

Ал. Михайлов

«Я ЗНАЮ СИЛУ СЛОВ...»

**ТРАДИЦИИ МАЯКОВСКОГО-
ВЧЕРА И СЕГОДНЯ**



Массовая историко-литературная библиотека



Ал. Михайлов

« Я ЗНАЮ СИЛУ СЛОВ... »



Москва

«Художественная литература»

1983

**ББК 83.3Р7
М69**

**Оформление художника
А. РЕМЕННОКА**

М $\frac{4603010102-307}{028(01)-83}$ КБ-18-28-83

**© «Издательство
«Художественная литература»
1983 г.**

И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед.

Марина Цветаева

СОВРЕМЕННОКИ

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души!

(В. Маяковский. «Ко всему»)

Обращал ли кто-нибудь внимание на то, что «сад фруктовый» души поэта взращен на почве, удобренной «болью и ушибом»? Кажется, немногие. Хрестоматийный облик Маяковского, «агитатора, горлана-главаря», не допускал мысли о душевной слабине. Да и сам поэт, особенно в зрелую пору, не любил выносить на люди душевную смуту, «становясь на горло собственной песне». Более чувствительный к ушибам Есенин тоже — помните? — старался скрыть их: «Ничего! Я споткнулся о камень, это к завтраму все заживет!»

Подумаем же о том, как мы воспользовались завещанным нам наследством поэта, какие деревья расцвели, какие плоды уродились в посаженном им саду...

Гении не становятся триумфаторами при жизни, их жизненный и творческий подвиг —

борьба, самоутверждение путем преодоления застоя, инерции, косности. Они могут оскорбить ваш вкус грубым вторжением в привычные представления о прекрасном.

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(«А вы могли бы?»)

Слыша подобное, одни брезгливо морщатся или затыкают уши, другие — прислушиваются, взвешивают, стараются понять, что же это такое. Андрей Платонов по поводу этих строк заметил: «Для плохого музыканта нужно много условий, чтобы он создал произведение; большой же музыкант при нужде сыграет пальцами на полене, и все же его мелодия может быть услышана и понята»¹.

Маяковский при своем появлении был освистан теми, чей вкус оскорбляли его стихи. Но Блок и Брюсов, а затем Горький слышали и поняли молодого поэта. Блок заметил его еще в 1913 году и затем выделил из футуристов как автора «нескольких грубых и сильных стихотворений»². Какая точная квалификация: грубых и сильных! А ведь это был вызов и ему, Блоку, гениальному поэту, завершившему, по словам уже Маяковского, целую поэтическую эпоху. Только каменное сердце могли не растрогать безысходной

¹ Андрей Платонов. Размышления читателя. М., «Современник», 1980, с. 114.

² Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 180.

горечью и поэтическим совершенством стихи
Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека.
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

И вот грубым гунном врывается в поэзию
некто двадцатилетний, чтобы сказать —
нет!— крикнуть людям об «адище города»,
показать изнанку жизни.

Улица провалилась, как нос сифилитика.
Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
сады похабно развалились в июне.

Я вышел на площадь,
выжженный квартал
надел на голову, как рыжий парик.
Людам страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик.

(«А все-таки»)

Скоморох. Юродивый. Клоун в рыжем
парике из «выжженного» городского кварта-
ла. Для чего все это?

Ему надо во что бы то ни стало обратить
на себя внимание публики. Он вышел на пло-
щадь. Он нарочито антиэстетичен. Но эпати-
руя привычные вкусы, грубя, выставляясь
напоказ в желтой кофте, с морковкой вместо
галстука, он безоглядно искренен, распах-
нут, в нем прорывается нечто очень челове-
ческое, щемящее, болезненное, незащищенное.
И он недоуменно вопрошает:

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

(«Послушайте!»)

Несовершенство миропорядка, резкое несоответствие мечты и действительности порождало недоуменные вопросы.

