921) 47

§ 3. Отечественные символисты и В.Маяковский 52
К.Бальмонт как предшественник В.Маяковского: одиночество избранных 67
Революционеры духа (А.Блок и В.Маяковский) 74
А.Белый: новаторство в стиховой системе 88

§ 4. Акмеизм 105
Николай Степанович Гумилев (1886—1921) 111
Анна Андреевна Ахматова (Горенко) (1889—1966) 113
Осип Эмильевич Мандельштам (1891—1938) 117

§ 5. В.Маяковский и акмеизм 121
А.Ахматова: мотивировка изменений в поэтике 122
О.Мандельштам. Причудливая метафоризация и идеи космизма 133
Н.Гумилев. Обаяние мужественности 142
В.Нарбут. Противник быта и сторонник будущего 152

§ 6. Русский футуризм 165
Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) 173
Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941) 177
Николай Николаевич Асеев (1889—1963) 179

§ 7. В.Маяковский и футуризм 182
В.Хлебников. «Колумб новых поэтических материков» 192
Н.Асеев. «Учитель» и «ученик» или взаимообогащение? 206
А.Крученых. Мотивация творческих экспериментов 223

Д.Бурлюк. Теоретические декларации и поэзия 241
Е.Гуро. Родственная образная система 253
Краткие итоги 263
Вопросы для самоконтроля 264
Литература 266

«ПРОСОВЕТСКИЕ» ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППИРОВКИ И ПОЛЕМИКА С НИМИ В.МАЯКОВСКОГО 269

§ 1. Пролеткульт и «Кузница» 269

§ 2. Леф (Новый Леф, Реф) 303

§ 3. РАПП (МАПП, ВОАПП) 330

§ 4. Конструктивизм (ЛЦК) 347
Краткие итоги 360
Вопросы для самоконтроля 366
Литература 367

«КРЕСТЬЯНСКИЕ» ПИСАТЕЛИ И ПОЭТЫ 368

§ 1. Философско-нравственные корни и художественная практика «крестьянской» литературы. В.Маяковский и крестьянские писатели и поэты 368

§ 2. В.Маяковский и новокрестьянские поэты 381
С.Есенин. Творческое родство 381
Н.Клюев: общие философско-нравственные корни 415
С.Клычков (Лешенков). Взаимоотталкивание творческих методов 433
Краткие итоги 446
Вопросы для самоконтроля 448
Литература 449

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс истории развития литературно-художественных объединений России первой половины XX в. предназначен для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 050100.62 «Педагогическое образование» (профиль «Филологическое образование»), 0316000 «Реклама и связи с общественностью» (профиль «Реклама и связи с общественностью в коммерческой сфере»), 031300 «Журналистика» (профиль «Деловая журналистика»); магистрантов, обучающихся по направлению подготовки 050100.68 «Педагогическое образование» (магистерская программа «Литература в профильном образовании»); аспирантов, обучающихся по специальности 10.01.01 «Русская литература».

Цель курса. Данный курс призван познакомить студентов, магистрантов и аспирантов с основными литературно-художественными объединениями русской литературы первой половины XX в., а также с особенностями этого сложного, исторически обусловленного периода развития литературы. Специфика курса предполагает теоретическое изучение содержательного своеобразия каждого литературно-художественного объединения отечественного литературного процесса первой половины XX в., определение точной характеристики поэтики, эстетики и творческой практики каждой группы, а также непосредственное знакомство с входящими в названные объединения литературы авторскими персоналиями на примере их произведений, ставших культурными явлениями не только для своего времени, но и вошедших в мировую сокровищницу литературного творчества. Обогащает обзор компаративный анализ творчества представителей литературно-художественных объединений и групп и В.Маяковского.

Задачи курса:

— Сформировать у студентов, магистрантов и аспирантов общее представление об основных литературно-художественных объединениях русской литературы первой половины XX в., эволюции типов культурного сознания и методах литературы внутри периода (в частности, о модернистской и авангардистской литературе рубежа XIX—XX вв. — первой половины XX в.);

— Дать студентам, магистрантам и аспирантам общую информацию об основных типах культурного сознания, литературно-художественных методах, группах и объединениях в русском словесном искусстве первой половины XX в.;

— На конкретных художественных текстах, с привлечением литературоведческих, биографических материалов показать особенности развития русской литературы первой половины XX в.;

— Продемонстрировать студентам, магистрантам и аспирантам приемы анализа художественного произведения и развивать их навыки в этой области;

— Развивать собственные навыки студентов, магистрантов и аспирантов по определению литературного метода и типа культурного сознания в произведениях русской литературы первой половины XX в.

Предлагаемое учебное пособие включает лекционные материалы по курсу, а также содержит вопросы для самоконтроля знаний учащихся по каждому из разделов курса, призванные организовать самостоятельную работу при подготовке к зачетам или экзаменам. В конце каждой главы пособия приводится список учебной и научной литературы по курсу, который также призван помочь студентам, магистрантам и аспирантам в подготовке к семинарским и практическим занятиям, выполнении контрольных работ и подготовке к зачетам или экзаменам.

Учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *ОПД.В.05 «Русская литература и культура»*, которая преподается на 1—2 курсе (1—4 семестры) заочного отделения по программе обучения *бакалавров*, обучающихся по направлению подготовки *050100.62 «Педагогическое образование» (профиль* «*Филологическое образование»)*. По учебному плану на изучение данной дисциплины отводится 18 часов лекционных занятий, 26 часов практических занятий, 280 часов самостоятельной работы (объем 9 зачетных единиц). Освоение дисциплины предполагает выполнение контрольных работ и завершается сдачей экзаменов в каждом семестре. Материал пособия может быть использован при изучении тем «История русской литературы и культуры рубежа XIX—XX веков» и «История русской литературы и культуры первой половины XX века».

Учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *Б1.В.ДВ.03 «История русской литературы»*, которая преподается на 3 курсе (6 семестр) очного отделения по программе обучения *бакалавров*, обучающихся по направлению *подготовки 0316000 «Реклама и связи с общественностью» (профиль «Реклама и связи с общественностью в коммерческой сфере»)*. По учебному плану на изучение данной дисциплины отводится 18 часов лекционных занятий, 44 часа практических занятий, 10 часов самостоятельной работы (объем 2 зачетные единицы). Освоение дисциплины завершается сдачей зачета. Материал пособия может быть использован при изучении тем «История русской литературы рубежа XIX—XX веков» и «История русской литературы первой половины XX века».

Учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *Б3.Б.04 «История отечественной литературы»*, которая преподается на 2 курсе (3 семестр) очного отделения по программе обучения *бакалавров*, обучающихся по направлению подготовки *031300 «Журналистика» (профиль «Деловая журналистика»)*. По учебному плану на изучение данной дисциплины отводится 24 часа лекционных занятий, 30 часов практических занятий, 54 часа самостоятельной работы (объем 3 зачетные единицы). Освоение дисциплины завершается сдачей зачета. Материал пособия может быть использован при изучении тем «История русской литературы рубежа XIX—XX веков» и «История русской литературы первой половины XX века».

Учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *М2.В.ДВ.01 «Литературный процесс: эволюция типов культурного сознания»*, которая преподается на 1 курсе (2 семестр) очного отделения по программе обучения *магистрантов*, обучающихся по направлению подготовки *050100.68 «Педагогическое образование» (магистерская программа «Литература в профильном образовании»)*. По учебному плану на изучение данной дисциплины отводится 24 часа лекционных, 40 часов практических занятий, 44 часа самостоятельной работы (объем 3 зачетных единицы). Освоение дисциплины завершается сдачей зачета. Материал пособия может быть использован при изучении тем «Литературный процесс рубежа XIX—XX вв. Русский модернизм» и «Литературный процесс первой половины XX в.

Русский авангардизм. «Просоветские» литературно-художественные группы. Крестьянские писатели и поэты». Кроме того, данное учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *М2.В.ДВ.10 «Литературное течение русского авангардизма»*, которая преподается на 2 курсе (4 семестр) очного отделения по программе обучения магистров, обучающихся по направлению подготовки *050100.68 «Педагогическое образование» (магистерская программа «Литература в профильном образовании»)*. По учебному плану на изучение данной дисциплины отводится 14 часов лекционных, 24 часа практических занятий, 34 часа самостоятельной работы (объем 2 зачетных единицы). Освоение дисциплины завершается сдачей зачета. Материал пособия может быть использован при изучении тем «Русский авангардизм», «Футуризм», «Имажинизм», «Абсурдизм».

Учебное пособие может быть использовано при изучении дисциплины *ОД.А.03 «История и типология русской литературы XIX—XX веков»*, которая преподается на 3 курсе очного отделения по программе обучения *аспирантов*, обучающихся по специальности *10.01.01 «Русская литература»*. По учебному плану на изучение дисциплины отводится 10 часов лекционных, 10 часов практических занятий, 16 часов самостоятельной работы (объем 1 зачетная единица). Освоение дисциплины завершается сдачей экзамена. Материал пособия может быть использован при изучении тем «История русской литературы рубежа XIX—XX вв.» и «История русской литературы первой половины XX в.».

Изучение тем, входящих в учебное пособие, позволяет сформировать у студентов, обучающихся по направлению подготовки *050100.62 «Педагогическое образование» (профиль «Филологическое образование»)*, магистрантов, обучающихся по направлению подготовки *050100.68 «Педагогическое образование» (магистерская программа «Литература в профильном образовании»)*, следующие **компетенции**:

Общекультурные (ОК):

— владение культурой мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1);

— способность анализировать мировоззренческие, социально и личностно значимые философские проблемы (ОК-2);

— способность понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества (ОК-3);

— способность логически верно вести устную и письменную речь (ОК-6);

— способность использовать навыки публичной речи, ведения дискуссии и полемики (ОК-16).

Профессиональные (ПК):

общепрофессиональные (ОПК):

— осознание социальной значимости своей будущей профессии, обладание мотивацией к осуществлению профессиональной деятельности (ОПК-1);

— способность использовать систематизированные теоретические и практические знания гуманитарных, социальных и экономических наук при решении социальных и профессиональных задач (ОПК-2);

— владение основами профессиональной речевой культуры (ОПК-3);

в области педагогической деятельности:

— способность реализовывать учебные программы базовых и элективных курсов в различных образовательных учреждениях (ПК-1);

— готовность применять современные методики и технологии, в том числе и информационные, для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на конкретной образовательной ступени конкретного образовательного учреждения (ПК-2);

— способность использовать возможности образовательной среды, в том числе информационной, для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса (ПК-4);

в области культурно-просветительской деятельности:

— способность разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы для различных категорий населения, в том числе с использованием современных информационно-коммуникационных технологий (ПК-8);

— способность профессионально взаимодействовать с участниками культурно-просветительской деятельности (ПК-9).

Изучение тем, входящих в учебное пособие, позволяет сформировать у студентов, обучающихся по направлению подготовки *0316000* «*Реклама и связи с общественностью*» (*профиль* «*Реклама и связи с общественностью в коммерческой сфере*»), следующие **компетенции**:

Общекультурные (ОК):

— владение культурой мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1);

— умение логически верно, аргументированно и ясно строить устную и письменную речь (ОК-2);

— стремление к саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства (ОК-6);

— осознание социальной значимости своей будущей профессии, обладание высокой мотивацией к выполнению профессиональной деятельности (ОК-8);

— использование основных положений и методов социальных, гуманитарных и экономических наук при решении социальных и профессиональных задач, способность анализировать социально значимые проблемы и процессы (ОК-9).

Профессиональные (ПК):

общепрофессиональные:

— владение основами речи, знание ее видов, правил речевого этикета и ведения диалога, законов композиции и стиля, приемов убеждения (ПК-5).

Изучение тем, входящих в учебное пособие, позволяет сформировать у студентов, обучающихся по направлению подготовки *031300* «*Журналистика*» (*профиль* «*Деловая журналистика*»), следующие **компетенции**:

Общекультурные (ОК):

Социально-личностные:

— готовность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям, толерантно воспринимать социальные и культурные различия, руководствоваться ими в профессиональной деятельности (ОК-1);

— способность понимать движущие силы и закономерности исторического процесса; место человека в историческом процессе,

политической организации общества, использовать это знание в профессиональной деятельности (ОК-2);

— способность понимать и анализировать мировоззренческие, социально и личностно значимые философские проблемы (ОК-3);

— культура мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения, умение логически верно, аргументированно и ясно строить устную и письменную речь (ОК-4);

— способность видеть и реализовывать перспективу своего культурно-нравственного и профессионального развития, расширять кругозор, обновлять знания, готовность к постоянному саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства, способность к саморефлексии, осмысливанию своего социального и профессионального опыта (ОК-8);

общенаучные:

— способность основываться на базовых знаниях в области общегуманитарных наук (философия, культурология, история) в процессе формирования своего мировоззрения, понимать проблемы взаимоотношений общества и человека, взаимосвязь свободы и ответственности, значение нравственного и ценностного выбора, расширять свой кругозор в контексте полученного культурологического знания; умение использовать гуманитарные знания в своей социальной и профессиональной деятельности (ОК-13);

инструментальные:

— свободное владение нормами и средствами выразительности русского (и родного — национального) языка, письменной и устной речью в процессе личностной и профессиональной коммуникации, при подготовке журналистских публикаций (ОК-17).

Профессиональные (ПК):

общепрофессиональные:

— знание основных этапов и процессов развития отечественной литературы и журналистики, понимание значения их опыта для практики современных российских СМИ (ПК-5).

Изучение тем, входящих в учебное пособие, позволяет сформировать у аспирантов, обучающихся по специальности *10.01.01 «Русская литература»*, следующие **компетенции**:

Общекультурные (ОК):

— способность совершенствовать и развивать свой общеинтеллектуальный и общекультурный уровень (ОК-1);

— способность к самостоятельному освоению новых методов исследования, к изменению научного профиля своей профессиональной деятельности (ОК-2).

Общепрофессиональные (ОПК):

— способность осуществлять профессиональное и личностное самообразование, проектировать дальнейший образовательный маршрут и профессиональную карьеру (ОПК-2);

— способность анализировать результаты научных исследований и применять их при решении конкретных образовательных и исследовательских задач (ПК-5).

Компетенции в области педагогической деятельности:

— готовность осуществлять профессиональную коммуникацию на государственном (русском) языке (ОПК-1);

— способность формировать образовательную среду и использовать свои способности в реализации задач инновационной образовательной политики (ПК-3);

— готовность к разработке и реализации методических моделей, методик, технологий и приемов обучения, к анализу результатов процесса их использования в образовательных заведениях различных типов (ПК-8).

Компетенции в области научно-исследовательской деятельности:

— способность руководить исследовательской работой обучающихся (ПК-4);

— способность анализировать результаты научных исследований и применять их при решении конкретных образовательных и исследовательских задач (ПК-5).

С***пециальные компетенции:***

— способность разрабатывать и реализовывать просветительские программы в целях популяризации научных знаний и культурных традиций (ПК-19);

— владение основными навыками сбора и анализа литературных фактов с использованием различных методов и современных информационных технологий (ПК-20).

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРДИЗМ

§ 1. Нереалистические тенденции в литературе конца XIX — первой половины XX века

Модернизм зародился как тенденция, противостоящая доминировавшему в XIX в. реализму. Реализм с его интересом к историческим и социальным проблемам, к изображению демократических слоев общества постепенно становится литературой для всех, т.к. в нем отражалась действительность в узнаваемых (жизнеподобных) формах. Модернизм же изначально мыслился как искусство для избранных, посвященных. Модернисты ощущали исчерпанными художественные возможности традиционной литературы. Они пытаются выйти из сферы освоенного в неограниченные дали возможного. Е.М.Таборисская предлагает такое сопоставление: «Видимый человеку мир оптически располагается в пределах спектра от красного до фиолетового цвета. Но за пределами этого спектра существуют не воспринимаемые нашим зрением инфракрасные и ультрафиолетовые лучи. Реализм с его <…> возможностями отражения мира и человека можно уподобить видимому спектру. А находящаяся вне пределов реалистического видения область подсознательного и сверхчувственного, до рубежа XIX—XX вв. не находившая воплощения в словесном искусстве, стала достоянием модернизма»[1].

Традиционно родоначальником модернизма считают французского поэта середины XIX в. ***Шарля Пьера Бодлера*** (1821—1867). Поздний современник романтиков, он остро осознавал несовместимость идеала красоты с мрачной современностью. Это противоречие обусловило и основной конфликт его поэзии (тоска по идеалу тем острее, чем он недостижимей), и мрачный эмоциональный колорит, и *эпатаж*[2] читателя, и смысловое своеобразие поэтического мира, где делается попытка не только утвердить торжество зла, но и выстроить художественное «оправдание» этого

[1] Таборисская Е.М. Литературный процесс: Курс лекций по введению в литературоведение. СПб., 2003. С. 74.

[2] Эпатаж — скандальная выходка; поведение, нарушающее общепринятые нормы и правила.

торжества, как это происходит в скандальном сборнике стихотворений Бодлера «Цветы зла». Таким образом, Бодлер стал основоположником первого по времени проявления модернизма в литературе — **антиэстетизма** — отрицания красоты как ценности.

Далее, в конце XIX в. возникли такие варианты модернизма, как **эстетизм** и **символизм**. **Эстетизм** — это европейское движение в литературе, изобразительном и декоративном искусствах, а также интерьерном дизайне в XIX в., которое подчеркивало преобладание эстетических ценностей над этическими и над социальными проблемами. В сущности, эстетизм выражает тенденции европейского декаданса, поэтому он рассматривается как ответвление этого явления в Англии. Корни эстетизма уходят в романтизм, сам же он явился реакцией на викторианскую эпоху, тем самым предвосхищая модернизм. Распространен был во второй половине XIX в., примерно в 1868—1901 гг.[1], и принято считать, что его угасание связано с судебным процессом Оскара Уайльда (1895).

Наиболее ярко **эстетизм** сказался в творчестве ***Оскара Уайльда*** (1854—1900), английского прозаика, поэта и драматурга. Провозглашая красоту высшим смыслом жизни, ставя сотворенное человеком прекрасное в искусстве выше первозданной природной красоты, Уайльд стал и теоретиком эстетизма, и автором соответствующих по темам и художественному языку произведений — от литературных сказок («Счастливый принц») до романа-притчи «Портрет Дориана Грея». Угасание эстетизма связано с судебным процессом над Уайльдом (1895).

В конце XIX в. в творчестве последователей Бодлера — ***Леконта де Лиль*** (1818—1894), ***Стефана Малларме*** (1942—1898), ***Артюра Рембо*** — возник такой вариант модернизма, как **символизм**. Символизм был последней стадией трансформации романтизма в пределах XIX столетия. Он стал самым влиятельным и долговременным течением модернизма. Возникший во Франции, символизм со временем утвердился как общеевропейское явление не только потому, что символистами были талантливейшие поэты и писатели, но и потому, что это влиятельное модернистское течение оказало заметное воздействие на всю литературу

[1] Материал из Википедии. URL: // http://ru.wikipedia.org/wiki/Эстетизм

конца XIX — начала XX в., включая и творчество реалистов (так, символизм чувствуется в произведениях ***Генрика Иоганна Ибсена*** (1828—1906) и ***Антона Павловича Чехова*** (1860—1904), и последующее развитие нереалистической литературы XX столетия.

Символизм в литературе опирается на представление о *символе*, т.е. знаке, лежащем в реальности и знаменующем существование некого мистического, сверхреального объекта. Этот объект может заявить о себе лишь посредством «регистрирующего» его присутствие знака-символа. Чувствам и разуму человека доступны знаки-символы, а постижение стоящих за ними сущностей, интуитивный прорыв к ним — задача символистского художественного мышления.

Самыми видными представителями французского символизма были поэты XIX в. ***Артюр Рембо*** (1854—1891) и ***Поль Верлен*** (1844—1896). В России символизм проходит через две стадии — раннюю (1880—1900 гг.) и позднюю (1900—1910 гг.). Ранними (*старшими*) символистами были ***Дмитрий Сергеевич Мережковский*** (1866—1941), ***Зинаида Николаевна Гиппиус*** (1869—1945), ***Валерий Яковлевич Брюсов*** (1873—1924), ***Константин Дмитриевич Бальмонт*** (1867—1942), ***Федор Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников)*** (1863—1927). В их творчестве заметную роль сыграла ориентация на французский символизм. В *младшем* русском символизме ведущая роль принадлежала ***Александру Александровичу Блоку*** (1880—1921), ***Андрею Белому (Борису Николаевичу Бугаеву)*** (1870—1934) и ***Максимилиану Волошину (Максимилиану Александровичу Кириенко-Волошину)*** (1877—1932). Поздний русский символизм испытал влияние философии мыслителя и поэта ***Владимира Сергеевича Соловьева*** (1853—1900), его учения о софийности (премудрости Божией), воплощенной у Блока в образе Прекрасной Дамы[1].

Современниками младших символистов в России были акмеисты. **Акмеизм** — еще одно модернистское течение, возникшее как отталкивание от мировоззрения и художественной практики символизма. Сверхреальным устремлениям символизма акмеисты

[1] Подробнее о символизме и его эстетических принципах см. в соответствующем параграфе.

противопоставляли акцентированную привязанность к *земной* жизни. По контрасту с абстрактным мышлением символизма, когда, например, заря расшифровывалась как символ обновления, акмеисты дорожили достоверностью очеловеченной предметной *детали*. Среди акмеистов были такие крупные поэты, как ***Осип Эмильевич Мандельштам*** (1891—1938), ***Анна Андреевна Ахматова (Горенко)*** (1889—1966), ***Николай Степанович Гумилев*** (1886—1921)[1].

Если творчество символистов постоянно и непосредственно соотносилось с эстетико-философскими основами этого модернистского течения, то фундаментальные идеи акмеизма были не столь значительны и оригинальны. Это было, скорее, овладение не принципиально новыми мировоззренческими позициями, а иным поэтическим языком. Практика акмеизма была не только новым словом в русской поэзии начала XX в., но и своеобразной границей, от которой можно вести отсчет такому сложному явлению нереалистической литературы XX в., как **постмодернизм**.

Однако между модернизмом и постмодернизмом в движение нереалистической литературы XX в. входит **авангардизм**.

Авангардизм — собирательное название ряда направлений нереалистической литературы 1910—50-х гг. К авангардистской литературе относят **футуризм**, **дадаизм**, современный этим явлениям **роман потока сознания**, **имажинизм**. Как более позднюю форму авангардизма в литературе рассматривают **абсурдизм**.

Характерным признаком авангардизма является декларируемый его деятелями разрыв с предшествующей культурой, стремление все начать заново. Такого рода тотальное отрицание прошлого было связано и с переживанием кризиса в обществе (Первая мировая война, социальные потрясения в России начала XX в.), и с ощущением глобальных перемен, обусловленных научно-техническим прогрессом. Авангардизм можно истолковать как обостренное восприятие литературой границы между прошлым, оцениваемым по преимуществу негативно (ему пора на слом), и будущим, которое воспринимается как нечто сущностно иное, принципиально автономное от прошлого.

---

[1] Подробнее о поэтических принципах акмеизма см. в соответствующем параграфе.

Футуризм, авангардистское течение, первоначально возникшее в Италии и получившее мощное развитие в России, уже своим названием утверждает устремленность *в будущее*. В России футуризм связан с именами кубофутуристов ***Давида Давидовича Бурлюка*** (1882—1967), ***Велимира (Виктора Владимировича) Хлебникова*** (1885—1922), ***Владимира Владимировича Маяковского*** (1893—1930), ***Александра (Алексея Елисеевича) Крученых*** (1886—1968), ***Василия Васильевича Каменского*** (1884—1961), представителей литературной группы «Центрифуга» ***Николая Николаевича Асеева*** (1889—1963), ***Бориса Леонидовича Пастернака*** (1890—1960), эгофутуриста ***Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева)*** (1887—1941).

Русские футуристы утверждали необходимость разрыва с прежним искусством (одним из их эпатирующих лозунгов был: «Бросить Пушкина с Парохода современности!»[1]). Футуристы искали возможности создания принципиально нового художественного языка. Попытки его создания воплотились в разного рода *словотворческие эксперименты* — от создания авторских *неологизмов* (Хлебников, Маяковский) до языка будущего — так называемой *зауми* (Крученых). Смелые опыты в этой области Хлебникова, Маяковского и Крученых были не только вызовом устоявшейся стилистике символистов, но и толчком, побудившим ряд молодых филологов к изучению особых возможностей поэтического языка. Как следствие деятельности футуристов возникает «Общество по изучению поэтического языка» ***(ОПОЯЗ)***, которое дало импульс к появлению русской *формальной школы* в литературоведении, а позднее — к деятельности Пражского лингвистического кружка, которые стали своеобразной предтечей *структурализма* в области литературоведения[2].

Дадаизм — другая модификация авангардизма — явление, характерное для литературной жизни Франции 1920-х гг. Название его происходит от слова «dada» — так называют лошадку начинающие говорить французские малыши. Дадаисты задались заранее

---

[1] Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. материалов / Подг. к печати: Н.И.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. 2-е изд. М., 1929. С. 77.

[2] См. о футуризме в соответствующем параграфе пособия.

неразрешимой задачей — вернуться в некое изначальное состояние младенчества, чтобы взглянуть на мир не замутненным опытом цивилизации взглядом первооткрывателей, очистить творчество от заносов буржуазной культуры. Дадаистами были поэты ***Луи Арагон*** (1897—1982) и ***Поль Элюар*** (1895—1952).

Дадаизм возник как реакция на последствия Первой мировой войны, жестокость которой, по мнению дадаистов, подчеркнула бессмысленность существования.

Рационализм и логика объявлялись одними из главных виновников опустошающих войн и конфликтов. Исходя из этого, дадаисты (в частности, Анри Бретон) считали, что современную европейскую культуру необходимо уничтожить через разложение и уничтожение искусства (в частности, художественного слова и языка). Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». Основными принципами дадаистов были иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов в искусстве, цинизм, разочарованность и бессистемность. Считается, что дадаизм явился предшественником сюрреализма, во многом определившим его идеологию и методы. В России дань дадаизму отдали бывшие футуристы ***А.Крученых*** и ***Илья Михайлович Зданевич*** (1894—1975).

Вообще, экспериментаторство — чрезвычайно важное качество эстетики и поэтики модернизма, авангардизм и постмодернизма. Эксперимент был способом прорыва в неочевидное, но существенное в жизни личности. Жизнь индивидуума в нереалистической литературе превращалась в некое беспредельно разрастающееся «я», которое заслоняло и едва ли не отменяло в своем крайнем субъективизме весь остальной мир. В этом плане весьма показательно то крыло нереалистической литературы 1910—1920-х гг., которое называют **романом потока сознания**. С романом потока сознания связаны имена ***Марселя Пруста*** (1871—1922) во Франции, ***Джеймса Джойса*** (1882—1941) в Англии, ***Франца Кафки*** (1883—1924) в Германии. Все три прозаика были одарены большими и несхожими талантами.

М.Пруст, автор полилогии «В поисках утраченного времени», строит повествование, в котором чрезвычайно ослаблена фабула, на прихотливых сцеплениях сугубо субъективных ассоциаций,

в которых внешнее впечатление становится толчком к развертыванию беспрерывной вязи воспоминаний, ощущений, картин.

В романе Д.Джойса «Улисс» главный герой, ничем не примечательный, пошловатый служащий, попадает в Дублин. Его скитания по ирландской столице автор уподобляет странствиям гомеровского Одиссея, но это сходство не прямое, а пародийное. Мифологический пласт в «Улиссе» спрятан очень глубоко, и его реконструкция — задача читательского сотворчества.

Сознание и художественный мир в произведениях Ф.Кафки «Замок», «Процесс» и др. сочетают в себе ощущение неизбежности катастрофы и безысходную обреченность человека, существование которого бесцельно и бессмысленно.

При очевидном несходстве в произведениях Пруста, Джойса и Кафки используется и абсолютизируется прием, впервые введенный ***Львом Толстым*** (1828—1910) в романе «Анна Каренина». Воссоздавая смятение героини, едущей через город на вокзал, где ее жизнь оборвется под колесами поезда, Толстой погружает читателя в неразделенность мыслей и ощущений Анны. В этом эпизоде впечатления героини от того, что она видит вокруг, без перехода сочетаются с ее хаотическими мыслями, ощущением своей ненужности, желанием вырваться из этого состояния, т.е. воспроизведен нерегулируемый логикой поток сознания героини. Но и в этом эпизоде героиня Толстого предстает частью объективной действительности, что характеризует роман как реалистический. В романе же потока сознания объективная реальность оттесняется и даже уничтожается разрастанием субъективного переживания мира.

Имажинизм (от лат. *imago* — образ) — литературное течение в русской поэзии XX в., представители которого заявляли, что цель творчества состоит в создании образа. Основное выразительное средство имажинистов — *метафора*, сопоставляющая различные элементы двух образов — прямого и переносного. Для творческой практики имажинистов также характерны *эпатаж*, *анархические мотивы*. Неслучайно на стиль и общее поведение имажинизма оказал влияние русский футуризм. По мнению некоторых исследователей, название группы восходит к английскому *имажизму* — англоязычной поэтической школе (Т.Э.Хьюм, Э.Паунд, Т.С.Элиот, Р.Олдингтон), знакомство с которым в России

произошло после статьи ***Зинаиды Афанасьевны Венгеровой*** (1867—1941) «Английские футуристы» (сб. «Стрелец», 1915). В сентябре 1919 г. ***Сергей Александрович Есенин*** (1895—1925) и ***Анатолий Борисович Мариенгоф*** (1897—1962) разработали и зарегистрировали в Московском совете устав «Ассоциации вольнодумцев» — официальной структуры «Ордена имажинистов». Устав подписали другие члены группы — ***Вадим Габриэлевич Шершеневич*** (1893—1942), ***Иван Васильевич Грузинов*** (1893—1942), ***Николай Робертович Эрдман*** (1900—1970) и утвердил нарком просвещения А.Луначарский. 20 февраля 1920 г. председателем «Ассоциации» был избран С.А.Есенин.

Помимо Москвы («Орден имажинистов» и «Ассоциация вольнодумцев») центры имажинизма существовали в провинции (например, в Казани, Саранске, в украинском городе Александрии), а также в Петрограде-Ленинграде. О возникновении *петроградского* «Ордена воинствующих имажинистов» было объявлено в 1922 г. в «Манифесте новаторов», подписанном ***Семеном Анатольевичем Полоцким*** (1905—1952), ***Григорием Бенедиктовичем Шмерельсоном*** (1901—1943), ***Владимиром Владимировичем Королевичем (Королевым)*** (1894—1969) и др.

В 1919—1925 гг. имажинизм был наиболее организованным поэтическим движением в Москве. Имажинистами устраивались популярные творческие вечера в артистических кафе, выпускалось множество авторских и коллективных сборников, журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922—1924, вышло 4 номера), для чего были созданы издательства «Имажинисты», «Плеяда», «Чихи-Пихи» и «Сандро». В 1919 г. имажинисты вошли в литературную секцию Литературного поезда им. А.Луначарского, что дало им возможность ездить и выступать по всей стране и во многом способствовало росту их популярности. Поэты-имажинисты выступали и с теоретическими трактатами («Ключи Марии» Есенина, «Буян-остров» Мариенгофа, «2 х 2 = 5» Шершеневича, «Имажинизма основное» Грузинова). Имажинисты также приобрели скандальную известность своими эпатажными выходками, такими как «переименование» московских улиц, «суды» над литературой, роспись стен Страстного монастыря антирелигиозными надписями.

Имажинизм фактически распался в 1925 г.: в 1924 г. о роспуске «Ордена» объявили Сергей Есенин и Иван Грузинов, другие имажинисты вынужденно, во многом ради заработка, отошли от поэзии, обратившись к прозе, драматургии, кинематографу. Имажинизм подвергся критике в советской печати. В 1925 г. С.Есенина нашли мертвым в гостинице «Англетер», а Н.Эрдман был репрессирован. К последователям имажинизма, или «младшим имажинистам», относилась поэтесса ***Надежда Давыдовна Вольпин*** (1900—1998), известная также как переводчица и мемуарист.

Наконец, **абсурдизм**. *Абсурд* (от лат. *absurdus* — нелепый) — нелепость, бессмыслица. С точки зрения литературоведения, это особый стиль написания текста, для которого характерны подчеркнутое отсутствие причинно-следственных связей, гротескная демонстрация нелепости и бессмысленности человеческого бытия. В литературе абсурдизм представлен деятельностью ленинградского литобъединения *обэриутов*, функционировавшего в 1920-е гг., в которое входили ***Яков Друскин*** (1902—1980), ***Александр Введенский*** (1904—1941), ***Даниил Хармс*** (1905—1942), ***Николай Заболоцкий*** (1903—1958) и др., и *европейским театром абсурда*, который возникает уже после Второй мировой войны и представлен творчеством ***Эжена Ионеско*** (1909—1994) и ***Сэмюэля Беккета*** (1906—1989).

Катастрофичность XX века, утрата традиционных духовных и этических ориентиров, теоретические открытия физиков, отменяющие устойчивость предшествующих научных истин и вводящие современного человека в мир относительности (например, открытия ***Альберта Эйнштейна*** (1879—1955)), не могли не породить ощущение, что жизнь утратила смысл и перестала быть умопостигаемой. Ее закон — хаос.

Эти представления нашли художественное воплощение в абсурдистской литературе, отмеченной принципиальным разрушением любых рациональных, логических, причинно-следственных связей. Абсурдистская модель мира строится на допуске возможности невероятного, которому приписывается статус обыденного (например, в пьесах Э.Ионеско «Носорог», «Лысая певица»), на бессмысленности существования человека («В ожидании Годо» С.Беккета). В творчестве абсурдистов выхолащивание содержательного начала произведения уравновешивается

изобретательностью и экспериментальностью формы. Принцип построения абсурдистского текста часто сводится к авторской игре словами, которая демонстрирует очевидную бессмыслицу мира.

Абсурдизм явился, с одной стороны, явлением нигилизма в литературе, а с другой — возникновение произведений литературы абсурда стало констатацией существования той сферы бытия человека, которая до тех пор литературой игнорировалась, т.е. расширило наши представления о мире.

В России, как уже говорилось, традиции абсурдизма заложило **ОБЭРИУ** (Объединение Реального Искусства). Обэриуты декларировали отказ от традиционных форм искусства, необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда. В своем стремлении наряду с политической революцией осуществить революцию в искусстве обэриуты были под явным влиянием футуристов (в особенности В.Хлебникова и А.Крученых), но выступали против «зауми», заумного языка в искусстве.

Обэриуты ***Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников*** (1898—1937) в своем манифесте заявили: «*Кто* мы? И *почему* мы?.. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства… В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики». Основные способы построения текста обэриутов — языковые и речевые аномалии, орфографические ошибки, «пятое значение», опровергание собственных слов, фрагментарность, отсутствие логики и общепринятого времяисчисления в произведениях, необычное противопоставление отдельных частей произведений, которые сами по себе реалистичны. Так, в своих пьесах Хармс и Введенский почти отказываются от последовательности действия и идентичности персонажей; действие калейдоскопично и раздроблено, вплоть до отдельных реплик в диалогах. Персонажи, действующие как марионетки, служат отражением разношерстности людей и бездуховности их существования.

Важнейшим принципом в поэтике обэриутов является *релятивность*. Этот принцип состоит в том, что когда последующий фрагмент текста опровергает предыдущий, опровергаемый элемент из текста не изымается. В качестве примера приведем начало рассказа Хармса «Четвероногая ворона»: «У вороны, собственно говоря, было пять ног, но об этом говорить не стоит». Существуют даже целые рассказы, построенные на этом принципе, например, рассказ Хармса «Голубая тетрадь № 10». Рассказ начинается так: «Был один рыжий человек…». Затем мы узнаем, что у этого человека не было волос, ушей, рта и внутренностей. Рассказ заканчивается словами: «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем говорить».

Нападки со стороны официозной критики, невозможность печататься заставили некоторых обэриутов переместиться в «нишу» детской литературы (в частности, как детские писатели становятся известны Введенский, Хармс, Владимиров). Многие участники ОБЭРИУ были репрессированы, погибли в заключении. Такова печальная судьба искусства, непохожего на официальное.

Подробнее охарактеризуем эстетические и поэтические принципы каждого из наиболее значимых для России нереалистических течений рубежа XIX—XX вв. — первой половины XX в., а также своеобразие художественных миров главных их представителей — глазами ученого-маяковеда[1].

§ 2. Русский символизм

Как уже говорилось, символизм — наиболее влиятельное модернистское течение конца XIX — начала XX вв. Охватывает самые широкие стороны действительности: музыку, театр, живопись, литературу. В музыке символистами были композиторы ***Александр Николаевич Скрябин*** (1871—1915), ***Сергей Васильевич Рахманинов*** (1973—1943); в театре — ***Всеволод Эмильевич Мейерхольд*** (1874—1940), ***Вера Федоровна Комиссаржевская*** (1864—1910). Литературный символизм не был однородным. Во-первых, совершенно различными были «идейные — теоретические, философские,

[1] Слово «маяковедение» было создано литературоведами в 1950-е гг. для обозначения науки о творчестве В.В.Маяковского. — *О.К.*

эстетические — корни и источники русского символизма»[1]. В.Асмус, иллюстрируя подобное разнообразие, писал: «Одни, как Бальмонт, исходили из бесформенных, бледных <…> теософических мечтаний… Другие, как В.Брюсов, чуждались теоретической философии и вырабатывали собственные эстетические принципы… Третьи, как Мережковский, черпали теоретические основы из философско-исторических эсхатологических и христологических схем… Четвертые, как Вяч. Иванов, искали <…> опоры в философии и эстетике античного мира, преломленного через истолкование Ф.Ницше… Пятые, как А.Белый, <…> переходили от одной философской школы к другой, от В.Соловьева к Канту, от Канта к Шопенгауэру… Шестые, как Блок, скептически относились ко всякому абстрактному теоретизированию и предпочитали строить свое понимание искусства»[2].

Во-вторых, литературный символизм не был однородным и в своей структуре. Традиционным является деление на два поколения символистов[3] — старших и младших: *старшие* пришли в литературу в 80—90-е гг. XIX в. (это Д.С.Мережковский, З.Н.Гиппиус, К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, Ф.Сологуб), *младшие* — ближе к XX в. (А.Белый, А.Блок, ***Максимилиан Александрович Волошин (Кириенко-Волошин)*** (1877—1932)).

Приход *старших* символистов в литературу совпал с периодом безвременья начала 1880-х гг., убийством Александра II, реакцией в стране. На духовную жизнь общества накладывается отпечаток пессимизма. Старшие символисты ставят цель возрождения былой культуры русского стиха. Возрождается гражданственность поэзии («Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан») и тютчевская идея о поэзии как примиряющем начале («И на бунтующее море льет примиряющий елей…»). Одновременно старшие символисты проповедуют культ красоты и свободного самовыражения поэта. Они опираются на учение философа Владимира Соловьева, который видел общий смысл искусства в афоризме Ф.Достоевского «Красота спасет мир».

---

[1] Асмус В. Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 1.

[2] Там же. С. 1—2.

[3] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в.: Учебник. 4-е изд., доп. и перераб. М., 2000. С. 271.

Красота — это реальная сила, способная изменить облик человеческого общества. Возникает идея строительства мира человеком-творцом, божественного начала в человеке. Таким образом, одной из основных в поэзии старших символистов становится *эстетическая* идея.

Своим учителем Вл.Соловьева считали и *младшие* символисты. Но для них характерно обостренное внимание к философским и религиозным проблемам. По мнению младосимволистов, философия и религия — две стороны одной медали, и поэтому разговор об одной невозможен без разговора о другой. «Младшие символисты <…> себя <…> называли “теургами” или “белыми магами”; <…> считали себя пророками, воплощающими божественную волю»[1].

Теоретики русского символизма рассматривали искусство как непроизвольный, таинственный, интуитивный акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективное восприятие мира художником становилось и объектом, и содержанием искусства. С этой точки зрения объективный мир, действительность не представляли для художника интереса. Отсюда один из художественных постулатов символизма — нападки на плоское описательство. По их мнению, реалист — только наблюдатель, а символист — мыслитель. Символисты пренебрегают реальностью, поскольку реальность — лишь покров, а за ним — тайна, которую надо разгадать. По словам М.Волошина, «быть символистом — значит в обыденном провидеть вечное». Символисты уводили в мир абстракции, эстетического формотворчества, неуловимого.

Общим для старших и младших символистов стало понимание символа. **Символ** — условный знак, лежащий в реальности и знаменующий существование некого мистического, сверхреального объекта. Содержание поэзии символистов — это пламя, просвечивающее сквозь стенки «алебастровой амфоры» символа. Верно понятый, расшифрованный символ — ключ к разгадке бытия. Манифест эстетики символизма — стихотворение К.Д.Бальмонта «Я не знаю мудрости, годной для других…». Правильно уловленное

[1] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; Под ред. С.И.Тиминой. СПб.; М., 2002. С. 23.

движение мимолетности открывает целые миры. Это поэзия, в которой сливаются скрытая отвлеченность и очевидная красота (по словам Мережковского, «в поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует на сердце сильнее»).

Интерес символистов к символу и его поиску в реальности не раз вызывал нарекания со стороны их собратьев по перу из других литературных лагерей. Так, идеолог отечественного конструктивизма К.Зелинский, признавая символизм «неотъемлемым свойством поэзии», тем не менее, писал: «Вихрь значений, пучком вылетающий из каждого слова, <…> наполнит мир величайшим сквозняком. Все кругом начинает разговаривать и бормотать»[1]. Как бы то ни было, главная поэтическая категория символистов — символ — вскоре перестала играть собственно поэтическую роль, превратившись в универсальную философскую категорию, даже принцип жизни.

Вслед за символом слово для символистов было не просто словом, а *Логосом, Словом* с большой буквы. Символисты стремились не к тому, чтобы в поэзии отыскать законы словесной игры в означивание, символизацию, а к тому, чтобы в изменчивых жестах языка отыскать вдохновение неизреченного Логоса, что иногда приводило к попыткам наделить логикой явные алогизмы.

Помимо символа и слова особым значением символисты наделяли *звук*. Они верили, что в человеческой речи звучат голоса самой природы, которая наделяет нашу речь своей звуковой чарой. Смысловые тайны, скрытые природой в звуках человеческой речи, были конечной целью символистской поэзии. Эта «поэзия как волшебство» пристально вслушивалась в поэтическую фонетику, открывая в ней звуки мира дикой природы, а в конечном итоге — сокровенный смысл вселенной. Такова, в частности, «Глоссолалия» — заумно-философская поэма А.Белого о звуке.

Символизм — **неомифологическое** искусство. В искусстве символизма миф как бы «вспоминается», но он видоизменяется в связи с задачами художника. Видоизмененный миф становится **мифообразом** (к примеру, есть миф о красавице Ариадне, которая должна была вывести любимого из лабиринта Минотавра. Нет ни одного символиста, который бы не затронул этой темы,

[1] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929. С. 99.

интерпретируя ее по-своему. Нить в их произведениях становится дорогой и из прошлого в будущее, и из тьмы к свету. Это уже не миф в его первоначальном виде, а мифообраз). Миф — корень мифообраза. Благодаря сопоставлению с мифом мифообраз обретает смысл и самостоятельную ценность.

Общим для старших и младших символистов стало также *противопоставление толпе*. Оно приобретает у каждого символиста свою форму: спокойную («Я все уединенное, неявное люблю» (З.Н.Гиппиус)) или эпатажную: «Я — изысканность русской медлительной речи, / Предо мной — все другие поэты — предтечи» (К.Д.Бальмонт).

Итак, три главных элемента символистского искусства — мистическое содержание, символ и расширение художественной впечатлительности.

В 1910 г. символизм оказывается на грани кризиса. Это популярное утверждение основывается на мнении самих символистов, ими же оно было и впервые высказано. Так, Блок в предисловии к поэме «Возмездие» писал: «1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали знать о себе направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма»[1].

А.А.Волков в книге «Русская литература XX века. Дооктябрьский период» предлагает «установить, о каком “кризисе” и “распаде” идет речь», ведь «символизм и символисты, как известно, продолжали существовать до 1917 года и даже после. Внутри символизма происходили дискуссии и полемические стычки, но символисты писали стихи, писали теоретические статьи и манифесты, в которых “обосновывали” (правда, уже по-новому) символизм, хотя и лишали подчас этот термин прежнего содержания»[2]. Исследователь приходит к выводу, что речь идет не о распаде в смысле «исчезновения» этого направления с литературной арены, а «об идейно-художественной метаморфозе, о “перестройке”

[1] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 296.

[2] Волков А.А. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. 4-е изд., испр., доп. М., 1966. С. 409—410.

в соответствии с новыми условиями», «о кризисе того "классического символизма", каким он выглядел в поэзии и манифестах в период его возникновения и замкнутого, кружкового существования».

Акмеизм и три футуристические подгруппы, шедшие на смену символизму и противопоставившие его художественно-эстетическим принципам собственные, усугубили кризис. Окончательный же распад и без того непрочного единства символистского течения произошел после октябрьской революции 1917 года. По мнению В.Асмуса, насколько шатким было это единство, видно из судьбы, постигшей виднейших представителей символизма в эпоху революции: «Одни <…> (Мережковский) стали политическими эмигрантами… Другие, как, например, А.Белый и М.Волошин, приветствовали революцию, как факт социального и политического освобождения народа, но остались чужды <…> философским и научным основам революционного мировоззрения. Третьи, как Блок <…> нашли в себе мужество <…> порвать с теми <…>, которые видели в Октябрьской революции "разрушение цивилизации". Четвертые, как, например, В.Брюсов, не только приняли Октябрьскую революцию, <…> но решились претворить свою идейную оценку события в практическое действие, вступили в ряды <…> партии большевиков»[1].

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941)

Поэт, прозаик-символист, теоретик символизма, один из организаторов русской «школы» символизма. Печататься начал в начале 90-х гг. XIX в. В 1892 г. вышел сборник его стихов **«Символы»**. *Лирика* Мережковского большого впечатления на современников не произвела. Созданные им образы довольно однотипны. В поэзии постоянно звучат мотивы одиночества, усталости, равнодушия к людям, жизни, добру и злу:

Так жизнь ничтожеством страшна
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной скукой
И тихим ужасом полна…

[1] Асмус В. Философия и эстетика русского символизма. С. 1.

Мережковский выдвигает требования расширения художественной впечатлительности и мифического содержания литературы. В его поэзии — недоговоренность, тайна, завуалированность смысла. Она наполнена символами, которые выражают безграничность мысли. Лучший тому пример — стихотворение **«Парки»**[1] (1892). В нем — неопределенное время, неопределенное пространство. В тексте нет движения (все «было прахом, будет прахом без начала и без цели»). Современное время мифологизируется. Парки превращаются в символ бесцельности существования из мифологического образа, который к бесцельности существования не имел никакого отношения. Так проявляется неомифологизм авторского сознания.

Более известен Мережковский как *прозаик*, критик, автор работ о Пушкине, Толстом, Достоевском, Гоголе. В прозе Мережковский любит выстраивать философские схемы. Самое значительное сочинение в прозе — трилогия **«Христос и Антихрист»**, состоящая из трех романов. Первый — **«Смерть богов. (Юлиан Отступник)»**, второй — **«Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)»**, третий — **«Антихрист. (Петр и Алексей)»**. Основная тема — вечная борьба добра и зла. Автором выбраны кульминационные моменты истории.

В первом романе императору *Юлиану* (361—363 гг. н.э.) приписывается попытка повернуть историю вспять. Юлиан не принимает «мораль слабых», как он называет ранних христиан. Он пытается восстановить языческую культуру, вернуться от единобожия к многобожию. Мережковский сочувствует ему, т.к. он замечает, что христианство с его аскетизмом умерщвляет плоть. В христианстве нет дионисийского, жизнелюбивого начала. Христианство порой предстает в романе победой злой воли. Европа содрогается от крестовых походов за веру. Христианство забывает одну из главных заповедей: «Не убий». Более того, христианская церковь начиналась с разрушения и разграбления языческих храмов. Но Юлиан пал, олимпийские боги умерли, разрушены храмы эллинских богов — свидетели былого совершенства человеческого духа. Однако языческой истории суждено возвращение. В конце романа вещая *Арсиноя* пророчествует о возрождении свободного

[1] Парки — в древнегреческой мифологии: богини судьбы.

духа Эллады. Язычница, она была обращена в христианство, но, не найдя полной правды ни в одной из вер, просветлена ожиданием их грядущего синтеза.

Пророчество Арсинои легло в основу второго романа — **«Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)»**. В эпоху Возрождения боги Эллады воскресают, оживает дух античности, возрождается человеческое «я». Возможность синтеза античного язычества и христианской морали предстает в образе *Леонардо да Винчи*. Но этот синтез оказывается призрачным. В конце романа Леонардо — одинокий, немощный старик, как и все, страшащийся смерти. Возрождение не удалось: «…Черное воронье, хищная стая галилейская снова набросилась на белое тело возрожденной Эллады и вторично ее расклевала». Зажигаются костры инквизиции.

Антитеза трилогии обретает воплощение в последнем романе — **«Антихрист. (Петр и Алексей)»**. *Петр* и *Алексей* противопоставлены как носители двух начал жизни и истории. Петр — выразитель волевого индивидуалистического начала. Алексей — «духа народа», который отождествляется Мережковским с церковью. Столкновение между отцом и сыном воплощает столкновение Плоти и Духа. Петр сильнее — он побеждает, но Алексей предчувствует, что скоро грядет царство Иоанна. Перед смертью ему является Иоанн в образе светлого старца. По Мережковскому, религия, исповедуемая в романе Алексеем, — это истинное выражение духа народа. Петр же — губитель русской церкви, детоубийца. Взгляд писателя на Петра грешит односторонностью.

Трилогия Мережковского при всех своих достоинствах имеет ряд существенных недочетов. Романы схематичны. Подчас герои разных эпох и народов никак не связаны между собой, хотя сам отбор эпох, в которых противоречия обостряются, обусловлен тем, что для Мережковского важна идея единения мировой истории. Исторический материал в трилогии комбинируется автором по собственному усмотрению. Все фигуры романов несут в себе заранее заданное противоречие. Юлиан Отступник — Антихрист, но благородный Антихрист. Леонардо да Винчи сразу и Христос, и Антихрист. Он одновременно живет мечтой о высоком, и предстает как человек безнравственный (как известно, Леонардо изучал человеческие тела, препарируя трупы). Иногда герои говорят слова и совершают поступки, совершенно не свойственные

их характеру, возрасту и общественному положению, что дало повод эмигрантской критике выразиться следующим образом: «Душа героев есть для него мешок, в который он ссыпает все, что ему нужно для доказательства своих философских тезисов».

В 1920 г. Мережковский с супругой З.Гиппиус эмигрирует в Варшаву, где выступает с докладами против большевиков. После советско-польского перемирия Мережковские переехали в Париж, где жили до конца дней[1].

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945)

З.Н.Гиппиус была спутницей Мережковского и по жизни, и по искусству. Она разделила его философские, религиозные и творческие искания. Однако если в истории литературы Мережковский известен прежде всего как прозаик, то Гиппиус — как поэт, один из крупных представителей старшего символизма.

В печати ее стихи появились впервые в 1888 г. Основные мотивы ранней поэзии Гиппиус — проклятие реальности и прославление мира фантазии, поиски новой, нездешней красоты. Мироощущение Гиппиус двойственно — она с тоской ощущает разобщенность с людьми и в то же время жаждет одиночества. Подлинная поэзия, считала Гиппиус, сводится лишь к трем темам — о «человеке, любви и смерти» как «тройной бездонности мира».

Гиппиус любит *молитвенную форму* (многие ее стихотворения называются «Молитва», «Святое», «Иисусу Христу»). Она культивирует жанр молитвы, подражая форме псалмов (к примеру, стихотворение **«Свобода»** начинается религиозным заклинанием «Взываю именем сына…»). Молитва — это жанр, который аккумулирует в себе духовный опыт личности. В 1897 г. Гиппиус признавалась: «Мне кажется, что у каждого должна быть потребность молиться. Моя молитва — это мои стихи». Но одновременно с любовью к Богу она любит как Бога себя, утверждая право человека на личную свободу: «Я не могу покоряться Богу».

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 243—246.

Она исповедует крайний эгоцентризм: «Но люблю я себя, как Бога», «Мне нужно то, чего нет на свете» и т.д.

Главная проблема ее лирической героини — неискоренимый душевный разлад. Неспособность героини что-то сделать для преодоления собственного дискомфортного состояния никак не обусловлена. У Гиппиус есть стихотворение **«Бессилие»** — схема человека, переживающего душевный разлад. Стихотворение состоит из сплошных оппозиций: «Не ведаю — восстать иль покориться», «Смотрю на море жадными очами, / К земле прикованный на берегу». Сплошные антонимические ряды желаний и возможностей и невозможность их реализации. В чем же причина? Неизвестно. Во многом поэтому в литературе сложилось представление о Гиппиус как о глубоко пессимистической поэтессе.

Особенностью лирики Гиппиус является сдержанный тон стихов. Она никогда не ударяется в поток эмоциональной стихии. Исследователь Курганов говорит, что поэзия Гиппиус поражает своей *неженскостью*. Многие стихотворения, действительно, написаны от имени лирического героя-мужчины.

Первая русская революция обратила Гиппиус к вопросам общественности. Один за другим выходят сборники ее рассказов **«Черное по белому»** (1908), **«Лунные муравьи»** (1912), романы **«Чертова кукла»** (1911), **«Роман-царевич»** (1912). Но, размышляя о революции, Гиппиус утверждала, что истинная революция в России возможна лишь в связи с революцией религиозной, точнее — в результате духовной революции. Иначе социальное возрождение останется лишь мифом, вымыслом, игрой воображения. Представления социального характера у Гиппиус предельно обобщены. Пример тому — стихотворение **«Все кругом»**: «Мы верим, мы знаем — все будет иначе!». А как — не говорится.

После 1905 г. Гиппиус становится известной в качестве *критика*. Свои критические произведения она подписывает разными, но непременно мужскими псевдонимами — Антон Крайний, Лев Пущин, Товарищ Герман, Роман Аренский, Никита Вечер и др. В 1908 г. выходит книга ее критических статей **«Литературный дневник»**, основное содержание которого — обоснование символизма как мировоззрения и нового направления в искусстве.

Октябрьскую революцию 1917 г. Гиппиус восприняла враждебно. Она увидела в ней предательство идеалов свободы, а в религиозном плане — «святотатство». Она порывает отношения с соратниками по символизму В.Брюсовым, А.Блоком, А.Белым, приветствовавшими революцию. В 1920 г. З.Гиппиус вместе с супругом эмигрирует сначала в Варшаву, затем в Париж.

Эмигрантское творчество Гиппиус состоит из стихов, воспоминаний. Лучшее из созданного Гиппиус в эмиграции вошло в сборник стихов **«Сияния»** (1939). Основные мотивы сборника — усталость, разочарование в людях, неприятие серости мира и в то же время — вера в силу человеческого духа. Стихи сборника — в большинстве своем мольба к Богу об освобождении России:

Господи, дай увидеть!
Молюсь я в часы ночные.
Дай мне еще увидеть
Родную мою Россию.

Мемуарная проза Гиппиус представлена воспоминаниями **«Живые лица»** (Прага, 1925) и незавершенной книгой **«Дмитрий Мережковский»** (Париж, 1951). «Живые лица» — это воспоминания о Л.Толстом, В.Розанове, В.Брюсове, А.Блоке, Ф.Сологубе, А.Белом. Книга о Мережковском, собственно, — также воспоминания об их совместном литературном окружении. Однако эта книга при всей ее достоверности содержит крайне субъективные оценки.

До конца жизни Гиппиус была убеждена в посланнической миссии русской эмиграции. Она считала и себя посланницей тех сил, которые единственно обладают правдой истории и во имя этой правды не приемлют новой России. Умерла Гиппиус в Париже, так и не увидев своей России[1].

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924)

Творчеством В.Брюсова представлена московская группа «старших» символистов. Это признанный теоретик символизма,

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 249—252.

организатор символистского движения, редактор «центрального» печатного органа символистов — журнала «Весы». Однако последовательным символистом Брюсов был лишь в первые годы творчества. Он входит в противоречия со своими спутниками по символизму. Ему чужды мистика символистов, их представления о творчестве как о мистическом религиозном акте. Формируя принципы символизма, он в то же время постоянно нарушает их в своем творчестве. Брюсов более материалист, чем метафизик.

Первые стихотворные опыты Брюсова относятся к 1889 г. Познакомившись с французским символизмом и работами Д.Мережковского, Брюсов целиком отдается «новому искусству», решив, что за ним — будущее. Его творчество этого периода носит сознательно программный характер. Он начинает создавать школу русского символизма. В 1894 г. он публикует книгу **«Русские символисты. Выпуск 1»**. Вслед за ней появляются еще две под тем же названием. В них Брюсов помещает в основном свои стихотворения под разными псевдонимами, создавая ощущение массовости течения. О символистах заговорила критика. Символизм становится реальным явлением литературной жизни.

Манифест начинающего поэта — стихотворение **«Творчество»** (1895). В нем представление о творческом акте создается за счет произвольных образов:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине…
<…>
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне…
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Вл.Соловьев, которому принадлежит множество пародий на поэзию Брюсова, заметил: «Пора бы г-ну Брюсову знать, что месяц и луна — одно и то же». Но в момент творчества в душе поэта роятся самые фантастические образы, вызывающие определенные видения в воображении читателя. Стихотворение «Творчество» — это шедевр звукописи. В нем много сонорных звуков, что создает музыкальность текста. Звучание его убаюкивает. Творчество ассоциируется со сном, полусонным состоянием. Отсюда творчество — неподконтрольный процесс. За звуком стихов символистов всегда стоит глубокий смысл, о котором предоставлено судить читателю или слушателю. В книге «Русские символисты» Брюсов писал: «Не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой. Воображение должно воссоздать намеченную мысль автора».

В 1895 г. выходит первый самостоятельный сборник Брюсова — **«Шедевры»**. Стихи сборника крайне субъективны. Упадочные настроения лирического героя предельно заострены. Тон книги определяет мотив одиночества поэта, полной его отрешенности от действительности. Реальная действительность сера, а реальная сущность предметов — страшна, это «мир облупившийся». В сборник входит стихотворение **«Подруги»**. В нескольких строфах этого стихотворения — картина мира глазами символистов: «кресты дрожащие», «дрожат колокольни туманные». Реальный мир зыбок, как мираж. Бессвязные речи, хриплые песни, грубые извозчики — вот характеристика мира.

Свое поэтическое кредо Брюсов излагает в стихотворении **«Юному поэту»**, наравне со стихотворением «Творчество» ставшем манифестом русского символизма:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

В стихотворении три заповеди символистского творчества: 1) устремленность в будущее; 2) в фокусе внимания символиста — собственное «я». Смысл искусства состоит в том, чтобы раскрыть и «пересказать» душу художника. Единственным объектом искусства объявляется личность творца; 3) поклонение и служение искусству как единственной религии.

На рубеже веков Брюсов добивается своей юношеской цели. Он — вождь школы символистов. В 1900 г. выходит новый сборник стихотворений Брюсова **«Третья стража»**. Само название сборника намекает на то, что книга открывает новый этап творчества Брюсова: в Древнем Риме третья стража была последней ночной стражей перед рассветом. Творчество Брюсова становится более жизненным: в стихотворении **«Возвращение»** (1900) есть строки: «Я убежал от пышных брашен…/ Туда, где мир и сер, и страшен». Это возвращение к миру реальности. Восприятие творчества у Брюсова начинает нарушать символистские каноны. В стихотворении **«Ответ»** (1902) творчество понимается как работа: «Я сам тружусь, и ты работай. / Вперед, мечта, мой верный вол». Стихотворчество ассоциируется с пахотой, а мечта, соответственно, с волом. Показательно также стихотворение **«Работа»** (1901): «Здравствуй, тяжкая работа, плуг, лопата и кирка!». Много появляется у Брюсова деталей быта, что недопустимо для символистов. За это символисты назвали Брюсова отступником. Зато сборник вызвал одобрительный отклик Горького.

Вслед за «Третьей стражей» выходят подряд 3 сборника стихов Брюсова, в которых окончательно определился облик Брюсова-художника. Это — **«Urbi et orbi»** (**«Граду и миру»**) (1903), **«Венок»** (1906), **«Все напевы»** (1909). Стихи сборника «Граду и миру» — вершина дооктябрьской лирики Брюсова. В заглавии сборника — «Urbi et orbi» — Брюсов использовал формулу благословения, произносимую римским первосвященником. Слова эти обозначают, что благословение распространяется на весь мир. Стихи сборника предваряют урбанистическую лирику В.Маяковского. Городские стихи Брюсова — это и хвала, и проклятие городу. Поэт восхищается волшебным техницизмом современного города и одновременно видит в нем поработителя людей:

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки!

Октябрьскую революцию Брюсов принял сразу. В революции его привлекали размах и грандиозность народного движения. Ради революции поэт хотел, по его собственным словам, «взойти на гильотину». Он активно включается в строительство новой культуры. В 1920 г. Брюсов становится коммунистом, пытаясь найти свое место в условиях новой России. Одно время он заведует Московской книжной палатой, отделом научных библиотек Наркомпроса, работает в Государственном ученом совете. С 1920 по 1924 гг. выходит пять книг стихов поэта-символиста: **«Последние мечты»**, **«В такие дни»**, **«Миг»**, **«Дали»**, **«Меа» («Спеши»)**. Основное место в это время в творчестве Брюсова занимает социально-политическая лирика. Предпочтение отдается жанрам гимна, оды[1]. Однако стихи о революции говорят о поэтической усталости автора. Они перегружены абстрактной риторикой. Сжиться с новой социальной действительностью поэт так до конца и не смог.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942)

К.Д.Бальмонт был ярким выразителем импрессионистской традиции в раннем русском символизме. В течение десятилетия — 90-х годов XIX в. — Бальмонт «нераздельно царил над русской поэзией». В 1890-е гг. вышли сборники его стихотворений **«Под северным небом»** (1894), **«В безбрежности»** (1895), **«Тишина»** (1897); в 1900-е гг. — **«Горящие здания»** (1900), **«Будем как солнце»** (1903), **«Только любовь»** (1903).

Бальмонт — автор нескольких манифестов русского символизма, заключенных в стихотворении **«Я не знаю мудрости, годной для других…»**. *Во-первых*, «Я не знаю мудрости, годной для других, / Только мимолетности я влагаю в стих»: мудрость, годная

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 252—270.

для других — это отказ от обладания абсолютной истиной, которая еще может быть найдена. *Во-вторых*, «В каждой мимолетности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры» — реальное присутствие инобытия, которое изменчиво. *В-третьих*, «Я — лишь только облачко, полное огня» — сознание художника вечно трансформируется, подчас совмещая несовместимое (не может быть облачко, состоящее из воды, быть полным огня).

Славу поэту принес первый опубликованный сборник — **«Под северным небом»** (1894). Суть своего творчества Бальмонт изложил в предисловии: «Я называю символистской поэзией тот род поэзии, где помимо содержания открытого есть еще содержание скрытое». Его лирика глубоко субъективистская:

Вдали от Земли, беспокойной и мглистой,
В пределах бездонной, немой чистоты
Я выстроил замок воздушно-лучистый,
Воздушно-лучистый Дворец Красоты.

Поэта влекут лишь мимолетные чувствования лирического «я». Только оно реально в этом мире. И жизнь, и поэзия для Бальмонта — импровизация, произвольная игра. Всякие логические связи внешнего мира потому разорваны и если связываются, то только единством настроения: «Неясная радуга. Звезда отдаленная / Долина и облако. И грусть неизбежная…». Бальмонт создает причудливые зарисовки увиденного, он не стремится к тому, чтобы реально воспроизвести происходящее. Он создает настроение. Отсюда — «зыбкая радужность», неопределенность пространства. Герой мысленно поднимается в неопределенную высь, отсюда «дрожащие ступени и отуманенный взор».

Известность Бальмонта утверждается сборниками, появившимися на грани веков, — **«Горящие здания»** и **«Будем как солнце»**. Книга «Будем как солнце» (1903) содержит одноименное необычайно жизнеутверждающее стихотворение. Лирический герой — властелин миров. В стихотворении есть все показатели романтического сознания. Оно строится на контрастах по принципу аналогии «всегда — никогда»: «Будем молиться всегда неземному / В нашем хотенье земном». В книге у Бальмонта появляется своя, оригинальная тема, выделяющая его в поэзии раннего символизма, — тема *животворящего Солнца*, мощи и красоты

солнечной весенней стихии. Тема солнца в его победе над тьмой проходит сквозь все творчество Бальмонта. В этом увидели признак революционности (к примеру, так воспринял книгу А.Белый). Книгу «Будем как солнце» Бальмонт открывает эпиграфом из Анаксагора «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» и одним из лучших своих стихотворений:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Лирическим героем поэта становится дерзкий гений, порывающийся за «пределы предельного», воинствующий эгоцентрист. Но личность, декларативно вместившая в себя «весь мир», оказывается изолированной от него. В этом — источник противоречивых мотивов поэзии художника: свободное, солнечное восприятие мира осложнено ощущением тоскливого одиночества.

Подчиняя поэзию передаче оттенков ощущений, через которые раскрываются качества предмета, Бальмонт огромное значение придавал мелодике и *музыкальности* стиха. Для поэтического стиля его лирики характерно музыкальное начало. «Стихия музыки» проявлялась у Бальмонта в изощренной звуковой организации стиха, использовании аллитераций, ассонансов, внутренних рифм, повторов. Иногда Бальмонт настолько увлекается музыкой стиха, что создает откровенно звукоподражательные стихи[1]. Например, стихотворение **«Влага»** построено на едином музыкальном вздохе, на повторении звука «-л-»:

С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» — светло,
Сладко от беглого взгляда.

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 231—233.

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея,
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея…

Революцию 1917 года Бальмонт встретил как настоящий политический бунтарь. Характерно стихотворение **«Наш царь»**: «Кто начал царствовать Ходынкой, / Тот кончит, встав на эшафот». Однако вскоре эйфория первых дней свободы развеялась, и с 1920 г. Бальмонт оказался в эмиграции. Русская эмиграция отнеслась к нему довольно равнодушно. В 1930-е гг. поэта стали посещать приступы душевной болезни, во время которых он впадал в депрессию. Скончался он в декабре 1942 г. в русском общежитии в предместье Парижа.

Федор Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников) (1863—1927)

Поэт и прозаик. Творчество Сологуба представляет интерес потому, что в нем с наибольшей отчетливостью раскрываются особенности обработки традиций русской классики в литературе модернизма. Если граница между познаваемым и непознаваемым не преодолима человеческим сознанием, как утверждал Мережковский, то для человека естественны настроения ужаса и мистического восторга перед непознанным. Выразителем этих настроений и стал Сологуб.

Действительность в *стихах* Сологуба призрачна, а призраки действительны. Жизнь представлена в них как земное заточение, страдание, безумие. Попытки найти из нее выход бесплодны. Люди, как звери в клетке, обречены на безысходное одиночество в массе себе подобных:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Жизнью и смертью людей управляют злые, неподвластные человеческому сознанию силы. Восприятие жизни человека как игрушки в руках бесовских сил нашло выражение в стихотворении **«Чертовы качели»**:

В тени косматой ели,
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.
Качает и смеется,
Вперед, назад…
… Доска скрипит и гнется,
О сук тяжелый трется
Натянутый канат.

Просвет — только в вере в существование некоей идеальной красоты[1]. Поэт создает свой собственный мир: «Я — Бог таинственного мира». Инобытие поэта прекрасно: «песни жен слились в одной дыханье», «Звезда Маир сияет надо мной, звезда Маир!». Эта звезда станет мифологемой для многих символистов.

Большую известность Сологуб приобрел как *прозаик*. В творчестве отразились впечатления, полученные в детстве. Из детства он вынес убеждение: «Господа — не люди». Дело в том, что мать служила в семье, где ему позволяли играть с хозяйскими детьми, читать хозяйские книги и ходить в театр. Но это благополучие призрачно. В рассказе **«Улыбка»** сын прислуги *Гриша Игумнов* тоже допускается к господским детям. Они издеваются над ним. Но он всегда улыбается, чтобы не показать себя слабым и не заплакать от жалости к себе. Он с улыбкой кончает жизнь самоубийством, утонув в ледяной Неве, после того, как приятель не дает ему рубль, а он не ел несколько дней.

Сологуб ужасается жизнью детей в атмосфере «звериного быта». Дети в его произведениях чаще всего гибнут или оказываются замазанными грязью жизни. Но герой рассказа **«Свет и тени»** (1894) остается жив, так как находит для себя мир теней. Мальчику подарили книгу о делании теней на экране. Он увлекся миром теней и стал вести себя странно, непонятно для окружающих.

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 237—238.

Мать стала прятать книгу, но он уже овладел этим миром, и книга ему была уже не нужна. И однажды они с матерью навсегда ушли в этот мир, где жить лучше, так как в этом мире все равны.

А.Блок говорил, что Сологуб имеет талант открывать чудовищное в мире. Так, Передонов из «Мелкого беса» у Сологуба всегда ждет беды, и она приходит в виде серой недотыкомки. Роман **«Мелкий бес»** (1892—1902) — особое явление в творчестве Сологуба. У Сологуба есть стихотворение **«Недотыкомка»** (1899), в котором он объясняет, что же такое недотыкомка. Это знак беды судьбы, знак бедовой судьбы. Главный герой романа — статский советник, учитель *Передонов*. «Передонов» — это составное от «додон» — по Далю, «несерьезный, несуразный человек», и приставки «пере-» — еще более несуразный человек. Сюжет романа — поиски Передоновым возможности получить должность инспектора училища. Все в романе утрировано до патологии. Передонов живет в атмосфере подозрительности, страха за карьеру; в каждом жителе городка видится ему зловредное, гнусное, пакостное. Качества души героя проецируются на людей и вещи, окружающие Передонова. Подозрительность героя, его страх перед жизнью приводят к тому, что не только люди, но и окружающие предметы становятся врагами героя. Карточным фигурам он выкалывает глаза, чтобы они не следили за ним, но и тогда кажется Передонову, что они вертятся вокруг него и делают ему рожи, предвещая недоброе. Страхи Передонова материализуются. Весь мир становится страшным овеществленным бредом, который материализуется в символ этого чудовищного мира — фантастическую Недотыкомку, серую, бесформенную, страшную в своей неуловимости. Она является Передонову то дымной и синеватой, то кровавой и пламенной, но непременно злой и бесстыжей: «И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, следит за ним, обманывает, смеется, то по полю катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым…».

Существование других героев романа заключает в себе круг низменных интересов. Так, быть счастливыми для жителей городка значило «ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу». Это зеркальное отображение «мертвых душ»

Гоголя. Передонов, этакий преображенный Чичиков, также по сюжету посещает влиятельных лиц, родителей учеников, сватается к Малошиной. Заостряя черты характера жителей городка, Сологуб приходит к фантастике. Сатирический гротеск писателя опирается на традиции Салтыкова-Щедрина[1]. Пошлости жизни писатель противопоставляет идеал естественной «языческой красоты» в образе Саши Пыльникова и свободную от предрассудков любовь (Людмила Рутилова). Недотыкомка, заставляющая Передонова совершить преступление (убить Володина), в то же время освобождает Сашу и Людмилу от грязи.

Своим романом Сологуб предвосхищает литературное явление, позднее получившее широкое распространение на Западе — *экзистенциализм*. Экзистенциализм — это разновидность субъективного идеализма, в которой считается, что жизнь человека — рабство перед тем, что он создал сам, и перед тем, что есть плохого внутри него. Те институты власти, которым мы подчиняемся в жизни, созданы самими людьми. Человек — это концентрация сил, которые, вырвись они наружу, становятся страшны.

Октябрьской революции Сологуб остался чужд, он увидел в ней только разрушение. Однако общая атмосфера эмоционального подъема в 1920-е гг. сказалась и на творчестве Сологуба. Один за другим выходят сборники художественно совершенных стихотворений **«Голубое небо»**, **«Одна любовь»**, **«Свирель»**, **«Чародейная чаша»** — по одному в год. Но, несмотря на это, в целом поэзия Сологуба проходит мимо живых процессов действительности. В последние годы жизни он занимался главным образом переводами.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1870—1934)

Андрей Белый — младосимволист, поэт, прозаик, критик, автор работ по теории символизма, филологических исследований. В 1904 г. появляется первый сборник стихов А.Белого **«Золото в лазури»**. Основные стилевые особенности стихов этой книги

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 240—241.

определены уже в ее названии. Сборник наполнен светом, оттенками радостных красок. Основная тема — тема зорь и закатов, празднично освещающих мир. Мир же, в свою очередь, стремится к радости, преображению и вечности. Стихи «Золота в лазури» освещены «солнечным» веянием. Белый находится под влиянием книги Бальмонта «Будем как солнце». Стихотворения звенят от обилия «ст», «з», «ж» (например, строка из стихотворения **«Солнце»**: «Наши души — зеркала, отражающие золото»).

Однако в сборнике высокое граничит с низким, серьезное — с ироническим. Иронии подвергается в сборнике и образ поэта, борющегося с собственными иллюзиями. С одной стороны, поэт — он же лирический герой — переживает эпоху «разуверений» в прежних идеалах, а с другой стороны, эти идеалы остаются для него единственной реальностью и нравственной ценностью.

Стихи последнего раздела сборника — **«Прежде и теперь»** — наполнены мотивами и образами будущей книги А.Белого — **«Пепел»**. Книга выходит в Петербурге в 1909 г. В поэзию Белого вторгается современность. В стихах — бытовые сценки, зарисовки, картинки из быта города. Центральными проблемами его поэзии становятся Россия, революция, народные судьбы.

В 1920-х гг. в предисловии к собранию своих избранных стихов Белый так определит основную тему сборника: «Все стихотворения “Пепла” периода 1904—1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей». Книга посвящена памяти Н.А.Некрасова. От мистики, вдохновленной лирикой Вл.Соловьева и философией Р.Штейнера, Белый входит в мир «рыдающей музы» Некрасова. Основная тема «Пепла» — тема нищей, угнетенной России. Но, в отличие от лирики Некрасова, стихи Белого о России наполнены чувством безысходности. Первая часть книги открывается стихотворением **«Отчаяние»** (1908):

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

<…>

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

Сборник рассеивает представления о символистах как об аполитичных художниках. Белый пишет о деревне, городе, населяющих их «горемыках», скитальцах, нищих, богомольцах, каторжниках. Чувству роковой неприкаянности русской жизни соответствуют в стихах сборника заунывные ритмы стиха, тусклые, серые пейзажи. В сборнике мы не встретим сияющих красочных эпитетов из книги «Золото в лазури», все здесь погружено в пепельную серость.

В конце 1909 г. в Москве выходит книга стихов А.Белого **«Урна»**. Книга ориентирована на традиции поэзии Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского. Сборник — искусная стилизация под названных поэтов. В предисловии к сборнику поэт писал, что если «Пепел» — «книга самосожжения и смерти», то основной мотив «Урны» — «раздумья о бренности человеческого естества с его страстями и порывами». Белый находит выход из пессимизма. Он пытается постигнуть образ родины с точки зрения не настоящего, а будущего. Белый приходит к выводу, что судьба России чиста. Современность страны — это море слез, но впереди — свет.

В 1910-е гг. в атмосфере общего увлечения культурой Востока Белый начинает работать над романом **«Петербург»** (1913). Это самое значительное произведение Белого в прозе[1]. Мысль романа следующая: Россия прошла в своей истории через насильственную петровскую европеизацию, но в своей основе это восточная страна. Роман пронизан неприязнью к европейской культуре. Петербург Белого — город с короткой историей. Это единственный в России европейский город, но, по мысли автора, он так и не стал по-настоящему ни европейским, ни российским городом. Это — некий пограничный субстрат. Пограничность Петербурга делает его символом исторической судьбы России.

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 278—281.

По сути, это роман о революции 1905 года. Сюжет — неудачное покушение на сенатора Петербурга *Аполлона Аполлоновича Аблеухова*. Сын Аблеухова *Николай* дает обещание какой-то партии подложить отцу бомбу. Провокация образует сюжетную основу романа. За ней стоит более глобальная провокация. *Сам* Петербург — совершенная Петром историческая провокация. Россия петровских времен механически восприняла западную культуру, не сумев органически слить ее со своим началом. Две культуры столкнулись в разрушительных инстинктах жителей Петербурга. Герои романа — жертвы исторического рока, который воплощен в самом Петербурге и в образе его основателя. Они повторяют судьбу Евгения из «Медного всадника» Пушкина. Только на этот раз медный гость является в образе революционера Дудкина. Отсюда, история России — это безысходное повторение одних и тех же явлений в новых формах. В современности Белый видит постоянное присутствие прошлого.

Светлое будущее России Белый во многом связывает с революцией, которой он посвятил поэму **«Христос воскрес»** (1918). Поэтика изображения в ней близка к гротеску. Все в поэме гипертрофированно и имеет фантастический оттенок. Большое место в поэме занимает антиэстетическое, безобразное. Так, казнь Христа написана более чем натуралистично:

Руки
Повисли
Как жерди,
В густые Мраки…
Измученное, перекрученное
Тело
Висело
Без мысли,
Кровавилось.
Знаки,
Как красные раны,
На изодранных ладонях
Полутрупа.

Поэт акцентирует ужасы библейской истории, чтобы внушить читателю мысль о невероятности воскресения Христа, тело которого напоминает «желтую палку, забинтованную в шелестящие пелены». Мысль эта должна, по мысли автора, подвести к мысли о столь же невероятном чуде воскресения современной России. Современность, как и древняя история, наполнена картинами страдания. Но в страданиях рождается бессмертный дух. Россия для Белого — «Богоносица, побеждающая Змия…». В финале поэмы божественное Слово — «Христос Воскрес!» — перекрывает многоголосие современности.

Октябрьскую революцию Белый поначалу воспринимает как животворную стихийную силу, предвещающую России обновление. После революции Белый ведет занятия по теории поэзии с молодыми поэтами Пролеткульта, издает журнал «Записки мечтателей» (1918—1922). Однако деятельность советской власти вкупе с разрухой в стране способствуют отъезду Белого в Берлин в 1921 г. В Германии он проводит два года, после чего принимает решение возвратиться. Свои впечатления от эмигрантской жизни Белый отобразил в очерке с красноречивым заглавием **«Одна из обителей царства теней»** (1924). Общественная ситуация середины 1920-х гг. в Советской России не благоприятствовала плавному вхождению Белого в литературный процесс. Л.Троцкий в книге «Литература и революция» (1923) дал негативную оценку его творчеству. Крупным событием последних лет жизни писателя стала постановка пьесы «Петербург», написанной по мотивам одноименного романа.

Александр Александрович Блок (1880—1921)

Творческий путь А.Блока характерен для той части русской художественной интеллигенции, которая искренне пыталась самоопределиться в сложной общественной обстановке революционной России.

Основные этапы своего творческого пути поэт сам обозначил в 1916 г. Подготавливая к изданию собрание своих стихотворений, он разделил его на 3 книги, каждая из которых отразила определенный период его исканий. Первый период — период

мистической «тезы» (1898—1904), второй — скептической «антитезы» (1904—1908) и третий — синтеза (1909—1916), в котором центральное место займут стихи о России. Блок рассматривал свое творчество как «лирическую трилогию» — повествование о пути авторского «Я» от начальной гармонии с миром через хаос и трагизм столкновения с реальностью к борьбе за Красоту и Новую жизнь.

В октябре 1904 г. выходит первая поэтическая книга Блока — **«Стихи о Прекрасной Даме»**. Это один из вечных символов, которые создал Блок для русской поэзии. В стихах о Прекрасной Даме Блок наделяет героиню всеми чертами божественности: бессмертием, всемогуществом, безграничностью. Символ призван перевести читательское восприятие из мира конкретно-чувственного в иной, непостижимый мир откровений. Жизнь мучит поэта, земля для него пустынна. Он чувствует гнет телесного: «Да исчезнет мысль о теле!», «Воскресни, дух, а плоть — усни!». Блок пытается решить одну из важных мировых проблем — соотношения духа и плоти. Основная антитеза мироустройства — земное и небесное. Но у Блока эта оппозиция становится *синтезом*, как два необходимых начала бытия. Небесное — Прекрасная Дама, земное — лирический герой, который стремится вырваться из оков плоти. Любовь для него — это жреческое служение Прекрасной Даме. Любовные переживания героя полны трепетных ожиданий Дамы в храмах, при свете лампад, мерцании свечей, мистических предчувствий крушений надежд, разочарований. Трагизм состоит в том, что ожидаемого преображения мира и «я» героя не происходит. Прекрасная Дама в конце цикла становится инфернальной[1]. Встреча оказывается псевдовстречей. Итог — сомнение в реальности обрести идеал на земле.

Дуализм взглядов раннего Блока на мир отразился и в художественной форме его поэзии — параллелизме образов, антитезах словосочетаний, контрастных противопоставлениях света и тьмы, дня и ночи. В создании мистерии о Прекрасной Даме Блок пользуется символическими образами и терминологией философской лирики Вл.Соловьева. Таковы, к примеру, образы Вечной Жены, Царицы Мира. Однако если философские стихи Соловьева осложнены

[1] Инфернальный (от лат. *infernalis*) — адский.

теософскими размышлениями, то стихи Блока исполнены страстной жажды обновления жизни. Нарастающее чувство жизни взрывает философские схемы[1].

Событием в жизни Блока было появление книги стихов В.Брюсова «Urbi et orbi» («Граду и миру»). Брюсов как бы открыл Блоку тему *современности*, которая становится одной из основных в творчестве поэта. Он пишет о городе, городском «дне». Таково стихотворение **«Фабрика»** (1903):

В соседнем доме окна жолты,
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

<…>

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
А в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Параллельно в творчестве Блока развивается еще одна тема — *тема России*. В конце 1908 г. Блок отправляет письмо К.С.Станиславскому, где поэт говорит о необычайной связи, возникшей у него с темой России: «Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни... Недаром, может быть, только внешне неловко, внешне бессвязно, произношу я имя: Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель...»[2]. Поэт любит Россию «разную». В мире многое временно, но «спицы расписные» остаются неизменными, пусть даже они и вязнут «в расхлябанные колеи». Стихотворение **«Россия»** (1908) построено на контрасте. Есть нищенство («избы серые твои»), но есть и «разбойная краса» и «плат узорный до бровей». В отношении к России присутствует горький оттенок: «Тебя жалеть я не умею / И крест свой бережно несу. / Какому хочешь чародею / Отдай

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 283—284.

[2] URL: http://lit.uroki.org.ua/course13.html

разбойную красу». Поэт верит, что красоту русской души не способно погубить ничто.

Образ Руси у Блока *мифологизирован*. Русь Блока — это таинственная страна с ее дебрями, ворожбой, колдунами и демонами[1]:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.
Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна…
(«Русь»)

В такой трактовке образа России сказывается связь Блока с символистскими концепциями «народной души», интересами символистов к народной демонологии, проявившимися в то время как в поэзии (К.Бальмонт), так и в прозе (А.Ремизов), музыке (***Анатолий Константинович Лядов*** (1855—1914), ***Игорь Федорович Стравинский*** (1882—1971)), живописи (***Михаил Александрович Врубель*** (1856—1910)).

Февральскую революцию 1917 года Блок воспринял с надеждой. А в Октябре «произошло то, — писал он матери, — чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России». Понимание мирового масштаба события отразилось в поэме Блока **«Двенадцать»** (1918). Действие поэмы разворачивается одновременно и в мировом пространстве, и в Петербурге. Ряд следующих друг за другом эпизодов соединен по принципу монтажа, что выражает неорганизованность пространства: «Черный вечер, белый снег. / На ногах не стоит человек». Организация текста многоголосая. Галерея портретов из толпы, нарисованных речевыми средствами, содержит отчетливую оценочность. Вот старушка с ее извечными заботами («как курица, / Кой-как перемотнулась через сугроб»). Новая власть ей страшна: «Ох, большевики загонят в гроб!». Тут и писатель — «вполголоса» обвиняющий в гибели

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 290.

России неизвестно кого. Вот барыня с ее сентиментальностью и плаксивой растерянностью… Показательно, что буржуй, оставшийся «с носом» и прячущий его в воротнике, лишен голоса. Он обречен.

Двенадцать героев, призванных исполнить некое предназначение, шагают через городскую сутолоку, мимо всех этих голосов. Повествование обретает библейски-притчеобразный характер. В мире присутствуют приметы Апокалипсиса, обозначенные в Откровении Иоанна Богослова. Черный вечер, черное небо над головой, отсутствие солнца, тревога, пронизавшая всех, дисгармония, торжество черной, святой злобы, страх, мерзость, блудодейство, убийство — тому подтверждение. Святость смешивается со злобой — это оксюморон, который отражает особенность русской национальной жизни. Только на Руси возможно сочетание святости и кощунства:

Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую[1],
В избяную,
В толстозадую!

Вроде бы хорошо идут двенадцать — «державным шагом», вооружены, готовы убить врага, но с ними — ветер, голодный пес; их голоса — главным образом это окрики — уходят в никуда. Двенадцати никто не отвечает, диалога нет, а они стреляют, никого не видя и даже не слыша голосов. Отвечают им только эхо и вьюга, будто бы издевающиеся над идущими: «Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах». Голодный пес не оставляет своего преследования, хотя герои его ненавидят. Но окончательно избавиться от него они не в силах. Это символ прошлого. Впереди же отряда двенадцати — «в белом венчике из роз» — Иисус Христос, с которым они как будто расстались навсегда.

Блока часто спрашивали, почему в поэме впереди красногвардейцев он поставил Христа? Они думали, что Блок таким образом благословляет революцию. З.Гиппиус восприняла это как шарж на Христа, который возглавил шайку убийц. По мнению М.Пришвина, Христос — это сам Блок, принимающий на себя

[1] Кондовый — исконный, сохранивший старые обычаи.

грехи этих красногвардейцев. М.Волошин счел, что большевики ведут Христа на расстрел. В данном отношении заметим, что не случайно следующее совпадение чисел: двенадцать красногвардейцев — двенадцать апостолов. С двенадцатью апостолами в мир пришла новая благая весть. Но ведь 12 апостолов Христа тоже были грешниками. Для двенадцати красногвардейцев свобода, равенство, братство воплощены в красном символическом флаге, и поэтому этот «кровавый флаг» — в руках сына Божьего, вновь пришедшего спасти обреченных на смерть.

По мысли Блока, через гул революции человечество неизменно придет к гармонии. Хотя построить рай на земле двенадцати вряд ли удастся, в самой глубине сердца у них есть скрытый запас чистоты и верности. Поэт убежден: мир переломился и вступил в другую стадию, но идеал — развенчанный, оскорбленный, отринутый — опять впереди.

§ 3. Отечественные символисты и В.Маяковский

Итак, для литературной эпохи 1910—20-х гг. кардинальную значимость имел *символизм*, поскольку практически «все другие течения и группы возникли как противостоящие ему, — по отношению к пониманию роли творчества, к слову и образу как первоэлементам поэтического искусства»[1]. Не составил исключения и В.Маяковский, равно как и представляемое им на раннем этапе творчества футуристическое течение, что нашло отражение во множестве авторитетных источников (к примеру, О.А.Клинг писал: «На русскую поэзию 1910-х годов значительное воздействие оказал художественный опыт, накопленный за короткий промежуток времени отечественным символизмом. <…> Наряду с влиянием традиций русской литературы XIX века значительным было влияние символистов (В.Брюсова, К.Бальмонта, А.Блока, А.Белого, Вяч.Иванова, Ф.Сологуба и др). <…> “Латентный” символизм ощутим и в творческих исканиях таких, казалось бы, далеких от символизма поэтов, как В.Хлебников, В.Маяковский,

[1] Алексеева Л.Ф. Русская поэзия 1910—1920-х годов. Поэтический процесс и творческие индивидуальности: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1999. С. 3.

других футуристов»[1]). Не нуждается в доказательствах и связь с символизмом акмеизма, представители которого даже прямо подчеркивали свою преемственность от символистов[2], хотя и отталкивались от символистско-мистической трактовки искусства и декларировали самоценность реального мира. Поэтому в исследовании творческих связей В.Маяковского с многочисленными литературными группами и объединениями 1910—20-х гг. не представляется возможным опустить разговор о символизме — предтече этого многообразия.

Кризис, который переживал теоретический и художественный реализм к 90-м гг. XIX в., привел отечественное искусство к попытке «переоценки ценностей», к «отказу от наследства», попыткам «строиться в пустыне» заново. Декадентство 1890-х гг. начало с того же, чем закончил нигилизм 1860-х: с отрицания всяческих ценностей, но зато с признания единственной, исключительной, самодовлеющей ценности за своим художественным «я». Своеобразно понятое ницшеанство для многих из декадентов было сначала первотолчком, а затем и исповеданием новой веры — веры в собственное «Я» (за что декаденты были неоднократно критикуемы прижизненно: «“Самообожествление я” — одна из <…> сторон русского декадентства. <…> Отсюда был путь к “люциферианству” и <…> к тому дешевому <…> “магизму”, который на склоне декадентства стал суррогатом подлинно глубокого символизма», — писал Р.В.Иванов-Разумник[3]).

Несмотря на отмеченный критикой декадентский «дешевый магизм», «пещеру, могилу, гроб, провал»[4], к которым декаденты пристрастились, — не дождавшись спасения «из бездны», к концу десятилетия они обратили свои взоры на небо и стали чаять его

---

[1] Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1996. С. 1.

[2] «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом», — писал в журнале «Аполлон» главный теоретик акмеизма Н.Гумилев // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 40.

[3] Иванов-Разумник Р.В. Русская литература XX века (1890—1915). Пг., 1920. С. 14.

[4] Там же.

«свыше», что и явилось переходом от собственно декадентства к *символизму*.

Грань между «декадентством» и «символизмом» вычленилась не сразу. Сначала оба эти понятия употреблялись как синонимические, и лишь по мере того, как выявился окончательный кризис крайнего индивидуализма былого декадентства, стало ясно, что новое течение — символизм — должен был прийти ему на смену, чтобы стать «исходом» искусства из «пустыни декаданса».

Символизм сразу же заявил о себе не только как о принципе творчества, но и как о неком мировоззрении, связанном с идеей высшего познания, духовного опыта личности, с мистическим восприятием сущего. Символизм начал «с самой высокой ноты»: с эсхатологических чаяний. Если единственным исходом из декадентства была смерть (либо безумие), то символизм заговорил об ином — о близкой кончине мира, о конце истории и человечества «на днях сих», но — вслед за этим — о втором пришествии Христовом.

Старший символизм, заявивший о себе в 80—90-е гг. XIX в., не был только своеобразным духовным ренессансом, возвращением к традициям прошлого поэзии (в частности, С.А.Венгеров относил символизм к явлениям безусловно эволюционным относительно русского искусства: «Очень долгое время русский литературный стиль оставался неподвижным. Но теперь началась неизбежная эволюция. <…> Смена литературного стиля, начало которой было положено Чеховым, <…> привела <…> к полному упразднению литературных приемов, созданных поколением 40-х гг. Прежняя, — скажем для ясности — тургеневская, — манера совершенно исчезла в русской прозе, и ею почти всецело завладели схематизация, символизация и импрессионизм всякого рода. То же самое в поэзии. Можно как угодно относиться к Бальмонту, Брюсову, Блоку, новейшим “мифотворцам”, но <…> эта новая поэзия теперь господствует и <…> привила совершенно новые приемы, новый слог и даже новые метры»[1]. Об эволюционной относительно русской культуры сущности символизма говорит —

[1] Беседа с С.А.Венгеровым // Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств…: Сб. статей и ответов. 2-е изд. М., 1910. С. 23—24.

хоть и в достаточно ироничной манере — А.Горнфельд в «Заметках о современной литературе»: «Вообще-то всякая поэзия символична, — символистами были и Тютчев, и Фет. В чем же вклад символистов, как таковых, как нового течения? На каком основании декаденты изображали свое дело как некую поэтическую революцию, когда в лучшем случае <…> — была только эволюция»[1]).

В 1910 г. символизм оказывается на грани кризиса. Акмеизм и три футуристические подгруппы, шедшие на смену символизму и противопоставившие его художественно-эстетическим принципам собственные, усугубили кризис этого течения. Окончательный же распад и без того непрочного единства символистского течения произошел после октябрьской революции 1917 г. По мнению В.Асмуса, насколько шатким было это единство, видно из судьбы, постигшей виднейших представителей символизма в эпоху революции: «Одни <…> (Мережковский) стали политическими эмигрантами… Другие, как, например, А.Белый и М.Волошин, приветствовали революцию, как факт социального и политического освобождения народа, но остались чужды <…> философским и научным основам революционного мировоззрения. Третьи, как Блок <…> нашли в себе мужество <…> порвать с теми <…>, которые видели в Октябрьской революции “разрушение цивилизации”. Четвертые, как, например, В.Брюсов, не только приняли Октябрьскую революцию, <…> но решились претворить свою идейную оценку события в практическое действие, вступили в ряды <…> партии большевиков»[2].

…Общественно-политическая и литературная обстановка в 1910 г., когда В.Маяковский вышел из тюрьмы, была очень напряженной. В среде литературной интеллигенции продолжались многочисленные тяжбы между подчас враждовавшими между собой школами и течениями.

В Бутырской тюрьме, куда Маяковский попадает в 1908 г. вследствие связей с революционно настроенными московскими

---

[1] Горнфельд А. Заметки о современной литературе // Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств... С. 50.

[2] Асмус В. Философия и эстетика русского символизма. С. 1.

студентами и увлечения марксистской литературой, разрешалось читать не все. Художественную литературу читать дозволяли. С «воли» заключенным передавали романы, повести и выходившие в те годы в изобилии литературные альманахи и сборники стихов. Чтение новейшей литературы, в особенности стихов, вызвало у Маяковского смешанное чувство — острого интереса и внутреннего протеста.

В общей массе прочитанного за 11 месяцев ареста особенно выделялись стихи символистов. Они привлекали небывалыми ранее в литературе образами-метафорами, заинтересовывали необычным звучанием — обильными звуковыми повторами, создающими особую, подчас нарочитую напевность строки. Но круг тем, затрагивавшийся в символистских стихах (мистика, человек как бессильное и ничтожное существо, беспросветность земной жизни и т.д.), был чужд Маяковскому («Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни»[1]). Непонятно было ему и трепетное отношение символистов к поэтическому образу как к символу, условному и зыбкому знаку-намеку на нечто лежащее вне реальной действительности. Знакомство с символистской поэзией вызвало желание противопоставить что-то свое, написав «про другое», однако поэтическая подготовка Маяковского была недостаточной, и он это остро почувствовал («Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось *так же про другое* — нельзя. Вышло ходульно и ревплаксиво»[2]).

Влияние современников-символистов, несмотря на осознание их чуждыми социально и эстетически, неминуемо сказалось в произведениях В.Маяковского первых лет его литературной деятельности. Как признавался впоследствии Б.Лившиц, символизм сказался даже в его собственных и Маяковского стихах, помещенных в «Пощечине общественному вкусу» (М., 1913)[3]. Так, элементы увлечения эффектами современного городского пейзажа (в стихотворениях «Ночь», «Вывескам») или такие поэтические

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 30.

[2] Там же.

[3] Цит. по: Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. С. 29.

архаизмы, как «тоги», «дукаты», неизменно вызывают ассоциации со стихотворениями В.Брюсова, особенно из сборника «Urbi et orbi» («Граду и миру») (И.Эренбург вообще считал «бунтаря» и «безумца» Маяковского «улучшенным изданием Брюсова»[1]). В стихотворении же «Утро» Маяковский использует типично символистские языковые концепты (например, «звезды», «фонари», что «в короне газа», «желтые ядовитые розы» и т.д.), что позволяет соотнести это стихотворение с брюсовским «Раньше утра». Н.Харджиев в статье «Цитаты и перефразировки» указывает и на прямое заимствование Маяковским поэтических образов Брюсова. Исследователь обращает внимание на цитату из статьи Маяковского «Без белых флагов»: «Ведь когда египтяне или греки гладили черных и сухих кошек, они тоже могли добыть электрическую искру, но не им возносим мы песню славы, а тем, кто *блестящие глаза дал повешенным головам фонарей* и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев». Часть фразы, выделенная курсивом, по мнению Харджиева, «находится в прямой зависимости от начальных строк «урбанистического» стихотворения В.Брюсова «Духи огня» <…>:

… Как горящие головы темных повешенных,
Фонари в высоте, не мигая, горели»[2].

Условность персонажей в трагедии «Владимир Маяковский» дает основания сближать эту юношескую пьесу Маяковского с такими драмами А.Блока, как «Король на площади», «Балаганчик», или же с пьесами Л.Андреева. А игра звукоподражательными аллитерациями в стихотворении «Шумики, шумы, шумищи…» вызывает в памяти стихи вроде бы совсем уж далекого от Маяковского (но не раз повторяемого в своем творчестве поэтом) К.Д.Бальмонта.

М.Л.Гаспаров указывает, что «густая, но однозначная перифрастичность» ранних стихов Маяковского также приближает его к символистским «экспериментам Анненского в духе Малларме»: «И лишь светящаяся груша / О тень сломала копья драки, / На ветке лож с цветами плюша / Повисли тягостные фраки» — это значит: «когда электрические лампочки потухли, ложи заполнились

[1] Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 57.
[2] Литературное наследство. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 404—405.

публикой», причем «“фраки” являются вслед за “цветами”, как плоды, подобные “груше” из другой метафоры»[1].

Наконец, несмотря на стремление Маяковского говорить «про другое» относительно символистов, в раннем творчестве поэт задается теми же вопросами, которыми мучались лучшие из символистов (А.Блок, В.Брюсов), что обусловило глубокий трагизм большинства его дооктябрьских произведений.

О.А.Клинг явное влияние символизма на творчество ощутимо далеких от течения поэтов, и в их числе на творчество В.Маяковского, объясняет тем, что к середине 1900-х гг., т.е. ко времени «торжества символизма» в России (1907 г.), русские символисты не только превратились из гонимых в учителей, но и накопили большой арсенал новых художественных приемов, что привело к «типологическому смещению всей культуры от одного состояния, существовавшего до утверждения в русской культуре символизма, к другому», и «сколь бы ни были удалены те или иные художники от литературно-эстетической программы символизма, пройти мимо воздействия поэтики символизма, художественных достижений ведущих символистов они не могли»[2]. Художники, пришедшие в искусство в конце 1900-х — начале 1910-х гг. и формировавшиеся в стилевой ауре предшествующих символистских десятилетий, в зрелом творчестве порывали с влиянием символизма. Но на раннем этапе творчества они сосуществовали в одном поле «символистского стилевого притяжения».

В 1916 г. увидела свет статья В.М.Жирмунского «Преодолевшие символизм». К 1924-му году сформировалась также концепция «преодоления символизма», принадлежащая Б.М.Эйхенбауму. Оба исследователя делают вывод, что заслуга «преодоления» символизма принадлежит футуристам. Насколько этот вывод правомерен? Попробуем разобраться.

В творческом наследии Маяковского часты строки, свидетельствующие о неразрешимом противоречии между сознанием

---

[1] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века / РАН. Институт мировой лит-ры им. А.М.Горького. Отв. ред. В.А.Келдыш. М., 1992. С. 263.

[2] Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. С. 1.

и чувством лирического героя или о соединении в его образе, казалось бы, несоединимых эмоций и черт. Это приводит поэта к созданию множества образов двойников своего лирического героя. Столь же часто противоречивы лирические «я» и у поэтов, творивших ранее в русле символизма. Сочетание в одной личности противоположных тенденций приводило в символистской поэзии или к ее повышенной оценке как сверхличности, или превращалось в предмет самоценной эстетической игры, как, например, у раннего Брюсова, или же, наконец, становилось источником мучительного анализа и саморазоблачения, как, например, в цикле А.Блока «Жизнь моего приятеля».

Несмотря на явное сходство между раздвоенными личностями лирических героев В.Маяковского и символистов, необходимо отметить, что корни такового расщепления были различными. «Двойничество» символистских героев почти всегда возникало из культивируемой и воспеваемой ими изолированности, гордой «отъединенности» «я» от людской массы. Маяковскому же (особенно Маяковскому послеоктябрьскому) такие поэтические мотивы были чужды, а если они и возникали, то старательно преодолевались поэтом. Поэтому, как бы ни были противоречивы эмоции лирического героя раннего Маяковского, неоднократно бросавшего вызов людской «толпе», основой пафоса его поэзии всегда являлась не сама раздвоенность, а стремление к ее преодолению, утверждению целостности человеческой личности.

Лирический герой раннего Маяковского, тем не менее, ощутимо родствен лирическим «я» А.Белого, А.Блока[1], но все эти поэты родоначальником своих героев смело могли бы назвать лирического субъекта их символистского дедушки — Ф.Сологуба. Как и — позднее — лирический герой Маяковского («Знаете что, скрипка? / Мы ужасно похожи: / я вот тоже / ору — / а доказать ничего не умею!» — «Скрипка и немножко нервно», 1914[2]), лирический субъект Сологуба горько усмехается над своей участью («Все жду томительно: устанет / Судьба надежды хоронить…»[3]. Подобно

[1] См. соответствующие разделы учебного пособия.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В.А.Катаняна и др. М., 1955—1961. Т. 1. С. 69.

[3] Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 1. Стихи. СПб., 1909. С. 108.