Этому миропорядку Маяковский крикнет: «Долой!» «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — четыре крика четырех частей», — так он прокомментировал содержание программной для дооктябрьского периода творчества поэмы «Облако в штанах». И пока не забрезжил перед поэтом — уже в революции — идеал будущего, он со всею страстью расшатывал тот миропорядок, который при первых же сознательных контактах с ним поразил Маяковского несвободой, униженным положением человека. Об этом невозможно было говорить привычным языком поэзии, об этом хотелось кричать, чтобы толпа на площади обернулась на крик поэта. Не только толпа — вся земля, вся планета. И чтобы быть понятым, надо было смазать «карту будня (поэтического.— А. М), плеснув краску из стакана», и таким грубым приемом приблизить поэзию к человеку из толпы, надо было — для той же цели — вобрать в стихи «корявый говор миллионов».

Гиперболизируя идею, Маяковский видит себя поэтом всех «провалившихся носами», проституток и, уже дерзя, — самого бога,

который «заплачет» над его книжкой и «будет, задыхаясь», читать ее «своим знакомым».

Революция резко изменила тональность и содержание стихов поэта. «Это народа огромного громкое: — Верую величию сердца человеческого!» — стало и его, Маяковского, верой. Вера в человека, в величие его сердца и разума связана с верой в идеалы революции.

«Моя революция». С этого момента началось сознательное, ставшее глубочайшим личным убеждением, проникнутое верой, надеждой, любовью, служение ее идеалам. Это признано и издалека, Мариной Цветаевой, которая считала, что «без Маяковского русская революция бы сильно потеряла, так же как сам Маяковский — без революции»¹.

Революция дала поэту цель — изменение миропорядка в пользу человека, народа. Она открыла перед ним идеал («Я меряю по коммуне стихов сорта...»). А что поэт дал революции? Рифмы, темы, дикцию, бас? И это. Но главное — отдал себя — целиком, неразменно — служению революции, ее будням и праздникам, ее сегодняшнему часу и ее будущему.

Все попытки оценивать Маяковского *только* в сфере поэзии не раскроют его истинного значения как художника нового типа. Он, как сказал Андрей Платонов (его прощательные суждения о Маяковском редко учитываются), «производил поэзию не из одного своего чистого духа, но главным об-

¹ Марина Цветаева. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1980, с. 416.

разом из революционной действительности...»¹
В ней поэт находил и высшую духовность, и нравственность, и свой идеал прекрасного.

В наше время (особенно в 70-е годы) среди литераторов объявились «отрицатели» Маяковского, считающие его устаревшим и — более того — находящимся где-то вне традиций русской поэзии. Пока это в основном кулуарное витийство. Но заметим, что посредственность никогда не вызывает у потомков активного внимания к себе — ни положительного, ни отрицательного. Так не значит ли сегодняшнее «отрицание», что феномен Маяковского кому-то мешает, что он раздражающе действует на тех, в чьи представления о поэзии и ее традициях он не укладывается? И не значит ли это, что творчество Маяковского разрушает имеющую хождение концепцию суверенности поэзии, замкнутости ее в самой себе, жестко и определенно вписываясь в контекст общественного бытия?

Аналитический взгляд на поэзию современности позволяет сделать вывод, что влияние Маяковского распространилось в ее кровеносной системе по множеству капилляров не как простое ученичество и даже не как школа (в ее узко литературном значении), но как система отношения художника к жизни, как новый этап ее поэтического освоения и отражения. Таким образом становится понятно, что в сферу этого влияния попадают даже и те поэты (особенно младших поколений), которым подобный вывод

¹ Андрей Платонов. Размышления читателя, с. 112.

поначалу мог бы показаться неожиданным. И об этом еще пойдет речь впереди.

Пока же надо сказать, что в популярной книжке не ставится цель исследовать всю «кровеносную систему» современной поэзии, чтобы выявить это влияние. Здесь намечены лишь некоторые его аспекты и выбраны фигуры, с этой позиции недостаточно изученные.