тому, как лирический герой Маяковского станет преодолевать отчаяние смехом («Память! / Собери у мозга в зале / любимых неисчерпаемые очереди. / Смех из глаз в глаза лей… / Из тела в тело веселье лейте. / …Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике» — «Флейта-позвоночник», 1915[1]), герой Сологуба «предается веселью, которое выступает как особо выразительная форма проявления отчаяния»[2]:

Я лицо укрыл бы в маске,
Нахлобучил бы колпак,
И в бесстыдно-дикой пляске
Позабыл бы кое-как
Роковых сомнений стаю
И укоры без конца…[3]

В ряду других футуристов В.Маяковский не раз критиковал стремление символистов гордо противопоставить своего лирического героя людской «черни». Представление об иронической тональности подобной критики дает брошюра «Тайные пороки академиков», изданная А.Крученых, И.Клюн, К.Малевичем в Москве в 1916 г. В одноименной статье читаем: «Уйти из города в лес символов и шептать дорогие имена, <…> скользить в лодке гордого одиночества <…> Надо быть гордым и независимым — так гнусявит (sic! — *О.К.*) и прокаженный бес символизма:

свобода только в одиночестве,
какое рабство быть вдвоем!
(Ф.Сологуб)

<…> Прокричат: отчаянье! отчаянье! — и хорошо им делается, как от удовлетворенного самолюбия! И носятся со своими страданиями и душою как барышни с прической…»[4].

Лирический герой Маяковского несовместим ни с образом экзальтированно-безразличного поэта-эстета (в той или иной мере свойственным К.Бальмонту, раннему В.Брюсову, частично

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 199.

[2] Алексеева Л.Ф. Ирония и антиэстетизм // А.Блок и русская поэзия 1910—20-х годов: Учеб. пособие. М., 1996. С. 77.

[3] Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 1. Стихи. С. 115.

[4] Крученых А.Е., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М., 1916. С. 1.

Ф.Сологубу), ни с образом поэта-шамана, поэта-«теурга», коллекционера «тайн» «иного мира» (чем увлекались А.Белый, Вяч.Иванов, частично Ф.Сологуб и А.Блок), абстрагирующегося от вопросов злободневной действительности. Несмотря на то, что герой поэзии Маяковского чаще всего — при всем своем стремлении к людям — одинок, тем не менее для него характерна активная обращенность к общности людей.

На странную, на первый взгляд, манию Маяковского-скандалиста «нравиться» толпе указывал Л.Андреев. По его мнению, эта парадоксальная потребность «противопоставляющего себя массе» раннего Маяковского в то же время «влюбить в себя» проистекает из самой сути футуризма. Девиз футуристов эпатировать мещанина — чистейшей воды ложь, считает Андреев: «Они живут <…> мещанином, служат только ему, и их мечты — это любовь мещанина, всегда щедрого для тех, кто умело его развлекает»[1].

Не раз подвергался критике со стороны Маяковского и образ лирической героини символистов, уходящий своими корнями к Вечной Жене, Царице Мира философии В.Соловьева. Лирическая героиня самого поэта, независимо от периода его творчества, всегда обнаруживает свою телесность, земные черты.

Мария, ближе!
В раздетом бесстыдстве,
в боящейся дрожи ли,
но дай твоих губ неисцветшую прелесть…
(«Облако в штанах», 1914)[2],

Дым табачный воздух выел.
Комната —
глава в кручеными ховском аде.
Вспомни —
за этим окном

[1] РГАЛИ (Российский Государственный Архив Литературы и Искусства). Ф. 2577. Брик Лиля Юрьевна, Катанян Василий Абгарович. Оп. 1. Ед. хр. 1303. Статьи, заметки, информация о жизни и творчестве В.Маяковского (1914/15). 121 л. Л.Андреев о футуристах // Биржевые ведомости. Вечерн. вып. 1915. № 14824 (4 мая).

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 193.

впервые
руки твои, исступленный, гладил.
(«Лиличка!», 1916)[1]

Поэтому неудивительно, что позиция, с которой футуристы говорят о лирической героине символистов, — это ирония: «Дева, о которой мечтают, — это конечно не реальная грубая барышня <…>, а воздушное доброе создание:

закрывая глаза, я целую тебя —
бестелесен и тих поцелуй…

<…> в любви этих мечтателей должна быть безнадежность и недоступность <…> и та, о которой мечтают, не женщина, хотя как бы и женщина, с телом русалки, что бело как светящийся фарфор <…> или как говорит современный пустынник о своей недоступной даме:

… и очи синие бездонные
цветут на дальнем берегу
(А.Блок).

Кто-то всерьез назвал этого мечтателя певцом Невского, а его "прекрасную незнакомку" — женщиной с Невского — мы думаем, что даже для последней это обидно»[2].

Футуристы противопоставляли «бестелесностям» и «сребролунностям» поэзии символистов дерзость и эпатаж. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что эпатаж футуристов в интенции был заложен именно русским символизмом[3]. Эпатирующей была сама поэтика символизма, осуществленная

[1] Там же. С. 107.

[2] РГАЛИ. Ф. 2577. Брик Лиля Юрьевна, Катанян Василий Абгарович. Оп. 1. Ед. хр. 1303. Статьи, заметки, информация о жизни и творчестве В.Маяковского (1914/15). 121 л. Большаков К. Рец.: В.В.Маяковский. Облако в штанах. Тетраприх. С. 64. Пгр. 1915. Ц. 1 р. // Втор. сб. Центрифуги. М., Третий Турбогод (1915). С. 4—5.

[3] На родство футуризма и символизма указывает, в частности, В.Перцов: «Футуризм, противопоставляя себя символизму и <…> критикуя некоторые эстетические особенности поэзии символистов, был тем не менее как идейное течение в том же общественно-политическом лагере, что и символизм <…> Футуризм развивал некоторые художественные принципы символизма, несмотря на видимость яростной полемики с ним» // Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). М.; Л., 1950. С. 176.

в середине 1890-х гг. символистами, и в частности, В.Брюсовым. Эпатирующая поэтика и шквал этики скандала, сопутствующие футуризму, приветствовались В.Брюсовым как программа обновления поэтического языка, которая была и его — Брюсова — целью[1]. Правда, несмотря на то, что он видел в этой программе футуристов «продолжение исканий символизма»[2], Валерий Яковлевия осознавал бесперспективность поэтических исканий, ориентированных только на эпатаж.

Однако, несмотря на обилие резких отзывов (подчеркнутое Маяковским в автобиографии «Я сам», где он укрепил свою и сотоварищей по футуризму репутацию «обсмеянного у сегодняшнего племени»), столь однозначные оценки творчества футуристов не были правилом. Большинство критических отзывов совмещали в себе как бы два «полюса применения» — и плюс, и минус. К числу таких относится статья В.Брюсова «Год русской поэзии», опубликованная в журнале «Русская мысль в России и за границей» (1914. № 5—6)[3]. Сокрушенно констатируя факт обеднения современного российского литературного рынка, наполненного «бессодержательными и бесформенными стихами», «безнадежной прозой» или «повторением давно сказанного», критик с удовлетворением выделил «счастливое исключение» из общей безрадостной ситуации — стихи, написанные В.Маяковским. Брюсов отмечает, что у Маяковского в «маленьком сборнике» («Я!» — *О.К.*) и в «его стихотворениях, помещенных в разных сборниках, и в его трагедии встречаются и удачные стихи и целые стихотворения, задуманные оригинально»[4]. Поэту ставится в заслугу «свое восприятие действительности», наличие воображения

---

[1] Несколько «передергивая», С.В.Шервинский пишет: «Нимало не умаляя всей новизны и самобытности Маяковского, можно по праву считать и Брюсова зачинателем советской поэзии» // Литературное наследство. Вал.Брюсов. М., 1976. С. 20.

[2] См.: Русская мысль. 1912. № 7.

[3] РГАЛИ. Ф. 2577. Брик Лиля Юрьевна, Катанян Василий Абгарович. Оп. 1. Ед. хр. 1303. Статьи, заметки, информация о жизни и творчестве В.Маяковского (1914/15). 121 л. Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль в России и за границей. 1914. № 5/6. С. 25—31.

[4] Там же. С. 30.

и «умения изображать», но вместе с тем Брюсов находит в нем черты «нашего “крайнего футуризма”»[1].

Статья Брюсова явилась одной из первых критических попыток непредвзятого анализа поэтической системы начинающего поэта в противовес множеству появлявшихся в печати зарисовок, воспринимающих поэта-футуриста поверхностно, с чисто внешней стороны — как личность скандально-эпатажную.

Задача самого Брюсова была глубже эпатирования читающей публики. Он ратовал за создание нового поэтического языка (ср. с футуристической «заумью»), основанного на «заново» обработанных поэтических средствах. Это неизбежно приводило Брюсова к разрыву с опытом предшественников. Довольно-таки знакомая программа. Помнится, о разрыве с традициями говорили и футуристы, а также обещали «сбросить с парохода современности» «академиков» от литературы.

На правах «старшего», более опытного современника Брюсов критиковал часто неуклюжие поэтические и словотворческие эксперименты футуристов, не отрицая, впрочем, давно назревшей необходимости в них. Так, в статье о задачах современной поэзии (1920) Брюсов писал: «Тот, кто следил за поэтической эволюцией последнего десятилетия, <…> вспомнит борьбу футуристов за слово и его самостоятельную ценность («слово как таковое»); сломанные ритмы и неверные рифмы или ассонансы наших молодых поэтов от Маяковского до Пастернака. <…> Нет сомнения, что многое в этих исканиях слабо, ошибочно, подчас нелепо и дико. Вот новые слова, сочиненные нашими футуристами, которые звучат фальшиво, не отвечают духу языка; <…> вот сотни, тысячи таких промахов, которые легко было бы выискать и высмеять. Но именно это и было бы высшей несправедливостью по отношению к нашей молодой поэзии»[2].

В свою очередь, футуристы, и в том числе Маяковский, воспринимали позитивную критику Брюсова с пониманием, осознавая ее полезный, конструктивный характер. Так, В.Шершеневич свидетельствовал: «Я помню, Маяковский внимательно слушал Брюсова,

[1] Там же.

[2] Брюсов В. «Мы переживаем эпоху творчества…» (фрагмент статьи о задачах современной поэзии) // Литературное наследство. Вал.Брюсов. С. 225.

когда тот критиковал его стихи и указывал на недостатки. Маяковский шел вместе со мной домой и сквозь обиду шептал: “Сам писать не умеет, а до чего здорово показывает”»[1].

Как в случае с символизмом, так и в случае с футуризмом, в реальной практике за декларацией художественной новизны кардинального поэтического обновления не произошло. Тем не менее, и критика конца XIX в., и критика 1910-х гг. заговорила, в одном случае, о разрыве символизма, а в другом — футуризма — с традициями русской литературы. Причиной бума критики послужил тот факт, что, как символисты, так — позднее — и футуристы, не зная еще конкретных путей обновления поэтики, равно показали своими исканиями, насколько устарели художественные приемы предшественников, и как достаточно небольшого стилевого сдвига, чтобы все вокруг заговорили о рождении принципиально нового искусства.

Демонстративное же, нарочитое стремление «освободиться от устаревшего» в поэтическом арсенале было реакцией на равные условия, в которых течения начинали: в первом случае это засилье «традиционной», классической русской лирики XIX в., а во втором — укоренение постулатов лирики символистской. Именно поэтому, по сути будучи братьями, футуризм и символизм поступали друг с другом подчас не лучше близнецов Ромула и Рема.

Современники свидетельствуют, что Маяковский при малейшей возможности не гнушался уколоть символистов. Впрочем, тому причиной часто являлись сами символисты, пытавшиеся «научить уму-разуму» своего — как они несомненно ощущали! — поэтического продолжателя. Вот только некоторые примеры, приведенные А.Е.Крученых в книге «Живой Маяковский. Разговоры Маяковского»:

1) Брюсов спросил меня:

— Вы знаете, что такое «лемуры»?

А я:

— А что такое «тартатуй по-китайски»? Не знаете? Вот мы и квиты!

2) — «Прах могильный» [из стихов Брюсова] — а то есть еще именинный?!

[1] Цит. по: Катанян В. Маяковский. Литературная хроника. М., 1961. С. 431.

3) [На 3-м томе берлинского издания А.Блока обложка Милиоти — изображена фиолетовая не то птица, не то человек] — Александр Гамаюнович Блок… Гамаюн Александрович…

4) Крученых:

— Вяч. Иванову не нравится в «Облаке в штанах» — «декабрый» — «канделябры», он говорит, что правильно: декабрий.

Маяковский:

— Хорошее имя: папа Канделябрий![1]

В 1915 г., после того как Бурлюк провозгласил лозунг «единой эстетической России», футуристы выступили в сборнике «Стрелец» вместе с символистами. На вечере, посвященном выходу этого сборника, Маяковский «презрительно заявил, говоря о возможности воздействия символистов на футуристов, что он не желает, чтобы ему “прививали мертвую ногу”»[2].

Всегда тщательно «обрабатывавший» свои стихи («изводишь единого слова ради / тысячи тонн словесной руды»), кропотливо добывавший незатасканные рифмы, внимательный к ритму, по его собственному признанию, «делавший» свои стихи, Маяковский в идеале представлял свое — и вообще современное — стихотворчество производственным процессом, в котором каждый механизм отлажен до автоматизма, за что неоднократно был критикуем, в том числе и прижизненно. Как ни парадоксально на первый взгляд, но в этом же механицизме обвиняет и символистов идеолог конструктивизма К.Зелинский: «Несмотря на внешнюю свою “стихийность”, в символизме было много самой злейшей, косной механистичности. Эта своеобразная логика безумия — мертвая и подавляющая бессилием. Обезволивающее признание непостижимых <…> тайн мира также вяжет кандалами и отнимает силы на движение, как миродорожное расписание механики»[3].

Учитывая вышесказанное, можно заключить, что напор, с каким Маяковский и другие «гилейцы» перечеркивали наследие символизма, напротив, свидетельствует о мощной, по словам

---

[1] Крученых А.Е. Живой Маяковский. Разговоры Маяковского: В 3 т. Т. 1. С. 3, 8, 11.

[2] Цит. по: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). С. 349.

[3] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 104.

О.А.Клинга, «остаточной» символистской энергии[1] в творчестве всех футуристов. Русский футуризм во многом завершил некоторые задачи поэтической программы символизма. В первую очередь это касается языковых экспериментов, начатых в творчестве В.Брюсова и К.Бальмонта, и продолженных в поэзии В.Хлебникова, В.Маяковского, А.Крученых, Н.Асеева. Поэтому о действительной оппозиции футуристов по отношению к символистам говорить нельзя. Оппозиция существовала как демонстрационный — часто всего лишь внешний — момент. Так, например, издав альманах «Садок судей» (1910), имеющий необычную «внешность», книжное оформление (как то: отсутствие шмуцтитула, печать на обойной бумаге и т.п.), футуристы противопоставили его вид роскошным «скорпионовским» изданиям символистов. Другой пример здорового поэтического спора футуристов с символистами — публикация ироничной драмы В.Хлебникова «Маркиза Дэзес», в которой пародировались не только символистские поэтические приемы, но и сама этика и эстетика символизма. Однако эта публикация видится скорее рекламным трюком футуризма, нежели серьезной критикой поэтики символизма.

В пользу внутреннего родства, общности мироощущения и поэтических программ символизма и футуризма говорит и такой факт. Футуристов критика называла русскими варварами, отечественными Савонаролами, но К.Зелинский утверждал, что и за всей философией символизма, «то разубранной в парчовую вязь Белого, то в античные хитоны Вяч.Иванова, всегда было что-то очень русское, даже больше — азиатское, величайшая первобытность мирочувствия»[2]. Оба течения, таким образом, вобрали в себя сущностные черты национального сознания.

К.Бальмонт как предшественник В.Маяковского: одиночество избранных

Наряду с указанием Маяковского в автобиографии на попытку подражать Белому и Бальмонту в стихотворной манере и «новизне»,

[1] Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. С. 30.

[2] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 104.

совмещая их с другими темами[1], существует пример его же нелестного высказывания о Бальмонте. Пример этот — статья «В.В.Хлебников» (1922), в которой автор противопоставляет формальной новизне стихотворения Бальмонта «Хвалите», где заклинательная интонация достигнута тавтологическим повторением императива («Любите, любите, любите…»), стихотворение Хлебникова «Заклятие смехом» (1908—1909), построенное на многочисленных производных от «смех» и «смеяться»[2]. Восхищаясь революционным для поэзии экспериментаторством ранней вещи Хлебникова, который «развивал лирическую тему одним словом»[3], Маяковский порицал «словесное убожество» и «тавтологию» Бальмонта[4].

Еще раньше, в мае 1913 г., Маяковский присутствовал на торжественном собрании, проводившемся «Обществом свободной эстетики» в помещении Московского литературно-художественного кружка в честь Бальмонта, вернувшегося в Россию после длительного пребывания за границей. В стенограмме воспоминаний В.Шершеневича об этом собрании, хранящейся в библиотеке-музее Маяковского, зафиксирован факт неуважительного отношения 20-летнего Маяковского к Бальмонту, еще недавно — в 90-е гг. XIX в. — безраздельно царившему в русской поэзии: «<Маяковский>, обращаясь к Бальмонту, напомнил ему, как тот предлагал когда-то “совлекать с древних идолов одежды”, прозрачно намекнув, что ныне этот древний идол — сам Бальмонт. Пролитый бокала красного вина дал возможность Маяковскому сострить, что впервые он видит, как при заклании идолов течет кровь»[5].

Однако, несмотря на стремление «отгородиться» от Бальмонта и «уколоть» мэтра символизма, Маяковский своим творчеством подтверждает обратное: между поэтами много общего; во многом это касается эпатирующего характера их лирических героев и болезненной потребности самоутверждения «я» в поэзии. Известно прямое отношение Маяковского к лирическому герою собственной

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 18—19.

[2] Там же. С. 25—26.

[3] Там же. С. 25.

[4] Там же. С. 26.

[5] Цит. по: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). С. 209—210.

поэзии. Недаром негативно настроенные русские критики-эмигранты обвиняли его в излишнем «яканье». «Сжимая кулаки, всему на свете своей пробивающейся к признанию поэзии бросает поэт свое: “А Я!”. Я — не с большой уже, а с огромной буквы: сажени 2—3…», — писал о Маяковском Е.Аничков в статье «Футуризм и годы революции» (1923)[1], а Ю.Айхенвальд говорил о К.Бальмонте, что «он нескромен и много толкует о себе» («Бальмонт» (1923)[2]. Е.Аничков, подчеркивая похожесть лирических героев Бальмонта и Маяковского, причиной их «яканья с огромной буквы» считал рожденную из озлобления «поэтическую муку, которую восславили когда-то Бальмонт и Брюсов»[3]. Не в этом ли озлоблении обвиняли Маяковского и Адамович[4], и Аничков, и Ходасевич[5]?

Дерзость Маяковского, как и дерзость Бальмонта, в основе имеет совершенно противоположное качество — робость. «Он играл в безжалостность. Прикидывался циником», — писал П.Пильский о Маяковском («Самоубийца — самоубийце», 1930)[6], хотя на самом деле «он был очень нежным, скромным и застенчивым человеком» (Л.Кассиль. «Сплошное сердце»)[7]. Развязные люди всегда застенчивы. Застенчивость поэтов мешает им воплотить в жизнь свою потребность самоутверждения в поэзии, утвердить свою значимость для других. Именно здесь корни эпатажа, дерзости и крика, сопровождавших «я» Бальмонта и Маяковского в восприятии современников. В статье «Бальмонт-лирик» И.Анненский писал о попытке поэта возвеличить свое «я»: «Хочу быть

---

[1] Аничков Е.В. Новая русская поэзия. Берлин, 1923. С. 129.

[2] Айхенвальд Ю. Бальмонт // Силуэты русских писателей: В 3 т. Берлин, 1923. Т. III. С. 110.

[3] Аничков Е.В. Новая русская поэзия. С. 129.

[4] Адамович Г.В. Критическая проза / Вступ. ст. О.А.Коростелева. М., 1996. С. 156.

[5] Ходасевич В.Ф. О Маяковском // Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 226.

[6] П.[Пильский]. Самоубийца — самоубийце // Сегодня. Рига. 1930. № 112 (23 июня). С. 6.

[7] РГАЛИ. Ф. 336. Маяковский Владимир Владимирович. Оп. 7. Ед. хр. 39. Статьи и заметки о В.В.Маяковском. Вырезки из газет и журналов. 25 января 1927 — 17 декабря 1936. 95 л. Кассиль Л. Сплошное сердце // Известия. Дата не установлена.

дерзким. Хочу быть смелым. Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифицируют? Да, именно хочу быть дерзким и смелым, потому что не могу быть ни тем, ни другим»[1].

О.Мандельштам, словно в продолжение мнений Анненского и Аничкова, говорил о свойственной герою Бальмонта дерзости в попытке самоутверждения: «Потребность самоутверждения у него прямо болезненна. Он не может сказать “я” вполголоса. Он кричит “я”: “Я — внезапный излом, я — играющий гром”. На весах поэзии Бальмонта чаша “я” решительно и несправедливо перетянула чашу “не-я”…» (приложение к статье «О собеседнике», 1928)[2]. Разве не о Маяковском это сказано, который ощутил в себе силу заявить миру о себе во весь голос прежде, чем стала понятна цель, ради которой стоило это сделать?

Ощущение Бальмонтом и Маяковским «огромности» своего «я» спровоцировало появление в их поэзии такой черты, как ее «широкий размах». Личности огромной, с большой буквы, коей заявили себя они, было бы тесно в узком мирке камерной поэзии. Отсюда и «прорывы» Маяковского в необъятное пространство, в вечность; стесненность любыми границами, будь то даже собственное тело («И чувствую — / “я” / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо» — «Облако в штанах»[3]), что дало повод Н.Оцупу называть его «одержимым большими масштабами»[4]; отсюда и строки Ю.Айхенвальда о Бальмонте: «Он <…> любит широкий размах, великолепие, роскошь, или щегольство, так что все это утомляет и почти граничит с дурным тоном»[5]. А как часто Маяковского обвиняли в дурном тоне («Гораздо хуже то, что сквозит в самых прославленных поэмах его <…>: развязность, поза, ходульное <…> панибратство со всем миром» (Адамович[6]))!

---

[1] Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. И.Подольской; Ил.С.Михайлова. М., 1987. С. 310.

[2] Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 260.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 179.

[4] Оцуп Н. Миф Владимира Маяковского // Литературные очерки. Париж, 1961. С. 174.

[5] Айхенвальд Ю. Бальмонт // Силуэты русских писателей: В 3 т. Т. III. С. 109.

[6] Адамович Г. Судьба Маяковского // О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника. Париж, 1967. С. 20.

И Бальмонт, и Маяковский, помимо «широты размаха» и масштабности образов, злоупотребляли красками в своих стихах, «спецэффектами», усиливающими эмоциональное воздействие на читателя. «Поэт злоупотребляет драгоценными камнями, всяческой яркостью… Он вдохновляет себя географической и иной экзотикой», — писал Айхенвальд о Бальмонте[1]. О поэзии же Маяковского вообще было принято говорить живописными терминами, поскольку поэт был верен еще футуристской традиции, согласно которой носителями цвета в поэзии являются согласные, за счет использования которых можно сделать «фактуру слова» экспрессивно насыщенной. Поэтому и писал В.Брюсов, что «Маяковский сразу, еще в начале 10-х годов показал себя поэтом большого темперамента и смелых мазков <…> /А/ в своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката — резкой линии, *кричащей краски*»[2].

Помимо роднящих поэтов масштабности, индивидуализма и яркой колористики, к «общему знаменателю» их приводит любовь к эпатажу. Думается, не раз осужденное у Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети» («Я» (1913)[3]) вполне равноценно бальмонтовскому «Я ненавижу человечество, и от него бегу спеша…»[4].

Эпатаж этот равно проявляется как в выражении ничем не прикрытой «ненависти» к человечеству и в фамильярном обращении к солнцу, луне и стихиям, а заодно и в отождествлении с ними самого себя («Вездесущий Огонь, я тебе посвятил все мечты, / Я *такой же*, как ты» — «Гимн огню» (1900)[5] или: «Я — предвечернее светило, / Победно-огненный закат» — «Голос заката» (1901)[6]) в поэзии К.Бальмонта, так и в презрительно-пренебрежительном тоне обращения к самому Господу Богу лирического

---

[1] Айхенвальд Ю. Бальмонт // Силуэты русских писателей: В 3 т. Т. III. С. 109—110.

[2] Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П.Г.Антокольского. М., 1975. Т. 6. Статьи и рецензии 1893—1924. Из кн. «Далекие и близкие». Miscellanea (Замечания, мысли об искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе). С. 516.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 48.

[4] Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст. и комм. Д.Г.Макогоненко. М., 1991. С. 239.

[5] Там же. С. 131.

[6] Там же. С. 128.

героя Маяковского («Я думал — ты всесильный божище, / а ты недоучка, крохотный божик…» — «Облако в штанах»[1]), что указывает на осознанное стремление поэтов поставить свое «я» на один уровень с силами природы и Богом. Но ни тот, ни другой не желают быть одинокими в подобном стремлении, отсюда настойчивые призывы к самопревозношению тысячам тысяч последователей. Знаменитое бальмонтовское «Будем как солнце!» («Будем как солнце! Забудем о том…», 1902[2]) и маяковское «Идите! / Понедельники и вторники / окрасим кровью в праздники! / Пускай земле под ножами припомнится, / кого хотела опошлить!» («Облако в штанах»[3]), при всей разнице в целевой направленности призывов, могут служить подтверждением попытки поэтов не только возвысить лирических героев над земным униженным положением, но и преодолеть их очевидное одиночество.

А герои поэтов *одиноки*. Ужас одиночества постоянно выражается в тенденции к замене категории «я» категорией «мы» в поэзии как Бальмонта, так и Маяковского. Е.Аничков считал, что когда зовет Бальмонт быть как солнце, «когда взывает он к ветру, огню, ко всем стихиям, даже это “Хочу быть дерзким, хочу быть смелым” и в такой же мере: “Я жизнь, я солнце, красота…” <…> всюду здесь “я” может <…> быть заменено что ни на есть общественным “мы”, в самом прямом <…> значении слова: общественный»[4]. О «я» же Маяковского можно сказать, что его часто обоснованно отождествляли с «мы».

Объяснение подобной тенденции к гиперболизации своего «я» и, в то же время, к слиянию личного «я» с общественным «мы» (так характерного для поэзии как Бальмонта, так и Маяковского), мы находим в статье В.Иванова «Духовный лик славянства». Он считал это закономерным проявлением такой свойственной славянам черты, как *соборность*[5].

Итак, масштабность, индивидуализм, яркая колористика, соборный характер «я»… Доказательств родства поэзии Бальмонта и Маяковского, несмотря на усилия последнего углубить пропасть

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 195.
[2] Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. С. 126.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 188.
[4] Аничков Е.В. Новая русская поэзия. С. 40.
[5] Иванов В. Эссе, статьи, переводы. Брюссель, 1985. С. 205.

между собой и Бальмонтом, более чем достаточно. Назовем еще одно совпадение. Это *солнечность образа* лирического героя в поэзии обоих. Несмотря на традицию относить генеалогию образа солнца у Маяковского к влиянию И.Северянина (в частности, Н.Харджиев считал, что солнечные образы Северянина («В моей душе восходит солнце, / И я лучиться обречен!» («Поэза о солнце, в душе восходящем» (1912)[1]) или: «Я солнечник и лью с эстрады / На публику лучи поэз…» («Замужница» (1912)[2]) нашли свое отражение в стихотворении Маяковского «Необычайное приключение…» (1920)[3]), более убедительной кажется точка зрения Н.Оцупа, сближавшего этот образ Маяковского с солнечным образом К.Бальмонта. В образах этих видится не северянинский эгоцентризм, а скорее по-своему понимаемый патриотизм, прометеевское желание *быть полезным* («душу вытащу, / растопчу, / чтоб большая! — / и окровавленную дам, как знамя»[4]). Сожалея, что желание «светить, как солнце» у Маяковского было растрачено на «религию ложную» — ленинизм, Оцуп, несколько вульгаризируя свой подход, констатировал: «У Маяковского через футуризм <…> скорее уж связь с “Будем, как солнце” Бальмонта, религией по ту сторону добра и зла. Чувствуя пустоту такой религии, бывший футурист пытается определить добро и зло по Ленину, так что классовый враг становится злодеем, а член партии — носителем добра. Печально и пусто в мире, где солнцу позволяется светить в пределах такой-то доктрины»[5]. Пусть «светить всегда, / светить везде»[6] приходится Маяковскому и тогда, когда он понял тупиковый характер происходящего с его народом, с его страной («Маяковский нервничает, зная, что себя и других обманывает» (Оцуп[7])), но он остается верен стремлению быть «мы», а не «я», быть *вместе*. Сравним с высказыванием Е.Аничкова о значении

[1] Северянин И. Избранное / Сост. В.М.Рошаль СПб., 1997. С. 127.

[2] Северянин И. Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. Е.Филькина. М., 1999. (Прошлое и настоящее). С. 73.

[3] Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 63.

[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 185.

[5] Оцуп Н. Миф Владимира Маяковского. С. 168.

[6] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 38.

[7] Оцуп Н. Миф Владимира Маяковского. С. 168.

солнечного образа в поэзии Бальмонта: «В “Литургии красоты”, обращаясь к своему любимому <…> символу, — запел Бальмонт:

Солнце красное, *сказал мне мой родной народ*,
И о вольном красном солнце сердце мне поет…

Та же солнечность — отзвук ницшеанства <…> — завет еще и родной, патриотический»[1]. Все это дает основание считать еще одной точкой соприкосновения между поэтами значение солнечного образа.

Таким образом, предпринятая попытка охарактеризовать нерасторжимую связь творческого явления Маяковского с творческой индивидуальностью Константина Бальмонта позволила обнаружить как параллели, так и взаимоисключающие моменты в их поэтических и образных системах. Общая любовь к эпатажу, масштабность, индивидуализм, соборный характер «я», одиночество лирического героя-избранника, а также «солнечность» его образа свидетельствуют о родстве поэзии Маяковского с поэзией К.Бальмонта.

Революционеры духа (А.Блок и В.Маяковский)

В начале 1910-х гг. критикой и самими поэтами-символистами (В.Ивановым, А.Блоком) был объявлен кризис символизма как художественного течения. В 1910 г. явственно дают о себе знать направления, которые встают в противоположную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм и три основных футуристических подгруппы. Да и в самой среде символистов выявилась несовместимость взглядов на сущность и цели современного искусства: *старшие символисты* отстаивали независимость искусства от политических и религиозных идей, поэтическое же творчество *младосимволистов*, напротив, становится все более религиозным и общественным. Вяч.Иванов пытается обосновать символизм как целостное мировоззрение в докладе «Заветы символизма» (1910). Однако попытка эта оказалась безуспешной.

Распад символистского течения его идеологи пытаются выдать за закономерную дифференциацию на отдельные направления, иногда враждебные друг другу, но, тем не менее, связанные

[1] Аничков Е.В. Новая русская поэзия. С. 72.

общностью происхождения. Однако подобные попытки заявить о себе как о цельной художественной концепции встречают довольно жесткий отпор в критике. Так, марксист А.Горнфельд в своих «Заметках о современной литературе» с удовлетворением замечает: «Своевременно <…> эти притязания получили должную оценку. Декадентам указали, что их раздоры — их семейные дела, с литературной дифференциацией не имеющие ничего общего. Кривляются ли они под знаменем “крайнего индивидуализма” или берутся в высшем синтезе примирять начало личное и начало общественное, проповедуют ли аскетизм или противоестественные пороки, идут заодно с политической реакцией или повадливо подпевают освободительному движению, — до этого поэзии нет дела. Поэзия хочет красоты и правды»[1]. В итоге на смену признанию символизма как течения приходит признание отдельных — лучших — его представителей — К.Бальмонта, В.Брюсова.

Последний оплот символизма пал, когда А.Блок в 1912 г. определяет свой метод как «декадентство». По его словам, он мучительно рвется из «декадентской будки» «на свежий воздух», «из болота — в жизнь», к «здоровью и простоте»[2].

Ломка устоявшихся принципов творчества ощущается в цикле «Ямбы» и, в особенности, в поэме «Возмездие». В творчество Блока входят мотивы, которые предшествовали призыву: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте революцию»[3] («Интеллигенция и революция», 1918). Вéрхом же смущения критиков стало появление поэмы «Двенадцать» с фигурой Христа во главе отряда красногвардейцев и стихотворения «Скифы», пафос которого — призыв к западу прийти на «братский пир труда и мира». Время, на веяния которого откликался в своем творчестве Блок, подсказывало новые образы, среди них — образы новых варваров, варваров от революции, варваров от поэзии, и ближайшими образцами таковых оказались смутьяны-футуристы.

Параллельно процессам, происходившим в творчестве А.Блока, развиваются литературные искания поэтов-футуристов и молодого В.Маяковского. Футуризм был своеобразным импульсом его

[1] Горнфельд А. Заметки о современной литературе // Куда мы идем? С. 48—49.
[2] Блок А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 596—597.
[3] Там же. С. 434.

дореволюционного творчества. Встреча в сентябре 1911 г. с «идеологом российского футуризма» Д.Бурлюком, организатором футуристической группы «Гилея», послужила рождению в Маяковском «гениального поэта» — футуриста («Я сам» (1922. 1928)[1]). Поэт нашел в футуризме сферу выражения «бродивших» в нем идей принципиально нового искусства, противопоставляемого классической «скуке». Он «с головой» уходит в пропаганду движения.

В декабре 1912 г. Маяковский совместно с Д.Бурлюком, А.Крученых и В.Хлебниковым участвует в выпуске альманаха «Пощечина общественному вкусу», в который помимо его стихотворений «Ночь» и «Утро» (1912) вошел и манифест «русских кубофутуристов», как называли себя авторы. Основное положение манифеста — нигилистическое отношение «провозвестников искусства будущего» к русской литературе не только прошлого (Пушкина, Достоевского, Л.Толстого), но и настоящего (Блока, Сологуба, Ремизова и даже М.Горького, рассмотревшего впоследствии, что в футуристах «определенно что-то есть»). Декларации манифеста, естественно, нашли отражение в газетно-журнальной критике, буквально воспринявшей клич кубофутуристов и отзывавшейся о них крайне неодобрительно. Последовавшие за «Пощечиной» выход индивидуального сборника Маяковского «Я» (цикл из 4-х стихотворений, 1913), постановка его программной трагедии «В.Маяковский» в Петербурге в том же году (Маяковский: «Просвистели ее до дырок»[2]) и особенно предпринятое футуристами турне по городам России с докладами и пропагандой «левого» искусства разожгли газетно-журнальную «искру», вызванную манифестом, в целое «пламя», подпитываемое в своем неровном, но стабильном «горении» позднейшими столь же неординарными проявлениями кубофутуристов (сб. «Стрелец» (куда вошли произведения Маяковского, Каменского, Крученых и Д.Бурлюка), «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» (напечатаны в 1915 г.) Маяковского).

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 20.
[2] Там же. С. 22.

По словам Маяковского, «газеты стали заполняться футуризмом» («Я сам»[1]). Однако вопреки стремлению поэта представить все отклики на творческие опыты футуристов отрицательными, неодобрительными — «Тон был не очень вежливый. Так, например, меня просто называли “сукиным сыном”»[2], — все было не столь однозначно.

Среди приветствовавших футуристов и, в их числе, Маяковского, был А.Блок. О.А.Клинг считает, что для осознания «генетического родства футуризма и символизма (даже по отношению к столь <…> по-разному понимаемой <…> традиции)»[3] в высшей степени показательна блоковская оценка футуристических исканий. В отношении Блока к футуристам можно проследить свою эволюцию. Во многом это связано с резким изменением на отрезке 1912—1913 гг. оценки Блоком акмеизма — этого ближайшего отпрыска символизма — и, в частности, деятельности самого Н.Гумилева. Ситуацию довершили оскорбительные выпады в адрес Блока со стороны С.Городецкого. Блок резко отстраняется от провозглашенного акмеизма и сближается с Н.И.Кульбиным, одним из первых теоретиков русского футуризма, искренне надеясь увидеть смысл в исканиях футуристов.

Поначалу Блоку претит футуристическая «брань во имя нового», демонстративный отход от традиций, однако, как уже говорилось, символизм в свое время тоже выступил как оппозиция литературной традиции русской классической поэзии XIX в., поэтому если не принять, то уж по крайней мере понять борьбу футуристов со всяческим «старьем» поэт мог как никто другой.

Во многом сам Блок был «предтечей» футуристов. В его воздействии на молодую футуристическую братию было два основных момента: прямое наследование футуристами блоковских образов и находок и наследование «от противного» — т.е. образы, возникшие как полемические по отношению к Блоку-символисту. Что касается последнего случая, то его ярким примером может служить следующий факт. Городская тема у Блока навеяна, в свое

[1] Там же. С. 21.

[2] Там же.

[3] Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. С. 12.

время, Брюсовым (настоящим событием в жизни Блока было появление книги стихов В.Брюсова «Urbi et orbi» («Граду и миру»)). Брюсов как бы открыл Блоку тему современности, которая станет одной из основных в творчестве поэта. Он пишет о городе, городском «дне». Таково, например, стихотворение «Фабрика» (1903), которое оказало поистине магическое воздействие на футуристов. Они проявляли в своих «городских» творениях просто чудеса полемичности по отношению к Блоку, подчас переходя на скандал (больше других в этом смысле отличились, пожалуй, М.Большаков и М.Ларионов).

Справедливости ради необходимо заметить, что подчас и сам Блок был довольно резок в отношении футуристов. Так, в статье 1921 г. «Без божества, без вдохновенья» Блок назвал русский футуризм «пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции»[1]. Однако — с чувством некоего смутного восхищения — в этой же статье Блок признает, что футуризм «отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие "прозорливые" люди не догадывались»[2].

Однако, несмотря на взаимные «уколы», при ближайшем рассмотрении творческое наследие Блока и футуристов обнаруживает общность тематики и проблематики. Так, одним из общих увлечений Блока и футуристов было модное в России 1910-х гг. увлечение техникой, и, в частности, авиацией. В 1912 г. Блок заканчивает стихотворение «Авиатор» (1910—1912). Эта же тема настойчиво завладевает воображением футуристов, однако, преломляясь в их «творениях» по-своему. Блок имеет возможность оценить результаты применения авиации в 1911 г. в ходе итало-турецкой войны: при всем восхищении человеком, преодолевшим силу земного притяжения, авиатор представляет довольно отчетливую опасность для человечества:

Летун отпущен на свободу.
Качнув две лопасти свои,
Как чудище морское в воду,
Скользнул в воздушные струи.

[1] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 181.
[2] Там же.

<…>

Все ниже спуск винтообразный,
Все круче лопастей извив,
И вдруг… нелепый, безобразный
В однообразьи перерыв…
И зверь с умолкшими винтами
Повис пугающим углом…
Ищи отцветшими глазами
Опоры в воздухе… пустом!

<…>

Зачем ты в небе был, отважный,
В свой первый и последний раз?
Чтоб львице светской и продажной
Поднять к тебе фиалки глаз?

<…>

Иль отравил твой мозг несчастный
Грядущих войн ужасный вид,
Ночной летун, во мгле ненастной
Земле несущий динамит?[1]

Напротив, в стихотворениях футуристов авиация — это непременный предмет восхищения (примером может служить восторженно-неуклюжее стихотворение К.Большакова «Аэромечта» из книги «Сердце в перчатке» (1913):

Взмоторить вверх, уснуть на пропеллере,
Уснуть сюда, сюда закинув голову,
Сюда, сюда, где с серым на севере
Слилось слепительно голубое олово.
На шуме шмеля шутки и шалости,
На воздух стынущий в меха одетые
Мы бросим взятой с земли на землю кусочек жалости,
Головокружась в мечтах кометами.
И вновь, как прежде, уснув на пропеллере,
На шуме шмеля шутки и шалости,
Мы спустимся просто на грезном веере
На брошенный нами кусочек жалости[1].

[1] Там же. Т. 3. С. 34.

Для Маяковского Блок был во многом идеалом поэта. В статье, написанной на смерть Блока, поэт признавал: «Славнейший мастер-символист Блок оказал огромное влияние на всю современную поэзию»[2]. Впоследствии Д.Д.Бурлюк вспоминал, что, несмотря на то, что сам он как идеолог российского футуризма «все усилия свои расходовал на то, чтобы поселить в душе своего талантливого молодого друга высокомерную насмешку над старым творчеством Блока», Блока «Маяковский <…> очень любил и высоко ставил как поэта, ежеминутно декламируя <его> стихи»[3]. В свою очередь, по словам Бурлюка, Блок был «в восторге от Маяковского» и даже «преподнес ему полное собрание своих произведений»[4].

Множественные параллели можно обнаружить между лирическими героями Блока и раннего Маяковского. Для лирического героя Блока (первого периода его творчества — периода так называемой мистической «тезы», и второго — скептической «антитезы») характерно амбивалентное состояние отчуждения от мира и одновременно стремление к слиянию с ним. Подобное состояние становится характерным и для лирического героя раннего Маяковского, стремящегося к людям, но отчуждаемого от них своим романтическим максимализмом и несоответствием мира, страстно желаемого героем, миру действительному. Подобный максимализм был свойствен кубофутуристам вообще, так как они во многом шли по пути кубистов от живописи, видевших реальность как утратившую цельность картину мира и стремившихся ее восстановить.

По воспоминаниям М.С.Шагинян, А.Белый отмечал и свойственный А.Блоку максимализм, приведший к разочарованиям, скепсису и, наконец, отчаянию в мироощущении[5]. «Будущему

---

[1] Большаков К. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова: Роман; Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста Н.Богомолова; послесл. А.Немзера. М., 1991. С. 288.

[2] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 629.

[3] РГАЛИ. Ф. 2577. Брик Лиля Юрьевна, Катанян Василий Абгарович. Оп. 1. Ед. хр. 1247. Д.Д. и М.Н.Бурлюк. «Маяковский и его современники». Воспоминания. Публикация и предисл. В.А.Катаняна, коммент. А.Е.Парниса. 1956. Ксерокопия [1970]. Л. 9.

[4] Там же.

[5] Шагинян М.С. Литературный дневник: Ст. 1921—1923 гг. 2-е изд., доп. М.; Пд., 1923. С. 93.

русскому сознанию выбирать, за кем идти: за интегрирующим Белым или за дифференцирующим Блоком, — за благополучием преждевременного синтеза или за скорбью мужественного и одинокого разделения»[1], — писала Шагинян. Маяковский, для лирического героя которого свойственна многоликость, умудрился непостижимым образом сочетать в своем поэтическом «я» черты как Белого, так и Блока.

Если у раннего Блока поэт — это избранный, скорбный инок, к которому «незримый дух слетел, / Открывший полных звуков море»[2], то герой раннего Маяковского со всей отчетливостью понимает свое дерзкое избранничество:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
(«А вы могли бы?», 1913)[3].

Он ощущает себя бесконечно одиноким в своей противопоставленности земным «серым» людям («Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!» — «Я», 1913[4]), но в то же время равным своим величием всей земле:

Земля!
Дай исцелую твою лысеющую голову
лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот…
Ты! Нас — двое,
ораненных, загнанных ланями…
Сестра моя!
(«От усталости», 1913)[5].

[1] Там же. С. 99.
[2] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 5.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 40.
[4] Там же. С. 49.
[5] Там же. С. 51.

Подобно лирическому герою Блока, судьба которого «родственна роковой роли птицы Гамаюн, — крылатой, но не способной летать («не в силах крыл поднять смятенных»), <…> запекшиеся кровью уста обречены предвещать мрачные неизбежности»[1], атрибут лирического героя Маяковского — «окровавленный песнями рог» («От усталости», 1913)[2]. Герой Маяковского также обращает свой голос к людям, вещая бесценные истины, но — также — ими не понимаемый и — более того — не желающий быть понятым:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир.
(«Нате!», 1913)[3].

Непонимание окружающих, глухих к стараниям лирического героя Блока преодолеть стену одиночества, приобщить их к Знанию поэта-пророка, поэта-избранника, окрашивает лиру Блока в иронические тона. В стихотворении же «Сытые» (1905) наблюдаем явный переход авторской иронии в сарказм — едкую насмешку, не оставляющую за осмеиваемыми права на самооправдание:

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты
Они скучали, и не жили,
И мяли белые цветы.

<…>

Пусть доживут свой век привычно —
Нам жаль их сытость разрушать.
Лишь чистым детям — неприлично
Их старой скуке подражать[4].

Над тупым, наглым самодовольством сытых издевается поэт-максималист. Он использует в создании образа «пожирателей света» прием грубого выделения физиологической детали, перерастающей

[1] Алексеева Л.Ф. Ирония и антиэстетизм // А.Блок и русская поэзия 1910—1920-х годов. С. 10.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 51.
[3] Там же. С. 56.
[4] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 180.

в самодовлеющий образ: «важные чрева» уродливо засуетились, лишившись привычной сытой неги существования. Впоследствии Маяковский сходный образ доведет до гротескного, назвав «желудком в панаме» зажиревшего буржуа.

Кстати, этот образ многими исследователями толкуется как итог влияния на Маяковского сатиры Саши Черного. Действительно, общими для Саши Черного и В.Маяковского (сатириконцев) явились излюбленные приемы выделения физиологической детали, перерастающей в самодовлеющий образ (Саша Черный в стихотворении «Мясо» (1909) изображает обывателей, чьи «Щеки, шеи, подбородки, / Водопадом в бюст свергаясь, / Пропадают в животе»)[1], а также грубого овеществления человека (навстречу одному из лирических героев Черного идет «бифштекс в нарядном женском платье»). Однако не стоит недооценивать возможность влияния на самого Сашу Черного поэзии А.Блока. Д.Бурлюк вспоминал, что Маяковский поражал его знанием творчества А.Блока и Саши Черного. Поэтому вполне закономерно предположить, что издевательская манера разговора с «сытыми» у лирического героя Маяковского — это своего рода синтез влияний Блока и Саши Черного:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.
(«Облако в штанах», 1914/1915)[2].

Своеобразный «демонизм» Маяковского, по свидетельству В.Пяста, делал его личность в глазах Блока замечательной[3]. Тем более его привлекала «варварская дикость», редкая самоуверенность, нагнетаемая сознанием собственной правоты (очищающее начало варварской дикости воспевается Блоком неоднократно, пример тому — поэма «Скифы»).

---

[1] Черный Саша // Саша Черный. Стихотворения / Сост. и вступ. ст. Ф.М.Кривина. М., 1991. С. 49.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 175.

[3] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 518.

В своей дерзости по отношению к миру сытого самодовольного обывательства лирический герой Маяковского, однако, не переступает той черты, которая сделала бы невозможной его обращенность к современникам, способным его понять и разделить с ним горечь. «Грязных кулачищ замах» не отделяет поэта от основной человечьей «гущи». «Виной» тому — подкупающая жертвенность («За всех расплачусь, за всех расплачусь…»), человеколюбие по отношению ко всем обездоленным в этой жизни:

… я каждый день иду к зачумленным
по тысячам русских Яфф! …
… Люди!
Когда канонизируете имена
погибших,
меня известней, —
помните:
еще одного убила война —
поэта с большой Пресни!
(«Я и Наполеон», 1915)[1].

О духовной основе великой жертвенности как пути совершенствования человека (характерной для лирических героев Блока и Маяковского, А.Белого, С.Есенина, Н.Клюева, В.Нарбута) размышлял Сергий Булгаков: «Религиозно утверждая свою личность, мы должны ею пожертвовать, потерять свою душу, чтобы спасти ее от самости и непроницаемости. <…> Подвиг юродства, совершенное отвержение своего психологического лика, <…> — таков предел этого пути самоотречения»[2]. Думается, что герои Блока и Маяковского являют «ту растворенность себя в других субъектах, тот крестный путь самоотречения, черты юродства»[3], о которых размышляет отец Сергий.

В качестве альтернативы миру сытого самодовольства как Блок, так и Маяковский строят собственные, гармоничные и космически совершенные поэтические миры. У раннего Блока это

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 73.

[2] Булгаков С. Второй Адам // Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 300.

[3] Алексеева Л.Ф. Ирония и антиэстетизм // А.Блок и русская поэзия 1910—1920-х годов. С. 103.

мир Прекрасной Дамы, воплотившей в себе божественное, идеальное начало, к слиянию с которым стремится лирический герой; у Блока зрелого — творческая личность, призванная сотворить из «хаоса» «космос»:

<…> художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен[1].

В сентябре 1909 г. Блок делает в своей записной книжке запись: «…великий хаос я предпочитаю в природе. Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем) творит космос»[2].

Маяковский, избравший для себя позицию долженствования поэта перед эпохой, по словам Ф.Н.Пицкель, как нельзя лучше соответствует блоковскому определению художника, т.к. для него характерно «создание цельного и стройного поэтического мира, органически выражающего сложнейшую область человеческой жизни — мир социальных, общественных отношений»[3].

Во многом одинаково — как сотворение космоса из хаоса — восприняли Блок и Маяковский и октябрьскую революцию. Творчество поэтов обретает революционный пафос, по мнению М.Ф.Пьяных, роднящий символиста Блока и футуриста Маяковского даже больше, чем символиста Блока и символиста Белого[4]. Исследователь оговаривается, однако, что «Маяковскому, полагавшему, что Блок не выбирал, радоваться ли разрушению старого мира или “стенать над пожарищами”, революционная решимость автора “Двенадцати” казалась недостаточно последовательной»[5]. Думается,

[1] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 301.
[2] Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930. С. 130—131.
[3] Пицкель Ф.Н. Лирический эпос Маяковского. М., 1964. С. 95.
[4] Литературное наследство. А.Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. С. 178.
[5] Там же.

такое мнение Маяковского можно объяснить известной прямолинейностью, требовательностью его к поэтам в разрешении проблем, которые ставились перед ними реальностью.

Много общего находим и в отношении Блока и Маяковского к войне. Блок увидел в Первой мировой войне «крушение гуманизма» (так называется его статья, написанная в 1919 г.): «<…> Движение, которое происходит в настоящее время в мире, невозможно измерить никакими гуманными мерами, истолковать <…> цивилизованными способами. Цивилизация во все последние годы делала отчаянные попытки приспособиться к движению, самый внушительный пример — приспособление к пошлейшей и грандиознейшей из войн, каких мир до сих пор не видел. Своим резко-антимузыкальным согласием на эту войну цивилизация подписала смертный приговор себе самой»[1]. Правда, в отличие от Маяковского, который считает войну только разрушительной, антигуманной, вследствие чего она не может содержать в себе позитивного значения, Блок, согласно своей концепции сотворения космоса из хаоса, видит в крушении гуманизма и цивилизации, принесенных войной, и очищающее обновление: «…побежденной оказалась гуманная цивилизация, победителем — дух музыки. Во всем мире звучит колокол антигуманизма, мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии, и потому — человек становится музыкальнее»[2].

Мировоззренческие процессы отражались в стиховой системе поэтов, в обновлении поэтического языка. И Блок, и Маяковский в равной степени понимали, что новая — революционная — действительность не может быть выражена в творчестве старыми языковыми средствами. По мнению С.А.Коваленко, статья Маяковского «Как делать стихи?» (1926) свидетельствует о том, что поэт ощущал Блока своим предшественником в области созвучных времени языковых экспериментов («Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни»), поскольку в качестве иллюстрации к сказанному поэт наряду со своими («Разворачивайтесь в марше!»)

[1] Блок А.А. Собр. соч.: В 12 т. Л., 1936. Т. 8. С. 130.
[2] Там же.

приводит стихотворные строки Блока: «Революцьонный держите шаг!»[1].

Немало нареканий со стороны критиков было в отношении *ритма* стихов Маяковского — чеканного, «принудительного <…>, как бы выкручивающего руки фразе» (Ю.Карабчиевский[2]). Ритм — один из наиболее значимых и запоминающихся элементов стиха. Обращает на себя внимание тот факт, что А.Блок был одним из тех современников поэта, которые понимали важность работы над ритмикой: «Многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут, ибо они текучи, они, как само время, неизменны в своей текучести»[3]. Поэтому кажется неудивительным сознательное и кропотливое «делание» Маяковским ритма своих стихов. Помимо Блока, пожалуй, только М.Цветаева смогла разглядеть за неровным, часто перебиваемым экспрессией однословной строки ритмом суть: «Ритмика Маяковского, — писала Цветаева в статье «Эпос и лирика современной России…» (1932), — физическое сердцебиение — удары сердца — застоявшегося коня или связанного человека. <…> Маяковский, даже в своей кажущейся свободе, связан по рукам и ногам»[4]. Действительно, «удары» ритма Маяковского (Ю.Иваск называл его «барабанным боем»[5]) усиливают чувство напряженности коротких и хлестких, как пули, подстрочий, создавая почти реальное ощущение душевной муки лирического героя, «распятого» на стихе.

Таким образом, можно заключить, что, несмотря на резкости Блока в адрес футуристов, творчество Блока и Маяковского сближает огромное количество «общих мест». Это и революционные мотивы, носящие константный характер в творчестве обоих поэтов, и характерное для обоих скептическое отношение к литературной традиции, и во многом сходно решаемая городская тема, и увлечение техникой и техницизмом современного мира, и отчужденные от мира и одновременно стремящиеся к слиянию с ним

---

[1] Коваленко С. Крылатые строки русской поэзии. Очерки истории. М., 1989. С. 378.

[2] Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 8.

[3] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 440.

[4] Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 311.

[5] Иваск Ю. Цветаева — Маяковский — Пастернак // Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. № 95. С. 171.

лирические герои каждого из них, и, наконец, осознание обоими важности ритмической стороны стиха, повлекшее за собой смелые эксперименты с метрикой (в данном отношении оба шли за К.Д.Бальмонтом).

А.Белый: новаторство в стиховой системе

Р.В.Иванов-Разумник из новаторства А.Белого в области формы стиха выводил одну из причин возникновения футуризма как литературного течения, поставившего своей задачей ломку традиций и условностей в поэзии. По мнению критика, испытав, вслед за А.Блоком, на себе «кризис индивидуализма» символистов, А.Белый «вступил на “путь безумия” <…>. Новую, свою форму создал он (от него потом многим заимствовались футуристы)»[1]. Вершиной новой формы явился, по мнению Иванова-Разумника, типично символистский роман «Петербург». Однако за этой вершиной и начался, по мнению исследователя, спад символизма, заключавшийся, помимо прочего, в явном эпигонстве появлявшихся сочинений по отношению к данному произведению. И как раз в это время в поисках новых путей в поэзии появляется, по терминологии Иванова-Разумника, «новое декадентство» начала XX в. — футуризм, «некое чудище «обло, озорно и лаяй»[2], без которого, тем не менее, трудно представить себе историю русской поэзии начала XX в.

Литературоведение в течение нескольких десятилетий изучает новаторство Маяковского в области ритмической организации стиха: метры, рифмы, размер, своеобразие графической формы. Неординарность его поэтического «я» находила выражение в оригинальной поэтической системе. Лишь немногие, в частности, В.Брюсов, не замечали этого, утверждая, что у Маяковского «некоторые размеры лишь типографски отличены от самых заурядных ямбов и хореев»[3]. В.Маяковский, наряду с другими футуристами, принявшими правило «беспроволочного телеграфа»

---

[1] Иванов-Разумник Р.В. Русская литература XX в. (1890—1915). С. 30.

[2] Там же. С. 31.

[3] Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П.Г.Антокольского. М., 1975. Т. 6. С. 516.

и «слов на свободе», участвовал в так называемом «разложении стиха» (Аничков[1]), пытался даже разложить слово:

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че…
(«Из улицы в улицу», 1913)[2]

Однако разложение русского стиха, по мнению Е.Аничкова, началось задолго до Маяковского в творчестве Блока и особенно Белого. Разрывы синтаксиса и перебои ритма, узаконенные Маяковским, встречаются до него в стихах Белого, которому принадлежит инициатива экспериментирования с размерами. Белый начинает чередовать их между собой, иногда в одном четверостишии:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел…
(«Друзьям»,1907)[3]

В.В.Кожинов утверждал, что «многие из “приемов”, типичных для Маяковского, были разработаны ранее, например, в поэзии <…> Белого»[4]. Вяч.Вс.Иванов также считает очевидным соотношение в этом плане между Белым и Маяковским[5]. Сам Маяковский неоднократно говорил о роли Белого в становлении формы его поэтического «я». В автобиографии он указывал на стремление подражать Белому в организации стиха: «Символисты — Белый,

[1] Аничков Е.В. Новая русская поэзия. С. 106.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 38.

[3] Белый А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. Т.Ю.Хмельницкой; Подг. текста и примеч. Н.Б.Банк и Н.Г.Захарченко. М.; Л., 1966. С. 249.

[4] Кожинов В.В. Стихи и поэзия. М., 1980. С. 203.

[5] Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» А.Белого (В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева, Б.Пастернак) // А.Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 345.

Бальмонт. <…> Пробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось *так же про другое* — нельзя. <…> Ведь вот лучше Белого я все-таки не могу написать»[1] («Я сам», 1922. 1928). И действительно, первые поэтические опыты Маяковского — написанные в стиле стихотворного кубизма «Ночь» и «Утро» — более чем с поэтическими опытами Брюсова соотносимы, пожалуй, только с одноименными стихотворениями Белого: тремя стихотворениями «Ночь» (1907) из сборника «Урна» и двумя стихотворениями «Утро» (1902 и 1907) из сборников «Золото в лазури» и «Пепел» соответственно.

Относительно формальной преемственности отметим, что творчество Белого и Маяковского роднит особый прием организации стихового пространства, когда элементы лирического сюжета объединяются по тем же законам, что и живописные элементы на полотнах кубистов (недаром Н.Оцуп сравнивал Маяковского с кубистом Пикассо[2]): совершенно разные, на первый взгляд никак не связанные образы, краски, детали и штрихи на самом деле вступают в перекличку между собой, взаимно дополняют друг друга, определяя некий внутренний лейтмотив. Прием этот Белый развивает и в прозе, например, в «Котике Летаеве» (1916), где ряд осколков-эпизодов постепенно составляет индивидуально неповторимую и вместе с тем глобально обобщающую картину мира.

Этот же мозаичный прием организации повествования встречаем в поэмах Маяковского «Облако в штанах» (1914/1915) и «Флейта-позвоночник» (1915). В этих произведениях совершенно разные пространственно-временные пласты сосуществуют в текстовом пространстве на равных. Так, в поэме «Облако в штанах» действие происходит в комнате ожидания любимой, на улице, в масштабах земного шара и, наконец, у Небесного Отца, а связующей нитью, лейтмотивом становится мотив отчаяния, охватившего лирического героя.

Мозаичность повествования являлась одним из характерных приемов футуристов, а потому Вяч.Вс.Иванов в статье «О воздействии “эстетического эксперимента” А.Белого» фактически

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 18—19.
[2] Оцуп Н. Миф Владимира Маяковского. С. 171.

причисляет к футуристам символиста Белого: «А.Белый, по его собственным словам, всегда остававшийся символистом, <…> в лучших своих произведениях переходил стилистические границы символизма и шел в том направлении "эстетического эксперимента" (его термин), который ближе <…> именно футуризму»[1].

Знаменитая «лесенка» Маяковского также имеет прецедент у Белого (хотя и не только у него). Графическая разбивка на отрезки стиховой строчки и отказ от прописной буквы в начале нового стиха свойственны и Белому. Для обоих поэтов обособление отдельного слова в самостоятельную строку было значимо с двух точек зрения. Во-первых, изменение количества слов в строке — следование короткого стиха после ряда длинных (например, в поэме Маяковского «Война и мир») создает ощущение ритмического перебоя, эмоционально насыщая стих. Каждая строка, состоящая из одного слова, концентрирует в себе экспрессию длинной строки (на это указывают С.Калачева[2] и В.Холшевников[3]). Во-вторых, короткая длина стихов влечет за собой учащение повтора межстиховых пауз, что создает прерывистость речевого потока, делает речь более взволнованной, и усиливает воздействие на слушателя.

И.Г.Минералова в статье «Эпатаж как художественный прием в стиле В.Маяковского» отмечает, что символисты и, в частности, А.Белый послужили «учителями» футуристов и Маяковского и в обозначенном аспекте: «…Эпоха, осознававшаяся современниками как исчерпавшая себя, <…> прибегала к различным приемам, чтобы «поразить, ошеломить необычным поведением (тоже эпатаж) не только в жизни обычной или окололитературной, но и в плодах осмысления этой самой жизни, в творчестве. Назову В.Розанова или А.Ремизова, В.Брюсова или А.Белого»[4].

Думается, всеми этими совпадениями можно объяснить тот факт, что уколы в адрес символистов, сформулированные еще

---

[1] Иванов Вяч.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» А.Белого (В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева, Б.Пастернак). С. 338.

[2] Калачева С.В. Эволюция русского стиха. М., 1986. С. 213.

[3] Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб., 1996. С. 64.

[4] Минералова И.Г. Эпатаж как художественный прием в стиле В.Маяковского // В.Маяковский и его традиция в поэзии. Исследования / Сост.: И.Г.Минералова, Ю.И.Минералов, О.Ю.Юрьева. М., 2005. С. 4.

в «Пощечине общественному вкусу» (1912) и повторявшиеся в печатных и публичных выступлениях футуристов, не содержали упоминаний об А.Белом. В свою очередь, об уважительном отношении Белого к творчеству Маяковского свидетельствует то обстоятельство, что когда 19 сентября 1921 г. в Москве в Политехническом музее состоялся «Дювлам» (Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского), с приветствиями выступили не только представители Пролеткульта, Государственных художественных мастерских, но и А.Белый[1].

Белый счел возможным даже сравнительное изучение творческих приемов Гоголя и Маяковского. В книге Белого «Мастерство Гоголя» (М., 1934) есть глава «Гоголь и Маяковский», в которой поэт и исследователь литературы показывает родство системы гиперболических образов Гоголя и Маяковского и обнаруживает сходство некоторых принципов их словотворчества.

Лирических героев Белого и Маяковского роднит внутренний настрой поэзии; ее тональность. Как мы упоминали, сатирическое «я» Маяковского часто сравнивали с гоголевским, указывая на несостоятельность лирических страниц у того и другого и великолепие сатирических («Это какой-то новый Гоголь, которому не удается ничего “положительного”», — писал о Маяковском Г.Адамович[2]). Адамович же сравнивал с Гоголем и Белого, ставя ему в заслугу неистощимую словесную изобретательность и величественные «полеты <…> полубезумного воображения»[3]. И Маяковского, и Белого Адамович критиковал за преувеличенную карикатурность образов.

Белый и Маяковский равно любят оперировать большими величинами. Это проявляется на уровне образов. И.Эренбург заметил, что у Маяковского «образы <…> как-то физически больше обычных», и обратил внимание на его любовь к нередко весьма крупным цифрам: дескать, поэт «очень любит говорить о тысячах

---

[1] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград 1921—1922 годов. М., 2005. С. 168.

[2] Адамович Г. «Великие процессы истории» Анри Робера. Маяковский // «Звено» 1923—1926 гг. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 155.

[3] Адамович Г. «Москва» А.Белого. «Граф Калиостро» И.Лукаша // «Звено» 1923—1926 гг. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 247.

тысяч и миллионах миллионов», вследствие чего — иронически замечает Эренбург — «его пророчества о конце мира всегда напоминали бюллетени метеорологической станции»[1]. К «безумию чисел», «математике космоса»[2] тяготеет и Андрей Белый. Разница состоит в том, что если Маяковскому удается «взорвать цифрами»[3] мир, то величественные картины, нарисованные воображением Белого, «полны великолепия и холода. <…> Так звенят великолепные водопады высоко, там, где уже трудно дышать»[4]. Оба поэта испытали на себе определенное влияние «мистики числа» В.Хлебникова.

В.Тренин и Н.Харджиев отмечали также наличие родственных образов в произведениях Белого и Маяковского. Это, прежде всего, трагический образ «поэта площадного пророка-арлекина-сумасшедшего»[5], над которым смеется и издевается толпа. Вспомним также о склонности «я» Маяковского к юродству, приближающему его к Богу. Жертвенность, роднящая лирических героев Блока и Маяковского, присуща и лирическому субъекту А.Белого. Так, в «Жертве вечерней» (1903) А.Белый говорит от имени героя-страдальца, юродивого, который жаждет очищения мира от скверны:

Стоял я дураком
в венце своем огнистом,
в хитоне золотом,
скрепленном аметистом —
один, один, как столб,
в пустынях удаленных, —
и ждал народных толп
коленопреклоненных[6].

Ирония героя Белого по отношению к себе снижает образ и одновременно усиливает мотив трагического одиночества.

---

[1] Эренбург И. Владимир Маяковский // Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 56.

[2] Эренбург И. Андрей Белый // Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 34.

[3] Эренбург И. Владимир Маяковский. С. 57.

[4] Эренбург И. Андрей Белый. С. 34.

[5] Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1964. С. 57.

[6] Белый А. Собр. соч.: Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 101.

Лирический герой Маяковского тоже стоически переносит страдания за лишенное счастья человечество, всю «обезлюбленную» землю:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.
И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.
(«Человек», 1916—1917)[1]

Или:

У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять, стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь.
(«Про это», 1923)[2]

Образ, напоминающий сверхчеловека Заратустру из поэмы Ф.Ницше «Так говорил Заратустра», — это образ, равно характерный для поэтов. И.Г.Минералова отмечает: «Он вошел, почти ступая в следы, оставленные символистами, в особенности

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 272.
[2] Там же. Т. IV. С. 172.

А.Белым, с идеей, которую они взлелеяли, размышляя над неоромантиком и философом Ф.Ницше»[1].

Однако если герой Маяковского в своем богоборчестве не доходит до раскаяния, то Богочеловек Белого в конце концов прозревает в своих притязаниях дьявольские происки и становится подобным лирическому герою Вяч.Иванова, страстно желающему воскресения Божьего («Вспыхни, Солнце! Бог, воскресни! / Ярче, жаворонка песни, / Лейтесь в золото небес!»[2]) и смиренно принимающему все испытания и страдания, которые посылает Отец:

Светило братское, во мне зажгло ты вновь
Неутомимую, напрасную любовь!
Детей творения, нас, в разлученной доле,
Покорность единит единой вечной Воле.
(«Покорность», сб. «Порыв и грани»)[3]

В отрывке из «Жертвы вечерней» (1903) Белого обращает на себя внимание многоролевой характер лирического субъекта (дурак — одинокий страдалец — ницшевский Сверхчеловек («ждал народных толп коленопреклоненных»)). О многоролевом образе своего лирического героя Белый писал и в предисловии к берлинскому сборнику «Стихотворений», вышедшему в 1923 г.[4]

Критики в разные времена отмечали многоликость и склонность к разносторонним проявлениям лирического героя Маяковского. Одиночество, неразделенная любовь, автобиографизм героя, противопоставление «толпе» и тут же — сосредоточенность на судьбе России, боль за судьбу миллионов и желание слиться с многомиллионным «мы»… На «разносторонность» и актерскую способность к перевоплощениям как на реальную черту Маяковского в русском литературном процессе указывали и постоянный оппонент Маяковского П.Пильский («В своем стремлении вечно позировать это актер-блузник… Несколько раз переменял он свои

[1] Минералова И.Г. В.Маяковский: черты стиля эпохи и свой голос («на несгораемом костре немыслимой любви») // В.Маяковский и его традиция в поэзии. Исследования. С. 92.

[2] Иванов В. Утренняя звезда // Иванов В. Кормчие Звезды. Кн. лирики. СПб., 1903. С. 19.

[3] Там же. С. 16.

[4] Белый А. Предисловие в сборнике «Стихотворения» (Берлин, 1923) / А.Белый. Собр. соч.: Стихотворения и поэмы. С. 481.

роли»[1]), и Р.Якобсон («Я поэта не исчерпано <…> эмпирической реальностью. Маяковский проходит в одной из своих «*бесчисленных* душ»[2]), и советский литературовед В.Альфонсов, считавший характерным для поэта многократно повторяемый «двойной» образ-формулу его героя[3]:

1) Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
я вот тоже
ору —
а *доказать* ничего *не умею*!
(«Скрипка и…», 1914)[4]

2) Я — равный кандидат
и на *царя* вселенной
и на
кандалы.
(«Флейта-позвоночник», 1915)[5]

3) Какими Голиафами я зачат, —
такой *большой*
и такой *ненужный*?
(«Себе, любимому…», 1916)[6]

Несмотря на различия во мнениях о двуплановости (многоплановости) лирического «я» поэта, характерном для него игровом начале, а также личных либо социальных корнях этого многообразия, можно проследить устойчивую склонность литературоведов к определению социально-жертвенной сути «многоликости» поэта и ее важной роли в становлении личности Маяковского[7].

---

[1] Пильский П. Нахалкиканец из-за Ташкенту // Сегодня. Рига. 1927. № 144. С. 3.

[2] Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть В.Маяковского. Париж, 1975. С. 11.

[3] Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984. С. 59.

[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 69.

[5] Там же. С. 204.

[6] Там же. С. 127.

[7] Подробнее об этом см.: «Двойничество», многоликость или игра? // Култышева О.М. Феномен Маяковского: восприятие современников. Екатеринбург, 2003. С. 88—104.

Сближает лирических героев Белого и Маяковского и их акцентированная автобиографичность. В произведениях А.Белого о творчестве «можно говорить лишь в той степени, в какой творчество есть в дневниках, записках, письмах, исповедях, — считал Адамович. — Это рассказ о *своей* жизни»[1]. Позже критики подчеркивали эту черту и относительно лирического героя Маяковского. Д.Бурлюк писал в воспоминаниях: «Маяковский в своей поэзии ничего не выдумывал. Его стихи — лот его жизни. Судовой журнал. <…> Не переделать, <…> не отбросить. Все в его стихах списано с натуры»[2].

На общее для стихов Маяковского и Белого автобиографическое начало указывал также Вяч.Вс.Иванов. Он заметил, что со стихами Маяковского о собственной смерти стихи А.Белого «сближаются прежде всего описанием от авторского лица: присущая поэтам нота субъективного восприятия не изменяет им и при подходе к этой теме («Отпевание», 1906)»[3].

Разумеется, несмотря на обилие точек соприкосновения, между творческими мирами писателей существует множество различий. Прежде всего, эта разница выражается в отношении к религиозной теме, неоднократно затрагиваемой обоими поэтами. Ранний Маяковский, как и Белый в цикле «Вечный зов» (1903), использует образ «Нового Христа», но образ этот у Маяковского вырастает в богоборческий. У Белого же, при всей иронии этого образа, он не перерастал, как позднее у Маяковского, в образ Богочеловека (Сверхчеловека). Напротив, религиозная тема у Белого носит серьезный пророческий характер. Разницу эту подмечал Вяч.Вс.Иванов, объясняя ее глубокими различиями между литературными течениями, к которым поэты (может, в большей мере формально) принадлежали, — символизмом и футуризмом[4].

Во многом мало соотносимо и отношение Белого и Маяковского к быту. В литературе начала XX в. был провозглашен лозунг «Смерть быту!», который выражался в отрицании «бытовой»

---

[1] Адамович Г. «Москва» А.Белого. «Граф Калиостро» И.Лукаша. Кн. 1. С. 249.

[2] Бурлюк Д.Д., Бурлюк М.Н. Маяковский и его современники. Фрагменты из воспоминаний // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 13.

[3] Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» А.Белого (В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева, Б.Пастернак). С. 348.

[4] Там же. С. 351.

литературы и в признании необходимости отражения беспредельности в любой форме: будь то душевное движение человека или отсутствие категории «данного места». Маяковский поддержал лозунг, т.к. он был созвучен его неприязни к обывателю, а быт стал для него олицетворением обывательства. В поэме «Про это» (1923) поэт восклицает: «Исчезни, дом, / родимое место!»[1], и хотя герой его чувствует после этого не только легкость, но и опустошенность («Будь проклята, / опустошенная легкость!»), это не устраняет неприязни к бытовой ограниченности домашнего пространства.

Не так однозначно отношение к быту А.Белого. Он встает на его защиту, хотя и предвидит возможность превращения искусства в простую зарисовку, которая есть «удел этнографии»[2]. Однако, не считая отражение быта целью писателя, Белый не против него как средства, с помощью которого можно создать «образчики творчества, отражающие величие нашей эпохи»[3].

Можно сказать, что, несмотря на различия между Белым и Маяковским в решении одних и тех же, поднимаемых в творчестве, тем и вопросов, оба поэта использовали сходные средства поэтической организации, в частности, мозаичный характер построения текстового пространства. Для обоих был характерен гиперболизм, автобиографизм образов и их трагикомичный характер («поэт-сумасшедший пророк»). Кроме того, Маяковский явился продолжателем Белого в «разложении» русского классического стиха и экспериментаторстве с ним.

Множество параллелей находим между Белым и Маяковским и в области теоретической. Так, несмотря на формальную принадлежность к символизму, Белый выступал против чисто эстетической направленности искусства, его замкнутости на сфере творческой. Размышляя «О настоящем и будущем русской литературы» в одноименной статье («Одни говорят, что русская литература должна отражать жизнь; другие же говорят: “Нет, не должна”; одни говорят: “Литература призывает нас к созиданию жизни”,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. С. 159.

[2] Эта тенденция найдет свое отражение во «Второй драматической симфонии» Белого, в которой, как и у Маяковского, быт осуждается. — *О.К.*

[3] Адамович Г.В. Белый о быте в литературе. А.Неверов // «Звено» 1923—1926 годов. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 2. С. 11.

другие же отвечают: “Нет, вовсе не призывает”…»[1]), Белый подчеркивал необходимость для русской литературы иметь активный, действенный характер по отношению к жизненной реальности: «Последние цели познания не коренятся в самом познании; они коренятся в действии; последние цели творчества не коренятся в творческих формах искусства; они коренятся в жизни. И поэтому-то последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки зрения литература должна стать чем-то действенным и живым, литература — не только форма искусства, но и еще нечто. <…> Цель продиктует мне идейное отношение к литературе»[2]. В цитированной статье 1911 г. Белый фактически отрицает один из главных постулатов символизма: «Создание литературной техники с музыкой души произвело взрыв истории новейшей литературы <…>; этот взрыв отобразился в индивидуалистическом символизме. Искусство <…> творит иную, живую, еще не найденную форму. Так возникает лозунг: “искусство для искусства”, — лозунг, нелепый в литературе». Правда, оговаривается, что «практически этот лозунг целесообразен, отрицая слишком близкие, не ценные цели литературы»[3].

Лозунг «Искусство для искусства» не раз подвергался критике со стороны футуристов и, в частности, В.Маяковского, который всей своей поэтической практикой демонстрировал активный, действенный характер собственного творчества, его живой отклик на происходящее вне сферы искусства. Так, например, демократизация поэтического языка (здесь Маяковский отозвался на тревожные запросы эпохи), словесное изобретательство (неологизмы) и принудительное введение в поэзию вульгаризмов не были самоцелью, рекламным фокусом Маяковского, призванным лишь эпатировать публику. Это был оправданный, хотя на первых порах и подчиненный антиэстетическим лозунгам, шаг в сторону *ломки ограничений и условностей поэтического языка*, усиления поэтической выразительности («Имитация бранной речи в монологе лирического героя — это <…> не способ эпатажа <...>,

[1] Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // Куда мы идем? С. 3.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 8.

а средство предельной экспрессии, которая возникает на эмоциональной волне гнева», — указывал Б.Гончаров[1]).

Помимо цели «демократизации» поэтического языка введение Маяковским в стиховую систему экспрессивно окрашенных, подобно вульгаризмам, языковых единиц, удовлетворяло его теории о художественно-эстетической нагрузке слова, берущей начало из раннефутуристической концепции «самовитого слова». Концепция эта заключалась в требовании воссоздания в поэтической речи многообразия действительности «как она есть»: «Хотим, чтоб слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало бы радостно, как победное ура», — писал Маяковский в статье «Война и язык» (1914)[2].

Е.Б.Тагер писал о преломлении принципа «самовитого слова» в творчестве Маяковского: «Смысл своей художественной работы над образом Маяковский видит в том, чтобы превратить слово в “имя собственное” предмета или явления. <…> Он стремится установить между словом и жизненным содержанием, которое за ним стоит, такую же <…> связь, какая существует между собственным именем и человеком или местностью, которым оно принадлежит»[3]. По мнению ученого, футуристические образы, в основе которых лежал принцип «самовитого слова», являются остро полемическими по отношению к символистским: «Символизм с его поэтикой символического образа представляет собой в сущности лишь <…> вариант <…> перифрастической предметобоязни. Явление должно быть окружено системой сложных намеков и субъективно-произвольных ассоциаций <…>, чтобы стать “эстетическим”. <…> В противовес этой эстетике Маяковский декларировал: “Ищем речи точной и нагой”»[4].

«Самовитое» слово должно было помимо правдивого отображения происходящего нести «оценочную» нагрузку: «Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюр-морта (sic! — *О.К.*), не увидит повешенных в Калише… надо писать

---

[1] Гончаров Б. Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983. С. 151.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 326.

[3] Тагер Е.Б. О стиле Маяковского // Тагер Е.Б. Избр. работы о литературе. М., 1988. С. 252.

[4] Там же. С. 252—253.

войною!» («Штатская шрапнель (Вравшим кистью)», 1914[1]). Война же — вечный разлад; дисгармония вообще: в природе, обществе, человеке — это брань, вульгаризмы, резкости.

Е.Б.Тагер в статье «О стиле Маяковского», говоря о новаторстве поэта в области поэтического языка, предпочитает терминам «прозаизация», «деэстетизация» качественно новое выражение «эстетическая реабилитация слова», которое, по его мнению, точнее всего отражает языковые эксперименты Маяковского. Кроме того, исследователь считает, что эксперименты эти не в последнюю очередь были вызваны футуристическим противостоянием культуре прошлого, и в том числе культуре символизма. «Распространено мнение о том, что суть словарных преобразований Маяковского сводится к “снижению”, “прозаизации” поэтического языка, — пишет Тагер. — <…> Однако, если отвлечься от отдельных случаев нарочито подчеркнутого просторечия, вызванных полемическими увлечениями в борьбе с эстетским языком символистов, следовало бы скорее говорить об эстетической реабилитации слова Маяковским. <…> Уничтожая грани между эстетически дозволенным и недозволенным словоупотреблением, Маяковский как бы дарует эстетическое равноправие любому слову, независимо от того, к какому лексическому типу оно принадлежит»[2].

Противоположна эстетизму позиция верности долгу, ответственности перед народом — позиция глубоко осмысленная и взвешенно обоснованная Маяковским-поэтом. Вопрос Маяковского: «А что, / если я / народа водитель / и одновременно — / народный слуга?» («Разговор с фининспектором о поэзии», 1926[3]) как нельзя лучше характеризует позицию долга перед народом, занятую поэтом. Маяковский по своей сути явный лидер, однако и он способен был испытывать восторг от стремления приобщиться к массам («Я счастлив, / что я / этой силы частица, / что общие / даже слезы из глаз»[4]).

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 309.
[2] Тагер Е.Б. О стиле Маяковского. С. 243.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 123.
[4] Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Там же. Т. VI. С. 304.

Маяковский стал громким голосом своей эпохи, искренне веря в новые идеалы и стремясь пропагандировать их: «Здесь было упомянуто о социальном заказе и о подголоске. То, что мне велят, это правильно. Но я хочу так, чтобы мне велели!» — говорил поэт в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном 20-летию деятельности 25 марта 1930 г.[1] «Я хочу, / чтоб над мыслью / времен комиссар / с приказанием нависал <…> Я хочу, / чтоб в конце работы / завком / запирал мои губы / замком», — утверждал он в стихотворении «Домой!» (1925)[2]. За явным юмором этих строк — серьезная гражданская позиция. «В подобном добровольном самопринуждении, — писал В.О.Перцов, — был один из путей к внутренней свободе, в этом добровольчестве был и элемент трагизма, характерный для того исторического периода»[3]. Маяковский говорит о «добровольном самопринуждении» и в поэме «Во весь голос»: «И мне / агитпроп / в зубах навяз, / <…> Но я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне». «Смирял себя» в годы гражданской войны и Д.Бедный, испытывая гордость за то, что «все ж не умножил я собою печальных нытиков числа» (стихотворение «Печаль»). По словам Перцова, самоограничение Маяковского «было продиктовано особенным временем, исторически переходным периодом “военного коммунизма”, и оно оказалось плодотворным, содействуя росту его великого таланта поэта-трибуна»[4].

В формуле Маяковского «себя смирял, становясь на горло собственной песне» можно увидеть своеобразный аскетизм, а не только следование принципу соцзаказа. Он просто не мог позволить себе «петь», т.к. время, в которое он творил, не было пригодным для «цветистого», «пышного» искусства и «пения». В этом смысле Маяковский близок Н.Некрасову[5] и Л.Толстому, который считал, что стыдно создавать «декоративное» искусство, когда ужасна жизнь. Е.Б.Тагер писал, что «к концу века (XIX. — *О.К.*) <…>

---

[1] Там же. Т. XII. С. 432.

[2] Там же. Т. VII. С. 94.

[3] Перцов В.О. Писатель и новая действительность. М., 1961. С. 331.

[4] Там же. С. 338.

[5] «Маяковский, вслед за аскетическим гражданином из стихотворения Некрасова, усовещивал, по-видимому, самого себя — “нынче не время любовных ляс”», — писал В.Перцов // Там же. С. 337.

Толстой решительно восстал против подкупающего богатства “подробностей” во имя аскетической простоты и прозрачной ясности библейской притчи, народного рассказа»[1]. Чтобы обрести право «петь», надо, казалось совестливым писателям, сначала очистить от скверны жизнь. «В эпоху, когда относительная стабильность общественных отношений “человеческой комедии” XIX столетия сменилась взрывчатым драматизмом века грядущих революционных катастроф <…>, художник встает перед необходимостью занять более активную, действенно оценочную позицию. И, соответственно, происходит перевооружение <…> художественного языка. На смену изобразительным задачам приходят задачи “выразительные”, экспрессивные. Многостороннее живописное восприятие мира начинает казаться слишком пассивным»[2], — так характеризовал глубинные нравственно-эстетические процессы Серебряного века Тагер.

Несмотря на любовь поэта к категории *будущего*, Маяковский весь обращен к живой современности: «Мы не признаем бесполезного искусства» («Россия. Искусство. Мы», 1914[3]), — заявлял он до революции, а после нее действенная нацеленность еще более нарастала, подчас вызывая упреки в утилитарности поэзии. Поэт обращался к «грядущим людям», призывал: «Выволакивайте будущее!» (1925)[4], но оставался при этом злободневным, поскольку потенциал светлого грядущего он искал «здесь и теперь».

Общепризнан факт, что Маяковский явился в стихах ярким новатором. Вопрос о новаторстве Маяковского в области стиховой системы (организации стиха, фоники, ритмики, метрики) долгое время был (и остается сейчас) в центре внимания исследователей его поэзии. Уже говорилось о том, что одни признавали данное новаторство безоговорочно, считая совершенно оригинальными и не имеющими «литературных предков» все вышеперечисленные компоненты стихотворной системы поэта (Плиско: «Он ненавидел импотентную схоластику академиков»[5]), другие (в частности,

[1] Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М., 1988. С. 322.

[2] Там же. С. 323.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 324.

[4] Там же. Т. VI. С. 129.

[5] Плиско Н. Маяковский. Вступ. ст. // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. I. С. VII.

Ю.Иваск) почти целиком отрицали таковое новаторство, находя «корни» экспериментаторства Маяковского в поэзии Серебряного века, классицизма и даже барокко.

Метрическая система стихов Маяковского отражает поиск новых путей к «неведомым горизонтам» в отражении характера лирического героя. Стремление найти *новую* форму выражения для героя, в которой бы воплотилось новое *содержание* идеального человека будущего, возведенного в Маяковского, обусловило переходы поэта от силлабо-тоники («Необычайное приключение…» (1920) написано традиционным чередованием 4-х и 3-стопных ямбов с мужскими и женскими рифмами) к акцентному (тоническому) стиху, в котором нет закономерной последовательности ударных и безударных слогов. Дольники и тактовики свободно сменяют друг друга даже в пределах одного стихотворения (например, «Стихи о красотах архитектуры», 1928).

Однако нельзя утверждать в отношении метрики и ритмики исключительного новаторства Маяковского. Новаторство это развивалось в явном взаимодействии с ритмическими и метрическими экспериментами Блока («Двенадцать») и Белого. Л.Ф.Алексеева считает, что на страницах поэмы Блока «Двенадцать» «Белый незримо присутствует — и как теоретик, и как экспериментатор ритмических моделей»[1]. Белый, как, впрочем, и Блок, выступая против формализма ради формализма (совершенствования формы собственно ради формы), в творчестве уделял огромное внимание формальным элементам. Показательно, что стремление к новому в области формы в творчестве Белого не означает разрушения традиционных форм. Белый считал, что для поэзии вредно как неукоснительное следование традиции, так и безусловное стремление ее преодолеть: «То, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строении строк, строф, ни ставший быстро столь же казенным беспорядок их»[2]. Живая новаторская струя, вносимая поэтом в произведения, служит не только созданию имиджа оригинала, крушителя устоев, но и действительно не дает

[1] Алексеева Л.Ф. А.Блок и русская поэзия 1910—1920-х годов: Учеб. пособие. М., 1996. С. 30.

[2] Белый А. Собр. соч.: Стихотворения и поэмы. С. 320.

застояться «творческому водоему» и обогащает авторскими находками поэзию вообще.

§ 4. Акмеизм

Итак, в 1910-е гг. *символизм* как художественное течение переживает кризис. Младосимволист ***Вячеслав Иванович Иванов*** (1866—1949) пытается обосновать символизм как целостное мировоззрение в докладе **«Заветы символизма»** (1910). Однако попытка оказалась безуспешной. Блок порывает с символизмом как с уже не существующей школой. В среде остальных символистов к 1911 г. возникает кружок **«Цех поэтов»**, во главе которого становятся Н.С.Гумилев и ***Сергей Митрофанович Городецкий*** (1884—1967). Членами кружка становятся начинающие поэты А.А.Ахматова, ***Георгий Владимирович Иванов*** (1894—1958), О.Э.Мандельштам. *Целью* кружка являлось возвращение поэзии к реальной жизни. В 1912 г. на одном из собраний «Цеха» был решен вопрос о провозглашении новой поэтической школы — *акмеизма*. Название школы претендует на высшую ступень в поэзии (происходит от греч. *akme* — высшая степень чего-либо). Акмеисты должны были стремиться к новым вершинам искусства.

Литературным манифестом акмеизма явилась статья одного из его идеологов — Н.С.Гумилева — «Наследие символизма и акмеизм», написанная в 1912 г., когда новая литературная школа была провозглашена и обозначена именно как акмеизм. В статье Гумилев не скрывает преемственности акмеизма по отношению к символизму. Не преминув «уколоть» прародителя («символизм закончил свой круг развития и теперь падает. <…> На смену символизма идет новое направление <…>, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»[1]), автор статьи с пренебрежительным уважением молодой здоровой силы, за которой будущее, отзывается о «почившем символизме» и выражает осознание того, что, «чтобы новое течение утвердило себя <…> и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на поставленные им

[1] Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 40.

вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Среди немногого того, что принято «на вооружение» акмеизмом из арсенала символистов, Гумилев называет стремление акмеистов «разбивать оковы метра пропуском слогов, <…> свободной перестановкой ударений», восходящее к символистским поискам «нового, более свободного стиха»[1]. Вслед за символизмом, направившим помыслы в область неведомого, акмеизм признает существование непознаваемого, но иначе определяет свое отношение к нему. Исходя из того, что «непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать» и, следовательно, «все попытки в этом направлении нецеломудренны», Гумилев провозглашает одним из ведущих принципов акмеистов «детски-мудрое до боли сладкое ощущение собственного незнания»: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять свои мысли о нем <…> догадками, — вот принцип акмеизма»[2]. Исключением в области познания неведомого является только познание Бога, а «что касается ангелов, демонов <…>, то они <…> не должны больше земной тяжестью перевешивать другие <явления>»[3]. Самоценной провозглашалась мудрость и ясность действительности. В стихотворении **«Адам»** С.М.Городецкий писал:

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

<…>

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы.
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Акмеисты стремятся рассеять атмосферу иррационального, освободить поэзию от «мистического тумана». И тут они сталкиваются с противоречием. «Безоговорочно» принимаемый видимый, звучащий, слышимый мир оказался по сути лишенным

[1] Там же. С. 41.
[2] Там же. С. 43—44.
[3] Там же. С. 44.

позитивного содержания[1]. Акмеистическое жизнеутверждение становилось искусственной конструкцией и выглядело капитуляцией перед сложностью проблем, выдвинутых трагическим мироощущением символизма.

Что касается *тем*, разрабатываемых в поэзии акмеистов, то крайне характерной для нее оказывается тема *прошлого*. Однако акмеистов интересуют не переломные эпохи, в которых символисты находили аналогии современности, а эпохи относительно *бесконфликтные*. Бесконфликтность изображаемой эпохи позволяла представить ее как образец гармонического человеческого общества. Часть акмеистов начинает эстетизировать старину.

Признание «вещного» мира часто оборачивается любованием *предметами*, поэтизацией быта. Так, в одной из «поэз» из сборника **«Отплытие на о.Цитеру»** (1912) Г.В.Иванов описывает обычный кофейный сервиз как предмет необычайно тонкой художественной работы[2]:

Кофейник, сахарница, блюдца,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой:
Сначала — тоненькою кистью
Искусный мастер от руки,
Чтоб фон казался золотистей,
Чертил кармином завитки…

Акмеисты звали вернуться из символистских «миров иных» и уйти от проблем общества не только в мир прошлого, но и к *истокам жизни человека и природы*. В среде акмеистов возникает культ *Адама* — первого человека на земле. По мысли акмеистов, Адам был первым акмеистом, так как он дал реальным вещам их имена. Так возникает вариант названия акмеистского течения — *адамизм*. Адамисты обращаются к истокам бытия, описывают экзотических зверей, природу (более других, пожалуй, преуспел в этом Н.С.Гумилев, служивший «музе дальних странствий»), переживания первобытного человека. Однако подчас увлечение

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 314.

[2] Там же. С. 315.

древностью приводило к эстетизации бацилл, низших организмов, давших начало всему живому (таковы, к примеру, произведения акмеиста ***Михаила Александровича Зенкевича*** (1891—1973) **«Человек»**, **«Махайродусы»**, **«Темное родство»**)[1]. Очень часто в поэзии акмеистов-адамистов эстетизируется экзотика природной стихии как первозданное начало бытия (примером могут служить сборники стихов Н.Гумилева **«Жемчуга»**, **«Чужое небо»**, **«Колчан»** и др.).

Объединение акмеистов как задуманное стилевое, поэтическое и эстетическое единство просуществовало недолго. Уже в 1914 г. «Цех поэтов» фактически распался. К внутреннему расколу группы привели две основные причины. Во-первых, критикой «Цех поэтов», а впоследствии и акмеизм, воспринимался не как единство, а скорее как временный конгломерат ряда ярких индивидуальностей, каждая из которых не желала ограничивать себя рамками акмеистической теории, закрепленной в статьях-манифестах Гумилева и Городецкого. Это привело сначала к возникновению внутри группы множества идейно-стилевых разновидностей. Исследователь литературных пародий на футуристическую и акмеистическую поэзию С.Тяпков указывает таковых пять: это ***кларизм*** (от лат. *clarus* — ясный), исповедуемый ***Михаилом Алексеевичем Кузминым*** (1872—1936) и А.А.Ахматовой; ***адамизм,*** в его ярчайшем проявлении — как выражение мужественного взгляда на жизнь — проявившийся в творчестве Н.С.Гумилева и С.М.Городецкого, а в «мягкой», «утонченно-физиологической» форме — в стихах Г.В.Иванова и ***Любови Никитичны Столицы*** (1884—1934); ***«эллинизм»***, эстетизирующий внешний мир, утварь, предметы обихода и представленный творчеством ***Бориса Александровича Садовского*** (1881—1952), О.Э.Мандельштама; ***натуралистическая*** ветвь акмеизма (М.Зенкевич, ***Владимир Иванович Нарбут*** (1888—1938) и ***Николай Авдеевич Оцуп*** (1894—1958), которые, впрочем, по мнению М.Л.Гаспарова, очень скоро стали учиться «новым приемам у футуристов»[2]. Наконец, пятой ветвью акмеизма С.Тяпков считает ***эгофутуризм***, поскольку он «приспособлен ко вкусам широкой мещанско-обывательской

[1] Там же. С. 316.

[2] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 263.

публики»[1]. Несмотря на то, что названные ответвления акмеизма не имели четких границ и допускали постоянное взаимодействие, сам факт наличия нескольких трактовок одной теоретической программы свидетельствует об отсутствии единства в среде акмеистов.

Другой причиной, приведшей к расколу группы, явилась несамостоятельность акмеистической теории по отношению к теории символизма, а также явное расхождение ее с поэтической практикой акмеистов. Эта причина послужила поводом к появлению множества критических откликов, суть которых сводилась к тому, что у акмеистов «стихи — сами по себе, а теория — сама по себе», причем «теория оценивалась как эклектичная и беспомощная, а претензии акмеистов заменить на авансцене русской литературы символизм признавались несостоятельными ввиду прямой зависимости акмеизма от поэтического наследия их “отцов” — символистов»[2]. Так, в 1913 г. в журнале «Вестник знания» появилась статья В.Голикова, провозглашавшая, что главное свойство теории акмеизма — надуманность, и винившая акмеистов в том, что в своем стремлении «живой земле пропеть хвалы» они закрывают глаза на то негативное, что является неотъемлемой частью объективной действительности: «Городецкий, Гумилев и др. (счетом ровно 6 человек) — от современной ли серой сумеречной скуки, от тщеславного ли желания стать созидателями новой поэтической школы — изобрели эту тощую теорийку. <…> И около пустого места поднялась <…> сутолока. <…> Акмеизм это — “бесслезные глаза”, это — “неживая бирюза”. Он фантастически расцвечивает мир, но от бесконечного страдания человеческого равнодушно отворачивается»[3].

Об акмеизме как явлении эпигонском по отношению к символизму писал в 1914 г. С.Бобров в своей рецензии на сборник Ахматовой «Четки»: «В настоящее время миф об “акмеизме” можно считать “существенно разъяснившимся”. За все время своего существования “акмеисты” не сумели дать ничего, что могло бы

[1] Тяпков С. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников: Учеб. пособие. Иваново, 1984. С. 17—18.

[2] Там же. С. 16.

[3] Голиков В.Г. Бесслезные глаза // Вестник знания. 1913. № 7. С. 684—685.

уверить читателей их в действительной необходимости обособления их от символистов. <…> “Акмеизм”, базировавшийся лишь на отрицании символа <…>, решительно не принес ничего, кроме <…> пережевывания тех же символов»[1]. Думается, эклектичность собственной теории ощущали и сами акмеисты, поэтому, лишенные единой идеи, которая бы организационно оформила направление, вскоре расстались.

После 1914 г. был предпринят ряд попыток реанимировать группу. Так, в 1916 г. «Цех поэтов» был вновь собран, но уже под руководством ***Георгия Викторовича Адамовича*** (1892—1972). Воскрешенный просуществовал всего полгода. В 1921 г. «Цех поэтов» вновь собрался под началом Гумилева, который видел обновленный «Цех» своеобразным кружком проакмеистически настроенной поэтической молодежи. Был даже издан альманах стихов «младших акмеистов» под типичным для акмеизма названием «Дракон». Выход альманаха повлек за собой появление статьи Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)»[2], в которой поэт подверг критике акмеистическое движение.

Подводя итог сказанному, можно заключить, что акмеизм объединил поэтов, весьма различных по художественным установкам. Объединяли акмеистов, пожалуй, поиски выхода из кризиса, в который, по их мнению, завел поэзию символизм. Однако создать полностью *свою* мировоззренческую и эстетическую программу акмеисты так и не смогли. Если творчество символистов постоянно соотносилось с эстетико-философскими основами этого модернистского течения, то идеи акмеизма были не столь значительны и оригинальны. Это было, скорее, овладение не принципиально новыми мировоззренческими позициями, а иным поэтическим языком. *Поэтика* нового течения самими акмеистами определялась крайне туманно. Собственно, программу акмеизма можно свести к двум составляющим: 1) требование конкретности, вещественности, «посюсторонности»; 2) требование художественного мастерства.

---

[1] Бобров С.А. Ахматова. Четки: Сб. стихов // Современник. 1914. № 9. С. 108.

[2] Статья была напечатана уже после гибели Блока и Гумилева.

Николай Степанович Гумилев (1886—1921)

Глава русского акмеизма. В 1905 г. Гумилев опубликовал первый сборник стихов **«Путь конквистадоров**[1]**»**. Ранняя поэзия Гумилева наполнена романтикой. Поэт воспевает волевое начало, сильных людей в «панцире железном». Сильная личность, по Гумилеву, — это личность, способная покорить других. Таков *Помпей* из одноименного стихотворения (**«Помпей»**, 1907). Он попадает в руки пиратов и заставляет их подчиниться ему.

Лирический герой Гумилева — ярко выраженный ницшеанец, могущий возвыситься над бытом: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам свою мечту создам». Задача искусства — пересоздать мир. Сильная личность Гумилева действует в экзотическом мире. Его муза — «муза дальних странствий». В сборнике «Путь конквистадоров» пространство представлено пропастями, безднами, экзотикой Каира, Африки, южных тропических стран. Во многом оно определено ареалом путешествий самого Гумилева в 1907 г. Время сборника — в основном, историческое прошлое. Сами конквистадоры — герои, пришедшие из прошлого. Рядом с образами конквистадоров Гумилев создает образы людей настоящего. Это безвольные люди, живущие серой жизнью. Их призвание — «Быть тяжелыми камнями / Для грядущих поколений».

1910 год — год, важный в личной и творческой судьбе Гумилева. 25 апреля 1910 г. он женится на Анне Андреевне Горенко, известной как Анна Ахматова, а осенью этого же года создает вместе с С.Городецким «Цех поэтов». Наконец, в 1910 г. появляется третий сборник Гумилева — **«Жемчуга»**, принесший известность автору. Книга посвящена В.Брюсову. Многие критики отмечали, что в сборнике чувствуется влияние Бальмонта и Брюсова. По выбору тем Гумилев действительно примыкает к символизму. Однако, по мнению самого Брюсова, в сборнике «Гумилев больше рисует, нежели поет», а одним из программных принципов символизма была музыкальность стиха. В сборнике же больше для глаза, чем для слуха. Гумилев прибегает к нарочитой

[1] Конквистадоры — или конкистадоры — участники испанских завоевательных походов в Центральную и Южную Америку в XV—XVI вв., или просто завоеватели.

декоративной экзотике. Поэт живет в мире экзотическом и чуждается современности. Лирическому герою сборника ближе «изысканный жираф» у озера Чад в далекой Африке, авантюрная романтика портовых таверн, нежели русские березки. Для сборника «Жемчуга» характерно стихотворение **«Озеро Чад»**:

Сегодня я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер…

В 1912 г. появляется 4-й сборник стихов Гумилева — **«Чужое небо»**, а в 1915 г. 5-й — **«Колчан»**. После выхода сборников за Гумилевым окончательно закрепилась слава «русского конквистадора, рисующего Африку». На вопрос, почему в его стихах нет родного, поэт отвечает стихотворением **«Я и Вы»**:

Да, я знаю, я вам не пара;
Я пришел из другой страны.
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны…
И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще…

После Октябрьской революции 1917 г. Гумилев оказался в самой гуще событий. Как М.Горький и А.Блок, Гумилев принимал участие в работе издательства «Всемирная литература», был избран одним из 15 профессоров для преподавания теории поэзии в Институте истории искусств, восстановил «Цех поэтов» и организовал для молодых дарований студию «Звучащая раковина».

О революции Гумилев принципиально не писал. Но отношение к общественной жизни России после революции в творчестве Гумилева отмечено не акмеистическим бесстрастием к общественной жизни, а духовным взлетом поэта. Об этом свидетельствуют сборник переводов восточной лирики **«Фарфоровый**

павильон» (1918), книги стихов **«Костер»** (1918), **«Шатер»** (1921). Один из последних прижизненных сборников Гумилева носит название **«Огненный столп»** (1921). Некоторые стихотворения этой книги наполнены мрачной символикой, ощущением «непоправимой гибели». Стихотворение **«Заблудившийся трамвай»** (1919) — наиболее характерное для настроений Гумилева этого времени. Трамвай ушел в город без вагоновожатого, сбился с дороги и сошел с рельсов. Лирический герой стихотворения оказывается одним из пассажиров такого трамвая:

…С лицом как вымя
Голову срезал палач и мне.
И лежит она вместе с другими.
Там, в красном ящике, на самом дне.

Образ трамвая, сошедшего с пути, — это сама Россия, жизнь, сошедшая с рельсов, в которой происходит непонятное.

3 августа 1921 г. Гумилев был арестован по обвинению в участии в заговоре контрреволюционной Петроградской боевой организации и уже 24 августа он был расстрелян[1]. В 1987 г. один из ведущих юристов РСФСР Терехов в журнале «Новый мир» рассказал, что лично ознакомился с делом Гумилева и «никаких материалов об антисоветском заговоре в следствии не обнаружил».

Анна Андреевна Ахматова (Горенко) (1889—1966)

Первые стихи появляются в альманахе «Сириус» в 1904 г. Лирика Ахматовой опиралась на традиции классической русской поэзии — Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова, а из современников — Блока. В акмеизме Ахматову привлекало обыгрывание предметности изображения. Но, вопреки акмеистическому призыву принять действительность «во всей совокупности красот и безобразий», лирика Ахматовой исполнена ощущения *дисгармонии* бытия. Поэтому так много в ее стихах мотивов горя, тоски, близкой смерти. «Голос беды» постоянно звучит в ее творчестве.

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 323.