Сам по себе материал необъятен. Можно писать специальные работы о влиянии Маяковского на поэзию военных лет или первого послевоенного десятилетия — периода обострения международной обстановки, — когда сильно прозвучали публицистические ноты в творчестве Алексея Суркова, Миколы Бажана, Константина Симонова, Андрея Малышко, Николая Грибачева (позднее с истинно маяковским темпераментом и страстью им была написана поэма «Иди, сержант!»). В стихах этих поэтов (да и многих других тоже) слышались раскаты голоса первого поэта революции.

С точки зрения формальной (структуры стиха), было бы небезынтересно проследить влияние Маяковского на таких, например, поэтов, как Семен Кирсанов или, из более позднего времени, Виктор Соснора. Внутренняя задача данной книги ограничивает возможности автора в этом плане. Хотя, конечно, речь пойдет и о традициях — как они усваивались и воплощались на разных этапах развития советской поэзии.

В обычных представлениях традиции литературы, культуры сравнительно легко и быстро укладываются в схемы. Ими легко оперировать в критике, литературоведении, в дискуссиях. И их не просто опровергать,

так как схемы обычно выводятся из творческого опыта выдающихся художников, опираются на него. Маяковский — весь! — анти-схема. Впрочем, как и Пушкин, как и Некрасов. После их ухода создавались схемы с опорой на Пушкина, Некрасова. Сами они, своим опытом, разрушали предыдущие схемы. Так было и с Маяковским. Вопреки новаторскому духу, его, Маяковского, тоже стали схематизировать, как сказал Егор Исаев, «заупростили»¹ стали «подгонять» поэзию под его схему, что, кстати, явилось одной из причин читательского «похолодания» к поэту.

Феномен Маяковского — в чувстве нового. Время и события не застали его врасплох, как большинство поэтов, растерявшихся перед ними, оказавшихся неспособными преодолеть центробежную силу духовной инерции. Маяковский с первых сознательных шагов обнаружил органичайшее стремление к новому — в жизни, в искусстве. Он шел не от традиций (анархо-индивидуалистический бунт против них на первых порах в какой-то мере искажил направление поиска), а от жизни, к его появлению начавшей быстро разрушать прежние устои. Он оказался готовым к разрушению, а образ нового нашел в идеалах революции. В поэзии — *про это* так, как прежде, — было нельзя. Маяковский понял это сразу. Это понял и Блок, написавший «Двенадцать».

Ощутить подобную необходимость в наше время, — необходимость, тоже связанную с изменением многих устоев и традиций, уже в условиях НТР, труднее, здесь революцион-

¹ «Литературная газета», 1981, 24 июня.

ный процесс не затрагивает основ социального устройства, он касается образа жизни, быта, взаимосвязей человека со средой обитания. Тем не менее все это кладет отпечаток на духовную жизнь общества и каждого его члена и, стало быть, на искусство, на литературу.

Огрубляя, можно сказать так: в то время как цивилизация, НТР нередко приглушают, убаюкивают личностное начало в человеке, предлагая ему удобную люльку стандартизованного комфорта, смелый художественный поиск (а не только защита суверенности поэзии) может дать шансы сохранить, утвердить, развить личность, в какой-то мере даже гарантировать ее свободное проявление, преодолевая таким образом кризисные явления в искусстве.

Предрасположенность к душевному уюту мешает согласиться с этим. И не у всех достает энергии и желания — снова сошлемся на Платонова — «затратить усилия, чтобы труд, завещанный и подаренный нам поэтом, обратился внутри нас в благородную силу, обогащающую нашу натуру, в силу, уводящую нас из захолустья эгоизма и ограниченности в пространство великого мира»¹.

Говоря это, Платонов словно смотрел вперед, в сегодняшний день, словно видел перед собой то неблагородство, с каким иные поэты и критики третируют Маяковского, отводя ему роль репортера и фельетониста. Это высокомерие по отношению к Маяковскому могло бы показаться комичным и вызвать одну из его убийственно-иронических

¹ Андрей Платонов. Размышления читателя, 111.

реплик, вроде: от великого до смешного — один шаг,— если бы, хотя бы отчасти, не отражалось на современной поэзии. Заметим все же, что никто из крупных поэтов не позволил себе пренебрежительного жеста по отношению к Маяковскому, независимо от индивидуально-вкусового восприятия его поэзии.

Маяковский при жизни знал и поклонение, и непонимание, и отрицание. Многих из его прямых современников притягивало к этому необычному, поражающему своей грубой новизной явлению. Притягивало, отталкивало и все-таки притягивало. Как сказал Асеев, «с ним спорили и не соглашались и все-таки вслед семенили за ним». Одного слишком суетливого поклонника-хулиателя Маяковский пригвоздил в эпиграмме: «Десять лет в хвосте семени, он на меня или неистово молится, или неистово плюет на меня». Так что и среди поклонников была литературная челядь, чье отношение к поэту зависело от конъюнктуры.

Маяковский же, при всей его прочной привязанности к сиюминутной современности, никогда не был зависим от конъюнктуры, он *жил* тем, о чем писал, он не имитировал чувства — он *чувствовал*, его поэзия, его пафос — это страсть пережитого. Это также и пафос революции, пафос жизни общества, которое освобождалось от множества предрассудков прошлого и искало пути своего обновления.

Разумеется, пафос — это не всегда громкое слово, трибунный призыв, лозунг, то, что было характерно для поэзии 20-х и 30-х годов, позднее — 50-х и начала 60-х. Пафос

может быть выражен и тихим словом (в 60-х годах даже родился термин «тихая поэзия»).

Но ведь и у Маяковского есть тихое, на пределе доверительности, как бы даже самому себе сказанное слово. Достаточно хотя бы вспомнить последнее, неоконченное:

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

(«Неоконченное»)

Пафос здесь отнюдь не «голосовой», — внутренний. Но укоренившиеся, навязанные извне представления о Маяковском не учитывают симфонизма, мелодического богатства его поэзии.

Прав Александр Фадеев: «Он был единственным из писателей и поэтов, чье перо успевало за темпами революции, за всеми ее поворотами»¹.

Маяковский, в отличие от многих, ощущал ритм времени, динамику развития жизни, он как бы подтверждал тезис Ленина в беседе с Горьким (о Демьяне Бедном), что поэту надо быть немножко впереди читателя. Хорошо известно и высказывание самого Маяковского: «Настоящая поэзия всегда, хоть на час, а должна опережать жизнь»². Эта декларация подсказана жаждой обновле-

¹ А. Фадеев. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1960, с. 283.

² Владимир Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1959, с. 122. (В дальнейшем все цитаты, кроме особо оговоренных, даются по этому изданию.)

ния жизни, пониманием социальных целей и целей поэзии.

В арсенале поэзии, способствующей преобразованию мира, важен и нужен, разумеется, не только такой стих, который как «бомба и знамя», не только такой голос, который «подымает класс», но важен и нужен и такой, который напомним пение соловья, шум листвы, облик любимой. При жизни и долгое время после смерти Маяковский воспринимался и представлялся более в одной ипостаси — трибуна, горлана, главаря, заглушающего «поток» поэзии, иногда такого производителя стихов исключительно по социальному заказу.

Удивился Виссарион Саянов: «Кто б мог сказать нам, что поэт — завод, а он сказал — и стало всем понятно». И в самом деле, нельзя даже представить, чтобы кто-то до Маяковского (как, впрочем, и после) сказал: «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье». Представление о Маяковском-поэте у многих оставалось односторонним, но как же — после таких сравнений! — изменилось представление о поэте вообще! Бывший небожитель оказался в ряду рабочих и крестьян, и после Маяковского в советской поэзии уже никто всерьез не пытался вознестись на небо, чтобы с недосыгаемой простым людям высоты взирать на землю.