Во-вторых, вопреки общественно-нейтральной поэзии акмеизма в ранних стихах Ахматовой уже обозначилась основная тема ее послереволюционного творчества — тема *Родины*. Особенностью патриотического чувства в стихах Ахматовой является их особый интимный характер[1]. Ее патриотизм идет от «я», а не от «мы». Таковы стихотворения **«Ты знаешь, я томлюсь в неволе…»** (1913), **«Приду туда, и отлетит томленье…»** (1916), **«Молитва»** (1915). Логическим завершением этой темы в предоктябрьскую эпоху стало известное стихотворение, написанное осенью 1917 г., — **«Мне голос был»**:

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

<…>

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Однако основной темой ранней лирики Ахматовой становится тема *неразделенной любви*. Любовной лирикой наполнены ее первые книги — **«Вечер»** (1912) и **«Четки»** (1914). «Вечер» — это книга сожалений, предчувствий заката (характерно название сборника). Здесь нет умиротворенности, что не вяжется с требованием радостного приятия жизни во всех ее проявлениях, декларированным акмеистами. Это лирика несбывшихся надежд[2], неразделенной или порушенной любви. В стихотворениях сборника Ахматова достигает филигранности (отточенности) в обыгрывании предметного мира, который окружает человека. При этом реальные предметы становятся полноправными участниками человеческой трагедии, наделяясь функцией знаков неблагополучия душевного состояния героев. Таково, например, стихотворение **«Песня последней встречи»**:

[1] Там же. С. 325.
[2] Там же. С. 326.

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мной умри!...»

В стихотворении предметы чутко реагируют на психологическое состояние героини: «Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три!», «Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем». Лирическая героиня Ахматовой разговаривает с кленом, что делает стихотворение классическим акмеистическим предметным стихотворением.

По типу сознания лирическая героиня Ахматовой приближена к акмеистическому и резко отличается от символистского. Так, если символист Бальмонт в любви к женщине больше любит себя, а у Блока женщина — это неземная Прекрасная Незнакомка, то у Ахматовой образ женщины наполнен бытовыми деталями: перчатками, стоптанными башмаками: «Надоело мне быть Незнакомкой / И чужой на твоем пути». Однако будничное платье и стоптанные башмаки у Ахматовой вовсе не помеха «жгучим объятьям». Ахматова передает психологические переживания героини через бытовое и обыденное. Так возникает характерная ахматовская «вещная» символика, когда образ в лирике развертывается в конкретно-чувственных деталях. Перемены настроений героини как бы отражаются в явлениях внешнего мира. Чертами такого стиля отмечено стихотворение **«Сероглазый король»**:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.
Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:
«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли…»

<…>

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.
А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля…».

В стихотворении духота кровавого заката предопределяет страшное известие о гибели любимого героини, а шелест тополей эхом отражает ее мысли.

В 3-м сборнике Ахматовой **«Белая стая»** (1917) явным становится гражданское и национальное звучание. В личные переживания героини включается историческое. Ей свойственно ощущение связи с народом, ответственности за судьбу России: «Я тогда была с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был». На смену разговорному приходит высокий поэтический стиль. Начав как «поэт женской души», Ахматова становится поэтом коллективного «мы». После революции Ахматова, в отличие от многих своих друзей и знакомых, не эмигрировала.

В 1922 г. вышло две книги стихов поэтессы: **«Anno Domini»** и **«Подорожник»**. В этот период творчество Ахматовой проходит под знаком строк стихотворения **«Не с теми я, кто бросил землю…»** (1922). Часть эмиграции отнеслась к этим стихам с раздражением. В эмиграции появляются статьи с признанием упадка таланта Ахматовой. Но и в своей стране Ахматова не находит понимания — для многих она остается поэтом старой России. Этот стереотип преследовал Ахматову всю жизнь — вплоть до печально известного постановления ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (1946) (журналы критиковали за то, что они размещают на своих страницах произведения Зощенко и Ахматовой).

1930-е гг. были в жизни Ахматовой временем тяжелейших испытаний. На протяжении всех 1930-х годов поэтесса создает поэму **«Реквием»**, которая не была известна ни при жизни автора, ни много позднее. Поэму опубликовали лишь в 1987 г. «Реквием» — свидетельство необычайного расширения диапазона лирики Ахматовой. На смену лирике приходит *эпос*, вобравший в себя беды и страдания миллионов людей, ставших жертвами террора и насилия в собственной стране. На фоне общей Ахматова повествует и о личной трагедии. Репрессии коснулись и ее

семьи: был арестован и сослан сын Лев — историк и географ, автор одного из крупнейших научных достижений русской науки начала XX в. — этнологической теории. В поэме встречаем страшные строки: «Муж в могиле, — сын в тюрьме / Помолитесь обо мне…».

По поэтической форме «Реквием» близок к народному *причету* — старинному обрядовому плачу. Он соткан из простых слов, как писала сама Ахматова, «подслушанных» в тюремных очередях, которые простаивала поэтесса, надеясь на свидание с сыном. Народная основа делает «Реквием» документом эпохи.

В годы Великой Отечественной войны Ахматова эвакуируется из осажденного Ленинграда и пишет патриотические стихи, призванные поднять дух советских войск и народа. Широко известными становятся стихотворения **«Клятва»** (1941) и **«Мужество»** (1942). Несмотря на это в 1946 г. упомянутое постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» лишило Ахматову возможности печататься. Тем не менее, поэтическая и литературоведческая работа Ахматовой не прерывается. За заслуги в области поэзии в 1964 г. в Италии ей была вручена премия «Этна Таормина», а в 1965 г. в Оксфорде была присуждена докторская степень. Постепенно происходит возвращение Ахматовой и на печатные страницы родной страны. Последняя книга Ахматовой — сборник **«Бег времени»** (1965), ставший поэтическим событием года. Кульминацией поэтической судьбы поэтессы стало празднование ее столетнего юбилея в 1989 г. в СССР и — по решению ЮНЕСКО — во всем мире.

Осип Эмильевич Мандельштам (1891—1938)

Приход Мандельштама к *акмеизму* обусловлен жаждой «прекрасной ясности» и «вечности» образов. Весной 1909 г. в Петербурге Мандельштам сближается с Н.Гумилевым и участвует в организации акмеистского журнала «Аполлон». В 1910 г. в журнале появляется первая подборка его стихов.

Первый самостоятельный сборник Мандельштама — **«Камень»** (1913). В книге поэт создает образ «камня», из которого он

«строит» «архитектуру», форму своих стихов[1]. Во многом Мандельштам следует традициям символизма. Образ камня вырастает в символ. Происхождение этого образа поэт связывает с таинственным камнем из стихотворения Тютчева «Проблема». У Тютчева камень, «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой, / Иль был низвергнут мыслящей рукой». Мандельштам называет этот камень, низвергнутый мыслью человека, словом.

Наряду с таким пониманием образа в сборнике возникает и другой смысловой ряд. Символику камня и слова встречаем в евангельских образах. Камень здесь — это Слово Божие и одновременно Христос. Камнем назван и один из верховных апостолов: «Кифа» или «Петр», на основе которого Господь строит Церковь Свою. То есть камень — это потенциальная церковь. И, наконец, словообраз «Петр», или «камень», связан с Петербургом.

С жанровой точки зрения стихотворения книги «Камень» можно обозначить тремя составляющими. *Во-первых*, это лирические стихотворения и миниатюры, передающие субъективные впечатления импрессионистического характера. *Во-вторых*, это лирические монологи от первого лица, наполненные философским содержанием. *В-третьих* — это описательные стихотворения, развивающие определенную тему. Источником тем в таких стихотворениях становится мировая культура: архитектура, музыка, литература, быт и даже спорт.

К стихотворениям *первого* типа можно отнести: **«Звук осторожный и глухой…»**, **«Сусальным золотом горят…»**, **«На бледно-голубой эмали…»**, **«Невыразимая печаль…»**, **«Медлительнее снежный улей…»**. В стихотворении «Невыразимая печаль…» (1909) образы живут почти независимо от объективного предметного мира. Абстрактная печаль становится вполне предметной и открывает «два огромных глаза». Ваза «просыпается» и «выплескивает» свой «хрусталь», подобно жидкости, разливая по комнате солнечный свет, попадающий на ее грани. Несмотря на яркую изобразительность, музыкальность в данном стихотворении важнее. Обозначая ее, поэт пользуется звучащим словом «истома», создающим почти физиологическое ощущение «сладкого

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 323.

лекарства». Использование сонорных вкупе со свистящими — «так много поглотило сна» — вызывает сонно-созерцательное состояние. Ощущение комнатной истомы закрепляется финальной строфой, построенной на соединении чувственных, вкусовых и человеческого образов. Вместе они создают комплекс единого переживания, передающего дремотную, ленивую атмосферу:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна…

Вторую жанровую группу сборника составляет *философская* лирика. Это стихотворения **«Дано мне тело — что мне делать с ним…»**, **«Отчего душа так певуча…»**, **«Ни о чем не нужно говорить…»**, **«Silentium»**. Центральное место среди этих стихотворений занимает «Дано мне тело — что мне делать с ним…» (1909). Физическое чувство своего тела лирический герой ощущает как границу между «я» и «не-я». Тело оказывается формой существования человеческого духа подобно тому, как комната оказывается формой существования тела. У Мандельштама конкретно обозначена оппозиция «душа — тело». Тело второстепенно, потому что оно «дано» душе. Мир души глубже, изначальнее мира тела. Отсюда возникает философский вопрос из области личного бытия: «Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?». Физическое тело человека несет в себе всю материальную основу мира. Бог сотворил человека по своему «образу и подобию», но сделал тело из «праха» земного. Человеческая двуприродность определила место человека в мироздании — быть связующим звеном между миром духовным и физическим, быть хозяином земли и исполнителем божьих замыслов на земле.

Третьей жанровой группой сборника «Камень» являются произведения, в которых изображается *мир материальной культуры*. Так, в стихотворении **«Я ненавижу свет / Однообразных звезд…»** мировой пустоте противопоставляются архитектурные создания — очеловеченный камень: «Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань». Поэтика стихотворения соединяет вещественную весомость материала и легкость, виртуозность языка. Архитектурные образы

«Камня» раскрываются также в стихотворениях **«Айя-София»** и **«Notre Dame»** (1912), **«Адмиралтейство»** (1913), **«Реймс и Кельн»** (1914). Конкретные архитектурные образы становятся прообразами поэтического зодчества, творчества вообще.

Особое значение в судьбе Мандельштама имеет стихотворение **«Мы живем, под собою не чуя страны…»** (1933). При жизни поэта оно опубликовано не было, прочел его Мандельштам в кругу знакомых. В стихотворении формируется образ «кремлевского горца», в котором узнаваем И.В.Сталин. Образ этот формируется грубыми, натуралистическими словообразами:

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири верны.
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.

Кремлевского горца окружает «сброд тонкошеих вождей», похожий на нечистую силу. Картина, нарисованная в стихотворении, похожа на сцену из «Вия» с участием самого Вия: «Он играет услугами полулюдей. / Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет, / Он один лишь бабачит и тычет». Советская власть характеризуется словом «казнь»: «Что ни казнь у него — то малина / И широкая грудь осетина». Знаменательно и начало стихотворения, где поэт говорит «мы», противопоставляя не только свою, но и жизнь многих честных людей власти диктатора-инородца, напоминающего татарских завоевателей в былинах и чудище из сказок.

В мае 1934 г. за стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны…» поэт был арестован. Сначала он был приговорен к ссылке в Чердынь, на Урал, но по заступничеству Бухарина, который лично знал поэта и ценил его творчество, эта ссылка была заменена ссылкой в Воронеж. После возвращения из ссылки Мандельштам был вторично арестован 3 мая 1936 г. уже по обвинению в «троцкизме». 27 декабря 1938 г., истощенный морально и физически, страдавший после первого ареста нервными расстройствами, поэт погиб в лагере около Владивостока.

§ 5. В.Маяковский и акмеизм

Вопрос о взаимоотношениях Маяковского с акмеизмом и акмеистами остается непроясненным в современной науке, хотя некоторые работы на эту тему выходили. Уже в 1916 г. эту тему затронул Жирмунский, но она не могла быть раскрыта основательно уже в силу того, что творческие пути Маяковского и многих акмеистов в то время были далеки от завершения, их еще ожидали многие открытия и поэтические искания, в том числе в родственных областях. Долгие годы исследователи склонялись к мнению, что между акмеистами, которые рассматривали искусство как сумму секретов, передаваемых из поколения в поколение замкнутой кастой мастеров, и футуристами, одним из своих заглавных лозунгов сделавшими формотворчество и ориентированность искусства на новые политические идеи, существует пропасть. В данной связи небезосновательным видится заявление В.Дувакина о взаимоотношениях между акмеистами и экс-футуристом Маяковским: «Совершенно очевидно, что для Маяковского, субъективную личную революционную настроенность которого <…> нет никаких оснований ставить под сомнение, акмеисты никак не могли стать даже временными попутчиками»[1]. Однако признание акмеистами футуриста Маяковского заявлено, в частности, в опубликованной 27 ноября 1921 г. в «Известиях» статье одного из лидеров «Цеха поэтов» С.Городецкого «Сопо», посвященной Всероссийскому Союзу поэтов: «Можно оправдать в наше время всякое литературное озорство, если оно является выражением нового буйного таланта, как, например, было с Маяковским…»[2].

Обращение к сопоставительному анализу поэтических систем Маяковского и ряда поэтов, называвших себя акмеистами, дает все основания для иного вывода: системы эти имеют между собой много общего как в области эстетических теорий, так и в области поэтики.

---

[1] Дувакин В. Радость, мастером кованная: Очерки творчества В.В.Маяковского. М., 1964. С. 28.

[2] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. С. 236.

Задачей нашей на данном этапе изучения творчества В.Маяковского на фоне литературного процесса 1910—20-х гг. будет являться характеристика художественного мира поэта в сравнении с поэзией акмеистов А.Ахматовой, О.Мандельштама, Н.Гумилева и В.Нарбута.

А.Ахматова: мотивировка изменений в поэтике

Для А.Ахматовой, с глубоким уважением относившейся к творчеству А.Блока, была очень важна оценка, данная «великим современником» ее творчеству в статье «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)» (1921), полемической по отношению ко всем другим «работникам цеха» (сама аналогия с производством будет актуализирована и развернута Маяковским в «Разговоре с фининспектором о поэзии»). Блок назвал А.Ахматову «настоящим исключением» среди акмеистов, потому что он не видел провозглашенного С.Городецким «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере»[1]. В целом положительная оценка, данная Блоком Ахматовой и Маяковскому в ряду других футуристов[2], дает нам основания считать возможным сопоставление поэтических индивидуальностей Ахматовой и Маяковского как равных.

В исследовательской литературе по вопросам маяковедения чаще всего встречаются мнения, подобные мнению В.Дувакина, о том, что акмеисты (и среди них Ахматова) и Маяковский не могли стать даже временными «попутчиками». На этот счет сохранились мемуарные свидетельства. Д.Фурманов в начале 1922 г. присутствовал на устроенной Маяковским в Политехническом музее «Чистке поэтов» и так изложил в своем дневнике речь поэта, в которой он нелицеприятно отзывается об Ахматовой и Вяч.Иванове: «…Многие остаются за бортом, поэтами во всем объеме этого слова названы быть не могут: комнатная интимность Ахматовой, мистические стихотворения Вяч. Иванова <…> — что они значат для <…> железной нашей поры? <…> Разумеется,

[1] Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А.Бек. М., 1997. С. 247.

[2] См.: § «Революционеры духа (А.Блок и В.Маяковский)».

как литературные вехи, как последыши рухнувшего строя они найдут свое место на страницах литературной истории, но для нас, для нашей эпохи — это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы»[1].

Маяковский, как это было ему свойственно, прибегает к гиперболе, сводя всю Ахматову к «комнатной интимности». Книги Ахматовой, изданные к этому времени (**«Вечер»**, 1912, **«Четки»**, 1914, **«Белая стая»**, 1917) свидетельствуют, что лирические темы у нее были шире и многозначнее, нежели их восприятие Маяковским. В стихи Ахматовой 1910-х гг. вошла эпоха, подобно тому, как поэма Маяковского «Облако в штанах», написанная по «интимному», лирическому поводу, содержала глубокие социальные обобщения. Более того, оба поэта вдохновлены любовью к Родине: «Любовь к своей стране, желание счастья своему народу подвигли Маяковского после революции <…> включиться <…> в созидание “новой жизни” <…>. Любовь к родине не позволила и Ахматовой “оставить Россию навсегда”»[2], — писал литературовед В.Дядичев.

Однако существуют мнения и противоположного характера, утверждающие взаимную симпатию поэтов. Так, в воспоминаниях В.Шкловского «О Маяковском» содержится указание на то, что Маяковский и Ахматова могли быть лично знакомыми. По словам Шкловского, «у художника Н.Кульбина устраивались салоны, где бывали Кузмин, Г.Иванов, Хлебников, А.Ахматова»[3]. Очевидно, атмосфера салона Кульбина («Бродячей собаки» еще не было) отражена в стихотворении Ахматовой:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам…
(«Все мы бражники здесь, блудницы…», 1913)[4]

---

[1] Фурманов Д. Из дневника писателя. М., 1934. С. 46.

[2] Дядичев В.Н. Ахматова и Маяковский // Учительская газета. 1992. 7 июля. С. 24.

[3] Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. / Вступ. ст. И.Андроникова. Примеч. Л.Опульской. М., 1973—1974. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский и т.д. М., 1974. С. 49.

[4] Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А.А.Суркова. Сост., подг. текста и примеч. В.М.Жирмунского. Л., 1976. С. 57.

В.Н.Дядичев в статье «Ахматова и Маяковский» также предполагает личное знакомство поэтов еще до Первой мировой войны: «Они познакомились в конце 1912 года. Даже не познакомились, а просто впервые увидели друг друга вживе»[1]. В книге «Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография» содержатся данные о том, что Ахматова и Маяковский приглашались для совместных выступлений: «20 сентября 1920 года в Петрограде состоялся “Понедельник Дома искусств” — 1-й после летнего перерыва. Выступает К.Чуковский (доклад «Две России: Ахматова и Маяковский»). Объявлялись также выступления А.Ахматовой и В.Маяковского»[2].

В числе литературных пристрастий Маяковского («Он любил Блока»[3], «Он любил Асеева <…> и движение советской поэзии вперед»[4]) В.Шкловский называет и творчество Ахматовой: «Маяковский любил поэта Ахматову»[5]. В.Н.Дядичев приводит в подтверждение уважения Маяковского к творчеству Ахматовой свидетельства современников: 1) «Послушаем воспоминания Л.Брик: «Как-то <…> вошел Маяковский <…> стал хвастаться, что стихи у него самые лучшие <…> и что, кроме его стихов, гениальны еще стихи Ахматовой»[6]; 2) «Поэт Симон Чиковани <…> рассказывал, как вслед за новым своим стихотворением “Домой” <…> Маяковский прочитал <…> — неожиданно — два стихотворения А.Ахматовой <…> с редкой проникновенностью, с трепетным, вдохновенным к ним отношением»[7]; а также высказывание самого Маяковского о стихотворении «Я пришла к поэту в гости…»: «Это стихотворение выражает изысканные и хрупкие чувства, но оно само не хрупкое, стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины»[8].

---

[1] Дядичев В.Н. Ахматова и Маяковский. С. 24.

[2] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. С. 623—624.

[3] Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 49.

[4] Там же. С. 123.

[5] Там же. С. 49.

[6] Дядичев В.Н. Ахматова и Маяковский. С. 24.

[7] Там же.

[8] Там же.

Известно, что Маяковский, помимо того, что признавал в Ахматовой гениального поэта, испытывал симпатию и к Ахматовой-человеку. Так, в сентябре 1921 г. М.Цветаева писала А.Ахматовой (в связи со слухами о ее самоубийстве после расстрела Н.Гумилева): «Все эти дни о Вас ходили мрачные слухи, с каждым часом упорнее и неопровержимей <…>. Скажу Вам, что единственным — с моего ведома — Вашим другом <…> среди поэтов оказался Маяковский, с видом убитого быка бродивший по картонажу “Кафе поэтов” <…>. Он же и дал через знакомых телеграмму с запросом о Вас…»[1].

В свою очередь, у Ахматовой есть стихотворение **«Маяковский в 1913 году»** (1940), где поэт-современник представлен как яркая личность, обладающая мощным творческим зарядом. Голос Ахматовой передает восхищение юным Маяковским, любовь к его стихам, сознание значительности его таланта для всей страны:

Я тебя в твоей не знала славе,
Помню только буйный твой рассвет,
Но, быть может, я сегодня вправе
Вспомнить день тех отдаленных лет.
Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса!..
Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса.

<…>

И еще неслышанное имя
Молнией влетело в душный зал,
Чтобы ныне, всей страной хранимо,
Зазвучать как боевой сигнал[2].

[1] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. С. 144.

[2] Цит. по: Советские поэты о Маяковском. Сб. стихов и высказываний. М., 1976. С. 34.

В.Н.Дядичев обращает внимание на 5-ю строфу стихотворения —

И уже отзывный гул прилива
Слышался, когда ты нам читал,
Дождь косил свои глаза гневливо[1],
С городом ты в буйный спор вступал —

и находит удивительные параллели: «Дождь косил свои глаза гневливо» — прямая перекличка с последней строфой ранней редакции стихотворения Маяковского «Домой»:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят, что ж,
над родной страной пройду стороной,
как проходит косой дождь[2].

В свою очередь, заметим, что выделенная строка стихотворения Ахматовой также может быть соотнесена с ранним стихом Маяковского: «Угрюмый дождь скосил глаза, а за…».

Современница Ахматовой Эмма Герштейн также свидетельствовала о некотором воздействии на творческую манеру поэтессы поэзии Маяковского: «Я ее спросила: “Чьи стихи были для вас переломными?” — “Некрасов: «Кому на Руси жить хорошо?». <…> А второй поэт — Маяковский. <…> Это — настоящий поэт”. И она прочитала его стихи о любви»[3].

Одобрение Маяковским, в отличие от творчества других акмеистов[4], творчества «поэта Ахматовой», и любовь к стихам Маяковского, выраженная Ахматовой, были рождены взаимным интересом к творчеству друг друга и далеко не случайны. Пристальное чтение поэтических текстов подводит к мысли о внутреннем родстве их тональности и поэтических принципов.

Таково мнение автора работы, базирующееся на анализе творчества Ахматовой и Маяковского. Впрочем, и мнения противоположного характера имеют право на существование. По словам А.Белого, «анализ стихотворения всегда условен; то же стихотворение,

[1] Курсив мой. — *О.К.*

[2] Дядичев В.Н. Ахматова и Маяковский. С. 24.

[3] Цит. по: Там же. С. 24.

[4] «…Прикрывшиеся листиками мистики, лбы морщинками изрыв — футуристики, имажинистики, акмеистики, запутавшиеся в паутине рифм» // «Приказ № 2 армии искусств» (1921).

взятое в ряду других, связанное с ними, вытекающее из них или чреватое ими, разительно изменяет рельеф свой»[1]. Рецептивная эстетика, представленная именами В.Изера, К.Г.Яусса, П.Шонди, также утверждает «правомерность различных интерпретаций одного и того же художественного текста. Смысл текста — результат взаимодействия жизненного опыта художника, запечатленного в его произведении, с историческим, групповым и личным опытом реципиента»[2].

К.И.Чуковский отмечал свойственную Ахматовой приверженность к теме неразделенной любви: «Ее лирика питается чувством необладания, разлуки, утраты <…>. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной <…>. Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию»[3]. В.Н.Дядичев пишет: «Эти же слова вполне можно приложить и к “поэту-горлану” Маяковскому <…> ибо его громогласные <…> строки — это <…> почти всегда — [о] любви именно неразделенной, любви-трагедии и одновременно — “любви-громаде”»[4].

Что касается поэтических принципов, то В.Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) характеризовал стихи Ахматовой как «не мелодичные, не напевные; при чтении они не поются, и нелегко было бы положить их на музыку. <…> Здесь — нечто, сходное <…> с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной»[5].

Ощутимый ритмический перебой вследствие резкого изменения количества слов в строке, часто — следования короткого стиха после ряда длинных (например, в поэме «Война и мир», 1915—1916), — характерная особенность поэтики и Маяковского.

---

[1] Белый А. Предисловия в сборнике «Стихотворения» (Берлин, 1923). С. 481.

[2] Теоретико-литературные итоги XX века / Редкол.: Ю.Б.Борев (гл. ред.). Н.К.Гей, О.А.Овчаренко, В.Д.Сквозников и др. М., 2003. Т. 1. Литературное произведение и художественный процесс. 2003. С. 17.

[3] Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Чуковский К.И. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. I. Критические рассказы. С. 328.

[4] Дядичев В.Н. Ахматова и Маяковский. С. 24.

[5] Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А.Бек. М., 1997. С. 219.

М.Цветаева характеризовала неровный, перебиваемый однословной строкой ритм Маяковского как порождение лишенного душевной гармонии человека: «Ритмика Маяковского — физическое сердцебиение — удары сердца — застоявшегося коня или связанного человека»[1]. «Удары» ритма Маяковского (Ю.Иваск называл его «барабанным боем»[2]) создают ощущение муки лирического героя, не находящего в мире совершенства.

Фоника Маяковского, соответствующая ориентированности стиха на ораторскую интонацию, на «площадной резонанс», создавалась словами, состоящими из резких, обрывистых звуков, которые нужно было соответствующим образом выкрикивать перед толпой. Читательская реакция ярко передана П.Пильским: «Это совсем не поэзия. Это даже не стихи. Это громыхающие созвучия»[3]. Маяковский и сам признавался в своем пристрастии к неблагозвучности в стихах: «Есть еще хорошие буквы: / Эр, / Ша, / Ща» («Приказ по армии искусства», 1918[4]). Маяковский находил их необычайно ярко эмоционально окрашенными. Повторяющиеся по нескольку раз в одном стихе, они становились выпуклыми, заметными, выдвигая на первый план значение, стоящее за внешней броскостью, — душевную муку героя, переживающего отсутствие гармонии в мире как личную трагедию.

Таким образом, в сопоставлении с «усталой, болезненной»[5] манерой стихов Ахматовой, в формировании которой не последнюю роль играют те «неразрешенные диссонансы и частые перемены ритма», о которых говорил Жирмунский, ритмика и фоника Маяковского как порождение переживающего душевную дисгармонию человека обнаруживают родственную мотивировку.

На первый взгляд, явное отличие от способов и характера рифмовки Маяковского являет рифмика Ахматовой. По словам Жирмунского, у Ахматовой «рифмы <…> не назойливы, не преувеличенно богаты, а, по возможности, затушеваны»[6], в то время как рифмовка у Маяковского не должна была отставать от других

[1] Цветаева М. Об искусстве. С. 311.
[2] Иваск Ю. Цветаева — Маяковский — Пастернак. С. 171.
[3] Пильский П. Нахалкиканец из-за Ташкенту. С. 3.
[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 14.
[5] Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов). С. 247.
[6] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 219.

элементов его стиховой системы, подчиненных требованиям смысловой *значимости и заметности*. Сам Маяковский писал: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась» («Как делать стихи?», 1926[1]). Поэтому, хотя у Маяковского есть стихи, в которых слова рифмуются по обычаям рифменной техники XIX в., в своей основе его рифмовка может быть названа «отступлением» от таковой.

Показательно замечание Жирмунского, что, несмотря на намеренную «затушеванность», малозаметность, в рифме Ахматовой вместе с тем «становятся возможными <…> сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные»[2]. Поэтому, хотя рифмы Ахматовой и Маяковского являются разными по «броскости» и интенсивности воздействия на читателя, роднят их между собой новизна, необычность и неожиданность.

Неоднократно привлекал внимание исследователей факт, что Ахматова часто прибегает к метрическим экспериментам: любит «прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы, соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе»[3]. Метрическая система Маяковского тоже экспериментальна: он стремился найти *новую* форму выражения для своего героя — человека будущего, что и определило переход поэта к тонике.

Однако, несмотря на эксперименты с метрикой и варьирование размеров даже в пределах одного стихотворения, характерные для обоих поэтов, направленность этих поисков не была одинаковой. Экспериментальная метрика Маяковского отражает творческий поиск в создании образа человека новой эпохи, нравственно состоятельного и не закосневшего в старых пороках. Ахматова в своих экспериментах с соединением дву- и трехдольных стоп в одной строфе руководствовалась «соответствием психологическому содержанию поэтических строк»[4], желанием приблизить

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 106.
[2] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 219.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 219.

стихотворную речь к разговорной. То есть в конечном итоге эстетические задачи поэтов сближаются.

В стремлении поэтессы к обогащению своего поэтического словаря, к простоте разговорной речи, «к словам повседневным и <…> далеким от замкнутого круга лирической поэзии»[1] кроется еще одна причина, позволяющая сопоставлять поэтические принципы Ахматовой с поэтическими находками Маяковского, — тяготение обоих поэтов к разговорному стилю в поэзии.

Уже говорилось о том, что, будучи модернизатором в области метрики, фоники, Маяковский не мог довольствоваться и устоявшимся набором классических рифм. Поэт создал ряд новых рифм, включивших в себя пополнивший русский поэтический язык слой разговорной лексики, вульгаризмов, которые вводились Маяковским в стихи в основном в целях демократизации творчества. Подобная демократизация часто воспринималась как грубая «ломка русского языка»[2], попытка непозволительного огрубления и снижения стиха (хотя, по замечанию Ю.Иваска, «уличные прозаизмы» можно найти в русской поэзии и до Маяковского — у Саши Черного, И.Анненского[3]).

Однако, хотя для обоих поэтов было характерно введение в стихотворную ткань своих произведений разговорной речи, преследовали они разные цели. Ахматова, ориентируясь на разговорный стиль, тяготела к «синтаксической свободе живого, не писанного слова»[4] («этот / Может меня приручить», «Ты письмо мое, милый, не комкай, / До конца его, друг, прочти»[5]). Однако «этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм», напротив, «он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова»[6]. Демократизация же поэтического языка у Маяковского диктовалась, в первую очередь, потребностью обновления лексических средств поэзии созвучно революционным переменам. Отсюда — не только введение в стихи разговорной речи, но и словесное изобретательство,

[1] Там же. С. 220.
[2] Адамович Г. Судьба Маяковского. С. 20.
[3] Иваск Ю. Цветаева — Маяковский — Пастернак. С. 171.
[4] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 220.
[5] Ахматова А.А. Лирика. М., 2004. С. 65, 103.
[6] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 220.

и введение в поэзию прозаизмов и вульгаризмов. Поэт считал необходимостью *ломку ограничений поэтического языка*, усиление выразительности (на что указывает, в частности, Б.Гончаров[1]).

С целомудренностью введения в стиховую ткань разговорной речи связана, по мнению Жирмунского, и свойственная для Ахматовой «боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор» и, в конечном итоге, «затушеванность элемента эмоционального»[2]. Затушеванность эта выражается в том, что об эмоциональных переживаниях лирической героини Ахматовой говорится ею не непосредственно, напрямую, а опосредованно, как об отраженных в явлениях внешнего мира:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!
(«В последний раз мы встретились тогда…», 1914)[3]

Напротив, стихи Маяковского эмоционально насыщенны, наполнены экспрессивными гиперболами и яркими метафорами. Яркую эмоциональность поэтическим образам Маяковского сообщал, кроме того, графический прием, заключавшийся в обособлении одного слова в отдельную строку. Уже отмечалось, что короткая длина таких стихов влекла за собой учащение повтора межстиховых пауз, что создавало прерывистость речи, дающую ощущение взволнованности. Повышению эмоционального настроя стиха также содействовало сведение строки до 3—6 звуков, половину из которых составляли согласные; это уничтожало мелодику и делало стих более «волевым». В разбитом на короткие подстрочия свободном стихе раннего Маяковского нашли воплощение трагические ощущения отчужденности в мире людей, одиночества; в послеоктябрьском же однословные экспрессивно

[1] Гончаров Б. Поэтика Маяковского. С. 151.
[2] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 220, 222.
[3] Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы. С. 62—63.

насыщенные строки создавали образ «героя-борца». Его стихи, претендовавшие на то, чтобы являть новое, небывалое, футуристическое искусство, одним явлениям в жизни (таким как людская пошлость, приспособленчество, косность) горячо противостояли, а другие — любовь, свободу, творческую активность — с той же страстностью утверждали.

Наконец, в отличие от Ахматовой, о чувствах героини которой говорится как об отраженных во внешнем мире, лирический герой Маяковского, вобравший в себя черты площадного оратора, предпочитает живой диалог с миром, что нашло отражение, в частности, в названиях его произведений («А вы могли бы?», «Нате!», «Послушайте!», «Вам!», «Эй!», «Лиличка!»). Разбивая стих на «ступени» и «подстрочия», более чем на половину состоявшие из «немелодичных» согласных, Маяковский добивался особой — ораторской — интонации, т.к. его стихотворения были рассчитаны, прежде всего, на слуховое восприятие.

Таким образом, проведенный сопоставительный анализ стиховых манер и поэтики Ахматовой и Маяковского позволяет сделать следующие выводы. Несомненно, роднят творчество поэтов патриотические мотивы и тема неразделенной любви. Однако, несмотря на свойственные обоим поэтам стремление приблизить свой поэтический словарь к простоте разговорной речи, частые перемены ритма, диссонансную фонику, новизну и неожиданность рифм, эксперименты с метрикой, приведшие к варьированию размеров, привнесения поэтами этих элементов поэтики в стиховую систему преследовали разные цели.

Что касается разговорности поэтической речи Ахматовой, то она призвана была поставить творчество поэтессы в один ряд с живым, неписаным словом и никогда не выходила за «целомудренные» рамки, а Маяковский стремился привнести в поэзию наряду с разговорным стилем уличные прозаизмы, вульгаризмы, бранную лексику с целью преодоления условностей поэтического языка, усиления выразительности, отражения антиэстетизма окружающей жизни. Новизна и неожиданность рифм, с точки зрения Ахматовой, являя оригинальность поэтессы, неповторимость художественного мира, созданного ей, не должна была делать их преувеличенно звучными, в то время как для Маяковского важна была броскость, заметность рифм, делающая его художественные

образы особенно выпуклыми. Метрические эксперименты, варьирование размеров в пределах одного стихотворения, по замыслу Ахматовой, должны были соответствовать «психологическому содержанию поэтических строк»[1].

Пожалуй, единственным элементом поэтики, обозначившим безусловное сходство поэтической манеры Ахматовой и Маяковского, стали частые перемены ритма, использование поэтами диссонансной фоники, что создавало принципиальную немелодичность их стихов. Перечисленные черты поэтики Ахматовой и Маяковского призваны были передать читателю ощущение душевной муки их лирических героев, остро переживающих дисгармонию современного мира и разобщенность с окружающими.

О.Мандельштам. Причудливая метафоризация и идеи космизма

Скорее всего, Мандельштам и Маяковский были знакомы лично, но мы не обнаружили указаний на данный факт в специальной литературе или мемуарных источниках. Ни одного персонального высказывания не прозвучало ни в адрес Мандельштама со стороны Маяковского, ни наоборот. В целом же против акмеизма и футуризма как взаимовраждебных течений неоднократно высказывались и Мандельштам, и Маяковский. Например, Мандельштам в статье «Утро акмеизма» ставил в укор футуристам, в частности, тот факт, что общее для обеих групп «слово как таковое» у футуристов «еще ползает на четвереньках, <в то время как> в акмеизме оно впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования»[2]. Маяковский же прибегал к стихотворной критике акмеистов: «Прикрывшиеся листиками мистики, лбы морщинками изрыв — футуристики, имажинистики, акмеистики, запутавшиеся в паутине рифм» («Приказ № 2 армии искусств», 1921). Однако сопоставление стиховых систем поэтов дает нам основания утверждать, что, несмотря на явные различия, связанные, в том числе,

[1] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 219.

[2] Мандельштам О.Э. // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. мат-лов. С. 46.

и с принадлежностью Мандельштама и Маяковского к разным модернистским течениям начала XX в., существуют в них и явные поэтические «схождения», позволяющие сделать вывод о родстве некоторых аспектов их творчества.

В.Жирмунский подробно анализирует творчество раннего Мандельштама, которого он ставит в один ряд с такими выдающимися акмеистами, как Ахматова и Гумилев. Однако, отмечал критик-исследователь, ранние стихи Мандельштама являют собой явное повторение азов символизма с его идеями призрачности объективной реальности, символами-намеками на отсутствующие в материальном мире явления, существенные, однако, с точки зрения познания истины: «Он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как прозрачное покрывало, наброшеное на настоящую жизнь»[1]. В этой характеристике не все верно, но ранний Мандельштам давал поводы для такого прочтения:

Душу от внешних условий
Освободить я умею:
Пенье — кипение крови
Слышу — и быстро хмелею.
И вещества, мне родного
Где-то на грани томленья,
В цепь сочетаются снова
Первоначальные звенья.
Там в беспристрастном эфире
Взвешены звездные гири
На задрожавшие чаши;
И в ликованьи предела
Есть упоение жизни:
Воспоминание тела
О неизменной отчизне.
(«Душу от внешних условий…», 1911)[2]

[1] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 228.

[2] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. / Состав., автор предисл. и коммент. П.М.Нерлер. М., 1991. Т. 2. С. 53.

Окружающая действительность кажется раннему Мандельштаму мнимой, ненастоящей, а люди, ее населяющие, — соответственно, скульптурными фигурами, произведениями искусства:

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!
(«Есть целомудренные чары…», 1909)[1]

Маяковский намеренно обращается к изображению действительности со всем ее антиэстетизмом. Тем не менее, он также склонен к причудливой метафоризации, сознательно заостренной предельной эмоциональности: «Хотим, чтоб слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало бы радостно, как победное ура», — писал Маяковский («Война и язык», 1914)[2]. «Самовитое» слово предполагало резкую «оценочную» нагрузку («Штатская шрапнель (Вравшим кистью)», 1914[3]), подчеркивало контрасты политической и социальной жизни в России:

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..
(«Вам!», 1915)[4]

Образ человека в сатире раннего Маяковского намеренно отвратителен, отталкивающе физиологичен. Физиологическая деталь перерастает здесь в самодовлеющий образ (в «Гимне обеду» Маяковский назвал «желудком в панаме» зажиревшего буржуа, а в стихотворении «Нате!» вместо людей в чистый переулок вытекает «обрюзгший жир»), а также поэт использует прием грубого овеществления человека (так, в стихотворении «Надоело» утративший духовность человек у Маяковского уподобляется «двум аршинам безлицего[5] розоватого теста»).

---

[1] Там же. С. 33.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 326.
[3] Там же. С. 309.
[4] Там же. С. 75.
[5] Орфография автора. — *О.К.*

В противоположность героям раннего Мандельштама, пассивным в руках судьбы, лирический герой и ранней, и послеоктябрьской поэзии Маяковского демонстративно действен. Активная жизненная позиция, занимаемая лирическим героем, заявлена уже на уровне метрической организации произведений. Стихи Маяковского нацелены призывать, вести за собой массы, лирический герой выступает в роли «крикогубого Заратустры», провозвестника грядущего. Дисгармония и жестокость мира переданы им через неблагозвучность «громыхающей» фоники стихов.

Лирический герой Маяковского идет на столкновение с лицемерным прикрытием зла социальными и нравственными законами. Он уверен, что историю ждет обрыв, «голодные орды» возьмут свое очень скоро:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год
(«Облако в штанах», 1914—1915)[1].

О себе-поэте он говорит не только как о «предтече», но и как об участнике грядущей революции, дерзко восставшем против прежней веры и против самого времени:

Жилы и мускулы — молитв верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —
каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни!
(«Облако в штанах», 1914—1915)[2]

Иную жизненную позицию занимает лирический герой Мандельштама. По словам В.Жирмунского, «перед <…> объективным миром <…> поэт стоит как сторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище»[3]. Лирическому герою Мандельштама неуютно в объективном мире, более того, он ощущает

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 185.
[2] Там же. С. 184.
[3] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 230.

хрупкость собственного «я» перед всесилием мира и вечности. Так, в стихотворении «Дано мне тело — что мне делать с ним…» (1909) образ стекла вызывает ассоциацию окна, которое обозначает границу между замкнутым, маленьким миром и холодной безразличной вечностью:

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло[1].

Лексические предпочтения поэтов также различны. Если у Мандельштама «есть тяготение к <…> старинному словарю, к <…> несколько рассудочной чопорности и пышности»[2], то для Маяковского принципиальным было включение в стихи разговорной лексики, отказ от поэтических условностей ради экспрессивного изображения антиэстетической картины реальности.

Мандельштам не стремится к сближению с действительностью, «строит <…> абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого»[3]. Стихотворение «Silentium» (1910, 1935):

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь…[4]

Маяковский, напротив, конкретен и реалистичен, особенно в антивоенных и социально-тематических стихах. Так, в поэме «Война и мир» (1915/1916), основной идеей которой является несопоставимость никакой победы со средствами ее достижения, лирический герой выражает свои мысли дерзко, он не может принять гибели людей, жестоких ранений, сделавших их калеками: «Никто не просил чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на черта она?!»[5].

В гиперболических, но достаточно реалистических, даже физиологически-чувственных образах поэт пишет об ужасе «цивилизованного» истребления людей, о разрушении культурных

[1] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 34.
[2] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 232.
[3] Там же. С. 233.
[4] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 43.
[5] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. С. 227.

и общечеловеческих ценностей, превзошедшем все прецеденты прошлого:

Куда легендам о бойнях Цезарей
перед былью,
которая теперь была!

<…>

… выбежала смерть
и затанцевала на падали,
балета скелетов безносая Тальони[1].

Что же общего между стиховыми системами и поэтическими образами таких, на первый взгляд, творческих противоположностей, как Мандельштам и Маяковский? Любопытно, что исследователь творчества «преодолевших символизм» поэтов Жирмунский отмечает в своей статье внимание Мандельштама к, вроде бы, незначительным деталям, которые, однако, «вырастают до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске»[2]. Но ведь одними из самых излюбленных приемов Маяковского тоже были гипербола и гротеск! Так, в поэме «Облако в штанах», возвеличивая Человека, поэт прибегает к гиперболе («солнце моноклем / вставлю в широко растопыренный глаз»[3]). Разоблачая обывателей, Маяковский доводит образ до сатирического гротеска:

В улицах
люди жир продырявят в четырехэтажных зобах,
высунут глазки,
потертые в сорокгодовой таске, —
перехихикиваться,
что у меня в зубах
— опять! —
черствая булка вчерашней ласки[4].

Кроме того, объединяет творческие манеры Маяковского и Мандельштама, по Жирмунскому, такая особенность творчества, как

[1] Там же. С. 220, 228.
[2] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 233.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 186.
[4] Там же. С. 191.

методически встречающееся нарушение пропорций изображаемых предметов и явлений: «Между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное <…> оказывается равных размеров»[1]. Например, у Мандельштама:

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.
(«Медлительнее снежный улей…», 1910)[2]

Ту же любовь к сопряжению разных масштабов встречаем и в поэзии Маяковского. Фантазия поэта соединяет — подчас в одной строке — полярно противостоящие категории: смешное и страшное, низменное и возвышенное, микроскопически малое и вселенски грандиозное: «Если б был я / маленький, / как Великий океан…» («Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916)[3]. И Мандельштам, и Маяковский прибегают к этому сопряжению намеренно, с целью представить незаметное или малозаметное до того явление более выразительно и придать ему большую смысловую значимость.

Сближает поэтов любовь к неожиданным метафорам и сравнениям. Мандельштам, как и Маяковский, строит свои метафоры и сравнения на «представлениях, самых отдаленных друг от друга»[4]. Фантастически соединяя в одном метафорическом образе самые неожиданные, относящиеся к разным сферам реальности явления, поэт добивается, как и Маяковский, их яркости, небывалости, а потому и запоминаемости:

Как застыл тревожной жизни танец!
Как на всем играет твой румянец!
Как сквозит и в облаке тумана
Ярких дней сияющая рана.
(«Ты прошла сквозь облако тумана», 1911)[5]

[1] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 233.
[2] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 42.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 126.
[4] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 235.
[5] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 39.

А вот пример характерного для Мандельштама сравнения:

Я как змеей танцующей измучен
И перед ней, тоскуя, трепещу,
Я не хочу души своей излучин
И разума и Музы не хочу.
(«Змей», 1910)[1]

Наконец, в творчестве Мандельштама последних лет встречаем мотивы и образы, характерные для раннего Маяковского. Так, лирические герои Маяковского и Мандельштама отличаются необыкновенной мощью голоса (ср.: Маяковский: «Мир огромив мощью голоса, / иду — красивый, / двадцатидвухлетний»[2] («Облако в штанах», 1914/1915) — Мандельштам: «Я запрягу десять волов в голос / И поведу руку во тьме плугом…»[3] («Если б меня наши враги взяли…», 1937). В стихотворении Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате» (1937) встречается образ черепа как чаши, впервые появившийся у Маяковского в поэме «Флейта-позвоночник» (1915) (ср.: Маяковский: «За всех вас, / <…> как чашу вина в застольной здравице, / подъемлю стихами наполненный череп»[4] — Мандельштам: «Развивается череп от жизни / Во весь лоб — от виска до виска, — / <...> Мыслью пенится, сам себе снится, — / Чаша чаш и отчизна отчизне…»[5]). Финал «Стихов о неизвестном солдате» напоминает финал поэмы Маяковского «Человек» (1916/1917) (ср.: Маяковский: «…Стою, / огнем обвит, / на несгорающем костре / немыслимой любви»[6] — Мандельштам: «Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году — и столетья / Окружают меня огнем»[7]). Наконец, для позднего Мандельштама, как и для раннего Маяковского, характерен образ флейты как инструмента, наиболее близкого по своему звучанию тембру человеческого голоса (ср.: Маяковский: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте

[1] Там же. С. 38.
[2] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 5.
[3] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 432.
[4] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 25.
[5] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 439.
[6] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 87.
[7] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 440.

водосточных труб?»[1] («А вы могли бы?», 1913), «Читайте железные книги! / Под флейту золоченой буквы / полезут копченые сиги / и златокудрые брюквы»[2] («Вывескам», 1913), «Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике»[3] («Флейта-позвоночник», 1915) — Мандельштам: «Флейты свищут, клевещут и злятся, / Что беда на твоем ободу…»[4] (Кувшин», 1937), «Флейты греческой тэта и йота — / Словно ей не хватало молвы — Неизваянная, без отчета, / Зрела, маялась, шла через рвы»[5] («Флейты греческой тэта и йота…», 1937).

Таким образом, сопоставление поэтических систем Мандельштама и Маяковского приводит нас к выводу, что, с одной стороны, поэты занимают разные позиции в отношении к объективной реальности, сообщая разные жизненные установки своим лирическим героям (герой раннего Мандельштама отчужден от реальности, которая представляется ему призрачной, ненастоящей, населенной «скульптурными фигурами» людей, а герой раннего Маяковского, напротив, демонстрирует активную преобразовательную позицию по отношению к миру; его образ реален, иногда физиологичен). Подобные субъектно-объектные отношения обусловили и лексические предпочтения поэтов: тяготение Мандельштама к традиционному, а иногда и к старинному поэтическому словарю, в то время как Маяковский резко модернизирует язык своей поэзии.

С другой стороны, столь непохожие творческие индивидуальности неожиданно обнаруживают единство в выборе средств художественной выразительности. Для обоих характерно тяготение к изощренной метафоризации, неожиданным сравнениям, любовь к сопряжению «разномасштабных» планов, что объясняется также общей мотивировкой: стремлением сделать художественные образы максимально выразительными и заметными. Наконец, в творчестве позднего Мандельштама обнаруживают себя некоторые конкретные мотивы и образы, характерные для раннего Маяковского (мощь голоса, череп как чаша, флейта и др.).

---

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 46.
[2] Там же.
[3] Там же. Т. 2. С. 25.
[4] Мандельштам О.Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 447.
[5] Там же. С. 450.

Н.Гумилев. Обаяние мужественности

Родство таких поэтов, как Маяковский и Гумилев, несмотря на их принадлежность к разным течениям, ощущается сразу и перерастает в уверенность по мере аналитического сопоставления художественной образности и поэтических картин мира у двух художников слова. Во-первых, обращает на себя внимание тот факт, что лирические герои поэтов имеют общие черты. Образ лирического героя Маяковского — это образ площадного «трубадура», «горлана-главаря», выступающего против порочного мира. Он осознает необходимость перемен «здесь и сейчас»:

Не о рае Христовом ору я вам,
где постнички лижут чаи без сахару.
Я о настоящих
земных небесах ору.
(«Мистерия-буфф», 1920—1921)[1]

Исследователь творчества акмеистов В.Жирмунский выделял из всех приверженцев этого модернистского течения Н.Гумилева по причине того, что его, как и Маяковского, «отличают <…> активная, открытая и простая мужественность, <…> направленная душевная энергия, его темперамент»[2]. Показательно, что героями первого, вышедшего в 1905 г., сборника Гумилева «Путь конквистадоров» были конквистадоры — или конкистадоры — участники испанских завоевательных походов в Центральную и Южную Америку в XV—XVI вв. Ранний Гумилев воспевает волевое начало, сильных людей в «панцире железном», способных покорить других. Таков, например, Помпей из одноименного стихотворения («Помпей», 1907), который попадает в руки пиратов, однако заставляет их подчиниться себе.

Роднит лирических героев Маяковского и Гумилева и то обстоятельство, что оба они — своеобразное выражение идей ницшеанства. В дооктябрьской поэме «Облако в штанах» Маяковский создает образ «крикогубого Заратустры», провозвестника грядущих истин, корнями восходящего к образу сверхчеловека из поэмы Ф.Ницше «Так говорил Заратустра»:

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 298.
[2] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 236.

Слушайте!
Проповедает,
мечась и стеня,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра![1]

Однако если Заратустра Ницше выступает как истинный дионисиец[2] (а дионисийство понимается философом как одна из характеристик «сверхчеловека», одержимого волей к власти и презирающего слабых), то герой-Заратустра Маяковского — это, скорее, пророк, предвидящий грозные, но благие перемены, революционер, которого радуют изменения в сознании людей, их отказ от рабства и покорности:

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
Вы не смеете просить подачки![3]

Лирический герой Гумилева — тоже своеобразный ницшеанец, который может возвыситься над бытом: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам…» («Я конквистадор в панцире железном…» (сб. «Путь конквистадоров» (стихи 1903—1905 годов)[4]). Так же, как и лирический герой Маяковского, одной из главных задач искусства он считает пересоздание мира.

Открытая мужественность, характерная для лирического героя Гумилева, находит положительный отклик в образе героя Маяковского, который также мужественен, действен и конкретен. Однако если Гумилев видел в военной страде цветение духа, героические порывы к самопожертвованию —

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 184.

[2] Герой поэмы называет аполлоническое «созерцание» «скопическим (т.е. относящимся к видению, наблюдению. — *О.К.*) косоглазием».

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 183.

[4] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд., испр., доп. / Вст. ст. А.И.Павловского. СПб., 2000. С. 61.

И воистину светло и свято
Дело величавое войны.
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны…
(«Война», 1916)[1], —

то Маяковский выступал как ярый антимилитарист.

Для Гумилева война — это период, который дал ему возможность показать, что героика для него — не только поэзия, но и жизнь. В данном отношении показателен факт, что в первый же месяц войны Гумилев вступает вольноопределяющимся в уланский полк и направляется в действующую армию, где служит в конной разведке (по его мнению, так должны были поступать все честные люди), а также то обстоятельство, что в ходе службы он дважды награждался георгиевскими крестами. Одновременно он является специальным военным корреспондентом и печатает в газете «Биржевые ведомости» заметки под общим названием «Записки кавалериста», в которых пишет о войне как деле справедливом и благородном.

В каком-то отношении «милитаризм» Гумилева воодушевлен философскими идеями «младосимволиста» Вяч.Иванова. В статье «Вселенское дело» (1914) последний писал о войне как о «вселенском деле», в процессе которого русский народ должен «поставить на место» «впавших в надмение» германцев: «События, которые, в эти великие дни <…> суждено переживать нам <…>, — отмечены печатью судеб вселенских. <…> Церковь научила нас означать словом “вселенский” нечто, чего не объемлют и огромные слова “мировой” и “всемирный”; его мы употребляем в смысле не внешне пространственном, но глубинном и духовном. <…> Не учит ли именно настоящая война тщете человеческих умышлений, — эта война, которая <…> являет наглядное крушение последовательнейшей рассудочности и расчетливости? <…> <В этой войне> принуждение Божественного Промысла дивно сочетается с нашим свободным самоопределением»[2].

---

[1] Там же. С. 216.

[2] Иванов Вяч. Вселенское дело // Иванов Вяч. Родное и Вселенское. Статьи. 1914—1916. 1917. М., 1918. С. 5—8.

Но, как справедливо утверждает Л.А.Смирнова, Гумилев никогда не идеализировал кровавой военной машины: «В “Воспоминаниях об А.Блоке” у Ахматовой есть такие строки: “А вот мы втроем (Блок, Гумилев и я) обедаем [5 авг. 1914] на Царскосельском вокзале в первые дни войны [Гумилев уже в солдатской форме]. Блок в это время ходит по семьям мобилизованных для оказания им помощи. Когда мы остались вдвоем, Коля сказал: “Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соловьев”»[1]. Л.А.Смирнова верно заметила, что и «в своих фронтовых корреспонденциях («Записки кавалериста». — *О.К.*) Гумилев отразил трагическое лицо войны»[2].

Но если Гумилев считал войну делом благородных, мужественных, «честных людей», то Маяковский в годы Первой мировой войны неоднократно выступал против самой идеи войны, требуя от искусства «сказать о войне правду». Лично для себя поэт решил: «чтобы сказать о войне, — надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» («Я сам», 1922. 1928)[3]. Отрицательное отношение Маяковского к войне как к народному бедствию выразилось в его стихах «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Вам!», а также в поэме «Война и мир». Так, в стихотворении «Вам!» поэт резко противопоставляет себя той части общества, которая старается не замечать войны-бойни:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как Вам не стыдно о представленных к Георгию
Вычитывать из столбцов газет?![4]

Война предстает в стихах Маяковского как зрелище антиэстетическое, а физиологичные образы, запечатлевшие ее ужасы, вызывают чувство отвращения:

---

[1] Цит. по: Смирнова Л.А. «Припомнить всю жестокую, милую жизнь…». Н.Гумилев // Русская литература XX в. Очерки. Портреты. Эссе: Кн. для учащихся 11 кл. ср. шк. В 2 ч. Ч. 1 / Л.А.Смирнова, А.М.Турков и др. М., 1991. С. 80—81.

[2] Там же. С. 81.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 22.

[4] Там же. С. 75.

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьим криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!»
(«Война объявлена», 1914)[1]

В своей проповеди антимилитаризма Маяковский следует за Л.Толстым, которого в числе прочих представителей искусства прошлого предлагал «бросить с Парохода Современности» в первом манифесте кубофутуристов. (Л.Толстой писал в 1865 г., излагая программу будущего страны: «Существующий строй жизни подлежит разрушению. <…> Уничтожиться должен строй соревновательный и замениться должен коммунистическим, уничтожиться должен строй капиталистический и замениться социалистическим; уничтожиться должен строй милитаризма и замениться разоружением и арбитрацией»[2])[3]. Кроме того, название антивоенной поэмы Маяковского «Война и мир» изначально соотносилось со знаменитым романом Л.Толстого. Даже слово «мир» в названиях обоих произведений писалось через «і» — в смысле «вселенная». Друг поэта В.В.Щербачев вспоминал, что Маяковский, не отрекаясь от такой соотнесенности, шутил: «Теперь, чего доброго, Толстого будут рисовать в “желтой кофте”, а меня в толстовке и босяком!»[4].

Однако, несмотря на разное отношение Гумилева и Маяковского к войне как таковой, по характеру они оба — бойцы: Гумилев — в реальной войне, а Маяковский — в социальной. Настоящими бойцами предстают они и в своей поэзии, призванной зарядить

---

[1] Там же. С. 64.

[2] Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 68. С. 64.

[3] Из приведенной цитаты не следует, что Толстой был социал-революционером. Так, Е.Б.Тагер в статье «У истоков XX века» пишет: «Толстой в соответствии со своим утопическим идеалом нравственного самоусовершенствования отдельной личности отвергал и путь революции на том основании, что революционное насилие неизбежно вызовет реакцию как господствующих классов, так и средних слоев населения <…>, а также и потому, что в случае победы революционная власть якобы вынуждена будет сохранить старый аппарат насилия и <…> возродит деспотизм» // Тагер Е.Б. Избр. работы о литературе. С. 291.

[4] Этот факт рассказан В.О.Перцову В.В.Щербачевым 24.09.1948 г. Цит. по: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). С. 393.

читателя энергией борьбы за прекрасное. По словам Л.А.Смирновой, волевое, мужественное начало является доминирующим в поэзии Гумилева: «Вот оно — отличие Н.Гумилева от его старших современников: К.Бальмонта, А.Белого, А.Блока (Брюсов считал, что именно им подражал Гумилев). <…> Идеалы утверждались в “битве”, огневой, даже кровавой»[1].

Помимо активно-действенной позиции лирических героев поэтов, открытости в выражении своего отношения к миру, их образы роднит чувство единения со своим поколением, которое часто не находит ответного отклика, трансформируясь в трагическое непонимание. Так, хотя лирический герой Гумилева «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…
(«Я вежлив с жизнью современною…», 1913)[2]

А для Маяковского одним из самых характерных является мотив скорби поэта за судьбы людей. Так, трагедия «Владимир Маяковский» (1913) — это крик боли за современного человека. Боль эта так велика, что сердце поэта превращается в «окровавленный лоскут»:

… выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок…[3]

В этой трагедии появляется мотив, который станет одним из основных во всем творчестве Маяковского — мотив ответственности художника перед историей и человеком за все, что происходит

[1] Смирнова Л.А. «Припомнить всю жестокую, милую жизнь…». Н.Гумилев // С. 82.
[2] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд-е, испр., доп. С. 238.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 170.

на земле. Поэт заявляет о связи своей судьбы с судьбами всех изуродованных горем людей:

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих[1].

Однако герой Маяковского, готовый отдать душу за человека, как и герой Гумилева, не понят в своем благородном стремлении, его идеалы подвергаются насмешке со стороны серой массы:

И когда, ощетинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав! гав! гав!
(«Вот так я сделался собакой», 1915)[2]

Не находя понимания в современной российской действительности, Гумилев и Маяковский тяготеют к пространственно-временной и образной экзотике. Жирмунский писал о причине обращения Гумилева к экзотическим образам: «Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран. <…> Муза Гумилева — это “муза дальних странствий”»[3]:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет…
(«Снова море», 1916)[4]

Сильная личность Гумилева действует в экзотическом мире. Так, в сборнике «Путь конквистадоров» пространство представлено

[1] Там же. С. 159.
[2] Там же. С. 131.
[3] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 237.
[4] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд., испр., доп. С. 234.

безднами, экзотикой Каира, Африки, южных тропических стран[1]. Время сборника — в основном, историческое прошлое. Сами конквистадоры — это герои, пришедшие из прошлого. Наряду с героическими образами конквистадоров Гумилев полемически создает образы людей настоящего. Это безвольные люди, живущие серой жизнью. Их призвание, с точки зрения поэта, — «Быть тяжелыми камнями / Для грядущих поколений» («Людям настоящего» (стихи 1903—1905 годов)[2]. Поэт ощущает себя в их числе экзотическим персонажем:

… я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.
(«Я вежлив с жизнью современною…», 1913)[3]

Маяковский тоже видел себя персонажем экзотическим. По свидетельству В.Шкловского, у Маяковского была «коллекция рисунков, где изображался жираф. Жираф — это сам Маяковский. <…> Прекрасный, золотисто-черный, в прирожденной футуристической рубашке — жираф»[4]. Этот образ, присвоенный себе Маяковским, напоминает «изысканного жирафа» у озера Чад в далекой Африке из сборника Гумилева «Романтические цветы» (стихи 1903—1907 годов):

Сегодня я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,

[1] Л.А.Смирнова согласна с Жирмунским в том, что любовь Гумилева к пространственной экзотике скрывала в себе нечто большее, нежели акмеистический поиск позитива в реальной действительности, который отсутствовал в российской реальности: «Может возникнуть вопрос: почему именно Африка? Обычно считают, что Гумилев стремился только к экзотике. Но В.Брюсову он объяснил свое тяготение к дальним странам по-другому: “Думаю уехать на полгода в Абиссинию, чтобы в новой обстановке найти новые слова”. О зрелости поэтического видения <…> думал Гумилев» // Смирнова Л.А. «Припомнить всю жестокую, милую жизнь…». Н.Гумилев. С. 80.

[2] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд., испр., доп. С. 85.

[3] Там же. С. 238.

[4] Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 24—25.

С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер…
(«Жираф», 1908)[1]

Экзотика стихотворений Гумилева и Маяковского — это не только реакция на обывательскую серость, но и следствие личного жизненного опыта поэтов и, в частности, их огромной любви к путешествиям. Так, во многом пространство сборников «Путь конквистадоров», «Чужое небо», «Шатер», «Костер» определено ареалом путешествий самого Гумилева по Европе, Востоку и Африке. А Маяковский, по словам Шкловского, часто ездил за границу, потому что «хотел увидеть Париж и поехать вокруг света»[2]. Известно, что Маяковский неоднократно посещал Европу и Америку[3], следствием чего явилось создание циклов «Стихов об Америке», стихотворений «Мелкая философия на глубоких местах» и «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», а также цикла очерков «Мое открытие Америки».

Несмотря на совпадения в решении образов лирических героев поэтов, общую любовь к экзотике, есть между ними существенная разница. Естественно, поэты не могли не затронуть общую для всех поэтов и художников их поколения тему войны и революции, однако на этом тематические совпадения, с точки зрения Жирмунского, высказанной им в 1916 г., заканчиваются. Гумилев «избегает лирики любви <…>, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления»[4]. Но позже, в сборниках «Костер», «Огненный столп», изданной посмертно книге «К синей звезде» он создал настоящие шедевры любовной лирики.

В наследии Маяковского тема любви с первых лет творчества занимает видное место. Этому чувству посвящены замечательные лирические стихотворения «Любовь» (1913), «Ко всему» (1916), «Лиличка!» (1916), ироничное «Пустяк у Оки» (1915), важная часть поэмы «Облако в штанах» (1914/15), поэмы «Флейта-позвоночник» (1915), «Человек» (1916/17), «Люблю» (1922) и, конечно, «Про это»

[1] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд., испр., доп. С. 114.

[2] Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 132.

[3] «Он переплыл через океан, — писал Шкловский, — увидел, что индейцы действительно существуют» // Там же.

[4] Жирмунский В. Преодолевшие символизм. С. 236.

(1923). О любви была еще одна поэма — «Дон Жуан», написанная в 1916 г., тогда же и уничтоженная. Несмотря на то, что сам Маяковский назвал эту тему в поэме «Про это» «и личной и мелкой»[1], он, вопреки этому заявлению, никогда не трактовал любовь «мелко». «В СССР умалчивается, что Ленин и большевики не были главными его героями, — писал Ю.Иваск в 1969 г. — Выше Ленина <…> сияла его Прекрасная Дама — Лиля Брик. Маяковский говорил, что наступил на горло собственной песне, но его лирика влюбленного никогда не умолкала»[2]. Через личное и по поводу личного Маяковский всегда говорил о насущном и значительном, ища счастья не только для себя — для «мировой человеческой гущи».

В отличие от избегавшего любовных признаний и «тяжелого самоуглубления» Гумилева, в стихах Маяковского о любви с наибольшей открытостью проявляется автобиографический характер его героя.

…Любовь моя —
тяжкая гиря ведь —
висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике выреветь
горечь обиженных жалоб.
(«Лиличка!», 1916)[3]

— в этих строках — вся натура Маяковского, его страстное сердце, горячая кровь, которые унаследовал лирический герой любовной поэзии. Слитность автора с героем очевидна. И, сколько ни возмущались показной грубостью слов поэта о любви, все же признавали, что иначе человек таких гиперболических чувств, каким был Маяковский, не мог написать о страстном, всепоглощающем чувстве, способном совершенно изменить жизнь человека, смягчить его нрав:

Слов моих сухие листья ли
заставят остановиться,
жадно дыша?

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. С. 137.
[2] Иваск Ю. Цветаева — Маяковский — Пастернак. С. 174—175.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 107—108.

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.
(«Лиличка!», 1916)[1]

Таким образом, сопоставительный анализ творчества Гумилева и Маяковского позволяет сделать вывод о том, что лирические герои поэтов, активные, мужественные, тянущиеся к людям с целью помочь им преодолеть униженность жизненными несправедливостями, принять за них самые тяжелые испытания, но не находящие понимания, ответного отклика, обнаруживают внутреннее родство. Отталкиваемые современностью, герои поэтов устремляются в экзотику — образную, пространственную, временную. Роднит поэтов военная тема, трактуемая, однако, по-разному (Гумилев выступает как «благородный милитарист», в то время как Маяковский создает антивоенные стихи) и открытость в проявлении жизненной позиции. Однако глубина выражения этой позиции у поэтов различна: в то время как Маяковский не стремится сдерживать свой необузданный темперамент, создавая поразительно яркие, сочные автобиографические образы, Гумилев более сдержан, хотя и не избегает интимных признаний.

В.Нарбут. Противник быта и сторонник будущего

Поэт и прозаик Владимир Иванович Нарбут (1888—1938) пришел в акмеизм не сразу. Будучи студентом Петербургского университета, он становится членом «Кружка молодых» — литературно-художественного студенческого объединения, вслед за символистами ставившего целью служение идеалам «чистого искусства». На протяжении нескольких месяцев 1911 г. «Кружок молодых» издавал собственный журнал «Gaudeamus», в котором кроме прочих участвовали А.Блок и Вяч.Иванов, а также родоначальник набирающего силу акмеизма Н.Гумилев. В процессе общения с писателями-модернистами В.Нарбут, один из редакторов журнала, увлекся идеей эстетического «бунта» против «старшего» поколения символистов, чьи идеи первоначально проповедовал

[1] Там же. С. 108.

«Кружок». Начинающий поэт в 1911 г. вошел в образованный Гумилевым «Цех поэтов».

Однако собственно об акмеизме в ранних стихах Нарбута говорить нельзя. Своим подчеркнуто реалистическим характером они предваряют акмеистическую лирику поэта. Так, В.Брюсов писал о первом сборнике стихов Нарбута («Стихи. Кн. 1»), вышедшем в 1910 г.: «Г.Нарбут выгодно отличается от многих других начинающих поэтов реализмом своих стихов. У него есть умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не через чужую призму. Ряд метких наблюдений над жизнью русской природы рассыпан в его книге»[1]. Приведем в пример реалистические природные зарисовки Нарбута из стихотворений сборника: 1) «Предутреннее» и 2) «Просека к озеру, и — чудо…» (оба 1909 г.):

1) Свежает. В побледневшем небе
Еще стоит одна звезда.
Она четка, как яркий жребий,
Красна, как медная руда.
Но и она жива минутой,
Но и она потухнет вдруг!
Каймой широкой и согнутой
Ушел в туманы росный луг.
И на пригорке посизевшем
Заметны знаки уж утра:
Обдаст лицо теплом осевшим
И дымом позднего костра[2].

2) Просека к озеру, и — чудо:
Двойные видишь берега
И дальше — ярче изумруда —
Дождем омытые луга!
Во всем хрустальность тонких линий,
Вода, как зеркало, пуста,
И опрокинулась в ней синей
Бездонной бездной высота.

[1] Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 338.

[2] URL: tpp:// slova.org.ru/top/narbut

И неглубокий, невысокий
И солнца яркого двойник,
Прорезав жесткий куст осоки,
В затоне, в золоте поник[1].

Показательно использование Брюсовым в рецензии на книгу слова «рассыпан» — сборник не представлял из себя тематической целостности: «Г.Нарбут с каким-то скучным безразличием относится ко всем темам своих стихов. Ему словно все равно, о чем ни писать: подметит что-нибудь в вечере — напишет о вечере; заметит особенность в наступлении бури — сложит строфы о буре»[2]. Собственно же нарбутовская тематика и акмеистический стиль складывается в творчестве поэта к моменту выхода в 1912 г. второго сборника стихов — «Аллилуйа»[3]. Название сборника восходит к высказыванию С.Городецкого о том, что акмеисты — это «новые Адамы», призванные «пропеть жизни и миру аллилуйа». Сборник был арестован, его тираж уничтожен духовной цензурой. Книга была оценена единомышленниками-акмеистами положительно. Среди приветствовавших книгу был один из идейных вдохновителей «Цеха поэтов» С.Городецкий. В статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1912) он с иронией отзывался о первом сборнике Нарбута и отмечал акмеистический характер второго: «В.Нарбут, выпустивший сначала книжку <…>, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуйя») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю»[4]. Продемонстрированная в сборнике безоговорочная любовь Нарбута к земле соответствовала провозглашенному Городецким в той же статье акмеистическому принципу «приятия» мира «во всей совокупности красот и безобразий»[5]:

---

[1] URL: htpp:// slova.org.ru/top/narbut

[2] Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894—1924. С. 338.

[3] Сборник вышел в один год со статьей Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», ставшей манифестом течения, его сборником «Чужое небо», а также со сборником Ахматовой «Вечер».

[4] Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А.Бек. М., 1997. С. 206.

[5] Там же. С. 205.

И вот, когда на высшей точке
Стал полдень и схватились тени
С прямыми двойниками, тучи-одиночки
Счастливым ливнем облетели.
Цветов раскрылись лепесточки
Под градом призрачных падений
В лазоревом небесном теле.
И, приподняв листа кибитку
(Там, под березою, где пробежала стежка),
Хлебнув весеннего напитка,
Зарозовела нежно сыроежка...
(«Сыроежки», 1909)[1]

Поэт любуется «счастливым ливнем», «лепесточками цветов», нежно розовеющей сыроежкой… Этот принцип любви к земле и земному, несмотря на явные противоречия, несправедливости реальной жизни и земного бытия человека, был близок и Маяковскому. Земля предстает в его произведениях как живое существо, полное недостатков, но несмотря на это любимое и жалеемое героем-поэтом, принимающим на себя страдания за «обезлюбленную» землю:

Земля!
Дай исцелую твою лысеющую голову
лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот.
Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот.
(«От усталости», 1913)[2]

Или:

Голой головою глобус.
Я над глобусом
от горя горблюсь.
Мир
хотел бы
в этой груде горя
настоящие облапить груди-горы.

[1] URL: htpp:// slova.org.ru/top/narbut
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 51.

Чтобы с полюсов
по всем жильям
лаву раскатил, горящ и каменист,
так хотел бы разрыдаться я,
медведь-коммунист.
(«Про это», 1923)[1]

Однако, в отличие от Нарбута, Маяковский любит не абстрактно-прекрасную планету Земля, а ее конкретно-социальное проявление — тысячи тысяч страждущих землян, «мужчин, залежанных, как больница, / и женщин, истрепанных, как пословица» («Облако в штанах», 1914—1915)[2]. Несмотря на сложно складывающиеся взаимоотношения с «каторжанами города-лепрозория», лирический герой не отказывается от великой любви к людям:

… не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!».
Но мне —
люди,
и те, что обидели, —
вы мне всего дороже и ближе[3].

Роль, которую поэт взял на себя — быть «голосом масс», певцом «безголосой улицы», — обусловила постоянно проявляющееся противоречие в отношениях героя Маяковского с Богом. Эта социальная программа предполагала выражение отношения к Богу через призму настроений обычных земных людей, часто в произведениях поэта предстающих в образе толпы, которая... «клубилась, визжа и ржа» («Ко всему», 1916)[4]. Поэт чувствует Бога в своей душе («может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки»[5]), но не может отказаться от принятой на себя

[1] Там же. Т. IV. С. 178.
[2] Там же. Т. I. С. 176.
[3] Там же. С. 184.
[4] Там же. С. 103.
[5] Там же. С. 190.

роли. В этом самоотречении, по Маяковскому, и состоит призвание современного поэта, что сближает его с евангельским Искупителем: «Царь бо царствующих и Господь господствующих идет заклатися и датися в снедь верным»[1]. Отсюда — неизменно сопутствующий «земной» теме ясно выраженный мотив жертвенности: «Я — где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте»[2].

Помимо безоговорочной любви к земле роднит поэтов общая ненависть к уродству быта. Сборник «Аллилуйа» включает в свой художественный мир малороссийские бытовые жанровые сценки (посему многими критиками отмечалось влияние на Нарбута ранних «малороссийских» произведений Н.В.Гоголя). Малороссийский быт обрисован в них с натуралистичностью, соответствующей акмеистическому принципу «мудрой простоты» художника, со «святой невинностью» первобытного человека, созерцающего мир. С.Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» писал об отношении Нарбута к быту: «Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом. <…> От реалиста Вл.Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом, которое и сниться <…> самому хорошему реалисту не может»[3].

Натуралистические бытовые сценки, запечатленные автором со смакованием каждой детали и неподдельным отвращением к ней, встречаются и в более поздних стихотворениях Нарбута. Например, в стихотворении «На смерть Александра Блока» (1922):

… здесь, перед обликом извечным,
Плюгавые флоксы да трава
Да воском заплеванный подсвечник.
Заботливо женская рука
Тесемкой поддерживает челюсть,
Цингой раскоряченную...[4]

[1] Святое слово Божие. СПб., 1999.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 185.
[3] Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 206.
[4] URL: htpp:// slova.org.ru/top/narbut

В.Маяковский неоднократно выступает в своих произведениях против быта. Так, в стихотворении «О дряни» (1920/21) поэт неслучайно обращается к предметно-бытовой детализации: описывает пианино, самовар, «тихоокеанские галифища», «платье с серпом и молотом» — таков предел мечтаний нового советского бюрократа. Даже портрет Маркса в алой рамке оказывается одним из символов мещанского быта. Маяковский использует фантастический прием: Маркс на портрете оживает и кричит: «Скорее головы канарейкам сверните — / чтоб коммунизм канарейками не был побит!»[1]. Канарейка здесь — символ мещанского быта; речь идет о борьбе с новым мещанством.

В другом «антибытовом» произведении — поэме «Про это» (1923) — поэт выступает против привязанности любви к бытовому комфорту, традиционной семье, часто основанной на расчете, силе привычки. Лирическому герою-поэту противостоят образы, олицетворяющие ненавистный ему быт нэповской Москвы — врага новой любви как всеохватного, всеобщего чувства, лишенного собственнического оттенка. Во-первых, быт воплощается в поэме в образе семьи (причем семьи *вообще*: «Не вы — / не мама Альсандра Альсеевна. / Вселенная вся семьею засеяна»). Герой приходит к родным на Пресню и уговаривает их сейчас же пойти помочь «человеку на мосту» (он же «Человек из-за 7 лет»), который воплощает в себе, с одной стороны, трагизм любовной муки, а с другой – символ высоких этических принципов совести. Однако порыв героя помочь ему остается непонятым:

— Володя,
родной,
успокойся!
Но я им
на этот семейственный писк
голосков:
— Так что ж?!
Любовь заменяете чаем?
Любовь заменяете штопкой носков?[2]

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 75.
[2] Там же. Т. IV. С. 158.

Во-вторых, бытовой тиной подернуты образы так называемых мещан, приспособленцев, «людей без идеалов», сторонников «попить, поесть и за 66». Их характеризует деталь, перешедшая в поэму из стихотворения «О дряни»:

На стенке Маркс.
Рамочка ала.
На «Известиях» лежа, котенок греется…[1]

Ср. в «Про это»:

Маркс,
впряженный в алую рамку,
и то тащил обывательскую лямку[2].

В-третьих, объективно относится к числу обывателей-мещан героиня, несмотря на то, что поэт бережно отделяет ее от ужасного соседства гостей-«воронов» («Только б не ты», — молит он, не желая отдавать любимый образ «на растерзание» обществу, льнущему к ней):

— Смотри, даже здесь, дорогая,
стихами громя обыденщины жуть,
имя любимое оберегая,
тебя
в проклятьях моих
обхожу[3].

Наконец, двойники героя — 1) поэт-медведь, 2) комсомолец-самоубийца из Петровского парка, похожий одновременно на Иисуса и Маяковского, 3) близнец из «обывательской семейки» Феклы Двидны («Но самое страшное: по росту, по коже, / одеждой, сама походка моя! — / в одном узнал — близнецами похожи — / себя самого — сам я»[4]), 4) «Сам я», идущий в главке «Пресненские миражи» навстречу поэту «с подарками под мышками», — кроме «Человека с моста» — тоже символизируют устаревшее, «уютное», которое герой выносит на суд обществу, надеясь таким образом изжить собственную ущербность.

[1] Там же. Т. II. С. 74.
[2] Там же. Т. IV. С. 161.
[3] Там же. С. 170.
[4] Там же. С. 161.

Нельзя утверждать, что противостояние лирического героя Маяковского с бытом и привычным в самом себе завершилось полной победой. Герой настолько «измотан» враждой с самим собой, что у него не хватает духа признать поражение в этой борьбе; признать, что подсознательно он во что бы то ни стало стремится «сохранить, какими бы они ни были, *старую* любовь, *старую* семью, *личное* счастье», не укладывающиеся в рамки задуманного «общественно-личного симбиоза». «Человек с моста» в упор бросает герою обвинение:

Ты, может, к ихней примазался касте?
Целуешь?
Ешь?
Отпускаешь брюшко?
Сам в ихний быт,
в их семейное счастье
намереваешься пролезть петушком?[1]

Это обвинение тяжело для героя, так как в нем правда, которую он осознает. Ведь борясь против быта и семейного уюта («Исчезни, дом, родимое место!»), он чувствует не только облегчение от этого гипотетического исчезновения, но и *опустошенность*: «Будь проклята, / опустошенная легкость!».

В свою очередь, «химический синтез», сплавляющий описываемое явление с поэтом, на который указывал Городецкий как на характерную черту лирического героя книги Нарбута «Аллилуйа», легко узнаваем в тех образах поэмы «Про это», которые символизируют борьбу героя Маяковского с бытийным, прочно вросшим в его сознание. Например, образ «поэта-медведя» олицетворяет инстинкт ревности, любовного собственника, который отбрасывает героя еще дальше времен «Баллады Редингской тюрьмы» (так по-уайльдовски называется одна из глав поэмы) — к «временам троглодитским». Герою стыдно признаться, что он, борец за новую любовь, подсознательно отвергает право любимой женщины на свободу чувства: «Красивый вид. Товарищи! Взвесьте! / В Париж гастролировать едущий летом / поэт, почтенный сотрудник «Известий», / царапает стул когтем из штиблета»[2].

[1] Там же. С. 151.
[2] Там же. С. 146.

Но поэт-медведь «вламывается» в ненавистный ему обывательский мир, ломая его устои с неуклюжестью зверя.

Наконец, роднит Нарбута и Маяковского «бескорыстная любовь к будущему»[1], о которой, как о характерной для художественного мира Нарбута, говорил в своей статье С.Городецкий. В данном случае Городецкий подчеркивает обращенность акмеистической поэзии в будущее, ее гипотетическую востребованность будущим: «Надо было иметь много отваги и бескорыстной любви к будущему, чтобы в то время, когда расцвета <…> достигла лиромагическая поэзия (укол символистам? — *О.К.*), исповедать и в лирике завет Теофиля Готье»[2] (на Теофиля Готье как на одного из учителей акмеистов указывал в статье «Наследие символизма и акмеизм» (1912) Н.Гумилев[3]). Будущее привлекает Нарбута — хоть и в меньшей степени — и с точки зрения социальной:

Щедроты сердца не разменяны,
и хлеб — все те же пять хлебов,
Россия Разина и Ленина,
Россия огненных столбов!
Бредя тропами незнакомыми
и ранами кровоточа,
лелеешь волю исполкомами
и колесуешь палача.

<…>

И день грядет — и молний трепетных
распластанные веера
на труп укажут за совдепами,
на околевшее Вчера.
И Завтра... веки чуть приподняты,
но мглою даль заметена.
Ах, с розой девушка — Сегодня! — Ты
обетованная страна.

(«Россия», 1918)[4]

---

[1] Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 206.

[2] Там же.

[3] Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 44.

[4] URL: htpp:// slova.org.ru/top/narbut

Но категория будущего была одной из центральных в эстетике футуризма! Попытки создать искусство, устремленное в будущее, сочетались в манифестах и стихах футуристов с отрицанием искусства прошлого как утратившего актуальность, а значит, ценность для человечества. Русский футуризм рассматривал прошлое лишь как пространственный момент настоящего.

Категория будущего была одной из самых важных и в художественном мире Маяковского, который вошел в историю литературы как поэт, чьим идеалом, целью и надеждой было будущее. Чутко реагируя на происходящее в настоящем, он чувствовал «пульс своего времени» как энергию устремленности в будущее. Это именно он в «Мистерии-буфф» (1918) мечтал о «сказочных», двухтысячных годах. Это он в своей драматической феерии «Баня» назначал людям XX в. свидание в XXI-ом: «Товарищи! Приходите вовремя — ровно в 12 часов на станцию 2030 год»[1]. Хотя время в его стихах лишено однонаправленности (Маяковский осознает невозможность объективного выражения современности без подоплеки прошлого, а будущего — без опоры на настоящее), он вводил почти в каждое свое большое произведение непременно подчиняющий себе тенденции к злободневности и объективности образ будущего.

Герои всех пьес Маяковского (будь то «Мистерия-буфф», 1918, «Клоп», 1928/29 или «Баня», 1929/30) так или иначе сталкиваются с проявлениями этой темы: либо через преодоление нынешних пережитков ради будущего гармоничного существования, либо через встречу с реальными выходцами из будущего, его посланцами («Человек просто» в «Мистерии-буфф», общество будущего в «Клопе», Фосфорическая женщина в «Бане»). Р.Якобсон в статье «О поколении, растратившем своих поэтов» (1930) писал: «Я поэта — это таран, тарахтящий в запретное Будущее, это “брошенная за последний предел” воля к воплощению Будущего <…>: “надо вырвать радость у грядущих дней”»[2].

Ориентированность поэта на грядущее обусловила, по словам М.Цветаевой, то, что «своими быстрыми шагами Маяковский ушагал далеко за нашу современность»[3]. Цветаева была убеждена,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XI. С. 401.
[2] Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. С. 12.
[3] Цветаева М. Об искусстве. С. 294.

что в силу устремленности Маяковского в будущее он обогнал во времени не только современников, но еще несколько последующих поколений, вследствие чего, говоря о поэте, «нам <…> придется думать на век вперед. <…> И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед» («Эпос и лирика современной России (В.Маяковский и Б.Пастернак)»[1]).

С будущим Маяковский связывал, помимо прочего, возможность реализации идеала новой любви нового человека. Поэт верил, что новая семья, основанная на любви, будет соединять человека с миром — *семьей человечества*:

Чтоб мог
в родне
отныне
стать
отец
по крайней мере миром,
землей по крайней мере мать[2].

Герой поэмы «Про это», не сумев реализовать программу по реорганизации любви в настоящем, согласно своему романтическому характеру, ориентирует надежду на *будущее*, когда недостатки его времени будут преодолены и «Человек будущего» ощутит счастье, непознанное самим Маяковским, но, в том числе, и его поэзией подготовленное (отсюда и обращение героя в финале «Про это» к «товарищам потомкам»):

Воскреси
хотя б за то,
что я
поэтом
ждал тебя,
откинул будничную чушь!
Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси —
свое дожить хочу![3]

---

[1] Там же.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. С. 184.
[3] Там же. С. 184.

В этой вере проявился своеобразный религиозно-поэтический идеализм Маяковского. Р.Якобсон считал любовь, которую «невычеркнуть, от нее никуда не деться», «основной иррациональной темой Маяковского» [1].

Таким образом, на основе проведенного анализа можно заключить, что художественный мир В.Нарбута содержит много общих черт с поэтическим миром В.Маяковского. В числе основных «общих» черт назовем «безоговорочную» любовь к миру земному, неприятие мещанского быта, «слитность» образа лирического героя с отражаемым в стихах явлением, а также внимание поэтов к категории будущего. Однако каждое из перечисленных положений в творчестве обоих поэтов имеет свою мотивацию. Так, если Нарбут любит землю потому, что она состоит из множества самоценных с точки зрения акмеизма реальных явлений, то Маяковский возлюбил землю, страдающую от социальной несправедливости, и поставил своей целью стать «искупителем» ее страданий, лично ответственным за все, что происходит на «обезлюбленной» планете. Он любит земного человека — того, кто заперт в «адище города» и не видит путей в будущее. Поэтому, если Нарбут описывает уродство мелкопоместного быта с точки зрения бытописателя, живо интересующегося любыми явлениями реальной действительности, то Маяковский решительно выступает за искоренение быта в современной жизни и борется с проявлениями «уютного» в том числе и в самом себе, так как эта борьба — залог будущего счастья «семьи человечества». Реализацию идеала жизни человека, не нашедшего воплощения в настоящем, Маяковский переносит в будущее, и именно с этой надеждой связана любовь поэта к этой категории. Нарбут же любит будущее, прежде всего, как цель и место приложения акмеистской поэзии, противопоставленной символистской как безнадежно устаревшей, канувшей в прошлое.

[1] Цит. по: Володин В. Роман Якобсон о Маяковском // Грани. 1977. № 104. С. 278.

§ 6. Русский футуризм

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее) — авангардистское течение в европейском искусстве 10—20-х гг. XX в. Сложился в Италии. Слово *«футуризм»* впервые появилось в заглавии манифеста итальянского поэта ***Филиппе Томмазо Маринетти*** (1876—1944), напечатанного 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фигаро». Попытка создать искусство, устремленное в будущее, сочеталась в манифесте с отрицанием искусства прошлого. В Италии, традиционно чтившей памятники Древнего Рима, Средневековья, эпохи Возрождения, это звучало особенно вызывающе.

В своих произведениях итальянские футуристы отказывались от выражения эмоций, определявших этику людей прошлого, — жалости, неприятия насилия, уважения к другим людям. Подчас отрицание ценности человеческих чувств доходило до безнравственности. «Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины», — заявлял Т.Маринетти в «Манифесте итальянского футуризма»[1]. Эти настроения отразились в одном из лозунгов итальянского футуризма: «Война — единственная гигиена мира». Поддерживая военные устремления своей страны (во время Второй мировой войны воевавшей на стороне Гитлера) и фашизм гитлеровского сподвижника генерала Муссолини, многие итальянские футуристы воспевали технику и военный техницизм.

В творческой практике футуристов-живописцев У.Боччони, Дж.Северини проявилась тенденция делать предметом искусства динамизм как таковой. Критериями прекрасного для них становятся «энергия», «скорость» и «сила». Мотор признавался «лучшим из поэтов», а несущийся автомобиль считался «прекраснее Ники самофракийской»[2].

Отрицание традиционной культуры, художественных ценностей, культ техники, индустриальных городов приобрел у итальянских

---

[1] Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / Пер. В.Шершеневича. М., 1913. С. 39.

[2] Там же.

футуристов антигуманистический характер: так, в живописи футуристов, представляющей собой хаотические комбинации плоскостей и линий, дисгармонию цвета и формы, человек трактуется как подобие машины.

Поэзия итальянских футуристов заумна, нацелена на разрушение живого языка; это образец насилия над лексикой и синтаксисом. Абсолютизация творческого произвола художника в социально-идеологическом плане в итальянском футуризме обернулась поэтизацией диктатуры «сверхличности».

Во всем этом проявилась отрицательная сущность итальянского футуризма, хотя, надо отметить, некоторые его художественные достижения вошли в фонд мирового искусства. Например, стремление к синтезу искусств (особенно взаимовлияние литературы и живописи), поиски новых средств поэтической выразительности, попытки создать непривычный тип книги, которая бы воздействовала на читателя, эпатируя не только содержанием, но и внешней формой.

В ходе своего формирования на *отечественной* почве футуризм разделился на 3 группы, различные по своим эстетическим установкам и принципам:

1) московские **кубофутуристы**, они же **«будетляне»**, они же группа **«Гилея»**. Последнее название предложил ***Бенедикт Константинович Лившиц*** (1886—1938), нашедший это слово в «Истории» Геродота, где так названа местность в Скифии за устьем Днепра. Именно там, на Украине, находилось имение Чернянка, где отец трех братьев Бурлюков, впоследствии знаменитых футуристов, работал управляющим. Группа «Гилея» была создана уже через год после манифеста Маринетти, в 1910 г. В нее входили Д.Бурлюк (организатор), В.Хлебников (главный теоретик), а также В.Маяковский, В.Каменский, А.Крученых. Позднее к ним присоединились Б.Лившиц, ***Виктор Борисович Шкловский*** (1893—1984) и ***Роман Осипович Якобсон*** (1896—1982). Кубофутуристы «Гилеи» издали сборники «Пощечина общественному вкусу» (1913), «Дохлая луна» (1913), «Молоко кобылиц» (1914), «Взял» (1915) и др.;

2) *петербургская* группа **эгофутуристов** во главе с Игорем Северяниным возникла позже московских кубофутуристов, в 1911 г. В ее состав входили, помимо Северянина, ***Иван Васильевич***

Игнатьев (Казанский) (1892—1914), ***Константин Олимпов (Константин Константинович Фофанов)*** (1889—1940), ***Василиск Гнедов (Василий Иванович Гнедов)*** (1890—1978), ***Грааль Арельский (Стефан Стефанович Петров)*** (1888—1937) и ***Георгий Владимирович Иванов*** (1894—1958). Вскоре образовался и *московский* филиал эгофутуристов, по имени своего издательства получивший название **«Мезонин поэзии»**. В него входили ***Константин Аристархович Большаков*** (1895—1938), а также ***Вадим Габриэлевич Шершеневич*** (1893—1942) и ***Рюрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалев)*** (1891—1981), после 1919 г. перешедшие в литобъединение имажинистов. У петербургских эгофутуристов было свое издательство «Петербургский глашатай», но их сборники — «Орлы над пропастью», «Всегдай» и др. — имели меньший резонанс, чем сборники кубофутуристов из «Гилеи»;

3) московская группа **«Центрифуга»** возникла еще позже, в 1913 г., при символистском кружке «Лирика», в состав которого входили ***Сергей Павлович Бобров*** (1889—1971), Н.Асеев и Б.Пастернак. Позже к ним присоединились поэты-эгофутуристы К.Большаков, Василиск Гнедов, ***Божидар (Богдан Петрович Гордеев)*** (1894—1914). Часть поэтов этой группы (Н.Асеев, Б.Пастернак) затем вошла в ЛЕФ[1].

Последовательно остановимся на характерных особенностях каждой из футуристических подгрупп и уясним их основные отличия друг от друга. Итак, самым ранним по хронологии возникновения на российской почве явился **кубофутуризм**. Приставка «кубо» — от *кубизма* — авангардного направления в живописи. Кубофутуризм стремился соединить принципы французского *кубизма* (разложение предмета на составляющие структуры) и итальянского *футуризма* (искусство, устремленное в будущее). После появления альманаха «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912 г.) с одноименным манифестом о кубофутуристах заспорили. Вызвано это было, прежде всего, талантливостью поэтов, входивших в группу, — Маяковского, Хлебникова, Каменского, в несколько меньшей степени — Д. и Н.Бурлюков,

[1] ЛЕФ — литературная группа «Левый Фронт Искусств», объединившая бывших футуристов и формалистов.

Е.Гуро, Б.Лившица, хотя и весомый элемент эпатажа в первых устных и печатных выступлениях российских кубофутуристов также сыграл роль в усилении интереса к новому явлению на отечественном Парнасе. Так, в первом же манифесте кубофутуристы позволили себе заявить: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности. <…> Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч., и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным. С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..»[1]. В этом выразилось неприятие российскими футуристами, провозглашавшими себя провозвестниками будущего, искусства прошлого как отжившего и утратившего актуальность, а значит, ценность для человечества.

М.Цветаева пыталась «реабилитировать» Маяковского как одного из футуристов от обвинений в неуважении к литературным традициям. Ее слова диссонировали с подчас безжалостно-хлесткими оценками футуристов критиками-современниками: «“Долой Пушкина” есть ответный крик сына на крик отца “Долой Маяковского” — сына, орущего не столько против Пушкина, сколько против отца. Крик “Долой Пушкина” первая на глазах уже некурящего отца и не столько на радость себе, сколько на зло ему выкуренная папироса» (ст. «Поэт и время»)[2].

Появлявшиеся в сборниках под вызывающими заглавиями (**«Дохлая луна»**, **«Рыкающий Парнас»**, **«Требник троих»** и др.) стихи гилейцев сперва воспринимались читателями как попытки раздразнить вкусы публики. Но при внимательном прочтении обнаруживалось и другое: за антиэстетичностью — ненависть к поддельной, ненастоящей красоте; за грубостью выражений — стремление дать язык «безъязыкой улице»; за непривычными словообразованиями — попытки создать «единый смертных разговор», т.е. общепонятный язык; за непонятными картинами, воспроизводящимися в книгах, — новые принципы видения мира.

[1] Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 77.
[2] Цветаева М. Об искусстве. С. 55.

Русский литературный кубофутуризм утверждал себя в теснейшем контакте с изобразительным искусством. В поэзии музыкальная парадигма, характерная для символизма, уступает место парадигме живописной. Живопись получает приоритет в выражении современности. Но нередко аналогия между поэтическим языком и живописью превращалась в их отождествление. Так, «словесный кубизм» Маяковского предполагал перенос системы живописной композиции на ткань изготавливаемой поэмы. Практически до абсурда тождество языка и живописи довел Илья Зданевич, в графических композициях которого поэтический текст буквально «зарисовывался», нарисованная (или написанная) буква в своем графическом виде была самодостаточна и в конце концов заменяла собой звук и смысл.

Футуристы придавали большое значение *почерку*, которым написано произведение. Поэты-будетляне «вручили» стихи художникам-будетлянам, нарисовавшим от руки, начиная с 1912 г., около двух десятков рукодельных книг, отпечатанных факсимильно-литографским способом. Вследствие этого сотрудничества был порожден сверхважный жанр *«визуальной литературы»* — передача почерком, художественным воспроизведением слова на листе соответствующего настроения. Произошло превращение читателя в зрителя.

Основным устремлением русского кубофутуризма была реакция против «музыки стиха» символизма во имя самоценности слова, но слова не как оружия выражения определенной логической мысли, как это было у классиков и у акмеистов, а слова как такового, как самоцели. Это устремление породило словотворчество, приведшее к теории «заумного языка». Примером может служить нашумевшее стихотворение А.Крученых:

Дыр, бул, щыл,
убещур
скум
вы со бу,
р л эз[1].

[1] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. С.Р.Красицкого. СПб., 2001. С. 55.

Элементы словотворчества проявляют себя также в неологизмах В.Маяковского и в попытке создания стихотворений из «неведомых слов» Е.Гуро.

Как мы уже упоминали, петербургская группа **эгофутуристов** во главе с Игорем Северяниным возникла позже московских кубофутуристов, в 1911 г. Первые брошюры эгофутуристов, в том числе и **«Пролог эгофутуризма»** (1911), особого интереса у читателей не вызвали. Их стихи, при всей экстравагантности и робких попытках создавать собственные слова, не столь уж резко отличались от общепринятой поэзии. Не случайно первый сборник стихов Северянина назывался словами из стихотворения Ф.И.Тютчева — **«Громокипящий кубок»**, а предисловие к нему написал поэт-символист Ф.Сологуб. Фактически Северянин остался единственным из эгофутуристов, вошедших в историю русской поэзии.

Эгофутуристы признавали, что самые слабые места эгофутуризма — заимствования и веянья. Эгофутуристы не отрицали преемственную связь между ними и символистами и «возводили» Северянина к экзотике К.Бальмонта, И.Игнатьева — к З.Гиппиус, В.Шершеневича — к А.Блоку. Однако саморазоблачение их не было бескорыстным, оно позволило им «заодно» возвести к первоисточникам своих собратьев-«кубофутуристов», так любивших подчеркивать свою неоспоримую автономность в творчестве. Так, Д.Бурлюк, по мнению эгофутуристов, «происходит» от К.Бальмонта и Ф.Сологуба, В.Маяковский — от В.Брюсова, В.Хлебников — от ***Георгия Ивановича Чулкова*** (1879—1939). Таким образом выражалась своеобразная «творческая ревность» между собратьями-футуристами.

Тем не менее, свои художественные принципы у эгофутуризма были. Во-первых, это, в противовес живописной поэзии кубофутуристов, доведение до безграничных пределов *«песенности»*, *«музыкальности»* стиха (принцип, характерный для поэзии символизма). Северянин не декламировал, а пел на «поэзоконцертах» стихи. Его стихи, при всей их претенциозности, отличались своеобразной напевностью, звучностью и легкостью.

Произведения эгофутуристов отличались «салонно-парфюмерным» *эротизмом*, переходящим в легкий цинизм. Эгофутуристы утверждали *солипсизм* в поэзии — доведенный до предела субъективный идеализм, признание единственной реальностью

своего «я», отрицание существования внешнего мира вне пределов человеческого «я», что дало повод критикам констатировать, что в эгофутуризме «эго» больше, нежели «футуризма».

Крайний эгоцентризм, преклонение и восхваление своего «Я» соединялись в программе эгофутуризма с непрестанным устремлением каждого эгоиста к *достижению будущего в настоящем*. То есть эгофутуристы, как и футуристы вообще, пытались максимально приблизить момент наступления будущего. Это соединялось с заимствованным у Маринетти прославлением современного города, электричества, железной дороги, аэропланов, фабрик, машин (у Северянина и особенно у В.Шершеневича).

Внимание к современному городу в поэзии эгофутуристов было обусловлено, тем не менее, иными причинами, нежели в поэзии кубофутуризма. Если кубофутуристы были склонны к городу потому, что он — «современность», то для эгофутуристов город был интересен постольку, поскольку он дает человеку чувство мощи и независимости от условий природы. Ополчаясь на природу, эгофутуристы считали, что «свободное творчество несовместимо с природой», потому что «истинно свободное природе не естественно. Принцип естественного — это неизбежные законы природы. Принцип свободного — чудо, как нарушение этих законов — чудо, как протест против насилия природы»[1].

Таким образом, в эгофутуризме было все: и отзвуки *прошлого* — преклонение перед салонными символистскими стихами ***Мирры (Марии Александровны) Лохвицкой*** (1869—1905) и ***Константина Михайловича Фофанова*** (1862—1911), влюбленность в рестораны, будуары, кафе-шантаны, ставшие для Северянина родной стихией, и *новое* — словотворчество («поэза», «окалошить», «бездарь», «оэкранен», «повсесердно» и т.п.) и удачно найденные ритмы для передачи мерного колыханья автомобильных рессор (например, стихотворение Северянина «Элегантная коляска»).

Как уже говорилось, московская группа **«Центрифуга»** возникла еще позже кубофутуристов и эгофутуристов, в 1913 г. В состав группы входили С.Бобров, Н.Асеев и Б.Пастернак. Потом к ним присоединились поэты-эгофутуристы К.Большаков,

[1] Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 69.

Василиск Гнедов, Божидар (Б.Гордеев). Как и другие футуристические группы, «Центрифуга» была явлением временным.

Каждая из футуристических групп считала, как правило, именно себя выразительницей «истинного» футуризма и вела ожесточенную полемику с другими группировками, но время от времени члены разных групп сближались. Так, в конце 1913 и начале 1914 г. Северянин выступал вместе с Маяковским, Каменским и Д.Бурлюком; Асеев, Пастернак и Шершеневич участвовали в изданиях кубофутуристов; Большаков переходил из группы в группу, побывав и в «Мезонине поэзии», и в «Центрифуге», и у кубофутуристов. Однако именно центрифугисты считали себя «коренными», исконными футуристами, поскольку проповедовали в своем творчестве умеренный футуризм, т.е. футуризм, лишенный крайностей левого кубофутуризма и склонного к символизму правого эгофутуризма.

После Октябрьской революции 1917 г. большинство футуристов активно участвовало в политико-агитационных начинаниях Советской власти, в реформах системы художественного образования, однако претензии футуризма стать общеобязательным «государственным искусством» и усилившееся в этот период нигилистическое отношение многих футуристов к культурному наследию были осуждены в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» и в записках В.И.Ленина А.В.Луначарскому, что сводило «на нет» попытки оставшихся футуристов популяризировать свое учение. Став певцами революции, Маяковский, Асеев и Третьяков утратили свою футуристическую сущность, и футуризм от этого не стал ближе к революции, как не стали революционными символизм и акмеизм оттого, что членами РКП(б) и певцами революции стали В.Брюсов и С.Городецкий, или оттого, что почти каждый поэт-символист написал одно или несколько революционных стихотворений.

К началу 20-х гг. XX в. футуризм фактически распался. Несмотря на распад, футуризм продолжал оказывать влияние на весь последующий XX век. Позднее он ожил в так называемом русском авангарде. Постмодернизм также непредставим без «футуристического прошлого». Ну и конечно, «визуальная литература» породила целые жанры — анимационные и виртуальные.

Кратко охарактеризуем творчество трех ярчайших представителей каждой из основных футуристических подгрупп.

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930)

Мощный талант Маяковского громко заявил о себе уже до Октября. Поэт сразу запомнился присущей его лирическому герою удивительной *двойственностью*. Дерзкая фамильярность в общении с публикой, эпатаж — и тут же беззащитность обнаженного сердца, подкупающее человеколюбие и великая жертвенность. Предельная искренность в выражении мыслей и чувств — и искусный артистизм, дар перевоплощения. С одной стороны, это трехаршинное, эгоцентрическое, самодостаточное «Я», а с другой — «единица ноль, единица вздор, голос единицы тоньше писка». Корни подобной двойственности в творчестве поэта лежат в романтической природе его творчества. Вопреки мнению официозного литературоведения, поэт в советское время не был соцреалистом, а оставался футуристом, хотя и с новыми свойствами: *комфутом*, т.е. коммунистическим футуристом. Однако, будучи устремленным в идеальное «коммунистическое далеко», Маяковский не был певцом казарменного социализма, как это преподносила эмигрантская критика и пытаются представить недоброжелатели поэта. Его идеалом был демократический социализм, «где исчезнут чиновники и где будет много стихов и песен», «свободный труд свободно собравшихся людей». Не вина Маяковского, а беда, что эти идеалы разбились, столкнувшись с действительностью.

Большинство русских кубофутуристов пришло в поэзию от живописи. В живописи испытал свои силы и Маяковский. В 1910 г. он учился в Школе живописи, ваяния и зодчества, где познакомился с Д.Бурлюком, явившимся, по словам Маяковского, его первым учителем в поэзии.

Первые публичные выступления Маяковского состоялись в Петербурге в ноябре 1912 г. В декабре того же года в Москве вышел сборник кубофутуристов **«Пощечина общественному вкусу»**, в котором были опубликованы его стихотворения **«Ночь»** и **«Утро»**. Это произведения экспериментальные, отразившие поиски поэтом своего стиля. В первых стихах Маяковского

система поэтических образов отражает влияния элементов живописного кубизма. Это, к примеру, характерные для кубизма урбанистические пейзажи:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
(«Из улицы в улицу»)

В стихотворении **«Ночь»** городской пейзаж изображается также в живописной традиции — в смене цветовых эпитетов и метафор:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Однако вскоре Маяковский отказывается от построения образов в «стиле кубизма» и советует художникам «идти от жизни, а не от картин». *Социальная* тематика вытесняет урбанистические пейзажи, а если элементы кубизма и сохраняются в стихах Маяковского, то они приобретают социальную функцию.

Маяковский становится известен как поэт *города*. Социальная тема отражается в зарисовках городского пейзажа. Город для поэта — ад, «адище», воплощение общественных контрастов. Городской пейзаж Маяковского очеловечен образами безмерного страдания людей-«пленников» города (**«Адище города»**, **«Из улицы в улицу»**, **«Еще я»**)[1]. Лирический герой необычайно одинок в мире: «Я вот тоже ору, а доказать ничего не умею». Однако это не просто одиночество, а, скорее, избранничество человека-творца.

В годы Первой мировой войны Маяковский выступает против милитаризма, требует от искусства «сказать о войне правду». «Чтобы сказать о войне, — решает поэт, — надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» (**«Я сам»**, 1922. 1928).

Программным произведением дооктябрьского творчества Маяковского стала поэма **«Облако в штанах»** (1914/1915). Отрывки из

[1] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 351—352.

поэмы публиковались в 1915 г. в сборнике «Стрелец» и «Журнале журналов». Отдельным изданием с большими цензурными изъятиями поэма вышла в том же году с подзаголовком «тетраптих»[1]. В предисловии к изданию 1918 г., в котором был восстановлен полный текст поэмы, Маяковский писал об общем смысле каждой ее части так: «“Долой *вашу* любовь”, “Долой *ваше* искусство”, “Долой *ваш* строй”, “Долой *вашу* религию” — четыре крика четырех частей»[2].

Тематически «Облако в штанах» — поэма о любви поэта, о правде человеческих отношений, которая сталкивается с ложью социальных и нравственных законов общества. Но любовная драма лишь частное выражение общего социального конфликта. Конфликт поэта с действительностью находит разрешение в призыве к борьбе — люди должны не просить, а требовать счастья:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

С грядущей революцией он связывает веру в торжество высоких человеческих начал. Мотив силы, красоты идущего в мир нового — свободного — человека проходит через всю поэму:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

О себе Маяковский говорит как о «предтече» грядущей революции. В этой связи возникает в поэме образ сверхчеловека. Но это не Заратустра Ницше, гордо отъединенный от толпы, а скорее Данко, способный пожертвовать ради людей всем и повести за собой. В таком ключе даны все 4 «крика» поэмы.

Февральскую и особенно Октябрьскую революцию 1917 г. Маяковский воспринял как начало творения нового мира, но уже

[1] Тетраптих — композиция из четырех частей.

[2] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. С. 354—355.

не Богом, а самими людьми. В пьесе **«Мистерия-буфф»** (первая редакция 1918 г., вторая — 1920/1921 г.) и поэме **«150 000 000»** (1919/1920) поэт показывает, как революционные массы народа стремятся занять место Бога и Христа. При этом Маяковский не идеализирует социальное сознание, но приветствует творческие возможности революционных масс, которые еще недавно изображались поэтом как безликие толпы. Заявление «Мы сами себе и Христос и Спаситель!» содержит долю авторского юмора.

В марте 1919 г. Маяковский начинает сотрудничать с РОСТА (Российское телеграфное агентство), оформляя, как поэт и художник, агитационно-сатирические плакаты **«Окна РОСТА»**. Это время создания Маяковским его знаменитых агиток, написанных остроумно, с избеганием шаблонов и штампов. После революции под воздействием надежд поэта на грядущие колоссальные перемены меняется и его смех. Ирония и сатира Маяковского сохраняют свой действенный характер и обретают *жизнеутверждающий* оттенок (например, **«Стихи о советском паспорте»**, 1929). Обращение Маяковского к «ироническому пафосу» позволяет ему построить новую форму стихотворения — «стихотворение-рассказ» (**«Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру»**, 1928, **«Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»**, 1929), позволяющую придать патетический масштаб вроде бы «рядовому» событию и, в то же время, не сорваться на поверхностную риторику.

Однако, сталкиваясь с жизненными реалиями Страны Советов, Маяковский обнаруживает в зародыше нового государства… «раковые опухоли» советского общества, грозящие ему смертельными болезнями. Имеются сведения, что после поэмы «Хорошо!» (1927), в которой поэт отнюдь не преувеличивает хорошее в жизни страны, Маяковский хотел написать поэму **«Плохо»**, но вместо нее написал сатирические пьесы **«Клоп»** (1928/1929) и **«Баня»** (1929/30). В них он показал опасные тенденции в молодом советском обществе: в образе *Присыпкина* («Клоп») — перерождение рабочих и партийцев в мещан — любителей красивой жизни за чужой счет и усиление власти некомпетентных партийных бюрократов вроде героя «Бани» *Победоносикова*. Сатирическая дилогия показала, что основная масса людей оказалась *не готова* приступить к реализации высоких идеалов революции.

Сатира поэта, особенно пьеса «Баня», вызвала травлю со стороны рапповской критики[1]. Однако, согласуясь с обстоятельствами, поэт в 1930 г. вступает в РАПП. Этот поступок Маяковского был осужден его друзьями. Отчуждение и общественное неприятие усугублялись личной драмой («Любовная лодка разбилась о быт», — напишет Маяковский в предсмертном письме). Маяковскому отказали в выезде за границу, где у него должна была состояться встреча с Т.Яковлевой, с которой он намеревался связать жизнь. Все это привело к трагическому финалу.

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941)

Игорь Северянин почти не преувеличивал, когда писал о себе: «Я повсеградно оэкранен, / я повсесердно утвержден». Такого невероятного успеха, какой выпал на долю вождя эгофутуристов и автора **«Мороженого из сирени»** и **«Ананасов в шампанском»,** в России не удостаивался никто. В 1918 г. ему было присуждено звание «Короля поэтов», которое в России присуждалось один раз. Его книги расходились невиданными для тех лет тиражами. **«Громокипящий кубок»** за два года (1913—1915) выдержал семь изданий! Северянин продолжал оставаться самым раскупаемым поэтом, несмотря на войну! Несмотря на то, что к концу 1916 г. даже в Петербурге исчезли из открытой продажи не только продукты питания, но и предметы длительного пользования... А сборники Северянина, в том числе и парчовые, на александрийской бумаге, продолжали раскупаться.

Как отмечалось, известность Северянину принес сборник «Громокипящий кубок» (1913). Однако первая публикация Северянина относится к 1905 г. в журнале «Досуг и дело». В самых ранних стихотворениях Северянин иногда затрагивал мрачные стороны жизни **(«А знаешь край?»**, **«Памяти Н.А.Некрасова»**), но темы «униженных и оскорбленных» были чужды поэту, их трудно было совместить с его эстетикой. Свою позицию поэт выразил четко: «Я трагедию жизни претворю в грезофарс». В период славы

[1] РАПП — Российская Ассоциация пролетарских писателей.

Северянин принципиально уходил от политики и всего, что могло омрачить радость жизни.

Характерной особенностью поэзии Северянина является ее *саморекламный характер*, что гармонирует с сутью эгофутуризма — течения, возводящего личное «я» в ранг абсолюта. В его стихах можно отыскать наивысшую степень самовосхваления: «Я, гений Игорь Северянин, своей победой упоен…» (**«Эпилог»**). Самолюбование поэта достигает порой того предела, когда перерастает в явный *нарциссизм* (самовлюбленность): «Мой стих серебряно-брильянтовый / Живителен, как кислород. / “О гениальный! О талантливый!” — / Мне возгремит хвалу народ» (**«Самогимн»**, 1912); или: «В экстазе идолопоклонства молюсь таланту своему» (**«Поэза о солнце, в душе восходящем»**).

Фантастический успех Северянинских поэзоконцертов объясняется, конечно же, еще и гипнотической напевностью его стихов, которую стократно усиливала манера исполнения: «Заброс головы, полузакрытые глаза, дуга усмешки и напев... как цветок... нам... Хотите? Нате!» (Марина Цветаева). Напевность, или, как говорили тогда, — «*певкость*», Северянин считал единственно возможным способом исполнения своей поэзии:

Позовите меня, — я прочту вам себя,
Я прочту вам себя, как никто не прочтет.
Как никто не прочтет, даже нежно любя,
Даже жарко любя... Ни при чем тут почет!

В начале века столь странная зависимость стиха от исполнения казалась чем-то странным. Сегодня, когда ни у кого уже не возникает сомнения, что стихи Б.Окуджавы или В.Высоцкого — особый вид поэзии, напевность Северянина уже не кажется странной. Это и в самом деле было «будущее в настоящем», которое составляло основу футуризма.

А сколько насмешек вызывало пристрастие Северянина к «паркетно-французскому *арго*», тем более непонятное, что автор вообще никакого иного иностранного языка не знал! Северянин любил оснащать свои «поэзы» иностранными словами. Редкое его стихотворение обходится без них: муар, паж, ландо, манто, будуар, боа, эксцесс, мисс, клеврет, одалиска, колье, комфортабельно

и т.д. Этот прием давал огромное количество неиспользованных рифм.

Как и все футуристы, Северянин отдал дань *словотворчеству*: «лесофея», «озерзамок», «орфеет ветер», «губы весенеют», «звонко душа освирелься», «и было тундрово, и было северно», «снежеет дружно, снежеет нежно, над ручейками хрусталит хрупь». Так, в стихотворении **«В шумном платье муаровом…»** (1911) поэт создает слова по законам русского словообразования:

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом
По аллее олуненной Вы проходите морево…
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листвы разузорена —
Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый.

Отдавая дань футуристическим традициям, связанным со стремлением принести тонкости искусства в массу, Северянин создает свое программное произведение **«Мороженое из сирени»**. «Сударыни, сударь! Надо ль? / Поешь деликатного, площадь», — это выкрик уличного торговца. Однако внезапно вместо грубого бытия на сцене появляется «мороженое из сирени» — «На улицу — специи кухонь. / Пора популярить изыски».

Октябрь 1917 г. резко изменил личную и творческую судьбу Северянина. С 1918 г. он постоянно живет в Эстонии. Сначала из-за немецкой оккупации в ходе Первой мировой войны, а потом из-за провозглашения Эстонии самостоятельным государством поэт оказался за пределами родины навсегда. За границей Северянин становится поэтом, далеким от политики и эгофутуризма. В 1925 г. Северянин напишет **«Классические розы»**, отразившие его понимание истории и себя в истории. Последние две строки — «Как хороши, как свежи будут розы, / Родной страной мне брошенные в гроб!» — высечены на могиле поэта.

Николай Николаевич Асеев (1889—1963)

За исключением Б.Пастернака, довольно быстро «переболевшего» футуризмом, самым интересным в группе «Центрифуга» явилось творчество Н.Асеева.

Будучи студентом Коммерческого института в Москве, он увлекся поэзией и перешел вольнослушателем на филологический факультет университета, где познакомился с В.Брюсовым, А.Белым, Ф.Сологубом, Б.Пастернаком. С 1911 г. Асеев становится одним из руководителей издательства «Лирика», из которого вскоре выделилась литературная группа «Центрифуга». Первые книги стихов — **«Ночная флейта»** и **«Зор»** — издал в 1914 г. В 1915 г. знакомится с В.Маяковским и В.Хлебниковым.

В этом же году был призван на военную службу. «По солдатской литере проехал я всю Сибирь и докатил до самого океана», — писал он в заметках **«Путь в поэзию»**. Приехав во Владивосток, был избран в полковой Совет солдатских депутатов. Затем — сотрудничество в газетах, участие в литературной группе «Творчество», издание поэтического сборника **«Бомба»** (Владивосток, 1921 г.). «Бомба» Асеева была стихотворным откликом на революцию в России и открытием новой поэтики для самого Асеева. Поэтическую книгу Асеева сравнивали с бомбой, брошенной в лирический студень. Она — под стать эпохе декретов и кожаных курток. Это книга громких деклараций и митинговых жестов. Романтический пафос нарождающегося мира, упругий ритм, кумачовые краски и риторика, риторика, риторика:

Заводы, слушайте меня
Готовьте пламенные косы:
В России всходят зеленя
И бредят бременем покоса!

Странно читать это сегодня, но тогда «румяного века живое сегодня», которое с таким воодушевлением праздновал поэт, вдохновляло.

Демократическая печать — газета «Дальневосточная трибуна», журнал «Печать и революция» — приветствовали новую книгу Асеева. В противоположном лагере она вызвала ненависть, поэтому когда на Дальнем востоке в очередной раз установилось белогвардейское правительство, б**о**льшая часть тиража «Бомбы» была уничтожена.

В.Маяковский, получив позднее «Бомбу» от автора, прислал в ответ свою книгу с надписью: «Бомбой взорван с удовольствием. Жду руку — за!». Именно Асеев стал активнейшим проводником

идей и поэтики Маяковского в культурной жизни Приморья тех лет. Он читал лекции о футуризме, публиковал новые произведения Маяковского, так что владивостокские читатели познакомились с «Мистерией Буфф» и поэмой «150 000 000» почти синхронно с петроградцами и москвичами.

В 1922 г. Асеев возвращается в Москву, где входит в литературную группу ЛЕФ, которую возглавил Маяковский, сотрудничает в журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», выступает вместе с Маяковским, издает в соавторстве с ним шесть книжек агитационных стихов. В начале 20-х гг. свежестью и новизной поэтического текста ворвалась в страну песня на слова Асеева **«Марш Буденного»**. В 20-е гг. Асеев издает девять книг стихов, названия которых звучат по-футуристически современно: **«Стальной соловей»**, **«Совет ветров»**, **«Избрань»**, **«Изморозь»**, **«Время лучших»**, **«Молодые стихи»** и другие.

Тяготея к поиску и эксперименту со словом и текстом, Асеев испробовал в своем творчестве различные литературные находки — стилизацию древнерусских мотивов, заимствования из Гофмана, Гумилева, Блока, словесные опыты Хлебникова. Однако поиск путей к современности осложнился тем, что переход к нэпу был воспринят автором как отход от революции, футуристических идеалов преображения мира. В русле этих настроений воспринимают поэму Асеева **«Лирическое отступление»** (1924). Поэма тревожна, взволнованна, драматична. Автор сетует на то, что многие его современники погрязли в старом мещанском быте, чем поэма напоминает поэму Маяковского «Про это», созданную в 1923 г. С мещанским уклоном, вкоренившимся в жизнь, связан один из самых ярких образов поэмы — драматический образ «рыжего (ржавого, заржавевшего. — *О.К.*) времени».

Во второй половине 1920-х гг. Асеев окончательно отходит от футуристического экспериментаторства в область социальной проблематики. Асеев находит своего героя на лесах новостроек, он призывает «учиться поэзии у станка и комбайна». Пишет поэму **«Свердловская буря»**, стихи и циклы стихов **«Электриада»**, **«Курские края»**, **«Песня о нефти»**, в которых развиваются идеи причастности к народной жизни, трудовому коллективизму. Вдохновением поэта окончательно завладевает героическое мужество будничного созидательного труда.

Во второй половине 1930-х гг. Асеев работает над поэмой-воспоминанием о В.Маяковском **«Маяковский начинается»**, полным изданием вышедшей в 1940 г. Явление Маяковского в жизни страны рисуется романтически-восторженно: «Он шел по бульвару, худой и плечистый, / возникший откуда-то сразу, извне, / высокий, как знамя, взметенное в чистой / июньской несношенной голубизне». Автор поэмы передает подвижнический характер деятельности своего героя, его поистине круглосуточную преданность творческому процессу, предельно идеализируя личность Маяковского.

В 1930-е гг. Асеев много работает в области *жанра*. Он, в частности, разрабатывает новый жанр *международного политического фельетона* (**«Надежда человечества»**, **«Берлинский май»**).

Творческая и личная биография Николая Асеева сложилась счастливо, он дожил до 1963 г. В последние десятилетия жизни в силу разносторонности таланта занимался переводами (в частности, на русский язык поэзии ***Тараса Григорьевича Шевченко*** (1814—1861)), писал литературоведческие статьи, очерки, киносценарии, тексты к музыкальным произведениям (либретто оперы ***Мариана Викторовича Коваля (Ковалева)*** (1907—1971) **«Емельян Пугачев»**, в соавторстве с В.Каменским). Супруга поэта вспоминала: «В последний день его жизни, когда я пришла в больницу, Николай Николаевич сел на постели и начал читать стихи. Со стихами уходил он из жизни…».

§ 7. В.Маяковский и футуризм

О характерном для футуризма внутригрупповом соперничестве свидетельствует критическое и поэтическое наследие кубофутуристов В.Хлебникова, Д. и Н.Бурлюков, В.Каменского, Е.Гуро, А.Крученых, Б.Лившица, В.Маяковского, эгофутуристов И.Северянина, И.Игнатьева, К.Олимпова, В.Гнедова, «мезониновцев» Хрисанфа, В.Шершеневича, Р.Ивнева. Н.Харджиев доказывал,

что, вопреки общепринятому мнению[1], именно к Ивневу пренебрежительно обращается Маяковский в поэме «Облако в штанах»:

Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел![2]

Исследователь обращает внимание на тот факт, что после шаржа на Северянина («А из сигарного дыма / ликерною рюмкой / вытягивалось пропитое лицо Северянина…») в поэме Маяковского следует пауза, подчеркнутая дополнительным интервалом, отделяющим 3 строки от 2-х последующих, в которых резко меняется интонация. Учитывая ораторскую направленность поэзии Маяковского, Харджиев приходит к выводу, что это указательная конструкция, характеризующая конкретный жест в сторону Ивнева[3].

О том, что между футуристами не раз обнаруживались противоречия, свидетельствует и такой факт. 30 января 1918 г. в Москве открывалось литературно-художественное кафе «Питтореск» (Кузнецкий мост, 5). Должны были выступать В.Маяковский, Д.Бурлюк и В.Каменский. Однако выступление Маяковского на открытии кафе оказывалось под вопросом, поскольку ранее в газете «Мысль» за 15 января сообщалось, что «Питтореск» организован после раскола между В.Маяковским и В.Гольцшмидтом (оставшимися в «Кафе поэтов») и Д.Бурлюком и В.Каменским (перешедшими в «Питтореск»)[4].

Помимо «сереньких» футуристов, подобных Ивневу, Маяковский не раз критиковал свойственный футуризму формализм (так, в «Приказе № 2 армии искусств» (1921) Маяковский приравнивает таких «футуристиков» к «прикрывшимся листиками

[1] Традиционную трактовку образ «серенького перепела» получает у В.Перцова: «В “Облаке” была осознана программа искусства действенного, <…> враждебного декадентской богеме. Последняя нашла свое олицетворение в удивительно точном портрете И.Северянина: «…из сигарного дыма / ликерною рюмкой / вытягивалось пропитое лицо Северянина». Задача поэта быть впереди, вести за собой. <…> И поэтому “Как вы смеете называться поэтом / и, серенький, чирикать, как перепел!”, — обращается революционный поэт к И.Северянину» // Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). С. 338.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 187.

[3] Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 212.

[4] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917—1920 гг. М., 2005. С. 103.

мистикам…/ — …имажинистикам, акмеистикам, / запутавшимся в паутине рифм»[1]). Поэт не упускал случая уколоть кого-нибудь даже из близких по духу собратьев-кубофутуристов (так, по свидетельству А.Е.Крученых, своего хорошего приятеля В.Каменского Маяковский мог запросто прилюдно назвать «Стелькой Разиным»[2])[3].

Если уж так напряженно складывались отношения между Маяковским и его одногруппниками-кубофутуристами, то о жестком межгрупповом соперничестве между Маяковским и кубофутуристами, с одной стороны, и Северяниным и эгофутуристами, с другой, свидетельствует уже следующий факт. 27 февраля 1918 г. в Москве в Политехническом музее состоялось «Избрание короля поэтов». Первое место занял Игорь Северянин, почетное второе — Маяковский, третье — К.Бальмонт. Несмотря на это 16 марта 1918 г. в Москве объявлено выступление Д.Бурлюка, В.Каменского и В.Маяковского «Против королей» в Большой аудитории Политехнического музея (в связи с избранием И.Северянина «королем поэтов»)[4].

В критике и литературоведческих трудах о внутрифутуристических группировках творчество и личность Маяковского справедливо занимают центральное место. Разговор о соотношении их эстетических credo с творческой программой поэта представляется актуальным для нашей темы.

Опыт символистов и акмеистов, эксперименты футуристов были по-своему преломлены в творчестве Маяковского. Активное участие в футуристических стихотворных баталиях помогло начинающему поэту развить в себе обостренное восприятие поэтического слова — его звучания, формы, смысловых оттенков.

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 86.

[2] Крученых А.Е. Живой Маяковский. Разговоры Маяковского: В 3 т. Т. 1. С. 9.

[3] Хотя существует и свидетельство уважительного отношения Маяковского к Каменскому и его творчеству: «Маяковскому нравилось, что в содружестве поэтов есть пилот, представитель в то время редкой, новаторской профессии. <…> Маяковскому нравились <…> размашистые строчки из поэмы о Степане Разине», — пишет В.Перцов // Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (До ВОСР). С. 246—247.

[4] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. С. 118, 132.

Импонировало Маяковскому и само название группы, нацеливающее не на прошлое, а на будущее. «Антиэстетская» фразеология футуристов казалась ему антибуржуазной. Не могло не привлечь молодого поэта и футуристическое «долой!», звучавшее во всех их декларациях. В «Пощечине общественному вкусу» Маяковскому виделся реальный удар по несправедливому общественному устройству, несмотря на то, что в действительности «Пощечина…» была только средством привлечь внимание образованной публики, а настойчиво декларируемое отличие футуристов от их «врагов» — символистов и акмеистов — было намного меньшим, чем это представляли себе сами «будетляне».

Поскольку с поэтами и художниками, принадлежавшими к группе кубофутуристов, Маяковский соприкасался наиболее тесно, то их влияние и было наиболее ощутимым. В ранних стихотворениях, таких, как **«Утро»** (1912), **«Из улицы в улицу»** (1913), поэт отдает дань провозглашавшемуся кубофутуристами словесному экспериментаторству. Он намеренно и несколько искусственно усложняет синтаксические конструкции, в целях эпатажа вводит в текст стихотворений нарочитые алогизмы (как, например, в стихотворении **«Ничего не понимают»**, 1913), широко разворачивает и делает трудно воспринимаемыми метафоры, как, например, в трагедии **«Владимир Маяковский»** (1913).

Пожалуй, больше, чем в стихах, футуристические декларации отразились в некоторых положениях теоретических статей и устных выступлениях поэта в 1913—1914 гг. В теоретических и полемических высказываниях дооктябрьского Маяковского ощущается влияние Д.Бурлюка, хотя и здесь надо отметить, прежде всего, самостоятельность позиции молодого поэта. Так, например, в статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» Маяковский заявлял: «…История искусства, если только она способна стать наукой, будет наука общественная»[1], Маяковский практически приравнивал искусство к «общественно полезному труду». Тем самым поэт практически становился в оппозицию футуристической системе общих эстетских фраз, хотя искренне считал, что во всем ей следует. Главным в его футуристических стихотворениях была не полемика с символистами

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 282.

и акмеистами в защиту тезисов и лозунгов футуристов, иногда явно противоречащих его же собственному творчеству («Писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помои — безразлично»), а стремление *примирить* футуристические лозунги с задачей, которая была главной лично для него, — создать искусство, действительно нужное людям («Нам слово нужно для жизни»), причем не только сегодня, но и завтра (здесь «родство» с футуризмом как искусством будущего), а также «выйти на <…> дорогу <…> социально насыщенного искусства»[1].

Отличие уже дореволюционного Маяковского от футуристов заключалось и в понимании призвания поэта, в основах его эстетики и, наконец, в политической позиции. В пору активного участия Маяковского в футуристических выступлениях и изданиях отличие это скрывалось за внешним сходством — взрывной, вызывающей манерой разговаривать с эстрады с публикой, самим участием Маяковского в их сборниках и т.п. Казалось, что Маяковский — полноправный участник группы и вместе со всеми активно борется с «эстетами», т.е. с традиционалистами, символистами и акмеистами.

Однако вскоре Маяковский осознает, что «антиэстетство» футуристов — это то же «эстетство», только… наизнанку. Особенно наглядно это проявлялось в отношении футуристов к слову. Так, например, «отец русского футуризма» Д.Бурлюк любил «взрывать» стилистическую ткань своих стихов нарочитым введением вульгаризмов. Но это не было для Бурлюка необходимостью, диктуемой резкостью выражаемой эмоции. «Внелитературное» слово для Бурлюка являлось, скорее, предметом эстетической игры с читателем. Если он озаглавливает свое стихотворение «Доитель изнуренных жаб», то слово «жаба» несет у него, в сущности, ту же функцию, что и «Леда» у К.Бальмонта, «кентавр» у молодого А.Белого или «изысканный жираф» из стихотворения Н.Гумилева «Озеро Чад». Не такова функция слова в произведениях уже дооктябрьского Маяковского. Так, в стихотворение «Нате!» (1913) поэт вводит вульгарное выражение «стоглавая вошь». Это не кокетство, а реальное авторское негодование, которое, на грани

[1] Там же. С. 299.

со страданием, болью от непонимания людской толпой, и рождает резкие, но идущие от сердца слова.

По самой сути восприятия мира, человека и целей современного искусства собратья-футуристы были довольно далеки от Маяковского. Он очень скоро осознал (хотя тщательно это скрывал от себя самого), что заглавный лозунг футуристов «Слово как таковое» является лишь вариацией старого лозунга «Искусство для искусства», а значит, футуристы недалеко ушли от символистов и акмеистов, которых они громили в своих манифестах. Несмотря на то, что в ранних кубофутуристических стихотворных опытах Маяковский отдавал дань «словесному экспериментаторству» и продолжал создавать новые слова позднее, в целом одержимость «словом как таковым» футуристов-заумников, подобных А.Крученых, была чужда для него.

В противовес по сути своей нейтральному эмоциональному тону поэзии футуристов, для лирического героя Маяковского уже в дооктябрьский период творчества была характерна активная обращенность к людям, сознательная идеологическая нацеленность с самого начала пути в искусство («Хочу делать социалистическое искусство» — «Я сам», 1922. 1928[1]). Поэтому, каково бы ни было личное отношение Маяковского к своему поэтическому учителю, «прекрасному другу» Бурлюку или к А.Крученых, в чьем неизменном соседстве появлялись стихи поэта в футуристических сборниках, по своему отношению к жизни, человеку, искусству Маяковский резко отличался от них.

О.М.Брик вспоминал через 10 лет после смерти поэта, что Маяковский даже в первые годы своего сотрудничества с футуристами был далек от них, многими из них не принят: «Я лично присутствовал при том, как Маяковский читал поэму “Война и мир” одному из очень “левых” основоположников русского футуризма, и видел, в какое он пришел негодование, прослушав замечательные заключительные строчки третьей части поэмы <“Война и мир”>:

В гниющем вагоне
На сорок человек —
Четыре ноги.

[1] Там же. С. 18.

Он орал, что “это — безобразие, это антихудожественно, это леонидандреевщина, это не достойно «левого» поэта, футуриста”»[1].

В 1920-е гг. Маяковский уже почти совсем не вписывается в образ футуриста, ярко мифологизированный им самим в 1910-е гг. В печати начинают появляться язвительные отзывы, подобные отзыву И.Эренбурга: «Теперешний облик Маяковского неубедителен, <…> может ввести в обман. Пристойный, деловитый господин, <…> весь “футуризм” которого состоит в отсутствии на пиджаке пуговиц. Где прежний озорник в желтой кофте? Что это — мануфактурный кризис или нечто более существенное?»[2]

Нарком просвещения А.В.Луначарский, как заметил П.А.Бугаенко, «внимательно следил за тем, как разбитый и отброшенный от дела созидания новой культуры футуризм пытался в новом обличии пропагандировать старые, обветшавшие лозунги»[3]. В начале 1921 г. Луначарский опубликовал статью «Моим оппонентам», в которой выразил уверенность, что «для Маяковского футуризм есть детская болезнь»[4]. Нарком констатировал, что к 1921 г. болезнь эта еще не вполне прошла, считая, что пьеса «Мистерия-буфф» одета «в футуристическую оболочку» и что якобы «пролетарская масса ее отвергла», но видел в «Мистерии…» признаки выздоровления поэта, так как это уже «вполне революционная пьеса»[5].

Вслед за Луначарским критики доказывали, будто Маяковский, этот недавний гаер в желтой кофте, в 1920-е гг. наконец остепенился и отказался от своей «детской болезни» футуризмом[6]. Но сама обстановка в литературной среде в 1920-е гг. располагала к тому, чтобы недавнее увлечение основанным лишь на эпатаже модерном естественно пошло на убыль.

---

[1] Брик О.М. Ранний Маяковский // Северный комсомолец. 1940. 14 апреля.

[2] Эренбург И. Портреты современных поэтов. С. 55.

[3] Бугаенко П.А. А.В.Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972. С. 106.

[4] Луначарский А.В. Театр и революция. М., 1924. С. 46.

[5] Там же.

[6] Так, В.Брюсов писал в статье «Смысл современной поэзии»: «Группа поэтов упорно держится заветов раннего футуризма (В.Каменский, В.Хлебников и др.); В.Маяковский решительно отмежевался от них» // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 475.

А.Измайлов еще в 1910 г. пророчески замечал: «Положение русской литературы сейчас, после генерального смотра всей русской жизни вообще, <…> представляется подобным положению человека, только что перенесшего тяжелую болезнь, но из тех, о которых сказано, что они не к смерти, а к славе Божией. Как после тифа обновляется организм <…>, так после недавних крайностей, ошибок и увлечений должна обновиться и расцвесть литература»[1]. На смену «литературным шалунам, выскочившим на улицу в пестрых костюмах арлекина», пришли «серьезные и вдумчиво-трезвые писатели»[2].

После Октябрьской революции 1917 г. большинство футуристов активно участвовало в политико-агитационных начинаниях Советской власти, в реформах системы художественного образования, однако претензии футуризма стать общеобязательным «государственным искусством» и усилившееся в этот период нигилистическое отношение многих футуристов к культурному наследию были осуждены в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» и в записках В.И.Ленина А.В.Луначарскому, что, однако, не мешало попыткам оставшихся футуристов популяризировать свое учение. Футуризм не вынес тяжести поставленных задач. Став певцами революции, Маяковский, Асеев и Третьяков не намного приблизили футуризм к революции. Нет оснований говорить и о революционности символизма и акмеизма, хотя членами РКП(б) и певцами революции стали В.Брюсов, С.Городецкий и В.Нарбут, и несмотря на то, что почти каждый поэт-символист написал одно или несколько революционных стихотворений.

Между 5 и 11 декабря 1917 г. выходит поэма Маяковского «Война и мир» (Пг.: Парус, 1917. 48 с.). Из откликов критики на ее появление ясно, что уже тогда футуризм считали «почившим в бозе»: «Смолкли барабаны футуризма. Школа литературных “низвергателей” оказалась сама низвергнутой безжалостной рукой времени. Остался один Маяковский <…>. “Война и мир”, недавно выпущенная в свет, покажет, вероятно, и многим хулителям

[1] Измайлов А. // Куда мы идем? С. 75.
[2] Там же.

Маяковского, что в его лице мы имеем крупного поэта» (Полонский В. // Новая жизнь. — 31 дек. 1917 г.)[1].

В начале 1921 г. футуристы предприняли попытку возродить течение в обновленном виде. 13, 14, 22 или 23 января 1921 г. в Москве состоялись организационные собрания Ассоциации коммунистов-футуристов (Комфут). Присутствовали Н.Альтман, Д.Аркин, В.Бебутов, Л.Брик, О.Брик, В.Маяковский, В.Мейерхольд и др. Рассматривались вопросы о создании Комфута, выработке программных тезисов и устава и др.; было решено: организацию комфута «признать необходимой». Комфут должен был представлять собой внутри партии определенное культурно-идеологическое течение[2].

От старого, дооктябрьского футуризма комфут Маяковский открещивается. 30 августа 1922 г. Л.Троцкий обращается к Маяковскому, С.Городецкому и А.Воронскому с вопросами о современных писателях (в связи с работой над циклом статей «Внеоктябрьская литература»). Из ответа В.Маяковского (от 1 сентября): «Футуризма как единого, точно формулированного течения в России до Октябрьской революции не существовало <…>. Октябрьская революция отмежевала нашу группу от многочисленных футурообразных, ушедших от революционной России, и оформила нас в группу “коммунистов-футуристов…”»[3].

Однако, несмотря на попытку возродить футуризм в комфуте, объективно в начале 1920-х гг. он фактически распался, но, несмотря на свой скорый распад, продолжал спорадически оказывать влияние на весь последующий XX век. Позднее он ожил в так называемом русском авангарде. Постмодернизм также непредставим без «футуристического прошлого». «Визуальная» литература футуристов породила анимационные и виртуальные жанры.

Футуризм Маяковского с самого начала и до конца дней поэта имел *романтические истоки*. Мировосприятие поэта от начала и до конца было *романтическим*. В советское время многие литературоведы доказывали, что Маяковский в революционные годы

[1] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. С. 73.

[2] Там же. С. 8.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 56—57.

порвал с футуризмом как пережитком буржуазного искусства и стал одним из главных *соцреалистов.* Между тем социалистический реализм был «сконструирован» уже после смерти Маяковского, в 1934 г., на I Всесоюзном съезде советских писателей. Что же касается директивной оценки Маяковского Сталиным (с подачи Л.Брик) как «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи», равнодушие к памяти которого приравнивалось к «преступлению»[1], то она способствовала, к сожалению, не только популярности поэта, но и одностороннему восприятию его творчества. На творчество поэта, говоря словами Маяковского, наводился «хрестоматийный глянец», что приводило к замалчиванию существенных особенностей его лиризма — глубокой трагичности и интимности. Вопреки мнению официозного литературоведения, Маяковский в советское время не был соцреалистом, хотя и объективно укрепил идеологические позиции коммунистической власти.

Будучи устремленным в идеальное «коммунистическое далеко», Маяковский не был певцом казарменного, гулаговского социализма, как это преподносила эмигрантская критика и сегодня пытаются представить искренние и лукаво вдохновленные новой политической ситуацией литературоведы. Его идеалом был демократический социализм, «где исчезнут чиновники и где будет много стихов и песен», «свободный труд свободно собравшихся людей». С идеалом коммунизма он связывал вселенскую любовь и надежду на воскрешение мертвых, разделяя мечтания Н.Ф.Федорова, запечатленные мыслителем в «Философии общего дела». Он сознательно принял идеи новой эпохи, будучи уверенным в их истинности. Своим пером он хотел участвовать в обновлении жизни, в очищении ее от грязи. Не вина Маяковского, а беда, что эти идеалы разбились, столкнувшись с реальным движением истории. Трагедия в том, что Маяковский с искренним воодушевлением искал замену для устаревших устоев. Но он был одним из первых, кто прозрел, заметив, что (отчасти с его помощью) была произведена подмена ценностей.

[1] Правда. 1935. 5 декабря.

В.Хлебников. «Колумб новых поэтических материков»

К числу поэтов, не только оказавших значительное влияние на формирование творческой личности Маяковского, но и нашедших в его поэзии достойный ответ на собственные запросы, относится Велимир Хлебников (настоящее имя Виктор Владимирович Хлебников; 1885—1922). «Будетлянин» мог довольно тесно общаться с Маяковским еще в процессе подготовки манифеста футуристов «Идите к черту», напечатанного в сборнике «Рыкающий Парнас» (1913). Однако творческое общение поэтов не было ровным. Существуют свидетельства литературных современников Маяковского о его неоднозначном отношении к творчеству Хлебникова. В частности, М.Н.Бурлюк, супруга Д.Д.Бурлюка, в своих воспоминаниях о Маяковском замечает: «Маяковский никогда особенно не любил и не понимал Хлебникова как поэта. К Хлебникову-человеку он относился с большой теплотой, всегда называя его нежнейшими именами»[1]. Думается, что мемуаристка ошибается в определении отношения Маяковского к творчеству Хлебникова.

Маяковский был очень внимателен к стихам своего современника, нередко пользовался ими как полемическим оружием. Так, в статье «В.В.Хлебников» (1922) поэт противопоставил экспериментальное стихотворение Хлебникова «Заклятие смехом» (1909), составленное из производных от слова «смех» («О, засмейтесь, смехачи, / Что смеются смехами, / Что смеянствуют смеяльно, / О, иссмейся рассмеяльно / Смех усмейных смеячей…»[2]), стихотворению К.Бальмонта «Хвалите», где заклинательная интонация достигнута тавтологическим повторением императива («Любите, любите, любите, любите, / Безумно любите, любите любовь…»), и фактически поставил Хлебникова в пример другим поэтам как создателя революционно новой стихотворной формы[3]. Демонстративная «нелюбовь» Маяковского к поэзии Хлебникова была лишь позой и не мешала ему ценить в ней самое лучшее и, по его мнению, плодотворное. Названная статья демонстрирует, что

[1] Бурлюк Д.Д., Бурлюк М.Н. Маяковский и его современники. Фрагменты из воспоминаний. С. 16.

[2] Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. СПб., 2001. С. 115.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 25—26.

Маяковский прекрасно осознавал значение Хлебникова для поэзии. Об этом красноречиво говорят уже определения, которыми Маяковский наделяет Хлебникова: «Колумб новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами», «поэт для производителя», «пример поэтам и укор поэтическим дельцам», «мастер стиха», «один из наших (Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака) поэтических учителей и великолепнейший и честнейший рыцарь в <…> поэтической борьбе»[1].

О том, что футуристы, и в том числе Маяковский, превозносили Хлебникова, свидетельствует и тот факт, что они сравнивали его с лучшим поэтом Золотого века русской поэзии — Пушкиным, причем результат такого сопоставления был в пользу Хлебникова. Так, А.Крученых вспоминал, что в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) произведения Пушкина и Хлебникова цитировались рядом, чтобы показать контраст между поэзией XIX и XX вв.: «На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения “в нашу пользу” произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова, против Лермонтова — Маяковского, против Надсона — Бурлюка, против Гоголя — мой»[2]. А в 1913 г. Давид Бурлюк прочитал два доклада под названием «Пушкин и Хлебников»[3].

Творчество Хлебникова и Маяковского обнаруживает немало возможностей для сопоставительного анализа. Творческую взаимосвязь между поэтами ощущали уже современники. Так, когда 28 июня 1922 г. в Санталово (Новгородской губернии) скончался Хлебников, С.Городецкий отозвался на его смерть следующим образом: «Вся русская школа футуризма, вплоть до Маяковского, многое в имажинизме и в других течениях вышло из его работ…» (Известия. — 5 июля)[4].

С.Г.Семенова сочла Хлебникова самым созвучным Маяковскому из всех его собратьев-будетлян. В поэме Хлебникова «Ладомир»

---

[1] Там же. С. 23, 24, 25, 28.

[2] Крученых А.Е. Из воспоминаний // День поэзии 1983. М., 1983. С. 159.

[3] Баран Х. Поэтика русской литературы нач. XX века / Авторизов. перевод с англ. Предисл. Н.В.Котрелева; Общ. ред. Н.В.Котрелева и А.Л.Осповата. М., 1993. С. 152—153.

[4] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. С. 451.

(1921) она обнаружила «те же <…> богоборческие мотивы (“Как часто вывеской разбою / Святых служили костыли”) <…>, тот же человекобожеский пафос (“Ты божество сковал в подковы, / Чтобы верней служил тебе”), та же оценка революции как начала раскрепощения, открытия пути в даль будущего, <…> тот же идеал “научно построенного человечества” <…> (“Это шествуют творяне, / Заменивши Д на Т, / Ладомира соборяне / С трудомиром на шесте”), то же управление природными явлениями (“И будет молния рыдать, / Что вечно носится слугой”). И, наконец, самое дерзновенное — преодоление самих законов природы, претворение <…> смертного порядка существования в <…> бессмертный лад мира: “Умейте, лучшие умы / Намордники надеть на моры!”»[1].

Продолжим сопоставительный ряд. В упоминавшейся статье «В.В.Хлебников» Маяковский демонстрировал подчеркнутое внимание к филологической работе, ставшей одной из основ творческой лаборатории Хлебникова: «Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи»[2].

Словотворчество, а также попытки создания всеобщего заумного языка, свойственные и Маяковскому, восходят, в большой степени, к филологическим изысканиям Хлебникова. Х.Баран отмечает значимость присутствия в заглавии и тексте очерка-манифеста «Курган Святогора» (1908) заимствованного из фольклора мотива, связанного с предложением Хлебникова ориентироваться в современном словотворчестве на языковое творчество русской деревни[3]: «И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь <…> создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров? <…> Русское умнечество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества?»[4].

---

[1] Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920—30-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 172.

[2] Маяковский В.В. В.В.Хлебников // Мир В.Хлебникова: Статьи, исследования (1911—1998). М., 2000. С. 152.

[3] Баран Х. Поэтика русской литературы нач. XX века. С. 116.

[4] Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 580.

Подобные размышления обнаруживаем и в статье Хлебникова «Наша основа» (1919), в которой поэт аргументировал необходимость постоянного обновления языка, в том числе и за счет словотворчества: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем»[1].

В сопоставительном исследовании поэтики Маяковского и Хлебникова Н.Харджиев замечает, что неологизмы Хлебникова формировались под воздействием фольклорных текстов, которые питали его постоянный интерес к глубинному потенциалу слова и служили лексической сокровищницей, к которой он обращался в поиске возможностей для расширения границ русского поэтического языка[2]. Подчеркнуто народная основа языка и последовательное стремление освоить разговорную речь сближают поэзию Хлебникова и Маяковского. О.Мандельштам в статье «Буря и натиск», иронично обозначив «заслуги» Маяковского в области упрощения синтаксиса (он «указал существительному на почетное и первенствующее место в предложении»[3]), делал вывод, что «сила и меткость языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником» и сравнивал его с Хлебниковым, уже вполне серьезно утверждая, что и тот, и другой «настолько народны, что, казалось бы, народничеству, то есть грубо подслащенному фольклору, рядом с ними нет места»[4]. В другой статье — «Литературная Москва» — Мандельштам говорит о достижении Маяковским «высшего пика» народности — о разрешении Маяковским «элементарной и великой проблемы “поэзии для всех, а не для избранных” за счет “экстенсивного расширения площади под поэзию”»[5].

Помимо словотворческой работы во имя будущего и ее народно-фольклорных истоков сближает поэтов оригинальная, изощренная метафоризация. О характере и источнике оригинальных метафор

---

[1] Там же. С. 627.

[2] Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 83—96.

[3] Мандельштам О. Слово и культура. С. 212.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 196.

у Хлебникова можно судить по началу короткого программного наброска, относящегося, по-видимому, к началу 1912 г. Хлебников писал: «Мы хотим девы слова, у которой глаза зажги-снега. Она метет пол веником из синих цветов нивы. Она сыплет жемчуг, и павлинье стадо клюет его. О, голубозарные, синеокие, синегрудые павлины! / Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»[1]. Х.Баран выявляет смысл хлебниковского тезиса: «Мы хотим девы слова, у которой глаза зажги-снега» — иными словами, мы хотим Музы, для описания которой Хлебников прибегает к фразеологизму, взятому из паремиологической сокровищницы русского языка; она сыплет драгоценности перед «павлиньим стадом» — перед поэтами, которые могут оценить ее дары»[2].

Последнее предложение в приведенном фрагменте Хлебникова всегда привлекало внимание исследователей. Многие из них отмечали, что оно является прямым свидетельством того, что в своем творческом методе Хлебников ориентировался на искусство живописи. Современная живопись явилась источником вдохновения для многих кубофутуристов, в том числе и для Маяковского. С.А.Васильев считает, что «Художественный синтез <…> слова и живописи — одно из оснований, которое позволяет сопоставлять стили Маяковского и Хлебникова, прочно связывает их с культурным контекстом конца XIX — начала XX веков», потому что «оба они являются характерными представителями рубежной — неоромантической — эпохи <…>, тяготевшей <…> к художественному синтезу, в частности, синтезу искусств. Живописное, наряду с музыкальным, театральным, эстрадным, архитектурным, литургическим, мистериальным, жизнестроительным и т.д., становится в словесных произведениях серебряного века одной из важнейших доминант»[3]. Недаром один из путей решения назревших задач обновления литературного искусства XX в. Хлебников определяет так: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»[4].

---

[1] Цит. по: Баран Х. Поэтика русской литературы нач. XX века. С. 144.

[2] Там же.

[3] Васильев С.А. Синтез слова и живописи в лирике В.Маяковского и В.Хлебникова // В.Маяковский и его традиция в поэзии. Исследования / Сост.: И.Г.Минералова, Ю.И.Минералов, О.Ю.Юрьева. М., 2005. С. 74.

[4] Там же. С. 74.

По словам Н.Харджиева, «Хлебников был одним из создателей нового поэтического образа, основанного на неожиданных ассоциативных сближениях отвлеченных понятий и конкретных представлений, на сочетании слов самых отдаленных смысловых рядов»[1]. В данном отношении Маяковский является учеником Хлебникова. Харджиев установил, что к четверостишию Хлебникова, датируемому 1911/1912 годами, —

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок[2] —

восходит известная поэтическая автохарактеристика Маяковского, построенная на ассоциативных сближениях как раз такого рода —

Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту…
(«Во весь голос», 1930)[3]

Добавим, что образы слова-солдата, страницы-войска не были единственными в поэзии Маяковского, трасформированными из произведений Хлебникова. Так, тема восставших вещей из трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913) восходит к поэме Хлебникова «Журавль» (1909), в которой описывается разрушение столицы взбунтовавшимися вещами и истребление людей «апокалиптическим» журавлем. Показательно, что одним из предполагаемых названий трагедии «Владимир Маяковский» было именно «Восстание вещей». И в поэме Хлебникова, и в трагедии Маяковского бунт вещей начинается с дикой пляски труб. Ср.:

У Хлебникова:

…Там мальчик в ужасе шептал: «Ей-ей!
Смотри, закачались в хмеле трубы — те!»[4]

---

[1] Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 87.

[2] Цит. по: Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Там же.

[3] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 428.

[4] Хлебников В. Творения. С. 189.

И у Маяковского:

А везде по крышам танцевали трубы,
каждая коленями выкидывала 44![1]

С.Г.Семенова делает интересное замечание, обнаруживая у футуристов-урбанистов Хлебникова и Маяковского… фобию города и цивилизации: «В трагедии “В.Маяковский” развернулось настоящее восстание вещей («В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи»), в экспрессионистических образах реализовавшее глубинную фобию торгово-промышленной, городской цивилизации. <…> Здесь <…> влияние поэмы Хлебникова “Журавль” (1909), где тоже созданные человеком вещи <…> идут мятежом на своего творца. <…> Хлебниковский “Журавль” — образ саморазрушения человечества на избранных им ложных цивилизационных путях»[2].

Однако, несмотря на явное сходство между образами, в трагедии Маяковского нет оснований для подозрений в плагиате. Использование мотива бунта вещей подчинено в каждом из произведений разным целям. Пророчески-апокалиптическому предупреждению Хлебникова о возможном истреблении людей вещами Маяковский противопоставил социальное звучание повторенного им образа. Для него бунт вещей — это возможность еще раз подчеркнуть глубину размежевания общества на разные социальные слои. Неслучайно в поэме «150 000 000» (1919/1920) роскошный лимузин принимает сторону «бобров», а «стосильный грузовоз» становится в ряды рабочих «блуз». И хотя позднее вещи все же восстают против имущих (колье бросаются «кобрами» на своих же хозяев), это еще раз подчеркивает социальную заостренность темы Маяковским. Пророчества Хлебникова имеют более широкий, общеисторический характер.

Сюжет восстания вещей — не единственный, который сближает Маяковского с Хлебниковым. Поэтам, равно как и другим футуристам, был свойствен также сюжет восстания природы. На первый взгляд может показаться, что природа не интересовала футуристов, которые стремились обрести чувство независимости от природного за счет приобщения к мощи урбанистической

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 439.
[2] Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. С. 157.

цивилизации. Однако образ города у футуристов наполнен «природными» ассоциациями. Р.Дуганов приходит к парадоксальному выводу: «Как ни странно это может показаться, эстетика футуризма с его машинностью, урбанизмом, рационализмом и т.д. и т.п. в конечном счете или, вернее, своем первоначале была эстетикой природы»[1]. В.Н.Альфонсов также вносит поправки в упрощенное представление о футуризме как искусстве урбанистическом: «Природа для футуристов <…> “не храм и не мастерская”, она “вполне и окончательно субстанциальна”, она — энергия»[2].

Прежде всего как энергия — а уж затем в вещественном и духовном смысле — природа предстает и в творчестве Хлебникова. По словам Р.Дуганова, «Хлебников учил о “молнийно-световой природе мира” <…> и, следовательно, об энергийной природе истории и культуры, этики и эстетики»[3]. Исследователь приходит к выводу, что «энергийность», лежащая в основе всего, и в том числе природы, — это суть футуристической эстетики: «Откровение природы, ее грозное явление <…> в столкновении с историей стало магистральным сюжетом основных хлебниковских произведений от ранних романтических драм вроде “Гибели Атлантиды” до последних революционных поэм вроде “Ночи перед Советами” и “Ладомира”, в которых не только какие-то баснословные события, но и живая современная история выступает в качестве функции природы. <…> Тот же сюжет прямо или косвенно разрабатывался почти всеми футуристами. *Не говоря о Маяковском*[4], мы найдем его и у Асеева, и у Пастернака, и у Крученых, и у Каменского, и даже у И.Северянина, с той разницей, что у большинства из них он дан лирически и фрагментарно, тогда как у Хлебникова он развернут с эпической полнотой»[5].

Концепция исследователя может быть укреплена также обращением к «Мистерии-буфф» (1920/1921) В.Маяковского, в которой революция выполняет функцию очищающего землю потопа:

---

[1] Дуганов Р.В. Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 121—122.

[2] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; Под ред. С.И.Тиминой. СПб.; М., 2002. С. 98.

[3] Дуганов Р.В. Хлебников: Природа творчества. С. 123.

[4] Курсив мой. — *О.К.*

[5] Дуганов Р.В. Хлебников: Природа творчества. С. 122.

Суть первого действия такая:
земля протекает.
Потом — топот.
Все бегут от революционного потопа[1].

Или:

Виясь вокруг трактирного остова,
безводный прибой,
суетне вперебой,
бежал,
кварталы захлестывал.
Берлин — тревожного моря бред,
невидимых волн басовые ноты[2].

Более того, Р.Дуганов считает, что эстетика природы как энергии в ее социально-историческом и даже социально-антропологическом аспекте воплотилась наиболее непосредственно в самом Маяковском: «В нем не было той всеобщности, космичности, что отличала <…> Хлебникова, но зато тут на первый план выступала эстетика личности и судьбы. <…> Этот человек-катастрофа, человек-переворот был столько же действующим лицом, сколько и ареной “энергийного действа” природы, совершавшегося в нем самом»[3].

Если учесть, что футуристическая эстетика была эстетикой энергии природы, стихийность и революционный характер творчества футуристов и в том числе Маяковского становятся вполне объяснимыми и даже закономерными. В этом, по мнению Дуганова, и заключался корень нежизнеспособности футуристического движения в целом: «Стремление прямо отождествлять “энергийное действо” с эстетическим очень скоро привело <…> к несовпадению этого искусства с наличной социально-исторической действительностью»[4].

Исследователь определяет свойственный футуристам и, в особенности, Хлебникову, сюжет, при котором история выступает в функции природы, сюжетом «выворачивания природы сквозь

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 454.
[2] Там же. Т. 2. С 457.
[3] Дуганов Р.В. Хлебников: Природа творчества. С. 130—131.
[4] Там же. С. 130.

историю»[1]. Хлебников и Маяковский решают этот сюжет антропологически, т.е. переводят во внутренний, социально-психологический конфликт: «Человек не равен самому себе; он меньше природы, потому что он сотворен ею, и вместе с тем он больше ее, потому что он сам творит новую природу, и, вырастая сам из себя, он умирает и рождается вновь»[2]. Так, у Хлебникова есть драма «Взлом вселенной», действие которой разворачивается в нескольких, одновременно тождественных и совершенно различных, пространствах. Это выражение принципа относительности, когда внешнее становится внутренним, а внутреннее — внешним в процессе постоянного выворачивания внутреннего из внешнего и наоборот. Подобная нерасчлененность и взаимопревращаемость субъекта и объекта имеет место и в творчестве Маяковского. Вот 4 отрывка только из «Облака в штанах» (1914/1915):

1) А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы![3]

2) И чувствую —
«я»
для меня мало.
Кто-то из меня вырывается упрямо[4].

3) Глаза наслезненные бочками выкачу.
Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули.
Не выскочишь из сердца![5]

4) И —
как в гибель дредноута
от душащих спазм
бросаются в разинутый люк —
сквозь свой
до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк[6].

---

[1] Там же. С. 131.
[2] Там же.
[3] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 5.
[4] Там же. С. 9.
[5] Там же. С. 10.
[6] Там же. С. 15.

Исследуя трагедию «Владимир Маяковский» (1913), Р.Дуганов замечает, что «в ней нет <…> ни одного момента, который бы многократно не переворачивался и не выворачивался наизнанку, начиная с ее титула “Владимир Маяковский” (что здесь автор и что здесь название?). <…> Все действующие лица трагедии суть различные ипостаси его личности, в которых он как бы выходит из себя»[1]. В одном из «выворачиваний» лирического субъекта Маяковского вовне Дуганов усматривает намек на изобретателя этого принципа — Хлебникова: «Те же проекции его личности <…> были в некотором отношении и портретами его ближайших соратников по футуристическому движению, но портретами, опять-таки вывернутыми наизнанку. Например, Человек без уха (т.е. музыкант) — М.Матюшин, Человек без головы (т.е. заумный поэт) — А.Крученых; Человек без глаза и ноги (т.е. художник-футурист) — Д.Бурлюк; старик с черными сухими кошками (т.е. мудрец) — Хлебников»[2].

В итоге подобного «выворачивания» субъекта вовне и происходящих с ним метаморфоз образуется новый герой — человек, тождественный всему миру, вобравший в себя всю мировую энергию. В данном отношении подобная личность подобна хлебниковскому «Лицу» или «Юноше Я—Миру».

В.Хлебников в позднем творчестве также обращается к некоторым приемам и образам поэзии Маяковского. Н.Харджиев отмечает, что Хлебников особенно отмечал в Маяковском черты нового поэта-трибуна, а в его поэтическом методе ценил «прямоту обращения к миру и смелость разрушения привычных понятий и условностей»[3]. Находим подтверждение этому в наследии Хлебникова. В рассказе «Перед войной» (1922) он пишет: «Я добрыми глазами смотрел на друга, когда он читал “Я тебя пропахшего ладаном раскрою отсюда до Аляски” — и его могучий голос страшными объятиями крушил детские хребты понятий, еще не хотевших умирать»[4]. Восхищение перед смелостью поэтической манеры Маяковского послужило толчком к тому, что такие черты

[1] Дуганов Р.В. Хлебников: Природа творчества. С. 131.

[2] Там же.

[3] Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 93.

[4] Хлебников В. Творения. С. 571.

стиховой системы последнего, как широта социальных обобщений, космизм образов, пророческий пафос, обнаруживаются в произведениях Хлебникова, появившихся после «Облака в штанах». Ср.: у Маяковского:

Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!
(«Облако в штанах», 1914/1915)[1]

и у Хлебникова:

Я, человечество, мне научу
Ближние солнца честь отдавать!
«Ась, два!» — рявкая солнцам сурово…
(«Моряк и поец», 1921)[2]

В другом хлебниковском произведении — поэме «Война в мышеловке» — отразился свойственный ранним поэмам Маяковского синтез лирического и эпического; поэмы близки и в ритмико-интонационном плане.

Конечно, творческие миры Хлебникова и Маяковского отнюдь не идентичны, отмечены безусловным своеобразием. Прежде всего, принципиально различно отношение поэтов к категории времени. При всей ориентированности поэзии Маяковского на будущее, обращения его к «грядущим людям» («Ко всему», 1916) и «товарищам потомкам» («Во весь голос», 1930), поэт зорко ориентируется в своей эпохе, как правило, злободневен. Устремленность к конкретным целям будущего[3] в его творчестве произрастает из почвы современности. У Маяковского «самые глобальные, всемирного масштаба идеи заземляются, материализуются

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 23—24.
[2] Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 299—300.
[3] См. об этом: Култышева О.М. Маяковский и будущее // Култышева О.М. Поэзия В.Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910—1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 241—256.

как реальная программа на будущее, — это утопия, фантастика, но не мистика»[1].

Хлебников не таков. Его мало волнует современник. Его время — вся история, его поэтическая система основана на достижениях всей поэзии, что дало право Мандельштаму назвать Хлебникова «идиотическим Эйнштейном, не умеющим различить, что ближе — железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”…»[2]. Поэзия Хлебникова, в отличие от поэзии Маяковского, подчеркнуто всевременна, почти лишена прагматических целей, не учитывает злобы дня, хотя, конечно, такого рода поэтическая личность могла сформироваться только в культуре Серебряного века.

В.Альфонсов в книге «Русская литература XX в.: Школы, направления, методы творческой работы» выделил доминанту художественного мира поэта: «В системе Хлебникова центром была идея управления временем. Историческое время — процесс от прошлого к будущему — для Хлебникова безусловно существует: он это время “считал”, отражал, предугадывал. И все же для Хлебникова это еще не “все” время. “Полное” время как бы устремлено (от субъекта) не в одну сторону, а в обе сразу, вперед-назад; оно будет обретено тогда, когда человек будет жить сразу во “всех” временах — в “прошлом”, “настоящем”, “будущем” (категории для такого измерения достаточно условные)»[3].

В здании будущего как всеобщего, разнолинейного времени у Хлебникова находилось место для его натурфилософии, научных гипотез, идеи совмещения культур разных эпох. Это здание в итоге представляло из себя «храм нового всеохватного разума, который в конечном счете замещал Бога»[4]. Тут неожиданно обнаруживается еще одна параллель между Хлебниковым и Маяковским: мировоззренческая, религиозно-этическая. Встречаются у Хлебникова характерные для Маяковского богоборческие мотивы, но они не перерастают в прямое единоборство с Богом.

---

[1] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. С. 92.

[2] Мандельштам О. Слово и культура. С. 211.

[3] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. С. 92.

[4] Там же. С. 93.

Не такова богоборческая линия в творчестве Маяковского. С чрезвычайной дерзостью, сравнимой разве что с дерзостью Ницше, Маяковский противопоставляет своего лирического героя как некоего чудо-человека, предтечу будущего, самому Господу Богу. Он решительно определил место своего Человека — в центре мироздания[1].

Анализ поэтических систем Хлебникова и Маяковского позволяет сделать вывод о преемственности в творчестве последнего многих черт поэзии своего старшего современника, принявшего участие в формировании «трибуна» и «главаря» и одновременно тончайшего лирика. Влияние это, в свою очередь, не являлось односторонним. Характерными для Хлебникова и Маяковского явились футуристическое словотворчество, направленное против «книжного окаменения языка», и его народно-фольклорные истоки. Творчество поэтов обнаруживает яркую, изощренную метафоризацию, воплотившуюся, в частности, в общие для Хлебникова и Маяковского образы слова-солдата и страницы-войска. Сюжет восстания вещей, лежащий в основе поэмы Хлебникова «Журавль» (1909), обнаруживает себя в трагедии Маяковского «В.Маяковский» (1913), с той разницей, что у Хлебникова он носит пророчески-апокалиптический характер, а у Маяковского наполнен социальным звучанием. Сюжет восстания природы, связанный с эстетикой природы как энергии, свойственной футуризму в целом, проявляется в творчестве обоих поэтов, но у Маяковского в этом сюжете на первый план выступает эстетика личности. Таким образом, связанный с сюжетом восстания природы и равно свойственный поэтам сюжет «выворачивания природы сквозь историю» у Маяковского проявляется антропологически. Наконец, сближают поэтов широта социальных обобщений, космизм образов, пророческий пафос.

Принципиально различно отношение поэтов к категории времени. У Маяковского это в первую очередь будущее, в котором намечены конкретные цели, над достижением которых поэт работает в настоящем. Время же Хлебникова — это вся история,

[1] См. об этом: Култышева О.М. Богоборческая позиция «я» Маяковского // Култышева О.М. Феномен В.Маяковского: восприятие современников. С. 104—123.

а будущее — это разнолинейное время, включающее в себя и прошлое, и настоящее, и будущее в обычном понимании, в которых одновременно существует человек. Наконец, свойственное лирическим героям Хлебникова и Маяковского богоборчество у Хлебникова не становится прямым единоборством с Богом, как это происходит у Маяковского, герой которого вытесняет Бога из центра мироздания.

Н.Асеев. «Учитель» и «ученик» или взаимообогащение?

Изучение литературы по проблеме взаимоотношений двух «собратьев-футуристов» — кубофутуриста В.Маяковского и «центрифугиста» Н.Асеева, в конце концов объединивших свои творческие усилия под эгидой Лефа, — показывает, что из всех единомышленников фигура Асеева виделась исследователям как наиболее близкая Маяковскому — мировоззренчески и поэтически[1]. Особо подчеркивался факт взаимного уважения между поэтами. Литературоведы, конечно же, обращаются к словам об Асееве в стихотворении «Юбилейное» (1924):

…есть
у нас
Асеев
Колька.
Этот может.
Хватка у него
моя[2].

Трактуются эти слова Маяковского примерно одинаково: мол, глава Лефа признает талант Асеева, считает его равным своему («хватка у него моя») и предвидит большое поэтическое будущее Асеева («этот может»). В.Шкловский в своих воспоминаниях

[1] См., например: Васильев С. Подвиг поэта // Литературная газета. 1963. 18 июля; Тычина П. Это был поэт… // Литературная газета. 1963. 20 июля; Кирсанов С. В последний путь // Там же; Зелинский К. Памяти друга // Литературная газета. 1963. 18 июля; Шкловский В. О Маяковском // Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 7—142; Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов: Учеб. пособие для студ. филол. специальностей пед. ин-тов. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1976. С. 152—181 и др.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. III. С. 53.

«О Маяковском» объединил отношение к Асееву и к перспективе литературного процесса в целом: «Он любил Асеева <…> и движение советской поэзии вперед»[1]. Мемуарист четко обозначил безоговорочно дружественную позицию Асеева по отношению к Маяковскому. Так, вспоминая историю одновременного опубликования в журнале «Новый Леф» поэм Маяковского «Хорошо!» (1927) и Асеева «Семен Проскаков» (1928) — стихотворных примечаний к настоящей биографии партизана — глава ОПОЯЗа оценивает положительно оба произведения («Большие стихи»[2]). Однако не были так единодушны другие рецензенты: «Первое нападение было на Асеева. Травили его статьями “Лит. халтура”. <…> Потом Асеева начали хвалить, говорили, что он первый поэт страны, что он лучше Маяковского»[3]. Несмотря на резкие контрасты мнений критиков, Асеев не успокоился похвалой и выступил на обсуждении поэм в защиту Маяковского: «Асеев на диспуте встал с Маяковским рядом и говорил о неразрушимой дружбе поэтов»[4].

Общее единодушие несколько нарушает факт, на который обращает внимание В.Раков в очерке «Творческая дружба», посвященном творческим взаимоотношениям Маяковского и Асеева. Исследователь сделал акцент на второй — иронической — части характеристики Асеева в «Юбилейном» («о ней почему-то критика умалчивает»[5]):

Но ведь надо
заработать сколько!
Маленькая,
но семья[6].

Нельзя не согласиться с мнением В.П.Ракова, что «в этих словах <…> довольно определенно указана та опасность, которая подстерегала Асеева, мешая ему развернуться в первоклассного

[1] Шкловский В. О Маяковском // Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 123.
[2] Там же. С. 136.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 153.
[6] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. III. С. 53.

поэта, — <…> литературная спешка, недостаточная шлифовка написанного»[1]. Против литературного прагматизма и за тщательную обработку «стиховой продукции» Маяковский не раз высказывался в своих публицистических статьях («О мелочах», 1923, «Как делать стихи?», 1926); это был один из принципиальных моментов и в его личном поэтическом творчестве (как известно, поэт «делал» свои стихи — в частности, по много раз менял варианты рифмовок). Поэт не мог проигнорировать склонность Асеева к литературному прагматизму, хотя Асеев действительно был одним из самых близких друзей и единомышленников Маяковского. Весомым аргументом в пользу сказанного служит следующий факт. 19 января 1922 г. в Москве в Большой аудитории Политехнического музея прошел 1-й вечер В.Маяковского «Чистка современной поэзии» (когда Маяковский «чистил» А.Ахматову и весь зал стонал под протестующие вопли оппонентов поэта, слишком усердствовавшего в критике). Присутствовавший на «чистке» Д.Фурманов вспоминал: «Маяковский положил в основу “чистки” три самостоятельных критерия: 1) работу поэта над художественным словом, степень успешности в обработке этого слова; 2) современность поэта переживаемым событиям; 3) его поэтический стаж, верность своему признанию <…>. С большим вниманием и одобрением отнеслись пока только к творчеству Асеева»[2].

Н.Асеев — «правая рука» главы Лефа Маяковского — не всегда придерживался в творчестве левоэстетических позиций. Будучи студентом Коммерческого института в Москве, он увлекся поэзией и перешел вольнослушателем на филологический факультет университета, где впервые увидел и познакомился с символистом Ф.Сологубом, «Иваном Калитой русского символизма» В.Брюсовым и младосимволистом А.Белым. Поэтому неудивительно, что первые сборники Асеева — «Ночная флейта» и «Зор», изданные в 1914 г., — носили отпечаток поэтики символизма. Асеев, вспоминая о роли поэтов-символистов в формировании своей

[1] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 153.

[2] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. С. 290—291.

поэтической манеры, писал: «Стихи моей первой книжки <…> решали формальные задачи стихотворчества. В ней были строки, полемически обращенные против Брюсова. Но многие “просодии” этого сборника были сочинены под влиянием брюсовских теорий»[1]. Неудивительна поэтому резко негативная реакция на появление сборника Асеева «Ночная флейта» со стороны набиравшего силу футуризма. «Первый журнал русских футуристов» на основе первых сборников сделал вывод об отсутствии у Асеева поэтического дара: «Может быть, у г. Асеева много скрытых талантов, но совершенно ясно, что к поэзии они не имеют ни малейшего отношения»[2].

Сближение Асеева с футуристами произошло на почве его активного участия с 1911 г. в издательстве «Лирика», из которого вскоре выделилась литературная группа «Центрифуга». Одногруппником Асеева становится знакомый ему еще по годам учебы в университете Б.Пастернак. А в 1915 г. Асеев знакомится с В.Маяковским и В.Хлебниковым, изучает эстетические и поэтические декларации кубофутуризма и безоговорочно принимает их. С этих пор Асеев пишет произведения, выдержанные в подчеркнуто футуристическом духе, а некоторые из них носят отпечаток подражаний Маяковскому. Так, например, в новых сборниках Асеева одним из ведущих становится мотив неприятия окружающего мира («…окна столпившихся хижин / покрыты кровью. / А ночь от восточного склона / недвижными машет крылами: / дыхание темного лона / над нами»[3]). Поэт выражает недовольство современным городом, образ которого являет собой враждебную по отношению к человеку силу. Образ этот обнаруживает явное сходство с «адищем города» у Маяковского:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

[1] Молодая гвардия. 1959. № 6. С. 199.

[2] Первый журнал русских футуристов. М., 1914. № 1/2. С. 141.

[3] Асеев Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1910—1927. М., 1963. С. 33.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи —
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечереющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки…[1]

Ср. у Асеева:

Разве шагнуть с холмов,
трудно и выйти на поле,
если до губ полно
и слезы весь Кремль закапали?
Разве одной Москвой
желтой живем и ржавою?
Мы бы могли насквозь
небо пробить державою.
(«Проклятие Москве», 1916)[2]

Тем не менее, у Маяковского нет и намека о выходе за пределы «адского» города, тогда как герой Асеева стремится «на поле», за город, в провинцию.

Общим для Маяковского и Асеева явился и мотив неприятия войны. Уже говорилось, что Маяковский по причине неблагонадежности не был мобилизован. В отличие от него, Асеев был призван на службу в 1915 г. Личное участие в военных действиях позволило ему утвердиться в своем протесте против милитаризма. В.Раков отмечал сходство антимилитаристских стихов Асеева тех лет с антивоенной лирикой Маяковского: «Мировая война усиливает протестующий пафос поэзии Асеева, вносит в нее ноты, сближающие ее с творчеством раннего Маяковского»[3]. Свидетельство тому — такие стихи, как «Повей вояна (Вступление)» (1916), в котором Асеев отразил трагедию двух войн — русско-японской и Первой мировой. В стихотворении создан образ «рассерженного грузина», что «на небо синее грозил, / светло отплевываясь сталью»[4]. Образ этот вызывает ассоциации с образом

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 55.

[2] Асеев Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 73.

[3] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 158.

[4] Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. А.Урбана, подг. текста и примеч. А.Урбана и Р.Вальбе. Л., 1967. С. 91.

«Петрова поручика», созданным Маяковским в стихотворении «Вам!»:

Если б он, приведенный на убой,
вдруг увидел, израненный,
как вы измазанной в котлете губой
похотливо напеваете Северянина![1]

Яркие образы Маяковского неоспоримо превосходят аморфные на их фоне картины из асеевской поэмы. Некоторое сходство можно обнаружить также между стихотворениями Маяковского «Вам!» и Асеева «Боевая сумрова», поскольку и в том, и в другом ставятся вопросы, обращенные к «высшему» слою общества, поощрявшему начало войны, невзирая на ее кровавый ход:

Давно ли сами вы буйно кликали
конницу от востока?..
С горячим грохотом железных сковород
вас отрезвит ли военный случай?..
Не завтра ль, выданы смертельным сумеркам,
пойдете к песням вы и к молитвам?..[2]

Об одобрительном восприятии своих антивоенных стихов Маяковским свидетельствовал сам Асеев, рассказавший в 1933 г. в московском Литературном музее о своих встречах с Маяковским в военном 1915-м г. следующее: «Я читал свои антимилитаристские стихи. Маяковский радовался: “Нашего полку прибыло». Предложил участвовать во “Взял”»[3]. Об общей тональности антивоенной лирики Маяковского и Асеева свидетельствуют и текстовые совпадения стихов в последней части поэмы «Война и мир» (1915—1916) со стихотворением Асеева «Боевая сумрова» (1915). Ср.: у Асеева:

Пядь за пядью все реже, реже там
Встают, шатаясь, *озябшие кости*,
Кричат: вы горы, зажатые скрежетом
Зубов железных, — на нас не бросьте[4].

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 75.

[2] Асеев Н. Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 75.

[3] Цит. по: Харджиев Н. Маяковский и Асеев // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 154.

[4] Асеев Н. Весеннее контрагентство муз. С. 75.

И у Маяковского:

«Клянитесь,
больше никого не скосите!»
Это *встают* из могильных курганов,
Мясом обрастают *хороненные кости*[1].

Помимо общего для поэтов решения антимилитаристской темы приведенные стихи Асеева демонстрируют и характерные для Маяковского и футуристов словотворческие эксперименты, о чем свидетельствуют их заглавия: «Повей вояна», «Боевая сумрова». Маяковский в футуристский период тоже отдает дань «словотворчеству» (<голос> «уро́дился» — «Война объявлена», 1914). Однако если Асеев демонстрирует, скорее, тенденцию к футуристическим экспериментам по созданию всеобщего «заумного» языка, то Маяковский склонен к изобретению неологизмов в пределах русского словообразования.

Кроме мотива неприятия современного города и антивоенной темы общей для Асеева и Маяковского явилась тема революции. Как известно, на сторону Октябрьской революции Маяковский, по его собственному признанию, встал без колебаний: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня <…> не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось» («Я сам», 1922. 1928)[2].

В марте 1919 г. Маяковский переезжает из Петрограда в Москву, где начинает сотрудничать в РОСТА (Российское телеграфное агентство), оформляя, как поэт и художник, агитационно-сатирические плакаты. Попутно выступает в «Газете футуристов» и «Искусстве коммуны», пишет революционно-романтические и сатирические стихи («Революция (Поэтохроника)», 1917), «Сказка о красной шапочке», 1917, «Наш марш», 1917 и др.).

Асееву, как и Маяковскому, не приходилось долго размышлять над вопросом, принимать или не принимать революцию. Попав в ходе Первой мировой войны в качестве солдата во Владивосток, Асеев встретил там и известие о революции, был избран в полковой Совет солдатских депутатов. Затем — сотрудничество в советских газетах, участие в литературной группе «Творчество»,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 236.
[2] Там же. С. 25.

издание поэтического сборника «Бомба» (Владивосток, 1921). «Бомба» явилась стихотворным откликом Асеева на революцию. Книгу Асеева действительно сравнивали с бомбой, брошенной в лирический «студень». Она подстать эпохе декретов и кожаных курток — книга громких деклараций и митинговых жестов. В ней — романтический пафос нового мира, строгий маршевый ритм (сравнимый с ритмом «Нашего марша» (1917) Маяковского), кумачовая колористика и революционная риторика:

Заводы, слушайте меня —
Готовьте пламенные косы:
В России всходят зеленя
И бредят бременем покоса!
(«Россия издали», 1910)[1]

Приведенные факты из биографии и творчества Асеева ярко свидетельствуют о безоговорочном признании им темы революции своей главной лирической темой. Думается, несправедливы заявления В.Ракова об Асееве, сделанные в очерке «Творческая дружба»: «…Если для Маяковского она (революция. — *О.К.*) пришла как долгожданная, то для Асеева ее приход не был столь ясен. Он понимал, что жизнь несет его в сторону нового, но это новое еще не было миросознанием»[2]. То есть Асеев, считает Раков, не выстрадал революционные идеи, не сознавал их целью своего творчества, а во многом вынужден был принять их в результате свершившихся событий.

Возразим исследователю: внутренняя неуверенность Асеева в справедливости революционных преобразований в стране неизменно породила бы фальшь в революционных стихах поэта. Книга «Бомба», напротив, — хотя местами наивно, простовато, — искренне утверждает революционные идеалы. Революционная печать почувствовала это: газета «Дальневосточная трибуна» и журнал «Печать и революция» горячо приветствовали новую книгу Асеева. В противоположном же критическом лагере книга вызвала неприятие, а когда на Дальнем Востоке временно установилось

[1] Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. С. 116.

[2] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 161.

белогвардейское правительство, бóльшая часть тиража «Бомбы» была уничтожена.

Среди приветствовавших революционную «Бомбу» Асеева был и Маяковский. Получив экземпляр «Бомбы» лично от автора, он, по свидетельству составителей биобиблиографического словаря «Русские писатели, XX век», прислал в ответ свою книгу с надписью: «Бомбой взорван с удовольствием. Жму руку — за!»[1]

Именно Асеев стал активнейшим проводником идей и пропагандистом поэтики Маяковского в культурной жизни Приморья тех лет. Он читал лекции о футуризме, публиковал новые произведения Маяковского; именно благодаря Асееву владивостокские читатели познакомились с «Мистерией Буфф» и поэмой «150 000 000» почти синхронно с петроградцами и москвичами.

В 1922 г. Асеев возвращается в Москву и входит в литературную группу Леф, которую возглавил Маяковский, сотрудничает в журналах «Леф» и «Новый Леф», становится практически «правой рукой» Маяковского в Лефе: выступает вместе с Маяковским, издает в соавторстве с ним шесть книжек агитационных стихов.

Большинство исследователей творчества Асеева утверждают единодушие во взглядах Асеева и Маяковского на Леф[2], хотя мы обнаружили явные противоречия в творческих позициях двух лефовцев. Так, одной из причин ухода Маяковского из Лефа послужил тот факт, что «Новый Леф» явился, по сути, обновленной редакцией футуристического журнала «Искусство коммуны» (1918/1919) и перестал соответствовать задуманным (при создании группы) принципам «литературы факта».

В докладе «Левей Лефа» (29 сентября 1928 г.) Маяковский говорил о причинах непонимания массовым читателем творчества лефовцев: «Словесное мастерство Лефа <…> еще слишком часто замкнуто пределами отвлеченного изобретательства в слове. Таким изобретателем поэтического языка был Хлебников — с него начинал Леф. Тогда в составе Лефа возможны были и заумники.

---

[1] Цит. по: Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. словарь: В 2 ч. / Редкол. Н.А.Грознова и др.; Под ред. Н.Н.Скатова. Ч. I. А—Л. М., 1998. С. 94.

[2] «Отношение Асеева к Лефу во многом напоминает позицию Маяковского», — пишет В.Раков в очерке «Творческая дружба» // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 164.

<…> “Самовитое слово” — пройденный этап»[1]. Маяковский стремится увести своих коллег по журналу от экспериментов ради самих экспериментов, он призывает их к ответственности перед потребителями печатной продукции: «Леф должен признать контроль читателя и сделать свое мастерство массовым. <…> Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собой двери самодовлеющей лаборатории слова»[2]. Однако Асеев, увлекавшийся словотворчеством до революции, и в бытность лефовцем продолжал тренироваться в создании «заумного» языка.

Тяготея к поиску и эксперименту со словом и текстом, Асеев испробовал в своем творчестве различные литературные приемы и формы: стилизацию древнерусских мотивов, своеобразные заимствования из Гофмана, Гумилева, Блока, осваивал хлебниковский творческий опыт (так, одна из послереволюционных книг Асеева называлась «Избрань»). В.Раков справедливо отмечает: «Поэтическая практика Асеева <…> показывает, что все <…> значительное, что он создал, противоречит лефовской теории “литературы факта”»[3], за которую ратовал руководитель Лефа. С этим противоречием, по мнению исследователя, связаны «идеологические ошибки» Асеева. Исследователь доказывал, что Асеев не был морально готов принять революционные перемены. Проводя в очерке «Творческая дружба» анализ двух поэм — «Про это» (1923) Маяковского и «Лирическое отступление» (1924) Асеева, он справедливо отметил их тематическую близость: «Пафос обеих поэм — в разоблачении мещанства, цепко осевшего в семейном быту: “Не приемлю, ненавижу это все. / Все, что в нас ушедшим рабьим вбито…”. Асеев также не приемлет

Мир суровый, мир лиловый,
страшный, мертвый мир былого,
мир, где от белья и мяса
тучи тушами дымятся…»[4].

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 505—506.

[2] Там же. С. 506.

[3] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 164.

[4] Там же.

Однако исследователь обращает внимание на принципиальное отличие между поэмами, которое, якобы, состоит в следующем: Маяковский безоговорочно верит «всей сердечной мерою» в возможность преодоления мещанского застоя в ближайшем будущем:

… вижу ясно,
ясно до галлюцинаций.
До того, что кажется —
вот только с этой рифмой развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь[1].

В поэме же Асеева «такой веры нет: <…> его лирический герой готов сдать свои позиции, “отступить”. <…> Растерянность Асеева перед мещанством вызвана “неправильным” пониманием нэпа. <…> Поэт с грустью писал:

Как мне вырастить жизнь иную
сквозь зазывы лавок,
если рядышком —
вход в пивную
от меня направо?»[2]

Однако, на наш взгляд, неуверенность по отношению к нэпу, явленная в поэме Асеева, еще не есть личная неуверенность поэта в преобразованиях советской власти. Известно, что субъект, за которым закрепляется лирическое высказывание, в литературоведении определяется как лирический герой. Часто лирический герой имеет лирическую биографию, не тождественную реальной биографии автора (хотя может отражать отдельные ее моменты). Можно сказать, что неуверенность в необходимости нэпа и в возможности искоренения старого быта связана и с реальными сомнениями поэта, и отражает мнение множества людей. Это тонко почувствовал Маяковский, о чем свидетельствуют его уклончивая защита Асеева от нападок: «В то время как по линии экономической

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. С. 181.
[2] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 166.

и политической мы стоим на твердой почве, в области быта мы еще середка на половинку»[1].

Творчество Маяковского показывает, что сам он не всегда придерживался требования «литературы факта», за которое публично ратовал. Так, вроде бы в период «Нового Лефа» Маяковский поддержал этот принцип в поэме «Хорошо» (1927) («Ни былин, ни эпосов, ни эпопей», но знание «из реки по имени Факт»[2]). Однако само содержание поэмы противоречит теории фактографической литературы. Поэт прибегает к широким обобщениям, художественному вымыслу, который сочетается с действительным отражением и обобщающими оценками событий.

Е.Б.Тагер в статье «О стиле Маяковского» пишет: «Давно было отмечено <…> пристрастие Маяковского к использованию в стихах собственных имен. <…> Разумеется, эта черта поэтики Маяковского ничего общего не имеет с принципом “фактографии”, который пропагандировали теоретики “Лефа”, противопоставляя “факт” художественному вымыслу. В художественной системе Маяковского пристрастие к собственным именам является лишь частным приемом, задача которого — создать ощущение единичности описываемого явления и тем самым утвердить своеобразный пафос точности изображения, не терпящего никакой приблизительности и условности»[3].

Единомышленником Маяковского в «реабилитации» вымысла был и его соратник Асеев. В книге «Зачем и кому нужна поэзия» он писал: «Маяковский, а вслед за ним и я не очень-то усваивали эту теорию («фактографии». — *О.К.*); нам было жаль отказываться от воображения, “глупая вобла” которого все-таки была куда съедобней для работы, чем всяческий <…> новаторский проект»[4].

Как бы то ни было, несмотря на противоречия во взглядах на задачи Лефа, в середине 1920-х гг. творческие связи Асеева и Маяковского упрочились. Вместе они участвуют во множестве изданий (Маяковскому, а вместе с ним и Асееву, с радостью предоставляют свои страницы газеты «Комсомольская правда», «Рабочая

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 282—283.
[2] Там же. Т. VII. С. 104.
[3] Тагер Е.Б. О стиле Маяковского. С. 248—249, 251.
[4] Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961. С. 292.

Москва», «Рабочая газета», «Вечерняя Москва», «Правда», «Известия», «Ленинградская правда», журналы «Молодая гвардия», «Октябрь», «Красная новь», «Огонек», «Крокодил», «Бузотер» и «Чудак»). Асеев отмечал неоценимую поддержку поэта в своей публицистической деятельности: эту работу «возглавлял Маяковский, неотступно, как пароход баржу, буксируя меня всюду с собой»[1].

Однако, в отличие от В.Ракова, который пишет, что поворот Асеева к героическому эпосу произошел «не без влияния Маяковского, особенно его поэмы "В.И.Ленин"»[2], мы считаем, что тенденцию к такому переходу являла собой вся советская действительность середины 1920-х гг. Как и Маяковский, Асеев находит своего героя на лесах новостроек, призывает учиться поэзии у станка и комбайна. В 1925 г. он пишет поэмы «Двадцать шесть» и «Свердловская буря», стихи и циклы стихов «Электриада», «Курские края», «Песня о нефти», в которых развиваются идеи причастности к народной жизни, трудовому коллективизму. Вдохновение поэта навеяно мужеством созидательного труда простых рабочих. Так, в поэме «Свердловская буря» Асеев создает образ свердловца-коммуниста, плечом к плечу с которым поэт сидит «над верным вождем, над Ильичом», перенимая у него мудрость новой жизни. Образ этот вызывает ассоциации с поэмой «Владимир Ильич Ленин». То же самое можно сказать о поэмах двух лефовцев «Хорошо!» (1927) и «Семен Проскаков» (1928), посвященных одному и тому же событию — 10-летию Октябрьской революции. Нельзя утверждать, что поэма Асеева была написана в подражание Маяковскому, потому что в честь юбилейной даты появилось множество и других произведений, воспевавших революцию и свершения советской власти за 10 лет.

Более того, в противовес мнению об Асееве как о поэте, во многом подражавшем Маяковскому, имеется документально зафиксированное свидетельство о том, что и Маяковский перенимал кое-какие поэтические находки Асеева. Так, в книге «Кому

---

[1] Асеев Н. Моя жизнь // Советские писатели. Автобиографии. Т. I. М., 1959. С. 92.

[2] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 168.

и зачем нужна поэзия» Асеев вспоминает один разговор с Маяковским:

«— Асейчиков! Продайте мне строчку!

— Ну, вот еще, торговлю затеяли!.. <…> Какая же строчка?

— А вот у вас там в беспризорном стихе: “от этой грязи избавишься разве”.

— <…> Ладно, берите, пользуйтесь.

Строчка, чуть варьированная, вошла в одно из стихотворений об Америке, гораздо позже написанных»[1]. Асеев имеет в виду «Блек энд уайт», написанное Маяковским в 1925 г. под впечатлением визита в Америку:

От этой грязи скроешься разве?
Разве что
стали б
ходить на голове,
и то
намели бы
больше грязи:
волосьев тыщи,
а ног —
две[2].

Н.Харджиев, анализируя в статье «Цитаты и перефразировки» «поэтохронику» Маяковского «Революция» (1917), замечает в ней «архаическое слово, чуждое его (Маяковского) стилевым принципам»:

Идем
Запутавшемуся миру на *выручу*!

«Это, — пишет Харджиев, — перефразировка строки из стихотворения Асеева “Осада неба”, посвященного памяти юноши-поэта Божидара (сборник «Леторей», 1915):

Идем, идем к тебе на *выручу*!»[3]

---

[1] Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. С. 304—305.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 21.

[3] Харджиев Н. Цитаты и перефразировки // Литературное наследство. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 404.

В.Раков указывает еще на одно непосредственное заимствование, произведенное Маяковским из поэтического арсенала Асеева: из поэмы Асеева «Свердловская буря» (1925) в поэму Маяковского «Хорошо!» (1927) перекочевала рифма «труден — буден»[1]. Вот строки из «Свердловской бури»:

И если так надо, —
под серым дождем,
как день ни суров
и ни *труден*, —
и ночи, и годы,
и дольше прождем,
пока
не избудем *буден*[2].

Сравним с поэмой «Хорошо!»:

Слушайте,
национальный трутень, —
день наш
тем и хорош, что *труден*.
Эта песня песней будет
наших бед,
побед,
буден[3].

Данный факт освоения Маяковским поэтического опыта Асеева позволяет нам не согласиться с точкой зрения В.Ракова, который склонен видеть и в этом моменте творческого взаимодействия поэтов приоритет Маяковского как бессменного «учителя» и «вожатого» Асеева в области поэзии: «Так усилиями Маяковского возрождались к жизни “беспризорные стихи” и образы, созданные другими поэтами, <…> они получили постоянный “паспорт”, а вместе с ним и постоянную “прописку”»[4]. Если

[1] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 175.

[2] Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. С. 474.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VIII. С. 275.

[4] Раков В. Творческая дружба // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 178.

о строчке «от этой грязи скроешься разве?» еще можно говорить как о «беспризорной», то рифма «труден — буден», перенятая Маяковским у Асеева, — это, скорее, свидетельство признания Маяковским ценности поэтической находки Асеева.

После смерти Маяковского Асеев остался верен дружбе. Он оберегал от всяческих посягательств светлую память Маяковского. Так, в 1931 г., спустя год после смерти друга Асеев выступил в печати против В.Д.Бонч-Бруевича, который в статье «Ленин о поэзии», помещенной в № 4 журнала «На литературном посту», вспоминал, что Ленину не понравилось стихотворение Маяковского «Наш марш» и заключал: «Его отрицательное отношение к Маяковскому с тех пор осталось непоколебимым на всю жизнь»[1]. В статье «Об отношении Ленина к Маяковскому», помещенной в № 10 этого же журнала, Асеев возражал кремлевскому коменданту: «Мы, товарищи по работе Маяковского, протестуем против попытки опорочить память великого революционного поэта путем обращения против него незыблемого авторитета Владимира Ильича»[2].

Во второй половине 1930-х гг. Асеев работал над поэмой-воспоминанием «Маяковский начинается» (полное издание — 1940 г.). Явление Маяковского в жизни молодой советской страны изображается Асеевым романтически-восторженно:

Он шел по бульвару,
худой
и плечистый,
возникший откуда-то сразу,
извне,
высокий, как знамя,
взметенное
в чистой
июньской
несношенной голубизне[3].

[1] Бонч-Бруевич В.Д. Ленин о поэзии // На литературном посту. 1931. № 4. С. 7.

[2] Асеев Н. Об отношении Ленина к Маяковскому // На литературном посту. 1931. № 10. С. 37.

[3] Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. С. 519—520.

Автор поэмы рисует деятельность своего героя как подвижническую, восхищаясь его преданностью искусству. Справедливости ради следует отметить, что во многом Асеев идеализирует, схематизирует личность Маяковского. Образ Маяковского являлся одним из излюбленных поэтических образов Асеева и на протяжении последних лет его жизни (Асеев скончался в 1963 г.). В 1950 г. были написаны дополнительные главы поэмы «Маяковский начинается», а в 1961 г. свет увидела книга «Зачем и кому нужна поэзия», в которой наряду с образами других поэтов (Есенина, Хлебникова, Твардовского, Светлова и др.) создан колоритный образ Маяковского, запечатленный «глазами друга и единомышленника».

Подводя итог сказанному, отметим, что, несмотря на распространенное мнение о ровных творческих взаимоотношениях Маяковского и Асеева и неоднократно зафиксированные примеры уважительных высказываний поэтов о творчестве и личности друг друга, нельзя отрицать и существования между ними разногласий. Так, в стихотворении «Юбилейное» (1924), похвалив талант и перспективы творческого роста Асеева, Маяковский находит нужным указать другу на недопустимость ни при каких обстоятельствах «литературной спешки», или «лит. халтуры» в погоне за количеством стихов. Считая одним из необходимых составляющих творчества тщательную «шлифовку» написанного, Маяковский требует этого и от поэта Асеева.

В период пребывания обоих поэтов лефовцами обнаруживаются разногласия иного рода. Несмотря на то, что одним из главных лозунгов Лефа было создание «литературы факта», творчество Асеева в указанный период во многом являло собой расхождение с этой установкой в пользу художественного вымысла. И хотя глава Лефа, как подтверждает анализ его произведений, сам не всегда следовал лозунгу, тем не менее, в публичных выступлениях он требовал неукоснительного следования ему.

Наконец, остается добавить, что, несмотря на явное идейное единодушие двух поэтов, думается, его истоком было не ученическое заимствование Асеевым литературных тем и образов Маяковского — по крайней мере, после революции, — а общественная атмосфера — созидательный пафос молодого советского государства. В пользу подобного вывода говорит и тот факт, что

и в творческой биографии Маяковского имели место случаи обращения к поэтическим находкам Асеева (в частности, в области художественной образности и рифмы) и использования их в собственных произведениях. Поэтому в данной связи можно говорить, скорее, о взаимообогащении, нежели об одностороннем заимствовании и отношениях «учитель» — «ученик».

А.Крученых. Мотивация творческих экспериментов

Современники считали, что после Асеева наиболее близким Маяковскому по духу новаторства и пониманию сущности и целей современного искусства был известный футурист-«заумник» Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968). Подобно Маяковскому (а также Д.Бурлюку, Е.Гуро и многим другим футуристам), А.Крученых пришел в поэзию из живописи[1]. Как о профессиональном живописце об Алексее Крученых свидетельствует тот факт, что в 1909 г. он участвовал в имевшей широкую известность художественной выставке «Венок», устроенной в Херсоне Д.Бурлюком. Профессиональное владение навыками живописца для поэтического творчества Крученых имело важное значение, так как для русского кубофутуризма в целом характерна ориентация на принципы современной живописи.

Как и для Маяковского, который считал Д.Бурлюка своим «действительным учителем» в поэзии, для Ал. Крученых встреча с Бурлюком, состоявшаяся в Одессе около 1904—1905 гг., стала, можно сказать, судьбоносной. Следствием ее явилось участие Крученых в сборнике футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912), в котором и была опубликована известная эпатажная декларация, подписанная Д.Бурлюком, А.Крученых, В.Хлебниковым и В.Маяковским[2]. В «Пощечине» состоялся и литературный дебют Крученых.

Творчество Крученых обнаруживает внимание к тем же вопросам искусства и действительности, которые волновали Маяковского,

---

[1] В 1906 г. А.Е.Крученых оканчивает Одесское художественное училище и получает диплом учителя графического искусства // Красицкий С.Р. О Крученых // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 7.

[2] Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов. С. 77.

однако их решения во многом разнятся. Так, содержащаяся в «Пощечине» декларация, в которой выразилось неприятие российскими футуристами, провозглашавшими себя провозвестниками *будущего*, искусства прошлого как отжившего и утратившего актуальность, а значит, ценность для человечества, ориентировала и Крученых, и Маяковского на поэтическую *работу для будущего*. Однако само понимание этой работы и образа будущего у поэтов было различным. Так, одной из причин устремленности в грядущее Маяковского явилась надежда на то, что люди будущего по-настоящему оценят его жертву собой «лирически-просветленным», вклад в построение прекрасного будущего. Не находя поддержки в настоящем, на службе которому поэт добровольно состоял, отталкиваемый от современников упреками в формализме и непонятности, он вынужден был искать отклик в будущем («Грядущие люди! / Кто вы?..»[1]).

Несмотря на то, что «заумник» Крученых тоже довольно быстро попал в разряд «непонятных», а потому и малочитаемых и часто критикуемых поэтов[2], отнюдь не желание быть понятым гипотетическим читателем будущего двигало этим поэтом в его стремлении работать для будущего. Его целью была перестройка *самого* будущего, стремление внести изменения, в частности, в сферу искусства будущего. Перестройка эта касалась, прежде всего, поэтического языка[3]. Крученых живо воспринял футуристическую концепцию зауми и, хотя в его раннефутуристических произведениях нет практически ничего заумного[4], повышенное внимание начинающего поэта к лексической и фонетической составляющим стиха в зрелый период его творчества (имеющий,

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 106.

[2] На этот факт указывает Н.И. Харджиев в статье «Судьба Крученых» // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 300.

[3] С.Красицкий пишет, что «Крученых одним из первых поставил и по-своему пытался разрешить вопрос о совершенно новых принципах существования литературы как искусства слова в контексте реалий, возникших <…> в XX веке» // Красицкий С.Р. О Крученых // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 7.

[4] Хотя и эти «облегченные» произведения экспериментального периода чрезвычайно сложны по своей образной структуре, по словарю и синтаксису // Харджиев Н.И. Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 301.

в основном, внутрилитературное значение) переросло в чистой воды формальный эксперимент по созданию языка будущего — так называемой зауми.

Как и в случае с Маяковским, в становлении которого как «знаменитого поэта» огромную роль сыграло «бурлючье чудачество» («Я сам», 1922. 1928)[1], инициатива написания Крученых заумных стихов принадлежала Д.Бурлюку, который, уже будучи знакомым с некоторыми алогичными стихами Крученых, предложил поэту написать хотя бы одно стихотворение чистой заумью. Н.И.Харджиев вспоминает разговор с А.Крученых, в ходе которого поэт рассказывал о предыстории своего становления «заумником»: «В конце 1912 года Д.Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из «неведомых слов»”. Я и написал “Дыр бул щыл” <…>, которое и поместил в готовящейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 года). В этой книжке было сказано: стихотворение из слов, не имеющих определенного значения. Весной 1913 года, по совету Н.Кульбина, я (с ним же!) выпустил “Декларацию слова, как такового” <…>, где впервые был возвещен заумный язык и дана более полная его характеристика и обоснование»[2].

Лексические и фонетические эксперименты имеют место и в поэзии В.Маяковского, однако они — в сравнении с крученыховскими — не столь радикальны и не направлены на становление «языка будущего». Фоника Маяковского, включающая резкие, обрывистые звуки, которые нужно было выкрикивать перед толпой, была ориентирована на ораторскую интонацию. По мнению Н.Анцыферова, уже одно это «создает новый образ в стихах, преломивших его»[3]. В противовес основной русской классической традиции[4], предпочитавшей избегать резких и шипящих звуков

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 20.

[2] Харджиев Н.И. Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 301.

[3] РГАЛИ. Ф. 2577. Брик Лиля Юрьевна, Катанян Василий Абгарович. Оп. 1. Ед. хр. 1305. Статьи, заметки, информация о жизни и творчестве В.Маяковского (1914—1915). — 121 л. Анцыферов Н. Душа Петербурга. СПб., 1922. С. 214.

[4] Исключения все-таки были. Так, М.Цветаева также любила звуки «рыкающие», шипящие («Рана в рану, хрящ в хрящ» («Клинок», 1923), а корни подобных звуковых ассоциаций следует искать в поэзии Г.Державина. — *О.К.*

(так, К.Батюшков считал последние грубыми), Маяковский культивировал их в стихе, становившимся за счет этого выпуклым, заметным. Демократизация же поэтического языка у Маяковского диктовалась потребностями обновления лексических средств поэзии.

Задача Крученых была радикальнее[1]. Не демократизация поэтического языка и усиление фонетической броскости слова, а создание «собственного языка», который когда-нибудь станет всеобщим языком, было целью его экспериментов. Являясь поклонником творчества В.Хлебникова, Крученых в своих опытах опирался на некоторые принципы хлебниковского словотворчества, но в еще большей степени — на приемы фольклорной поэзии. Примером обращения поэта к приемам поэзии заговоров и заклинаний может служить нашумевшее стихотворение Крученых из книги «Помада» (1913):

Дыр, бул, щыл,
убещур
скум
вы со бу,
р л эз[2].

Вполне безобидные в сопоставлении с крученыховскими лексические и фонетические эксперименты Маяковского вызывали острую критику. «Заумные» стихи Крученых[3] подвергались еще более яростным нападкам[4]. Однако, несмотря на то, что большинством критиков словесные эксперименты Крученых (в отличие от фонетических и морфологических изысканий Хлебникова)

[1] «Алексей Крученых — <…> самый последовательный в своих радикальных устремлениях деятель русского авангарда», — пишет С.Красицкий в статье «О Крученых» // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 5.

[2] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 55.

[3] Кроме «Дыр бул щыл…» в «Помаде» было помещено еще 2 стихотворения на «заумном» языке: «Фрот фрон ыт…» и «Та са мае…» // Там же. С. 55—56.

[4] «Никто из русских литераторов XX в. не встретил среди современников такого стабильного непонимания, не подвергался такой уничижительной критике и <…> несправедливой оценке <…>. Репутация безнадежного маргинала, неутомимого графомана, непреодолимого экспериментатора, исступленного полемиста <…> — все это делало позицию Крученых весьма уязвимой и как бы предназначенной для осуждения» // Красицкий С.Р. О Крученых // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 5—6.

признавали приемами эпатажа, лишенными всякого смысла, некоторые связывали природу «дырбулщыла»[1], как и прочей «футуристической матерщины», с особенностями религиозного сознания. Так, М.Эпштейн в книге «Искусство авангарда и религиозное сознание» пишет, что в этих строках «угадываются некоторые черты религиозного обращения с языком[2]. По свидетельству современников, заумные стихи Крученых, подобно фольклорной зауми, обладали «гипнотической силой воздействия»[3].

Насколько разные отражения получила в творчестве Маяковского и Крученых обращенность в будущее и лексико-фонетические эксперименты, настолько по-разному была преломлена объединяющая поэтов увлеченность теорией относительности А.Эйнштейна.

С одной стороны, теория относительности Эйнштейна как нельзя кстати пришлась В.Маяковскому, устремленность которого в будущее помимо прочих причин связана с его надеждой и на *реальное физическое* — а не в виде признания, славы, памятников — *воскрешение*. Ради этого, желаемого им страстно буквального воскресения, Маяковский стремился стать «угодным» людям будущего, которые смогут открыть секрет оживления самых достойных. Тема воскрешения из мертвых, проходящая лейтмотивом через ведущие произведения Маяковского, связывалась критикой, прежде всего, с влиянием идей философа-утописта Н.Ф.Федорова (1828—1903), основателя «Философии общего дела». Так, с идеей Федорова, правда, в искаженном виде, связывали обращенность Маяковского к будущему его современники В.Завалишин («Маяковский заимствовал у Федорова <…> веру в победу вечной жизни над смертью <…> и веру во всемогущество техники»[4]) и Р.Якобсон («Он действительно верил, что будет воскресение

---

[1] Сам Крученых, кстати, расшифровывал данную строфу своего стихотворения как «дырой будет уродное лицо счастливых олухов». — *О.К.*

[2] Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 231.

[3] Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 301.

[4] Завалишин В.К. Есенин и Маяковский // Литературный современник. Мюнхен. 1951. № 1. С. 85.

мертвых — это федоровская /идея/»[1]). Понимая, что реальный памятник не избавит от физической смерти, Маяковский, как и Н.Федоров, возлагал свои надежды на будущее воскрешение его из мертвых с помощью *науки будущего*, которая преодолеет самое большое зло — смерть. Тема будущего научного воскрешения некоторых живших проходит через все крупные вещи Маяковского: поэмы «Война и мир» (1915/1916), «Человек» (1916/1917), пьесы «Клоп» (1928/1929), «Баня» (1929/1930). Особо отчетливое звучание она обретает в поэме «Про это» (1923):

Вижу,
вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
высится веками
мастерская человечьих воскрешений[2].

Надеждам Маяковского на научное воскрешение давало новую почву известие об открытой А.Эйнштейном теории относительности (узнал о ней от Р.Якобсона). Якобсон вспоминал восторг Маяковского, вызванный изложением ему нескольких основных ее пунктов: «Я совершенно убежден, — воскликнул Маяковский, — что смерти не будет! Будут воскрешать мертвых!»[3]. «Будущее, воскрешающее людей настоящего <…> — это сокровеннейший *миф* Маяковского»[4], — писал Якобсон, сам не подверженный наукопоклонничеству.