Много лет спустя Э. Межелайтис выделил как лично ему близкое качество в поэзии Маяковского — «удивительно гармоничное слияние героики и лирики, гуманности и непримиримости»¹. Обратили на это внимание

¹ «Советские поэты о Маяковском». М., «Советский писатель», 1976, с. 95.

и другие — тоже позднее. Иногда контрастность музыки поэта выявлялась в воспоминаниях. Илья Авраменко, воспроизводя картину выступления Маяковского в Ленинграде («В доме на Мойке»), писал: «Он мог стройкой железной и убить, и вызвать бурю нежности». А Марк Шехтер, вспоминая поэта, видит, с одной стороны, такое качество:

А как он понимал молчанье,
Как сердца робость понимал,
Как задушевного звучанья
На нас катил девятый вал!..

(«Маяковский»)

А с другой стороны:

Он врезан в жизнь иной чертой:
Неловкой прямою суждений
И мысли грозной остротой!

(«Маяковский»)

«Прямота суждений» все же кажется ему главной фамильной чертой Маяковского. И это действительно так. Но важно уже то, что поэты стали обнаруживать полюсы страстей, что поэзия Маяковского открылась им своим «гневным и добрым дыханием»¹ (Расул Рза), «высочайшей человечностью и яростной непримиримостью»² (Р. Рождественский).

Вернемся к прямым современникам. Пожалуй, нет ни одного крупного поэта 20-х годов, который бы обошел вниманием такое новое, необычное и яркое явление, как Маяковский. Блок, Брюсов, Ахматова, Цветаева, Пастернак, Есенин, Асеев, Тихонов, Сельвинский... Да, не все понимали и уж, во

¹ «Советские поэты о Маяковском». М., «Советский писатель», 1976, с. 175.

² Там же.

всяком случае, принимали это явление, поражающее своею новизной, дерзким покушением на некоторые устойчивые традиции поэтического развития. Андрей Платонов (опять приходится прибегать к его авторитету) точно заметил, что Маяковский «преодолевал страдания новатора»¹. Платонов понимал, о чем говорил. Не всем дано было подняться до той высоты понимания, до которой поднялся сам Маяковский в стихотворениях «Юбилейное», «Сергею Есенину», «Послание пролетарским поэтам» и других... Здесь проявился масштаб личности, могущество таланта, умение встать на уровень другого таланта, другого миропонимания, другой личности, избранной для диалога или постижения, или подняться над ними, как в последнем из названных стихотворений.

Явление развивающееся, не завершённое, — поэт при жизни — понять, конечно же, труднее, и в этом смысле для Маяковского современники, за редким исключением, не сделали большего, чем выразили свою солидарность или неприятие. Недаром еще в начале пути вырвалось (а потом аукнулось):

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я,
быть может,
последний поэт.

(«Владимир Маяковский»)

¹ Андрей Платонов. Размышления читателя, с. 111.

Тем не менее влияние Маяковского на поэтов-современников, в особенности на тех, кто был младше годами и начинал при жизни поэта, было огромно, хотя и не всегда осознанно. За ним и к нему многие тянулись потому, что Маяковский, более чем кто-либо другой, сумел выразить напряжение и ритм нового времени, того времени, когда человеческое сознание и чувство «работали не по простой гармонической кривой, вроде синусоиды, а более живо, более «неправильно», в более сложном ритме»¹.

Одних молодых поэтов привлекала новизна поэтики, или, как говорил Фадеев, «внешний эстетизм»², других — новизна содержания, необычно смелое вторжение поэзии в социальные сферы жизни, энергия страсти и действия. Но сейчас речь не о молодых.