Совершенно другое отражение получила теория Эйнштейна в творчестве Крученых. Принцип относительности был положен поэтом в основу его собственного поэтического принципа, названного им *«мирсконца»* и выражавшегося в смещении сюжетных эпизодов во времени. Главным воплощением этого принципа стало одноименное стихотворение, помещенное

[1] Якобсон Р. «Этот человек был абсолютно не приспособлен для жизни». Из воспоминаний // Литературная газета. 1993. № 26 (30 июня). С. 6.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. С. 181.
[3] Якобсон Р. «Этот человек был абсолютно не приспособлен для жизни». С. 6.
[4] Там же.

в первом совместном сборнике кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» в 1912 г.:

куют хвачи черные мечи
собираются брыкачи
ратью отборною
темный путь
дальний путь
твердыне дороге
их мечи не боятся печи
ни второй свечи
ни шкуры овчи
три
ни крепких сетей
огни зажгли смехири
сотня зверей
когтем острым
рвут железные звери
стругают
стучат извнутри староверы
огнем кочерги…[1]

Р.Якобсон, в 1910-е гг. подписывавший свои критические статьи псевдонимом «Р.Алягров», тонко почувствовал, что генеалогия принципа «мирсконца» восходит к теории Эйнштейна. «Знаете, — писал он Крученых в феврале 1914 г., — “мирсконца” до вас никто из поэтов не сказал, чуть-чуть лишь почувствовали Белый и Маринетти, а между тем этот грандиозный тезис даже научен вполне (хотя вы и заговаривали о поэзии, противоборствующей математике) и ясно очерчен в принципе относительности»[2].

Р.Якобсон был одним из немногих «счастливых исключений» в среде тех, кто смог уловить в экспериментальных творениях Крученых нечто серьезное. Еще меньшее число критиков, пытавшихся истолковать сюжет его пьесы-оперы «Победа над солнцем» (1913), уловили в произведении отражение одного из главных принципов футуристического театра — алогического

[1] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 43.

[2] Цит. по: Харджиев Н.И. Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 301.

эксцентризма, восходящего к традициям комического балаганного действа. Не случайно Н.Харджиев, ставя в один ряд пьесу-оперу Крученых и созданную в том же — 1913-м — году трагедию В.Маяковского «Владимир Маяковский», подчеркивал, что осуществившее постановку обоих спектаклей петербургское общество «Союз художников» предварило их постановкой в 1911 г. знаменитой народной комедии «Царь Максимильян»[1].

Помимо преломления традиций народного балаганного действа, пьесы Крученых и Маяковского сближают и некоторые содержательные моменты, недаром последний, согласно утверждению Харджиева, высоко ценил пьесу-оперу Крученых «Победа над солнцем»[2]. Общими являются мотивы грядущего освобождения[3]. В опере Крученых мотивы эти звучат в репликах «положительных» персонажей:

Путешественник. Поет.
Не верь старой мере...
Поют:
(Хор). —
Мы вольные…
Один: Солнце железного века умерло!
Новые: Мы выстрелили в прошлое!
Рабочий: Не мечтайте, не пощадят!
Спортсмены: Будетлянские страны будут![4]

В трагедии Маяковского *Человек без глаза и ноги* также возвещает о скорых переменах, назревающих во взрывоопасной атмосфере современности:

---

[1] Там же. С. 301—302.

[2] Цит. по: Там же. С. 304.

[3] Удивительно, но, в отличие от так же глубоко «крамольной» поэмы Маяковского «Облако в штанах», в которой цензура проставила «страниц шесть сплошных точек», цензоры совершенно не тронули кручениховскую «Победу над солнцем». Вероятно, причиной тому послужила глубокая убежденность цензоров в полубезумности «абсурдиста» Крученых. Подобное восприятие личности автора демонстрируют и отзывы, содержащиеся в прижизненных автору рецензиях: например, такие, как «Бука русской литературы» (Третьяков С. Бука русской литературы (Об А.Крученых) // Бука русской литературы. М., 1923. С. 3) или «Enfant terrible» (Чеботаревская А. Зеленый бум // Небокопы: VIII. СПб., 1913. С. 8).

[4] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 388, 396.

Стойте!
На улицах,
где лица —
как бремя,
у всех одни и те ж,
сейчас родила старуха-время
огромный
криворотый мятеж![1]

Образ «солнца железного века», умирающего в опере Крученых, позднее найдет свое отражение в стихотворении В.Маяковского «Я и Наполеон» (1915). Это подтверждают и явные совпадения в текстах пьесы и стихотворения. Так, в опере Крученых встречаем:

Мы *вырвали солнце со свежими корнями*
Они пропахли арифметикой *жирные*
Вот оно, *смотрите!*[2]

Ср. в стихотворении Маяковского:

Через секунду
встречу я
неб самодержца, —
возьму и убью солнце!
Видите!
Флаги по небу полощет.
Вот он!
Жирен и рыж[3].

В свою очередь, антимилитаристские тенденции оперы Крученых найдут живой отклик в антивоенной лирике В.Маяковского, а его стихи военной эпохи нарисуют ужасы войны не менее убедительно и отталкивающе-антиэстетично:

глаза вылезли из кругом красные веки
убежала боком ищейки щеки
промелькнул хвост ракеты выписывая вензель

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 162.
[2] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 396.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 73.

как над каской
стучат
отоприте
топро-пор
белый выкидыш
(«Война», 1916)[1]

Ср. у Маяковского:

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными клочьями человечьего мяса.
(«Война объявлена», 1914)[2]

Заметим, что крученыховские стихи уводят от смысла, а маяковские ярко концентрируют его.

Наконец, свойственные самой радикальной из ветвей футуризма — кубофутуризму — эпатаж и тенденции к отрицанию высоких поэтических образов с одинаковой силой проявились и в творчестве будетлян Крученых и Маяковского. Так, образ «вырванного с корнями солнца» из оперы Крученых в творчестве Маяковского дополняется однопорядковыми образами «звездплевочков» («Послушайте!», 1914), «лысеющей головы земли» и «лохмотьев губ» («От усталости», 1914). «Бестелесные» образы прекрасных дам в творчестве символистов тускнели рядом с созданными кубофутуристами образами «бульварных проституток» (В.Маяковский) или «маши с рожей красной» из стихотворения Крученых «Отрыжка» (кн. «Учитесь худоги», 1917):

Как гусак
объелся каши
дрыхну
гуска рядом
маша
с рожей красной
шепчет про любовь[3].

[1] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 85.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 64.
[3] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 88.

Об общей природе эпатажных строк Крученых и Маяковского говорит В.Н.Альфонсов: «Бесконечные возможности эпатажа открывались в том, что этот изначальный и навсегда принятый масштаб (громогласность и эффектность Маяковского. — *О.К.*) можно было наполнить любым, самым неожиданным, содержанием, вплоть до выпадов в духе Крученых: “Лягу / светлый / в одеждах из лени / на мягкое ложе из настоящего навоза…” («Владимир Маяковский», 1913)»[1].

Роднит Крученых и Маяковского и гипертрофированный эгоцентризм, выраженный в наводненности текстов стихотворений местоимениями «я» и в подчеркнуто-тщательной поэтической самохарактеристике лирического героя-поэта как избранного, отличного от каждого другого из серой массы. Ср.: «Ресторанные стихи» Крученых из книги «Лакированное трико» (1919):

Я — сорвавшийся с петли —
буду радовать вас еще триста круглых лет![2],
при жизни — мраморный и бессмертный,
За мной не угонится ни один хлопающий могилой
мотоциклет!
Я живу по бесконечной инерции
как каждый в рассеянности свалившийся с носа
луны
остановить не могу своего парадного шествия
со мною судьба и все магазины
Обручены![3]

Однако у героя Крученых нет радости, тогда как герой Маяковского (поэма «Облако в штанах», 1914/1915) радуется сам и несет радость людям:

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело…

[1] Русская литература XX в.: Школы, направления, методы творческой работы. С. 81—82.

[2] Знаки препинания А.Крученых. — *О.К.*

[3] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 90.

<…>

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

<…>

А я у вас — его предтеча…[1]

Несмотря на то, что самохарактеристика Крученых по своей тональности напоминает образ «солнечного поэта» Игоря Северянина, а у Маяковского образ поэта несет на себе печать избранничества и мученичества, тем не менее, «трехаршинность» «Я» свойственна обоим образам.

Сам Маяковский ощущал творчество Крученых родственным по духу и тенденциям. Несмотря на то, что он полушутя-полусерьезно назвал Крученых в автобиографии «Я сам» (1922. 1928) «футуристическим иезуитом слова»[2], известно, что по возвращении Крученых в Москву в 1921 г. после нескольких лет, в течение которых он активно пропагандировал новое искусство в Грузии и Азербайджане, состоялся вечер поэта, на котором «предварительной экскурсией по Крученых» руководил именно Маяковский. Более того, в ходе «экскурсии» Маяковский охарактеризовал поэта как своего литературного соратника и «одного из крупнейших представителей кубофутуризма»[3].

В творческом диалоге двух поэтов имеет место не только факт отражения и даже заимствования некоторых образов младшим современником (Маяковским) у старшего, но и взаимовлияние. Так, Н.Харджиев в статье «Судьба Крученых» отмечает, что именно под воздействием Маяковского Крученых обратился к политической и антирелигиозной темам и «написал ряд произведений,

[1] Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. Т. I. С. 13, 14.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 21. Думается, в такой оценке Крученых Маяковский руководствовался его тенденцией действовать в сфере поэтического языка образом, подобным главному принципу иезуитов — «цель оправдывает средства». — *О.К.*

[3] Жизнь искусства. 1921. 1 ноября.

рассчитанных на широкий социальный резонанс»[1]. В числе подобных произведений современник поэтов называет антимилитаристский памфлет «1914—1924» («Иоганн Протеза»), лубочно-сатирический «уголовный роман» «Ванька Каин и Сонька Маникюрщица» и, в первую очередь, двухчастное стихотворение «Траурный Рур!» и «Рур радостный» (1923), помещенное Маяковским в редактируемый им в то время журнал «Леф». Маяковский, пропагандировавший в бытность лефовцем социально обусловленное искусство, с огромной радостью воспринял обращение Крученых к злободневным событиям. Однако, на наш взгляд, исследователь творчества Крученых С.Красицкий в статье «О Крученых» совершенно справедливо отмечает, что, несмотря на то, что социально-политические темы действительно все чаще затрагиваются в творчестве Крученых 1920-х гг., «в большинстве случаев они лишь внешний повод для решения литературно-языковых задач»[2]. Конечно, рурские события, всколыхнувшие мир, могли действительно взволновать Крученых, но более вероятной представляется версия о том, что при обращении к этой теме поэта прежде всего интересовала возможность фонетически обыграть «звучащее» слово «Рур». Стихотворения «Траурный Рур!» и «Рур радостный», действительно, демонстрируют «два различных варианта фонетической эквилибристики»[3]. Звучание первого траурно, трагично, минорно, патетично:

Рур
Рейн
Коридоры угольных сот!
Горы вниз!…
Рур
Бассейн темнокровных рек.
Ру-у-у-ур! Рупор побед!..

[1] Харджиев Н.И. Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Ст. об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 305.

[2] Красицкий С.Р. О Крученых // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 31.

[3] Там же. С. 32.

<…>

Рур!
Чахоткою харкая
Греешь страну
Брыжжешь лихорадкой огненных руд!
…Тревоги гудок
Горы ревут…
Шахты гудят…
В трауре Рур!
Перед расстрелом
Рур дрожит…[1]

Второе стихотворение, напротив, звучит мажорно, радостно:

Рур, ура!
Ура Руру!
В реве реванша
Над грудью твоею
Сшиблись Антанты
Из-за черных костей!
Казнь радуя
Тузят друг друга
Голодною плетью
Мертвых шахтеров!

<…>

Маршем
Груды рабочих
Красный флаг
Интернационал
Тра-ра-ра-ра!
Рур ура!
Ура-ра Рура!..[2]

Точно так же — двойственно — можно охарактеризовать и такие «злободневные» стихотворения Крученых, как «Похибель хиляка» (1924), в котором, с одной стороны, содержится явная сатира на мораль буржуазного общества, а с другой — не последнее

[1] Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 296—297.
[2] Там же. С. 297—298.

место в стихотворении занимает авторская игра со словами или, по выражению самого поэта, «рефлекс слов», на что Крученых «прозрачно намекает» читателю в скобках, предваряющих текст:

(Рефлекс слова: хиляк = хляк = хляча, голубой = холубой и т.д.).

Холеной лысиной
Холубые пуговицы
Мяхкеса пижаль, —
Хляк влюбился в хохотку Фитюш!
Сто тысяч золотом
И шкатулку каратов
О - б - е - щ - а - е - т
Если пришелестнет![1]

То же можно сказать и об обозначившейся в творчестве Крученых после смерти В.И.Ленина теме смерти вождя, которая также тематически роднит творчество поэта с творчеством Маяковского, откликнувшегося в 1924 г. на печальное для страны известие поэмой «Владимир Ильич Ленин». Крученых, в 1921 г. ставший членом Лефа и вместе с Маяковским работавший в журналах «Леф» и «Новый Леф», не мог оставить эту дату без внимания. Однако и в стихотворениях, написанных Крученых в рамках «ленинской темы», над содержательной — идеологической — стороной преобладает фонетическая, призванная в звуковой форме передать ощущения советского человека от страшной потери. Таково, например, стихотворение «На смерть вождя» (1924):

На снегу
тупо ударило…
Воздуха гул…
Что-то внутри порвалось:
— Умер!..
«Смерть товарища Ленина»… —
Бежать… позвать… —
но куда?
Кругом пустота…
Горько у горла…

[1] Там же. С. 306.

Помощь где?..
Замешалася голова…
Бежит комсомолец Сергей
слезы — глаза,
руки — дрожь,
побледнел…
— Слышали?.
Что ж теперь будет!… —
Он, бедный, совсем не в себе…[1]

Вообще, содержательный элемент в поэзии Крученых, в отличие от поэзии Маяковского, имел второстепенное значение. Поэт ставил целью воздействовать на читателя всеми возможными вербальными средствами «заумной поэзии», апеллируя к интуиции, к подсознанию читателя. С.Красицкий отмечает: «Важно не “что”, а “как”, — если для многих авторов, в т.ч. относящих себя к “крайним”, этот расхожий принцип так и остался неким абсолютом, эффектным, но не достижимым, то для Крученых это стало <…> нормой»[2]. Из числа современников поэта удалось угадать отсутствие у него интереса к смыслу Б.Пастернаку, который, характеризуя стиховую манеру поэта-«заумника», писал: «Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы»[3].

В 1921 г., вернувшись с Кавказа, Крученых вступает в Леф, возглавляемый Маяковским. Первые годы пребывания Крученых в Лефе отмечены попытками поэта «вписать» себя и свое творчество в рамки лефовской концепции «социально обусловленной» литературы. Так, в 1923 г. выходит его книга «Фонетика театра», в которой автор подводит — надо сказать, довольно искусственно — социальное обоснование своим «заумным» словотворческим экспериментам, пишет стихи, что называется, «на злобу дня» (таково

[1] Там же. С. 302.

[2] Красицкий С.Р. О Крученых // Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 21.

[3] Пастернак Б. Крученых // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 372.

цитированное ранее стихотворение «На смерть вождя», 1924). Однако именно в бытность Крученых лефовцем у него появляются теоретические труды «заумника», работы, такие как «Фактура слова» (1923) и «Сдвигология русского стиха» (1922), свидетельствующие о том, что и в условиях «литературы факта» поэт оставался верен своим принципам.

В отличие от главы Лефа Маяковского, который в 1920-е гг. искренне пытался ограничить свою творческую свободу рамками «соцзаказа», Крученых был лефовцем только внешне, номинативно, в целом сохраняя неизменной свою поэтическую манеру и языковые принципы. Такая «политика» привела к тому, что очень скоро после вступления Крученых в Леф поэт оказался «левей Лефа», образовав вместе с немногими оставшимися верными себе левыми футуристами-«заумниками» поэтическую подгруппу «41°» (по параллели, на которой расположен Тифлис) (в ноябре 1917 г. Крученых организовал там группу «Синдикат футуристов». — *О.К.*). Одногруппник Крученых И.Терентьев, характеризуя положение подгруппы в среде лефовцев, писал И.Зданевичу в мае 1923 г.: «Все кто не в Лефе — сволочь несосветная (sic! — *О.К.*). Сам же Леф тоже сволочеват. Позиция должна быть общественно ясной, а потому я в Лефе с Крученых заняли самую левую койку и в изголовье повесили таблицу 41° и притворяемся больными»[1].

Разумеется, нежелание «заумника» Крученых подчинить свое творчество требованиям «литературы факта» и «соцзаказа» недолго оставалось незамеченным. Его поэтические эксперименты — или, по словам Маяковского, «аллитерация, диссонанс, целевая установка — помощь грядущим поэтам»[2] — оказались неуместными. Последние поэтические сборники Крученых — «Ирониада» и «Рубиниада», представляющие собой циклы любовной лирики, созвучной «Облаку в штанах» (1914/1915), — были изданы в 1930 г. ничтожно малым тиражом в 150 и 130 экземпляров. Крученых обратился к музейной и литературно-критической работе.

[1] Терентьев И. Собр. соч. Болонья, 1988. С. 398.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 88.

Еще в 1914 г. увидела свет первая литературно-критическая работа Крученых «Стихи Маяковского», которая получила одобрение самого Маяковского. В начале 1930-х гг. благодаря деятельности Крученых по разысканию и собиранию неизданных рукописей Маяковского появились стеклографические сборники «Новый Маяковский», а также книги В.Хлебникова и других футуристов — «Турнир поэтов» (1928—1934), «Неизданный Хлебников» (1928—1933), библиографический обзор-хрестоматия «Книги Н.Асеева за 20 лет» (1934). С 1934 г. перестали публиковаться и литературно-критические работы Крученых. Тяжелое душевное состояние Крученых усугублялось тем, что 1930-е гг. явились для поэта временем утраты самых близких друзей и единомышленников: эмигрировали Бурлюки, умер В.Хлебников, покончил с собой В.Маяковский… Последним деятельным событием в творческой биографии Крученых стало его участие в годы войны вместе с С.Михалковым, М.Кульчицким и С.Кирсановым в «Окнах ТАСС». Однако и в 1960-е гг. Крученых известен как собиратель книг, афиш, плакатов, декораций, живописных полотен, рисунков, книг и рукописей футуристов. Его фонд в РГАЛИ содержит целую библиотеку, тысячи единиц хранения.

Таким образом, проведенный сопоставительный анализ творческих систем Маяковского и Крученых позволяет нам заключить, что они обнаруживают немало примеров творческого взаимодействия. В первую очередь это языковое (большей частью лексическое и фонетическое) экспериментаторство, ориентированность поэзии в будущее, увлеченность теорией относительности А.Эйнштейна, тенденция к снижению высоких поэтических образов и понятий (в особенности излюбленных символистами: солнце, звезды, женщина, любовь), эгоцентрическое решение образа лирического героя, параллельность, в частности, антимилитаристской и ленинской тем. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что большинство этих «общих» в творчестве авторов «мест» обнаруживает разное по характеру и общественному резонансу решение.

Так, что касается лексико-фонетических экспериментов, то у Маяковского они были направлены, прежде всего, на демократизацию поэтического языка, становление его фонетически более выпуклым, в то время как задача Крученых была радикальнее

и вместе с тем мельче — он направил свои поиски на создание «языка будущего» — «зауми», в которой звуковая сторона слов была абстрагирована от смысла.

Будущее привлекало поэтов также с разных точек зрения. Маяковский прежде всего связывал с ним надежду на всеобщий духовный расцвет, торжество красоты, отчасти и на признание его грядущими поколениями, в то время как Крученых «работал на будущее» прежде всего в сфере поэтического языка (остается под вопросом: необходима ли такая перестройка людям будущего?). Теория Эйнштейна была с восторгом воспринята Маяковским, прежде всего, потому, что давала научное подтверждение его догадкам о возможности будущего воскрешения самых достойных из когда-либо живших, к числу которых он надеялся принадлежать. Крученых же положил ее в основу своего оригинального поэтического принципа «мирсконца», заключавшегося в смещении сюжетных эпизодов во времени. Наконец, будучи оба лефовцами, Крученых и Маяковский по-разному относились к базовым идеям Лефа — «литературы факта» и «соцзаказа». Маяковский пытался «вписать» себя и свое творчество в рамки этих требований, но вскоре понял, что это «политическое подхалимство». Крученых же, написав несколько произведений «в духе Лефа», внутренне оставался все тем же «крайне левым» футуристом-«заумником», находившимся на «полунелегальном» положении в среде лефовцев. До конца своих дней он был тем максималистом и анархистом, которым его знали ближайшие друзья-авангардисты, вследствие чего в последнее 35-летие жизни поэт был обречен на творческое молчание.

Д.Бурлюк. Теоретические декларации и поэзия

Один из организаторов художественного объединения «Бубновый валет» и организатор кубофутуристической группы «Гилея», Давид Давидович Бурлюк (1882—1967) известен прежде всего тем, что именно он явился «отцом» футуристической «зауми» Крученых и «действительным учителем» Маяковского в поэзии. Придя, как и многие кубофутуристы (Гуро, Крученых и др.), в поэзию из живописи, Бурлюк познакомился с Маяковским в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда

поступил в 1911 г. после учебы попеременно в Казанском и Одесском художественных училищах, а также в Мюнхене и Париже. В автобиографии «Я сам» (1922. 1928) Маяковский вспоминал о своей встрече с Бурлюком: «В училище появился Бурлюк. Вид наглый. Лорнетка. Сюртук. Ходит напевая. Я стал задирать. Почти задрались. <…> Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Всовывал книги. <...> Выдавал ежедневно 50 копеек. Чтоб писать не голодая»[1].

Несмотря на то, что Маяковский считал, что Бурлюк сделал его поэтом («Пришлось писать. Я и написал первое (первое профессиональное, печатаемое) — "Багровый и белый" и другие»[2]), сам Бурлюк, в свою очередь, считал своим учителем в поэзии Маяковского. Взаимное уважение и крепкая дружба поэтов основывались на общности интересов, взглядов на функции и сущность современного искусства[3], осознанности эпатажа как средства пропаганды нового — футуристического — искусства. Д.Бурлюк вспоминал о своих отношениях с Маяковским: «Мы были верными соратниками, близкими друзьями. Нас вместе исключили из Московского училища живописи, ваяния и зодчества за "участие в публичных диспутах", мы вместе с Маяковским <…> эпатировали буржуазную публику желтой кофтой, деревянной ложкой в петлице, цилиндрами и разноцветными рисунками на лице»[4]. Наряду с желтой кофтой Маяковского, средством эпатажа являлись не только лорнетка и рисунки на лице Бурлюка, но и сама его внешность, которая очень даже соответствовала главе авангардистского ордена. Шестипудовый вес, высокий рост, мешковатая фигура (есть мнение, что «беременный мужчина» из бурлюковского стихотворения «Плодоносящие» — это автопортрет).

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 19—20.

[2] Там же. С. 20.

[3] Н.Пунин вспоминал: «Маяковский выступал против митинга ("левых" 21 марта (3 апр.) 1917 г.), заявив, что "не признает никаких левых, кроме себя, Бурлюка и Ларионова"» // Цит. по: Динерштейн Е.А. Маяковский в феврале — октябре 1917 г. // Литературное наследство. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 548.

[4] Цит. по: Давид Давидович Бурлюк (1882—1967) // Русские поэты XX века. Собрание биографий. Справочно-биографич. изд-е / Коллектив авторов: М.Б.Богуславский, М.В.Загидулина, А.А.Иванова и др. Челябинск, 2001. С. 83.

При этом старинный, с круглыми стеклами, лорнет, принадлежавший, как объяснял Бурлюк, самому наполеоновскому маршалу Даву; цилиндр и серьга в ухе. Экстравагантный вид, безумная жизненная энергия, безумная жажда творчества — не только своего, но и чужого.

Отдельно следует упомянуть про чары «бурлючьего мертвого глаза» (брат выстрелил в семилетнего Додю из игрушечной пушки, и тот, лишившись глаза, вынужден был всю жизнь пользоваться протезом). Бурлюк, надо сказать, нимало не тяготился этим физическим недостатком и даже часто устраивал из него «футуристический» аттракцион. В разговоре он подносил к нему лорнет.

Объединяли футуристов Бурлюка и Маяковского не только внешние проявления эпатажа, ставшего непосредственным атрибутом их публичных выступлений, но и эпатаж поэтический, выразившийся, в частности, в снижении высоких поэтических образов. Так, в творчестве дооктябрьского Маяковского появляются образы «звезд-плевочков» («Послушайте!», 1914), «двуногого бессилия» и «пропахшего ладаном» Бога. Бурлюк также снимает сакральное значение звезд, неба, творчества. Свойственные футуризму эпатаж и антиэстетизм ярко проявились, например, в строчке Бурлюка «Звезды — черви — пьяные туманом»[1] (перекликается с мандельштамовским «твердь кишит червями и ни одна звезда не говорит») или в таких стихах:

Душа — кабак, а небо — рвань
ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА
а красота кощунственная дрянь
(«Плати — покинем навсегда…»[2]

В поэзии Бурлюка имеются примеры и довольно привлекательных, а главное — оригинальных женских образов, например:

В лесу своих испуганных волос
Таилась женщина — трагический вопрос[3].

---

[1] Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1990. С. 100.

[2] Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. С.Р.Красицкого. СПб., 2002. С. 170.

[3] Цит. по: Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М., 2001. С. 190.

Но омерзительные образы из книги «Лысеющий хвост» заслонили эти находки.

В.Н.Альфонсов писал о Д.Бурлюке как о поэте, который «не первого разряда, но по-своему крепкий. <…> И даже оставил заметные следы»[1], отводил ему весьма заметную роль в литературном процессе: «Последующая поэзия вольно или невольно подхватила (по-иному мотивируя) самые антиэстетические пассажи Бурлюка <…>. Бурлюк пишет: “Луна, как вша, ползет небес подкладкой…”. Маяковский в “Хорошо!” дает свой вариант: “…Небу в шаль / вползает солнца вша”. Да, у Маяковского образ связан с темой “тифозной горячки” времен Гражданской войны, но в изобразительном плане, право же, убедительнее строчка Бурлюка»[2].

В поэтической практике Маяковского есть примеры прямых заимствований образов Бурлюка, вследствие чего последний действительно предстает неким «учителем» Маяковского в поэзии. Н.Харджиев доказывал, что некоторые образы «небесного пейзажа» в стихотворениях молодого Маяковского «имеют <…> источником произведения его старших современников» и, в частности, Д.Бурлюка. В качестве доказательства исследователь приводит строки из поэмы Маяковского «Война и мир» (1915/1916) —

… металось солнце,
сумасшедший маляр,
оранжевым колером пыльных выпачкав —

и первую строфу восьмистишия Бурлюка, напечатанную тремя годами ранее — в сборнике «Требник троих» (М., 1913):

Закат-маляр широкой кистью
Небрежно выкрасил дома.

«Маяковский ценил это стихотворение Д.Бурлюка, — вспоминает Харджиев, — и даже записал его текст, подвергнув вторую строфу стилистической правке»[3].

---

[1] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. С. 78.

[2] Там же.

[3] Харджиев Н. Небесный пейзаж // Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 402.

Косвенно подтверждает версию Н.И.Харджиева В.Н.Альфонсов: «Вслед за космическими зорями символистов пришли закаты Бурлюка (закат-маляр, закат-прохвост, закат-палач и т.д.) — их отсветы появятся у Маяковского, Пастернака и других поэтов»[1].

Как и Маяковский, пришедший в футуризм от ранних опытов в символистском духе, Д.Бурлюк не был изначально «чистым» футуристом. Начинал печататься он в коллективном сборнике «Студия импрессионистов» (1910), в этом же году в числе других футуристов принял участие в футуристическом альманахе «Садок судей», затем долгое время считал себя «отцом российского футуризма» (на многих книгах Бурлюка, изданных в Америке в последние годы жизни поэта, стоял гриф: «Д.Бурлюк. Поэт, художник, лектор. Отец российского футуризма». — *О.К.*), но в конце жизни — в частности, как художник — обратился к принципам реализма. Да и в бытность «гилейцем», когда девизом своего творчества Бурлюк сделал фразу «Надо ненавидеть формы, существовавшие до нас!», его живописные — да и стихотворные — произведения часто демонстрируют историзм, стремление к переосмыслению художественного опыта поколений. Его живописное искусство — яркое (по краскам), фактурное (на ощупь), крестьянское (по любимой тематике), витальное (по темпераменту), жизнеподобное (по эстетике) — плохо уживается с требованиями авангардной трансформации изображаемого. Оно сильно отличается от футуристической «новой художественной реальности», которую Бурлюк пропагандировал и которой учил своих собратьев по группе. Это был тот классический случай, когда интуиция художника хранила чувство прекрасного.

Так, несмотря на то, что в одном только 1913 г. произведения Бурлюка вошли в книги футуристов «Пощечина общественному вкусу», «Требник троих», «Дохлая луна», была опубликована его теоретическая работа «Галдящие “бенуа” и Новое Русское Национальное Искусство (Разговор г.Бурлюка, г.Бенуа и г.Репина о пародии и подражании)», в которой помимо прочих футуристических принципов провозглашался принцип свободного словотворчества, сам Бурлюк, в отличие от Хлебникова или Крученых,

[1] Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. С. 78.

мало занимался словообразованием, хотя, бесспорно, словотворческие эксперименты в стихах Бурлюка обнаружить можно. Таково, например, стихотворение «Лето» (1911):

Ленивой лани ласки лепестков
Любви лучей лука
Листок лежит лиловый лягунов
Лазурь легка
Ломаются летуньи листокрылы
Лепечут ЛОПАРИ ЛАЗОРЕВЫЕ ЛУН
Лилейные лукавствуют леилы
Лепотствует ленивый лгун
Ливан лысейший летний ларь ломая
Литавры лозами лить лапы левизну
Лог лексикон лак люди лая
Любовь лавины латы льну[1].

Думается, формотворческий эксперимент создания стихотворения из слов только на «л», включивший в себя авторские неологизмы типа «лягунов», «листокрылы» и т.д., вполне сопоставим со стихотворением В.Хлебникова «Заклятие смехом» (1908/1909), построенным на производных от «смех» и «смеяться». Однако несоизмеримо больше у Бурлюка стихов, в которые, помимо являющейся основой текста обычной поэтической лексики, «пунктиром» включены авторские неологизмы, построенные, впрочем, по словообразовательным законам русского языка. В этом смысле Бурлюк более близок Маяковскому, который тоже отдал дань футуристическому «словотворчеству». Однако, если Асеев, Крученых и во многом Хлебников обнаруживают в творчестве тенденцию к радикальным футуристическим экспериментам по созданию всеобщего «заумного» языка, то Бурлюк и Маяковский отдают дань «умеренному» неологизаторству, находящемуся в пределах словообразовательных традиций. Таково, например, следующее стихотворение Бурлюка:

[1] Цит. по: Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. С. 189.

Где *скукотундру* режет властно
Сырое тело Иртыша,
Где *юговетревой* напрасный
Подъемлет слабо и спеша,
Где ране было Оми устье, —
Теперь событий новых шок
Крушит Сибири захолустье.
Здесь *взрост* первичный виден слабо, —
Ночной вместившийся горшок
Российской власти баобаба![1]

Известно, что Бурлюк полагал истинное художественное произведение сравнимым с аккумулятором, от которого исходит энергия электрических внушений и в котором отмечено, как в театральном действии, определенное количество часов для любования и разглядывания его. Чтобы произведение можно было разглядывать долго, а следовательно, чтобы оно вмещало в себя максимально возможное количество «эстет-энергии», оно должно представлять из себя загадку, что-то необычное, над чем необходимо задумываться при восприятии. В данном смысле более всего соответствуют принципам «загадочности» и «таинственности», а значит, включают в себя огромное количество «эстет-энергии» «заумные» эксперименты Крученых или Асеева. Однако, несмотря на провозглашаемое Бурлюком требование «загадочности» футур-искусства, есть у «отца российского футуризма» стихи, и вовсе написанные по всем канонам русской поэтической традиции. Например, «Сибирь» (1919):

Мы ведали «Сибирь»! Кеннана,
Страну-тюрьму, Сибирь-острог.
На совести народной рану
Кто залечить искусный смог?
Всем памятно о Достоевском:
Согбенно каторжным трудом,
Отторгнут набережной Невской,
Он не измыслил «Мертвый Дом».
Но нынче здесь пахнуло новью.

[1] Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. С. 192.

Пусть прежде сумрачна тайга,
Зубовно-скрежетом и кровью, —
Подвластна горькому злословью,
Сибирь — гробница на врага —
Навек помечена: «В бега»[1].

Так же, как поэтическая практика Д.Бурлюка расходилась с его поэтической теорией, расходилось отражение поэтом революции в стихах и восприятие ее в реальной жизни. Встретив, как и все футуристы, революцию восторженно, Бурлюк участвует в издании «Газеты футуристов», первый и единственный номер которой вышел 15 марта 1918 г. В номере были напечатаны стихи Бурлюка, Маяковского, а также их большая совместная статья о поэзии И.Северянина, И.Эренбурга, М.Цветаевой с символичным названием «Братская могила», а также выдержанный совершенно в духе революционного времени «Декрет № 1 о демократизации искусства». Мироощущение почувствовавших свободу футуристов в полной мере выразилось в выпущенной ими в этом же году «революционной хрестоматии», названной «Ржаное слово», где были опубликованы и стихотворения Бурлюка. В них Бурлюк провозглашал себя родоначальником пролетарской культуры и первым большевиком в искусстве.

Однако на деле оказывается, что «революционного огня» было гораздо больше в дооктябрьских стихах Бурлюка, нежели в его произведениях революционного периода. Так, в 1914 г. появляются строки, проникнутые пафосом революционного разрушительства:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной…
За моей спиной.
Я бросаю гордый клич, —
Этот краткий спич!
Будем кушать камни, травы,
Славить горечь и отравы.
Будем лопать пустоту,
Глубину и высоту,

[1] Там же. С. 216.

Птиц, зверей. Чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!
Каждый молод, молод, молод.
В животе чертовский голод:
Все, что встретим на пути,
Может в пищу нами пойти!

(«И. А. Р.», 1913)[1]

После революции же творчество Бурлюка становится все более и более соответствующим когда-то провозглашенному им самим принципу «искусства-загадки», все более абстрагируется от «революционной действительности» и формализуется. Так, в 1918 г. в разгар гражданской войны, будучи проездом из Сибири на Дальний Восток в колчаковском Иркутске, Давид Бурлюк устроил выставку своих картин. На этих полотнах руки и ноги у людей оказались в диспропорции, а дома — точно падали. Так, на «Портрете моего дяди» одна половина лица была показана в профиль, другая — анфас.

Послереволюционный восторг сменился сомнениями в правильности пути, избранного страной. Романтика первых дней революции быстро сошла на нет. По официальной версии, чтобы прокормить семью и в целях безопасности в условиях начавшейся гражданской войны, в 1918 г. Бурлюк уехал из Москвы, побывал на Урале, в Сибири и, наконец, на время осел на Дальнем Востоке, где устраивал выставки, продавал картины, читал лекции, выступал на вечерах поэзии. На Дальнем Востоке — во Владивостоке и в Харбине — Бурлюк провел почти год. В столице Приморья мэтр футуризма продолжает игнорировать «революционную тематику», сосредоточив творческие усилия на экспериментах в живописи и поэзии. Думается, несоответствие творчества Бурлюка духу революционного времени явилось основной причиной того, что, хотя Бурлюк принимал деятельное участие в литературе и искусстве на Дальнем Востоке, печатался в газете «Дальневосточное обозрение», переиздал в Харбине поэтический сборник «Лысеющий хвост», участвовал в коллективном сборнике «Парнас между сопок», обе книги советское литературоведение охарактеризовало как реакционные и антисоветские. Трудно

[1] Там же. С. 109.

спорить с этим определением, читая алогичное и представляющее собой фонетический эксперимент стихотворение «Гелиовосход» (1920) (кн. «1/2 века», 1932), посвященное Владивостоку:

В кошнице гор Владивосток —
Еще лишенным перьев света,
Когда дрожа в ладьи восток
Стрелу вонзает Пересвета.
Дом — моД…
Рог — гоР...
ПотоП…
ПотоП…
Суда объятые пожаром
У мыса Амбр, гелио-троп
К стеклянной клеят коже рам[1].

Думается, подобное демонстративное нежелание соответствовать требованиям «соцзаказа» в послеоктябрьском творчестве Бурлюка явилось прямым следствием сомнений в правильности революционного пути страны (вспомним: дооктябрьское творчество Бурлюка, напротив, проникнутое революционным пафосом, не являлось в полном смысле слова авангардным и потому являло собой расхождение с его же поэтической теорией!). Это была своего рода «защитная реакция» против разрушающего вихря революции, попытка замкнуться в «перламутровой раковине» авангардного искусства и найти в нем успокоение.

Сомнения эти, на наш взгляд, близки сомнениям Маяковского в правильности избранного пути — подчинения пера «соцзаказу». Д.Святополк-Мирский в статье «Две смерти: 1837—1930», вышедшей сразу после смерти Маяковского, указывал на *несовместимость* внутренних *установок* поэта, которые он так и не сумел сломить в себе, и *«линии партии»*, а потому на невозможность приписывать его к числу пролетарских поэтов. «Для коммунистов Маяковский не может стать своим, а остается попутчиком, — делал вывод критик. — <…> Было бы нелепо <…> сравнивать с Маяковским Демьяна Бедного <…>, потому, что автор не должен *считаться* с генеральной линией, а носит ее в себе.

[1] Там же. С. 330.

Маяковский по роковой *несамостоятельности* своей социальной позиции мог только "*принимать заказ*"»[1]. Святополк-Мирский считал, что внутренней убежденности в правоте «генеральной линии» у поэта не было, поэтому он и не смог вместе с революционными массами, коим так хотел служить, «войти в новое»[2].

Сомнения Маяковского в исходе революционных преобразований в стране возникли, кроме того, вследствие «неправильности» восприятия Маяковским революции как социального явления. И «советские граждане» Л.Троцкий и П.Коган, и критик-эмигрант П.Пильский одинаково указывали на *романтический характер* отношения Маяковского к революции. Троцкий отмечал, что «динамичность революции, ее суровое мужество гораздо ближе Маяковскому, чем массовидность ее героизма, чем коллективизм»[3], а П.Коган видел в тяге Маяковского к революции реализацию ориентированности его творчества на грядущее, но на грядущее неизмеримо более далекое, чем «светлое коммунистическое будущее». «Дерзкий, овеянный вихрями революции, <…> — он, тем не менее, не поэт революции, не выражение ее устремлений к будущему, — писал Коган. — <…> Он только мыслью тянется к грядущему миру, он строит его при помощи чертежей, для него этот мир — все-таки теория»[4]. Думается, что революция оказалась слишком реальной как для романтически настроенного Маяковского, так и для «прореволюционно» в своем дооктябрьском творчестве настроенного Д.Бурлюка. В равной степени и к Бурлюку могут быть отнесены слова П.Пильского об отношении Маяковского к революции: «В Маяковском жил своеобразный романтик. <…> И ему не было никакого дела до перерождения экономических норм и отношений»[5].

---

[1] Святополк-Мирский Д. Две смерти: 1837—1930 // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть В.Маяковского. Париж, 1975. С. 44.

[2] Там же. С. 48.

[3] Цит. по: РГАЛИ. Ф. 336. Маяковский Владимир Владимирович. Оп. 7. Ед. хр. 39. Статьи и заметки о В.В.Маяковском. Вырезки из газет и журналов. 25 января 1927 — 17 декабря 1936. 95 л. Икарский Р. Влад. Маяковский в Саратове // Неустановленная газета. 1927. 28 января.

[4] Там же.

[5] Пильский П. Самоубийство Маяковского // Сегодня. Рига. 1930. № 105 (15 апр.). С. 2.

Следствием сомнений в революционном будущем страны стал отъезд Бурлюка 1 октября 1920 г. в Японию, где уже 14 октября он открывает выставку русского искусства в Токио. В Японии Бурлюк много выступает с лекциями и вскоре выпускает новую книгу стихов с собственными иллюстрациями «Восхождение на Фудзи-сан» (Иокогама, 1921). Из Японии в 1922 г. Бурлюк эмигрирует в США, Нью-Йорк. Вслед Бурлюку художником Виктором Пальмовым были брошены язвительные строки:

Не удалось Владивосток
Ему кривляньем одурачить,
И он поехал на Восток,
А из Японии утек
Американцев околпачить[1].

Как и для Маяковского, для Бурлюка Нью-Йорк предстал воплощением футуристической мечты, подтверждением урбанистических устремлений. Подобно Маяковскому, воспевшему «асфальт и стекло» американских «авеню» и «стритов» («Бродвей», «Бруклинский мост», оба — 1925), Бурлюк восхищается современной городской архитектурой как кульминацией человеческой инженерной мысли, материальным воплощением будущего в настоящем.

В Америке Бурлюк вел жизнь творчески заметную. Он продолжал искренне верить, что футуризм — это подлинное искусство пролетариата, и вскоре по приезде за океан сблизился с кружком пролетарских писателей в Северной Америке и принял участие в выпуске альманаха этого кружка «В плену небоскребов» (1924). В течение только 1920-х гг. вышло около 20 книг Бурлюка. В пожилом возрасте он обратился к общему для Маяковского, Крученых, Гуро увлечению живописью и выступал в основном как художник, и в этом качестве его судьба сложилась удачнее, чем на литературном поприще[2].

Д.Бурлюк прожил в Нью-Йорке, работая в редакции «Русского голоса», до 1967 г. В отличие от многих эмигрантов первой волны

[1] Голос родины. 1922. Ноябрь.

[2] В 1930—1960-х годах состоялось более 30 выставок его картин. Картины и рисунки Бурлюка содержатся в музеях и частных коллекциях по всему свету. — *О.К.*

русской писательской эмиграции, он всегда подчеркивал лояльность к СССР.

Подводя итог сказанному, отметим, что творческие отношения В.Маяковского и Д.Бурлюка характеризуются наличием многих «общих мест». В первую очередь это относится к их общей любви к эпатажу (как внешнему, выразившемуся в неординарном внешнем виде в ходе публичных выступлений футуристов, так и поэтическому, обнаруживающему себя в снижении сакральных поэтических образов, в снятии былых значений высокой поэтической лексики). Роднит Маяковского и Бурлюка также явное расхождение их теоретических деклараций и поэтической практики. Несмотря на то, что оба проповедовали крайне левое футуристическое искусство с его концепциями «зауми», свободного словотворчества, «самовитого слова», и Маяковский, и Бурлюк, если можно так выразиться, «не в полной мере» отразили данные декларации в творчестве, во многих случаях ограничившись лишь «умеренным неологизаторством», пунктиром вкрапленным в выдержанную во вполне в традициях русской классики поэтическую лексику стихов. То же несоответствие между декларируемым и тем, что на самом деле ощущали собратья-футуристы, относится и к восприятию ими явления революции. Захваченные до Октября революционной романтикой, и Бурлюк, и Маяковский, как показывает их послеоктябрьская поэтическая практика, а также о чем свидетельствует стойкое неприятие их поэзии со стороны советской литературной критики, испытывали сомнения в верности избранного страной революционного пути развития. Однако, несмотря на наличие этих сомнений, и Маяковский, и Бурлюк, находивший после Октября «отдушину» в авангардистских творческих опытах гораздо чаще, нежели до революции, предпринимали решительные попытки их преодолеть.

Е.Гуро. Родственная образная система

Елена (Элеонора) Генриховна Гуро (1877—1913) — поэтесса, прозаик, чьи внешность, манера держать себя, характер и творчество, на первый взгляд, словно предназначены для того, чтобы являть собой разительный контраст с личностями и произведениями российских футуристов. Ее современники неоднократно

в мемуарах основополагающими качествами ее личности в быту и творчестве называли скромность, кротость. Так, Д.Д.Бурлюк в воспоминаниях о Гуро, опубликованных спустя 7,5 лет после ее смерти, писал об удивительной зависимости «портретируемой» от характера ее лирической прозы: «“Келья души” написалось не случайно: Гуро, во всем ее облике, и житейском, и литературном, была сосредоточенность, углубленность, скромность»[1]. Другой современник Гуро, Б.В.Эндер, во время знакомства и дружбы с поэтессой — молодой художник, воплощение образа ее нерожденного сына, который она создала в своем воображении[2], — спустя 10 лет со дня ее смерти писал: «Лена добрая, беззлобная, любящая тех, кого обижают насмешками за неловкость»[3]. В сознании современников образ Гуро был во многом сродни образу В.Хлебникова как одного из самых близких ей по духу.

Однако литература, посвященная личности и творчеству Гуро, отмечает идейное и художественное родство Гуро и футуристов, чьи образы (особенно Д.Бурлюка, А.Крученых, В.Каменского и В.Маяковского) как нельзя лучше соответствовали принятой футуристами этике скандала, внешнего и поэтического эпатажа. Так, композитор и художник-авангардист М.В.Матюшин (муж Гуро, с которым она познакомилась во время занятий живописью в мастерской художника Я.Ф.Ционглинского) спустя 20 лет после ее смерти писал, что она «была цементом группы футуристов»[4], Д.Бурлюк в уже приводимых мемуарах о Гуро рисовал ее «в рядах застрельщиков новой литературной школы»[5], а Н.Харджиев называл Гуро «соратницей Маяковского и Хлебникова»[6].

Как же случилось, что «добрая, беззлобная, любящая, скромная» Гуро оказалась в лагере «шумных», «необузданных», «диких»

---

[1] Цит. по: Харджиев Н. «Забытые воспоминания» (О Е.Гуро) // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 323.

[2] Миф о юноше-сыне, гибнущем в мире, не готовом принять его духовное совершенство, и матери, оплакивающей его жертвенную смерть, — смыслоопределяющий для всего творчества Гуро. — *О.К.*

[3] Цит. по: Гуро Е. «Поэт и художник», 1877—1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. СПб., 1994. С. 54.

[4] Там же. С. 46.

[5] Цит. по: Харджиев Н. «Забытые воспоминания» (О Е.Гуро) // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 324.

[6] Харджиев Н.Е. Гуро. К 25-летию со дня смерти // Там же. С. 327.

будетлян, да еще на правах основоположника, вдохновителя? Причиной тому наличие общего, которое внутренне роднит творческие системы Гуро и футуристов, несмотря на их внешние различия.

Знакомство Гуро с Маяковским произошло в 1909 г. на художественной выставке, на которой присутствовали, кроме того, братьи Бурлюки, В.Каменский и другие будущие футуристы. Самое начало 1910-х гг. — период подъема ее творческих сил, когда были задуманы книги «Осенний сон», «Небесные верблюжата», повесть «Бедный рыцарь», а также время, когда Маяковский всерьез увлекся идеями футуризма. Уже в 1910 г. Гуро наряду с Д. и Н.Бурлюками, В.Каменским, В.Хлебниковым и В.Маяковским участвует в первом выпуске сборника кубофутуристов «Садок судей». Издание второго сборника «Садка судей» (1913), произведенное уже при непосредственном участии Гуро и М.Матюшина, вновь сблизило поэтессу с Маяковским, для которого второй «Садок» стал также вторым выступлением в печати.

Есть сведения о совместном участии Гуро и Маяковского в публичных выступлениях кубофутуристов. В Петербурге в ноябре 1912 г. Е.Гуро присутствовала на заседании кубофутуристов, в ходе которого Маяковский выступил с докладом «О новейшей русской поэзии», а в марте 1913 г. Гуро и Маяковский участвовали в первом диспуте о новейшей литературе, устроенном обществом художников «Союз молодежи» в Троицком театре.

Участие Гуро в публичных выступлениях кубофутуристов, неизменно сопровождавшихся скандалами, не осталось незамеченным современниками. По свидетельству Н.Харджиева, присутствовавший на первом диспуте о новейшей литературе, проходившем в Троицком театре в марте 1913 г., А.Блок выделил из числа всех футуристов лишь Хлебникова, Бурлюка и Гуро: «Эти дни диспуты футуристов со скандалами. <…> Подозреваю, что значителен Хлебников. Е.Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак. Это — более земное и живое, чем акмеизм»[1].

Молодой поэт Маяковский, участвовавший на равных правах с другими в диспутах футуристов, конечно, проходил «школу» старших новаторов, художественный опыт которых явился

[1] Цит. по: Там же. С. 328.

бесценным для становления его собственной поэтической манеры, и Е.Гуро в данном смысле не явилась исключением. Н.Асеев в своем письме к М.Матюшину от 4 мая 1915 г. назвал Гуро «первым новатором (по старшинству)» и отметил, что «Маяковский сильно обязан ей»[1]. Действительно, роднит творчество Гуро и Маяковского внимание к проблеме современного города и человеческого социума. Так, первая книга Гуро — «Шарманка» (1909), наполненная, помимо образов природы, интуитивных авторских прозрений и детских переживаний, яркими урбанистическими зарисовками, содержит образ лирического героя-поэта, мучительно ощущающего свое одиночество в плену города. Образ этот напоминает об облике лирического героя дооктябрьского творчества В.Маяковского — болезненно переживающего непонимание, осмеянного современниками непризнанного поэта, пророка и предтечи грозных социальных потрясений, каким предстает он в ранних стихотворениях («А вы могли бы?», «Я», «Адище города», «Нате!», все — 1913), и особенно в трагедии «Владимир Маяковский» (тоже 1913). Н.Харджиев в своих воспоминаниях «Е.Гуро. К 25-летию со дня смерти» также отмечал, что как поэт Гуро оказала некоторое воздействие на раннего Маяковского. «Так, — пишет Харджиев, — в одном из ее “урбанистических” стихотворений («Город») <…> мы находим ту “декларацию прав” поэта-мученика, которая получила еще большее социальное заострение у Маяковского»[2].

Как и в стихотворениях Маяковского «Нате!», «Вам!», «Я и Наполеон», в стихотворениях Гуро, созданных в русле городской темы, есть непосредственное обращение к толпе, издевающейся над поэтом-пророком, жертвующим собой ради нее же. Тем не менее, он достойно исполняет тяжелое призвание «дать язык безъязыкой улице». Ср.: Е.Гуро, стихотворение «Город» (1910):

… Так встречайте каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!
Чтобы он принял жизнь свою как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!

[1] Письмо хранилось у Н.Харджиева. Цит. по: Харджиев Н. Маяковский и Е.Гуро // Там же. Т. 2. С. 113.

[2] Харджиев Н.Е. Гуро. К 25-летию со дня смерти // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 329.

… Чтоб любовь свою, любовь вечную
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки,
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добряки![1]

В.Маяковский, стихотворение «Нате!» (1913):

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озвереет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь[2].

Или: его же «Ничего не понимают» (1913):

«Сумасшедший!
Рыжий!» —
запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка,
И до-о-о-о-лго
Хихикала чья-то голова,
Выдергиваясь из толпы, как старая редиска[3].

Подобно Маяковскому, удивительным образом умеющему сочетать в образе героя великое человеколюбие, тонкость мироощущения, глубокую жертвенность с глубокой ненавистью к миру сытых, «обрюзгших», «жирных», в произведениях Гуро рядом с удивительно светлыми лирическими зарисовками, отражающими настроения впечатлительной женской и детской души, можно встретить эмоционально яркий протест социального характера, вызов буржуазному мироустройству, мещанскому быту, порабощающему человека и превращающему его в душевно слепого. Д.Бурлюк, характеризуя это удивительно сочетание, писал, что «Гуро не боялась жизни; она не уклонялась от тем наиболее “уличных”, но они, пройдя сквозь призму ее скромного «я», приобретали налет, соответствующий характеристикам», приведенным в начале нашего очерка: «сосредоточенность, углубленность, скромность»[4].

---

[1] Поэзия русского футуризма / Вст. ст. В.Н.Альфонсова, сост., подг. текста В.Н.Альфонсова и С.Р.Красицкого. СПб., 2001. С. 259—260.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 56.

[3] Там же. С. 57.

[4] Цит. по: Харджиев Н. «Забытые воспоминания» (О Е.Гуро) // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 323.

Урбанистические стихи Гуро и Маяковского роднят и другие поэтические образы, относящиеся к сфере городского пейзажа. Приведем только некоторые примеры. Во-первых, образ городских водосточных труб. Гуро: «Невозможно красивыми кажутся подоконники и водосточные трубы» («Шарманка») — Маяковский: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» («А вы могли бы?»). Во-вторых, и у Гуро, и у Маяковского часты образы уличных вывесок и фонаря. Гуро: «Улыбается вывеске фонарь / И извозчичьей лошади» (Там же) или:

А еще был фонарь в переулке —
Нежданно-ясный,
Неуместно-чистый, как Рождественская Звезда!
И никто, никто из прохожих не заметил
Нестерпимо-наивную улыбку Фонаря…[1]

Маяковский: «Но ги- / бель фонарей, / царей / в короне газа, / для глаза / сделала больней / враждующий букет бульварных проституток» («Утро») или — «Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок» («Из улицы в улицу»), «железные книги» вывесок («Вывескам») и «сельди из Керчи» («Адище города»). В-третьих, равно интересным для Гуро и Маяковского в рамках городской темы стал образ уличного кабака, бара, трактира. Так, в первом сборнике будетлян «Садок судей» (1910) был помещен «Opus I» Гуро:

В белом зале, обиженном папиросами
Комиссионеров, разбившихся по столам:
На стене распятая фреска,
Обнаженная безучастным глазам…[2]

Думается, страдающая среди пьяного безобразия, «на стене распятая фреска» может служить знаком родства кабака из стихотворения Гуро и поставленного Маяковским в один контекст с образом страшного суда уличного трактира («как трактир, мне страшен ваш страшный суд!») из стихотворения «А все-таки» (1914). Как трагично мучительное сосуществование в условиях

[1] Цит. по: Елена Генриховна Гуро (1877—1913) // Русские поэты XX века. Собрание биографий. Справочно-биографич. изд-е. С. 142.
[2] Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. С. 70.

города таких концептов, как «фреска» и «кабак», также кощунственно сопоставление образа Божьего суда и трактира.

Таким образом, многие городские реалии, которых касалась в городской теме Гуро, так или иначе обнаруживают себя в поэзии раннего Маяковского. Недаром М.Горький, по свидетельству Харджиева, вспоминал, что Маяковский, беседуя с ним летом 1915 г., ощущал творчество Гуро близким своему, а потому «весьма хвалил» ее книгу «Небесные верблюжата»[1].

Однако не только решение образа лирического героя, обращение к социальной проблематике в рамках городской темы и наличие общих поэтических образов роднит творчество Гуро и Маяковского. Это внутреннее родство происходит из общего для обоих увлечения футуристическими принципами новаторства — и прежде всего, в сфере поэтической ритмики, лексики и фоники. Дух новаторства, «первооткрывательства» в искусстве, которым было отмечено футуристическое движение, ощущается во многих стихах Гуро. Например:

Поклянитесь однажды здесь, мечтатели,
глядя на взлет,
глядя на взлет высоких елей,
на полет, полет далеких кораблей,
глядя, как ходят в небо островерхие,
никому не вверяя гордой чистоты, —
поклянитесь мечте и вечной верности,
гордое рыцарство безумия!
И быть верными своей юности
и обету высоты…[2]

Гуро стояла у основ зарождения футуристической концепции «зауми», включая в свои стихотворные тексты слова со снятыми лексическими значениями, состоящие из особого — часто звукоподражательного — набора звуков, близкие такому явлению, как глоссолалия — косноязычное бормотание юродивого. Для Гуро приоритетное значение имела не содержательная сторона стиха,

[1] Письмо к биографу М.Горького Груздеву, содержащее эти данные, хранится в архиве ИМЛИ им. А.М.Горького и цит. по: Харджиев Н. Маяковский и Е.Гуро // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 114.

[2] Цит. по: Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. С. 186.

а его музыка. В данном смысле она предстает истинной «будетлянкой», поскольку именно они стремились в поэзии передавать музыкальное ощущение от жизни «заумным» словом, самим звуком, а не его описанием. Таково, например, стихотворение Гуро «Финляндия» (1913):

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуят-шуят
Анна-Мария, Лиза, — нет?
Это-ли? — Озеро-ли?
Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли…[1]

Что касается лексико-фонетических экспериментов Маяковского, то у него они были направлены, прежде всего, на демократизацию языка поэзии, фонетическую выразительность, в то время как языковые эксперименты Гуро смелее и стоят, скорее, в одном ряду с поисками А.Крученых. В данной связи нам кажется надуманным положение, высказанное о поэзии Е.Гуро в книге «Русские поэты XX века. Собрание биографий» (Челябинск, 2001), согласно которому «поэзия Гуро имеет мало сходства с заумными творениями кубофутуристов. <…> Она не старается <…> удивить, привлечь внимание. <…> Быть может, именно поэтому ее творчество не имело такой шумной известности, как стихотворения Д.Бурлюка и Маяковского»[2]. На наш взгляд, отсутствие желания «удивить» и, как следствие, «шумной известности» творчества Гуро вызвано другими причинами — во-первых, ее личными качествами, среди которых основополагающим была скромность, а во-вторых, ранней — в 1913 г. — смертью поэтессы, которая не позволила ей продолжить восхождение на футуристический Олимп. Представляется, что именно поэтому, а не по причине нежелания «привлечь внимание» публики, Гуро «оттеснили на второй план те, кто учился у нее поэтическому мастерству»[3].

Однако языковое новаторство Гуро касалось не только создания «неведомых слов», могущих передать субъективные мироощущения

[1] Поэзия русского футуризма. С. 264.
[2] Елена Генриховна Гуро (1877—1913) // Русские поэты XX в. Собрание биографий. Справочно-биографич. изд-е. С. 143.
[3] Там же.

ее героини, но включало в себя и то «умеренное словотворчество», которое окажется отличительной чертой поэзии Маяковского. Маяковский станет органично вводить в текстовую ткань своих стихов новые, выдуманные им самим, но созданные по законам русского словообразования, слова, подобно тому, как это делала Гуро:

Ветрогон, сумасброд, *летатель*,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель, гонящий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись, нескованный
опьянитель бурь[1].

Или стихотворение Гуро «Лень»:

И лень.
К полудню стала *теплень*.
На пруду сверкающая шевелится
Шевелень.
Бриллиантовые скачут искры.
Чуть *звенится*.
Жужжит слепень.
Над водой
Ростинкам лень[2].

Что же касается ритмических экспериментов Гуро, то они заключались прежде всего в уничтожении ритмической границы между поэзией и прозой. Гуро легко внедряла в свою лирическую прозу поэтические ритмы, и наоборот. Несколько иными были ритмические поиски Маяковского, который, перебивая экспрессией однословной строки ритм стиха, стремился передать мироощущение современного человека.

Наконец, как Маяковский (а также кубофутуристы Бурлюк и Крученых), Гуро прошла хорошую школу живописи. 13-ти лет она поступила в школу Общества поощрения художеств в Петербурге, затем, как уже говорилось, училась в художественной мастерской

[1] Цит. по: Там же. С. 143.
[2] Цит. по: Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. С. 185.

Я.Ционглинского, а в 1906/07 гг. продолжила обучение у Л.Бакста и М.Добужинского. Поэтому неудивительно, что ее прозаические произведения часто напоминают живописные импрессионистические этюды. Именно таким рассказом-«этюдом» «Ранняя весна» Гуро дебютировала в 1905 г. в сборнике произведений молодых писателей, вышедшем в Санкт-Петербурге. Импрессионистическая незавершенность, «открытость» ее произведений, вольное чередование стихов и прозы, «игра» смыслов позволяют охарактеризовать ее творчество как переходное от импрессионистического символизма к раннему футуризму. Однако, в отличие от символистов, для которых важным элементом стиха была музыкальность, для Гуро все-таки первостепенное значение имело живописное, зрительное начало. Так, характеризуя свою книгу «Небесные верблюжата», Гуро писала: «Куски фабул, взятые как краски и как лейтмотивы»[1]. В данной связи обнаруживаем прямую аналогию поэзии Маяковского, который — особенно в дооктябрьский, кубофутуристический период творчества — прежде всего, зрим, красочен. Так, в стихотворении «Ночь» (1912) ночной городской пейзаж изображается за счет привлечения живописных цветовых эпитетов и метафор:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты[2].

Подводя итоги, отметим, что, несмотря на непохожие характеристики, которыми наделили Е.Гуро и В.Маяковского современники, творческие системы их обнаруживают нечто общее. В первую очередь это касается социальной проблематики, разрабатываемой поэтами в рамках городской темы. Образ поэта-мученика, терпящего унижение в плену города, созданный Гуро в ее урбанистических стихах, у Маяковского находит отражение в образе площадного поэта-пророка, жертвующего собой ради «улицы», стремящегося дать ей «язык». Урбанистические пейзажи Гуро и Маяковского отмечены наличием общих предметных образов,

[1] Цит. по: Харджиев Н.Е. Гуро. К 25-летию со дня смерти // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. С. 328.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 33.

главными из которых являются уличные вывески, фонарь, водосточные трубы и кабак (бар, трактир). Пересекаются творческие «пути» Гуро и Маяковского и в смысле поэтического новаторства, особенно в сфере лексики, ритмики и фонетики стиха. Хочется отметить, что Гуро была экстравагантнее Маяковского в своих поисках. Особо это касается ее экспериментов по созданию новых, «неведомых» слов, лежащих в русле футуристической концепции «зауми», словотворческих экспериментов. Оба поэта обнаруживают стремление «сокрушить» традиционные поэтические ритмы. И, несмотря на то, что поиски в данной области у Гуро, синтезирующей поэзию и прозу, и у Маяковского, «выкручивающего руки фразе», идут в разных плоскостях, в обоих случаях налицо яркие попытки создать новое ритмическое лицо современной поэзии. Наконец, для Гуро и Маяковского (равно как и для других кубофутуристов) приоритет в творчестве имело живописное начало, когда цвет становится «фабулой» произведения, играя в нем не менее важную роль, чем фонетическое оформление авторской идеи.

Краткие итоги

Хронологические рамки модернизма и авангардизма — конец XIX — середина XX вв., т.е. нижней хронологической границей модернистско-авангардистского периода является реалистическая культура, а верхней — начало постмодернизма, т.е. 1960-е гг.

Культура *модернизма* — это отрицание форм искусства прошлого. Разные модернистские течения — антиэстетизм, символизм, акмеизм и др. — роднят общие умонастроения, а именно: ощущение хаоса в обществе и пространстве, постоянной войны, стремление что-то изменить в сложившейся ситуации, по крайней мере, в сфере искусства. Человек-творец разумеется в модернизме богоравным по своим преобразующим способностям, неслучайно среди философских основ модернизма — учения Ф.Ницше и З.Фрейда. Модернизм создает новое представление о *картине мира*. Для модернистов мир двусферен, но понимают они эту двусферность по-своему. Если у романтиков было общее, *коллективное* понимание, представление о сверхреальности, то в модернизме

представление о сверхреальности для каждого течения *индивидуально*.

Для модернистов характерен *неомифологизм* сознания. В искусстве модернизма миф как бы «вспоминается», но он видоизменяется, т.к. на него накладывается интеллект художника. При этом видоизмененный миф становится мифообразом.

Модернисты занимаются не только интерпретацией старых мифов, но и *мифотворчеством*, т.е. созданием собственных мифов (таков, например, миф Ф.Сологуба о существовании звезды Маир и земли Ойле). Модернисты даже *историю* способны перестроить на основе мифа.

Практика модернизма была не только новым словом в русском словесном искусстве начала XX в., но и своеобразной границей, от которой можно вести отсчет таких сложных явлений нереалистической литературы XX в., как *авангардизм* и *постмодернизм*.

Между модернизмом и постмодернизмом в движение нереалистической литературы XX в. входит *авангардизм*.

Характерным признаком авангардизма является декларируемый его деятелями разрыв с предшествующей культурой, стремление все начать заново. Такого рода тотальное отрицание прошлого было связано и с переживанием кризиса в обществе (Первая мировая война, социальные потрясения в России начала XX в.), и с ощущением глобальных перемен, обусловленных научно-техническим прогрессом. Авангардизм можно истолковать как обостренное восприятие литературой границы между прошлым, оцениваемым по преимуществу негативно (ему пора на слом), и будущим, которое воспринимается как нечто сущностно иное, принципиально автономное от прошлого.

Вопросы для самоконтроля

1. Охарактеризуйте исторические и общекультурные причины возникновения модернизма в России.

2. Определите философские основы, эстетические и поэтические принципы русского символизма. Дайте определения термину «неомифологизм».

3. Сколько поколений символистов включает в себя это течение? В чем состоят отличия между ними? Перечислите основных представителей каждого из них.

4. Лирика Д.Мережковского как явление ранней символистской культуры. Трилогия Мережковского «Христос и Антихрист»: проблематика, принципы обрисовки характеров.

5. Лирика З.Гиппиус как художественное явление старшего символизма. Излюбленные жанры, решение проблемы «мир и человек».

6. Поэзия В.Брюсова: своеобразие лирического героя, специфика символистского искусства (анализ стихотворения «Творчество»).

7. Творчество К.Бальмонта как явление импрессионистического символизма. Характер лирического героя, наиболее устойчивые образы.

8. Человек и общество в лирике Ф.Сологуба. Проблематика прозы Сологуба: герои и внешние обстоятельства.

9. Мир в романе Ф.Сологуба «Мелкий бес». Образ Передонова.

10. А.Белый как поэт. Эволюция А.Белого от «Золота в лазури» к «Пеплу» и «Урне». Символический смысл поэмы А.Белого «Христос воскрес».

11. Роман А.Белого «Петербург»: философские основы, проблематика.

12. Раннее творчество А.Блока. «Стихи о Прекрасной Даме»: философские основы, лирический герой, образ лирической героини. Тема современности в ранней лирике Блока. Социальные мотивы.

13. Поэма А.Блока «Двенадцать»: идейно-тематическое своеобразие, образно-ритмическая организация текста. Библейские ассоциации.

14. Каковы причины и цели формирования акмеизма? Назовите его основных представителей.

15. Каковы тематические предпочтения и поэтические принципы акмеизма?

16. Мир и человек в лирике Н.Гумилева. Роль экзотики в поэтическом мире Гумилева. Анализ стихотворения «Заблудившийся трамвай».

17. Особенности поэтического мира А.Ахматовой. Образ женщины в лирике Ахматовой. Отношения предметного мира и лирической героини. Анализ стихотворения (на выбор).

18. Тема родины в послеоктябрьском творчестве А.Ахматовой. Эпическое начало поэмы «Реквием». Советская литературная действительность и творческая судьба Ахматовой.

19. Поэзия О.Мандельштама: отношение к реальному и сверхреальному, язык, роль музыки, человек и природа, жанровые составляющие книги «Камень».

20. Что такое авангардизм? Каковы основные особенности итальянского футуризма?

21. Расскажите об истории возникновения русского футуризма. Перечислите основные группировки в составе российского литературного футуризма. Назовите их представителей.

22. Каковы эстетические установки и поэтические принципы каждой из футуристических групп?

23. Раннее творчество В.Маяковского. Маяковский и кубофутуризм (анализ стихотворений «Ночь», «Утро», «Из улицы в улицу»). Социальная тема в творчестве Маяковского. Поэма «Облако в штанах»: спектр проблем.

24. Сатира В.Маяковского 1920-х гг. (Окна РОСТА, «Стихи о советском паспорте», пьесы «Клоп» и «Баня»): проблематика, приемы создания сатирического содержания.

25. Игорь Северянин как яркий представитель эгофутуризма. Саморекламный характер творчества. «Певкость» поэзии Игоря Северянина.

26. Творчество Н.Н.Асеева. Сборник «Бомба» (1921) как воплощение поэтики декретов и «кожаных курток». Деятельность Асеева как популяризатора творчества В.Маяковского (поэма «Маяковский начинается», 1940).

Литература

1. Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А.Бек. М., 1997.

2. *Асмус В.* Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27/28.

3. *Баевский Б.С.* История русской поэзии. Смоленск, 1994. Гл. 8, 9. С. 189—268.

4. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.

5. *Бобров С.А.* Ахматова. Четки: Сб. стихов. СПб., 1914 // Современник. 1914. № 9. С. 108.

6. *Волков А.А.* Русская литература XX века. Дооктябрьский период. 4-е изд., испр., доп. М., 1966.

7. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе кон. XIX — нач. XX в. / РАН. Ин-т мир. лит-ры им. А.М.Горького. Отв. ред. В.А.Келдыш М., 1992. С. 244—264.

8. *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века: 1890—1917. М., 1993. С. 5—44.

9. *Голиков В.Г.* Бесслезные глаза // Вестник знания. 1913. № 7. С. 684—685.

10. *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

11. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106—133.

12. *Зелинский К.* Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929.

13. *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. С.Р.Красицкого. СПб., 2001.

14. *Култышева О.М.* Феномен В.Маяковского: восприятие современников. Екатеринбург, 2003.

15. *Култышева О.М.* В.Маяковский и литературные группы и объединения 1910—1920-х годов: Монография. М., 2005.

16. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. мат-лов / Подг. к печати: Н.И.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. 2-е изд-е. М., 1929.

17. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Пателла, Сен-Пуан / Пер. В.Шершеневича. М., 1913.

18. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г.Соколов. М., 1988.

19. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.

20. Русская литература: от древности до современности: В 2 ч.: Учеб. пособие для студентов специальности «Журналистика» отделения филологии гуманитарного факультета / Авт.-сост. О.М.Култышева, А.В.Себелева. Нижневартовск, 2011.

21. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник для студ. высших учеб. заведений / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; Под ред. С.И.Тиминой. СПб.; М., 2002.

22. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1990.

23. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учебник. 4-е изд., доп. и перераб. М., 2000.

24. *Таборисская Е.М.* Литературный процесс: Курс лекций по введению в литературоведение. СПб., 2003.

25. *Тяпков С.* Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников: Учеб. пособие. Иваново, 1984.

26. *Цветаева М.* Об искусстве. М., 1991.

«ПРОСОВЕТСКИЕ» ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППИРОВКИ И ПОЛЕМИКА С НИМИ В.МАЯКОВСКОГО

§ 1. Пролеткульт и «Кузница»

За пролеткультовцами и «кузнецами» в литературоведении прочно закрепилась репутация «упростителей и вульгаризаторов марксизма» в литературе. Однако изучение творчества и деятельности членов Пролеткульта и «Кузницы» позволяет обнаружить как явные заблуждения, так и принципиальное в их поэтических позициях.

Решение о создании Пролеткульта (Пролетарских культурно-просветительных организаций) было принято еще до Октябрьской революции — на II-ой общегородской конференции петроградских фабзавкомов (фабрично-заводских комитетов) в августе 1917 г. Первые конференции Пролеткульта проходили в Петрограде и Москве в период с февраля по сентябрь 1918 г. Однако организационно оформился Пролеткульт лишь в 1919 г., когда, во-первых, на Съезде Всероссийского Совета Пролеткульта, проходившем 4 января 1919 г., делегатам был представлен План организации Пролеткульта, а во-вторых, когда был принят Устав Всероссийского Совета пролетарских культурно-просветительных организаций.

План организации Пролеткульта регламентировал ярко выраженный политический и классовый характер новообразования. В нем, в частности, говорилось: «Пролеткульт есть культурно-творческая классовая организация Пролетариата, <…> его политическая организация»[1]. Пролеткульт изначально задумывался как организация, ориентированная на партийный образец, а именно, на образец политики, проводимой рабоче-крестьянской партией (РКП): «Подобно тому, как партия включает в свой состав

[1] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 138. План организации Пролеткульта, постановления и резолюции, принятые на I съезде Всероссийского союза пролеткульта, стенограммы заседаний и т.д. 1919—1923. 29 л. План организации Пролеткульта. 29 л. Л. 1.

<…> на первых порах своего развития, лишь политический авангард рабочего класса <…>, так и Пролеткульт должен <…> включать лишь культурный авангард пролетариата»[1].

Документ свидетельствует также о жесткой иерархической структуре создаваемой организации. Так, первоначально планировалось создать такие подразделения, как фабрично-заводской, районный, городской и губернский Пролеткульты, представители которых собирались бы на Всероссийские конференции Пролеткульта — собрания деятелей организации. Всероссийские конференции Пролеткульта обязаны подчиняться Всероссийскому Совету пролетарских культурно-просветительных организаций — центральному руководящему органу объединения.

На деле же структура Пролеткульта оказалась куда более разветвленной и иерархичной, соблюдающей принцип строгой соотнесенности и соподчиненности, что позволяет представить ее зеркальным отражением существовавшей к этому году партийной структуры, обеспечивающей функционирование Советской власти на всей территории страны. В § 2 Устава Всероссийского Совета пролетарских культурно-просветительных организаций к названным подразделениям добавляются рабочие клубы «Пролетарской культуры» и уездные Пролеткульты, а ВСП (Всероссийский Совет Пролеткульта), в свою очередь, конструирует следующие отделы: научный, искусств, литературно-издательский, организационно-конструкторский, административно-хозяйственный, финансовый, Детского Пролеткульта (! — *О.К.*) и отдел пролеткультовской работы среди пролетариата национальных меньшинств (§ 8)[2]. В конечном же итоге в состав Пролеткульта входили не только отделы, но и театральные коллективы, в том числе I Рабочий театр Московского пролеткульта, театральные,

[1] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 138. План организации Пролеткульта, постановления и резолюции, принятые на I съезде Всероссийского союза пролеткульта, стенограммы заседаний и т.д. 1919—1923. 29 л. План организации Пролеткульта. 29 л. Л. 1.

[2] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 79. Устав Всерос. Совета пролетарских культурно-просветительных организаций. 1919. 5 л.

изобразительные, музыкальные и литературные студии, мастерские, клубы и проч.

Принципы организации и функционирования Совета также обусловливаются в Уставе ориентацией на политику, проводимую правящей партией: «ВСП состоит из 20 членов, 10 кандидатов наук, избираемых Конференцией; кроме того, по одному представителю делегируют Исполбюро московского, петроградского и каждого губернского Пролеткульта, ВЦИКС, ЦКРКП (! — *О.К.*), Наркомпрос ВСПС, Центральных производственных союзов, <…> Политуправления Реввоенсовета Республики». Принцип единоначалия во всей сети подразделений оговаривается в Примечании 2-ом этого же документа: «Клубы Пролеткульта являются организацией, объединяющей творческие организации; специальные уставы для них вырабатывает ЦК Пролеткульта»[1].

Государственный, официальный характер Пролеткульта подчеркивает и тот немаловажный факт, что в § 9 Устава особо прописана статья доходов его центрального органа: «Средства ВСП состоят из государственных ассигнаций, включаемых в государственном масштабе в смету Наркомпроса специальной главой»[2], что позволяло не только успешно функционировать многочисленным подразделениям Пролеткульта, но и во множестве издавать пролеткультовские периодические издания, как то: «Пролетарская культура» (1918—1921), «Горн» (1918—1923), «Твори» (1920—1921), «Рабочий клуб» (1924—1928) и др.

Государственное финансирование и жесткий партийный надзор за деятельностью всех подразделений Пролеткульта определили и задачи этой «культурно-творческой классовой организации». В РГАЛИ хранится доклад ***Валериана Федоровича Плетнева*** (1886—1942) — одного из идейных вдохновителей Пролеткульта — «Современный момент и задачи Пролеткульта», прочитанный на пленуме ЦК Всероссийского пролеткульта в период с 1921 по 1927 гг., свидетельствующий о том, что задачи на каждом отдельном этапе функционирования структуры пролеткультов определялись в свете «оценки политического и экономического положения Советской России, как в рамках страны,

[1] Там же.
[2] Там же.

так и в международном масштабе»[1]. В докладе Плетнев подчеркивал, что пролеткульт, «являясь в области политики одним из родов оружия пролетарской армии в борьбе за развитие и завершение революции, должен взять, как <…> исходную точку, <…> положения, принятые X Съездом РКП, и по ним выравнивать свою работу, пополняя <…> политическую и экономическую линию, занятую партией»[2]. То есть уже тогда, по сути, определились главные установки соцреализма. Каковы же тенденции развития Советской страны, которые определяли развитие деятельности Пролеткульта?

Во-первых, лидер Пролеткульта предлагал учитывать то обстоятельство, что в связи с ликвидацией фронтов и заключением торговых отношений с рядом стран Западной Европы, а также введением продналога и переходом к нэпу организации придется работать в принципиально новых политических условиях. Эти условия связаны с ожидаемым изменением формы и методов давления западно-европейского империализма на Советскую страну — на смену откровенно-враждебной политике войны неминуемо придут формы «мирно-культурного завоевания»: «Антанта, через всю белогвардейскую и серогвардейскую свору <…> попытается найти опорные пункты для своей предательской работы внутри Советской России»[3], и в этом случае вопросы внутренней политики потребуют от пролеткультовцев удесятеренной творческой энергии.

Продналог и свободный обмен излишками, который предполагался в условиях нэпа, продолжает Плетнев, «расковывает связанную до сих пор в тисках военной пролетарской диктатуры мелкобуржуазную стихию крестьянства и городского торгашества. <…> Это обстоятельство и есть самое сладкое, куда будут слетаться белогвардейские мухи»[4], а посему на Пролеткульт в целом ложится почетная, но огромная и чрезвычайно ответственная задача организованного противодействия мелкобуржуазной стихии.

---

[1] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 141. Доклад В.Ф.Плетнева «Современный момент и задачи Пролеткульта», прочитанный на пленуме ЦК Всероссийского пролеткульта… 1921 [1927]. 44 л. Л. 2.

[2] Там же.

[3] Там же. Л. 3.

[4] Там же. Л. 5.

Идеологическое обоснование собственнического мышления белогвардейцы будут искать «в старых амбарах буржуазной идеологии, отчасти <…> в творческих потугах как отставных, так и свежеиспеченных идеологов»[1]. А таковыми, по мысли Плетнева, являются в области искусства все те поэты и художники, которые за рубежом «под крылышком Антанты злопыхательствуют в прозе и стихах по адресу Советской России и мировой революции»[2]. Борьба с ними — и не только с ними, но и со всей массой художников подобного типа внутри страны, со всем этим «Возрабисом, политически весьма отчетливо настроенным, <…> гораздо более <…> созвучным в своей <…> творческой потенции “вольному рынку”, “свободному творчеству”, “всечеловеческому искусству”, чем мировой революции»[3], — священный долг Пролеткульта.

Плетнев призывает пролеткультовцев воспротивиться склонности художников этой группы к «свободной торговле» искусством, к «Сухаревке искусства». Всей этой волне «должно противупоставить твердую <…> силу идеологии Красной Армии» (далее в докладе Плетнев счел нужным еще раз оговорить, что «Пролеткульт, являясь одним из родов оружия армии, должен идти, полностью согласуя свою работу с другими видами оружия — экономикой и политикой»)[4].

В своем выступлении идеолог Пролеткульта предлагает более чем показательный для него стратегический план, включающий тактические шаги организации, диктуемые данным моментом истории. В чем же он заключается?

Первые годы работы Пролеткульта были посвящены доказательству печатным и устным словом идеологических оснований организации, т.е. агитационной работе, что естественно ограничивало практические достижения членов Пролеткульта в различных областях культурно-творческой работы. По мысли Плетнева, это был период идеологического укрепления организации, однако на практике пролеткультовцам приходилось опираться на открытия

[1] Там же. Л. 5—6.
[2] Там же. Л. 6.
[3] Там же.
[4] Там же.

в области искусства «чуждых идеологически» «спецов» (т.е. профессионально пишущих поэтов и писателей, сформировавшихся до революции), поэтому «некоторые уклонения от <…> идеологической линии <…> были неизбежны»[1]. Плетнев признает, что эта «учеба» не прошла даром, и к 1921 г. студийцы-пролеткультовцы «выросли» и представляют из себя коллектив, имеющий огромные возможности. И в данный — опасный для пролетарского искусства! — момент процесс выращивания новых сил нужно интенсивнейшим образом продолжать, ибо «отсюда течет та кровь, с которой можно идти на поединок с мелкобуржуазной стихией и в борьбе с ней вести строительство новой культуры»[2].

Далее, тактика и методы пролеткультовской работы должны быть пересмотрены. Девизом момента идеологической работы Пролеткульта Плетнев предлагает избрать «От слова к делу, от критики <…> буржуазной культуры к ее критике оружием наших практических достижений»[3]. Необходимо не рассказывать, а обосновывать свои идеологические положения творческими достижениями, выносимыми на суд общественности в виде журнальной статьи, диспута, доклада <…> В литературу необходимо «дать» (тут Плетнев переходит практически на производственную терминологию) новые произведения, отчетливо выявляющие идеологию правящего класса — пролетариата. В театре нужна новая по содержанию постановка, для чего необходимо создать нового актера, режиссера, драматурга. Вся эта массированная культурно-идеологическая «атака» на массы имеет целью вовлечение их в круг творческих исканий пролеткультовцев, «напитывание их этим и учет критического отношения массы к нашей практике»[4].

Намекая на то, что «новые формы экономической политики, как переход к государственному капитализму при <…> рабоче-крестьянской власти»[5] является все же некоторым отступлением от линии коммунистического строительства, докладчик особо

[1] Там же. Л. 7.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. Л. 8.
[5] Там же. Л. 4.

подчеркивает, что в области искусства «никаких отступлений быть не может»[1].

Намеченные задачи потребовали обрисовки характера, содержания и формы конкретной работы по их решению. Плетнев ставит вопрос о воспитательно-эстетическом значении пролетарской литературы. Пролеткульт обязан учить пролетариат: «Наши образы, которые мы выдвигаем в искусстве, должны не омывать розовой <…> водичкой уставшие нервы и душу пролетария, а опалять огнем ржавчину мещанства и обыденщины, в пламени прошлого и зорях будущего закалять его на будущую борьбу»[2]. Необходимо выявить перед пролетариатом «картину героизма трудящихся масс», указать ему «кровавыми вехами крестный путь борьбы», воспитать «на образах искусства в душе каждого пролетария культ коллектива, его героизма»[3], т.е. — тут докладчик цитирует строки бельгийского поэта-символиста ***Эмиля Верхарна*** (1855—1916) — открыть пролетариату его власть:

И сам не знает он своей последней власти
И молний, вверенных ему судьбой.

Свой стратегический план Плетнев подтверждает на примере театра. Современный театр, по его мнению, находится в плачевном состоянии. Самое главное, что мешает развитию пролетарского театра, — это отсутствие репертуара. По мысли Плетнева, его и не будет до тех пор, пока драматические произведения создаются в индивидуальном порядке. Оратор предлагает следующий ход работы над пьесами для пролетарского театра (он максимально соответствует принципу коллективизма и задаче борьбе с единоличеством).

Выдвинутая кем-либо, группой или всем коллективом, тема подвергается обработке. Литературной студией создается план постановки. Она должна также разработать сюжет, подобрать материал, в полной мере освещающий ход и развитие событий («без рабской утонченности, подчиненности историческим актам, беря лишь рисунок эпохи в целом»[4]). Далее получившаяся план-схема

[1] Там же. Л. 8.
[2] Там же. Л. 10.
[3] Там же. Л. 11.
[4] Там же. Л. 13.

должна быть разработана совместно с театральной студией. Сценарий и текст, полученные в таком порядке, обрабатываются затем литературной студией, или коллективно, или — в качестве исключения — персонально. В процессе работы выявятся декоративные задания студии Изо. Таким образом, по мысли Плетнева, родится вещь, действительно близкая по духу пролетарию, и — что немаловажно — затрагивающая творческую душу студии в целом.

Пролеткульт накладывал ограничения не только на свободу творческого воображения художника, но лишал его и свободы в выборе тем. Пролеткультовцы, проводя идеологическую работу в массах, должны были помнить и об особом отборе тем для произведений. Темы должны были отражать историю пролетарского движения: «Возьмите <…> историю рабочего движения всех времен и народов от движения рабов в Египте и Риме через восстания в периоды феодализма <…>, пройдите через историю революции нового времени, посмотрите на них <…> взором революционера и художника»[1]. Особенно выигрышны, по мнению Плетнева, эти темы для театральных постановок — они «безграничны количественно, необыкновенно сценичны, с колоссальным содержанием драматизма и неисчерпаемым источником комического элемента»[2].

Тематические предпочтения Пролеткульта наглядно демонстрирует Протокол № 52 от 7 апреля 1920 г. п/отдела пролетарской литературы и редакции журнала «Кузница». На заседании решался вопрос о редактировании № 8 журнала. Присутствующим предлагались для голосования присланные в редакцию произведения и ставилась задача принять к печати или отклонить. Вот резолюции, зафиксированные в протоколе: «Е.Нечаев, стихотворение “В деревне”: Для журнала не подходит», «Обрадович, стихотворение “1918”: Принять», «Обрадович, стихотворение “Токарь”: Принять», «Бердников, стихотворение “Темнеет день”: Отклонить»,

[1] Там же. Л. 11.
[2] Там же. Л. 12.

«Праскунина, “Лирическое”: Отклонить», «Волков, рассказ “Электропикация”: Принять» и т.д.[1].

Для достижения поставленных задач Плетнев предлагает провести огромную идеологическую и организационную работу. Показательно, что в ходе прочего (как то: следить за «ростом» студийцев, подвергнуть пересмотру театральный репертуар и т.д.) докладчик ни на минуту не забывает о партийной обусловленности деятельности возглавляемой им организации и завершает свой доклад фразой: «Вовлечь в круг этой работы товарищей руководителей партии и профсоюзов»[2].

Жесткая политика, проводимая руководителями Пролеткульта в своей организации, методологический догматизм, насаждаемый в искусстве, узость групповых интересов, насаждение коллективизма и политической обусловленности творческой деятельности не могли не привести к проявлению недовольства в рядах пролеткультовцев. Несогласие писателей с линией руководства Пролеткульта не замедлило быть заявленным. Так, 1 февраля 1920 г. группа писателей (среди них ***Михаил Прокофьевич Герасимов*** (1889—1937), ***Григорий Александрович Санников*** (1899—1969), ***Сергей Александрович Обрадович*** (1892—1956) и др.) обратилась в Литературный отдел Наркомпроса с заявлением о своем решении выйти из Московского Пролеткульта: «Мы, группа пролетарских писателей при Московском Пролеткульте, обсудив на своем заседании от 1 февраля с. г. условия работы в пролеткульте, которые, по целому ряду причин, тормозят выявление творческих возможностей пролетарских писателей, постановили: оставаясь на точке зрения пролетарской культуры, выйти из Московского Пролеткульта и организовать секцию пролетарских писателей при

[1] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 2. Протоколы заседаний и общественных собраний подотдела пролетарской литературы и редакции журнала «Кузница» при Лит. отделе Наркомпроса. 11 февраля 1920 — 20 июня 1921 года. 75 л. Протокол № 52 от 7 апреля 1920 года п/отдела пролетарской литературы и редакции журнала «Кузница». Л. 65.

[2] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 141. Доклад В.Ф.Плетнева «Современный момент и задачи Пролеткульта», прочитанный на пленуме ЦК Всероссийского пролеткульта… 1921 [1927]. 44 л. Л. 14.

литературном отделе Наркомпроса»[1]. Несмотря на то, что в заявлении писатели не называют конкретных причин своего несогласия с работой Пролеткульта, думается, что жесткий прессинг в области творчества послужил одной из главных причин.

Вскоре в Пролеткульте складывается и печально известная политика «отбора» лучших и «чистки рядов». Парадоксально, но факт: те же самые Санников и Обрадович, которые в начале 1920 г. выступали с протестом против «торможения выявления творческих возможностей пролетарских писателей», через год послужили «первооткрывателями» практики доносительства на своих собратьев по пролетарской литературе. Так, в РГАЛИ хранится выписка из протокола № 46/4 общего собрания п/отдела Пролетарской литературы от 2 марта 1921 г., в которой одним из пунктов значится вопрос о «Литературном Фронте» и работе в нем. В ходе заседания собрания было принято следующее постановление: «Считая, что существование “Литературного Фронта” необходимо, но находя, что определенная группа лиц, состоящая во главе “Литературного фронта”, своей деятельностью не проводят цели и задачи организации упомянутых деклараций Литературного Фронта, а также ввиду того, что согласно устава “Литературного Фронта” исполнительное бюро не может быть переизбрано впредь до созыва Всероссийского Съезда писателей-коммунистов, секция пролетарских писателей просит не считать нижеподписавшихся в числе членов “Литературного Фронта”. С.Обрадович, М.Волков, Гр.Санников»[2].

С одной стороны, обвинители, ратующие за выполнение деклараций союза писателей-коммунистов «Литературный Фронт»,

---

[1] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 1. Заявление группы пролетарских писателей: Герасимова М., Санникова Г., Обрадовича С. и др. в Лит. отдел Наркомпроса о своем решении выйти из Московского Пролеткульта и образовать секцию пролетарских писателей при Лит. Отделе Наркормпроса. 1 февр. 1920. 1 л.

[2] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 2. Протоколы заседаний и общественных собраний подотдела пролетарской литературы и редакции журнала «Кузница» при Лит. отделе Наркомпроса. 11 февраля 1920 — 20 июня 1921 года. 75 л. Протокол № 52 от 7 апреля 1920 года п/отдела пролетарской литературы и редакции журнала «Кузница». Л. 65. Там же. Выписка из протокола № 46/4 общего собрания п/отдела Пролетарской литературы от 2 марта 1921 года. Л. 56.

своим заявлением очевидно служили выполнению культурно-идеологических задач, стоящих перед Пролеткультом, поскольку многие положения установочной декларации «фронтовиков», подписанной В.Фриче, Н.Мещеряковым, А.Луначарским, Н.Бухариным, В.Полонским, О.Литовским, А.Серафимовичем, П.Коганом, М.Герасимовым, Вс.Мейерхольдом и др., практически точно повторяли пролеткультовские. Так, например, этой декларацией участникам «Литературного Фронта» предписывалось «осторожно и строго-критически отнестись к деятельности» духовных вождей интеллигенции и, в частности, художников слова, поскольку они представляют собой «опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства»[1]. Предполагалось противопоставить этой опасности «углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве», что и составляло «основу всей работы “Литературного Фронта”». Вроде бы, все согласно уставу Пролеткульта. Однако…

Текст декларации «Литературного Фронта» содержит ряд принципиальных — хотя на первый взгляд незначительных — расхождений с практикой Пролеткульта и литературной группы «Кузница», за неукоснительное следование которой так ратуют «кузнецы» Обрадович, Волков и Санников. Так, в декларации говорится, что «Литературный Фронт» «стремится освободить искусство от тех методов, форм и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству»[2]. Однако «Литературный Фронт» не ставит «на своем знамени» огульного отрицания всего дореволюционного искусства, он «исследует все уже сложившиеся <…> течения в искусстве и использует выработанные ими элементы жизненного творчества», а кроме того, вразрез с предписанием идеолога Пролеткульта Плетнева, не ставит «никаких рамок в выборе форм»[3].

Поэтому, с другой стороны, вынося на обсуждение собрания п/отдела Пролетарской литературы вопрос о «Литературном

[1] Там же. Л. 59.
[2] Там же.
[3] Там же.

Фронте», Обрадович, Волков и Санников практически затевали борьбу с инакомыслящими в пролетарской литературе и создавали прецедент для практики «чисток». Самое парадоксальное, что в 1922 г. сама «Кузница» была подвержена такой же «чистке»; по крайней мере, была сделана такая попытка. Так, было опубликовано письмо в редакцию «Рабочей газеты» «К разложению Кузницы» за подписями С.Малашкина, С.Родова, А.Дорогойченко, А.Безыменского, Г.Лелевича и др., в котором критиковалась деятельность руководящего состава «Кузницы», и в том числе именно Обрадовича и Санникова. В частности, в письме говорилось, что группа пролетарских писателей «Кузница», образованная в начале 1920-го года, «в последнее время обратилась <…> в немногочисленный <…> кружок товарищей, большая часть которых заинтересована в дальнейшем росте пролетарской литературы лишь постольку, поскольку это соответствует их личным литературным интересам»[1]. Далее текст письма практически дословно повторяет текст заявления, с которым 1 февраля 1920 г. группа писателей (среди них М.Герасимов, Г.Санников, С.Обрадович и др.) обратилась в Литературный отдел Наркомпроса о своем решении выйти из Московского Пролеткульта: «В виду того, что при таком положении “Кузница” является организацией, тормозящей развитие свежих <…> сил пролетарской литературы, часть нижеподписавшихся заявляет о своем выходе из “Кузницы” <…> и образует группу пролетарских писателей “Октябрь”, каковая ставит своей ближайшей целью укрепление коммунистической линии в пролетарской литературе»[2]. Позднее подобные обвинения прозвучат и в адрес «Октября» — уже со стороны ВАПП.

В.Маяковский критиковал Пролеткульт еще до революции. Поэт обозначил причину своих несогласий с Пролеткультом еще в 1917 г. следующим образом: «Футуристы <…> с первых шагов,

[1] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 9. Протоколы заседания правления ВАПП. Приложения: основные положения Устава Всероссийского Союза крестьянских писателей (к прот. № 11 от 23 апреля 1921 года). 23 июня 1921 — 23 марта 1923 г. 82 л. Основные положения устава ВСКП, принятые на конференции 9 мая 1921 г. Л. 2. Там же. К разложению «Кузницы» (Письмо в редакцию «Рабочей газеты»). Л. 60.

[2] Там же.

еще во дворце Кшесинской (там проводились весной 1917 г. совещания «Общества пролетарских искусств» — *О.К.*) пытались договориться с группами рабочих писателей, но эти писатели думали, <…> что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами»[1].

В свою очередь, адепты Пролеткульта тоже остро чувствовали соперничество с футуристами, а также лично с Маяковским, выгодно выделяющимся на их общем фоне яркой индивидуальностью. Отношение пролеткультовской критики к поэту определялось также позициями Пролеткульта в отношении непролетарской литературы вообще. По мнению пролеткультовцев, непролетарские по происхождению писатели вредят «чистоте» нового пролетарского искусства. По словам В.Перцова, в своем стремлении к этой «чистоте» Пролеткульт «превращался в ту же “башню из слоновой кости” — резиденцию “избранных” — поэтов и писателей-пролетариев»[2]. Так, к примеру, другой — наряду с В.Плетневым — идеолог Пролеткульта, ***Александр Александрович Богданов*** (настоящая фамилия ***Малиновский***; 1873—1928) с опаской отмечал «влияние новейшей интеллигентной поэзии» на советскую литературу: «Печально видеть поэта-пролетария, который ищет лучших художественных форм и думает найти их у какого-нибудь кривляющегося интеллигента-рекламиста Маяковского»[3]. Мнение идеолога пролеткультовского движения определило мнение большинства пролеткультовцев и было заявлено в подобном статусе в № 3 футуристического журнала «Искусство коммуны» от 22 декабря 1918 г.

Другой причиной неприязни пролеткультовцев по отношению к Маяковскому было восприятие его поэзии и деятельности исключительно как футуристической (хотя, как уже говорилось, между поэтическими практиками Маяковского и футуристов существовали значительные расхождения). Футуристы же как крайне левое эстетическое течение были в фокусе критики Пролеткульта. Примером истолкования всего творчества Маяковского

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 41.
[2] Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (После ВОСР). С. 58.
[3] Пролетарская культура. 1918. Август. № 3. С. 19.

в русле неприятия футуризма может служить статья ***Павла Карповича Бессалько*** (1887—1920) «Футуризм и пролетарская культура». Бессалько анализирует несколько стихотворений Маяковского, однако делает это под определенным углом зрения, будучи заранее предубежденным против его творчества. Так, он вырывает несколько строк из контекста стихотворения «Приказ по армии искусства» (1918) и истолковывает их таким образом, что Маяковскому оказывается свойственным презрение к рабочим, а также «плохо замаскированная тревога за чужую роскошь»[1]. Бессалько обращается к стихотворению «Радоваться рано», в котором находит признаки того, что своим показным разгулом футуристы пытаются прикрыть «дискредитирование рабочей революции», а также со своей точки зрения трактует отношение Маяковского к поэтическому наследию прошлого и, в частности, к Пушкину[2].

В статье «На солнечный путь (К годовщине пролетарского журнала «Грядущее»)» пролеткультовец ***Илья Иванович Садофьев*** (1889—1965) от имени пролеткультуры оспаривает у футуристов первенство в революции и создании пролетарской литературы. Садофьев следует практике Бессалько и, анализируя стихотворения Маяковского, произвольно выбирает строки и столь же произвольно толкует их. Так, стихотворение «Вот так я сделался собакой» (1915) оказывается истолкованным буквально как реальное времяпрепровождение поэта, из чего автор статьи делает вывод о порочной буржуазной сущности Маяковского и футуристов в массе: «Пролетариату известно, что эти охранители чужой собственности, эти лающие собаками суть щенки буржуазной псарни. И он достойно заплатит им за их усердие посыпать солью незалеченные им еще раны баррикад»[3].

Приведенные статьи, упрощенно-вульгаризаторски подходя к творчеству Маяковского, вроде бы, отступают перед попыткой серьезного анализа произведений поэта, предпринятого в 1918—1920 гг. председателем Пролеткульта ***Валерианом Полянским*** (настоящее имя — Павел Иванович Лебедев; 1881/1882—1948)

[1] Бессалько П. Футуризм и пролетарская культура // Грядущее. 1918. № 10. С. 10.

[2] Там же.

[3] Садофьев И. На солнечный путь (К годовщине пролетарского журнала «Грядущее» // Грядущее. 1918. № 10. С. 14.

в статье «Две поэзии», помещенной в сборнике «Пролетарская поэзия»[1]. Полянский анализирует художественное отражение городской темы у отечественных и зарубежных писателей XX в. Относительно Маяковского автор пишет, что он услышал в городе всевозможные «шумики, шумы и шумищи», но не заметил самого главного — людей, живущих в «адище города». В подтверждение своих слов Полонский приводит строфу из стихотворения «Шумики, шумы и шумищи» (1913):

По эхам города проносят шумы
На шепоте подошв и на громах колес,
А люди и лошади — это только грумы,
Следящие линии убегающих кос.

Критик замечает: «Маяковский жестоко ошибся. Это были не грумы, а порабощенные самсоны, полные сознания своей исторической силы <…>, теперь они уже строят новую жизнь, в которой маяковские ничего не увидят и <…> не услышат»[2]. Критик сознательно не замечает наличия у Маяковского произведений, в которых городская тема трактуется в тесной связи с социальной. Полянский акцентирует внимание на раннем творчестве поэта, прошедшем под знаком живописного кубофутуризма, в котором, действительно, иногда ставились чисто «пейзажные» задачи.

Негативное отношение к Маяковскому как к футуристу было свойственно не только Пролеткульту. Подобным холодком проникнуты отзывы о творчестве поэта и со стороны группы пролетарских писателей, в 1920-м г. отколовшейся от Московского Пролеткульта и создавшей литературную группу «Кузница», позднее основавшую одноименные журнал, клуб и издательство. Так, в № 4 журнала «Кузница» за 1920 г. была помещена статья ***Василия Дмитриевича Александровского*** (1897—1834) «О путях пролетарского творчества». Анализ творчества самого Александровского показывает, что в поисках новой — революционной — формы поэт обращается к опыту Маяковского, иногда сам того не осознавая. В статье же Александровский пытается полемизировать с Маяковским. Так, например, он отказывается признавать

[1] Полянский В. Две поэзии // Пролетарская поэзия. Саратов, 1920. Ранее статья была напечатана в № 13/14 журнала «Пролетарская культура» за 1920 г.

[2] Там же. С. 55.

«ритмически обоснованными» стихи Верхарна и Маяковского: «Во всей книге “Все сочиненное Маяковским” один шаблон, который проходит <…> сквозь “Облако в штанах”, и “Войну и мир”, и “Мистерию-буфф”»[1]. Мягко говоря, Александровский лукавит. В 1920 г. нельзя было уже не заметить, что Маяковский стремится к ритмическому разнообразию в своих стихах. Более того, стихи самого Александровского показывают, что в области ритма поэт ориентировался на ритмику Маяковского больше, чем на чью-либо. Даже в самом утверждении Александровского, что «ритм — это бог движения <…> метр будет не только не нужным, но и мешающим. <…> Метр — тюрьма стиха»[2], — чувствуется голос Маяковского.

Другой «кузнец» — ***Владимир Тимофеевич Кириллов*** (1890—1937) — с сожалением писал по поводу опубликованной декларации группы «Кузница», что в вопросе о понимании пролетарского искусства «среди <…> коммунистической интеллигенции <…> царит полная растерянность» и что связана она во многом с тем, что многие представители этой интеллигенции «признают только Маяковского»[3]. Конечно, соглашается Кириллов, «частушки Маяковского нужны в данным момент», но «кто же может считать это идеальной литературой?»[4]. Таким образом, критик практически отказывается признавать творчество Маяковского пореволюционного времени литературно-художественным.

Позиция, занимаемая Пролеткультом по отношению к футуризму, меняется в 1921 г. Во многом это связано с изменением мнения о левоэстетических течениях идеолога Пролеткульта В.Плетнева, который заявил на II Всероссийском съезде Пролеткульта в ноябре 1921 г. буквально следующее: «Все направления искусств, от реалистических до крайних левых, могут быть использованы как материал в систематической работе Пролеткульта»[5]. Вслед за этим выступлением печатные органы Пролеткульта разделились по отношению к футуризму на две группы. Первую составляли журналы «Грядущее» и московское «Творчество», продолжавшие антифутуристическую критику, вторую представлял

[1] Александровский В. О путях пролетарского творчества. С. 33.
[2] Там же.
[3] Кузница. 1920/21. № 7. С. 23.
[4] Там же. С. 24.
[5] Правда. 1921. 20 ноября.

журнал «Горн», издававшийся Всероссийским и Московским пролеткультами и явно симпатизировавший левым.

Показательны в этом отношении размышления о Маяковском ***Петра Ярового***, статья которого под заголовком «Через содержание — к технике, через технику к массам» была опубликована в журнале «Грядущее» (Пг., 1921. № 1/3). Автор статьи не утруждает себя делением представителей новых художественных течений в поэзии на группы: все они «индивидуалисты до мозга костей»[1]. Яровой считает себя в праве говорить от имени масс: «Позвольте мне говорить от имени массы. Я не понимаю Маяковского и Шершеневича, и у меня нет охоты их понять», так как эти поэты «пишут почти только для себя», вследствие чего их способен понять лишь малочисленный «осколок интеллигентской группы»[2].

Как уже говорилось, по-другому воспринимал творчество Маяковского журнал «Горн». В 7 номере журнала «Творчество» (г.Чита) были опубликованы статьи видного теоретика Лефа ***Н.Чужака*** (псевдоним ***Николая Федоровича Насимовича***) — о письме ЦК партии о Пролеткультах и о «Мистерии-буфф» Маяковского. «Горн» помещает на своих страницах рецензию некоего А.Б. (Б.Арватова? — *О.К.*) на эти статьи. А.Б. всецело поддерживает Чужака, который «совершенно определенно высказывается за футуризм, как за единое движение, реально отвечающее заданиям Октября»[3]. Приветствуя футуристов, А.Б., тем не менее, не забывает своих пролеткультовских корней и призывает художников слова акцентировать внимание на «чисто пролетарском искусстве»[4]. Тем не менее, статья А.Б. свидетельствует не только о признании пролеткультовской критикой поэтического дара Маяковского, но и о «приемлемости» его футуристической поэзии для пролетариата.

Сам Маяковский в своей критической деятельности также демонстрирует устойчивое непостоянство в отношении к пролетарской литературе. Он расходился с Пролеткультом в понимании целей и задач современной поэзии и одновременно осознавал

[1] Яровой П. Через содержание — к технике, через технику к массам. С. 51.
[2] Там же. С. 53.
[3] Горн. М., 1922. Кн. 1 (6). С. 150.
[4] Там же.

невозможность резкого противостояния «ставленникам» в литературе от правящей партии — РКП (б). Тому свидетельство — многочисленные статьи и выступления Маяковского. Так, характеризуя в статье «За что борется Леф?» (1923) состояние искусства РСФСР на 1 февраля 1923 г., Маяковский говорит о пролетискусстве следующим нелестным для последнего образом: «Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая — попала под влияние академизма, только названиями организации напоминая об Октябре (укол литературной группе «Октябрь»? — *О.К.*). Третья, лучшая <…> — переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами»[1]. Таким образом, Маяковский сознательно практически сводит всю творческую деятельность пролеткультовцев к политическому шаблону агитки и идейно-творческому плагиату у собственного — футуристического — движения. Более того, выступая на диспуте по докладу А.В.Луначарского «Первые камни новой культуры» 9 февраля 1925 г., Маяковский заявляет лефовское течение «почти единственной новой областью искусства, <…>, что дала Советская Россия», отказывая Пролеткульту в каком бы то ни было значении для современного советского искусства и в организационно-структурной цельности, которой так гордилась эта организация: «а Пролеткульт..? <…> эти организации при самом своем возникновении, и чем дальше тем больше, внутренне раздираемы вот этой самой борьбой правого и левого фронта»[2].

Защищая общегрупповые интересы своего течения, Маяковский не раз вступал в ожесточенную полемику с представителями забывшей противоречия с Пролеткультом в общей настроенности против футуристов «Кузницы». Выступая на диспуте «Футуризм сегодня» 3 апреля 1923 г., Маяковский высказал несогласие с политикой жестких ограничений творческой индивидуальности в выборе форм и тем искусства, проводимой пролеткультурой, и демонстрировал приоритет своей группы в отношении пролетарского искусства: «В отличие от вас, товарищ Родов, и вашей группы, мы не делаем для вечности, мы не метафизики. С каких

[1] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. 11. С. 169.
[2] Там же. С. 211.

это пор должны мы ограничиваться какими-то рамочками? Марксизм дает только подход, метод. На основании этого метода изменяется и наша деятельность. <…> Вы говорите, что у нас нет содержания, а между тем из одной нашей поэмы вы делаете 50 своих. Пролетарские писатели становятся на нашу позицию»[1].

Несмотря на всю критику в адрес Пролеткульта и «Кузницы», Маяковский понимал, что соперничать с самой номенклатурной из литературных организаций ему, да и Лефу в целом, не под силу, поэтому в его выступлениях можно встретить и хвалебные отклики, особенно в адрес одного из идеологов пролеткультовцев — В.Плетнева. Так, в уже называемом выступлении Маяковского на диспуте по докладу А.В.Луначарского от 9 февраля 1925 г. прозвучали такие слова: «Правильно указал товарищ Плетнев, что не к старым классическим образцам надо идти и <…> подслушивать то, что нужно нам для сегодняшнего дня, а идти в баню, на рынок и т.д.»[2]. Тем не менее, позицию другого пролеткультовского идеолога — А.Богданова — Маяковский не раз подвергал публичной критике. Так, в выступлении на заседании исполбюро федерации объединений советских писателей, проходившем 7 марта 1930 г., поэт недоуменно возражал Богданову в постановке ближайших задач деятельности организации: «Когда Богданов говорит о задачах, которые стоят перед писателями, можно подумать, что мы собрались рассматривать писателя как <обособленную> единицу. У нас нет задач, которые <не> существуют у всего Советского Союза, у политической партии»[3].

В отличие от области межгрупповой борьбы в поэтической сфере совпадений между творчеством Маяковского и пролеткультовцев было несоизмеримо больше. Маяковский живо откликнулся на призыв Пролеткульта к злободневности искусства («Журнал, статья, диспут, доклад — все это должно <…> опираться на практические формы…»[4]). Для литературы в данный момент

[1] Там же. С. 177.

[2] Там же. С. 210.

[3] Там же. Т. 12. С. 94.

[4] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 141. Доклад В.Ф.Плетнева «Современный момент и задачи Пролеткульта», прочитанный на пленуме ЦК Всероссийского пролеткульта… 1921 [1927]. 44 л. Л. 7.

свойственны такие черты, как плакатность, публицистическая заостренность. В произведениях первых послереволюционных лет как у пролеткультовцев, так и у Маяковского практически нет «лишнего»: второстепенных деталей, лирических отступлений, боковых сюжетных линий. Мир делится четко на два лагеря, изображаемых преимущественно красным и белым цветами:

... вдруг
уничтожились все середины —
Нет на земле никаких середин.
Ни цветов,
ни оттенков,
ничего нет —
кроме
цвета, красящего в белый цвет,
и красного,
кровавящего цветом крови.
(«150 000 000», 1919/1920)[1]

В стихах пролеткультовцев и «кузнецов» в послеоктябрьский период культивируется символический образ Мессии, абстрактно-огромной фигуры пролетария, который

… шагает чрез бездны морей,
Непобедимый, стремительный,
Искры бросает мятежных идей,
Пламень струит очистительный.
Где прозвенит его властный крик, —
Недра земные вскрываются,
Горы пред ним расступаются в миг,
Полюсы мира сближаются.
<…>
Знак его алый — символ борьбы —
Угнетенных маяк спасительный,
С ним победим мы иго судьбы,
Мир завоюем пленительный.
(В.Кириллов «Железный Мессия», 1918)[2]

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 145.
[2] Кириллов В. Стихотворения. Кн. I. С. 56—57.

У В.Маяковского в стихотворении «Потрясающие факты» (1919) появляется сходный гиперболический образ — образ Смольного, который шагает по Европе победным маршем и берет «республик и царств барьеры»:

Напрасно пухлые руки взмолены, —
не остановить в его неслышном карьере.
Раздавил
и дальше ринулся Смольный,
республик и царств беря барьеры[1].

Как у Маяковского, так и у пролетарских поэтов абстрактно-условное изображение революционной действительности достигалось привлечением аллегорий, символики, возвышенных эпитетов, сравнений, небывалых грандиозных метафор. Так, например, в стихотворении «Буря» (1913) ***Иван Гурьевич Филипченко*** (1887—1939) уподобляет революционный пролетариат орлу, вспарившему над миром:

И вижу я —
На синеву зенита
Властительно врывается орел
В размахе крыл, безудержно, открыто.
Круги чертя, разрезал, распорол
Средину туч, как легкая ладья,
Вдруг крылья в небе распластал
И стал
Недвижно в бурю, точно Знак векам,
Точно символ явленный полкам
Миллионных масс, кем Шар Земной объят.
То образ твой, титан пролетариат,
Венчанный славой.
То образ твой, двойник.
Как он — ты величавый,
Как ты — орел велик,
В оружии когтистой оторочки,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 25.

Как Ты, —
Простерший крылья правоты,
Средь бурь паришь на беспримерной точке[1].

Ср. у Маяковского в стихотворении «Мы идем» (1919):

Мы
разносчики новой веры,
красоте задающей железный тон.
Чтоб природами хилыми не сквернили скверы,
в небеса шарахаем железобетон[2].

В творчестве Маяковского первых послеоктябрьских лет отразилась общая для пролетарской поэзии тенденция к прославлению коллективизма. В стихах пролетарских поэтов образ коллектива давался подчеркнуто суммарно, без выделения его конкретных представителей. Пролеткультовцам важно сказать читателю о том, что общего между личностями, объединенными в коллектив, а не о том, что между ними различного. Заглавия произведений пролеткультовцев, посвященных коллективу, говорят сами за себя: «Мы вместе», «Мы всюду» ***Алексея Капитоновича Гастева*** (1882—1939), «Мировой коллектив» В.Кириллова, «Мы — одно» ***Алексея Петровича Крайского*** (***Кузьмина***; 1891—1941).

Даже когда произведение повествует о конкретных исторических деятелях, рабочие поэты рисуют их проявлением общего. Так, для М.Герасимова К.Маркс — это гений, «рожденный меж фабричных труб» («Вождю», 1917), а С.Обрадович рисует В.Ленина как пришедшего «в избы курные с новой истиной» («Трибун», 1920).

В стихах Маяковского первых лет революции также преобладает стремление к коллективу, к массовости. В этих стихах много «мы», мало индивидуальных голосов: «Мы разливом второго потопа перемоем миров города», «Мы мир обложили сплошным “долоем”» («Мистерия-буфф», 1920/1921). Апофеоз массы, множества, монолитного социума — в поэме «150 000 000» (1919/1920):

[1] Филипченко И. Руки. Стихи и поэмы. С. 33—34.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 30.

Мы прошли сквозь столицы,
сквозь тундры прорвались,
прошагали сквозь грязи и лужищи.
Мы прошли миллионы,
миллионы трудящихся,
миллионы работающих и служащих[1].

Иногда даже местоимение «я» вводится в произведение «во славу» местоимению «мы». «Мы» и «я» претерпевают своеобразное взаимопревращение. Так, А.Гастев пишет в произведении «Моя жизнь»: «Велика в прошлом, бесконечна в будущем жизнь моя. Много столетий я не запомнил. Помню лишь, когда ходил закованный и был привязан к тюрьме моей — работе. <…> Бездымныя шахты, покрытыя пеплом… Это — на краю света памятник моему раненому, моему мировому сердцу. Умерло мое вчера, несется мое сегодня и уже бьются огни моего завтра. Не жаль детства, нет тоски о юности, а только — вдаль! 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 предела»[2]. В данном случае автор имеет в виду не лично-конкретную жизнь, а художественное обобщение прошлой и будущей жизни всего рабочего люда. Такую же функцию в поэме «150 000 000» выполняют все личные местоимения. Когда Маяковский пишет: «150 000 000 мастера этой поэмы имя» и тут же: «150 000 000 говорят губами моими», то это показатель стремления поэта выразить собственные переживания в единстве с переживаниями 150-миллионного народа СССР.

Впрочем, подобное «замалчивание» личного, индивидуального недолго устраивало Маяковского. Он очень скоро понял, что в данном подчинении «я» «мы» — не слитность личного с коллективным, а именно замена «я» категорией «мы», вытеснение личности со страниц поэзии. В поэме «V Интернационал» (1922) Маяковский выступает против нивелирования пролеткультовцами внутреннего мира человека в угоду общему:

[1] Там же. С. 122.
[2] Гастев А.К. Поэзия рабочего удара. С. 143—144.

Пролеткультовцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультца
все равно что неприличность.

А я говорю
«Я»,
и это «я»
вот,
балагуря,
прыгая по словам легко,
с прошлых
многовековых высот,
озирает высоты грядущих веков[1].

Заметим объективирование «я» в третьем лице («я» <…> озирает высоты грядущих веков») и оговоримся еще раз, что это отличие Маяковского от пролеткультовцев в большей мере относится к 1920-м гг. в его творчестве и не распространяется на творчество раннего периода.

Октябрьская революция большинству поэтов-пролетариев представлялась явлением, с которым еще не сталкивалась мировая история, — по своему масштабу и всеохватности. Революцию изображали в «планетарном», «космическом» масштабе. Не составил исключения и В.Маяковский. Так, в «Мистерии-буфф» (1920/1921) поэт уподобил революцию «всемирному потопу», а во вступлении к пьесе обозначил перспективы революции не просто в мировом — во вселенском масштабе: «Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку <…> планет ринутся воздушные дредноуты коммуны»[2]. Постепенно «космическая», всеохватно-вселенская тема становится органически связанной с темой революции и в творчестве поэтов-пролеткультовцев. Так, М.Герасимов в стихотворении

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 122—123.
[2] Там же. Т. 2. С. 245.

«Мы» расцвечивает революционное содержание гиперболическими метафорами:

Мы все возьмем, мы все познаем,
Пронижем глубину до дна.
Как золотым цветущим маем
Душа весенняя пьяна![1]

По складу своего характера и максимализму творческого воображения Маяковский тоже любил все космическое, грандиозное… Как уже говорилось, космическая тема также органически переплетается в ряде его произведений с темой революционной. Но означает ли это, что космичность поэзии Маяковского сродни космичности поэзии пролеткультовцев? Не совсем. У Маяковского нет «космичности ради космичности», бездушной Вселенной, абстракции, лишенной человеческого дыхания. Его Вселенная, если можно так выразиться, человечна, а Космос никогда не довлеет над человеком. Человек Маяковского — это хозяин, именно он — центр не только земли, но и всей Вселенной. Во взаимодействии с человеческим в стихах поэта «оживает», одушевляется космическое («Необычайное приключение…», 1920).

В этом смысле «очеловеченный» космизм Маяковского ближе не пролеткультовской абстрактной «космичности», а космосу младосимволиста Вяч.Иванова, представляющему собой гармоничный синтез с духом человеческим:

Над бездной ночи Дух, горя,
Миры водил Любви кормилом,
Мой дух, ширяясь и паря,
Летел во сретенье светилам.
И бездне — бездной отвечал;
И твердь держал безбрежным лоном;
И разгорался, и звучал
С огнеоружным легионом.

(«Дух»)[2]

В случае же с пролеткультовцами «космическая образность» их произведений, по словам В.П.Ракова, «с годами стала тормозить

[1] Герасимов М.П. Завод весенний. Стихи. С. 17.
[2] Иванов Вяч. Кормчие Звезды. Кн. лирики. С. 7.

развитие поэзии в направлении к реализму» и явилась косвенной причиной раскола, произошедшего в Пролеткульте в начале 1920 г., когда из Московского Пролеткульта уходит часть поэтов, образовавших литературную группу «Кузница»: «“Кузнецы” пошли по пути сближения поэзии с жизнью. <…> Но <…> сказывалось пролеткультовское влияние. Им <…> открывалась парадная сторона революции, повседневные же “мелочи”, будни ускользали от их внимания. Все это неизбежно приводило в стихах к ненужной риторике, декламационности и все той же абстрактности, что и у пролеткультовцев»[1]. Раскол продолжался, и, как уже говорилось, в декабре 1922 г. от «Кузницы» отделилась группа писателей, получившая название «Октябрь». Она обвинила «Кузницу» (как в свое время «Кузница» обвинила Московский Пролеткульт) в том, что та перестала представлять в литературе интересы пролетариата. «Октябрист» ***Александр Ильич Безыменский*** (1898—1973) обратился к бывшим «собратьям по перу» с требованием «спуститься с неба на землю», обратиться от «космических» к реальным, насущным проблемам:

Довольно неба
И мудрости вещей!
Давайте больше простых гвоздей!
Откиньте небо! Отбросьте вещи!
Давайте землю
и живых людей![2]

Маяковский тоже подверг критике оторванный от человека «космизм» пролеткультовцев и «кузнецов» в иносказательной форме. В «Стихотворении о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» (1921) Маяковский говорит о современных людях (в том числе и о себе, и о пролетарских писателях): «Привыкли к миллионам. <…> Даже до луны расстояние / советскому жителю кажется чепухой. <…> Так привыкли к этаким числам, / что меньше сажени число и не мыслим»[3]. В.П.Раков замечает: «Стихотворение, написанное, казалось бы, по малозначительному поводу, выходило за рамки решения вопроса о грязи на Мясницкой.

[1] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 18.
[2] Цит. по: История русской советской литературы: В 4 т. Т. 1. С. 35.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 83.

Оно требовало от поэтов спуститься “с неба на землю”»[1]. Такое же название носит и статья Маяковского 1923 года.

Общей для Маяковского и пролеткультовцев явилась тема труда. У Маяковского эта тема претерпевает существенные изменения на пути от дооктябрьского в послеоктябрьский периоды творчества. В раннем творчестве Маяковского тема труда была окрашена скорбью за человека. Рабочий человек в мире «адища города» был порабощен («Мы завоеваны! Ванны. Души. Лифт»), охвачен ужасом в столкновении со всеми этими «шумиками, шумами, шумищами» и «рыжими дьяволами» (авто)… Тональность трудовой темы изменяется с наступлением революции. Теперь труд не порабощает человека, а делает его хозяином своей жизни. Вещи, производимые человеком, вступают в гармоничный союз со своим производителем-батраком: «Давайте мы будем вас делать, а вы нас питать» («Мистерия-буфф», 1920/1921)[2]. Через всю пьесу лейтмотивом проходит мысль, что рабочие люди — это украшение земли: «И чего это люди лазят в музеи? / Живое сокровище на сокровище вокруг!..»[3].

Произведения пролетарских поэтов — это тоже гимн рабочим рукам, счастливому свободному труду, заводской машине. М.Герасимов не единожды признавался в своих стихах в любви к своей работе:

Сколько звона, сколько пений,
Птица-искра мысль зовет.
Как люблю тебя, весенний,
Искропламенный завод!
(«Завод весенний»)[4]

Или:

В железе есть нежность,
Игривая снежность,
В шлифованном — светит любовь;
Закатная алость,
Порыв и усталость,
В изломе заржавленном — кровь.
(«Стихи о железе»)[1]

---

[1] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 19.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 238.
[3] Там же. С. 239.
[4] Герасимов М. П. Завод весенний. С. 7.

Общие чувства, испытываемые пролетарскими поэтами к своему труду, прекрасно передал один из главных теоретиков Пролеткульта — П.Бессалько — в статье «О поэзии крестьянской и пролетарской»: «Мы любим электрические провода, железную дорогу, аэропланы, — ведь это наши мышцы, <…> руки, <…> нервы; мы любим заводы — эти узлы нашей мысли»[2].

У Маяковского в поэме «150 000 000» встречаем похожее настроение:

Наши ноги —
поездов молниеносные проходы.
Наши руки —
пыль сдувающие веера полян.
Наши плавники — пароходы.
Наши крылья — аэроплан[3].

Представляется возможным обнаружить сходство и в поэтических системах отдельных пролеткультовцев в сравнении с Маяковским. Особенно это применимо к творчеству А.Гастева, В.Александровского, В.Кириллова[4] и М.Герасимова.

Так, например, А.Гастев и Маяковский — оба романтики. Однако В.П.Раков определяет различие в романтической природе образов обоих поэтов следующим образом: «У Гастева больше условного <…> Маяковский, напротив, более реалистичен. Его образы, унося в далекое будущее, дают вещественно-зримое представление и о сегодняшнем дне»[5]. Тем не менее «фантастика» Маяковскому не чужда. Как мы выяснили, его творчество насыщено условными фантастическими образами («Мистерия-буфф», «150 000 000», «Про это»).

Сближает поэтов и общее решение темы поэта и поэзии, места поэзии в современной жизни. Поэзия для них — это полезный

---

[1] Там же. С. 30.

[2] Бессалько П. О поэзии крестьянской и пролетарской. С. 13.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 124.

[4] Подтверждает уважительное отношение Маяковского к творчеству Кириллова выступление поэта на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г., в котором он, в частности, заявил: «Я люблю и уважаю тов. Кириллова <…>. У меня не может быть мысли ставить его на одну доску с Пильянком» // Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 90.

[5] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 27.

труд, имеющий дело с «определенным материалом, подвергающимся обработке»[1]. Как известно, Маяковский свои стихи назвал «вещами» («“Про это” — вещь для меня, пожалуй, наилучшей обработки»), а поэтическое творчество — работой. Пожалуй, Гастев все же предпочтение отдает пролетарскому «делу», иногда представляя поэзию по отношению к нему второстепенным занятием, в то время как Маяковский считал, что труд поэта «любому труду родствен». У поэта есть стихотворение с характерным названием «Поэт рабочий» (1918), в котором Маяковский подвергает осмеянию мнение о легкости поэтического творчества. Сравнивая работу поэта с работой техника, Маяковский приходит к выводу, что «Мы равные. Товарищи в рабочей массе. Пролетарии тела и духа»[2].

Наконец, сближает А.Гастева и Маяковского осознание силы коллектива (ср.: стихотворение Гастева «Гудки» и поэму Маяковского «150 000 000») и мечта о превращении аграрной России в страну индустриальную.

Подтверждением поэтического родства поэтов может служить и тот факт, что в «Сборнике нового искусства» (Харьков, 1919), который вышел при непосредственном участии Гастева, о Маяковском говорилось с особой теплотой, несмотря на межгрупповые противоречия между футуристами и пролеткультовцами, а также приводилось множество отрывков из поэтических произведений Маяковского[3].

То обстоятельство, что во всем наследии Маяковского нет ни одного критического выпада в адрес Гастева, может служить подтверждением его расположения к последнему, ведь имя его он упоминает неоднократно. Так, Маяковский, которому импонировала похожая по тональности поэзия Гастева, выделяет этого пролеткультовца среди других в стихотворении «Нагрузка по макушку» (1928): «Где вы, Гастев с Керженцевым[4]?!».

Много общего было между Маяковским и Пролеткультом и в отношении к проблеме культурного наследия прошлого.

---

[1] Там же.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 19.

[3] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 28.

[4] Керженцев П.М. — глава правления Дома печати, организатор ТАСС, журналист, театральный критик.

Как уже говорилось, пролеткультовцам весь опыт, накопленный предшествующим искусством, представлялся тормозом в развитии нового — революционного — искусства. В публичных выступлениях и статьях пролеткультовцев нередки были призывы, подобные кирилловскому «Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, растопчем искусства цветы». В стихотворении Маяковского «Радоваться рано» (1918) встречаем практически то же разрушительство, те же музеи, которые необходимо разрушить, того же «атакованного» Рафаэля. В духе футуризма Маяковский призывает к пересмотру и отечественного «старья»: «А почему не атакован Пушкин? А прочие генералы-классики?». В стихотворении «Той стороне» (1918) Маяковский, правда, несколько умеряет свой «разрушительный» пыл, пытаясь объяснить, почему футуристы «мир обложили сплошным долоем». Оказывается, они не испытывают ненависти к искусству прошлого в целом. Они не потерпят лишь «чинопочитанья проклятого тину». В стихотворении также заметна перекличка с названным стихотворением Кириллова. У Маяковского: «Мы смерть зовем рожденья во имя», у Кириллова: «Во имя нашего “Завтра” — сожжем Рафаэля». Отметим, однако, что направленность атаки различна. Маяковский стремится уничтожить не сами произведения искусства, а «хрестоматийный глянец», не Пушкина, а убивающих его пушкинистов.

В русле полемического отношения к искусству прошлого и Маяковский, и пролеткультовцы критически относятся и к прошлому как временной категории. Так же, как возлюбленное Маяковским будущее в его поэзии не равноценно настоящему и тем более прошлому (по выражению Ф.Н.Пицкель, «нет единой линии развития: прошлое — настоящее — будущее <…> мир, творимый революцией, предстает в ней (поэме «150 000 000» — *О.К.*) лишенным корней в прошлом. Отвергается все, в т.ч. культура и искусство — “культуришки конфетти” и “Лувра труха”»[1]), в поэзии пролеткультовцев В.Кириллова, В.Александровского, С.Родова также немало поэтических «битв» с миром прошлого в целом. Так, образ «убийства прошлого» встречается у В.Александровского:

[1] Пицкель Ф.Н. Лирический эпос Маяковского. С. 16—17.

Мы пришли растоптать Вчера
Сапогами, подкованными гневом.
… Мы пришли по векам отслужить
Своей кровью горячей обедни[1].

В поэзии С.Родова также встречается образ «скончавшегося прошлого»:

И стон звериный, и вопль истошный
Кончающихся веков,
Как громовое amen![2]

Как Маяковский, так и поэты-пролетарии занимались поиском новых средств художественной выразительности, способных выразить сущность революционных преобразований. Пролеткультовцы, вслед за футуристами, приходят к мысли, что старая форма просто не может вместить нового содержания. В своем поэтическом обращении «Поэтам Пролеткульта» В.Князев (сам пишущий вполне в традициях русского стиха) призывал отказаться от классических средств выразительности:

К чертовой матери размеренность строф,
Пиликанье ресторанного скерцо,
Да здравствует напоминающее пламень костров
Горенье пролетарского сердца!

В стихотворении «Поэтам Пролеткульта» — почти дословное следование поэтическим образам Маяковского. Такие строки Князева, как «окровавленный лоскуток сердца, что на кресте распластали», соотносим с «буду дразнить об окровавленный сердца лоскут» из «Облака в штанах», а также со второй частью поэмы Маяковского:

Я — где боль, везде;
На каждой капле слезовой течи
Распял себя на кресте[3].

В своем поиске новых форм для революционного содержания пролеткультовцы настолько преуспели, что снискали даже своеобразную похвалу Маяковского на диспуте «Первые камни новой

[1] Александровский В. Россыпь огней. Стихи и поэмы. С. 42—43.
[2] Родов С. В урагане. Поэмы. С. 21.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 185.

культуры», проходившем 9 февраля 1925 г. Маяковский с легкой иронией утверждал, что «любая постановка Пролеткульта на газовом заводе беспомощной пьески товарища Третьякова (пьеса Третьякова «Противогазы» была поставлена в 1924 г. актерами Пролеткульта — *О.К.*) содержит в себе более новой культуры <…>, чем в самом большом и в самом дорого стоящем, в смысле ухищрения всех футуристов, произведении»[1].

В ритмическом отношении поэты-пролеткультовцы тоже часто следовали за Маяковским. Так, в отзыве на сборник стихов поэтов-рабочих «Завод огнекрылый» (изд. Московского Пролеткульта, 1918) рецензент, анализируя стихотворения В.Александровского, замечал, что поэт «наследует нарочитую обрубленность строф», являющуюся «фирменным знаком» Маяковского[2].

Подчас, твердо памятуя о межгрупповом соперничестве с футуристами, к разряду которых Пролеткульт неизменно относил Маяковского, пролеткультовцы критиковали поэтические «находки» Маяковского, но своими стихотворными опытами доказывали обратное. К примеру, В.Кириллов называл стихи Маяковского «умственной чехардой», «опасностью для развития и роста пролетарской поэзии»[3]. Исследователь В.Раков сопоставляет стихотворения Кириллова и Маяковского и приходит к выводу, что пролеткультовец, мягко говоря, лукавит. Ср.: Маяковский, «Наш марш»:

Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг
лет быстролетным коням…[4]

Кириллов, «Весенняя мелодия»:

Ветер весны жгуч, пьян,
Теплых полей пьет снег,
Емок небес голубой чан,
Ломок его облаков бег…

[1] Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 26.
[2] Горн. 1918. № 1. С. 83.
[3] Цит. по: Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 34.
[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 7.

«Общее оптимистическое звучание, <…> образы, ритмика, интонации, звуковые повторы, закругленность строк, использование односложных строк делают “Весеннюю мелодию” Кириллова родственной стихам Маяковского», — заключает литературовед[1].

Признавая пролеткультовцев союзниками в строительстве социалистического искусства, Маяковский упрекал их за поэтическое несовершенство стихов, однообразие используемых поэтических приемов, образов и средств художественной выразительности («Дорогойченко, Герасимов, Кириллов, Родов — какой однаробразный пейзаж!»), а также за подражательность и — самое главное — за противоречие собственному принципу поиска новой формы для нового содержания («Пролеткультцы, / кладущие заплатки / на вылинявший пушкинский фрак» — «Приказ № 2 армии искусств», 1921). В своей критике Маяковский не был голословен. Так, в статье «Как делать стихи?» (1926) поэт анализирует одно из самых известных стихотворений В.Кириллова — «Матросам» (1918):

Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых пиров,
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь огневая рубленых слов[2].

«Нет! Безнадежно складывать в четырехстопный амфибрахий, придуманный для шепотка, раздираемый грохот революции!», — восклицает в статье Маяковский[3]. Сама лексика стихотворения напоминает поэтический шаблон («скитальцы морей», «морская лазурь», «орлиное племя, матросы» и т.д.). В ходе анализа стихотворения Маяковский приходит к выводу: «Факт выпирает из поэтической одежи и делается смешным вместо величественного»[4].

Стихотворение Маяковского «Левый марш» (1918), также посвященное матросам, звучит как полемика с кирилловским. Стихотворение написано трехударным акцентным стихом, который включает в себя множество интонационных пауз и пауз, возникающих в результате разбивки стихотворных строк на так называемые

[1] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 34.
[2] Кириллов В. Стихотворения. Кн. I. С. 85.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 84.
[4] Там же. С. 99.

«подстрочия» — синтагмы, служащие для выделения самых важных в смысловом отношении слов. Все это делает стихотворение в ритмико-интонационном отношении новаторским. Ритмика передает волевое содержание, подчеркнутое глаголами повелительного наклонения, а также словами-приказами «не место», «довольно», «не быть» и эмоционально отрицательно окрашенных слов («кляча», «оскалясь»).

Таким образом, подводя итог вышесказанному, можно заключить следующее. Поэтическое взаимодействие Маяковского с поэтами Пролеткульта и «Кузницы» осуществлялось с «переменным успехом». Литераторы Пролеткульта в первые послеоктябрьские годы оценивали творчество Маяковского с позиций межгрупповой борьбы. По словам Г.С.Черемина, пролеткультовская критика, «отвергая футуризм, под флагом которого выступал в это время поэт, <…> целиком отвергала и его творчество, как <…> “буржуазное”»[1].

В начале 20-х гг., когда Пролеткульт постепенно утрачивал свое господствующее положение в советской литературе, произошло размежевание пролеткультовской критики по отношению к поэту. Часть продолжала критиковать Маяковского и представляемое им левоэстетическое движение, а другая, напротив, в ряде моментов (как то: излюбленные темы поэзии, образная система, приемы художественной выразительности) сближалась с его творчеством, многое заимствуя из его поэтических «находок».

В свою очередь, Маяковский, осознавая Пролеткульт и «Кузницу» своими союзниками в борьбе за новое, социалистическое искусство, тем не менее критиковал в своих статьях и публичных выступлениях устаревшие поэтические приемы, образы, используемые в стихотворных опытах пролетарскими поэтами. Полемизировал Маяковский с рабочими-поэтами и по вопросу новой формы, должной включать в себя новое содержание, подчас собственными стихами являя образцы того, как, по его мнению, должно воплощать революционное содержание в современной поэзии.

---

[1] Черемин Г.С. В.В.Маяковский в литературной критике 1917—1925. Л., 1985. С. 54.

§ 2. Леф (Новый Леф, Реф)

Одним из главных вопросов, разрешаемых в литературных спорах 1910—20-х гг., был вопрос о связи литературы с жизнью. Пролеткульт и отделившаяся от него в 1920 г. «Кузница» понимали этот вопрос упрощенно, как умение воспевать партийные идеи и производственный процесс. Искусство, творчество сводились пролеткультовцами и «кузнецами» к подчинению их непосредственному производству материальных ценностей. Перед писателями-рабочими ставилась задача не рассказывать в произведениях о работе, но непосредственно трудиться. По словам молодого А.Платонова, «каждая новая машина — это настоящая пролетарская поэма. <…> Величайшая опасность для нашего искусства — это превращение труда-творчества в песни о труде»[1].

Литературная группа «Леф» (Левый фронт искусства) возникает в начале 1923 г. как продолжательница футуристической линии в искусстве, адаптированной к современным условиям. Поначалу Леф развивался в тесной связи с программными установками Пролеткульта. Теоретики Лефа — Н.Чужак, Б.Арватов, О.Брик — выступили с созвучной пролеткультовским идеям теорией производственного искусства — «искусства как метода строения жизни», а часть лефовцев ранее примыкала к Пролеткульту (Б.Арватов был одним из идеологов Пролеткульта и активно сотрудничал в пролеткультовских журналах; со своими статьями и произведениями в журналах Пролеткульта выступали также О.Брик, Б.Кушнер, С.Третьяков, В.Перцов). И, напротив, на раннем этапе существования Лефа некоторые пролеткультовские поэты, к примеру, А.Гастев, поддерживали творческие связи с «левоэстетами».

Непосредственным создателем и главным идеологом Лефа был В.Маяковский[2]. Он изначально задумал Леф не только как

---

[1] Кузница. 1922. № 9. С. 32.

[2] Тем удивительнее позиция исследователя творчества Маяковского В.П.Ракова, который в учебном пособии «Маяковский и советская поэзия 20-х гг.» заявляет о лефовских следах в творчестве Маяковского как о «поэтических издержках», выступая против «превращения великого поэта революции в лефовца». Он пишет: «В решении вопроса “Маяковский и Леф” главным должно быть не “выяснение влияния” лефовской теории на поэтическую практику Маяковского,

литературное объединение, но как творческий центр широких областей искусства — литературы, музыки, кинематографа, театра (с Лефом сотрудничали Шостакович, Эйзенштейн, Мейерхольд). Группа включала представителей самых разных в идейно-эстетическом плане литературных объединений. Здесь были футуристы, «заумники», конструктивисты, формалисты-«опоязовцы»… «Был ли Леф салоном? — задается вопросом секретарь журнала “Леф” П.В.Незнамов. — <…> это самое первое и самое неверное, что хочется сказать. <…> Около Маяковского сходились <…> многие передовые культурные движения того времени. Для “салона” это было бы обременительно. Сюда шли, скорей, как в штаб»[1].

Не будучи салоном, Леф не был и группой единомышленников. О.Брик писал: «Авторский коллектив журнала “Леф” ни по идее, ни на практике не представлял из себя крепко спаянной по всем <…> установкам группы. Это была в большей степени “вольница”, в которой все вместе, но каждый отвечал сам за себя»[2]. Брику вторил В.Шкловский: «Сколько нас вообще лефов? Нас складывать нельзя, мы числа именованные»[3]. «Именованность» «чисел», вошедших в Леф, и послужила причиной острого внутригруппового соперничества, которым отличалась группа, а также того, что каждое из подразделений, входивших в Леф, предпочитало идти внешне вместе, а по сути — своей дорогой, все далее удаляясь от тех задач, которые ставились перед группой ее идейным вдохновителем В.Маяковским.

Маяковский являлся создателем и ответственным редактором журнала «Леф», первый номер которого вышел в конце марта 1923 г. Необходимость создания журнала Маяковский объяснял тем, что «крайние левые течения в искусстве не имеют своего <печатного> органа», а такие журналы, как «Красная новь», «Печать и революция», уделяли непосредственно искусству (а не производственному искусству) все меньше и меньше места. По замыслу

а установление коренного расхождения между Маяковским и Лефом как в самой поэтической работе, так и в понимании теоретических проблем» // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 122.

[1] Незнамов П.В. Маяковский в 20-х годах. С. 266.

[2] Литературный критик. 1936. № 4. С. 135.

[3] Там же.

редактора, «Леф» должен был «способствовать нахождению коммунистического пути всех родов искусства», «пересмотреть идеологию и практику так называемого левого искусства, отбросив от него индивидуалистическое кривлянье и развивая его ценные коммунистические стороны»[1].

В.П.Раков отмечает, что, «обороняя журнал от постоянных нападок со стороны других литературных групп, особенно РАППа», Маяковский вынужден был «брать под защиту и даже теоретически оправдывать то, что, безусловно, заслуживало осуждения и не должно было появляться в печати»[2]. В качестве примера такого, «непотребного» для прокоммунистически ориентированного журнала, материала Раков приводит печатавшиеся в нем с одобрения Маяковского стихи «Жонглер» В.Каменского и «Рур радостный» А.Крученых[3], «представлявшие не что иное, как самое настоящее кривлянье и формализм»[4].

На наш взгляд, никакого противоречия между стремлением ответственного редактора «Лефа» избавить советское искусство от «кривлянья» и «формализма» и печатанием приведенных стихов на страницах журнала нет. «Рур радостный», с точки зрения Маяковского, представлял собой смелый эксперимент, оздоровительную инъекцию «формотворчества».

Ориентация Лефа на политику, проводимую государством, стремление способствовать созданию социалистического, коммунистического искусства послужили поводом к следующей оценке деятельности группы на фоне истории русской литературы: «Впервые после классицизма середины XVIII века было открыто провозглашено подчинение поэзии государству. Подобно тому, как Ломоносов, Сумароков, Державин служение государству смешивали со служением императрице <…>, Маяковский смешивал служение государству, партии, народу с хвалами партийному руководству»[5]. Мы считаем, что подобные обвинения не имеют

---

[1] Маяковский В.В. Заявление, поданное в начале января 1923 г. в Агитотдел ЦК РКП (б) // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 204.

[2] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 139.

[3] Леф. 1923. № 1. С. 52.

[4] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 139.

[5] Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск, 1994. Глава 8. Анненский. Блок. Хлебников. С. 229.

под собой твердой почвы. Действительно, в произведениях Маяковского послеоктябрьских лет можно встретить имена Ленина, Дзержинского, Рыкова, Сталина, но они предстают, скорее, не как объекты для культового «поклонения» партийному руководству, а как исторические лица, без которых невозможно понять события XX в., это знаковые фигуры, характеризующие эпоху революции.

«Прогосударственная» направленность Лефа объяснялась созидательными целями Маяковского, убежденностью, что литература участвует в укреплении истинных жизненных ценностей. Однако В.С.Баевский прав в том, что представлять новое революционное искусство Маяковскому «партийное руководство не позволило: оно чувствовало <…>, что Леф значительно левее руководства партии большевиков»[1]. С.И.Шешуков пишет: «Лефовцы прославляли революцию, считали ее своей и стремились искренне (в этом сильная сторона их программы и творчества) слить поэзию с революционной действительностью. Их требование «социального заказа», особенно в истолковании и творчестве Маяковского, их установка на создание нового искусства, на революцию в самом искусстве — все это импонировало передовой молодежи. Недаром напостовцы уже с первых шагов своего существования, сражаясь с лефами, стремились в то же время установить контакт с ними»[2].

В задачи Лефа входила также «борьба с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма, основанного на использовании технических приемов всех революционных художественных школ»[3]. Эти принципы, сформулированные в заявлении, которое было подано в начале января 1923 г. в Агитотдел ЦК РКП (б) с просьбой разрешить издание журнала «Леф», были конкретизированы в передовых статьях первого номера журнала. Это написанная самим Маяковским статья «За что борется Леф?» и две статьи, написанные

[1] Там же.

[2] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984. С. 13.

[3] Маяковский В.В. Заявление, поданное в начале января 1923 г. в Агитотдел ЦК РКП (б) // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 204.

с его непосредственным участием, — «В кого вгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?».

Названные публикации демонстрируют пересмотр Маяковским-лефовцем многих своих эстетических взглядов дооктябрьского периода. Так, выступая на собрании деятелей искусств 12 марта 1917 г., Маяковский отстаивал автономность задач искусства от задач политики: «Как только поднимается волна общественного подъема, говорят, что <…> каждый художник должен внести свой голос в политическую работу по устройству России. Это дело мы можем целиком доверить Временному правительству, гарантирующему свободу, которая была заявлена, — все эти задачи отнести <…> в ведение Совета рабочих и крестьянских депутатов. Наше дело — искусство — должно отмежевать в будущем государстве право на свободное определение всех деятелей искусства»[1]. Но в заглавной лефовской статье «За что борется Леф?» (1923) Маяковский соглашается с перенесением задач политики в искусство организуемой группы: «Леф будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра. <…> Леф будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу»[2]. Таким образом, Маяковский-лефовец практически повторяет мысль, высказанную идеологом Пролеткульта В.Ф.Плетневым о том, что искусство является «в области политики одним из родов оружия пролетарской армии в борьбе за развитие и завершение революции»[3]. Если в 1917 г. Маяковский провозглашает своим творческим девизом «Да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство»[4], то в 1923 г. в статье «В кого взгрызается Леф?» выступает с заветом своим единомышленникам «бить в оба бока: <…> тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство»[5].

---

[1] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 77.

[2] Там же. С. 170—171.

[3] РГАЛИ. Ф. 1230. ЦК пролетарских культурно-просветительных организаций «Пролеткульт». Оп. 1. Ед. хр. 141. Доклад В.Ф.Плетнева «Современный момент и задачи Пролеткульта», прочитанный на пленуме ЦК Всероссийского пролеткульта… 1921 [1927]. 44 л. Л. 2.

[4] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 78.

[5] Там же. С. 172.

Леф многое перенял у ранее чуждых футуристам пролеткультовцев. Вслед за Пролеткультом и «Кузницей» Леф должен был подтверждать теории «действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации»[1]. Мысль о необходимости действенного искусства естественно перерастала в принцип «искусства — строения жизни»[2], а в своем выступлении на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 г. Маяковский уже использует практически пролеткультовскую терминологию, сводя искусство к «ремеслу, умению»[3] (конечно, прецедентом был и «Цех поэтов»).

Указание на левизну в названии группы не случайно. В статьях можно заметить оттенки экстремизма: «Леф должен собрать воедино левые силы. Леф должен *осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое*[4]. Леф должен объединить фронт для взрыва старья»[5]. В другой программной статье — «В кого вгрызается Леф?» — настораживают следующие строки: «Мы очистим наше старое “мы”: от всех, пытающихся революцию искусства <…> обратить в оскаруайльдовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта»[6]. Кроме того, в последнем заявлении слышится не только полемика с адептами «чистого искусства», «искусства ради искусства», против чего всегда выступали футуристы, но и спор с самими футуристами, грешившими эпатажными акциями, тем самым «бунтом ради бунта».

При этом Леф не настаивал на единоличном обладании правом на «строительство социалистического искусства»: «Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве», — заявлял Маяковский в статье «За что борется Леф?» и предлагал выяснить равноправным соревнованием, какая же из существующих литературных групп более революционна содержанием и формой[7]. Однако, анализируя в этой же статье ситуацию в искусстве РСФСР, сложившуюся к 1 февраля 1923 г., Маяковский

---

[1] Там же. С. 171.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 187.
[4] Курсив мой. — *О.К.*
[5] Там же. С. 170.
[6] Там же. С. 173.
[7] Там же. С. 171.

приходит к выводу, что на настоящий момент из всех литорганизаций Леф, пожалуй, один может «продемонстрировать панораму искусства РСФСР, установить перспективу и занять подобающее <…> место»[1], т.к. пролетискусство выродилось в «казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов», а новейшая литература (к которой Маяковский относил Серапионовых братьев и Б.Пильняка), «усвоив и разжижив наши (футуристические. — *О.К.*) приемы, сдабривает их символистами и почтительно и тяжело приноравливает к легкому нэпо-чтению». И только представители левого искусства (футуристы, Инхук, Вхутемас, Гитис Вс. Мейерхольда, ОПОЯЗ и др.) «героически стараются поднять непомерно тяжелую новь, <…> напильниками строк режут кандалы старья»[2].

Думается, что, несмотря на заявленный отказ от претензий на монополизацию революционности в искусстве, в пылу полемики с «чужаками» Леф все же подчеркивал свое право идти впереди. Это подтверждают и слова Маяковского из выступления на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 г. Отвечая на выступление мапповца Лелевича, лидер Лефа называет «соратников Лефа» «единственным барометром революционного искусства»[3]. Б.Арватов годом раньше назвал «Леф» «единственным или почти единственным журналом, где ищутся методы марксистского искусствознания»[4].

Леф отстаивал и некоторые футуристические установки. Лефовцы стремились «бить в оба бока: тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью (академическому старью. — *О.К.*) действенную роль в сегодня»[5] (это практически продолжение сбрасывания с «Парохода Современности Пушкина и проч.»). Однако Маяковский и другие авторы статьи «В кого вгрызается Леф?» понимали, что прежний эпатаж в отрицании искусства прошлого в современных условиях неактуален, и предлагали пересмотреть тактику борьбы с литературным наследием. Они признавали, что «сейчас для 150 000 000 классик — обычная

[1] Там же. С. 169.
[2] Там же. С. 170.
[3] Там же. С. 186.
[4] Леф. 1923. № 3. С. 9.
[5] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 172.

учебная книга»; более того, книга «не хуже и не лучше других»[1]. Классические книги лефовцы готовы даже «приветствовать, помогая безграмотным учиться на них». Однако актив Лефа призывал его членов всеми силами бороться «против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. <…> Против спекуляции мнимой понятностью <…>, преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин»[2].

Очень кстати пришелся Лефу и старый футуристический лозунг «Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования». Он претерпевает небольшую модернизацию. В статье «В кого вгрызается Леф?» Маяковский сообщает ему социальное звучание, говоря о том, что лефовцы готовы «с радостью растворить маленькое “мы” искусства в огромное “мы” коммунизма»[3].

С.Третьяков в статье «С новым годом! С “Новым Лефом”!» признавал: «Мы, лефы, ведем свое начало от “Пощечины общественному вкусу”»[4]. Кроме того, многие принципы Лефа были выдвинуты в газете футуристов «Искусство коммуны», издававшейся еще в 1918 г. (редактор О.М.Брик).

Однако, несмотря на явную преемственность Лефа от футуризма, признавая ее, авторы статьи «Кого предостерегает Леф?» (1923) все же ни на минуту не забывают о социальной подоплеке своей эстетической программы и обращаются к футуристам с призывом: «Футуристы! <…> не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. <…> Покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигентности, а <…> работа плечом к плечу с <…> рвущимися к победе коммуны»[5].

Несмотря на то, что Маяковский явился организационным и идейным «отцом» Лефа, создателем и ответственным редактором журнала «Леф», а впоследствии участвовал в создании и «Нового Лефа», отношения поэта с Лефом складывались довольно сложно. Парадоксально, но факт: будучи по сути представителями единого левоэстетического лагеря в искусстве, Маяковский и другие

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 173.

[4] Третьяков С. С новым годом! С «Новым Лефом»! // Новый Леф. 1928. № 1. С. 1.

[5] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 174.

лефовцы часто противостояли друг другу в своей критической и поэтической практике. Пытаясь реализовать на практике положения, изложенные в статьях «За что борется Леф?», «В кого взгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?», поэт столкнулся с их неприятием рядом влиятельнейших лефовцев, таких как Н.Чужак, Б.Арватов, О.Брик и даже соратник Маяковского по кубофутуризму А.Крученых.

Главным оппонентом Маяковского в Лефе явился Н.Чужак (Н.Ф.Насимович). Это был один из главных лефовских теоретиков, журналист, в 1920—1921 гг. редактировавший журнал Пролеткульта «Творчество», в котором, однако, печатались многие футуристы, позднее вошедшие в Леф (Д.Бурлюк, Н.Асеев, С.Третьяков, П.Незнамов), и в их числе Маяковский. В те годы журнал активно пропагандировал стихи Маяковского, помещая на своих страницах обширные статьи о поэте и восторженные рецензии на его произведения. Так, в № 3 журнала за 1920 г. была опубликована статья Н.Чужака о поэме Маяковского «Облако в штанах»: «“13 апостол” — одно из самых значительных и <…> изумительных явлений не только в русском, но и мировом искусстве последних лет»[1]. Анализируя стиховую систему поэта, Чужак не скупится на красочные метафоры и похвалу: «Великая русская революция языка, грянувшая внезапно. <…> Такой многозвучной <…> и многоцветной осязательности не бывало в русской литературе. В этом смысле перед Маяковским все крупнейшие поэты русские — воистину “предтечи”». Пожалуй, самым ярким показателем степени восторга Чужака перед «долефовским» Маяковским является сравнение его с В.И.Лениным: «Высочайший поэтический маяк революции, этот единственный, может быть, рядом с Лениным…»[2] (П.Незнамов приводит реакцию на эти слова Чужака самого Маяковского: «Это и мне не нужно, и партии <…>, и советской литературе тоже»[3]). Г.С.Черемин справедливо отмечает, что «лефовская критика, защищая Маяковского от литературных нападок, вместе с тем объективно <…>

[1] Творчество. 1920. № 3. С. 2.

[2] Цит. по: Незнамов П. Там, где жил Маяковский // Новый мир. 1963. № 7. С. 238.

[3] Там же.

способствовала сосредоточению на поэте полемического огня различных противников Лефа»[1].

В процессе подготовки первого номера журнала «Леф» (начало 1923 г.) между Маяковским и Чужаком началось принципиальное несогласие по многим теоретическим и творческим вопросам. Как уже говорилось, Маяковский, создавая Леф, имел в виду «утверждение тенденциозного реализма»[2]. Выяснилось, что Чужак не принимал послеоктябрьских «Люблю», «Про это», «Рабочим Курска», в которых поэт делал попытку сближения творчества с жизнью, следуя принятому в заглавных статьях «Лефа» принципу жизнестроения литературы. Называя поэму «Про это» «чувствительным романсиком», который «слезами обольют гимназистки»[3], Чужак противился публикации поэмы в «Лефе». Аргументируя свою позицию, Чужак обращал внимание читателей на то, что «в 1919 году поэт был более зорким и его “герой” знал “выход”». Даже оптимистический финал поэмы с обращением поэта к людям будущего воспринимался Чужаком как «безвыходность»[4].

По свидетельству П.В.Незнамова (в те годы секретаря журнала «Леф»), разногласия между Маяковским и Чужаком в вопросах творчества проявились уже на втором совещании редколлегии только что возникшего «Лефа», происходившем в комнате Маяковского в Лубянском проезде (известной сегодня как Рабочая комната поэта в Музее Маяковского). По словам Незнамова, Чужак возражал против принятия в № 1 «Лефа» повести О.Брика «Непопутчица»[5], за опубликование которой выступал Маяковский.

Имелись значительные расхождения между Маяковским и Чужаком в вопросах, касающихся функционирования и задач Лефа. Маяковский в письме Чужаку от 22 января 1923 г. писал: «Цель нашего объединения — коммунистическое искусство <…> — область еще смутная, не поддающаяся <…> точному счету и теоретизированию. <…> Давайте работать <…>, ничего не навязывая

[1] Черемин Г.С. В.В.Маяковский в литературной критике 1917—1925. С. 177.

[2] Маяковский В.В. Заявление, поданное в начале января 1923 г. в Агитотдел ЦК РКП (б) // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 204.

[3] Леф. 1923. № 2. С. 150.

[4] Там же. С. 151.

[5] Незнамов П.В. Маяковский в 20-х годах. С. 265.

друг другу, возможно шлифуя друг друга: Вы знанием, мы вкусом»[1]. Поэт настаивал на федеративности объединения, выступал против его монолитности и пародирования иерархической структуры партийных органов[2].

Чужак же настаивал на монолитной организации с единой, общей и обязательной для всех эстетической программой, не допускающей отступлений от нее. Подобные взгляды на Леф он изложил в статьях «Под знаком жизнестроения», «К задачам дня» и «Плюсы и минусы», опубликованных в № 1—3 журнала «Леф» соответственно. Чужак пытался внушить лефовцам необходимость полной договоренности по всем вопросам, а также неукоснительного выполнения всех директив, исходящих от «руководителей» группы.

Произошел раскол только что образованного Лефа на два лагеря: «старого футуризма» (к которому Чужак относил Маяковского «со товарищи») и «производственнического крыла», близкого по установкам Пролеткульту и «Кузнице», к которому примыкал сам Чужак. С данного момента началась острая полемика между лидерами двух полюсов Лефа, которая привела к «вынужденному выходу» из редакции «Лефа»[3] Чужака. Тем не менее, Чужак подчеркивал, что он «не меняет своего отношения к левому фронту, как таковому»[4].

Уход из Лефа одного из виднейших его теоретиков не остался незамеченным в литературной среде. Заговорили о конце Лефа. Маяковский в выступлении на первом московском совещании работников левого фронта искусств (Москва, 16—17 января 1925 г.) решительно заявил о преждевременности таких разговоров: «О “Лефе” говорят, что он рассыпался. Это неверно. <…> Ушел фактически один Чужак, который сегодня стоит в меньшинстве по всем организационным и идеологическим вопросам»[5].

Разногласия между Маяковским и Чужаком продолжались все время существования «Лефа», а затем и «Нового Лефа». Так, когда Маяковский почувствовал, что совещание работников левого

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 61.
[2] Там же. Т. XII. С. 277.
[3] Правда. 1923. 11 ноября.
[4] Там же.
[5] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 201.

фронта искусств, проходившее в Москве 16—17 января 1925 г., начинает соответствовать принципам организации, на которых настаивал Чужак, он демонстративно покинул зал. В заявлении по этому поводу Маяковский подчеркивал принципиальную непричастность к происходившему на совещании: «Внимательно прослушав и обдумав 2 бесцветных дня “совещания”, должен заявить: никакого отношения ни к каким решениям <…> данного совещания не имею. <…> Если б я мог хоть на минуту предполагать, что это <…> совещание <…> будет подразумевать <…> организацию сплетни и будет стараться подменить боевую теорию и практику Лефа чужаковской модернизированной надсоновщиной, <…> я б ни минуты не потратил на сидение в заседаниях»[1].

Раскол в организации продолжался. В выступлении на упомянутом выше первом московском совещании работников левого фронта искусств (Москва, 16—17 января 1925 г.) Маяковский говорит уже не о двух, а о трех имеющихся в среде лефовцев точках зрения, касающихся того, каким образом должен быть организован Леф: «Одна — Чужака, к которому отчасти примыкает т. Ган, другая — Брика, посередине — т. Недоля»[2]. Маяковский снова подчеркивает неприемлемость для Лефа, изначально задуманного как федеративное объединение разных групп, безоговорочно-директивного характера: «Масса причин, по которым нельзя вести организацию по чужаковскому принципу. Когда мы говорили Леф, то мы сознательно брали такое общее слово. Не футуристы и конструктивисты. А именно Леф, подразумевая, что группы самых различных оттенков могут механически объединяться в этом Лефе. Объединить их химически, так, как хочет т. Чужак, невозможно»[3].

Имелись у Маяковского разногласия и с другими видными лефовцами. Касались они области куда более важной, чем организационная, — творческой. У создателя Лефа и у его адептов были разные точки зрения на основные творческие принципы группы. Так, вроде бы вслед за Маяковским, Б.Арватов, приверженец формально-социологического метода в литературе, в статье

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 70—71.
[2] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 197.
[3] Там же. С. 198.

«О формально-социологическом методе» приравнивал литературу к производству, «профессионально-практической общественной системе литературного труда, обладающей своей техникой, экономикой и своими надстройками»[1]. Говоря о литературном труде, Арватов пользуется производственнической терминологией: «тип литературного сотрудничества», «литературное присвоение», «техника обработки материала», «работа на потребителя» и, что показательно, — «работа по заданию», «на заказ». «Заказной» характер литературного труда практически сводил принцип «литературы-жизнестроения» к механическому «деланию» литературных «вещей», к невниманию к художественной составляющей искусства, к отрицанию таинства творческого озарения во имя долга. В.С.Баевский в книге «История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум» назвал теорию «соц. заказа», сложившуюся в Лефе, «самоубийственной», приведшей, в конце концов, в «Новом Лефе», созданном Маяковским в 1927 г., к «отрицанию поэзии» как таковой[2].

Маяковский понимал лефовский принцип «литература как жизнестроение» по-своему. Он доказывал необходимость заменить «искусство отображения жизни» «работой жизнестроения»[3]. Однако смысл данного выражения отличался от теории «производственнической» литературы, выдвинутой Арватовым. Маяковский считал, что в постреволюционную эпоху для искусства мало отображать жизнь такою, какая она есть; оно должно строить эту новую реальность («Надо жизнь сначала переделать, / переделав — можно воспевать»[4]).

По-разному решался Маяковским и многими лефовцами и вопрос о приоритете литературных жанров в послереволюционную эпоху. Подвергая острой критике искусство прошлого, лефовцы отвергали и многие монументальные жанры, созданные классиками. О.Брик на упоминавшемся первом московском совещании работников левого фронта искусств (16—17 января

[1] Арватов Б. О формально-социологическом методе // Печать и революция. 1927. № 3. С. 55.

[2] Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск, 1994. С. 230.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 129.

[4] Там же. Т. VII. С. 104.

1925 г.) говорил: «Пролетариату искусство по образу и подобию буржуазии не нужно. <…> Мы все должны бороться с попытками протаскивания негодных в нашем быту <…> дворянских классиков»[1]. Б.Кушнер в статье «Причины отставания» возводил причину «отставания пролетарской литературы от темпов социалистического строительства» к предпочтению писателями-лефовцами монументальных жанров, «больших полотен», которые «нередко являются <…> причиной отрыва писательского творчества от темпов наших дней». Он обращал внимание писателей на злободневные «малые формы»[2], такие как очерк, репортаж, мемуары, дневник, фельетон и т.д. По мысли Кушнера, эти формы могут наиболее точно отразить факты реальной жизни.

На диспуте «Первые камни новой культуры» 9 февраля 1925 г. Маяковский обосновывал борьбу лефовцев с монументальными формами творчества следующим образом: «Я уже товарищу Луначарскому сказал, что живой Леф лучше, чем мертвый Лев Толстой. Леф — не группка, течение Леф это <…> постоянная борьба новых форм с формами отживающими, с формами отмирающими»[3]. Однако в докладе «Левей Лефа», сделанном в сентябре 1928 г., Маяковский «реабилитировал» старые монументальные классические формы: «Я амнистирую Рембрандта. Я говорю: нужна песня, поэма, а не только газета. <…> Не всякий мальчик, щелкающий фотоаппаратом, — лефовец»[4]. Своим творчеством Маяковский подтверждал приверженность самым разным — а не только малым — жанрам литературных произведений. В его «активе» — агитки, рекламы, приказы, марши, «Окна РОСТА», но и поэмы, и драматургия.

Лозунг «литературы факта» был провозглашен теоретиками журнала «Новый Леф» (1927/1928 гг.). Обозначал он отказ от художественного вымысла в литературных произведениях. С.Третьяков писал: «Леф — за выработку методов точной фиксации фактов. Невыдуманную литературу факта Леф ставит выше выдуманной

[1] Цит. по: Перцов В. Ревизия левого фронта в современном русском искусстве. М., 1925. С. 137—138.

[2] Кушнер Б. Причины отставания // Красная новь. 1930. № 11. С. 136—137.

[3] Маяковский В. Выступления на диспуте «Первые камни новой культуры» 9 февраля 1925 года // Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 27.

[4] Маяковский В.В. Левей Лефа // Новый Леф. 1928. № 9. С. 48.

беллетристики»[1]. В.С.Баевский считает, что лефовский принцип «литературы факта» привел к тому, что поэзии стала отводиться чисто служебная роль: «Требовались фельетоны, рекламные надписи, сатирические стихи против врагов внешних и внутренних, оды в честь руководителей, угодных им людей и революционных праздников, стихотворные репортажи»[2].

В период «Нового Лефа» Маяковский поддержал этот принцип в поэме «Хорошо» (1927) («Ни былин, ни эпосов, ни эпопей», но знание «из реки по имени Факт»[3]). Однако само содержание поэмы противоречит теории фактографической литературы. Поэт прибегает к широким обобщениям, художественному вымыслу, который сочетается с действительным отражением событий.

Единомышленником Маяковского в «реабилитации» вымысла был его соратник по футуризму Н.Асеев. В книге «Зачем и кому нужна поэзия» Асеев писал: «Маяковский, а вслед за ним и я не очень-то усваивали эту теорию («фактографии». — *О.К.*); нам было жаль отказываться от воображения, “глупая вобла” которого все-таки была куда съедобней для работы, чем всяческий <…> новаторский проект»[4].

В. Перцов писал о причинах отказа Маяковского и Асеева от лефовского принципа «литературы факта»: «Эстетические декларации в пользу “факта” против “выдумки” воплощались в творческой практике Маяковского и Асеева как черты стилевого своеобразия, роднившие обоих поэтов. Они заявляли о своем предпочтении искать типическое в “отдельном”. <…> Но как только этот творческий принцип становился агрессивным и объявлялся единственным, исключающим все другие, путем к правде, он обнажал свою ограниченность. Маяковский раньше других поэтов Лефа восстал против фетишизма факта»[5].

«Внелитературные факты», претендующие попасть на страницы «Лефа» в присылаемых в печать рукописных материалах, проходили тщательный отбор на предмет наличия у них и художественной составляющей. В итоге многие из них в журнале просто

[1] Третьяков С. С новым годом! С «Новым Лефом»! С. 2.
[2] Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. С. 230.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 104.
[4] Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. С. 292.
[5] Перцов В.О. Писатель и новая действительность. С. 536.

не появлялись, за что Маяковский как ответственный редактор получал упреки от литературных оппонентов. Так, редактор журнала «На посту» (печатный орган МАПП) Г.Лелевич в выступлении на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 г. упрекнул «Леф» за то, что в нем чрезвычайно мало фактического материала, на что Маяковский в своем ответе прилюдно обвинил «На посту» в художественной неразборчивости и литературной «всеядности»: «Это зависит не от того, что малое количество материала присылается в редакцию, но <от того, что> 99% этого материала приходится выкидывать, и это тот материал, который находит великолепный прием в других редакциях»[1].

Как уже говорилось, отрицание лефовцами монументальных жанров восходило к острой критике искусства прошлого. Отдавший дань критике классиков и отрицанию образцов, Маяковский в 1930 г. на вечере, посвященном 20-летию его литературной и общественной деятельности, практически отрекся от этого: «Никогда я этим глупым делом не занимался. Я только говорю, что нет ударных на все время классиков. Изучайте их, любите в том времени, когда они работали. <…> Если же я выступаю против классиков, то отнюдь не за уничтожение, а за изучение, <…> за использование того, что есть в них полезного для дела рабочего класса»[2]. Как уже говорилось, Маяковский-лефовец придавал классическим книгам статус «учебных книг»[3].

Но было бы прегрешением против правды свести все сотрудничество Маяковского с Лефом к полемике. Существовали и задачи творческого плана, единодушно культивируемые всеми лефовцами. Так, существовало полное согласие в необходимости поиска новаторской формы литературного произведения, которая могла бы отразить новое, революционное содержание. В № 2 «Лефа» Б.Арватов выступает со статьей «Речетворчество», в которой объясняет правомерность использования левоэстетами так называемой «зауми» в своих произведениях. Арватов ссылается на авторитетные «опоязовские» труды Л.Якубинского, Р.Якобсона, В.Шкловского, в которых доказывается, что в некотором

[1] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 188.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 434—435.
[3] Там же. С. 45.

смысле «заумь» была свойственна даже Пушкину, Толстому и Горькому. Арватов утверждает смысловую обусловленность «зауми»: «Бессмысленное, абсолютно заумное невозможно. Личность — продукт <…> коллектива, и каждое проявление ее жизнедеятельности социально»[1].

В статье «Наша словесная работа» (написана совместно с Бриком) Маяковский тоже объяснял формалистические изыскания лефовцев необходимостью современного искусства: «Мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритма, над упрощением словесных построений. <…> Вся эта работа для нас — не эстетическая самоцель, а лаборатория для <…> выражения фактов современности»[2]. Творчество самого Маяковского изобилует примерами словесных экспериментов, новаторских рифм, находящихся в полной гармонии с замыслом произведений.

Леф был неоднократно критикуем за увлечение формой. Так, М.Фрунзе считал формализм лефовцев серьезным препятствием между их творчеством и читателем. В выступлении на заседании Литературной комиссии ЦК ВКП(б) 3 марта 1925 г. он назвал Леф течением, которое «уму и сердцу мало понятно» и завил: «Думаю, что ошибка (Лефа. — *О.К.*) <…> в том, что им чрезвычайно выдвигается на первый план форма, содержание же отодвигается назад»[3].

В творчестве Маяковского футуристы-лефовцы находили прекрасный повод заявить о жизненной силе собственного течения, пережившего многие «ушедшие в прошлое» эстетические теории. С.И.Шешуков отмечает: «Часто реалистические произведения Маяковского начала 20-х годов преподносились в журнале “Леф” как достижения футуризма»[4]. Так, еще в первом номере журнала «Леф» С.Третьяков выступил со статьей «Откуда и куда? (Перспективы футуризма)», в которой отмечал «рост» мастерства Маяковского-футуриста в послеоктябрьский период. «Рост» Маяковского виделся Третьякову «ростом» всего футуристического движения, «имеющего много стадий <…>, диалектически

[1] Арватов Б. Речетворчество // Леф. 1923. № 2. С. 16.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 448—449.
[3] На посту. 1926. № 5—6. С. 67.
[4] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. С. 36.

развивающегося». Третьяков протестовал против выведения литературными оппонентами Маяковского «из-под сени» футуризма, считая, что Маяковский — лучшее свидетельство «неизбежного усвоения футуризма жизнью»[1]. В то время как футуризм 1913 г. характеризовали как «реклам-шарлатанскую кувырколлегию самоценного слова и эксцентрического образа», сегодня, иронизировал Третьяков, нелегко принять Маяковского-футуриста в его переходе от «улица лица у догов годов» к «Мистерии-буфф» и «Интернационалу»[2]. А в № 3 журнала по-лефовски интерпретировался отзыв Ленина о стихотворении «Прозаседавшиеся»: «Словами величайшего такта обмолвился В.И. про футуризм: “Я не поклонник Маяковского, хотя признаю себя в этой области не компетентным, но мне понравились его стихи”. Речь шла о “Прозаседавшихся”»[3].

Лефовцами были предприняты первые серьезные попытки анализа художественно-эстетической и стиховой системы Маяковского. Одну из них представляет работа Б.Арватова «Синтаксис Маяковского (Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир»)», которая была опубликована в книге первой журнала «Печать и революция» за 1923 г. Арватов был одним из создателей формально-социологического метода изучения литературного произведения. Метод представлял собой сочетание формальных приемов анализа формы художественного произведения с социологическим подходом. В названной работе автор попытался применить этот метод к творчеству Маяковского. Анализ синтаксиса поэмы приводит исследователя к выводу об имеющейся у поэта тенденции к «сокращению обычных полных распространенных предложений, характерных <…> для письменной повествовательной речи»[4]. По мнению Арватова, этот признак, являющийся «синтаксическим лицом Маяковского, становится у поэта “принципом работы над речью”»[5]. Арватов пытается

[1] Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // Леф. 1923. № 1. С. 162.

[2] Там же. С. 192.

[3] Леф. 1923. № 3. С. 23.

[4] Арватов Б. Синтаксис Маяковского (Опыт формально-социологическоо анализа поэмы «Война и мир») // Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 84.

[5] Там же. С. 85.

выяснить «социологический смысл» этой особенности речевой организации произведений Маяковского и делает вывод, что он состоит в «разговорности» текста. Маяковский не стремится эстетизировать разговорный язык, напротив, его цель — «деэстетизация языка поэтического». В итоге проведенного анализа Арватов констатирует, что «разговорность» — это «не прием, а система, которая командует над всеми остальными элементами его произведений»[1]. По мысли Арватова, эта особенность речевой организации текстов Маяковского, помогая ему быть блестящим полемистом, мешает быть докладчиком: «Насколько он хорош в диспутах, настолько же плох как докладчик», так как его речь — это «речь митингового оратора»[2]. Таким образом, Маяковский — «поэт трибуны, <…> социального воздействия и социального действия, безотносительно к темам его произведений»[3].

Представляет определенную ценность книга близкого к лефовцам критика Н.Горлова «Футуризм и революция. Поэзия футуристов» (М., 1924), в которой есть часть, посвященная поэзии Маяковского. В главе «Подход к коммунизму» Горлов пытается определить развитие темы революции в творчестве поэта через эволюцию его художественных образов и приходит к вполне аргументированному выводу, что «почти через все поэмы Маяковского проходит <…> любовь — женщина — вещь — некоронованный владелец вещей, а через них и сердец и, наконец, идея бунта против этого <…> владельца»[4]. Книга содержит также голос в защиту поэта от распространенных в то время упреков Маяковскому, что он слишком много «якает», слишком сконцентрирован на собственных переживаниях[5]: «Маяковский <…> всегда пишет о своих личных переживаниях, но это — переживания человека-борца, который “сердце флагом поднял”. <…> Его индивидуальные переживания в существе своем глубоко социальны. Он не боится, что его,

[1] Там же. 1. С. 89.
[2] Там же. С. 98.
[3] Там же.
[4] Горлов Н. Футуризм и революция. Поэзия футуристов. М., 1924. С. 64.
[5] Так, критик Г.Устинов, называя поэму «Про это» лучшим произведением Маяковского «по мастерству и оригинальности», тем не менее, вслед за Н.Чужаком, критикует ее автора за крайний «субъективизм» // См.: Устинов Г. Литература наших дней. М., 1923. С. 45.

пишущего о себе, <…> не поймет пролетарий. Слово я, созвучное миллионам, <…> само превращается в мы»[1].

Наряду с попытками серьезного литературоведческого анализа творчества Маяковского на страницах «Лефа» иногда появлялись неумеренно восторженные отзывы о его ответственном редакторе. В качестве примера приведем высказывание о поэте «гостя» журнала М.Левидова: «Великолепный Маяковский — лефовский генерал, хищный, жадный, напористый, <…> слепой и мощный в ударе как таран, зрячий и острый как свет маяка — в подготовке к удару»[2]. Вряд ли Маяковского радовала такая аттестация, однако он склонен был расценивать откровенную похвалу в свой адрес как похвалу возглавляемой им группе. Хотя… Известно, сколько душевных сил вкладывал застенчивый и скромный в жизни Маяковский в создание имиджа, который многие из его творческого окружения воспринимали за истинное лицо поэта, — имиджа «горлана-главаря», митингового оратора, слово которого попадает «точно в цель».

«Подъем литдрак» между соперничающими между собой за право именоваться самым «революционным» искусством, о котором Маяковский говорил еще в 1924 г.[3], достигает особого напряжения к 1927 г. Растет напряжение и в рядах Лефа. Маяковский пытается разрешить творческие и теоретические разногласия с лефовцами путем создания нового журнала — «Новый Леф», который был призван выработать новые подходы к прежним лефовским принципам с учетом изменившейся ситуации в советском искусстве. Как ответственный редактор, Маяковский опасался бойкотирования нового журнала со стороны литературной критики, особенно той ее части, которая, как когда-то Чужак, выступала за монополизацию литературной сферы советского искусства и появление нового объединения могла воспринять как нежелательное «дробление» и без того чрезвычайно разнообразной литературной среды периода. Однако этого не произошло. В газете «Известия» появляется статья «перевальца» Ольшевца

[1] Горлов Н. Футуризм и революция. Поэзия футуристов. С. 64—65.

[2] Леф. 1923. № 1. С. 231.

[3] Маяковский В.В. Выступление на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 года // Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 187.

(под этим именем публиковал свои работы В.Полонский), в которой автор выражает критическую настроенность по отношению к новому печатному органу. Однако и этот факт отмечает Маяковский как удовлетворительный: «Главное, что угрожало нам, это сознательное замалчивание “Лефа”. Не выдержали — прорвало»[1]. Со свойственным ему полемическим задором Маяковский не упускает случая ответить Полонскому критикой его позиции, занимаемой по отношению ко всему новому, появляющемуся в литературной жизни и противоречащему принципам его собственной группы «Перевал»: «Статьи Полонского — это статьи не литературного критика, а редактора-скупщика. Полонский ощущает выход “Нового Лефа” как прорыв какой-то несуществующей монополии. Это — самый вредный тип редакторов. Страсть к монополии создает у них полное безразличие к художественным и идейным качествам продукции. Им важны отдельные тиражные имена»[2].

Выступая против восприятия «Нового Лефа» как сугубо эстетического левого течения, Маяковский на «Вечере журналов», проходившем 20 декабря 1927 г., по сути спасая своих соратников, заявил о социологичности возглавляемого им журнала: «Когда говорят о “Лефе”, то стараются придать “Лефу” какой-то хвост, ножки, крылышки, усы, грим под лицо “Лефа”. <…> Нам противопоставляют марксизм и соц. заказ. Мы должны заявить со всей категоричностью, что журнал “Новый Леф” — марксистский»[3].

Несмотря на попытки Маяковского объединить лефовцев вокруг «Нового Лефа», процесс размежевания в их рядах, начавшийся еще с уходом из Лефа Чужака, неуклонно продолжался. Раскол в группе привел к тому, что в 1928 г. Маяковский практически отходит от участия в «Новом Лефе». Если в 1927 г. Маяковский опубликовал в журнале 5 своих стихотворений и несколько отрывков из поэмы «Хорошо!» (1927), то в 1928 г. — ни одного. В то же время Маяковский все активнее участвует в других изданиях. Как яркому, оригинальному поэту, ему с радостью

[1] Маяковский В.В. Выступление на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» 5 марта 1927 года // Там же. С. 305.

[2] Там же.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 502.

предоставляют свои страницы газеты «Комсомольская правда», «Рабочая Москва», «Рабочая газета», «Вечерняя Москва», «Правда», «Известия», «Ленинградская правда», журналы «Молодая гвардия», «Октябрь», «Красная новь», «Огонек», «Крокодил», «Бузотер» и «Чудак». Это свидетельствовало о масштабах его таланта, популярности у читателей.

Другой причиной ухода Маяковского из Лефа послужило то, что «Новый Леф» стал, по сути, обновленной редакцией футуристического журнала «Искусство коммуны» (1918/1919). В докладе «Левей Лефа» (29 сентября 1928 г.) Маяковский говорил о причинах непонимания массовым читателем творчества лефовцев: «Словесное мастерство Лефа <…> еще слишком часто замкнуто пределами отвлеченного изобретательства в слове. Таким изобретателем поэтического языка был Хлебников — с него начинал Леф. Тогда в составе Лефа возможны были и заумники. <…> “Самовитое слово” — пройденный этап»[1]. Поэт ставит перед левым движением иную задачу: «Леф должен признать контроль читателя и сделать свое мастерство массовым. <…> Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собой двери самодовлеющей лаборатории слова»[2]. В.Перцов так определил причины разрыва поэта с группой: «Противоречие между установкой на массы, вытекавшей из идейной позиции Маяковского, и предрассудками лефовского литературно-эстетического салона было одним из главных противоречий, осложнявших развитие Маяковского в советскую эпоху»[3]. Исследователь отчасти прав.

Однако самой главной причиной решения порвать с Лефом, пожалуй, стало осознание Маяковским того, что многочисленные литературные объединения с их «разношерстными» декларациями тормозят развитие литературы в целом. С.А.Коваленко в статье «Маяковский и поэты-конструктивисты», размышляя о причинах, побудивших поэта выйти из состава Лефа, приходит к выводу, что глава группы «одним из первых остро почувствовал все несоответствие “литературных наименований” развитию

[1] Там же. С. 505—506.
[2] Там же. С. 506.
[3] Перцов В.О. Маяковский. Жизнь и творчество (После ВОСР). С. 315.

литературного процесса»[1]. По сути, поэт приходит к согласию с когда-то отвергаемой им программой монополизации групп в составе Лефа, предлагаемой Н.Чужаком, и заявляет о необходимости создания общего профессионального объединения литераторов — единой Федерации советских писателей[2]. В докладе «Левей Лефа» (26 сентября 1928 г.) Маяковский обратился к исторической параллели: «Из древней истории мы знаем случай, когда 300 греков засели в знаменитое Фермопильское ущелье и успешно отбивались от наседавшей армии персов. Мы, лефы, <…> были в 1918—1925 гг. такими вот фермопильцами, <…> отбивавшимися от наседающих полчищ эстетов и прочих правых флангов искусства. По примеру лефовской группы литераторы начали устраивать свои фермопилы. <…> Пора бросить нелепейшую и бессмысленную игру в организации и направления, в которую выродилась наша литературная действительность. <…> Я борюсь против тех, которые пытаются превратить Леф в некое “общество любителей левого искусства”. <…> В порядке дня сейчас стоит вопрос не образования новых группировок, а борьбы с ними»[3].

Последней вещью Маяковского, опубликованной в «Новом Лефе», стало знаменитое «Письмо Равича и Равичу». Намекая на бесперспективность «Нового Лефа», поэт писал: «Нам стихов больше не шлите. Врабатывайтесь в газету»[4]. В докладе «Левей Лефа» Маяковский охарактеризовал новаторство «Нового Лефа» как «групповое чудачество» и резко отмежевался от группы: «Леф в том виде, в каком он был, для меня больше не существует»[5]. Однако, почувствовав, что подобным заявлением он перечеркивает всю свою деятельность в качестве главного идеолога и поэта Лефа, Маяковский добавил: «Но это не значит, что борьба за левое искусство <…> ослабеет хотя бы на минуту»[6].

---

[1] Коваленко С.А. Маяковский и поэты-конструктивисты // Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы и сообщения. М., 1964. С. 197.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 505.

[3] Там же. С. 503.

[4] Там же. С. 182.

[5] Там же. С. 504.

[6] Там же. С. 504.

О своем окончательном уходе из «Нового Лефа» Маяковский объявил летом 1928 г. Несмотря на то, что в докладе «Левей Лефа», определяя новые задачи левого движения, поэт подчеркивал, что он говорит не только от своего, но и от лица ряда лефовских работников[1], большинство лефовцев не захотело понять уход своего идейного вдохновителя. Н.Чужак писал по поводу этого: «В доме лефов случилось несчастье. <…> Псевдолевая зараза выхватила из наших рядов нескольких <…> товарищей, внезапно оказавшихся <…> "левее Лефа"[2], и она же грозит <…> разложением всего здорового в искусстве»[3].

Помимо уколов лефовцев, выход Маяковского из Лефа был воспринят с насмешкой представителями других литературных групп. Так, по свидетельству В.П.Ракова, конструктивист Н.Адуев уход поэта определил как «бегство с тонущей флотилии» и сравнил с уходом Л.Толстого из Ясной Поляны[4].

Выйдя из Лефа и осознавая «усиление буржуазных и мелкобуржуазных тенденций на фронте <…> советской литературы и <…> искусств»[5], Маяковский создает новую литературную группу — Реф (революционный фронт искусства), призванную противостоять этим тенденциям. В выступлении на вечере «Открывается РЕФ» (8 октября 1929 г.) Маяковский, не отрицая преемственности новой организации от Лефа, определил задачи Рефа как принципиально новые: «Мы нисколько не отказываемся от всей нашей прошлой работы и как футуристов, и как комфутов, и <…> как лефовцев. <…> Все споры наши и с врагами и с друзьями о том, что важнее: "как делать" или "что делать", мы покрываем теперь основным нашим литературным лозунгом "для чего делать", т.е. мы устанавливаем примат цели и над содержанием и над формой»[6].

В другом своем выступлении — на конференции МАПП, проходившей 8 февраля 1930 г., Маяковский решительно выступал против отождествления Рефа и Лефа, четко проговаривая

---

[1] Там же. С. 506.
[2] Так назвалась одна из статей В.Маяковского. — *О.К.*
[3] Новый Леф. 1928. № 12. С. 27.
[4] Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 144.
[5] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 213.
[6] Там же. С. 510.

принципиальные, на его взгляд, отличия между группами: «Первое замечание: не объединяйте Реф и Леф. Леф — это эстетическая группа, которая приняла нашу борьбу как факт, как таковой, и сделала из революционной литературы замкнутое в себе новое эстетическое предприятие. Реф — это переход работы наших писателей на коммунистическую направленность, т.е. это та дорога, которая ведет по пути в РАПП»[1].

Однако Реф, вслед за Новым Лефом, не стал чем-то принципиально отличным от Лефа, так как состоял по существу из тех же членов, кроме Н.Чужака и С.Третьякова. Группа, не успев выпустить ни одного собственного издания, просуществовала недолго. Первой причиной того послужила редакционная статья, опубликованная в газете «Правда» 4 декабря 1929 г. под заголовком «За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы». В ней содержится призыв «сомкнутыми рядами, базируясь на основе пролетарской организации (ВОАПП[2]), и через нее идти <…> к разрешению <…> задач, стоящих перед партией на литературном фронте»[3]. О другой причине говорит С.А.Коваленко в статье «Маяковский и поэты-конструктивисты»: идеолог Рефа «почувствовал все несоответствие “литературных наименований” развитию литературного процесса. Уход Маяковского из Лефа, как и недолговечность <…> Рефа, обусловлены осознанием этого несоответствия»[4].

В сентябре 1929 г., согласно предписаниям «Правды» и мечте Маяковского о создании общего профессионального объединения литераторов, Реф становится членом Федерации объединений советских писателей (ФОСП). Вопрос о существовании федерации Маяковский считает вопросом пользы современного искусства для массы[5]. Однако уже 3 января 1930 г. поэт подает заявление о приеме в РАПП[6] («В осуществление лозунга консолидации всех

---

[1] Маяковский В.В. Собр. Соч.: В XII т. Т. XII. С. 85.

[2] Всероссийская организация ассоциаций пролетарских писателей.

[3] Цит. по: Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 145.

[4] Коваленко С.А. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 197.

[5] Маяковский В. Выступление на заседании исполбюро федерации объединений советских писателей (7 марта 1930 г.) // Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XII. С. 95.

[6] Российская Ассоциация Пролетарских Писателей.

сил пролетарской литературы прошу принять меня в РАПП»[1]), а на заседании Рефа в середине января 1930 г. предлагает своим соратникам не останавливаться на достигнутом в деле консолидации с другими литературными группами, больше «никаких своих рефовских групп <…> не организовывать, а добиваться приема в РАПП»[2].

Поэт так объяснял свое вступление в РАПП: «Вся предыдущая работа меня к этому делу привела»[3], — но предложение Маяковского членам Рефа о вступлении в РАПП было воспринято последними как уход их лидера из Рефа. Как и в ситуации с выходом поэта из Нового Лефа, его поступок был осужден соратниками по группе. Н.Асеев, близкий друг Маяковского, вспоминал, что ему «многое было непонятно в поступках Владимира Владимировича» и что его переход из Рефа в РАПП вызвал между ними «первую и единственную размолвку»: «Мы сочли себя как бы брошенными в лесу противоречий, <…> взбунтовались <…>, решив дать понять Маяковскому, что <…> не одобряют разгона им Рефа»[4]. Были и несоизмеримо более резкие отзывы на выход поэта из Рефа. К ним относится, например, стихотворение С.Кирсанова «Цена руки», опубликованное в «Комсомольской правде» 8 февраля 1930 г. Поэт, еще недавно буквально преклонявшийся перед Маяковским, перенимавший с тщательностью ученика поэтические находки мастера (тому свидетельство сборник Кирсанова «Опыты», 1927), воспринимает вступление Маяковского в РАПП и предложение последовать его примеру как личное оскорбление:

Пусть оскребки дружбы
копошатся!
Пемзой грызть!
Бензином кисть облить,
чтобы все
его рукопожатья
со своей ладони
соскоблить.

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XIII. С. 134.
[2] Литературный критик. 1936. № 4. С. 146.
[3] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XII. С. 85.
[4] Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. С. 270.

(Поразительно, но еще в 1925 г. Кирсанов создал совсем другие строки о поэте:

Я счастлив, как зверь, до ногтей, до волос,
я радостью скручен, как вьюгой, —
что мне с командиром таким довелось
шаландаться по морю юнгой[1].

Хотя с течением лет отношение Кирсанова к покойному Маяковскому вновь станет восторженным. Так, в двухтомнике «Избранных произведений» Кирсанова, изданном в 1961 г., содержится стихотворение «Станция “Маяковская”»:

… Летит
живей еще
туннелем вдаль
слов
нержавеющих
литая сталь!
… Туннель
прорезывая,
увидим мы:
его поэзия
живет
с людьми[2].

Поэт явно подражает Маяковскому и рифмой (думается, «туннель прорезывая» — «поэзия» вполне сопоставимо со знаменитой рифмой из стихотворения Маяковского «Сергею Есенину»: «в звезды врезываясь» — «трезвость»), и способом разбивки строк на подстрочия, а общее настроение стихотворения несопоставимо с «Пусть оскребки дружбы копошатся!».

Подобные выпады рефовцев в сторону вошедшего в РАПП Маяковского, по словам рапповца Ю.Либединского, стали одной из причин самоубийства поэта: «Ведь я-то знаю и помню, что

[1] Цит. по: Советские поэты о Маяковском: Сб. стихов и высказываний. С. 104.

[2] Кирсанов С.И. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1923—1945. М., 1961. С. 137—138.

многие из <…> друзей Маяковского <…> едва ли не бойкотировали его вступление в РАПП»[1].

Таким образом, можно заключить, что отношения Маяковского с Лефом (а затем с Новым Лефом и Рефом) представляли собой довольно пеструю картину. К анализу произведений Маяковского лефовская критика подходила с позиций их соответствия или несоответствия главным художественным принципам группы: концепции «производственного искусства», «искусства-жизнестроения», «литературы факта», приоритета «малых форм». В итоге из-за того, что поэтическое творчество и общественная деятельность Маяковского, а также его убежденность в необходимости консолидации литературных сил, вступили в противоречие с заглавными принципами Лефа, лидер группы стал восприниматься как литературный противник. Резкие выпады бывших соратников поэта по Лефу сначала в связи с его уходом из «Нового Лефа», а затем по поводу вступления в РАПП послужили одним из оснований для психологического кризиса, приведшего поэта к печальной развязке.

§ 3. РАПП (МАПП, ВОАПП)

Несмотря на то, что заявление о приеме в РАПП Маяковский подал еще 3 января 1930 г., официально поэт был принят в ассоциацию только 6 февраля. Ю.Либединский, в то время член РАПП, вспоминал о причинах такой задержки в принятии решения о приеме поэта: «Мы словно опасались, как бы не пострадала наша утлая посудинка от того, что на нее наступил такой слон»[2]. В некотором отношении мысль Либединского о страхе перед принятием Маяковского в РАПП подтверждается тем фактом, что такого известного и влиятельного поэта не ввели в руководство ассоциации.

Сложности в отношениях Маяковского с РАПП корнями уходят в историю неровных взаимоотношений РАПП и Лефа, которые, в свою очередь, базируются на разногласиях между футуристами

[1] Либединский Ю. Современники. Воспоминания. М., 1958. С. 175.
[2] Там же. С. 174.

и собственно Маяковским и литературной группой «Кузница»[1], поскольку именно «Кузница» явилась «прародительницей» РАПП.

В марте 1923 г. на I Московской конференции пролетарских писателей было принято решение об организации МАПП[2]. Печатный орган МАПП — литературно-критический журнал «На посту» — неуклонно следовал задачам «революционно-марксистской критики современной русской и иностранной литературы, освещения вопросов теории и практики пролетарской литературы»[3]. Односторонность осмысления задачи «революционно-марксистской критики» вылилась в превозношение на страницах журнала творчества участников групп, вошедших в МАПП («Октября», «Молодой гвардии» и «Рабочей весны»), в то время как та же «Кузница», из которой в свое время был образован «Октябрь», подвергалась нападкам. Более того, резкой критике журнал «На посту» подверг даже такого, казалось бы, истинно пролетарского по духу писателя, как М.Горький. Крайнюю резкость тона журнала «На посту» имел в виду Маяковский, когда писал в стихотворении «Сергею Есенину» (1926):

Дескать,
к вам приставить бы
кого из напостов —
стали б
содержанием
премного одаренней[4]…

С.И.Шешуков в книге «Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов» дал исчерпывающую характеристику РАПП: «…С этим литературным явлением связано такое мрачное понятие, как “рапповщина”. Рапповщина <…> у тех, кто испытал на себе “рапповскую дубинку”, и до сих пор вызывает чувство резкого неприятия и справедливого осуждения. Пролетарское движение <…> являлось не только массовым и боевым, но и самым неукротимым в 20-е годы. Неукротимость рапповцев

[1] См.: § «Пролеткульт и “Кузница”».
[2] Московская Ассоциация Пролетарских Писателей.
[3] На посту. 1924. № 1 (5). С. 8.
[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 101.

часто шла вразрез с политикой партии в области художественной литературы»[1]. В заглавие книги автор выносит определение, данное Ю.Либединским деятелям пролетарского литературного движения. Либединский назвал их «неистовыми ревнителями пролетарской чистоты», которые «защищали ее с такой яростью, что дай им волю — и нежные ростки будущего советского искусства были бы выполоты начисто!»[2].

Не миновала «проработочная» участь и участников Лефа, в том числе Маяковского. Так, в № 1 журнала редактор Г.Лелевич поместил статью «В.Маяковский (беглые заметки)», которую журнал «Октябрь» назвал «образцом марксистской критики»[3]. Сам журнал «На посту» позднее[4] ставил в пример другим критикам-марксистам «убедительность», с которой Лелевич сводил Маяковского «с почетного, но еще не заслуженного места подлинно революционного поэта “социального воздействия и действия”», как в свое время охарактеризовал поэта лефовец Арватов[5].

Остановимся на нескольких положениях статьи Лелевича. Автор ставит перед собой задачу вывести «из содержательно-идеологической стороны поэзии крупнейшего русского футуриста» «его формальные приемы, как это делали всегда литературные критики-марксисты, начиная с Плеханова и Меринга»[6]. Анализируя творчество Маяковского, Лелевич акцентирует внимание лишь на его идейной подоплеке, совершенно игнорируя образную, художественно-эстетическую составляющую его поэтической системы. «Идейное содержание» произведений Маяковского, определяемое таким упрощенным способом, Лелевич подтверждает произвольно выбранными цитатами, которые в отрыве от контекста произведения истолковываются автором статьи весьма свободно. Лелевич делает вывод, что лирический герой раннего Маяковского — личность психически неуравновешенная и даже в некотором смысле социально опасная: «В городе поэта

[1] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. С. 4.

[2] Либединский Ю. Современники. Воспоминания. С. 42.

[3] Октябрь. 1923. № 3. С. 208.

[4] На посту. 1925. № 1 (6). С. 244.

[5] Арватов Б. Синтаксис Маяковского. С. 98.

[6] Лелевич Г.В. Маяковский (беглые заметки) // На посту. 1923. № 1. С. 146.

влекут низины, трущобы, гнойники, кошмары социальных язв»[1]. Критик считает, что характерные черты героя — «издерганность», «неврастеничность», «яркое преобладание эмоциональной стороны над сознательной». Лелевич определяет героя Маяковского как «интеллигентного люмпен-пролетария», «деклассированный элемент»[2].

С.И.Шешуков отмечал: «У напостовцев в оценках творчества непролетарских писателей проявлялся субъективизм и вульгарный социологизм. <…> Исходя из своих тезисов, они <…> будут третировать всю непролетарскую литературу. Беда заключалась еще в том, что к этой "непролетарской литературе", "вредной" для рабочего класса, напостовцы относили творчество Горького и Маяковского, не говоря уже о творчестве многих и многих замечательных художников, которые в те годы прославляли революцию»[3]. Мы считаем, что исследователь прав в оценке деятельности Пролеткульта, однако в целом он несколько идеализирует политику партии в области художественной литературы.

Не смея закрывать глаза на то, что ранний Маяковский «протестовал против мещанства», Лелевич все же видел в этом деятельность «одинокого чудака», а не «сознательного бойца коллектива». Последнее же качество поэту в принципе не свойственно, поскольку «представитель богемы не способен к организованной борьбе»[4]. В подтверждение Лелевич приводит все заглавия произведений Маяковского, так или иначе связанные с местоимением «я», и, отталкиваясь от его частой повторяемости, присовокупляет к прежним обвинениям в адрес поэта критику крайнего индивидуализма и эгоцентризма[5].

Лелевич делает следующий вывод о поэзии Маяковского: «Поэзия деклассированного интеллигента, заядлого индивидуалиста, самое социальное действие воспринимающего чисто индивидуалистически»[6]. Однако, чувствуя некий «перегиб» в своей

[1] Там же. С. 134.

[2] Там же. С. 136, 138, 141.

[3] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. С. 25.

[4] Лелевич Г.В. Маяковский (беглые заметки). С. 137.

[5] Там же. С. 138.

[6] Там же. С. 145.

«марксистской» критике, напостовец поощряет Маяковского на скрупулезную работу над собой, что, дескать, позволит ему, наконец, стать одним из поэтов-пролетариев не внешне, а по убеждению: «Если же он произведет над собой большую нутряную (sic! — *О.К.*) работу и отряхнет прах деклассированного индивидуалиста, он сможет превратиться в одного из выдающихся поэтов пролетарской революции»[1].

Г.С.Черемин писал о напостовцах: «При рассмотрении творчества поэта они отправлялись от идейного содержания, но по существу игнорировали художественную сторону произведений, а признавая идейный рост Маяковского, толковали его крайне примитивно»[2].

Подобное — «сквозь зубы» — одобрение «идейного роста» поэта содержится, в частности, в нескольких появившихся в ленинградской «Красной газете» и в рапповских журналах критических заметках по поводу появления поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924). Так, критик Воронский писал, что в поэме «нет Ленина», что «тема не удалась поэту», но тем не менее снисходительно замечал, что «попутчик» Маяковский «вновь пытается утвердиться на революционных позициях»[3]. Однако в статье «Преступление и наказание (Ликвидация ликвидаторов)», опубликованной в № 22 журнала «На литературном посту» за 1928 г., И.Гроссман-Рощин, перечеркивая зарождающееся у напостовцев признание «идейного роста» Маяковского, писал вполне в рапповском стиле: «Мы предостерегаем <…> от легкомысленных надежд, что вот Маяковский выправился и выправил свою линию. Ничего подобного»[4].

Официально напостовцы являлись ближайшими соратниками Лефа по задачам строительства социалистической литературы. Осенью того же 1923 г., в середине которого в «На посту» была опубликована статья Лелевича, журнал от имени МАПП принял решение о сближении своего литературного пути с деятельностью прореволюционно ориентированной части Лефа, что вылилось

[1] Там же. С. 147–148.

[2] Черемин Г.С. В.В.Маяковский в литературной критике 1917—1925. С. 203.

[3] Цит. по: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. (После ВОСР). С. 444.

[4] Гроссман-Рощин И. Искусство изменять мир. М., 1930. С. 207.

в заключение официально оформленного соглашения между МАПП и Лефом. С.И.Шешуков приводит слова члена РАПП Д.Фурманова: «Лефы на вчера позвали нас к себе, говорили: Вы — организаторы, вы — победители»[1]. В РГАЛИ в фонде № 1392 хранится проект этого соглашения, набранный лефовцем С.Третьяковым во время совещания 22 октября 1923 г., на котором присутствовали Авербах, Брик, Маяковский, Третьяков, Либединский, Зонин, Доронин, Родов и Лелевич. Документ свидетельствует, что заключение соглашения между МАПП и Лефом возникло из необходимости этих «подлинно революционных писателей» совместно бороться «против засилья осколков старой буржуазно-дворянской литературы и псевдореволюционных элементов "попутчиков"»[2].

На пути к достижению этой цели обе соглашающиеся стороны намечали задачи: во-первых, ставить «во главу угла своей творческой работы организацию сознания и психики читателей в сторону коммунизма», во-вторых, «путем устных и печатных выступлений» разоблачать «реакционные литературные группировки и отдельных писателей типа Толстых, Пильняков, Ахматовых, Ходасевичей и К°»[3]. Главным условием выполнения последней задачи должно было стать неучастие представителей согласующихся организаций в тех издательских предприятиях и органах печати, которые предоставляют свои страницы реакционным литературным группам и писателям.

Обращает на себя внимание последний — четвертый — пункт соглашения, в котором МАПП и Леф договариваются «избегать обостренной полемики между собою, не прекращая в то же время дискуссионного обсуждения и критики тех или иных теоретических положений и практики согласующихся организаций»[4]. Этим пунктом лефовцы практически признавали право МАПП и журнала «На посту» и в дальнейшем подвергать представителей Лефа той же ожесточенной и тенденциозной критике, что

[1] Цит. по: Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. С. 40.

[2] РГАЛИ. Ф. 1392. Лелевич Г. (Кальмансон Лабори Гелелевич). Оп. 1. Ед. хр. 184. Проект соглашения между МАПП и группой Леф. 22 октября 1923 г. Л. 2.

[3] Там же.

[4] Там же.

и до заключения соглашения, примером которой является цитированная выше статья Г.Лелевича о Маяковском.

Примечателен тот факт, что текст проекта соглашения между МАПП и Лефом, зафиксированный С.Третьяковым, почти дословно повторяет некоторые положения, содержавшиеся в обращении ВАПП «Ко всем пролетарским писателям РСФСР», опубликованном еще в 1922 г. в № 1 (6) журнала «Горн» (один из печатных органов «Пролеткульта») и в газете «Бийский пахарь» (№ 18 от 8 июня 1922 г.). Этот факт показывает, что, несмотря на «проработочную» политику, занимаемую главным печатным органом МАПП — журналом «На посту» по отношению к литературной группе «Кузница», мапповцы приняли к сведению и применяли в своей практике многие пролеткультовские положения.

Проанализируем текст обращения. Его автором является ВАПП — «преемница <…> лучших заветов первых литературных объединений рабочего класса, возникших задолго до революции 1917 года»[1] (на документе стоят подписи В.Кириллова, М.Герасимова, И.Филипченко, С.Обрадовича, С.Родова и др.). Характеризуя литературную обстановку, сложившуюся к 1922 г., ВАПП с тревогой отмечает, что «в последнее время замечается появление произведений пролетарских писателей на страницах изданий чуждых, а зачастую даже враждебных классовым задачам пролетариата», что может привести к «вольной или невольной измене делу всемирного пролетариата»[2]. Дабы такового не произошло, правление ВАПП требует от пролетарских писателей: во-первых, не «состоять членами других литературно-художественных организаций, союзов», во-вторых, не участвовать «в органах печати, чуждых пролетарско-коммунистической идеологии»[3].

Сравним с текстом соглашения между МАПП и Леф: «<Стороны> путем устных и печатных выступлений <…> разоблачают реакционные литературные группировки и отдельных писателей типа Толстых. <…> Ставят условием своего участия <…>

[1] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 10. Письмо-обращение ВАПП ко всем пролетарским писателям РСФСР на вопрос о положении на литературном фронте. Июнь 1922 г. Л. 1.

[2] Там же.

[3] Там же.

в издательских предприятиях <…> лишение реакционных литературных группировок и писателей преобладающего влияния»[1].

На заседании 11 декабря 1922 г. правлением ВАПП было принято решение «послать опровержение выступлений против “Кузницы”, признать идеологическую линию “Кузницы” правильной, а названным товарищам поставить на вид, что в случае повторения подобного они будут считаться самоисключенными из Ассоциации»[2]. Когда же авторы письма «К разложению “Кузницы”» отделились от нее и организовали самостоятельную группу «Октябрь», которая затем вошла в МАПП, правление ВАПП выступило с очень лаконичным и еще более строгим заявлением, открестившись от своих идейных союзников не хуже, чем от групп, «чуждых пролетарско-коммунистической идеологии».

Процитируем выписку из протокола № 48 заседания правления ВАПП от 23 марта 1923 г., хранящуюся в РГАЛИ: «“Московская ассоциация пролетарских писателей” возникла самочинно и без санкции участия Правления ВАПП. Правление к таковой никакого отношения не имеет»[3]. Остается только отметить, что «немедленную чистку своих рядов в целях удаления тех <…>, которые в виду отсутствия классового сознания <…> неспособны проводить намеченную линию»[4], ВАПП проводила регулярно.

Заключение соглашения между МАПП и Леф, несмотря на формулировку последнего пункта, свидетельствующую о том, что МАПП не собирается прекращать использовать в отношении своего нового союзника метод «напостовской дубинки», было с воодушевлением встречено лидером Лефа Маяковским. Приветствуя ассоциацию в своей статье «Леф и МАПП» (1923), Маяковский искренне считает ее «авангардом молодой пролетарской

---

[1] РГАЛИ. Ф. 1392. Лелевич Г. (Кальмансон Лабори Гелелевич). Оп. 1. Ед. хр. 184. Проект соглашения между МАПП и группой Леф. 22 октября 1923 г. Л. 2.

[2] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 9. Протоколы заседаний правления ВАПП. Приложения: основные положения Устава Всероссийского Союза крестьянских писателей (к прот. № 11 от 23 июня 1921 г.). 23 июня 1921 — 23 марта 1923 г. Выписка из прот. № 46 заседания правления ВАПП от 11.12.1922 г. Л. 64.

[3] Там же. Выписка из прот. № 48 от 23.03.1923 г. Л. 77.

[4] Там же. Оп. 1. Ед. хр. 10. Письмо-обращение ВАПП ко всем пролетарским писателям РСФСР на вопрос о положении на литературном фронте… Июнь 1922 г. Л. 1.

литературы» и дает свою — несколько отличную от заключенной в тексте проекта соглашения — трактовку цели объединения: «Мы дадим организованный отпор тяге “назад!”, в прошлое. Мы утверждаем, что литература не зеркало, отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы»[1]. Думается, идеолог Лефа под «организованным отпором тяге “назад!”» понимал, скорее, борьбу с устаревшими классическими формами литературы, которые, безусловно, могут являться «учебным пособием» молодых пролетарских писателей. МАПП понимал смысл соглашения с Леф как объединение для борьбы с «инакомыслящими» современными литературными группами и писателями-одиночками.