Видимо, мало сказать, что Ахматова — далекий от Маяковского поэт, — настолько здесь различны строй души, темперамент, поэтика. Ее стихотворение «Маяковский в 1913 году» написано как воспоминание, под ним стоит дата — 1940. Можно предположить, что импульсом к его написанию послужило отмечавшееся в стране десятилетие со дня смерти поэта. Но важно вот что: вспоминая молодого, двадцатилетнего Маяковского (другим она его не знала), Ахматова выделяет в нем черты революционности, то есть именно то, что позднее и вывело поэта на авансцену литературной и общественной жизни.

¹ Андрей Платонов. Размышления читателя, с. 118.

² А. Фадеев. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, с. 292.

Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса...
Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса.
Все, чего касался ты, казалось
Не таким, как было до тех пор.

В этих строках прочитывается восхищение молодой энергией торопящегося время и рвущегося выйти «на свою великую борьбу» поэта, имя которого «молнией влетело в душный зал...» Обратим внимание на метафору «душный зал». Образ не случайный у Ахматовой. «Зал» русской поэзии нуждался в грозовой струе свежего воздуха. Не случайны в стихотворении и необычные для Ахматовой слова: великая борьба, боевой сигнал... В годы войны, в таких стихотворениях, как «Мужество», «А вы, мои друзья последнего призыва!..» слышатся и интонации, близкие Маяковскому.

Но, разумеется, речь здесь не идет о творческой близости, совершенно ясно, что поэты прошли разную школу жизни и по-разному понимают свои задачи. Речь идет о «магнитном поле» Маяковского, под воздействие которого, хотя бы и временно, попадали и вовсе не близкие ему поэты.

Ахматова была немногим старше Маяковского, всего лишь четыремя годами, и намного пережила его, но оба эти обстоятельства как раз и сказались в ее отношении к поэту. Будучи старшей и принадлежа к той «поэтической эпохе» (Маяковский), к которой принадлежал Блок, она смотрела на него из прошлого. Десять лет спустя после смерти поэта Ахматова уже могла в доступной ей мере понимания оценить это явление с иной

временной позиции. Ее отношение к Маяковскому не то, каким было отношение прямых современников, иногда младших по возрасту, но связанных целями создания новой культуры. В нем соединяются молодая восторженность и некая уже временная отстраненность, зрелый опыт.

Хорошо также известно по воспоминаниям Асеева, да и самого Маяковского, как в последние годы жизни тянулся к нему Есенин, разочаровавшийся в мелковатом имажинистском окружении.

Николай Асеев, Борис Пастернак возрастом были старше Маяковского, но тот и другой — по-разному, конечно, — испытали его влияние. Пастернак, приготовившийся к спору с Маяковским перед первой встречей в Москве, буквально был покорен им, понял, что этот человек не только красив, остроумен, талантлив, но главное в нем — «железная внутренняя выдержка, какие-то заветы или устои благородства, чувства долга...»¹

Интересно, что Асеев увидел в молодом Маяковском нечто похожее, только в другом плане, увидел, что он «дисциплинировал себя в немногословии» и что этим чувством «он был руководим при дальнейшей выработке своего литературного языка»². Помимо личных симпатий, у Асеева с Маяковским возникла творческая близость. Асеев верно заметил, что строй фразы, синтаксис Маяковского близок народному, разговорному. Маяковский оценил в Асееве его интерес к сло-

¹ «Люди и положения». — «Новый мир», 1967, № 1, с. 228 (в дальнейшем цитируется по этому изданию).

² Н. А с е е в. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1963—1964, с. 654.

вам, к оттенкам речи, к звучанию слова. Маяковский, справедливо считал Асеев, «носителем... «странного просторечия» (выражение Пушкина.— А. М.), коробившего вкусы и привычки охранителей литературных традиций»¹.

Но то же просторечие увлекало и питало музу молодого Асеева. Он был убежден: «...начиная с летописей, через всю нашу письменность проходит это живое стремление обновить литературу, вводя в нее современность, ее живую, горячую жизненность, при помощи современных средств выразительности, рождающихся прежде всего в речениях устных, разговорных, а не книжных». Этим он объяснял лозунг Маяковского: «Ищем речи точной и нагой», считая, что он целиком совпадает с пушкинским определением поэзии как «прелести нагой простоты»².

Асеевская тяга к славянщине, к летописям, к истории слова сказалась уже в первых его стихах. Слова из летописей молодой поэт старался обновить, заставить звучать современно. Но, после знакомства с Маяковским, мы обнаруживаем у Асеева элементы поэтики, сближающие их еще больше. Рифмы, например: мытенькой — митинги; в шар шум — маршем; еще нам — крещенным; «ура» у них — браунинг; дней шаг — беднейших и т. д. Мелькнуло даже маяковское «поэто-

¹ Н. Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1964, с. 658.

² Там же.

во слово». И все же Асеев 20-х годов, испытавший огромное революционизирующее влияние Маяковского, щедро одаренный его дружбой, вниманием, оставался поэтом самобытным, шел и развивался в русле близкой и тем не менее иной, чем у Маяковского, стилевой традиции.

Когда Маяковский сказал в похвалу об Асееве: «...хватка у него моя», — то он, конечно же, имел в виду его поэтический темперамент, его работу со словом, его вкус к метафоре, свежести строки, звучанию стиха. Маяковскому не могло не нравиться, скажем, такое блистательное по метафорическому обыгрыванию одного слова и по звучанию стихотворение, как «Кумач»:

Красные зори,
красный восход,
красные речи
у Красных ворот,
и красный
на площади Красной
народ.

И в этой игре оттенков, в образной круговерти вокруг одного слова нет никакой уступки словесным трюкам. Это уже не начинающий Асеев, иногда понапрасну расточавший слова, это Асеев, который в Маяковском уловил внутреннюю дисциплину немногословия, тягу к метафорической плотности письма и усвоил этот принцип для себя, для своего творчества.

В лучших стихотворениях 20-х годов («Кумач», «Россия издали», «Совет ветвей, совет ветров...», «Парад семилетия», «Русская сказка», «Не за силу, не за качество...», «Синие гусары» и других) Асеев предстает

как поэт остросовременный, обладающий индивидуальным стилевым качеством, но близкий Маяковскому по духу, по некоторым принципам поэтической работы. Недаром они вместе делают плакаты, рекламу, а затем издают Лефовский журнал.

Не без влияния Маяковского Асеев пишет «Октябрьские песни», революция проходит в его творчестве, как и у Маяковского, генеральной темой. Не без его же влияния появляются стихи на злобу дня. И не случайно, конечно, Асеев в одном из стихотворений, посвященных Пастернаку («Птичья песня»), с которым его связывали близкие отношения, призывал того:

Ударь же звончей из-за лесу,
изведавши все западни,
чтоб снова рассвет тот белесый
окрасился в красные дни!

Доискиваясь поэтической характерности в отображении современности, Асеев, как и Маяковский, улавливает варианты соединения народно-поэтической речевой стихии с говором («просторечием») миллионов, но, в отличие от Маяковского, он ближе стоит к классическим формам стиха. К сожалению, в 30-е и 40-е годы Асеев как-то довольно заметно свернул на путь внешнего следования Маяковскому и стал было уже утрачивать свое, «фирменное», асеевское в творческом облике. Но возвращался он к себе тоже не без помощи своего великого друга. Работа над поэмой «Маяковский начинается», образ поэта-новатора, революционера, который вырисовывался в ней, напоминали автору о главном:

В нем каждая жилка
жизнью играла
и жизнью играть
вызывала других!

Знание и понимание исходного движения поэтического чувства и помогло ему в конце концов освободиться от внешнего влияния Маяковского и как бы вновь начать «жизнью играть», то есть помогло вернуться к себе, но не для того, чтобы предать забвению традиции Маяковского, а чтобы продолжать и развивать их в жизненной и литературной ситуации 50—