Маяковский сомневался в качестве литературной «продукции», поставляемой МАПП и составляющей благодаря всемерному содействию издательств республики основную пищу для размышления читательских масс: «Не будут ли эти поставщики (искусства как оружия класса. — *О.К.*) через 5—10 лет привлечены к ответственности за поставку явно гнилого сукна?». По мысли Маяковского, необходимо усилить контроль над качеством литературного материала, поставляемого пролетарскими писателями на книжный рынок. Поэт сожалеет, что «воспитание этим искусством и обучение ему идет самотеком»[2].

По свидетельству П.Незнамова (секретаря журнала «Леф»), больше всего угнетала Маяковского характерная для журнала «На посту» «страшная <…> безвкусица оценок, дезориентировавших <…> начинающих писателей»[3]. Поэтому поэт с радостью воспринял предпринятый журналом отказ от услуг Родова и Лелевича, после чего всех «напостовцев» он стал делить, соответственно, на «раскольников» и «православных»[4].

Маяковский, обеспокоенный низким качеством произведений пролетариев, на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей 9 января 1925 г. выступил с пожеланием, «чтобы в области ремесленного производства вещей, нужного для сегодняшней эпохи, мы чаще бы учились у мастеров, которые на собственной

[1] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 189.
[2] Там же.
[3] Незнамов П.В. Маяковский в 20-х годах. С. 274.
[4] Там же.

голове пережили путь от Пушкина до сегодняшнего <…> дня»[1]. Эти слова поэта опровергают отождествление В.С.Баевским лефовского требования «литературы факта» и принципа «одемьянивания литературы», выдвинутого РАПП. Автор книги ошибочно уверен, что эти лозунги «привели к концу 1920-х гг. поэзию на грань катастрофы»[2]. Думается, он неоправданно сближает далекие друг от друга по сути лозунги лефовцев и рапповцев.

О серьезной обеспокоенности Маяковского низким качеством современной литературы свидетельствует и текст его доклада «Лицо левой литературы» (29 января 1927 г.). Характеризуя современное положение советской литературы как бедственное («литературе угрожает опасность; ее захлестывает безграмотность. Писатели <…> плодятся с быстротой бактерий»[3]), Маяковский поднимает вопрос о повышении художественного мастерства: «Почему слесарь, например, должен быть подготовлен к своему ремеслу <…>, а писатель может обойтись без всего этого? А между тем литературная работа есть тот же производственный процесс. Это плохо понимают, отсюда размножение в литературе безграмотных бездельников и дармоедов, к тому же зараженных самомнением и чванством». Дабы не быть голословным в выводах, Маяковский цитирует строки стихотворения «начинающего» шестидесятилетнего поэта:

В стране России полуденной
Среди высоких ковылей
Семен Михайлович Буденный
Скакал на сером *кобыле*…

«Если, — не без сарказма замечает поэт, — мы, для рифмы, кобылу будем лишать ее пола и делать на ней ударение не на месте, — то кобыла взбесится»[4].

До последних лет жизни и общественной деятельности Маяковский неустанно боролся с «халтурой» от литературы, пытался «узаконить» эту борьбу в документах ассоциации пролетарских писателей. Так, в выступлении на втором расширенном пленуме

[1] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 194.
[2] Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. С. 230.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 497.
[4] Там же.

правления РАПП 23 сентября 1929 г. Маяковский предложил «тяжесть ответственности за халтуру возложить не только на писателей, но и на редакторат, потому что это часть нашей литературы, на издательства и прочие организации»[1].

С течением времени усложнялись отношения Маяковского с ВАПП — преемницей Пролеткульта и литературной группы «Кузница». Как РАПП, заявление о приеме в ряды членов которой напишет Маяковский 3 января 1930 г., так и — много раньше — ВАПП не принимала поэта за «своего», несмотря на его активное участие в совместных с ВАПП конференциях и заседаниях деятелей пролетарской литературы. Так, в выступлении Маяковского на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей 9 января 1925 г. явно чувствуется неудовлетворенность поэта положением «гостя», в качестве которого ВАПП согласна была принимать Маяковского «на своей литературной территории»: «Товарищ Вардин ошибся, сказав, что я гость. Я делегат, хотя и с совещательным голосом, но это лучше, чем быть соглядатаем. <…> Тем не менее в отчете о майском совещании в ЦК относительно дел искусства я числюсь как попутчик. Не любя ранги, буду говорить как попутчик, прибавив <…>, что для попутчика я буду говорить довольно странные вещи»[2].

В выступлении на диспуте «Леф или блеф?» 23 марта 1927 г., характеризуя литературную группу «Перевал» и ее лидера В.Полонского («Имеется “Перевал”. Это на 50% производное от т. Полонского. Вот как мы расцениваем “Перевал”»), Маяковский пытается обосновать собственные разногласия с ВАПП незначительными причинами: «Да, мы ругаемся с пролетарскими писателями, но против вас, т.Полонский, будем вместе с ВАППом. Если мы и ругаемся, <то> по вопросам технического порядка»[3]. Указывая на художественные разногласия между Лефом и ВАПП, поэт, тем не менее, стремится сгладить пропасть между организациями,

[1] Маяковский В.В. Выступления на втором расширенном пленуме правления РАПП 23 и 26 сентября 1929 года // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 384.

[2] Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 190.

[3] Там же. С. 314.

находя и у пролетарских поэтов «безукоризненные произведения, как, например, поэма М.Светлова “Гренада”»[1].

Однако, как показывают факты, разногласия между Лефом и ВАПП были практически того же свойства, что и разногласия между Лефом и МАПП, и касались они вопросов коренного, принципиального свойства — о задачах современной литературы, о правилах ведения межгрупповой полемики, наконец, о творческих принципах. Совершенно разное решение этих вопросов делало сотрудничество Леф с ВАПП практически невозможным.

И вот в сентябре 1929 г. принято решение о вступлении Рефа в ФОСП (Федерацию объединений советских писателей), и назревает мысль о необходимости вступать в РАПП, к чему окончательно подтолкнет редакционная статья, опубликованная 4 декабря 1929 г. в газете «Правда» под заглавием «За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы». Маяковский — уже в составе и от имени Рефа — пытается сблизиться с РАПП, участвуя на правах попутчика в пленумах правления ассоциации. Как в случае с ВАПП и Лефом, он снова подчеркивает общность линий развития РАПП и Рефа: «Мы считаем РАПП единственной для нас писательской организацией, с которой мы солидаризуемся по большинству вопросов. Если отдельные неурядицы <…> с отдельными представителями РАППа у нас есть и будут, то мы все-таки знаем, что кадры это — пролетарские, на которые опирается будущая советская литература»[2]. Лидер рефовцев считает в корне неправильным причисление РАПП Рефа к категории «попутчиков»: «Мы, Реф, никогда себя не считали попутчиками. <…> Мы идем за коммунистической партией <…>. Мы, Реф, не имеем решающего голоса в секретариате, а <…> Пильняк имел. <…> Если <…> так дальше продолжится, то мы лишимся возможности влиять на литературу»[3]. Заметим, однако, что практически Маяковский лишился возможности «влиять на литературу» не тогда, когда имел возможность вести полемику с ФОСП, ВАПП

[1] Маяковский В.В. Доклад «Лицо левой литературы» (26 января 1927 г.) // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 495.

[2] Маяковский В.В. Выступления на втором расширенном пленуме правления РАПП 23 и 26 сентября 1929 года // Там же. С. 381.

[3] Там же. С. 382—383.

и РАПП, будучи лидером и представителем Рефа, а тогда, когда добровольно подал заявление о вступлении в РАПП.

Общего между Рефом и РАПП, так же, как между Лефом и МАПП, Лефом и ВАПП, было мало. Любую точку соприкосновения Маяковский воспринимал как подтверждение правильности решения о консолидации возглавляемой им группы с ассоциацией. Так, он с жаром приветствовал Л.Авербаха с его отрицательным отношением к теории генетически пролетарской литературы, состоявшей в том, что только пролетарий может создать истинно пролетарскую литературу. Выступая на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г., Маяковский заявил: «Интеллигент, промежуточный класс, не может чувствовать за пролетария <…>. <Но> Можно срабатываться и усваивать пролетарскую точку зрения, что и должны делать попутчики»[1].

Маяковский, выступая за консолидацию литературных групп на федеративной основе, считал неправильной политику монополизации власти в литературе, проводимую РАПП. Засилье произведений членов ассоциации пролетарских писателей не давало возможности высказаться в центральной прессе представителям областных, губернских ассоциаций. Маяковский предлагал РАПП «не принимать практики, когда места молчат, а статьи из “На посту” читают»[2]. Верность демократическим основам, на которых поэт пытался построить Леф, затем «Новый Леф», а потом и Реф, вступала в противоречие с монополизаторской позицией РАПП, которую она не собиралась никому уступать.

В центре внимания поэта был лозунг рапповцев о «показе живого человека». «“Живой человек” — то звено, за которое нужно ухватиться, чтобы создать подлинные литературные типы»[3], — писал Л.Авербах. Журналом «На литературном посту» изображение «живого человека» выдвигается в качестве ведущего критерия оценки произведения[4] [5]. Лозунг «показа живого человека»

---

[1] Там же. С. 384.

[2] Там же. С. 394.

[3] Цит. по: Войтинская О. Старое и новое // Октябрь. 1933. № 6. С. 203.

[4] На литературном посту. 1929. № 1. С. 9—10.

[5] Во многом подобный лозунг определил одобрительное отношение к журналу Маяковского, который в выступлении на «Вечере журналов» (20 декабря 1927 г.) признал «На литературном посту» «одним из лучших журналов, какие

изначально возник как здоровая реакция на примитивизм и схематичность в изображении жизни человека. Он призван был вернуть в литературу нормального — живого — человека, а не абстрактную схему. В резолюции I Всесоюзного Съезда Пролетарских Писателей (апрель — май 1928 г.) «Культурная революция и современная литература» говорилось: «Лозунг показа живого человека, выдвинутый ВОАППом <…>, ориентирует литературу на отражение современности <…>, выражает необходимость борьбы со штампом <…> и перехода к выявлению сложной человеческой психики со всеми ее противоречиями»[1]. Однако правильный по сути лозунг под влиянием присущего РАПП идейного догматизма потерял свой первоначальный смысл. Требование раскрывать в «живом человеке» внутренние противоречия выливалось в непременный поиск в каждом положительном герое элементов злого. «В результате, — пишет Б.Л.Милявский в работе «“Живые люди” и “оживленные тенденции”», — “добрый” — положительный герой <…> — оказывался раздвоенным. А “злой” — <…> отрицательный <…> — обелялся и оправдывался. Само понятие положительного и отрицательного бралось, таким образом, под сомнение»[2].

Попытка выявить в каждом герое противоборствующие враждебные начала сказалась во многих произведениях, написанных в русле «показа живого человека». Так, Елена из «Лесозавода» А.Караваевой говорит: «Мы живем с двойниками внутри»; красный директор Вихров из «Поворота» Ю.Либединского тоже ощущает собственную раздвоенность.

Поэтическая практика Маяковского периода «На литературном посту» и сотрудничества с РАПП вступает в явное противоречие с догматически понятым лозунгом «показа живого человека». Это явилось одной из причин, по которым «главные» рапповцы

издаются сейчас, <…> правильным по размерам, по подходам культурно-политической обработки нашего литературного молодняка» // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 501.

[1] Цит. по: Авербах Л. О задачах пролетарской литературы. М.; Л., 1928. С. 170.

[2] Милявский Б.Л. «Живые люди» и «оживленные тенденции» // Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы и сообщения. С. 216—217.

(Л.Авербах, И.Гроссман-Рощин, В.Ермилов) не признавали Маяковского пролетарским поэтом. Они находили в его произведениях признаки явной «левизны», отдававшие анархическим бунтарством, и, как уже говорилось, удостаивали поэта лишь звания «попутчика».

Как бы то ни было, но творчество Маяковского 1928—1930 гг. действительно не подходит под стандарты «живого человека». Маяковед А.Метченко в очерке о Маяковском отмечал, что поэт «сознательно заострял антирапповскую тенденцию своей драматургии»[1]. Особенно это проявилось в пьесах «Клоп» (1928/1929) и «Баня» (1929/1930). Важной стилевой чертой пьес является возможность проследить вполне определенное авторское отношение к персонажам. Сам Маяковский противоположность своих персонажей «живым людям» РАПП определил следующим образом: «“Баня” — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые “живые люди”, а оживленные тенденции»[2]. Критика РАПП, последовавшая за постановкой пьес, касалась как раз несоответствия их персонажей стилевым нормам «показа живого человека».

Думается, критические выступления поэта в адрес РАПП и ВОАПП и послужили важной причиной более чем месячной задержки в принятии решения о приеме Маяковского в РАПП. В дальнейшие после 6 февраля 1930 г. несколько месяцев, остававшиеся до смерти поэта 14 апреля, ситуация в отношениях Маяковского с РАПП и ВОАПП оставалась напряженной. Поэт оставался для писателей-пролетариев «чужаком».

С.И.Шешуков отмечал: «Отношение рапповцев к В.Маяковскому оставалось отрицательным даже и после того, как поэт в 1930-м году вступил в РАПП. <…> Рапповцы все произведения поэта о революции <…> подвергали сомнению, не верили в их искренность, а когда Маяковский, отталкиваясь от современности, предсказывал будущее, его упрекали в схематизме, в ходульности и опять же в неискренности»[3]. Так, по словам Ю.Либединского,

[1] История русской советской литературы. Т. I. С. 384.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 200.

[3] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. С. 226—227.

рапповцам казалось, что Маяковский, «подчеркивая в пьесе “Клоп” проблему разоблачения сегодняшнего мещанства, преувеличивал, и что с мещанством навсегда покончено»[1]. С.И.Шешуков писал, что, в то же время, рапповским критикам «не понравилась поэма “Хорошо!” за то, что Маяковский говорил в ней о стране, где будто бы утвердился новый строй жизни, в то время как “страна жила еще тяжело”»[2]... В первом случае Маяковского «разносили» за «клевету» на действительность 1920-х гг.; во втором — за «декларативность» ее прославления. Уже после вступления поэта в РАПП критик журнала «На литературном посту» И.Гроссман-Рощин, которого Маяковский назвал «безработным анархистом, перебегающим из одной литературной передней в другую»[3], оценил поэму «Владимир Ильич Ленин» как «блестяще зарифмованное изложение истории ВКП(б) по Зиновьеву»[4].

Асеев вспоминал, что сама процедура приема в РАПП была оскорбительной для поэта: «Маяковскому пришлось выслушать при приеме очень скучные нравоучения о “необходимости порвать с прошлым”, с “грузом привычек и ошибочных воззрений” на поэзию, которая была, по понятиям тогдашних рапповцев, свойственна только людям их пролетарского происхождения. Помню, как Маяковский, прислонясь к рампе на эстраде, хмуро взирал на пояснявшего ему условия его приема в РАПП, перекатывая из угла в угол рта папиросу»[5].

Трагическая смерть поэта была расценена рапповцами как доказательство их правоты в оценке Маяковского. В докладе «За художественное качество», сделанном на «поэтическом производственном совещании» в январе 1931 г., Л.Авербах заявил, что в период наступления социализма от Маяковского потребовалось «подлинное и окончательное выкорчевывание корней капитализма во всем его личном существе. Тяжесть самопеределки увеличилась: пролетарское искусство требовало не плакатного воспевания революции, но органического участия в ее практике <…>.

---

[1] Либединский Ю. Современники. Воспоминания. С. 167.

[2] Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. С. 232.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 367.

[4] На литературном посту. 1930. № 10. С. 35.

[5] В.Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 395.

Не случайно Маяковский покончил счеты с жизнью именно тогда, когда в нашей стране произошло обострение классовой борьбы, когда мы подошли к завершению фундамента социализма»[1].

Спустя 5 лет после смерти поэта литературовед, член РАПП, с 1928 г. — один из ее секретарей, В.В.Ермилов в статье «Мы, как слепые щенки…» (1935) попытался пересмотреть отношение рапповцев к Маяковскому. Анализируя тему неразделенной любви в творчестве Маяковского, Ермилов признавал, что эта тема в произведениях поэта явилась «темой огромной социальной насыщенности»[2]. Однако, упрощая, сетовал, что и «в новом обществе он не нашел личной любви! С этим и связано то, что он был чужд всей “личной сфере” пролетариата, всей сфере <…> личных “интимных” отношений в новом обществе»[3]. По мысли Ермилова, чуждость Маяковского «личной сфере пролетариата» и явилась причиной того, что, когда он обращался к этим темам, «у него появлялись холод, декларативность, абстрактность “Клопа” и “Бани”». Чуждость пролетариату, считает автор статьи, обусловила «неполноценность Маяковского, <…> главный решающий пункт его противоречий»[4].

Положительным моментом статьи Ермилова является признание рапповцем социальной обусловленности не раз осуждаемого «ячества» поэта: «Мы не знали, в чем же проявляется этот индивидуализм, склонны были усматривать его в <…> подчеркивании “я” <…>. А в этом как раз проявлялась коммунистичность Маяковского, то, что страна, социализм стали его личным делом». Однако даже в статье-реабилитации Маяковского рапповец не мог не «припомнить» поэту его «подспудную» тягу к дооктябрьскому, «мещанскому» личному счастью: «Общественную тему он сумел сделать своей личной, страстной темой, а вот свою старую личную тему сделать общественной он не сумел»[5].

Видится справедливым заключение Ю.Либединского: «…То, что налитпостовское руководство РАПП <…> принципиального

[1] На литературном посту. 1931. № 6. С. 6—7.

[2] Ермилов В.В. «Мы, как слепые щенки…» (Ермилов о Маяковском в 1935-м) // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 57.

[3] Там же. С. 58.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 58.

развития Маяковского не поняло, было одним из симптомов вырождения РАПП»[1].

§ 4. Конструктивизм (ЛЦК)

Один из идеологов конструктивизма, К.Зелинский в книге «Поэзия как смысл» писал, обосновывая закономерность появления в литературную эпоху 1920-х гг. новой группы, ориентированной на математизацию поэтического творчества и на сближение литературы и других наук: «Конструктивизм — это математика, разлитая во все сосуды культуры. <…> Само время ставит перед нами эту идею. <…> История человеческих знаний знает два периода, периоды <…> накопления научных фактов и периоды философского сплава их, решительных обобщений и смелых перспектив. <…> Поэзия и наука не только могут объединяться по содержанию, но и сближаться по методам своим. <…> Конструктивизм — это идея организационного эсперанто, на котором могут разговаривать математик и поэт, лингвист и артист. Здесь выражается тенденция своеобразного интерсциентизма, т.е. междуведения»[2]. К выводу о возможности вполне органичного использования в литературном творчестве методов других наук приводит Зелинского обращение к истории литературы, которая «знает случаи, когда успехи науки приводили к заимствованию литературой вне ее лежащих гипотез, терминологии»[3]. Задача конструктивизма, по Зелинскому, состоит в том, чтобы поэтика «не только оказалась в атмосфере техники, но и сама подошла к своим задачам технологически»[4].

Конструктивизм как литературная группа получил свое первое оформление весной 1922 г. в Москве, когда организационное объединение конструктивистов осуществили К.Зелинский, И.Сельвинский и А.Чичерин. Первое время существования группа еще не имела своей ярко обозначенной программной направленности и выражалась преимущественно в выступлениях на заседаниях

[1] Либединский Ю. Современники. Воспоминания. С. 171.
[2] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 7—8.
[3] Там же. С. 8.
[4] Там же. С. 9.

различных литературных кружков. Попытка сформулировать теоретические положения литературного конструктивизма была предпринята осенью того же года А.Чичериным. Положения эти сводились к стремлению вписать общие литературные принципы в русло своеобразно понятой метафизической философии, и понимались как «деланье конструкций» с целью приближения культуры «сквозь форму к форме форм», что ставило конструктивизм в один ряд с чисто формальными учениями. Подход Чичерина вызвал в среде группы серьезные разногласия, поэтому, когда в марте 1923 г. теоретическая платформа группы была опубликована, К.Зелинский в ее издании принципиально не участвовал. Однако декларация конструктивизма «Знаем» (имевшая подзаголовок «Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов») все же вышла отдельной брошюрой в указанное время за подписями А.Чичерина и И.Сельвинского.

К.Зелинский выступал за смягчение философской направленности платформы конструктивистов, и, когда это было сделано, присоединился к своим одногруппникам. Осенью 1923 г. Зелинским, Сельвинским и Чичериным был подготовлен первый самостоятельный сборник группы «Мена всех». Однако когда сборник был, наконец-то, издан (в феврале 1924 г.), члены группы вновь разошлись в двух противоположных направлениях. На сей раз вместе оказались К.Зелинский и И.Сельвинский, а А.Чичерин, творчество которого все более «приобретало характер <…> полумистической символики»[1], постепенно отошел от активного участия в деятельности конструктивистов.

Осенью 1924 г. определился новый состав группы. В него вошли К.Зелинский, И.Сельвинский, Б.Агапов, Е.Габрилович, В.Инбер. Этим составом группы к августу 1924 г. была составлена новая декларация конструктивистов. Группе было присвоено новое наименование — Литературный Центр Конструктивистов (ЛЦК). Председателем ЛЦК стал И.Сельвинский. Немногим позднее в ЛЦК вошли также Д.Туманный (Н.Н.Панов) и И.Аксенов.

Декларация ЛЦК (август 1924 г.) содержала следующие положения:

[1] Там же. С. 313.

«2. В СССР конструктивизм приобретает широкий общественно-культурный смысл, вследствие необходимости в <…> короткий срок покрыть расстояние, отделяющее пролетариат, как культурно-отсталый класс, от современной высокой техники и <…> развитой системы культурных надстроек, которые <…> используются буржуазией.

4. Т.о. конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые <…> отражают организованный натиск рабочего класса, вынужденного в крестьянской стране, после завоевания власти, строить хозяйство и закладывать фундамент <…> социалистической культуры.

5. Этот натиск <…> устремляется преимущественно на технику во всех областях знания и умения, начиная с простого овладения грамотой.

7. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплуатации темы, или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т.е. <…> конструктивизм есть мотивированное искусство.

9. Правящие социальные слои <…> приспосабливают формальные требования конструктивизма <…> для отсиживания в них от натиска революционной современности. Тогда конструктивизм превращается в особый станковый жанр, т.е. не мотивированную демонстрацию приема.

10. Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы.

11. ЛЦК <…> есть организационное объединение людей, спаянных общими целями коммунистического строительства и ставящее своей задачей <…> придать литературе, и в частности поэзии, <…> действительный смысл»[1].

Обращает на себя внимание выраженная социальная направленность декларации («Носителем конструктивистского <…> движения должен явиться <…> пролетариат»). Конструктивисты

[1] Цит. по: Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 314—315.

ставили себе в особую заслугу социальную подоплеку своего искусства и считали, что это выгодно отличает их от других литературных групп и, в частности, от футуризма, «уже сыгравшего свою роль по отношению к символизму и предвоенной литературной общественности»[1]. В общественном смысле литературный конструктивизм опирался на поколение советской «пролетарской интеллигенции», сформировавшейся в основном уже после Октября. И в этом смысле конструктивизм шел на смену поколению интеллигенции, к которому конструктивисты относили и лефовцев. По мнению конструктивистов, чтобы организовать массы, искусство должно отвечать «пафосу плановости, советского строительства, “рационализма”, культурничества, европеизма — все эти черты новой культуры <…> и являются той атмосферой, в которой возник <…> литературный конструктивизм»[2].

Пожалуй, одним из главных действительных отличий конструктивистской программы от футуристических манифестов было отношение к искусству прошлого (хронологически понимаемого). Если футуризм в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912), преследуя цели эпатирования публики и в надежде «оторвать себя от буржуазной пуповины», побросал классиков прошлого и современности русской литературы от Пушкина до Белого с «корабля современности», то конструктивизм провозглашал себя, в известном смысле, «продолжением традиций культуры Пушкина и Гоголя, Толстого и Некрасова. <…> Конструктивизм берет классиков снова на борт современности»[3].

В разработанной конструктивистом А.Квятковским теории *тактометрического* стиха (или стиха музыкального счета) предлагалась новая, более емкая измерительная единица стиха, так называемый «дематериализованный упор», или тактометр. Эта единица была кратной по отношению к прежним стихотворным размерам (ямбу, хорею…) и помогала соблюсти логическую интонацию поэтического произведения. Таким образом,

[1] Там же. С. 14.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 31.

ритм понимался конструктивистами как смысловой элемент, «чистая смысловая диалектика»[1].

Однако, придавая значение музыкальному счету, положенному в основу тактометрической теории Квятковского, конструктивисты выступали против музыкальности стиха как одного из принципов стихостроения. По их мнению, музыка может входить в поэзию через обессмысленный звук и через метр. И если смысловой повтор — так называемая интонация стиха — сочетается в произведении с бессмысленным, механическим, введенным ради сохранения мелодики, отсчетом метра, это может привести к нейтрализации логической интонации стиха, против чего в числе прочего и выступали конструктивисты.

Под грузофикацией культуры конструктивисты понимали насыщение ее всяческого рода «нагрузкой» (движением), что, в свою очередь, сообщало литературному конструктивизму «новую широкую перспективу». Конструктивисты прокламировали, что вся история человеческой культуры есть, по сути, история перекладывания человеком «нагрузки» (движения) со своих плеч на искусственные «упоры» (материи), т.е. на плечи «машинных рабов». Конструктивизм ощущает себя грузчиком, способствующим беспрерывному «уменьшению» «упора» («дематериализации» материи) и «увеличению» нагрузки.

Конструктивизм занимается переорганизацией культуры. Он «сдвигает» разные по своим методам области знания (экономика, политика, химия, физика) с литературными, создавая тем самым «двойную нагрузку на один упор»[2] (как раз это и называется конструктивистами грузофикацией). Именно эта грузофикация и создает «мировую конструктивно-объединяющую тенденцию».

В пользу сближения программ футуристов и конструктивистов говорит и тот факт, что принцип экономии в искусстве провозглашался и в конструктивизме. Он был неразрывно связан с так называемым локальным принципом — частным случаем принципа поэзии развернутой мотивировки. Проявлением локального принципа в поэтическом искусстве являлось использование сравнений и метафор, являющихся логической мотивировкой сравнения

[1] Там же. С. 177.
[2] Там же. С. 18.

темой произведения. По мысли конструктивистов, именно локальный принцип ставит вопрос об экономии выразительных средств (здесь конструктивисты опирались на учения Спенсера и Э.Маха). Согласно мысли Спенсера, довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная цель, а Мах утверждал, что наука — наиболее экономное выражение наших ощущений[1]. Противоположную позицию занимал В.Шкловский, утверждая, что поэзия — наиболее неэкономичное выражение наших ощущений. Конструктивисты же размышляли следующим образом. Если «dea prosae — богиня правильных, нетрудных родов», то «dea poesiae — богиня Кесарева сечения»[2]. Но, в действительности, поэтическая речь слишком расточает себя в использовании изобразительно-выразительных средств. Поэт должен экономить выражения, иначе поэзия перестанет отличаться от научного или прозаического высказывания.

С другой стороны, признавая свое поэтическое искусство «развитием стиховой формы», разработанной Маяковским-футуристом, конструктивисты не раз подвергали критике его общественную и творческую деятельность. Часто это делалось опять же с позиций полемики с принципами футуризма. Так, Зелинский в статье «Идти ли нам с Маяковским?» признавал, что Маяковский нашел себя в революции и сумел органично «слить» «раструбливающую» интонацию своей музы с трубами и громами эпохи[3]. Однако, рассуждая, что в русских традициях всегда было больше от романтики, песен, юродства, от «безумства храбрых», чем от немецкого «копотного» упорства и от конструктивизма (т.е. организованности), Зелинский приходит к выводу, что пафос футуристического разрушительства на самом деле вырос из национальных корней: «Наш нигилизм больше шел не от силы, а от желчности. <…> Упрямая, линейная фанатичность, мучащая себя самих фраза — вот что было часто внутренней пружиной у наших нигилистов»[4]. Относя футуристов, лефовцев, а также — как знаковую фигуру — Маяковского — в общий лагерь нигилистов

[1] Там же. С. 155—156.
[2] Там же.
[3] Зелинский К. Идти ли нам с Маяковским? // Там же. С. 302.
[4] Там же. С. 302—303.

(«тут неуважения к чему угодно хоть отбавляй»), автор статьи признает его «радикализм» ненависти к буржуазии «непролетарским», чисто внешним: «Пролетариат разит врага, но не «оскверняет», в то время как «базаровская фраза Маяковского лишь прикрывает его печоринскую беспочвенность»[1].

Конструктивисты ставили под сомнение и общественную значимость социально-ориентированной поэзии Маяковского. Как уже говорилось, в целом признавая нужность поэта революции, его искренность в желании служить современности, конструктивисты указывали на настораживающий факт отторжения его творчества российской средой: «Его остроумие, его изобретательность, его талантливость, все это, отданное революции, наталкивается тот тут, то там на какую-то неприязнь, на злую <…> критику. И эта критика вовсе не с той стороны, не из эмигрантских или чуждых революции рядов, — она рождается здесь»[2]. Ища причины такового неприятия, Зелинский приходит к выводу, что Маяковский, внешне причисляя себя к советским поэтам, внутренне так и не перестроился, не научился «разбираться в диалектике культурных процессов и у нас, и на Западе», а без этого «нет понимания сути новой культуры»[3]. В подтверждение Зелинский приводит записки Маяковского о заграничных путешествиях. По мнению конструктивиста, в них поэт «неволнующе скользит <…> по земным меридианам», а вместе с тем «Запад <…> как мир буржуазной культуры <…> становится одной из важнейших проблем <…> развертывания социалистической культуры <…> — вершины мировой культуры»[4].

По мысли Зелинского, Маяковский (и Леф в целом), может быть, незаметно для самих себя, вступают в противоречие с запросами новой социалистической культуры. Времена «митинговых колоколен» канули в Лету — вот чего не может понять Маяковский, оставшийся «звонарем на колокольне» и влачащий тяжелое наследство собственного футуристического нигилизма.

---

[1] Там же. С. 304—305.
[2] Там же. С. 301.
[3] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 305.
[4] Там же.

(В выступлении на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г. Маяковский подвергнет критике заявленное Зелинским стремление говорить о революции, «переворачивая страницы Гегеля в спокойных кабинетах академий». «Вы усвоили <манеру> разговаривать, как пишет Зелинский, — под тихий шелест страниц Гегеля, — приводил поэт положение статьи “Идти ли нам с Маяковским”, — а мы привыкли говорить под громкий шелест газет <…>, и, естественно, что более резко у нас отношение к действительности»[1]. Более того, саму книгу Зелинского («Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме») Маяковский определит как образец бесполезной демагогии: «Разве не демагогия называть философской книжку <…>, где первая строка: “поэзия есть первый вид смысла” <…>. Что это за философская категория — “смысл”?»[2]).

В статье Зелинский практически обвиняет Маяковского в недостаточной для современного поэта общей культуре: «Маяковский чужд философии. Он рисует себе идеал веселого мастерового, который, засучив рукавчики, <…> отвинчивает себе буржуазные гайки теории относительности»[3], в то время как идеал подобного мастерового — уже далеко не пролетарский идеал. Современная эпоха, — утверждает конструктивист, — это эпоха философии, эпоха любви к мысли, поэтому «поплевывание» в современных условиях на философию и иные «мировые ценности» может с полным правом считаться бескультурьем.

Не находят одобрения у конструктивистов и приемы, составляющие основу поэтической мастерской Маяковского. Так, излюбленный гиперболизм поэта видится Зелинскому стоящим рядом с его минимализмом (т.е. примитивизмом), с «выхолащивающим упрощенством», вследствие чего искажается действительная картина мира: «безвкусным, опустошенным и утомительным выходит мир из-под пера Маяковского»[4].

---

[1] Маяковский В. Выступление на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г. Публикация А.В.Февральского // Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 94.

[2] Там же.

[3] Зелинский К. Идти ли нам с Маяковским? // Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 308.

[4] Там же.

Вроде бы техницизм, увлечение механистичностью, характерные и для футуристов, и для конструктивистов, должны были сблизить их творческие программы. Однако между техницизмом футуристов (в частности, Маяковского) и конструктивистов, оказывается, существует большая разница. Футуристическое искусство, бесспорно, «индустриализовано», вобрало в себя темпы большого города, урбанистическую романтику. Но своими корнями техницизм футуристов все так же уходит в «мужицкую», тяжкую землю: «В футуристической крикливости, <…> подогретой городом, часто слышишь больше крестьянской истошности», в то время как техницизм конструктивистов отдает «целеустремленной четкостью, <…> спокойствием и знанием силу имущего»[1]. «Внешний индустриализм при внутреннем романтизме — вот в чем слабость Лефа»[2], — делает вывод Зелинский.

Подверглась критике и попытка дооктябрьского и послеоктябрьского Маяковского отказаться от личного в пользу общего, нивелировать свое вселенское «Я» — якобы эпоха абстракции и тотального коллективизма прошла. Более того, «в сущности, человека-то никогда не было у Маяковского. Были людишки, <…> капиталистики, <…> эскимосики и людогуси. Между ошельмованным, униженным <…> человечишком с одной стороны, и между человечищем, <…> шагающим где-то по горам и облакам <...>, пропал живой <…> человек. В “Человеке” Маяковского нет человека, в “150 000 000”, в сущности, нет людской массы»[3]. Задача же конструктивистов (т.е. современного пролетарского искусства) — поднять цену человека. Такова диалектика жизни, которой, с точки зрения конструктивистов, не понимает Маяковский.

В приведенном утверждении Зелинского кроется противоречие, замеченное С.А.Коваленко и отраженное ею в статье «Маяковский и конструктивисты»[4]. Сопоставляя образный строй поэзии Маяковского и конструктивиста И.Сельвинского, которых «сближало чувство природы слова, тяготение к созданию неологизмов, <…> близость тропов»[5], исследователь заключает, что

[1] Там же. С. 304.
[2] Там же. С. 308.
[3] Там же. С. 307.
[4] Коваленко С.А. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 163—213.
[5] Там же. С. 173.

«утверждение эпоса как “органического стиля эпохи”»[1], провозглашенное в качестве одного из главных эстетических принципов конструктивизма, повлекло за собой появление такой «формы эпического повествования, где позиция автора и оценка событий дается в развитии сюжета через образы и характеры *при подчеркнутом отсутствии* авторского “я”»[2]. В качестве иллюстрации к этому выводу С.А.Коваленко приводит поэму Сельвинского «Улялаевщина». Не это ли попытка отказаться от личного ради общего, нивелировать «Я», в которой обвиняет Маяковского Зелинский? Коваленко справедливо отмечает, что стремлению Сельвинского подчеркнуть отсутствие авторского «я» в названной поэме противостоит лирический эпос Маяковского, в котором «главным действующим лицом выступает лирический герой, “я” поэта»[3]. Выражаясь словами Зелинского, именно Маяковский, у которого «в сущности, человека-то никогда не было», в отличие от Сельвинского, «поднимает цену человеку».

В целом можно заключить, что, несмотря на то, что критики и теоретики конструктивизма — или ЛЦК — с их пропагандой «советского западничества», ориентацией на американизированную технократию, «матемизацию» и «геометризацию» поэтического стиля, вроде бы, должны были всячески приветствовать эстетическую программу и творчество футуриста и урбаниста Маяковского, этого по большей части не происходило. Более того, сам Маяковский и литературная группа Леф, в которую объединились формалисты и бывшие футуристы и в которую в 1923—1927 гг. входил поэт, подверглись жесткой критике со стороны конструктивистов. Первоначально признавая себя преемниками лефовской группы, вскоре конструктивисты во всеуслышание заявили о своем отмежевании от лефовской теории и практики, провозгласив свои собственные поэтические и эстетические принципы[4].

Примечателен факт, что, несмотря на критику в адрес Лефа, конструктивисты резко осудили выход из литературной группы ее главного идеолога, присоединившись к уколам лефовцев в адрес

---

[1] Сельвинский И. Поэзия а-жур // Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 5.
[2] Коваленко С.А. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 172—173.
[3] Там же. С. 172.
[4] См.: Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме.

«перебежчика». Уже говорилось, что конструктивист Н.Адуев поступок поэта сравнил с «бегством с тонущей флотилии» и уходом Толстого из Ясной Поляны[1]. Адуеву (в соавторстве с Арго) принадлежит и ряд литературных пародий на поэзию Маяковского. В частности, в журнале «Россия»[2] была опубликована пародия Адуева на «Облако в штанах», которая сводила на нет трагизм строк Маяковского и высмеивала характерное для поэта разбивание строки на подстрочия и вынесение в отдельную строку коротких, но важных в смысловом отношении слов:

Не нужны
Дряхлой
Ни Медина,
Ни
Мекка,
Только
Бы
Козлик
Был
Здесь.
«Прийду в четыре», — козел промэкал.
Восемь.
Девять.
Десять.
Подумае
шь
Горе!
Ну, сдохла бестия —
Не напасешься козлов на всех старушек.
А такое —
Можете,
Чтоб в «Известиях»
Ежедневно бить
по
Воробьям из пушек?[3]

[1] Цит. по: Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 144.

[2] Россия. 1922. № 2. С. 14—15.

[3] Текст пародии приводится по кн.: Тяпков С. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. С. 40.

С другой стороны, литературный конструктивизм был с самого момента возникновения в фокусе внимания лефовца Маяковского, который находил близкими лефовской поэтической теории такие принципы конструктивистов, как идея «мотивированного искусства», интерес к форме, требование поэтического мастерства. Однако по мере усугубления разрыва ЛЦК с Лефом увеличивалась и пропасть между конструктивистами и Маяковским, который открыто полемизировал с бывшими «преемниками» во вступлении в поэму о пятилетке. С.А.Коваленко в статье «Маяковский и поэты-конструктивисты» пишет, что полемика Маяковского с конструктивистами приобрела в последние годы жизни поэта «непримиримый характер»: она «не сводилась к борьбе принципов эстетики конструктивизма с эстетикой футуризма, как это пытались представить сами конструктивисты. Спор шел о неизмеримо большем — о типе поэта, об отношении искусства к действительности»[1]. В последних выступлениях Маяковского все настойчивее звучит критика конструктивистского движения как регрессивного и вредного для социологически обусловленного советского искусства. Так, в выступлении на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» 21 февраля 1930 г. Маяковский одобрительно отзывался об антиконструктивистской деятельности, развернутой газетой: «Товарищи политически в литературной странице “Комсомольской правды” вели правильную борьбу против так называемых конструктивистов, которые являются <…> не индустриалистами, т.е. пролетариями, старающимися в порядке проведения пятилетнего плана, в порядке осуществления социализма расширить индустриализацию Советской страны. А они являются инд*устряловц*ами, <…> хотят провести индустриализацию, как устряловцы. <…> Она <Комсомольская правда> правильно вела борьбу против тех, кто говорит: безразлично, какая техника окажется в наших руках, черт с ней, с классовой борьбой. Правильно т.Троцкий говорит о решительной борьбе против этой группы»[2].

Однако было в программах поэта и конструктивистов и то, что их сближало. К примеру, рифма признавалась конструктивистами

[1] Коваленко С.А. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 199.
[2] Маяковский В. Собр. соч.: В XII т. Т. XII. С. 87.

фактором «развернутой поэтической мотивировки»[1], что делало ее, наряду с образом, таким же «майоратом поэзии» и виднейшим признаком поэтического. По мысли конструктивистов, рифма должна быть связана со смыслом произведения принципиальной связью. Зелинский изобретает формулу: «Нет рифмы вне смысла»[2].

Кажется естественным, что при такой нагрузке, которую несет на себе рифма у Маяковского, поэт «делал» свои стихи, и в том числе по много раз менял варианты рифмовок. «Делание» стихов, т.е. тщательная технология в поэтическом «производстве», было одной из заглавных деклараций и конструктивистов (напомним): «Я хочу, чтобы поэтика не только оказалась в атмосфере техники, но и сама подошла к своим задачам технологически, со стороны внутренней организации», — писал К.Зелинский в книге «Поэзия как смысл»[3].

Результаты, к которым приходят в своей программе конструктивисты, заключаются в философии и методологии единства, или так называемом «конструктивистском монизме в поэзии», сущность которого состоит в следующем: «Ничто не существует в поэзии само по себе: ни образ, ни звук, ни ритм. Они едины в своей внутренней форме, дети одного смысла»[4].

Единой смысловой нагрузке — а именно, становлению образа лирического героя как площадного «трубадура», «горлана-главаря» — как раз и посвящены все новаторские черты стиховой системы Маяковского. Акцентный стих связан с установкой площадного крика на ударения. Многообразие рифм служит усилению выразительности стиха и несет на себе большую тематико-смысловую нагрузку. Огрубленный язык, просторечные слова, вульгаризмы, бранная лексика отражают реально существовавшую языковую стихию действительности, в которой вынужден существовать человек.

…В 1927 г. конструктивисты вошли в Федерацию советских писателей. В начале 1930 г. на основе ЛЦК было создано литературно-общественное объединение «Бригада М 1» (Московская

[1] Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 169.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 9.
[4] Там же. С. 212.

Первая), которое в декабре 1930 г. прекратило свое существование, положив конец и существованию конструктивистского движения в целом.

В заключение отметим, что, согласно провозглашенному конструктивистами принципу преемственности культурных традиций, Маяковский не отказывался от того «прогрессивного», что было выработано в поэтике и эстетике этой школы. В свою очередь, признавая свое поэтическое искусство «развитием стиховой формы», разработанной Маяковским, конструктивисты подвергали критике его общественную и творческую деятельность[1]. Относя футуристов, лефовцев, а также — как знаковую фигуру — Маяковского в лагерь нигилистов, конструктивисты признавали его «радикализм» ненависти к буржуазии «непролетарским», «базаровским»[2]. Они считали, что Маяковский, внешне причисляя себя к советским поэтам, внутренне не перестроился, а без этого «нет понимания сути новой культуры», т.е. ставили под сомнение общественную значимость социально-ориентированной поэзии Маяковского. В целом признавая искренность поэта в желании быть нужным современности, конструктивисты указывали на настораживающий факт отторжения его творчества российской средой. Не находили одобрения у них и приемы, составляющие основу поэтической мастерской Маяковского (так, гиперболизм Маяковского виделся им стоящим рядом с «выхолащивающим упрощенством», искажением действительной картины мира[3]).

Краткие итоги

Итак, сделаем выводы о том, что представляли собой «просоветские» литературно-художественные организации 1917—1930-х гг.

Пролеткульт — литературно-художественная и культурно-просветительная организация, возникшая накануне Великой Октябрьской социалистической революции и развернувшая активную деятельность в 1917—1920 гг. Провозглашала задачу формирования пролетарской культуры путем развития творческой

[1] Зелинский К. Идти ли нам с Маяковским? // Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 302.

[2] Там же. С. 304—305.

[3] Там же. С. 305.

самодеятельности пролетариата, объединяла трудящихся, которые стремились к художественному творчеству и культуре. К 1920 г. организации Пролеткульта насчитывали до 400 тыс. членов, 80 тыс. человек занимались в художественных студиях и клубах. С Пролеткультом связана деятельность поэтов М.Герасимова, В.Александровского, В.Кириллова, С.Обрадовича, А.Маширова-Самобытника, Н.Полетаева, В.Казина и др. Их творчество, проникнутое революционно-романтическим пафосом, испытало воздействие символистской и народнической поэзии.

Деятельность Пролеткульта была отмечена серьезными противоречиями. Теоретики Пролеткульта пропагандировали эстетические принципы, чуждые ленинизму. Возникшая в дореволюционные годы концепция «чистой» пролетарской культуры, создаваемой только самими пролетариями, практически вела к отрицанию связи между социалистической культурой и культурой прошлого, к обособлению пролетариата в области культурного строительства от крестьянства и интеллигенции. Тенденции Пролеткульта к сепаратизму и автономности противоречили ленинским принципам строительства социалистического общества. Вопрос о независимости Пролеткульта от государства и партии был предметом серьезных дискуссий в печати. Так, в опубликованном в «Правде» 1 декабря 1920 г. письме ЦК РКП (б) «О пролеткультах» разъяснялось отношение партии к Пролеткульту, критиковались теоретические взгляды его руководителей. Однако руководство Пролеткульта стояло на прежних позициях, о чем свидетельствовала ст. В.Плетнева «На идеологическом фронте» («Правда», 27 сентября 1922 г.), вызвавшая резкую критику Ленина. Коммунистическая партия осудила и отвергла нигилистическое отношение идеологов Пролеткульта к прогрессивной культуре прошлого, что имело важнейшее значение для формирования новой, социалистической культуры.

В 1920 г. поэты Александровский, Казин, Обрадович, Полетаев ушли из Пролеткульта и образовали группу **«Кузница»**. Теоретическая платформа «Кузницы» оформлялась в полемике с догматическими установками Пролеткульта, стеснявшими развитие живой поэтической практики, в целом оставаясь, однако, в рамках Пролеткульта с его вульгарно-социологическими представлениями о путях развития новой, послеоктябрьской культуры. Поэзия

«Кузницы» — яркий образец пролетарской романтической лирики первых лет советской эпохи. К середине 1920-х гг. в «Кузнице» образуется сильное крыло прозаиков: Ф.Гладков, Н.Ляшко, А.Новиков-Прибой, П.Низовой, В.Бахметьев и др. В качестве программных произведений «Кузницы» можно назвать классические произведения советской литературы 1920-х гг. — «Цемент» Гладкова и «Доменная печь» Ляшко. В 1931 г. «Кузница» вливается в РАПП.

Леф (Левый фронт искусств) — литературная группа, возникшая в конце 1922 г. в Москве и существовавшая до 1929 г. Возглавлял группу В.Маяковский. Леф, по мнению его создателей, — новый этап в развитии футуризма. Теоретики Лефа утверждали, что футуризм есть не просто определенная художественная школа, а общественное движение. «Желтая кофта» рассматривалась ими как своеобразный прием борьбы с буржуазным бытом. Футуристические требования революции художественной формы мыслились не как смена одной литературной системы другой, а как часть общественной борьбы футуристов. Наиболее рьяные приверженцы футуризма прямо соотносили его с марксизмом. После октября 1917 г. футуристы пересмотрели свой «инвентарь»: выбросили «желтые кофты», устрашающие маски — все, что было рассчитано на эпатаж старого общества. Авторы лозунга «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» теперь заявили, что с радостью растворят свое «маленькое “мы” в огромном “мы” коммунизма».

«Искусство — это нарушение шаблона», — так понимали сущность искусства футуристы до революции. В лефовские же времена выясняется, что «шаблоном», «болотом» являлась дореволюционная действительность, которую и надо было всячески «нарушать». Теперь, после Октября, «практическая действительность» стала «вечно текущей, изменяющейся». Таким образом, полагали теоретики Лефа, была уничтожена вековая грань между искусством и действительностью. Теперь стало возможным принципиально новое искусство — «искусство-жизнестроение». «Сама практическая жизнь должна быть окрашена искусством», — утверждает один из ведущих теоретиков Лефа Третьяков. Живопись — это «не картина, а вся совокупность живописного оформления быта», театр должен превратиться в «режиссирующее

быто-начало» (понятие достаточно туманное, но лефовцы, как и футуристы, мало заботились о ясности и доступности изложения), литература должна была сделать любой речевой акт произведением искусства. Растворившись в практической жизни, искусство отменит разделение общества на творцов и потребителей, считали деятели Лефа. Однако даже самые ортодоксальные лефовцы рассматривали теорию «искусства-жизнестроения» как программу-максимум. В качестве же программы-минимум предлагалось «искусство — делание вещи» или «производственное искусство».

В 1927 г. появляется журнал «Новый Леф» и ежемесячно выходит в течение двух лет. «Новый Леф» не имел столь четкой организационной структуры, как его предшественник — «толстый» журнал «Леф», но по-прежнему оставался журналом по преимуществу теоретическим. Однако круг его проблем значительно сузился. «Ближе к факту» — вот по существу вся теория «Нового Лефа». Отсюда и практика: почти исключительно очерки, путевые заметки, «человеческие документы» (письма и т.д.). Стихов немного. А крупных произведений, подобных поэмам «Про это», вовсе нет. Характерная для «Лефа» «заумь» ни разу не встречается в «Новом Лефе». Если «Леф» стремился объединить все «левые» течения, то «Новый Леф» оказался узкогрупповым изданием. На его страницах можно обнаружить и выпады против ранее дружественных группировок.

В августе 1928 г. порывает с Лефом и «Новым Лефом» Маяковский, вместе с ним покидают журнал Асеев, Брик, Кирсанов, Родченко, Жемчужный. В.Маяковский объяснил свой поступок тем, что мелкие литературные группировки изжили себя.

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей — литературно-политическая и творческая организация. Оформилась в 1925 г. под названием Всероссийской АПП (**ВАПП**) и объединила основные пролетарские кадры на литературном фронте. Возникновение самостоятельной организации пролетарских писателей было обусловлено необходимостью для пролетариата завоевать руководящую роль на фронте культурного и литературного строительства.

В первый период нэпа и в начале реконструкции народного хозяйства РАПП явилась воинствующей и вместе с тем массовой организацией, живо откликавшейся и активно участвовавшей

в целом ряде дискуссий того времени, отстаивавшей принципы пролетарской партийности в вопросах как художественного творчества, так и общего развития культурной революции. РАПП активно участвовала в борьбе с антипролетарскими теориями и течениями. РАПП представляла собой своеобразную школу воспитания и подготовки кадров пролетписателей, которые, имея опыт практического участия в борьбе рабочего класса, были слабо подготовлены для литературно-художественной деятельности. Вопросам учебы, творческого самоопределения придавалось особое значение в работе организации. Стремясь к выполнению поставленных партией задач, РАПП не была свободна от ряда грубых литературно-политических ошибок. Элементы обособления, преувеличенное представление о своей роли (подмена линии партии в литературе понятием «генеральной линии РАПП»), схоластика в постановке ряда лозунгов учебы и творчества, отрыв от практики соцстроительства — вот ряд «ошибок», которые дали о себе знать на всем протяжении деятельности РАПП. «Ошибки» РАПП являлись серьезной помехой для развития советской литературы. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. РАПП была ликвидирована.

Группа ЛЦК (Литературный центр конструктивистов) — литературная группа, основанная И.Сельвинским в 1923 г. Название восходит к конструктивистским течениям начала 1920-х гг. в изобразительном искусстве и архитектуре. Приверженцы конструктивизма считали его рациональным марксистским направлением в литературе. Утверждая господствующую роль техники в современной жизни, конструктивисты считали, что произведение искусства должно отвечать всем требованиям технической конструкции с максимальным функциональным использованием каждой из его частей. Выдвинули идеал так называемой *«локальной семантики»*, заключавшийся в подчинении образов, метафор и рифм главной теме произведения. В окружающей действительности главным провозглашался технический прогресс, акцентировалась роль технической интеллигенции. Причем сначала это трактовалось вне социальных условий, вне классовой борьбы. В частности, было заявлено: «Конструктивизм как абсолютно творческая школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм,

образ, заумь и т.д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции <...> Конструктивизм есть высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и уменье сгущаться в нем»[1]. Но в дальнейшем конструктивисты постепенно освободились от эстетических рамок и выдвинули идеологические обоснования своей творческой платформы.

Приведем мнение известной художницы-иллюстратора из объединения «производственной книги» О.Чичаговой: «По существу своему конструктивизм отрицает искусство как продукт буржуазной культуры. Конструктивизм — это идеология, возникшая в пролетарской России во время революции, и как всякая идеология <...> может быть жизнеспособным и не построенным на песке, лишь когда создает себе потребителя; а потому — задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека. Средствами к этому являются интеллектуальное производство — изобретательство и совершенствующее производство — техника»[2]. То есть произошла подмена понятий: методология конструктивизма теперь ставилась в прямую зависимость от идеологических принципов. Такое сползание из сферы искусства в область идеологии не могло не сказаться на судьбе конструктивизма как поэтического направления. И хотя ЛЦК еще претендует на ведущую роль, заявляя: «Конструктивизм идет на смену футуризму и как литературной школе, и как нигилистическому мироощущению. Футуризм сделал свое дело. Он был могильщиком буржуазной декадентщины в предреволюционные годы. В своем новом обличии — Лефа — футуризм продолжает свое старое дело — борьбу с гнилым охвостьем. Но <...> новая литература, новая социалистическая культура будет уже твориться не его руками. Эта новая культура созидает свой новый стиль, свои новые методы, и это есть методы конструктивизма», но в последние годы программа конструктивистов во многом напоминала программу критикуемого ими Лефа. Постоянная острая критика конструктивистов со стороны теоретиков

[1] Конструктивизм. URL: http://poetrybiennale.ru/konstruktivizm-2.html
[2] Там же.

марксистского толка привела в 1930 г. к ликвидации ЛЦК и образованию «Литературной бригады М. I», вошедшей в федерацию объединений советских писателей (ФОСП), которая осуществляла «объединение различных писательских группировок, желающих активно участвовать в строительстве СССР и считающих, что литература призвана сыграть в данной области одну из ответственных ролей»[1]. В декабре 1930 г. «Бригада» самораспустилась.

Вопросы для самоконтроля

1. Охарактеризуйте исторические и общекультурные причины возникновения основных «просоветских» литературных группировок.
2. Определите философские основы, эстетические и поэтические принципы Пролеткульта.
3. Назовите «идеологов» и основных представителей литературного Пролеткульта.
4. Назовите причины «отпочкования» от Пролеткульта литературной группы «Кузница». В чем состоят отличия между ними?
5. Перечислите основных представителей «Кузницы». Охарактеризуйте их художественную практику.
6. Что такое Леф? Определите философские основы, эстетические и поэтические принципы Лефа.
7. Назовите «идеологов» и основных представителей Лефа.
8. Укажите причины раскола Лефа на 2 лагеря — В.Маяковского и Н.Чужака.
9. Что такое «Новый Леф»?
10. Каковы отличия между Леф и Реф?
11. Назовите причины ухода В.Маяковского из Лефа и вступления в РАПП.
12. Расскажите об истории возникновения РАПП (МАПП, ВОАПП). Назовите их представителей. Обозначьте эстетические и поэтические установки РАПП.
13. Назовите дату и причины ликвидации РАПП.
14. Каковы эстетические установки и поэтические принципы литературного конструктивизма (ЛЦК)?

---

[1] Там же.

15. Назовите «идеологов» литературного конструктивизма и его основных представителей.

Литература

1. *Баевский В.С.* История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск, 1994.

2. История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. 1: 1910—1930 годы: Учеб. пособие / Л.Ф.Алексеева, И.А.Биккулова, Н.М.Малыгина и др.; Под ред. Л.Ф.Алексеевой. М., 2005.

3. *Коваленко С.А.* Маяковский и поэты-конструктивисты // Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы и сообщения. М., 1964.

4. *Култышева О.М.* В.Маяковский и литературные группы и объединения 1910—1920-х годов: Монография. М., 2005.

5. *Култышева О.М.* Феномен В.Маяковского: восприятие современников. Екатеринбург, 2003.

6. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921—1922 гг. М., 2005.

7. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. материалов / Подг. к печати: Н.И.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. 2-е изд. М., 1929.

8. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: 1920—1930-е годы / Л.П.Кременцов, Л.Ф.Алексеева, Т.М.Колядич и др.; Под ред. Л.П.Кременцова. М., 2002.

9. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; Под ред. С.И.Тиминой. СПб.; М., 2002.

10. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учебник. 4-е изд., доп. и перераб. М., 2000.

11. *Черемин Г.С.* В.В.Маяковский в литературной критике 1917—1925. Л., 1985.

12. *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984.

«КРЕСТЬЯНСКИЕ» ПИСАТЕЛИ И ПОЭТЫ

§ 1. Философско-нравственные корни и художественная практика «крестьянской» литературы. В.Маяковский и крестьянские писатели и поэты

По-своему раскрывается творческая личность Маяковского во взаимоотношениях с крестьянскими писателями. ВСКП — Всероссийский Союз Крестьянских Писателей — официально был образован в 1921 г. Однако председатель Центрального Совета ВСКП ***Григорий Дмитриевич Деев-Хомяковский*** (1888—1946), выступая на конференции крестьянских писателей и селькоров «Красной газеты» 25 сентября 1925 г., отмечал, что корни организации крестьянских писателей уходят в дореволюционное прошлое. По словам Деева-Хомяковского, «прародителем» ВСКП является задуманное еще в 1871 г. писателем И.З.Суриковым объединение самородков-писателей крестьян и рабочих, а в 1921 г., являющемся «поворотным» в политике страны (именно тогда «рычаг» революции был повернут к нэпу), произошло образование Союза Крестьянских Писателей. Организация возникла по инициативе жены Ленина. После доклада о рабоче-крестьянском Суриковском кружке, сделанного Г.Д.Деевым-Хомяковским в Главполитпросвете, присутствовавшая на заседании Н.К.Крупская выступила с предложением создать «такую литературную организацию, которая явилась бы помощницей в деле строительства полит-просветительных учреждений <…> в деревне»[1], т.е. была бы проводником идейно-художественных задач Пролеткульта в сельской местности. Обсудив предложение Крупской, бюро при Суриковском кружке (в составе Афонина, Хвощенко, Деева-Хомяковского, Логинова-Лесняка) приняло решение создать Всероссийский Союз Крестьянских Писателей.

ВСКП, вслед за Пролеткультом, намеревался в своем Уставе стоять «на твердом признании диктатуры рабочих и трудового крестьянства» и войти «в виде особой ассоциации в один из

[1] РГАЛИ. Ф. 1883. Деев-Хомяковский Г.Д. Оп. 5. Ед. хр. 1. Доклад «На каких основах организоваться крестьянским писателям» на конференции крестьянских писателей и селькоров «Крестьянской газеты». 25 сентября 1925 г. Л. 1.

производственных и профессиональных союзов»[1]. Отличием ВСКП от «городского», «фабрично-заводского» по сути Пролеткульта являлось признание основной задачей союза «всестороннее заявление всей жизни крестьянской массы во всех ее бытовых, социальных и экономических особенностях»[2]. Для достижения этой цели ВСКП собирался объединить вокруг себя крестьянских писателей, музыкантов и драматических деятелей, живущих как в деревнях и селах, так и, волею обстоятельств, находящихся в городе. ВСКП изначально был задуман как объединение крестьянских писателей, которые таковыми являются «по совместительству» со своим первоначальным занятием — крестьянским трудом. Показательна в этом смысле приписка, содержащаяся в Уставе ВСКП, которая регламентирует особые — классовые — критерии приема в Союз: «Лица, явно не занимающиеся физическим или общественно-полезным трудом, в СКП приняты быть не могут»[3]. По существу это означало вульгарно-классовый принцип отбора в члены Союза.

На первой конференции ВСКП были намечены задачи организации. Одной из главных являлась задача из «только что появившегося крестьянского корреспондента выявить настоящее лицо нового крестьянского писателя»[4]. Члены Союза признавали, что крестьянские писатели, которые начинали творческую деятельность до революции или родились как писатели в эпоху военного коммунизма, несомненно, могут быть хорошими писателями, однако сомневались, что они способны «освещать быт деревни так, как <…> должны были освещать и выявлять в эпоху развития нэп»[5]. Кроме того, крестьянский писатель, «вкусивший буржуазной культуры», признавался по складу мыслей своеобразным

[1] РГАЛИ. Ф. 1638. Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница», ВАПП, РАПП. Оп. 1. Ед. хр. 9. Протоколы заседаний правления ВАПП. Приложения: осн. положения Устава ВСКП (к прот. № 11 от 23 июня 1921 г.). 23 июня 1923 — 23 марта 1923 г. Осн. положения устава ВСКП, принятые на конференции 9 мая 1921 г. Л. 2.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] РГАЛИ. Ф. 1883. Деев-Хомяковский Г.Д. Оп. 5. Ед. хр. 1. Доклад «На каких основах организоваться крестьянским писателям» на конференции крестьянских писателей и селькоров «Крестьянской газеты». 25 сентября 1925 г. Л. 2.

[5] Там же.

народовольцем, утопистом, толстовцем, «не понимающим <…> учений Маркса и Ленина, далеким от материалистических предпосылок»[1]. Поэтому необходимо было создать штат новых крестьянских писателей, которые могли бы «учить марксизму» старых. На деле вместо обучения марксизму старых крестьянских писателей власти занялись репрессивными мерами по отношению ко всем «не сочувствующим» власти. Деев-Хомяковский в докладе «На каких основах организовываться крестьянским писателям» (25 сентября 1925 г.) с гордостью сообщал, что «печать в деревне делает колоссальное дело <…> организации работы <…> и хозяйственного строительства. <…> Громадную работу нес<ет> крестьянский корреспондент <…>, ведя борьбу и с кулачеством, и с пережитками военного коммунизма»[2].

Становлению нового, крестьянского писателя из так называемых селькоров способствовало открытие после XII Съезда Коммунистической Партии печатного органа ВСКП — «Крестьянской Газеты». Перед членами ВСКП теперь ставилась задача сделать из нового крестьянского писателя-корреспондента писателя-общественника. Писателям в деревне вменялось в обязанность поддерживать тесные связи с сельскими крестьянскими общественными организациями и проводить в них под чутким руководством ВСКП «работу <…>, на которую указывает <…> коммунистическая партия»[3].

В архивах РГАЛИ хранятся документы, свидетельствующие о том, что помимо «идеологической» помощи деревне ВСКП оказывал и реальную. Так, в разгар голода в Поволжье в 1921 г. ВСКП обратилась к крестьянам страны с «Декларацией Всероссийского Союза Крестьянских Писателей о голоде» и «Воззванием к крестьянам о помощи голодающему Поволжью». Членам Союза — крестьянским писателям, музыкальным деятелям — «Декларация» предписывала «выступать везде <…> с активным призывом на борьбу с голодом», «литературное творчество направить на выявление особенностей голода для человека, писать

[1] Там же.
[2] Там же. Л. 3.
[3] Там же. Л. 4.

рассказы, стихи, драмы, сцены и пр., посвященные моменту»[1]. Вдохновлять крестьянских писателей на этот труд должна была мысль, что «крестьянское Поволжье не забудет <…> помощи и <…> выделит нам новые армии певцов-писателей, художников и артистов»[2].

Вслед за созданием «Крестьянской Газеты» по инициативе Союза в 1923 г. при Госиздате была образована секция крестьянской художественной литературы, что позволило увеличить число членов ВСКП за счет корреспондентов и писателей на местах в 10 раз. В целях пропаганды собственного творчества ВСКП приступил к изданию брошюр, в которых, кроме писателей-крестьян, участвовали писатели-пролетарии из дружественного Пролеткульта. Актив ВСКП признавал, что материал, входивший в первые издания союза, был чрезвычайно слаб по своим художественным достоинствам, но, по словам Деева-Хомяковского, «утешала мысль, что основа была заложена непосредственно работниками деревни <…>, идущими из бедноты и середняка»[3].

С увеличением численности членов ВСКП возникла необходимость в солидном регулярном издании, из которого писатели-крестьяне смогли бы почерпнуть много ценного и который стал бы «рупором» крестьянского писательства в стране. ВСКП начинает выпуск журнала «Трудовая Нива», однако издание оказалась не в состоянии конкурировать качеством помещаемых материалов с появившимся практически сразу же журналом «Красная Нива» (издательства газеты «Известия»). «Трудовая Нива» завершила существование на 4-м номере. Председатель ВСКП, не признавая художественную слабость содержания журнала, объяснял скорую кончину журнала тем, что, в отличие от «Красной Нивы», у «Трудовой» была «только наша инициатива», в то время как у издательства «Известий» были средства[4] (Маяковский в стихотворении

[1] РГАЛИ. Ф. 1883. Деев-Хомяковский Г.Д. Оп. 2. Ед. хр. 145. Декларация Всероссийского Союза Крестьянских Писателей о голоде и Воззвание к крестьянам о помощи голодающему Поволжью. 1921. Л. 1.

[2] Там же.

[3] Там же. Оп. 5. Ед. хр. 1. Доклад «На каких основах организоваться крестьянским писателям» на конференции крестьянских писателей и селькоров «Крестьянской газеты». 25 сентября 1925 г. Л. 4.

[4] Там же. Л. 6.

«Идиллия» (1928), описывая быт семейки новых «совмещан», иронизировал по поводу скрупулезной выдержанности «Красной Нивы» в намеренно отвлеченном от проблем литературного фронта «лубочно-советском» стиле: «С папой “Ниву” смотрят детки, / в “Красной ниве” — нету терний»[1]. В выступлении на «Вечере журналов» (20 декабря 1927 г.) Маяковский также критиковал «Красную Ниву» как глубоко регрессивный журнал: «К сожалению, у нас имеется колоссальная литература, которая забывает такой тип журнала, как тип “Красная новь”. В первую очередь это — “Новый мир”, “Красная нива” <…>, выполняющие роль огромного рака, тянущего назад нашу коммунистическую культуру»[2]).

Тем не менее, вышедшие 4 номера «Трудовой Нивы» сыграли важную роль в деятельности ВСКП. Актив Союза посредством журнала дал ряд указаний «товарищам на местах», каким образом нужно вести организационную работу среди крестьян по проведению идей коммунистической партии. Пропаганда идей ВСКП сыграла свою роль, и к 1924 г. членами организации стали уже более 200 крестьянских писателей, главным критерием приема которых в союз было наличие «выдержанных классово произведений»[3].

С увеличением количества членов ВСКП возникла необходимость внедрения в союз «чисток в рядах», перенятых у регулярно их практиковавших пролеткультовцев и «кузнецов». Поводом для «чисток» служило обычно проявление в произведениях «писателей-крестьян» неизжитого «мещанского индивидуализма», в то время как партия проводила политику коллективизации в деревне. В докладе на конференции крестьянских писателей и селькоров «Крестьянской Газеты» 25 сентября 1925 г. председатель Центрального Совета Союза Деев-Хомяковский вспоминал: «В процессе работы мы увидели, что целый ряд товарищей, входящих к нам в Союз, просто хотят использовать <…> организацию в целях выявления себя лично, а не то, чтобы выявить общественное. <…>

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IX. С. 341.

[2] Там же. Т. XII. С. 501.

[3] РГАЛИ. Ф. 1883. Деев-Хомяковский Г.Д.. Оп. 5. Ед. хр. 1. Доклад «На каких основах организоваться крестьянским писателям» на конференции крестьянских писателей и селькоров «Крестьянской газеты». 25 сентября 1925 г. Л. 6.

К таким, к сожалению, относились <…> Неверов, Ширяевец, Логинов-Лесняк»[1].

С введением практики «чисток» ВСКП пришлось отобрать основную количественно небольшую группу писателей-общественников, которые не только писали «классово выдержанные» произведения, но и «помогали» активу Союза и коммунистической партии «воспитывать» в классовом духе «классово отсталых» и просто несознательных писателей. В результате довольно большая группа бывших членов ВСКП, которых Деев-Хомяковский называет «крестьянствующими» (среди них перечисленные выше категории плюс бывшие писатели-крестьяне, обосновавшиеся в городе), вышла из состава Союза. Часть из них примкнула к ВАПП, а часть ушла к «попутчикам».

ВСКП прилагал всяческие усилия для установления связей с другими классово обусловленными литературными группами и объединениями. Главными среди подобных на тот момент были ВАПП и МАПП. Однако сконцентрированные исключительно на интересах городского фабрично-заводского пролетариата вапповцы и мапповцы не спешили устанавливать творческих контактов с «деревенскими родственниками», за что заслужили острую критику со стороны ВСКП. Оскорбленный за представляемый им Союз, Деев-Хомяковский упрекал пролетарских писателей за то, что они смотрят на новичков — крестьянских писателей — глазами «старых бюрократических писателей 70-х годов прошлого века» как на «мелкобуржуазную стихию, <…> осаждающую город», и обвинял их в том, что они «не понимают задач коммунистической партии <…> в области художественной литературы»[2].

К 1925 г. членами ВСКП значилось уже около 800 человек. Председатель Центрального Совета Союза Деев-Хомяковский с удовлетворением отмечал, что «в художественном отношении литература <…> крестьянских писателей с каждым днем растет»[3]. С течением времени и изменением политики партии ВСКП выдвигались все новые и новые цели. Если в период нэпа перед ВСКП стояла задача превратить современную деревню в деревню

[1] Там же. Л. 6—7.
[2] Там же. Л. 8.
[3] Там же. Л. 16.

советскую, классово идеологически обусловленную, общественно ориентированную, то к 1925 г., когда деревня стала пониматься как часть производства, писатели-члены Союза должны были способствовать превращению ее в «социалистическую сельскохозяйственную фабрику»: «Селькор, <…> крестьянский писатель-общественник <…> ставит вопрос <…> в такой плоскости: деревня должна, прежде всего, оборудоваться <…>, чтобы у нее с пролетариатом была общая культурная работа»[1]. Это означало, что крестьянским писателям предписывалось сообщать своим произведениям «индустриальный уклон».

С годами усилилось влияние на ВСКП со стороны партии. В свою очередь, Центральный Совет Союза посредством своих печатных органов, главным из которых оставалась «Крестьянская Газета», передавала все резолюции центральных партийных и советских органов «на места» как руководство к действию. Крестьянским писателям предписывалось обращать эти резолюции в художественную форму и вести активную агитацию в деревне за проведение их в жизнь. Неукоснительное следование ВСКП партийным резолюциям не осталось незамеченным со стороны руководства ВКП(б), и с 1925 г. Союз получил возможность издавать литературный журнал «Жернов».

Помимо проведения идей партии в деревне перед писателями-общественниками встала задача создания «здоровой, бодрой литературы для детей». Деревенскую молодежь предписывалось воспитывать художественными произведениями так, чтобы она идеологически правильно воспринимала новую жизнь деревни. Крестьянские писатели должны были разработать такие типы литературных героев, которые помогли бы подготовить деревенскую молодежь к постройке новой деревни — деревни коллектива.

Из более далеких, но неизбежных задач ВСКП было объединение на базе Союза крестьян-художников и драматургов. В области драматургии ВСКП как преемник дооктябрьского Суриковского объединения самородков-писателей крестьян и рабочих с гордостью осознавал свой приоритет: «Неоспоримый факт — <…> театр родился в крепостное время. Его первые пионеры-артисты

[1] Там же. Л. 9—10.

были <…> крепостные мужики»[1]. По мнению Деева-Хомяковского, к 1925 г. ситуация мало изменилась: «И сейчас <…> лучшие силы театра, во многих случаях, выходят из деревни»[2].

В будущем консолидация крестьянских писателей, художников и драматургов должна была преобразоваться во Всероссийское Общество Крестьянских Писателей, Художников, Драматических и Музыкальных деятелей, которое, в свою очередь, выросло бы во Всесоюзное Общество. Российские крестьянские писатели, художники, драматурги и музыканты должны были установить тесный творческий контакт с другими народами СССР и выступить в роли «великого учителя» искусству: «снабжать их подлинно классовой и понятной крестьянству других национальностей художественной литературой»[3]. В результате в каждой национальной республике или области планировалось создать местные отделения ВСКП. «Первой ласточкой» подобного отделения явилась созданная в 1925 г. на Украине организация крестьянских писателей в лице «селянской спилки», селянских письменников «Плуг».

Между творчеством и общественной деятельностью В.Маяковского, в 1923 г. создавшего Леф, и крестьянских писателей, поэтов и критиков ВСКП много противоречий, но и, как ни парадоксально на первый взгляд, общего. Атаки на Маяковского из этого лагеря предпринимались неоднократно. Противопоставляя деревню городу, воспевая сложившийся веками крестьянский уклад, «крестьянская» критика небезосновательно настороженно относилась к индустриализации страны, объявляла футуриста-урбаниста Маяковского «городским» поэтом и противопоставляла ему поэтов «крестьянских».

ВСКП посредством своего печатного органа — журнала «Жернов» — подвергал критике и группу Маяковского «Новый Леф». Так, в № 8 журнала «Жернов» (1927) была помещена статья председателя Центрального Совета ВСКП, а к тому времени уже и редактора журналов «Новый мир» и «Красная Нива», Деева-Хомяковского «Против упадничества». Автор статьи упрекал

[1] Там же. Л. 19.
[2] Там же.
[3] Там же. Л. 20.

Леф за то, что он «потерял связь с литературным молодняком», «не держит руку на пульсе» новой советской литературы, преследуя узкогрупповые и в основе своей футуристско-формалистские задачи. По поводу статьи Деева-Хомяковского ответственный редактор журнала «Новый Леф» Маяковский с удивлением замечал: «В поездках по провинции видишь и читаешь многое, обычно не попадающееся»[1]. Поэт не принимал обвинения в утрате связи Лефа с «литературным молодняком»: «Что вы! В один голос разговариваем»[2].

Как известно, и сам Маяковский неоднократно в выступлениях и стихах ополчался против «мужиковствующих своры» («Юбилейное», 1924), обрушивался на архаику, часто псевдонародное стилизаторство крестьянских поэтов. В «Послании пролетарским поэтам» (1926), не умаляя достоинств произведений крестьянских писателей («решим, что все по-своему правы. / Каждый поет по своему голоску!»[3]), он выступал против «плоскости раешников и ерунды частушек» поэтов, по определению Деева-Хомяковского, «крестьянствующих», т.е. только претендующих называться крестьянскими. По мнению поэта, увлечение чисто внешней стилизацией «под народ» таит в себе опасность утраты истинного искусства, совершенствующего человеческую душу:

Одного боюсь —
за вас и сам, —
чтоб не обмелели
наши души,
чтоб мы
не возвели
в коммунистический сан
плоскость раешников
и ерунду частушек[4].

Сетуя на заметное угасание творческой жизни в стране с появлением на литературном «небосклоне» таких писателей, как

[1] Маяковский В.В. Записная книжка «Нового Лефа» // Маяковский В.В. Собр. соч.: В XII т. Т. XI. С. 338.
[2] Там же.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 152.
[4] Там же. С. 154.

Гладков и Калинников, поэт в «Письме писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926) критиковал поэтов-крестьян за создание социально ненасыщенных, «беспроблемных» стихотворений описательного плана, в которых идиллически изображалась жизнь советской деревни. Внешнему Маяковский всегда предпочитал глубокие духовные цели, для него всегда актуально поддержать жизнь, увести от уныния («все мы немножко лошади…»):

Мало знать
чистописаниев ремесла,
расписать закат
или цветенье редьки.
Вот
когда
к ребру душа примерзла,
ты
ее попробуй отогреть-ка![1]

«Беспроблемность» произведений крестьянских поэтов высмеивается поэтом в стихотворении «Идиллия» (1928). Он рисует идиллическую картинку: «советский мещанин», начавший после того, как «революция окончилась», «успокаиваться и обзаводиться», занят чтением со своими детьми. Какое же издание привлекло их внимание? Оказывается, это «Красная Нива», которую без особых опасений за детскую психику может читать детям заботливый отец, ибо журнал начисто лишен «злобы дня», т.е. в нем нет правды, ее заменяет фальшь:

С папой
«Ниву»
смотрят детки,
в «Красной ниве» —
нету терний[2].

Тем не менее, несмотря на критику в адрес крестьянских поэтов, Маяковский не подразумевает прекращения существования

[1] Там же. С. 207—208.
[2] Там же. Т. IX. С. 341.

этого объединения, прекрасно осознавая, что, в конечном итоге, цель у всех советских поэтов одна:

Есть
перед нами
огромная работа —
каждому человеку
нужное стихачество.
Давайте работать
до седьмого пота
над поднятием количества,
над улучшением качества[1].

В «Послании пролетарским поэтам» поэт объясняет критику в адрес, в том числе, и крестьянских поэтов, благородной целью, а также большим опытом стихотворца, правом «старшего» по перу («Я кажусь вам / академиком / с большим задом, / один, мол, я / жрец / поэзий непролазных»):

А если я
вас
когда-нибудь крою
и на вас
замахивается
перо-рука,
то я, как говорится,
добыл это кровью,
я
больше вашего
рифмы строгал[2].

Поэт готов совершенно по-доброму поделиться накопленным опытом с «собратьями по перу» из других поэтических лагерей («все, что я сделал, / все это ваше — / рифмы, / темы, / дикция, / бас!»). Он осознает необходимость бросить «замашки торгашьи» («моя, мол, поэзия — / мой лабаз!»), привычку «наклеивать ярлычки» и объединить усилия по строительству новой жизни:

[1] Там же. Т. VII. С. 153.
[2] Там же. С. 155.

Чем нам
делить
поэтическую власть,
сгрудим
нежность слов
и слова-бичи,
и давайте
без завистей
и без фамилий
класть
в коммунову стройку
слова-кирпичи[1].

Традиционно присущую русскому православному искусству анонимность Маяковский — при всей ответственности за свое «я» — считает достоинством. Он уверен, что «крестьянские» его в этом поймут.

Автономной от ВСКП группой являлись так называемые **«неонародники»** (**«новокрестьянские поэты»** или **«черноземовцы»**). Несмотря на то, что в группе ***Николая Алексеевича Клюева*** (1884—1937), ***Сергея Антоновича Клычкова*** (настоящая фамилия — Лешенков, 1889—1941), ***Сергея Александровича Есенина*** (1895—1925), ***Петра Васильевича Орешина*** (1887—1943), ***Разумника Васильевича Иванова-Разумника*** (1878—1946), ***Павла Давидовича Дружинина*** (1890—1965), ***Александра Васильевича Ширяевца*** (1887—1924) и ***Павла Александровича Радимова*** (1887—1967), в отличие от ВСКП, отсутствовала строгая организационная форма, тем не менее, в исследовательской и мемуарной литературе существует мнение о ней как о самостоятельно сложившейся и глубоко самобытной. Главное и основное отличие «новокрестьянских поэтов» от их предшественников-суриковцев и ВСКП состояло в том, что если суриковцы часто ощущали «несостоятельность» своего творчества по сравнению с классической, «большой» поэзией, а члены ВСКП стремились «вписать» крестьянские мотивы своего творчества в контекст новой советской деревни и в этом равнялись на пролетарских писателей, то «неонародники» гордились своей крестьянской, народной сутью.

[1] Там же. С. 156.

По словам А.И.Михайлова, они «не упускали случая подчеркнуть превосходство своей идущей от народных “певчих заветов” музы перед стихотворчеством поэтов от интеллигенции, которое они считали лишенным корневой основы и <…> самобытной эстетики»[1]. Так, поэт Н.Клюев не без гордости вспоминал слова С.Есенина о «неонародниках»: «Один из исследователей <…> представил Есенина <…> как писателя “из низов”. Есенин долго плевался на такое непонятие: “Мы <…> не должны соглашаться с такой кличкой! Мы <…> не низы, а самоцветная маковка на златоверхом тереме России; самое аристократическое, что есть в русском народе”»[2].

Разумеется, позиция «первородства», превосходства по отношению к «некрестьянской», интеллигентской поэзии, занятая «неонародниками», не могла служить укреплению авторитета группы в атмосфере межгрупповой борьбы 1920-х гг. Неудивительно, что пытавшиеся во что бы то ни стало сохранить самобытность своей «патриархально-крестьянской» поэзии, «чистоту» крестьянского мироощущения от «злободневных» тенденций в советской поэзии «неонародники» быстро восстановили против себя Пролеткульт, выражавший волю политической верхушки. Неудивительно поэтому, что судьба «новокрестьянских поэтов» является на сегодня, пожалуй, самой трагичной из судеб всех «неугодных» советскому режиму литературных групп. «Неонародники» стали средоточием жесточайшей травли как носители вредной «крестьянофильской», «пахотной» идеологии. Упорно защищавшие свое право писать о крестьянском труде, патриархальной деревне П.Васильев, Н.Клюев, С.Клычков и П.Орешин были репрессированы. Даже точное месторасположение их могил до сих пор неизвестно; стоит ли говорить о том, что творчество их долгое время было под запретом и незнакомо читателю.

Стойкость убеждений, глубокая вера в силу поэтического слова, которой отличались «неонародники», не могла не вызвать искреннего уважения со стороны Маяковского, поэта иных

[1] Михайлов А.И. Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба // Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. канд. филол. наук А.И.Михайлова. М., 1999. С. 6.

[2] Цит. по: Михайлов А.И. С.Есенин: Судьба и вера // Есенин С. «Шел Господь пытать людей в любови…». СПб,. 1995. С. 38.

социальных взглядов, но равно верящего в «силу слов». Критика в адрес «неонародников», так же, как и в адрес ВСКП («мужиковствующих своры»), из уст Маяковского звучала, но часто была по-доброму конструктивной. Подобной — «конструктивной» — полемикой в адрес крестьянских поэтов — является и поэтический диалог Маяковского с самым ярким «неонародником» — Сергеем Есениным.

§ 2. В.Маяковский и новокрестьянские поэты

С.Есенин. Творческое родство

Творчество Маяковского и Есенина в их поэтических связях и столкновениях привлекали внимание огромного множества исследователей[1]. Подавляющее большинство этих работ объединяет тенденция рассматривать творчество поэтов с позиции характерной для рассматриваемого периода русской литературы межгрупповой борьбы, которая, якобы, и делала поэтов антагонистами и в жизни, и в поэтических проявлениях. «Корнем противоречий» между Маяковским и Есениным, уверяют исследователи, послужил тот факт, что Есенин некоторое время был связан с имажинистами, а Маяковский — с футуристами. Принадлежность поэтов к этим двум враждебным по отношению друг к другу творческим объединениям, якобы, и стала «камнем преткновения», обусловившим различия в творческих методах, тематике и задачах. Так, например, В.Рождественский, уделивший С.Есенину особое внимание в книге «Повесть моей жизни», уверял на правах современника, что Маяковского и Есенина «связывала тесная, никогда не потухающая неприязнь. Для Маяковского Есенин был несомненным “лирическим злом”. Он никогда не отделял его от <…> не в меру чувствительной есенинской аудитории, полемизировал

[1] См., например: Покровский В. Диалог Есенина с Маяковским. Л., 1928; Зелинский К. Идти ли нам с Маяковским? // Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. С. 300—310; Метченко А. Маяковский. Очерк творчества. М., 1964; Перцов В.О. Маяковский и Есенин // Маяковский и советская литература. С. 49—77; Земсков В.Ф. Встречи Маяковского и Есенина // Там же. С. 351—371; Раков В.П. Маяковский и Есенин // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 76—120 и др.

с ним и с ней, с иронией отзывался о есенинских поэтических приемах»[1]. В свою очередь, «вспыльчивый и крайне обидчивый Есенин никогда не мог ему этого простить»[2]. Другой современник поэтов, опоязовец В.Шкловский в воспоминаниях о Маяковском отмечал крайнюю неприязнь Есенина к творчеству Маяковского: «Маяковского он не любил и рвал его книги, если находил в своем доме»[3]. В.Покровский в книге «Диалог Есенина с Маяковским» (Л., 1928) рисовал Маяковского и Есенина непримиримыми антагонистами в жизни и в искусстве. Анализ исследовательских и мемуарных работ подобного типа показывает, что их авторы намеренно стремятся подчеркнуть противоречия между поэтами, отыскивая в поэтике и тематике то, что их взаимно разделяло.

Доля истины в попытке обосновать различия между поэтами позициями межгрупповой борьбы футуристов и имажинистов есть. Так, 12 сентября 1921 г. в Москве С.Есенин и А.Мариенгоф подготавливают новый манифест имажинистов (для невышедшего сб. «Эпоха Есенина и Мариенгофа»). Из манифеста: «Мы, верховные мастера Ордена имажинистов <…> категорически отрицаем всякое согласие с формальными движениями Запада и не только не мыслим в какой-либо мере признания его гегемонии, но сами упорно готовим великое нашествие на старую культуру Европы. Поэтому первыми нашими врагами в отечестве являются доморощенные верлены (Брюсов, Белый, Блок и др.), маринетти (Хлебников, Крученых, Маяковский), верхарнята (пролетарские поэты — имя им легион)»[4].

Об имажинистах Маяковский отзывался подчас тоже резко отрицательно: «…Прикрывшиеся листиками мистики, лбы морщинками изрыв — футуристики, имажинистики, акмеистики, запутавшиеся в паутине рифм»[5] («Приказ № 2 армии искусств», 1921), а в незаконченной поэме «V Интернационал» содержится «Приказ № 3», направленный, как орудие, «по всем эскадрильям

---

[1] Рождественский В.С. Есенин (Из кн. «Повесть моей жизни») // Звезда. 1964. С. 112.

[2] Там же.

[3] Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 173.

[4] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. С. 162.

[5] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 86—87.

футуристов, крепостям классиков <…> и кухонным командам имажинистов»[1]. Кроме того, 17 февраля 1922 г. в Москве в Большой аудитории Политехнического музея прошел 2-й вечер В.Маяковского «Чистка современной поэзии». Объявлялась «обязательная явка поэтов, поэтесс и “поэтессенок” в алфавитном порядке»; среди подвергнутых «чистке»: имажинисты (С.Есенин и др.) и символисты. Интересно, что приблизительно в это же время объявлялся вечер в кафе «Стойло Пегаса», на котором «Есенин расчихвостит Маяковского, для каковой цели последнему предлагается явиться» (Новый путь. — 1 марта)[2].

В.Раков в очерке «Маяковский и Есенин» пишет о Маяковском: «Общественно-политические взгляды и творческие устремления поэта были принципиально противоположны декларациям и художественной практике имажинистов»[3]. Нельзя полностью согласиться с подобным утверждением, поскольку в действительности имажинисты переняли у футуристов многое (так, например, М.Л.Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» отмечал, что «“орнаментальный” перифрастичный стиль <…> раннего Маяковского канонизируется имажинистами, поставившими его в центр своей поэтики»[4]). Однако футуристы действительно не признавали имажинистов своими попутчиками в поэзии. Тем не менее, «выясняя историю литературных взаимоотношений Маяковского и Есенина, нельзя смешивать отношение Маяковского к имажинистам, той литературной группке, к которой примыкал одно время Есенин, с отношением великого поэта к самому Есенину»[5]. Это утверждение кажется тем более справедливым, что находит подтверждение в публичных выступлениях Маяковского, показывающих, что поэт не отождествлял Есенина с имажинистами, хотя и критиковал за принадлежность к группе. Так, например, рассказывая в 1922 г. в Риге о советской поэзии, Маяковский особо выделил Есенина как выгодно отличающегося на фоне имажинистов: «Имажинисты — крошечная

[1] Там же. Т. IV. С. 107.

[2] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. С. 322—323.

[3] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 79.

[4] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 264.

[5] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 79.

группа, имевшая успех лишь в ту пору, когда все остальные передовые группы занимались строительством и политической работой. Теперь же она уже выдохлась. Из всех остается лишь Есенин»[1]. Маяковский подчеркнул разницу между Есениным и имажинистами и выступая в Политехническом музее 4 марта 1924 г. Делая «Отчет за 1923—24 гг.», Маяковский иронизировал: «Вот еще имажинисты под ногами крутятся. Шершеневич, Мариенгоф, Кусиков. Это же затхлость, усталость современной поэзии. Это же гниль. *Реплика. — А Есенин?* — Маяковский. — Есенин не с ними. Есенин — крупный, хороший поэт. О Есенине <…> нужно говорить долго и не для насмешки»[2].

Подобную позицию в оценке творчества Есенина занимал Маяковский и относительно его связи с «черноземовцами»-«неонародниками». Так, например, в стихотворении «Юбилейное» (1924), перечисляя поэтов, от творчества которых «от зевоты / скулы / разворачивает аж!» («Дорогойченко, / Герасимов, / Кириллов, / Родов — / какой / однаробразный пейзаж!»), Маяковский указывает и крестьянских поэтов («мужиковствующих свора»), однако Есенина называет персонально, словно отделяя от остальных. И хотя поэт подвергается критике («Смех! / Коровою / в перчатках лаечных. / Раз послушаешь… / но это ведь из хора! / Балалаечник!»[3]), налицо подчеркнутое внимание к нему со стороны Маяковского как к индивидуальности, не вписывающейся в рамки объединения «крестьянствующих».

Самоубийство Есенина и последовавшие за ним массовые «упадочные настроения» осуждались на множестве диспутов, проводившихся «по горячим следам». Наиболее значительные из них были проведены 13 февраля и 5 марта 1927 г. в Коммунистической академии. Однако признание Есенина творческой индивидуальностью, не укладывающейся в упрощенные схемы, обнаруживает себя и в выступлении Маяковского на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» 5 марта 1927 г. Осуждая волну подражательных самоубийств и появившуюся

[1] Цит. по: Тупин А. Маяковский за границей // День. Рига. 9 октября 1922 г. № 7.

[2] Цит. по: Зелинский К. Маяковский (Из кн. воспоминаний) // Огонек. 1963. № 47. С. 20.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. С. 52.

после смерти Есенина моду на депрессию, названные «есенинщиной», Маяковский заявил: «Я <…> убежден, <…> что Есенин сам по себе не так страшен и не мог бы быть так страшен, как есенинщина»[1]. Маяковский отделил одно понятие от другого: «…Ставить знак равенства между всем упадочничеством и Есениным — бессмысленно. Упадочничество — явление значительно более серьезное, более сложное и большее по размерам, чем Сергей Есенин»[2].

Помимо обозначенной тенденции — представлять Маяковского и Есенина непримиримыми антагонистами вследствие их принадлежности к разным литературным группам[3] — существуют в исследовательской литературе о поэтах и попытки сблизить поэтов на почве внутреннего родства их поэтики и тематики, а также общих поэтических задач. Так, в противовес мнению В.Рождественского, который объяснял неприязнь Маяковского по отношению к Есенину тем, что поэт считал последнего «несомненным “лирическим злом”»[4], лидер конструктивистов К.Зелинский сближал поэтов именно по причине их общей «лиричности», происходящей из внутреннего одиночества и близости обоих поэтов к русской земле: «Лирика Маяковского иногда так подкупающе нежна, так неуклюже трогательна. В этом нет никакого противоречия. Ведь и за литературным ухарством Есенина скрывался тот же одинокий и так легко ранимый лирик. <…> Оба они внутренне не познали высокого, спокойного холодка вековой человеческой (европейской) культуры. <…> Маяковский и Есенин гораздо ближе друг к другу, чем это обычно принято думать. Их корни переплетаются в нашей нищей, мужицкой земле»[5]. Пытался выявить не только своеобразное в поэтических манерах поэтов, но и то, что их объединяло, и поэт Л.Мартынов, который

[1] Маяковский В. Выступление на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» 5 марта 1927 года. Публикация Ф.Н.Пицкель // Литературное наследство. Новое о Маяковском. С. 44.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 312.

[3] «Маяковский и Есенин были настолько разными и далекими друг другу поэтами, что о какой-либо серьезной внутренней близости между ними не могло быть и речи», — резюмировал А.Метченко // Метченко А. Маяковский. Очерк творчества. С. 335.

[4] Рождественский В.С. Есенин (Из кн. «Повесть моей жизни»). С. 112.

[5] Зелинский К. Идти ли нам с Маяковским? С. 304.

не видел «разительных противоречий между Есениным и Маяковским. <…> То, что их сближает, для меня гораздо яснее того, что их разделяет. Я мыслю их <…> идущими по одной дороге»[1]. «Идущими по одной дороге» мыслил поэтов и их современник и оппонент И. Эренбург. 5 июня 1918 г. в газете «Возрождение» был опубликован его фельетон «Стилистическая ошибка», посвященный общественной позиции А.Блока, А.Белого, С.Есенина, Н.Клюева, В.Маяковского, О.Мандельштама и др.[2].

Заявленная Л.Мартыновым исследовательская позиция в отношении творчества Маяковского и Есенина импонирует и автору настоящей работы, вследствие чего мы попытаемся в данной части провести сопоставительный анализ их поэтических систем, обратить внимание, что каким бы значительным не было различие между поэтами, оно не дает оснований представлять их непримиримыми антагонистами[3]. Более того, творчество обоих поэтов нам видится лежащим в одном поэтическом пространстве. Оба поэта одинаково достоверно — хотя и с разных точек зрения — отразили перипетии исторической эпохи и литературного процесса 1910—20-х гг.

Заочное знакомство поэтов состоялось в 1914 г. на страницах газеты «Новь», в издании которой в то время участвовал Маяковский. По свидетельству В.Ф.Земскова, 15 ноября 1914 г. в газете было дано следующее объявление: «В газете “Новь” раз в неделю, по четвергам, будет выходить страница поэзии и литературы. Всякое произведение, имеющее свое оригинальное, новое лицо, найдет в ней место. Рукописи присылайте: Мамоновский пер., 12, редакция “Новь”, В.В.Маяковскому»[4]. В том же году, 23 ноября, в № 122 газеты было напечатано стихотворение Есенина «Богатырский посвист», проникнутое патриотизмом, оправдывающим необходимость военных действий. Уже тот факт, что стихотворение было отобрано Маяковским из множества присланных, говорит о том, что поэт посчитал его «произведением, имеющим свое

[1] Литературная газета. 1967. 29 марта. С. 7.

[2] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. С. 207—208.

[3] Автор пособия считает, что в творчестве Маяковского и Есенина много творческих параллелей, что и обусловило название настоящего параграфа.

[4] Цит. по: Земсков В.Ф. Встречи Маяковского и Есенина. С. 354.

оригинальное, новое лицо»[1]. Еще более показательно, что стихотворение Есенина было опубликовано в одном номере со статьей самого Маяковского «Без белых флагов», имеющей ярко выраженный антивоенный характер. По всей видимости, стихотворение Есенина привлекло Маяковского, прежде всего, уровнем поэтического мастерства, раз он счет возможным поместить его в газете, несмотря на личное несогласие с автором в военном вопросе.

Различное отношение Маяковского и Есенина к войне прослеживается и в других произведениях поэтов. Так, у Маяковского война — это антиэстетичное зрелище («с запада падает красный снег / сочными клочьями человечьего мяса»[2] — «Война объявлена», 1914) и антигуманное действо:

По черным улицам белые матери
Судорожно простерлись, как по гробу глазет.
Вплакались в орущих о побитом неприятеле:
«Ах, закройте, закройте глаза газет!».
(«Мама и убитый немцами вечер», 1914)[3]

Есенин же в начале войны объективно примыкает к «орущим о побитом неприятеле» из стихотворения Маяковского, поскольку эстетизирует войну как патриотическое и богоугодное дело. Так, в стихотворении «Удалец» новобранец рвется на войну проявить свою доблесть и поиграть «молодецкой силою»:

Ой мне дома не сидится,
Размахнуться б на войне[4].

Таким образом, первая заочная встреча поэтов на страницах «Нови» выявила их несогласие в военной теме, но уже тем, что состоялась, продемонстрировала заинтересованность Маяковского творчеством Есенина.

---

[1] Кроме того, и Есенин, создавая стихотворение «Богатырский посвист», и Маяковский, публикуя его, подчинялись требованию времени. Во всяком случае, Есенин никогда более не публиковал его, а использовал как черновой набросок, перенеся из него одно четверостишие в маленькую поэму «Русь» (1914), проникнутую совсем другим, мирным, настроением.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 64.

[3] Там же. С. 66.

[4] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. I. С. 151.

«Очная» встреча поэтов, по свидетельству В.Ф.Земскова, состоялась спустя два года — в 1916 г., на квартире Ф.Сологуба, который попросил присутствовавшего на вечере среди прочих поэтов Есенина, приехавшего будто только что из деревни, почитать стихи. Об этой встрече с иронией вспоминал впоследствии Маяковский в статье «Как делать стихи?» (1926): «В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиками. <…> Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штиблеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским. Тем более что он уже писал нравящиеся стихи и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы»[1]. Несмотря на ироничный тон воспоминания, отметим, что Маяковский признавал стихи Есенина «нравящимися», «очень способными» и настолько востребованными, что могли принести автору прибыль. Поэт в целом доброжелателен к Есенину («малый он был как будто смешной и милый»[2]), хотя заключает для себя, что «его <…> очень деревенские стихи нам, футуристам, конечно, были враждебны»[3].

О реакции Есенина на иронию Маяковского мы знаем опять же из уст Маяковского («Как человек, уже в свое время относивший и оставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежи: — Это что же, для рекламы? Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло <…> — Мы деревенские, мы этого вашего не понимаем… мы уж как-нибудь… по-нашему… в исконной, посконной…»[4]). Нельзя поручиться, что происходившее на самом деле не утрировано. Более убедительно выглядит сцена прощания поэтов после вечера у Сологуба: «Уходя, я сказал ему <…>: — Пари держу, что вы все эти лапти да петушки-гребешки бросите! Есенин возражал с убежденной горячностью»[5].

Именно как горячую полемику можно охарактеризовать отношения Маяковского и Есенина после революции, тем более что участившиеся встречи поэтов давали повод для противоречий

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 93.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

уже не только касательно одежды, но и в идеологических вопросах и непосредственно в поэтической сфере. Известно, что в первые послеоктябрьские годы Есенин увлекался «скифством», с точки зр. В.Ф.Земскова, замыкавшим его «в узконациональные рамки»[1]. Маяковский, напротив, в это время проявляет себя «космополитом» по широте взглядов на нации и народы. Россию он органично вписывает в мировое сообщество:

Нам,
Поселянам Земли,
каждый Земли Поселянин родной.

<…>

Мы все
на земле
солдаты одной,
жизнь созидающей рати.
(«Революция (Поэтохроника)», 1917)[2]

Подобные настроения вызывали отторжение Есенина, вспоминал Н.Полетаев, ставший свидетелем горячей полемики поэта с Маяковским по этому вопросу[3]. Однако, несмотря на свидетельства современников, утверждающие «узкий национализм» Есенина, существуют и принадлежащие самому поэту несовместимые с национализмом кощунственные по сути строки:

Мать моя — родина,
Я — большевик.
Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.
(«Иорданская голубица», 1918)[4]

Несмотря на вполне естественные у сложившихся личностей идеологические расхождения, и Маяковский, и Есенин не раз демонстрировали уважение к творчеству друг друга. Так, перечисляя

[1] Земсков В.Ф. Встречи Маяковского и Есенина. С. 360.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 139.
[3] Полетаев Н. Есенин за 8 лет // Есенин С.А. М., 1926. С. 103.
[4] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. М., 1985. С. 157.

в стихотворении «На Кавказе» (1924) самых достойных из русских поэтов («Здесь Пушкин в чувственном огне / Слагал душой своей опальной <…> / И Лермонтов, тоску леча, / Нам рассказал про Азамата <…> / И Грибоедов здесь зарыт, / Как наша дань персидской хмари»[1]), Есенин ставит в один ряд с ними и Маяковского:

Мне мил стихов российский жар.
Есть Маяковский, есть и кроме,
Но он, их главный штабс-маляр,
Поет о пробках в Моссельпроме[2].

Несмотря на то, что отрывок демонстрирует сожаление, что Маяковский растрачивает свой дар на рекламу, показательно, что Есенин признает поэта «главным» среди других современных поэтов и ставит его имя прежде имени «крестьянствующего» соратника Н.Клюева, творчество которого получает здесь далеко не лестную характеристику:

И Клюев, ладожский дьячок,
Его стихи как телогрейка,
Но я их вслух вчера прочел —
И в клетке сдохла канарейка[3].

Заявленное в стихотворении «На Кавказе» уважение к творчеству Маяковского тем более показательно, что, как замечает Ю.Б.Юшкин, когда оно писалось (стихотворение было написано поэтом не ранее 13 сентября 1924 г.), С.Есенин был уже знаком со стихотворением В.Маяковского «Юбилейное», которое было впервые напечатано в августе во втором номере журнала «Леф»[4]. В.А.Мануйлов, встречавшийся с приехавшим в Баку Есениным 21 сентября 1924 г., рассказывал: «Заговорив о Маяковском, Есенин заметно помрачнел. Он очень был обижен стихотворением “Юбилейное” <…>. Быть может, тогда эти стихи Маяковского казались Есенину самой большой обидой во всей его жизни, и он

[1] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. II. С. 175—176.
[2] Там же. С. 176.
[3] Там же.
[4] Юшкин Ю.Б. Вспоминая… небылое // Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы: Мат-лы международной конф., посвященной 110-летию со дня рождения С.А.Есенина. Рязань, 2006. С. 448.

не скрывал, что они его больно ранили. <…> Свою обиду он невольно переносил и на творчество Маяковского: “Про Маяковского что скажешь? Писать он умеет — это верно, но разве это поэзия? У него никакого порядку нет, вещи на вещи лезут. От стихов порядок в жизни быть должен, а у Маяковского все как после землетрясения…”»[1].

В свою очередь, Маяковский, тоже не упуская случая «задеть» Есенина, тем не менее, уже самим фактом того, что обращался к его имени в прямой связи с собственным, демонстрировал признание таланта поэта. Так, например, в поэме «Во весь голос» (1929/1930) Маяковский выразил уверенность в том, что Есенина, как и его самого, будущее примет, хотя оба они дойдут к людям будущего разными путями:

Я к вам приду
в коммунистическое далеко
не так,
как песенно-есененный провитязь…
<…>
Мой стих дойдет,
но он дойдет не так, —
не как стрела
в амурно-лировой охоте…[2]

Равновеликими поэты ощущали друг друга вполне объективно. Их современник грузинский поэт Симон Чиковани в «Незабываемых встречах» писал: «…Теперь в русской поэзии соперничали друг с другом три вершины — Владимир Маяковский, Сергей Есенин и Борис Пастернак. Эти три поэта определяли большое течение русской поэзии двадцатых годов»[3].

Т.К.Савченко отмечает, что «Маяковский много говорил и о необходимости более тонкого анализа есенинской поэзии. Молодежь тех лет не знала глубоко творчества Есенина <…>. В связи с этим Маяковский говорил: «Надо понимать литературное

[1] Цит. по: Там же. С. 449.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. X. С. 281.
[3] Цит. по: Юшкин Ю.Б. Вспоминая… небылое. С. 460.

значение Есенина, роль его в нашей литературе, размеры его дарования, то, что пригодно в нем для нас и что непригодно»[1].

Вопреки мнению В.О.Перцова о полемике Есенина и Маяковского как «результате отталкивания очень разных художнических индивидуальностей, но еще и противоборстве художественных методов»[2], думается, не это определяло спор поэтов, тем более что сам Маяковский в «Послании пролетарским поэтам» (1926) заявил: «А мне / в действительности / единственное надо — / чтоб больше поэтов / хороших / и разных»[3]. На наш взгляд, главная причина споров — «дух соперничества» двух талантливых поэтов, реализовавших себя внутри одной противоречивой эпохи. «Несовпадения» эти ярче всего прослеживаются в отношении обоих поэтов к общим темам творчества — теме войны, революции, ленинской теме и др. Как ни парадоксально, но глубокий интерес к одним и тем же темам в творчестве Маяковского и Есенина свидетельствует и о гранях совпадений и неизбежного родства таких, на первый взгляд, разных поэтов.

Разногласия выявляет поначалу и преломленная каждым по-своему тема революции, которая органично выросла из военной темы. У Маяковского связь этих тем прослеживается особенно ярко: революция, по мысли поэта, — это прямое следствие противоречий, в том числе, и военного времени. Есенин, видевший в войне патриотическую подоплеку[4], сначала не воспринимает революцию как ее органическое продолжение. Осознание судеб народа в революции пришло к Есенину, как и к Маяковскому, не сразу. У Есенина оно со всей силой выразилось в написанной только в 1925 г. «Анне Снегиной». К не включенным в основной текст наброскам к этой поэме апеллирует В.Раков как к подтверждающим революционность Есенина. Но сами наброски не содержат мысли

---

[1] Савченко Т.К. «Есенинщина». Маяковский в борьбе с «есенинщиной» // Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы: Мат-лы международной конф., посвященной 110-летию со дня рождения С.А.Есенина. Рязань, 2006. С. 364.

[2] Перцов В.О. Маяковский и Есенин. С. 53.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 152.

[4] Как уже говорилось, вскоре поэт пересмотрел отношение к войне как к богоугодному делу: «Война “до конца”, “до победы”, / И ту же сермяжную рать / Прохвосты и дармоеды / Сгоняли на фронт умирать» («Анна Снегина», 1925) // Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 436.

о безоговорочном приятии Есениным революции; скорее, речь идет о том, что к осознанию масштабов свершившегося поэт пришел с годами:

И сам я ругался немало,
Когда буржуазная брысь
Слюною своей заливала
Пожаром взметенную жисть.
Хотя коммунистом я не был
От самых младенческих лет,
Но все же под северным небом
Винтовку держал за «совет»[1].

Разным было и восприятие поэтами революции как исторического явления. Если Маяковский увидел в революции начало реализации надежд на социальные преобразования, то Есенин, по его словам, воспринял ее «с крестьянским уклоном»[2]. Поэт надеялся, что революция принесет благоприятные перемены, вследствие которых на «мужицкой» земле установится мир. Постреволюционная действительность рисовалась ему в поэтических мечтах идиллически-пасторальной: как «некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай, ибо рай в мужицком творчестве так и представлялся, где <…> время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая <…> золотой ковш, сыченою брагою». То есть Есенин воспринял революцию скорее в религиозном ключе — как переворот в сознании человека, поворот к вере в «божество живых», «пророка новой веры», утверждающего справедливый «мужицкий рай». Перспектива постреволюционного «мужицкого рая» запечатлена поэтом в образе страны Инонии из одноименного стихотворения (1918). Название этой вымышленной страны происходит от древнерусского «ино» — «ладно», что дорисовывает картину благословенной, «ладной» страны без горя и бед:

[1] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 93.
[2] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. V. С. 231.

Вижу тебя, Инония,
С золотыми шапками гор.
Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку-мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать…

<…>

И тихо под шепот речки,
Прибрежному эху в подол,
Каплями незримой свечки
Капает песня с гор:
«Слава в вышних богу
И на земле мир!»…[1]

Постреволюционное будущее оказывается у Есенина поначалу вполне совместимым с благодарением за него Богу, но постепенно этот пафос сменяется сомнениями и перерастает в богоборческий (таковы «Преображение», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик»). Это роднит его с Маяковским, который, согласно позиции долженствования, являясь *Поэтом*, должен был стать голосом всколыхнувшегося предреволюционным богоборчеством народа. Настроения революционных толп — от скептицизма до неприкрытого богоненавистничества — со всей полнотой отразились в образе автобиографичного героя Маяковского, который доходит в своем «бунтарстве» до *богоубийства*, внутренне содрогаясь содеянным, но скрывая этот «излом» под маской «богохульника». Вскоре, однако, поэт убеждается, что в обезбоженном мире гибнет и *человек*, ради которого он идет на подобное «люциферианство». В итоге, осознав убожество осиротевшей без Бога земли, поэт вновь обращается в творчестве к ассоциациям с первохристианским движением, но уже не как к антитезе провозглашаемым революцией «новым идеалам», а как к основе для поиска *новой*

[1] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 154—155.

веры, утверждения любви как высшей ценности[1]. Мучительное, но желанное искупление приводит героя к христианскому распятию:

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творись,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я[2].

В творчестве С.Есенина богоборческая тенденция отразилась в тех же проявлениях, что и в творчестве Маяковского. Сравним стихотворение Есенина «Инония» и пьесу Маяковского «Мистерия-буфф». Уже было замечено, что «у обоих ярко проступает богоборческая направленность»[3]. Оба поэта обращаются к библейской символике: таковы образы Христа, Библии, благословенного рая, «лики мучеников и святых»[4] (коими в пьесе Маяковского выступают «нечистые») и, наконец, образ поэта-пророка. Сравним: «Инония» (1918):

Не устрашуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей. —
Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей[5].

«Мистерия-буфф» (1920/1921):

Кто я?
Я не из класса,
не из нации,
не из племени.
Я видел тридцатый,
сороковой век.

[1] Подробнее о богоборческих мотивах Маяковского см. в параграфе «Богоборческая позиция “я” Маяковского» // Култышева О.М. Феномен В.Маяковского: восприятие современников. С. 104—123.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 208.

[3] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 97.

[4] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 149.

[5] Там же. С. 148.

<…>

Слушайте!
Новая
нагорная
проповедь![1]

В обоих произведениях поэт-пророк, осознающий, что ждать милости от Бога страдающим и униженным земным существованием людям бесполезно, сознательно принимает на себя грех богоборчества и дерзко обращается с именем и идеями Христа, принимая на себя функции Бога:

Время мое приспело,
Не страшен мне лязг кнута.
Тело, Христово тело,
Выплевываю изо рта.
Не хочу восприять спасения
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.
(«Инония»)[2]

Араратов ждете?
Араратов нету.
Никаких.
Приснились во сне.
А если гора не идет к Магомету,
то и черт с ней!
Не о рае Христовом ору я вам,
где постнички лижут чаи без сахару.
Я о настоящих
земных небесах ору.
(«Мистерия-буфф»)[3]

Поэты-пророки утверждают в сознании людей представление о новом — земном — рае, который оказывается достижим

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 297—298.
[2] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 148.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 298.

реальными человеческими усилиями, трудом, который утрачивает свою подневольность:

Проклинаю я дыхание Китежа
И все лощины его дорог.
Я хочу, чтоб на бездонном вытяже
Мы воздвигли себе чертог.
(«Инония»)[1]

Мой рай — в нем залы ломит мебель,
Услуг электрических покой фешенебелен.
Там сладкий труд не мозолит руки,
Работа розой цветет по ладони…
(«Мистерия-буфф»)[2]

Наконец, и угадываемый в образе «человека просто» Маяковский, и «пророк Есенин Сергей» утверждают взамен старой, безразличной к людям, — «новую веру» — в земной рай для «всех, / кроме нищих духом, / от постов великих вспухших с луну» («Мистерия-буфф»); в «царствие небесное» для «непростивших», «кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею!»:

«…Радуйся, Сионе,
Проливай свой свет!
Новый в небосклоне
Вызрел Назарет.
Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера — в силе.
Наша правда — в нас».
(«Инония»)[3]

В данной связи ошибочным нам кажется мнение В.Ракова, утверждающего: «В то время как Маяковский <…> отвергает <…> сказки о райской жизни, противопоставляя им действительную борьбу <…> за реально достижимое счастье на земле, Есенин утверждает взамен старой религии какую-то новую»[4]. Слова, что

[1] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 149.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 298.
[3] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 155—156.
[4] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 97.

«Маяковский <…> отвергает <…> сказки о райской жизни», не увязываются с образом «земного рая», который создает поэт в пьесе:

Там солнце строит такие трюки,
что каждый шаг в цветомории тонет.
Здесь век корпит огородника опыт —
стеклянный настил, навозная насыпь,
а у меня
на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы б[1].

И разве не новой религией, подобно утверждаемому Есениным в «Инонии» «Новому Назарету», является новая вера, предлагаемая «Человеком просто» «нечистым» — в «царствие мое / земное — / не небесное»? Сознательное отступничество от идеалов религии обретает в пьесе Маяковского черты *новой веры* (апофатического, отрицательного верования) (глубоко верующий Н.Гумилев допускал, по свидетельству В.Лурье, «религию отрицательную: борьбу с Божеством; таковую он видел в произведениях Маяковского»[2]).

Внимание к богоборческой теме в сопряжении двух центральных противопоставленных друг другу образов — земли и неба — обусловило и общее для поэтов внимание к «космической» теме, образам пространственной безграничности. Небо становится доступным мысли поэта, равного в своей миссии защитника обездоленных Богу и преодолевающего небесный предел в поиске ответов на земные вопросы. У Есенина отличительной особенностью «Инонии» является кощунственное обращение с небом («Ныне ж бури воловьим голосом / Я кричу, сняв с Христа штаны: / Мойте руки свои и волосы / Из лоханки второй луны»[3]). Также в поэме «Небесный барабанщик» (1919) находим развенчание образа неба как сакрального, божественного начала:

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 298.
[2] Лурье В. Маленькая столовая напротив кухни // Дни. 1923. № 190 (17 июня). С. 9.
[3] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 150.

Если это солнце
В заговоре с ними, —
Мы его всей ратью
На штыках подымем.
Если этот месяц
Друг их черной силы —
мы его с лазури
Камнями в затылок.
Разметем все тучи,
Все дороги взмесим,
Бубенцом мы землю
К радуге привесим[1].

Маяковский в пьесе «Мистерия-буфф» в образе «Человека просто» тоже призывает «нечистых» в рукотворный «земной рай», попирая небесный:

Вперед!..
Сквозь небо — вперед!..
<…>
Там всем победителям отдых за боем.
Пусть ноги устали, их в небо обуем![2]

Помимо этого, привлекательной для Маяковского и Есенина явилась тема поэта и поэзии и роли поэта в социальных преобразованиях советской власти. Восторженное приветствие Маяковским революционных событий, его желание положить свой поэтический дар «на алтарь революции» послужили поводом для того, чтобы стремиться к слиянию личного «я» с «мы» революционно настроенного народа. В.Брюсов считал таковое стремление вполне естественным и даже закономерным. По его мнению, поэт *по определению* должен быть глашатаем народа: «Это — роковая воля, это твой голос, народ. Пусть спорят с тобой другие, поэт почитает тебя. Поэт живет тем, что создал ты: твоим словом. <…> Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. <…> Он жив, пока жив народ»[3]. Брюсов призывал

[1] Там же. С. 145.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 301.
[3] Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 401.

поэтов повиноваться народу: «Поэт! Повинуйся народу, ибо без него ты только музейная редкость»[1]. Сообразуясь с такой программой, Брюсов безоговорочно принял тот факт, что у Маяковского «без всякой программы слово "*наше*" стало таким же ласковым, как слово "*мое*"»[2].

Маяковский интерпретирован как голос народа и в статье М.Цветаевой «Поэт и время» (1932). Проводя аналогии между Маяковским и Рильке, Цветаева (как и В.Брюсов) объясняла роль «глашатая масс» велением народа: «Заказ множества Маяковскому: скажи *нас*, заказ множества Рильке: скажи *нам*. Оба заказы выполнили. Учителем жизни Маяковского никто не назовет, так же как Рильке — глашатаем масс»[3]. Для Цветаевой «Я» поэта и общее «Мы» равнозначны: «В жизни дней Маяковский один за всех (от лица всех).

> Под скромностью ложной — радости не тая,
> ору с победителями голода и тьмы:
> — «Это я!
> Это — мы!» [4]
>
> («Автобусом по Москве»)»[5]

Попытка представить Маяковского, в отличие от «попутчика» Есенина, органично влившимся в процесс социального переустройства общества, представляется нам натяжкой. Несмотря на поддержку критиками-современниками прорастания «мы» Маяковского на почве «я», поэту при первой же возможности указывали на его «неизжитый индивидуализм» («Вы считаете себя поэтом-коллективистом, а всюду пишете: "Я, Я, Я…"»[6]).

---

[1] Там же.

[2] По свидетельству Шкловского / Шкловский В.Б. О Маяковском. За и против // Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 104.

[3] Цветаева М. Об искусстве. С. 68.

[4] Знаки препинания М.Цветаевой. — *О.К.*

[5] Цветаева М. Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // Цветаева М. Об искусстве. С. 300.

[6] РГАЛИ. Ф. 336. Маяковский Владимир Владимирович. Оп. 5. Ед. хр. 122. Статьи и заметки о жизни и творчестве В.В.Маяковского. 1926—1963. Вырезки из газет и журналов («Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Литературная газета», «Вечерняя Москва» и т.д.). Кассиль Л. Разговор с читателем // Правда. 1940. № 104 (8150) (14 апреля).

К.Чуковский в статье о Маяковском, помещенной в «Альманахе» издательства «Шиповник» (1914, кн. 22), раскрывал причины невозможности совмещения Маяковским личного плана с общественным. По его мнению, это следствие неудачно выбранного для этой цели пути — *перешагнуть через себя*: «Он даже с толпами города не умеет, бедняга, слиться и от этого еще горше рыдает»[1].

В статье «Эпос и лирика современной России…» Цветаева утверждала, что решение отдать свой голос народу для Маяковского явилось *жертвой,* отказом от сложности своей натуры и ярко выраженного индивидуализма. Приводя строки из стихотворения Маяковского «Автобусом по Москве», Цветаева восклицала: «Впервые поэт гордится тем, что он *тоже*, что он — *все*!»[2]. В статье звучит сожаление по поводу бесплодности и губительности этой жертвы для *самого* Маяковского: «Маяковскому, этому самому прямому из бойцов, пришлось драться иносказательно, этому самому боевому из бойцов — биться окольно. И сколько ни заявляй Маяковский: “Я — это все! Я — это мы!” — он все-таки одинокий товарищ, неравный ровня, атаман — ватаги, которой нет, или настоящий атаман которой — другой»[3].

Соотносима с мнением М.Цветаевой о том, что — при всем стремлении Маяковского слиться с общественным «мы» и даже бравировании этой слитностью — *по-настоящему* стать «голосом масс» у поэта не получилось, и точка зрения наркома просвещения СССР, не единожды проявлявшего расположение к творчеству Маяковского, — А.Луначарского. Анализируя в статье «О нашей поэзии» титанические попытки Маяковского «быть с народом», он заключал, что попытки эти не всегда вознаграждались достижением поставленной цели. Это приводило к ощущению растерянности поэта при виде тупика на пути к слиянию с «мы»: «…У самого Маяковского чувствуется какая-то растерянность. Берясь за почти невыполнимые для поэта задачи, он дает великолепную меру своей технической силе, согревает при этом эти

[1] Чуковский К.И. Футуристы // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. Статьи 1906—1968 гг. С. 228—229.

[2] Цветаева М. Об искусстве. С. 300.

[3] Там же. С. 309.

тур-де-форсы[1] несомненно искренним революционным чувством, но все вместе представляет собою все же не вполне увенчанное успехом усилие»[2].

Д.Святополк-Мирский в статье «Две смерти: 1837—1930», вышедшей сразу после смерти Маяковского, также указывал на *несовместимость* внутренних *установок* поэта, которые он так и не сумел сломить в себе, и *«линии партии»*, а также на невозможность приписывать его к числу пролетарских поэтов. «Для коммунистов Маяковский не может стать своим, а остается попутчиком, — делал вывод Святополк-Мирский. — <…> Было бы нелепо <…> сравнивать с Маяковским Демьяна Бедного <…>, потому, что автор не должен *считаться* с генеральной линией, а носит ее в себе. Маяковский по роковой *несамостоятельности* своей социальной позиции мог только "*принимать заказ*"»[3]. Святополк-Мирский считал, что поэт не смог вместе с революционно настроенными массами, коим так хотел служить, «войти в новое», так как внутренней убежденности в правоте «генеральной линии» у него не было[4].

Советский критик В.Альфонсов, находивший в «я» поэта общественные черты, также не мог не отметить тот факт, что раннему Маяковскому (до «Облака в штанах») эти черты не были свойственны: «Герой Маяковского, являясь носителем антибуржуазного протеста, <…> не сливается с массой, не является ее типичным представителем. По сути дела лишь в "Облаке в штанах" <…> появляется характерное *потом* для поэта "Мы" — голос самой массы»[5]. Однако, считает критик, и в «Облаке в штанах» поэт еще не слит с массой, а его голос — это голос, *внушаемый* массе, голос *за* массу. Альфонсов замечает конфликт, зародившийся при этом внушении между поэтом и толпой: «В целом же толпа, "потненькая и покорненькая", плохо внемлет призывам поэта-пророка»[6].

---

[1] Усилие, напряжение (фр.); здесь: виртуозничанье, ловкий трюк.

[2] Луначарский А.В. О нашей поэзии // Луначарский А.В. Статьи о литературе: В 2 т. Т. 2. С. 79.

[3] Святополк-Мирский Д. Две смерти: 1837—1930. С. 44.

[4] Там же. С. 48.

[5] Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. С. 61.

[6] Там же.

Несмотря на то, что, как следует из рассуждений современников, не только Есенин, но и Маяковский объективно являлись «попутчиками», несомненным является тот факт, что оба они стремились глубоко «понять» свою эпоху. Особенно явно это стремление проявилось после возвращения Есенина из турне по Америке. Это сразу же было замечено Маяковским, который вспоминал, что из Америки Есенин «вернулся с тягой к новому»: у Есенина «появилась даже какая-то явная симпатия к нам (лефовцам): он шел к Асееву, звонил по телефону мне, иногда просто старался попадаться»[1].

«Очень деревенские»[2], по словам Маяковского, ранние стихи Есенина после событий революции и посещения Америки изменились настолько, что поэт пригласил его в Леф. Об этом факте вспоминает Н.Асеев: «Разговор шел об участии Есенина в “Лефе”. Тот с места в карьер запросил вхождения группой (имажинистов. — *О.К.*). Маяковский, полусмеясь, полусердясь, возразил, что “это сниматься, оканчивая школу, хорошо группой”»[3], и объединение поэтов под эгидой Лефа не состоялось.

Другим фактом в пользу стремления Есенина «влиться» в современность явилось изменение его решения общей для него с Маяковским темы отношений города (цивилизации) и деревни (естественного, природы). В ряде произведений (среди них, например, поэма «Сорокоуст», 1920) Есенин пророчески выразил предчувствие грозящей экологической катастрофы, неизбежный страх перед губительным влиянием цивилизации, убежденность в том, что она, в конечном итоге, уничтожит деревню. В «Письме деду» (1924) Есенин, однако, призывает деда-крестьянина принять помощь стальной кобылы-паровоза, любуется этим изобретением человека:

Ах, что за лошадь,
Что за лошадь паровоз!
Ее, наверное,
В Германии купили[4].

---

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 94—95.
[2] Там же. С. 93.
[3] Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. С. 300.
[4] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 267.

Маяковский тоже неоднократно восхищался техникой, и прежде всего, техническим совершенством американского города. Если до Октября городские пейзажи Маяковского служат, в основном, для выражения социальной проблематики («Адище города», «Из улицы в улицу», «Еще я»), то после революции отношение поэта к городу меняется: он становится реализацией мечты Маяковского-футуриста («Мистерия-буфф», 1918), живым воплощением его «видений» («Бруклинский мост», 1925)[1].

Еще одним показателем стремления Есенина обрести в современности «свою» тему стало обращение поэта к «злободневной» тематике, и в частности, к ленинской теме. Образ Ленина появляется в стихах Есенина как знаковая фигура современности, «начало начал» благих преобразований на родной земле:

Теперь года прошли.
Я в возрасте ином,
Я чувствую и мыслю по-иному.
И говорю за праздничным вином:
Хвала и слава рулевому![2]

Или:

… имя Ленина
Шумит, как ветр, по краю,
Давая мыслям ход,
Как мельничным крылам[3].

В.Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) рисует образ вождя революции как эталон собственного «поэтического участия» в социализации общества:

Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше[4].

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 85.
[2] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. II. С. 205.
[3] Там же. С. 192.
[4] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. С. 234.

Ф.Н.Пицкель в книге «Лирический эпос Маяковского» проводит сопоставление образов Ленина в поэмах Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и Есенина «Анна Снегина». По мнению исследовательницы, маяковское «и в каждом — Ильич…» отзовется в «проникновенном есенинском» «Он — вы»[1]:

«Скажи,
Кто такое Ленин?»
Я тихо ответил:
«Он — вы»[2].

И в поэме Маяковского, и в поэме Есенина, считает Пицкель, Ленин — это «воплощение дум и стремлений революционного народа»[3].

Стремясь «соответствовать» советской современности, поэты чувствуют обязанность изучить марксистко-ленинские идеи «в первоисточнике» — ведь это залог правильного их восприятия и преломления в творчестве. Есенин:

Настал наш срок.
Давай, Сергей,
За Маркса тихо сядем,
Чтоб разгадать
Премудрость скучных строк[4].

В свою очередь, Маяковский — вместе с теми, кто открывает «Маркса каждый том, как в доме собственном мы открываем ставни». Приведенные строки Есенина и Маяковского, несмотря на кажущуюся позитивность относительно советской эпохи и ее лидеров, вызвали гневную отповедь одного из столпов вапповской критики — А.Воронского. На конференции ВАПП критик заявил по поводу строк Есенина: «Это издевательство над читателем и над писателем. Человек потерял всякую совесть. Пускай же он зря всюду не произносит имена Ленина и Маркса, потому что эти имена нам дороги!»[5]. По поводу же строк Маяковского критик замечает: «Тема не удалась поэту. <…> Ленин Маяковского

[1] Пицкель Ф.Н. Лирический эпос Маяковского. С. 172.
[2] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 188—189.
[3] Пицкель Ф.Н. Лирический эпос Маяковского. С. 172.
[4] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. II. С. 192.
[5] Цит. по: Перцов В.О. Маяковский и Есенин. С. 57.

окаменел»[1], и это несмотря на то, что в поэме «красной нитью» проходит несогласие Маяковского с «обожествлением» вождя:

Я боюсь,
чтоб шествия
и мавзолеи,
поклонений
установленный статут
не залили б
приторным елеем
ленинскую
простоту[2].

Другой «напостовский» критик, Лебедев-Полянский, выразил на уже упоминавшейся конференции ВАПП неверие в искренность приятия Есениным ленинской темы из-за строк, которые прозвучали из уст поэта годом раньше — в 1923 г. («он вроде сфинкса предо мной»): «Несомненно то, что Есенин написал о Марксе, о Ленине <…>, но в идеологическую искренность и возможность исправления Есенина (от имажинизма. — *О.К.*) я не верю»[3]. Относительно Маяковского такое же неверие в его «исправление» от футуризма и «увлечение» Лефом проявилось в том сдержанном тоне, в котором писалось в адрес поэмы о Ленине в критике. Таким образом, попытка поэтов «сделать своей» одну из главных тем эпохи натолкнулась на обвинения во вторжении в «запретную» для «попутничества» область.

«Злободневной» для обоих поэтов темой является подвиг 26 бакинских комиссаров. Шестая годовщина со дня гибели героев-комиссаров от рук английских интервентов (20 сентября 1924 г.) ознаменовалась появлением в тифлисской газете «Заря Востока» стихотворения Маяковского «Гулом восстаний, на эхо помноженным…» и есенинской «Баллады о 26» — в «Бакинском рабочем». Маяковский трактует подвиг азербайджанских комиссаров как звено в общей цепи борьбы всего пролетариата против сил буржуазной реакции:

---

[1] Там же.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. С. 234.
[3] Цит. по: Перцов В.О. Маяковский и Есенин. С. 58.

… первым с Востока
на октябрьской баррикаде
встал Азербайджан.
Их знамя с нами —
рядом борются.
Барабаном борьбы
пронесло
волю
веками забитых горцев,
волю
низов нефтяных промыслов[1].

Есенин тоже рассматривает бакинские события как закономерный случай в борьбе простого народа за свое счастливое и свободное будущее:

Там, в России,
Дворянский бич
Был наш строгий отец
Ильич.
А на Востоке
Здесь
26 их было,
26[2].

Тем не менее, необходимо отметить, что у Есенина стремление к новому («отдам всю душу Октябрю и Маю»[3], «Я тем завидую, / Кто жизнь провел в бою, / Кто защищал великую идею»[4]) выражалось в постоянном соседстве с неуверенностью в нужности своего, личного поэтического участия в «новом»:

Я не знаю, что будет со мною…
Может, в новую жизнь не гожусь,
Но и все же хочу я стальною
Видеть бедную, нищую Русь[5].

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. С. 82.
[2] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 238—239.
[3] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. II. С. 171.
[4] Там же. С. 198.
[5] Там же. Т. III. С. 69.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал об этой особенности ощущения Есениным современности: «Есенин выбирался из идеализированной деревенщины, но выбирался, конечно, с провалами, и рядом с

Мать моя родина,
Я большевик…

появлялась апология «коровы»[1].

С какой бы иронией ни писал Маяковский об этой «странности» Есенина, со всей уверенностью можно заявить, что и сам поэт не был до конца уверен в своей нужности советской стране. Искреннее и могучее желание перемен, связанное с приходом революции как обновляюще-очищающего начала, было обусловлено столкновением поэта с действительностью. Лирический герой поэта уже в раннем творчестве остро ощущал свое одиночество, обусловившее противопоставление поэта-романтика толпе. Противостояние это вылилось в наполненность ранних стихов Маяковского мотивами страдания, трагических переживаний, которые становятся, пожалуй, определяющими дореволюционное творчество поэта («Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!» — «Я», 1913[2]). Новый мир, который должен быть построен новыми людьми, принес надежду на то, что уж они-то смогут понять неугомонную в порыве служить людям душу поэта. Маяковский готов ради них на все. Даже на то, чтобы принести свое «я» в жертву подхваченному революционной волной «мы» большинства, выражая народ (вспомним Цветаеву: «Заказ множества Маяковскому: *скажи нас*…»[3]). Но чтобы *сказать* за другого, надо *стать* им, надо почувствовать себя «в шкуре» другого, надо растворить свое «я» в «мы». На что и решается Маяковский, и что становится поводом для нареканий: критики обвинили поэта в растерянности, неубедительности, непонятности «массам» и измельчании. Приговор этот, очевидно, стал одной из составляющих трагедии поэта. Биограф М.Горького И.А.Груздев писал ему в день смерти Маяковского: «Четыре года тому назад я сообщал Вам <…> о смерти Есенина. Теперь такая же смерть —

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 94.
[2] Там же. Т. I. С. 49.
[3] Цветаева М. Об искусстве. С. 68.

Маяковского. Маяковский — вот кто уже казался <…> прочнее всех. А если это столкновение искусства с эпохой, <…> результат сознания того, что стихи уже не удаются, или уже *не нужны*…»[1].

Двойственное восприятие Есениным современности отражает двойственность, свойственную образу его лирического героя. Образ этот, «синтезируя особенности национальной души», удивительно органично совмещал в себе «наряду с нежностью и сентиментальностью бунтарство, а порой и нарочитую грубость. <…> Художественную красоту, а иногда и "красивость", со стремлением эпатировать, оскандалиться»[2]. Так, героем Есенина может являться «смиренный инок», «ласковый послушник» («Радуница», 1916), но и «похабник и скандалист» («Москва кабацкая», 1923/1924). Также характерным для поэтического мира Есенина является мотив двойничества, остро проявившийся, в частности, в поэме «Черный человек» (1923). В данной связи вновь обнаруживается поэтическое родство Есенина с Маяковским, для которого характерными являются двойственность героя и постоянство мотива двойничества[3].

Кроме названных связей Маяковского и Есенина, можно проследить их устойчивые «взаимопересечения» и в области поэтики. Так, В.Перцов в статье «Маяковский и Есенин» пишет, что «ранние стихи Есенина, в которых, по его собственному признанию, он шел от Кольцова, в дальнейшем изменялись, испытывая влияние Блока, а после революции — и Маяковского»[4]. В.Раков замечает еще одно сходство — тенденцию к упрощению поэтики. Известным фактом является то, что сам Маяковский неоднократно называл свои ранние стихи «вещами наиболее запутанными», «трудными». «Поэтому, — говорил он, — во всех дальнейших вещах вопрос о понятности уже встал передо мной самим,

---

[1] Переписка А.М.Горького с И.А.Груздевым. Письма № 110 «Груздев — Горькому» (Ленинград, 14 апреля 1930 г.), № 112 «Горький — Груздеву» (Сорренто, 16 мая 1930), № 113 «Горький — Груздеву» (28 мая 1930) // Архив А.М.Горького. М., 1966. С. 224—225.

[2] Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: 1920—1930-е годы / Л.П.Кременцов, Л.Ф.Алеексеева, Т.М.Колядич и др.; Под ред. Л.П.Кременцова. М., 2002. С. 432.

[3] См.: Култышева О.М. «Двойничество», многоликость или игра? С. 88—104.

[4] Перцов В.О. Маяковский и Есенин. С. 55.

и я старался делать вещи уже так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей»[1]. Раков отмечает: «Сходный путь проделал и Есенин. Для поэтики зрелого Есенина <уже> не характерны отвлеченные образы, полунамеки, туманность, многозначность»[2]. Это стремление к конкретике и роднит послеоктябрьского Есенина с послеоктябрьским Маяковским, который тоже боролся за «понятность», «доступность» стихов для массового читателя.

Имеются поводы для сопоставлений и параллелей и в области метрики и ритмики стихов поэтов. Так, уже говорилось о том, что поиск *новой* формы выражения лирического героя, которая воплотила бы *содержание* нового человека, повлек за собой отход Маяковского от традиционных силлабо-тонических размеров и освоение тонического стиха.

Есенин, вроде бы, всегда остается в русле традиционных силлабо-тонических размеров, однако тоже стремится разнообразить их ритмику в русле влияний А.Белого и «по-маяковски» прибегая к разбивке строк на части (подтверждение тому — «Песнь о великом походе», «Поэма о 36», «Анна Снегина»):

Колкий, пронзающий
Пух.
Тяжко идти средь
Пург.
Но под кандальный
Дзень,
Если ты любишь
День,
Разве милей
Шлиссельбург?
(«Поэма о 36»)[3]

Положенный в основу этих строк трехстопный дактиль усечен на один слог в месте переноса рифмующегося слова в отдельную строку. В свою очередь, перенос рифмующегося слова в отдельную строку — это тоже тенденция, характерная и для Есенина,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. С. 430.
[2] Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 108.
[3] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 421.

и для Маяковского. Как и в «Поэме о 36» у Есенина, у Маяковского рифма характеризуется необыкновенной смысловой насыщенностью и часто может занимать собою целый короткий стих.

Помимо общей для поэтов тенденции переноса рифмующегося слова в отдельную строку, принципы рифмовки поэтов обнаруживают и другие сходства, хотя есть свидетельство о том, что Есенин негативно отзывался о рифмах Маяковского. Так, существует письмо Есенина к Р.Иванову-Разумнику, в котором поэт критикует рифмы Маяковского: «У него ведь почти ни одной рифмы с русским лицом, это — помесь негра с малоросской (гипербола — теперь была, лилась струя — Австрия)»[1].

Современники свидетельствуют, что, несмотря на разногласия, Есенин осознавал родство Маяковскому в области стиховой системы. Так, Н.Асеев в очерке «Три встречи с Есениным» вспоминает разговор о поэме «Черный человек» (1925). Асеев фиксирует реакцию Есенина на свое замечание о том, что поэма «по технической свежести, по интонациям <…> ближе к нам (лефовцам. — *О.К.*), в особенности к Маяковскому»: от поэта не последовало возражений, и Асееву даже показалось, что его слова пришлись Есенину по душе[2].

Действительно, Маяковский мастерски создавал самые необычайные и разнообразные рифмы — неточные, неравносложные, глубокие, а также происходящие из стремления к глубокой рифме составные и др. Однако произведения Есенина довольно часто обнаруживают наличие рифм, «звуковая оркестровка» и строение которых имеют «много общего с рифмами Маяковского»[3]. Приведем несколько примеров из поэмы «Анна Снегина» (1925): два ста — места (составная), не лезем — железом (неточная), ставни — исправник (неточная)[4] и т.д.

Многие исследователи — и в этом мы совершенно согласны с ними — сходятся во мнении, что наиболее точно отражает отношение Маяковского к Есенину стихотворение, написанное

---

[1] Цит. по: Раков В.П. Маяковский и Есенин. С. 111.

[2] Асеев Н. Три встречи с Есениным // С.А.Есенин. Воспоминания. М.; Л., 1926. С. 194.

[3] Там же.

[4] Есенин С. Стихотворения. Поэмы. С. 434—435.

Маяковским на смерть поэта — «Сергею Есенину» (1926)[1]. Интересна точка зрения Б.Л.Пастернака, который реализованную Есениным в жизнь «нотку самоубийства», характерную для творчества поэта, возводил к влиянию Маяковского: «Многие <…> знают, что Маяковский и Есенин как будто как типы враждовали между собой, и кому <…> не покажется странным, что при своем громадном опыте Есенин все же эту трагическую нотку, какая неизбежна при вступлении поэта на арену, <…> Есенин все же эту трагическую нотку, нотку самоубийцы перенял от Маяковского. В его произведениях мы тоже видим, следовательно, отпечаток Маяковского»[2].

Известно, что смерть Есенина вызвала появление около 200 стихотворений, в которых имела место поэтизация самоубийства. Маяковский осознавал, что смерть известного поэта может повлечь за собой ряд новых бессмысленных смертей («Подражатели обрадовались: / бис! / Над собою / чуть не взвод / расправу учинил»[3]), а потому спешил предостеречь поклонников Есенина от этого шага: «Почему же / увеличивать / число самоубийств? / Лучше / увеличь / изготовление чернил!»[4].

Уже говорилось, что самоубийство поэта и последовавшие за ним массовые «упадочные настроения» не раз порицались Маяковским на различных диспутах по проблемам «есенинщины». Т.К.Савченко пишет: «К сожалению, в мутной волне различных “приговоров” и “проработок” Маяковский и его окружение не однажды преступили грань уважительного отношения к имени и памяти ушедшего поэта. Отметим в этой связи и в высшей степени бестактное оформление А.Родченко вышедшего в Тифлисе в 1926 году немалым <…> тиражом в 10000 экземпляров тоненького —

---

[1] В частности, к анализу этого стихотворения прибегают в своих очерках о Маяковском и Есенине В.О.Перцов (Маяковский и Есенин // Маяковский и советская литература. С. 49—77), В.П.Раков (Маяковский и Есенин // Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. С. 76—120) и др. исследователи.

[2] Выступление Пастернака на вечере памяти Маяковского в Московском университете 12 апреля 1933 года. Неправленная стенограмма вечера хранится в РГАЛИ в фонде В.Маяковского (Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 41). Цит. по: Рашковская М.А. Пастернак о Маяковском // Пастернаковские чтения: Вып. 2. М., 1998. С. 358—359.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 102.

[4] Там же.

в 16 страничек — отдельного издания стихотворения Маяковского “Сергею Есенину”»[1]. Однако, добавляет исследовательница, «к чести Маяковского, нужно отметить, что личными соображениями <…>, выступая на диспутах, он не руководствовался никогда. Все-таки суть его истинного отношения к Есенину, личная боль утраты <…> выражены <…> в стихотворении “Сергею Есенину”, в искренности оценок которого сомневаться не приходится»[2].

Стихотворение Маяковского направлено против тех горе-писак (Л.Л.Собинов, П.С.Коган и др.), которые незамедлительно откликнулись печально-слащавыми опусами на смерть Есенина («Вам / и памятник еще не слит, — / <…> / а к решеткам памяти / уже / понанесли / посвящений / и воспоминаний дрянь»[3]) и превратно истолковали его поступок, бросив тем самым тень и на творчество поэта:

Ваше имя
в платочки рассоплено,
ваше слово
слюнявит Собинов
и выводит
под березкой дохлой —
«Ни слова,
о дру-уг мой,
ни вздо-о-о-о-ха»[4].

Критикуя сочинения откликнувшихся на смерть Есенина, многие из которых при жизни составляли его окружение, Маяковский объективно выделяет поэта на их общем сером фоне. Для некоторых из современников он находит весьма жесткое определение — «бездарнейшая погань»[5], а фигуру Есенина рисует ярко («Вы ж / такое / загибать умели, / что другой / на свете / не умел»[6]), причисляя его к разряду великих поэтов: «Где, / когда, / какой великий

[1] Савченко Т.К. «Есенинщина». Маяковский в борьбе с «есенинщиной». С. 365.
[2] Там же. С. 368.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 103.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 104.
[6] Там же. С. 101.

выбирал / путь, / чтобы протоптанней / и легше?»[1]. На тот факт, что Маяковский высоко оценивает вклад Есенина в сокровищницу русской литературы, указывают и строки «У народа, / у языкотворца, / умер / звонкий / забулдыга подмастерье». Есть здесь и упоминание о возможности установки памятника Есенину («Вам / и памятник еще не слит…»[2]). Известие о самоубийстве поэта вызвало у Маяковского неподдельную скорбь («Нет, Есенин, / это / не насмешка. / В горле / горе комом — / не смешок»[3]), которая заслонила собой и взаимную творческую ревность двух равно талантливых поэтов, и дрязги межгрупповой борьбы, кажущиеся такими ничтожными перед случившимся:

Почему?
Зачем?
Недоуменье смяло.
<…>
Не откроют
нам
причин потери
ни петля,
ни ножик перочинный.
Может,
окажись
чернила в «Англетере»,
вены
резать
не было б причины[4].

Думается, высокая оценка творчества Есенина, продемонстрированная Маяковским в стихотворении, личное участие в посмертном его прославлении, неподдельная скорбь о случившемся могут служить ответом В.Покровскому, В.Рождественскому и В.Шкловскому, утверждавшим «несовместимость» и антагонизм поэтов и в стиховой системе, и в области межгрупповой борьбы.

[1] Там же. С. 104.
[2] Там же. С. 102—103.
[3] Там же. С. 100.
[4] Там же. С. 101—102.

Напротив, как следует из проведенного анализа, творчество Маяковского и Есенина обнаруживает родственную близость. Во многом сходно трактуемыми явились для поэтов образы войны, революции, современной цивилизации, богоборческая, ленинская темы, тема подвига 26-ти бакинских комиссаров). Сходством отмечена и область поэтики (метрики, ритмики и рифмики). Одинаково — как «попутнические» — трактовались критикой их поэтические фигуры на пестром фоне постреволюционной советской поэзии, несмотря на роднящее поэтов стремление глубоко и верно осветить катастрофическую эпоху революции и войн. И, наконец, взаимная симпатия и уважение к творчеству друг друга ярко и — главное — «из первых уст» заявлены в стихотворениях Есенина «На Кавказе» (1924) и Маяковского «Сергею Есенину» (1926), в которых оба дали высокую оценку своему «родному врагу», причислив его к разряду великих поэтов, достойных славы и того, чтобы быть увековеченным в памяти потомков или в виде реального — «бронзы звон, / или гранита грань?» — памятника. «Для Маяковского Есенин и “есенинщина” являлись принципиально различными понятиями <…>. Отдельные резкие инвективы Маяковского в адрес Есенина вызваны остротой литературной борьбы тех лет и в общем положительного отношения к творчеству Сергея Есенина не снижают»[1].

Н.Клюев: общие философско-нравственные корни

Как будущий футурист Маяковский, так и «новокрестьянские поэты» начинали свой путь в литературу в период первой русской революции (1905—1907 гг.). Подобно тому, как вследствие связей с революционно настроенными московскими студентами и увлечения марксистской литературой в 1908 г. попал в Бутырскую тюрьму Маяковский, участие в революционных событиях и в ходе них антиправительственные выступления привели в тюрьму Н.Клюева. Месяцы (11 и 6 соответственно), проведенные в тюрьме, не прошли бесследно ни для Маяковского, ни для Клюева. В первом случае результатом отсидки стало знакомство с художественной

[1] Савченко Т.К. «Есенинщина». Маяковский в борьбе с «есенинщиной». С. 369.

литературой, которую в тюрьме читать разрешалось, и, в частности, с поэзией символистов Белого и Бальмонта, вызвавшей немедленное желание написать «так же про другое» и приведшей, в конечном итоге, к осознанию необходимости найти собственный поэтический голос — голос «ниспровергателя» поэтических устоев, «революционера» в поэзии. Во втором случае участие в революции и тюрьма повлекли за собой появление в первой книге стихов Клюева — «Сосен перезвон» — революционных мотивов.

В творчестве раннего Маяковского лейтмотивом проходит мысль о необходимости изменения устаревшего миропорядка и складывается образ лирического героя как бунтаря, богоборца, революционера («Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике Разина» — «Ко всему», 1916[1]). В книге Клюева революционные мотивы нашли воплощение в образе лирической героини, в которой ощутимо влияние философской идеи Вл.Соловьева о пришествии на землю Вечной Женственности или являющегося ее преломлением блоковского образа Прекрасной Дамы. Некое «святое дело», которому служит героиня Клюева, является, скорее, не делом революции, а делом приближения долгожданного момента пришествия на землю спасительной энергии Вечной Женственности. В сборнике же «Братских песен» (1912) революционная тема, хоть и в соловьевской интерпретации, и вовсе исчезает, перерастая в религиозные размышления о глобальных проблемах человечества. Надо сказать, помимо других причин, религиозно-христианская окраска и слабое — опосредованное — отражение социальных событий в произведениях Н.Клюева и других «неонародников», исключая, пожалуй, только П.Орешина, в то время, когда от писателей и поэтов требовалось отражение «классовой борьбы», обусловила трагическую судьбу членов этой литературной группы.

Тем не менее, в творчестве Н.Клюева и В.Маяковского существует множество «точек соприкосновения», несмотря на их вроде бы явную изначальную «непохожесть». Так, сходное решение находит в творчестве поэтов тема подневольной солдатчины. В 1907 г. Клюев должен был отбыть воинскую повинность, которую,

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 393.

однако, он не мог принять согласно своей старообрядческой вере. Попав в армию, поэт отказался брать в руки оружие и вследствие этого провел несколько месяцев под арестом. Стихотворение «Казарма», созданное в том же 1907 г., отражает неприятие поэтом войны как недопустимого ни при каких условиях насилия человека над человеком:

… Казарма дикая, подобная острогу,
Кровавою мечтой мне в душу залегла,
Ей молодость моя, как некоему богу,
Вечерней жертвою принесена была.
И часто в тишине полночи бездыханной
Мерещится мне въявь военных плацев гладь,
Глухой раскат шагов и рокот барабанный —
Губительный сигнал: идти и убивать.
Но рядом клик другой, могучее сторицей,
Рассеивая сны, доносится из тьмы:
«Сто раз убей себя, но не живи убийцей,
несчастное дитя казармы и тюрьмы!»[1]

В военные годы Маяковский тоже выступал против бессмысленной «войны-бойни», но не по религиозным, а по гуманистическим убеждениям, что, однако, не помешало ему попытаться попасть на фронт добровольцем («Война отвратительна. <…> Чтобы сказать о войне — надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем» — «Я сам», 1922. 1928)[2]).

Будучи апологетом народной стихии, выразителем самобытности русского национального характера в лучшем его — народном — воплощении, в книгах «Лесные были» (1913) и «Мирские думы» (1916) Клюев рисует яркие крестьянские образы. Образы эти являют собой разительное отличие от религиозно и философски обусловленных образов, образующих книги «Сосен перезвон» и «Братские песни». В цикле «Песни из Заонежья» («Полюбовной», «Кабацкой», «Посадской») над религиозными чувствами русского мужика превалирует его мирское, «ухарски-разгульное»,

[1] Клюев Н.А. Стихотворения; Поэмы / Редколлегия: А.Дементьев, Е.Исаев, А.Кешоков и др.; Вступ. ст., сост. и подгот. текста К.Азадовского. М., 1991. С. 35.

[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 22.

даже греховное начало. Таково, например, стихотворение «Сизый голубь» (1913/1914) из «Песен из Заонежья»:

… Буйноперый под окном
Обернулся пареньком, —
Очи — ночка, день — лицо…
Хлипко девичье крыльцо.
Тесовая дверь бела,
Клетка-горенка мала,
На лежанке пуховик —
Запрокинуть девий лик,
С перелету на груди
Птичьим пылом изойти[1].

Подобное — дионисийское — начало русского национального характера неоднократно проявляется и в образе лирического героя Маяковского. Так, в поэме «Облако в штанах» (1914/1915) и в ряде других богоборческих стихотворений центральным является образ лирического героя Маяковского, испытывающего невероятные душевные страдания — мучения «за всю обезлюбленную землю». Но для создания «защитного» — от собственной веры? — барьера — кощунство: «Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!» («А все-таки», 1913).

Вяч.Иванов в эссе «Духовный лик славянства» дает интересное объяснение этой характерной особенности русской души дионисийской природой славянского народа: «Славяне <…> с незапамятных времен были верными служителями Диониса, — рассуждает он. — То безрассудно <…> разнуздывали они, то вдохновенно высвобождали все живые силы — и не умели потом собрать их и укротить, как товарищи Одиссея — мощь буйных ветров, вырвавшихся из развязанного ими Эолова мешка <…>, и потому столь похож их страстной удел на жертвенную долю самого, извечно отдающегося на растерзание и пожрание, бога священных безумий»[2]. На наш взгляд, и лирический герой «Песен из Заонежья» Клюева, и герой ранней поэзии В.Маяковского равно испытывают подобное противоречие, корнями уходящее

[1] Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. канд. филол. наук. А.И.Михайлова. М., 1999. С. 84.

[2] Иванов В. Эссе, статьи, переводы. С. 203.

в дионисийскую природу. С одной стороны, они оба «находятся под Богом» (ведь, восставая на Бога, герой Маяковского тем самым признает его существование!), но с другой стороны, герой Клюева проявляет себя явным дионисийцем, в частности, в любви, а Маяковский наделяет своего героя чертами грешника-богоборца и даже богохульника.

В данной точке соприкосновения Клюева и Маяковского, как это ни парадоксально, кроется и глубинное различие их героев. Несмотря на то, что Клюев сторонился официального православия, современниками он воспринимался как воплощение раскольничьей, старообрядческой ветви христианской веры. В частности, Блок, поддерживавший переписку с Клюевым, считал возможным исповедоваться перед ним в самых заветных переживаниях. Поэзия Клюева наполнена христианскими мотивами, а поэтизируемый им быт крестьянской жизни — христианскими святынями. Его циклы «Песнослов» и «Спас» можно рассматривать как своего рода поэтические святцы, настолько обильно они наполнены христианскими образами (Богородица, Спаситель и др.). Присутствие Бога Клюев ощущает во всех сферах жизни русского крестьянина. Крестьянин, по мысли Клюева, настолько проникся христианством на самом органическом — бытовом — уровне, что становится возможным даже отождествление с ним Христа. Так, в стихотворении «Вышел лен из мочища…» (1916) (цикл «Спас») чертами Спасителя наделяется крестьянский «малец Ерема»:

Будет малец Ерема
Как олень, белоног, —
По опушку — истома,
После — сладкий горох.

<…>

У мужицкого спаса
Крылья в ярых кресцах,
В пупе перьев запасы,
Чтоб парить в небесах[1].

Не таковы отношения с Богом и восприятие божественного в творчестве Маяковского. Бог, этот «Всевышний инквизитор»[1],

[1] Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 107.

привлекает внимание героя Маяковского, как огонь, и, как огонь, обжигающий крылья бабочке, слишком приблизившейся к пламени, заставляет его испытать муки горения. Богохульствуя, юродствуя, герой поэмы «Облако в штанах» бросает вызов небу:

Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски![2]

Это противоречие в отношениях героя Маяковского с Богом обусловлено стремлением быть «голосом масс», улицы. Такая социальная программа предполагала выражение отношения к Богу через призму настроений толпы, которая «клубилась, визжа и ржа»[3] («Ко всему», 1916). Поэт чувствует Бога в своей душе («может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки»[4]), но не может отказаться от принятой на себя роли. В этом самоотречении, по Маяковскому, и состоит призвание современного поэта. Отсюда — сопутствующий образу героя Маяковского *мотив жертвенности*: «Я — где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте»[5].

Богоборчество Маяковского, отражающее богоборчество всколыхнувшегося революционностью народа, можно объяснить стремлением дать людям новую, справедливую, религию — религию революции. Неожиданное подтверждение этому находим в статье Вяч.Иванова «Революция и народное самоопределение» (1917). Автор рассуждает о последствиях революции для России: «Революция или оставит на месте России “груду тлеющих костей”, или будет ее действительным перерождением и как бы новым <…> воплощением народного духа. Для истинного свершения своего в указанном смысле она должна явить целостное

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 201.
[2] Там же. С. 196.
[3] Там же. С. 103.
[4] Там же. С. 190.
[5] Там же. С. 185.

и <…> религиозное самоопределение народа»[1]. В данном смысле лирический герой Маяковского выступает как новый Мессия, провозвестник новой — революционной — веры.

Помимо разно проявленной религиозности, разное отношение демонстрируют Клюев и Маяковский и к городу. Интерес Клюева привлекает прежде всего духовная и материальная крестьянская культура допетровской эпохи. Рисуя деревенский быт, Клюев любуется самыми незначительными деталями крестьянской избы (ткань, из которой сшита крестьянская одежда, обувь, украшения). Поэтизации подвергается даже крестьянская еда — пахучие ковриги, колобы с начинкой, варенухи, толокно на меду, масляный блинник. Так, в стихотворении «Лежанка ждет кота…» (1914—1916) (цикл «Избяных песен») поэт любовно передает предвкушение крестьянской трапезы:

Лежанка ждет кота, пузан-горшок хозяйку, —
Объявятся они, как в солнечную старь,
Мурлыке будет блин, а печку-многознайку
Насытят шаный пар и гречневая гарь[2].

А в стихотворении «Рожество избы» (1913—1915) из «Песен Заонежья» Клюев эстетизирует такое незамысловатое на первый взгляд плотницкое ремесло:

От кудрявых стружек тянет смолью,
Духовит, как улей, белый сруб.
Крепкогрудый плотник тешет колья,
На слова медлителен и скуп.
Тепел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шоломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конек…[3]

Гармоничный космос крестьянского быта, воспеваемый Клюевым, противостоит образу гибельного для него, враждебного, разрушительного, — города. Городская тема в данном смысле является

[1] Иванов Вяч. Революция и народное самоопределение // Иванов Вяч. Родное и Вселенское. С. 186.

[2] Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 98.

[3] Там же. С. 88.

у Клюева однопорядковой с мотивами разрушительного воздействия цивилизации и технического прогресса. Лирический герой Клюева в отчаянии перед наступающей урбанизацией. Так, в стихотворении «Мы — ржаные, толоконные…» (1918) Клюев ставит в оппозицию мир «ржаной» деревни и городскую цивилизацию:

Мы — ржаные, толоконные,
Пестрядинные, запечные,
Вы — чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.
Мы — огонь, вода и пажити,
Озимь, солнца пеклеванные,
Вы же таин не расскажете
Про сады благоуханные…[1]

В решении городской темы Клюевым и Маяковским есть и нечто общее — это образ лирического героя, заключенного в городском «адище», характерный для всего творчества Клюева и особенно для дооктябрьского творчества Маяковского. Клюев характеризует город как «каменный ад», «ад электрический»; в образе его города преобладает гибельное, мертвенное начало:

Ваши песни — стоны молота,
В них созвучья — шлак и олово;
Жизни древо надколото,
Не плоды на нем, а головы.
У подножья кости бранные.
Черепа с кромешным хохотом…[2]

Маяковский, как известно, делает зарисовки городского пейзажа плацдармом для отражения социальной темы. Но, как и для Клюева, город для героя раннего Маяковского — ад. Городской пейзаж у него отмечен апокалипсическими чертами («Адище города», 1913)[3].

К.Азадовский отмечал: «То, что противостоит Природе и Деревне — Культура, Город, Интеллигенция, Фабрика, — обличалось

[1] Там же. С. 127.
[2] Там же. С. 127—128.
[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 55.

Клюевым как проявление адских и дьявольских сил»[1]. Напротив, для Маяковского 1920-х гг. городская цивилизация явилась воплощением мечты о будущем. В цикле «Стихов об Америке» поэт восхищается технической мощью современного города, красотой и функциональностью городской архитектуры («Бродвей», 1925).

Как уже говорилось, интерес Клюева привлекает Русь допетровская, не подвергнутая разрушающему воздействию европейской цивилизации и урбанизации. Тема прошлого России становится одной из константных в его творчестве. Прошлое с милыми сердцу Клюева народными традициями, чистотой нравов воплощается в его поэзии в образах стариков и старух (дед молится, «белесым лучом осиянный», а над бабкой «пятно зари, как венчик у святых»):

Олений гусак сладкозвучнее Глинки,
Стерляжьи молоки Верлена нежней,
А бабкина пряжа, печные тропинки,
Лучистее славы и неба святей.
(«Олений гусак сладкозвучнее Глинки…», 1916)[2]

Или:

В лесной избе покой часовни —
Труда и светлой скорби след…
Как Ной ковчег, готовит дровни
К веселым заморозкам дед.
(«Уже хоронится от слежки…», 1915)[3]

Любование образами старости, характерное для Клюева, восходит к глубокой убежденности поэта в том, что прошлое, древность допетровской, «доцивилизованной» Руси представляла собой своеобразный «золотой век» России, и праотцы, старцы являются последними носителями надысторической мудрости.

Не таково отношение к старости и прошлому Маяковского, который вошел в историю литературы как поэт, возлюбивший молодость и будущее. Оставшись на всю жизнь молодым бунтарем

[1] Азадовский К. О Н.Клюеве: факты и мифы // Клюев Н.А. Стихотворения; Поэмы. С. 6.

[2] Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 111.

[3] Там же. С. 96.

(«У меня в душе — ни одного седого волоса…», «Иду красивый, двадцатидвухлетний…»), он проклинал старость, заклинал время, неумолимо выводившее его из молодого возраста. Это переставало быть «чистым эстетизмом» и вырастало в *раздумья о смерти* как неизбежном конце. Кроме того, это была эпоха Первой мировой, гражданской, голода, во многом именно отсюда многочисленные смерти и убийства в его стихах.

Любовь Клюева к категории прошлого и внимание Маяковского к будущему, как ни удивительно, вновь сближают поэтов. Причиной тому — общие философские корни пристрастий поэтов к этим разным временным категориям. Тема воскрешения из мертвых, проходящая лейтмотивом через главные произведения Маяковского, обосновывалась, прежде всего, влиянием идей философа-утописта Н.Ф.Федорова, основателя «Философии общего дела». В учении Федорова же, направленном против урбанизации (по мысли философа, город вовлекает людей в состояние «небратства»), а также против многих составляющих технического процесса, находил вдохновение и Клюев. Особое внимание поэта привлекала мысль Федорова о моральном долге потомков перед праотцами. Возмущение философа вызывало нежелание современных людей сохранять уважение к мудрому прошлому: «Держаться отцовского и дедовского, быть в зависимости от них — что может быть позорнее для прогрессиста!.. Прогресс делает отцов и предков подсудимыми, а сынам и потомкам дает суд и власть над ними»[1]. Поразительно, но разнящиеся в отношении к категории прошлого Клюев и Маяковский одинаково признают необходимость чтить заслуги когда-то живших. В данном смысле Маяковский даже ближе Федорову, для которого существовало только общее дело, направленное на единственную цель — объединение усилий людей, направленных на воскрешение предков. «Будущее, воскрешающее людей настоящего <…> — это сокровеннейший *миф* Маяковского», — писал Р.Якобсон[2]. Однако Клюев ратует не за физическое воскрешение людей прошлого, а за обращение к традициям прошлого, носителями которых являются святые в своей мудрости старцы, в чем и состоит, по мысли

[1] Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 79.

[2] Якобсон Р. «Этот человек был абсолютно не приспособлен для жизни». С. 6.

поэта, возможность вернуться в идеальный «золотой век» допетровской Руси.

Октябрьская революция 1917 г. поначалу была воспринята Клюевым и другими «новокрестьянскими поэтами» как один из путей становления «золотого века» России, как надежда на уравнивание в правах горожан и крестьян, на возрождение деревни. Поэт становится коммунистом, приветствует Ленина, создает цикл посвященных ему стихов («Ленин»). Надежда на послереволюционное возрождение крестьянства подвигла Клюева на создание идеализированного, созданного в духе христианства образа вождя революции как народного Спасителя, Мессии нового времени:

Есть в Ленине Керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух
Он ищет в Поморских Ответах.

<…>

Нам красная молвь по уму, —
В ней пламя, цветенье сафьяна;
То Черной Неволи Басму
Попрала стопа Иоанна.

(«Есть в Ленине Керженский дух…», 1918)[1]

Ленинская тема является неотъемлемой частью и послеоктябрьского творчества Маяковского. В главном произведении поэта в рамках «ленинской темы» — поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) — поэт развертывает мистерию, рисуя Ленина уже не как природного человека, но человека, рожденного историей и призванного помочь людям установить социальную справедливость и раскрыть свои лучшие возможности. Поэта интересует, как он подчеркивает, не Владимир Ульянов с его частной жизнью, а Ленин как мечта всей мировой истории осуществить руководство революционным прорывом человечества к светлому будущему. Подчеркивая, с одной стороны, обыкновенность Ленина как «самого земного / изо всех прошедших по земле людей», Маяковский в то же время показывает его исключительность,

[1] Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 129.

необыкновенную прозорливость (он «видел то, что временем закрыто», «в черепе сотней губерний ворочал»), создавая над ним ореол вечного идеала.

Этапы жизни Ленина даны Маяковским в удивительном совмещении марксистского и религиозно-нравственного планов. По жанру поэма близка житию: сначала описываются времена до пришествия в мир великого революционера, затем подвиг, смерть и, наконец, развивается тема преображения земли, начатого вождем. Ради чуда воскресения вождя люди (и с ними поэт) готовы, находясь почти в религиозном экстазе, отдать жизни. Но Ленин воскресает по-другому: его идеи живут после его смерти в сердцах, умах и делах миллионов. Ироническая фраза из вступления — «Нам ли / растекаться / слезной лужею, — / Ленин / и теперь / живее всех живых», не отменяющая, тем не менее, общего пафоса, — приводит к библейской ассоциации: «Смертию смерть поправ».

Надо отметить, что, чувствуя опасность обожествления «человечнейшего человека», Маяковский протестует против этого: «Если б был он царствен и божествен, / я б от ярости себя не поберег, / я бы стал бы в перекоре шествий, / поклонениям и толпам поперек. / Я б нашел слова проклятья громоустого, / и пока растоптан я и выкрик мой, / я бросал бы в небо богохульства, / по Кремлю бы бомбами метал: долой!»[1]. Этот воображаемый бунт напоминает финал поэмы «Облако в штанах», когда мятежный герой готов применить сапожный ножик против бога, равнодушного к страданиям людей. Принципиальное отличие от него Ленина из поэмы — в горячей заботе о людях. Однако, вопреки намерениям Маяковского, его романтико-футуристическая идеализация образа Ленина воспринималась как реалистическое изображение и потому объективно служила созданию посмертного культа Ленина.

Интересно в данной связи, что внимание к мифу (в т.ч. библейскому) и страсть к мифотворчеству равно характерна для Клюева и Маяковского. К.Азадовский писал о Клюеве: «Он <…> поэт-мифотворец, создававший на фольклорной основе свой оригинальный лиро-эпический стиль»[2]. Действительно, все имеющиеся

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. С. 237.
[2] Азадовский К. О Н.Клюеве: факты и мифы. С. 9.

в распоряжении исследователей факты биографии поэта начинаются лишь с середины 1900-х гг. Период своей жизни «до этого» Клюев обозначил в созданном им полусказочном «Житии»: «Родовое древо мое замглело коренем во временах царя Алексия. <…> До Соловецкого страстного сидения восходит древо мое, до палеостровских самосожженцев, до выговских неколебимых столпов красоты народной»[1]. Маяковский тоже создает собственное «житие» в поэме «Человек» (1916/1917), а также в литературной автобиографии «Я сам!» (1922. 1928).

Общие черты находим и в решении Клюевым и Маяковским темы поэтического служения. Творчество Клюев ощущает тяжелой работой, сравнимой разве что с работой жерновов по помолу муки: «У меня не лира какая-нибудь и не свирель, как у других поэтов, а жернова, да и то тысячепудовые. Напружишь себя так, что кости затрещат, — двинешь эти жернова малость. Пока в движении камень, — есть и помол — стихи, приотдал малость — и остановятся жернова, замолчат»[2]. Как тяжелый труд, сравнимый с работой в шахте, воспринимает творчество и Маяковский. В «Разговоре с фининспектором о поэзии» (1926) поэт приравнивает поэтическое творчество к самой грязной и напряженной работе: «Труд мой любому труду родствен»[3]. И далее: «Поэзия — та же добыча радия. / В грамм добыча, в год труды. / Изводишь единого слова ради / тысячи тонн словесной руды»[4]. Но поэзия даже больше, чем любая другая работа, сравнима с грозным оружием, способным «взорвать» целый «город» — перестроить сознание людей: «Говоря по-нашему, рифма — бочка. / Бочка с динамитом. Строчка — фитиль. / Строка додымит, взрывается строчка, — / и город на воздух строфой летит»[5].

Требование мастерского обращения со словом также роднит поэтов. Под стать «делавшему» стихи Маяковскому Клюев, признававший трудность работы над поэтической строчкой. Сходные требования поэты предъявляли и к читателям своих стихов,

[1] Цит. по: Михайлов А.И. Николай Клюев // Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 39.

[2] Там же. С. 50.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 119.

[4] Там же. С. 121.

[5] Там же.

довольно сложных для восприятия. Клюев ориентировался на читателя, способного понять те глубины «бытия духа», из которых исходил в своем поэтическом опыте поэт: «Чтобы <…> наслаждаться моими стихами, надо войти в природу русского слова, в его стихию»[1]. Стихи Маяковского, отличающиеся новаторскими находками в области метрики, ритмики, фоники, лексики и рифмики, также объективно ориентированы, прежде всего, на «подготовленного» читателя.

Помимо появления в послеоктябрьском творчестве Клюева ленинской темы и темы поэтического служения, имеющих общие черты с их развитием в поэзии Маяковского, с надеждами «неонародника» на революцию связано обращение его к ранее отражаемой совершенно в ином ракурсе городской теме. Клюев предпринимал попытки сжиться с неизбежной урбанизацией. Он создал идиллические произведения, в которых представляет однопорядковыми такие ранее несовместимые понятия, как «завод» и «хата», «потемки шахт» и «дымок овинный» («Товарищ», 1918). Еще недавно воспевая деревянное, избяное, в стихотворении «Железо» (1919) Клюев дает несколько лестных характеристик заводским машинам:

Громоносные духи в железе живут:
Мощь с Ударом, с Упругостью девственной Труд,
Непомерна их ласка и брачная ночь…
Человеческий род до объятий охоч,
И горючие перси влюбленных машин
Для возжаждавших стран словно влага долин[2].

Однако вскоре Клюев начинает понимать, что его представления о революции не соответствуют ее воплощению. Более того, революционные преобразования стали угрожать тому, что было свято для поэта. В первую очередь, глубоко религиозного Клюева не устраивало решение революционным правительством вопросов религии и вероисповедания. Начавшаяся в первые годы советской власти практика «разоблачения мощей» святых, когда были кощунственно вскрыты мощи многих русских святых (Артемия Веркольского, Авраамия-Мученика, Петра и Февронии

[1] Цит. по: Михайлов А.И. Николай Клюев. С. 52.
[2] Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 134.

Муромских), вызвала к появлению статью Клюева «Самоцветная кровь», в которой поэт призывал чтить святые мощи если не с точки зрения религиозной, то хотя бы как память о великих предках, их подвигах во имя русского человека.

Робкие попытки принять урбанизацию страны, предпринятые поэтом в первых послереволюционных стихах, натолкнулись на начавшуюся в стране всеобщую индустриализацию, происходившую в ущерб деревне. Железо вновь становится для Клюева понятием, враждебным деревенскому «Духу жизни», и он резко противопоставляет крестьянских поэтов как его выразителей апологетам индустриализации, и в частности, пролеткультовцам В.Кириллову («Мы ржаные, толоконные…», 1918) и М.Герасимову, известному «певцу железа». Его «Песни о железе» (1917) Клюев противопоставил свое «Железо» (1919), в котором напоминает о необходимости стремиться к гармонии в соотношении «железного» и «деревянного» в строительстве новой жизни:

Допросить бы мотыгу и шахт глубину,
Где предсердие руд, у металла гортань,
Чтобы песня цвела, как в апреле герань.
Чтобы млечным огнем серебрилась строка,
Как в плотичные токи лесная река,
И суровый шахтер по излукам стихов
Наловил бы певучих гагар и бобров[1].

Технический прогресс, воспеваемый Маяковским, по Клюеву, может привести к необратимым последствиям, о которых предупреждает поэт:

От железной пяты безголовых владык,
Что за зори плетут власяничный башлык,
Плащаницу уныния, скуки покров,
Невод тусклых дождей и весну без цветов![2]

Поэтическую полемику с поэтами-урбанистами (Маяковским и пролеткультовцами) продолжил вышедший в 1922 г. сборник стихотворений Клюева «Львиный хлеб», в котором поэт рисует ужасающие картины гибели России вследствие происходящей

[1] Там же.
[2] Там же. С. 134.

индустриализации и курса на истребление деревень и, как неизбежность, — собственной смерти. Таковы, например, стихотворения «Меня хоронят, хоронят…» и «По мне Пролеткульт не заплачет…» (оба — 1919 г.):

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

<…>

От смерти песков есть притины,
Узорный оазис — изба…
Грядущей России картины —
Арабская вязь и резьба[1].

Разумеется, выпады поэта в защиту религии и против индустриализации и процесса раскрестьянивания не могли остаться незамеченными. Творчество Клюева явно не отвечало требованию «соцзаказа». Решающую роль в судьбе поэта сыграл созванный в июне 1929 г. Съезд крестьянских писателей, на котором решался основной вопрос — кого считать крестьянским писателем. На съезде был составлен обобщенный портрет крестьянского писателя. Ему вменялось в обязанность «бичевать крестьянскую косность, ограниченность, грязь, невежество», он должен быть «учителем, <…> заражающим миллионы крестьянства ненавистью к старому»[2]. Под эти характеристики Клюев не подпадал, равно как и представляемое им «новокрестьянское» движение, участники которого на съезде не присутствовали, однако заочно были отнесены к категории «кулацкие писатели». Одним из особо усердствовавших критиков «неонародничества» был О.Бескин, который и назвал Клюева, Клычкова и Орешина «во главе кулацкой литературы»: в их творчестве он увидел «оскаленные клыки озлобленного кулачья, ополчившегося на все основы нашего строительства»[3].

[1] Там же. С. 140.

[2] Цит. по: Карпов М. Пути развития крестьянской литературы: Стенограммы и материалы I всероссийского съезда крестьянских писателей. М.; Л., 1930. С. 92.

[3] Цит. по: Михайлов А.И. Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба. С. 32.

Данный съезд определил судьбу Клюева. Последний сборник его стихов «Изба и поле» вышел накануне — в 1928 г. Последние годы жизни Клюева были временем борьбы за право сохранения человеческого достоинства и собственного голоса в поэзии. В ответ на предложение Правления Союза писателей подвергнуть «самокритике» «классово отсталые» и «идеологически вредные» поэмы «Плач о С. Есенине» (1925) и «Заозерье» (1927) 20 января 1932 г. Клюев писал: «Почему же русский берестяной сирин должен быть ощипан и казнен за свои многопестрые колдовские свирели — только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометно утверждая, что *товарищ маузер* (курсив мой. — *О.К.*) сладкоречивее хоровода муз?»[1]. Не укол ли это «соцзаказу» Маяковского[2], чье стихотворение «Левый марш» (1918) Клюев дословно цитирует в ответе Правлению («Разворачивайтесь в марше! / Словесной не место кляузе. / Тише, ораторы! / Ваше / слово, / *товарищ маузер*»[3]), заодно нелестно характеризуя и поэта как «серого, с невоспитанным для музыки слухом» человека? Клюев на «соцзаказ» крестьянским писателям воспеть большевистский режим ответил стихотворением «Нерушимая стена» (между 1925 и 1927 гг.), в котором есть строки-проклятья новым «хозяевам жизни» страны, обличающие их «дьявольскую суть»:

Рогатых хозяев жизни
Хрипом ночных ветров
Приказано златоризней
Одеть в жемчуга стихов.
Ну, что же?! — Не будет голым
Тот, кого проклял бог,

[1] Цит. по: Михайлов А.И. Н.Клюев // Там же. С. 53.

[2] Так, А. Бромберг восторженно воспроизводил ответы Маяковского на вопросы на выставке «20 лет работы» о его отношении к партии: «Что же, и партии Вы не будете подчиняться (как РАПП. — *О.К.*)? — Буду. Вот мне говорят, а если тебя заставят писать ямбом, будешь? Буду… если партия прикажет. Буду!» // РГАЛИ. Ф. 336. Маяковский В.В. Оп. 7. Ед. хр. 50. Стенограмма выступлений Вс.Мейерхольда, Б.Ф.Малкина, С.И.Кирсанова и др. на вечере 14 апреля 1935 г. Бромберг А.Г. воспроизводит ответы Маяковского на вопросы на выставке «20 лет работы Маяковского» в клубе ФОСП в феврале 1930 г. Л. 18.

[3] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. С. 23.

И ведьма с мызглым подолом —
Софией Палеолог!
Карминой, не мусикией
Подведен у ведьмы рот…
Ужель погас над Россией
Сириновый полет?![1]

2 февраля 1934 г. Клюев был арестован по обвинению в «составлении и распространении контрреволюционных литературных произведений»[2] и сослан в Сибирь — сначала в поселок Колпашево, затем в Томск, а в 1937 г. — так же, как С.Клычков и П.Орешин — был расстрелян.

Подводя итог сказанному, отметим поразительно большое количество общего в творчестве столь непохожих, на первый взгляд, между собою поэтов — «неонародника»-старообрядца Клюева и футуриста, а затем лефовца Маяковского. Дело даже не в том, что поэтов интересовали одни и те же темы — революции, войны, поэтического служения, городская, ленинская — они являлись постоянными темами в творчестве поэтов и писателей начала XX в. Удивительное заключается в том, что многие из названных тем получали в творчестве Клюева и Маяковского сходное решение или имели общую философскую основу. Так, сближает поэтов наличие революционных мотивов в дооктябрьском творчестве, явившееся следствием участия в событиях первой русской революции и пройденной ими «школы» тюрьмы. Разрабатываемая поэтами военная тема содержит одинаковый гуманистический пафос неприятия насилия человека над человеком, хоть и содержит в своей основе разные причины — в случае Клюева это невозможность взять в руки оружие по религиозным соображениям, Маяковский же выступает против «отвратительной» войны как гуманист.

Городская тема — при всем различии подходов поэтов к ее решению (Клюев противопоставляет городу и цивилизации (а после революции — индустриализации и раскрестьяниванию) «живой дух» деревни, крестьянского быта, «избяного космоса», противостоящего в своей сути «дьявольскому» железному началу,

[1] Клюев Н.А. Стихотворения; Поэмы. С. 249.
[2] Цит. по: Михайлов А.И. Н.Клюев. С. 56.

а Маяковский как истинный футурист воспевает технику современного города, восхищается «железобетоном» и «стеклом» городской архитектуры) — содержит сходный образ лирического героя-пленника города, характерный для всего творчества Клюева и для дооктябрьского Маяковского.

Даже, вроде бы, «разводящее» поэтов пристрастие к разным временным категориям (ориентированность Клюева на допетровское прошлое как некий «золотой век» Руси и любовь к образам мудрой старости и, напротив, внимание Маяковского к теме будущего и поэтизация молодости) обнаружило в своей основе общие философские корни — «Философию общего дела» Н.Федорова.

Наконец, мысль об удивительном поэтическом родстве Клюева и Маяковского подтверждает их любовь к мифотворчеству (в частности, к интерпретации библейского мифа, а также созданию собственных, отчасти вымышленных, жизнеописаний) и восприятие поэтического творчества как тяжелой, сравнимой с любым ремеслом работы, вследствие кропотливости которой ориентированной на особого — чуткого, «подготовленного» к восприятию поэзии читателя.

С.Клычков (Лешенков). Взаимоотталкивание творческих методов

Сергей Клычков (настоящая фамилия — Лешенков), начавший литературную «карьеру» в условиях социальной смуты, в 16 лет в составе боевой дружины участвовавший в боях на Арбате, глубоко проникся идеями социальной перестройки. Первыми его публикациями, осуществленными в журнале «На распутье», стали посвященные революции стихи «Мужик поднялся» и «Гимн свободе» (оба — 1906 г.). Стихотворение «Мужик поднялся» рисует вольницу первой революции в былинно-легендарных традициях («То не буря гремит, / Разражается, / Молньей мир бороздит, / Потешается. / То поднялся мужик / С одра слезного, / Стал могуч и велик / Силой грозною»[1]). «Гимн свободе» уже отвечает принципам пролетарских поэтов; здесь поэт поднимает социальные

[1] Клычков С.А. Стихотворения. С. 220.

проблемы и предлагает радикальные пути их преодоления — вплоть до применения «праведного насилия»:

Будет слез, будет невзгоды —
Ими полна жизни чаша.
Полно томиться в неволе,
С камнем на груди тяжелым,
Корчиться в муках и боли —
Смело борись с произволом!
Зверь этот долгие годы
Пил твою кровь, твои силы.
Брат! Неси знамя свободы
Твердой рукой до могилы.
Все мы могучей волною
Все сокрушим их вертепы —
Там нашей рабской рукою
Скованы крепкие цепи[1].

Данный подход к проблеме избавления народа от социальной несправедливости немыслим для «непротивленца» Клюева, но зато вполне соответствует настроениям героя-бунтаря раннего Маяковского:

Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

<…>

… выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.
(«Облако в штанах», 1914/1915)[2]

Несмотря на то, что эти два ранние стихотворения Клычков не включил впоследствии ни в один из своих сборников, вышедших при жизни, очевидно, разуверившись в правильности силового пути преодоления социальных проблем, тем не менее, трудно согласиться с точкой зрения А.И.Михайлова, что «муза Клычкова ограничилась лишь весьма слабыми попытками создания поэзии “классовой борьбы”»[3]. О серьезном увлечении Клычкова идеями

[1] Там же. С. 222.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 188.
[3] Михайлов А.И. Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба. С. 8.

революции свидетельствует целый ряд фактов. Это и участие поэта после октябрьской революции 1917 г. вместе с Есениным в создании патетической «Кантаты» в память о павших героях революции, и разработка им киносценария «Зовущие зори» — о руководящей роли рабочего класса в революции. Особенно же показательным кажется факт участия Клычкова наряду с А.Белым и П.Орешиным в организации в 1918 г. издательства «Московская трудовая артель художников слова» (сокращенно МТАХС). В оформлении издаваемых МТАХС книг преобладала революционная символика (маркой издательства являлся петух, поющий песнь пробуждения крестьянской России), и даже год издания проставлялся на обложке не календарный, от рождества Христова, а «от свершения революции» (так, вышедший в 1918-м календарном году сборник Клычкова «Потаенный сад» (переиздание сборника 1913 года) на обложке имел дату «2-й год 1-го века»). Все эти факты невольно приводят к устойчивой параллели с активной послеоктябрьской деятельностью Маяковского («Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня <…> не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось» — «Я сам», 1922. 1928[1]), оформлявшего как поэт и художник агитационно-сатирические плакаты в «Окнах РОСТА», много выступавшего с пропагандой революционных идей и нового революционного искусства, писавшего киносценарии и т.д.

Подобно Маяковскому и Клюеву, в годы первой мировой войны Клычков приходит к мысли о недопустимости продолжения военных действий до полной победы. Но к этому выводу поэт приходит не сразу. Сначала — вполне в русле идей Н.Гумилева («Война») — Клычков поэтизирует образ мужика-защитника родной стороны («Походная песня», 1914):

Ожил древний, сильный, славный витязь
В каждом бедном мужике!
За деревней, посреди поляны
Пыль поднялась от подвод —
Улыбалось солнце из тумана,
Провожая их в поход[2].

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 25.
[2] Клычков С.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 234.

В «Песне про Вильгельма» (1914) Клычков создает карикатурный образ завоевателя, предрекает ему скорое поражение от русского «орла» и, более того, не исключает возможности завоевания самой Германии:

Царь Вильгельм сидит на башне,
Он с волшебною трубой,
Перед ним чернеют пашни,
Виснет сумрак голубой.

<…>

— Эти грады, эти села
Я велю огнем пожечь.
С нивой мирной и веселой
Спородню кровавый меч.

<…>

— Царь, в тебя вселился демон:
Помолись и Русь забудь.
Видишь: кровью брызжет Неман
Морю синему на грудь.
Глянь: орел чертит кругами
Над Германией твоей.
Слышь: над рейнскими брегами
Плачет горько Лорелей[1].

Однако, призванный в сентябре 1914 г. на службу и — в связи с началом военных действий — переброшенный на западно-двинской фронт, Клычков становится непосредственным участником «кровавой бойни», произведшей на него самое ошеломляющее впечатление. «Первый выстрел будто разбудил, ошеломил, накинулся на меня. Как вор на дороге жизни. <…> Чувство какой-то роковой странной душевной опустошенности не покидает меня и по сие время», — делился он своими ощущениями с другом в письме с фронта, посланном 1 января 1917 г.[2] С тех пор военная тема стала закрытой для Клычкова. О внутреннем протесте поэта против сущности войны красноречиво свидетельствует и факт

[1] Там же. С. 234—235.

[2] Шуров П.А. Две встречи с молодым Клычковым // Русская литература. 1971. № 2. С. 154.

творческого безмолвия в период войны, и отчетливо выразивший антивоенные настроения Клычкова роман «Сахарный немец» (1925).

Восторженное приятие Клычковым первых дней революции, как и в случае с Клюевым, быстро сошло на нет. Поэт возвращается к образам наполненной мечтами о земледельческом рае книги «Потаенный сад»:

У горних, у горних селений
Стоят голубые сады —
Пасутся в долине олени,
В росе серебрятся следы.
За ними светают овраги,
Ложится туман на луга,
И жемчугом утренней влаги
Играют морей берега…
(«Предутрие», 1910)[1]

Подобно Клюеву, борцу с апологетами «железа» В.Кирилловым и М.Герасимовым, а также Есенину, создавшему устрашающий образ «железного гостя», и в противоположность урбанисту Маяковскому, Клычков выступает против наступления губительной для человека бездуховной цивилизации. В стихотворении «Душа моя, как птица…» (1924) поэт рисует черта, приделывающего человеку вместо души гайку, выступает защитником человека как природного существа, предостерегает от грубого вмешательства в природу:

По лесу треск и скрежет:
У нашего села
Под ноги ели режет
Железный змей-пила.
Сожгут их в тяжких горнах,
Как грешных, сунут в ад,
А сколько бы просторных
Настроить можно хат![2]

[1] Клычков С.А. Стихотворения. С. 37.
[2] Там же. С. 139.

Поэт даже вынашивает планы создания новой литературной школы — аггелистов. Под *аггелизмом* Клычков понимал поэтическое выражение неких сил зла, действующих как внутри человека, так и во внешнем мире, с целью избавления от них. К этим силам Клычков относил, в том числе, и технический прогресс и урбанизацию, противопоставляя им свободный крестьянский труд, деревню, природу. Злые силы воплощены клычковым в стихотворениях, вошедших в сборник «Дубравна» (1918) «Над полем туманит, туманит…» (1914), «Помолюсь заревому туману…» (1913), «Золотятся ковровые нивы…» (1913). Это стихотворения-плачи об уходящей крестьянской Руси, горестное прощание с «крестьянским раем»:

Золотятся ковровые нивы,
И чернеют на пашнях комли.
Отчего же задумались ивы,
Словно жаль им родимой земли?..

<…>

И мне мнится: в предутрии пламя
Пред бедою затеплила даль,
И сгустила туман над полями
Небывалая в мире печаль…[1]

Воплощение идеи борьбы добра и зла за душу человека в поэзии Клычкова последних лет жизни выразится в мотиве *двойничества*, роднящем его позднее творчество с творчеством Маяковского, одним из постоянных образов поэзии которого также являются образы двойников героя (например, в поэме «Про это», 1923). В лирике Клычкова появляется свой «черный человек», или «оскорбительный двойник», заключающий самое худшее, что включает в себя душа человека («Меня раздели донага…»). Так, в стихотворении «Упрятана душа под перехват ребра…» (1929) Клычков пишет, что в душе человеческой идет вечное противоборство «медной мелочи» и «серебра», а у сердца «два конца от одного узла», поэтому и подвержен человек то покаянию за грехи свои, то дьявольским искушениям (богохульству, ереси, страсти к деньгам):

[1] Там же. С. 131.

Упрятана душа под перехват ребра…
Душа — как торба, снаряженная в дорогу,
И разной всячинки в ней понемногу —
И медной мелочи, и серебра…[1]

Разные критики в разные времена указывали и на двойственность проявлений лирического героя и личности самого Маяковского. О «разносторонности» как о реальной черте поэта говорили и постоянный оппонент Маяковского П.Пильский, и эмигрант Р.Якобсон, и советский литературовед В.Альфонсов, считавший характерным для поэта настойчиво повторяемый «двойной» образ-формулу его лирического героя[2].

А.В.Луначарский считал подлинным несчастьем для Маяковского то обстоятельство, что у него был *двойник* (термин «двойник, двойничество» в отношении Маяковского принадлежит в такой формулировке именно Луначарскому), поскольку «это был *симпатичный* двойник, и симпатичность его пугала Маяковского больше всего, потому что <…> симпатичность двойника доказывает, что он — *настоящий*, что он вобрал в себя некоторые ваши же собственные черты, — вы гоните их из своего сознания…»[3]. *Симпатичный двойник* в случае Маяковского — это, думается, сам, настоящий Маяковский, которого он пытался преодолеть в себе в процессе воплощения в жизнь программы переустройства мира, первым кирпичиком в основание которой и явилась жертва «я» в пользу «мы». Трагизм подобного противоборствующего «двойничества» Маяковского усиливался тем, что «симпатичный двойник» Маяковского, которого он не хотел впустить в *новую жизнь*, состоящий из всего, что в Маяковском оставалось «мещанского» (жажды нежности и любви, участия, жалости к окружающим, желания «мягкого и нежного»), именно потому, что поэт сознательно изгонял его из своей личности, «сгущался рядом в другую, призрачную личность, которая <…> живет в вас самих в виде подсознательной, полусознательной, дополнительной

[1] Клычков С.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 212.

[2] Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. С. 59.

[3] Луначарский А.В. Вл.Маяковский-новатор // Луначарский А.В. Статьи о литературе: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 140.

личности»[1]. Маяковский, измученный борьбой с этой ставшей вполне самостоятельной половиной своей личности, даже внешне производил впечатление человека «надломленного», говорящего «в два голоса» (см., например, высказывание Горького[2]). Луначарский считал, что две личности, поселившиеся в Маяковском, не являются каким-то из ряда вон выходящим явлением, но означают его «изумительную характерность для нашего переходного времени»[3]. Думается, что эти черты эпохи наложили свой отпечаток и на трагически раздвоенного героя Клычкова конца 1920-х гг.

На смену идиллическому образу безвозвратно уходящей крестьянской Руси в условиях послереволюционной действительности в вышедшем в 1923 г. новом сборнике Клычкова — «Домашние песни» — приходят образы более приземленные. Клычков, в то время секретарь отдела прозы журнала «Красная новь», словно простившись с канувшими в дооктябрьское прошлое населявшими страницы его ранних сборников русалками и Ладами («Вышла Лада на крылечко…», 1910. 1918, «Повязалась Лада…», 1910), не ощущая себя более крестьянским Лелем («Я все пою — ведь я певец…», 1910/1911, «Печальный Лель», 1911), воспевает реальную женщину, мужчину «из крови и плоти», их земное — но не ставшее обыденным и не утратившее драматизма — чувство:

Надела платье белое из шелка
И под руку она ушла с другим.
Я перекинул за плечи кошелку
И потонул в повечеровый дым…
(«Надела платье белое из шелка…», 1922)[4]

Такой — новый для творчества Клычкова — образ любви отчасти сродни любовной теме в творчестве Маяковского. В ранней лирике поэта любовная тема предстает в сюжетах о невзаимной

[1] Там же.

[2] Переписка А.М. Горького с И.А.Груздевым. Письма № 110 «Груздев — Горькому» (Ленинград, 14 апреля 1930 г.), № 112 «Горький — Груздеву» (Сорренто, 16 мая 1930), № 113 «Горький — Груздеву» (мая 1930) // Архив А.М.Горького. М., 1966. С. 227.

[3] Луначарский А.В. Вл.Маяковский-новатор // Луначарский А.В. Статьи о литературе: В 2 т. Т. 2. С. 143.

[4] Клычков С.А. Стихотворения. С. 142.

любви. За образами главных героев угадываются конкретные личности — сам поэт Маяковский и его любимая, указывается имя любимой женщины:

Кроме любви твоей,
мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем…
(«Лиличка!», 1916)[1]

Иногда любовной теме у Маяковского сопутствуют показная грубость и резкость слов, выражающих настроение оскорбленного отвергнутого («Теперь — / клянусь моей языческой силою!..»[2]).

Лирический герой любовной лирики Клычкова не настолько открыт в выражении своих эмоций, поскольку не переживает столь сильного душевного излома. «Затушеванность» его любовных переживаний во многом объясняется тем, что, в отличие от героя любовной лирики Маяковского, не могущего найти успокоение для своего «раненого сердца» в жестоком современном мире, герой Клычкова находит спасение в мире природы:

И вот бреду по свету наудачу,
Куда подует вешний ветерок,
И сам не знаю я: пою иль плачу,
Но в светлом сиротстве не одинок.
У матери — у придорожной ивы,
Прильнув к сухим ногам корней.
Я задремлю, уж тем одним счастливый,
Что в мире не было души верней.
(«Надела платье белое из шелка…», 1922)[3]

1920-е гг. стали для творческой судьбы Клычкова переломными. Эти годы отмечены враждой «новокрестьянского поэта» как с лагерем «правых» литераторов (в частности, с РАПП, применявшим метод «напостовской дубинки», в том числе и в отношении Маяковского), так и с лагерем «левых» — формалистов. На правах секретаря отдела прозы руководимого А.Воронским

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 108.
[2] Там же. С. 104—105.
[3] Клычков С.А. Стихотворения. С. 142.

журнала «Красная новь» Клычков критикует формалистскую поэзию в статье «Лысая гора» (1923, № 5) (намек на шабаш ведьм. — *О.К.*). В статье, характеризуя ситуацию в современном российском искусстве, Клычков обвиняет в «чертовщине», которая в нем творится, имажинистов и особенно футуристов (Хлебникова, Асеева и Маяковского). Критика Клычкова в адрес Маяковского отличается жестким неприятием. Клычков отказывается признать в Маяковском поэтический талант и видит в нем только «делателя» стихов, «мастера» поэтического слова. По Клычкову, поэтический образ рождается естественным образом, как рождается звезда. Его не надо «вымучивать», мастерить, как это делает Маяковский. В созданных позднее «Неспешных записях» Клычков назовет Маяковского «не поэтом, а верблюдом, вдобавок двугорбым…»[1]. Жена поэта В.Н.Горбачева в «Записях разных лет» также отмечает особую нелюбовь Клычкова к творчеству Маяковского: «Маяковского Клычков очень не любил как поэта, но никогда не высказывался о нем плохо как о человеке»[2].

Что же так раздражало Клычкова в поэзии Маяковского? Во-первых, ратовавший за сохранение поэтических традиций, Клычков не воспринимал футуристическую концепцию самовитого слова и подчеркнутое внимание к фонике стиха. Футуристическую теорию звуковых значений и символов Клычков охарактеризовал как шабаш на Лысой горе. Н.Солнцева в статье «Сорочье царство С.Клычкова» отмечает, что такая параллель возникла не случайно: «Такое образное восприятие С.Клычковым современного состояния русской поэзии соответствует фольклорной легенде о том, как казак забрался на Лысую гору и подслушал песню ведьм — яркую иллюстрацию теории звуковых значений: «Кумара / Них, них, запалам, бада. / Эшохомо, лаваса. Шиббода. / Кумара»[3].

Помимо формотворческих увлечений Маяковского, Клычкова раздражало решение поэтом вопросов веры. Как и Маяковский, признавая «богооставленность» современного человека (в чем

[1] Клычков С. Переписка, сочинения… / Публикация Н.В.Клычковой и С.И.Субботина // Новый мир. 1989. № 9. С. 202.

[2] Там же. С. 216.

[3] Солнцева Н. Сорочье царство С. Клычкова // Клычков С.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 32.

обвиняет Бога герой раннего Маяковского. — **О.К**.), Клычков, тем не менее, ни разу не усомнился в любви Бога ко всякому живущему. Если герой Маяковского в споре с Богом за право быть счастливым на земле доходит до жажды богоубийства, то Клычков призывает к послушанию, несению земного креста. В его творчестве становятся лейтмотивом образы вериг, власяницы, предстающие символом смирения:

Пока не прояснится
И мысль моя, и речь,
Суровой власяницы
Я не снимаю с плеч!
Увы! — за миг отрады,
Благословенный миг,
Пройти мне много надо
Под тяжестью вериг!
(«Пока не прояснится», 1929)[1]

Для героя-бунтаря Маяковского такая позиция неприемлема:

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
вы не смеете просить подачки!
Нам, здоровенным,
с шагом саженьим,
надо не слушать, а рвать их —
их,
присосавшихся бесплатным приложеньем
к каждой двуспальной кровати![2]

Особое неприятие Клычкова вызывала позиция подчинения пера «соцзаказу», которую практиковал послеоктябрьский Маяковский. В обстановке вытеснения из печати и советской литературы тех, кто не считал возможным «себя смирять, становясь на горло собственной песне», Клычков сближается с Н.Клюевым, А.Ахматовой, О.Мандельштамом.

[1] Клычков С.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 212.
[2] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. С. 183.

Противостояние Клычкова «левому» крылу советской литературы, и в частности РАПП, объяснялось тем, что во второй половине 1920-х гг. из-под пера Клычкова выходят первые три части задуманного пятикнижия о «животе и смерти» русского народа в ходе войны и революции — романы «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926) и «Князь мира» (1928), которые становятся объектом для нападок. РАППовская критика объявляет Клычкова «классовым врагом». Несмотря на авторитетные положительные отклики о романах (А.Воронского, В.Полонского, А.Луначарского и М.Горького), РАПП в лице некогда критиковавшего Клюева и новокрестьянское движение в целом О.Бескина начинает травлю Клычкова. Выходят разгромные статьи Бескина «Россияне» (1928), «Певцы кулацкой деревни» (1930), книга «Кулацкая художественная литература» (1930), в которых в вину Клычкову вменяется реакционная идеология, несовместимая с образом «строителя социализма».

Осознав, что подобная оценка навсегда преграждает путь его произведениям в печать, Клычков пытается писать «в духе времени» и «на злобу дня». В соавторстве с В.Поповым он пишет очерк «Зажиток», в котором рисует идиллическую — почти в духе таких своих ранних стихотворений, как «Предутрие» (1910) — картину процветания колхоза в деревне Самовец. Он пытается освоить даже специальную классово-обусловленную лексику («ударник», «политотдел», «премиалка» и др.), подобно Маяковскому: «А намедни начальник политотдела что говорит: мы, грит, товарищи колхозники, согласно директиву нашей большевицкой партии…». Однако, несмотря на все старания, очерк «Зажиток» был определен редколлегией журнала «Литературный критик» как яркое выражение «стилистической ублюдочности» и «идейной неполноценности»[1].

Литературная тяжба с РАПП повлекла за собой прекращение издания произведений Клычкова. В 1930-е гг. он появляется в печати только как переводчик (главным образом, азиатского эпоса «Мадур Ваза Победитель», «Сараспан» и «Аламбет и Алтынай»). Ужасающий факт состоит в том, что после выхода последнего

[1] Цит. по: Михайлов А.И. Сергей Клычков. Биографический очерк // Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Сборник. Стихи. С. 238.

перевода политический редактор издания Р.М.Бегак посылает в секретно-политический отдел НКВД донос, содержащий сведения, что образная система книги исходит от «кулацкого самочувствия автора», что цель, которую преследовал автор перевода, — «дать тезисы контрреволюционной пропаганды»[1] и т.д. Следствием доноса явился арест Клычкова по обвинению в принадлежности к антисоветской организации «Трудовая крестьянская партия» и в «антисоветской деятельности», заключение его в Лефортовскую тюрьму и расстрел в роковом для многих «новокрестьянских поэтов» 1937 году.

Подводя итог сказанному, отметим, что Клычков из числа всех «новокрестьянских» поэтов наиболее оппозиционен по отношению к Маяковскому. Несмотря на то, что сопоставление творческих систем Клычкова и Маяковского приводит к выводу о наличии в них родственных революционных мотивов, антивоенных настроений, мотива двойничества, сопровождающего образ лирического героя Маяковского на протяжении всего его творчества и появляющегося в поэзии Клычкова во второй половине 1920-х гг., а также трактовки любви как земного, полного радостей и драматизма чувства, все-таки больше в них принципиальных «расхождений».

Это относится в первую очередь к полярному отношению поэтов к проблеме урбанизации (в данном случае Клычков проявляет себя истинным «крестьянским» поэтом, ощущающим «первородную» близость природе и ищущим в ней спасение от наступления цивилизации), а также к «соцзаказу». Маяковский, воспринявший это требование как руководство к действию, подвергся жесткой критике со стороны Клычкова. Неприемлемыми для Клычкова оказались и пропагандируемые Маяковским-футуристом теория звуковых значений и принцип самовитого слова, которые трактовались «новокрестьянским поэтом» как начало «бесовского шабаша» на «Лысой горе» современного искусства. Особое же неприятие глубоко верующего и исповедующего смирение и покаяние Клычкова вызывали богоборческие настроения Маяковского.

---

[1] Цит. по: Копылова С. «О “пере”, “льве” и гибели поэта» // Лит. Россия. 1991. 4 января.

Краткие итоги

ВСКП — Всероссийский Союз Крестьянских Писателей — официально был образован в 1921 г. В уставе Союза ставилась цель всестороннего художественного отражения всех бытовых, социальных, экономических особенностей жизни крестьянской массы; кроме того, Союз должен был стать проводником идейно-художественных задач Пролеткульта в сельской местности.

Для достижения этой цели ВСКП собирался объединить вокруг себя крестьянских писателей, музыкантов и драматических деятелей, живущих как в деревнях и селах, так и, волею обстоятельств, находящихся в городе. Таким образом, ВСКП изначально был задуман как объединение крестьянских писателей, которые таковыми являются «по совместительству» с крестьянским трудом. Показательна в этом смысле приписка, содержащаяся в Уставе ВСКП, которая регламентирует особые — классовые — критерии приема в Союз. Необходимо было создать штат новых крестьянских писателей, которые могли бы «учить марксизму» старых. На деле вместо обучения марксизму старых крестьянских писателей власти занялись репрессивными мерами по отношению ко всем «не сочувствующим» власти.

Становлению нового, крестьянского писателя из так называемых селькоров способствовало открытие после XII Съезда Коммунистической Партии печатного органа ВСКП — «Крестьянской Газеты». Перед членами ВСКП теперь ставилась задача сделать из нового крестьянского писателя-корреспондента писателя-общественника.

Вслед за созданием «Крестьянской Газеты» по инициативе Союза в 1923 г. при Госиздате была образована секция крестьянской художественной литературы, что позволило увеличить число членов ВСКП за счет корреспондентов и писателей на местах в 10 раз. В целях пропаганды собственного творчества ВСКП приступил к изданию брошюр, в которых, кроме писателей-крестьян, участвовали писатели-пролетарии из дружественного Пролеткульта.

С увеличением численности членов ВСКП возникла необходимость в солидном регулярном издании, из которого писатели-крестьяне смогли бы почерпнуть много ценного и который стал бы

«рупором» крестьянского писательства в стране. ВСКП начинает выпуск журнала «Трудовая Нива». Актив Союза посредством журнала дал ряд указаний «товарищам на местах», каким образом нужно вести организационную работу среди крестьян по проведению идей коммунистической партии. Пропаганда идей ВСКП сыграла свою роль, и к 1924 г. членами организации стали уже более 200 крестьянских писателей.

С увеличением количества членов ВСКП возникла необходимость внедрения в союз «чисток в рядах», перенятых у регулярно их практиковавших пролеткультовцев и «кузнецов». Поводом для «чисток» служило проявление в произведениях «писателей-крестьян» неизжитого «мещанского индивидуализма», в то время как партия проводила политику коллективизации в деревне.

С годами усилилось влияние на ВСКП со стороны партии. В свою очередь, Центральный Совет Союза посредством своих печатных органов, главным из которых оставалась «Крестьянская Газета», передавал все резолюции центральных партийных и советских органов «на места» как руководство к действию. Крестьянским писателям предписывалось обращать эти резолюции в художественную форму и вести активную агитацию в деревне за проведение их в жизнь. Неукоснительное следование ВСКП партийным резолюциям не осталось незамеченным со стороны руководства ВКП(б), и с 1925 г. Союз получил возможность издавать литературный журнал «Жернов».

Автономной от ВСКП группой являлись так называемые **«неонародники»** (**«новокрестьянские поэты»** или **«черноземовцы»**). Несмотря на то, что в группе Н.Клюева, С.Клычкова, С.Есенина, П.Орешина, Р.Иванова-Разумника, П.Дружинина, А.Ширяевца и П.Радимова, в отличие от ВСКП, отсутствовала строгая организационная форма, тем не менее, в исследовательской и мемуарной литературе существует мнение о ней как о самостоятельно сложившейся и глубоко самобытной. Главное и основное отличие «новокрестьянских поэтов» от их предшественников-суриковцев и ВСКП состояло в том, что если суриковцы часто ощущали «несостоятельность» своего творчества по сравнению с классической, «большой» поэзией, а члены ВСКП стремились «вписать» крестьянские мотивы своего творчества в контекст новой советской деревни и в этом равнялись на пролетарских

писателей, то «неонародники» гордились своей крестьянской, народной сутью.

Неудивительно, что, пытавшиеся во что бы то ни стало сохранить самобытность своей «патриархально-крестьянской» поэзии, «чистоту» крестьянского мироощущения от «злободневных» тенденций в советской поэзии, «неонародники» быстро восстановили против себя Пролеткульт, выражавший волю политической верхушки. Неудивительно поэтому, что судьба «новокрестьянских поэтов» является на сегодня, пожалуй, самой трагичной из судеб всех «неугодных» советскому режиму литературных групп. «Неонародники» стали средоточием жесточайшей травли как носители вредной «крестьянофильской», «пахотной» идеологии. Упорно защищавшие право писать о крестьянском труде, патриархальной деревне П.Васильев, Н.Клюев, С.Клычков и П.Орешин были репрессированы. Даже точное месторасположение их могил до сих пор неизвестно; стоит ли говорить о том, что творчество их долгое время было под запретом и незнакомо читателю.

Вопросы для самоконтроля

1. Расшифруйте аббревиатуру ВСКП. Охарактеризуйте исторические и общекультурные причины возникновения ВСКП.
2. Расскажите об истории возникновения ВСКП.
3. Определите философские основы, эстетические и поэтические принципы ВСКП.
4. Назовите «идеологов» и основных представителей ВСКП.
5. Перечислите основные печатные органы ВСКП.
6. Каковы были взаимоотношения между Пролеткультом и ВСКП?
7. Что такое «новокрестьянская поэзия»? Какие еще названия этой группы вам известны?
8. В чем состоят отличия между «неонародниками» и членами ВСКП?
9. Перечислите основных представителей «новокрестьянской поэзии». Охарактеризуйте их художественную практику.
10. Какова судьба «новокрестьянских» писателей и поэтов?

Литература

1. История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. 1: 1910—1930 годы: Учеб. пособие / Л.Ф.Алексеева, И.А.Биккулова, Н.М.Малыгина и др.; Под ред. Л.Ф.Алексеевой. М., 2005.

2. *Култышева О.М.* В.Маяковский и литературные группы и объединения 1910—1920-х годов: Монография. М., 2005.

3. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921—1922 гг. М., 2005.

4. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю: Сб. материалов / Подг. к печати: Н.И.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. 2-е изд-е. М., 1929.

5. *Михайлов А.И.* Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба // Клюев Н.А., Клычков С.А. Орешин П.В. Сборник. Стихи / Вступ. ст. канд. филол. наук А.И.Михайлова. М., 1999. С. 5—36.

6. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: 1920—1930-е годы / Л.П.Кременцов, Л.Ф.Алексеева, Т.М.Колядич и др.; Под ред. Л.П.Кременцова. М., 2002.

7. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; Под ред. С.И.Тиминой. СПб.; М., 2002.

8. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учеб. 4-е изд., доп. и перераб. М., 2000.

9. *Черемин Г.С.* В.В.Маяковский в литературной критике 1917—1925. Л., 1985.

10. *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984.

Учебное издание

Култышева Ольга Михайловна

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ВЗГЛЯД МАЯКОВЕДА

Учебное пособие

Редактор *Т.А.Фридман*
Компьютерная верстка *А.З.Насибуллиной*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 23.12.2013
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 28,125
Тираж 300 экз. Заказ 1435

Отпечатано в Издательстве
Нижневартовского государственного университета
628615, Тюменская область, г.Нижневартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru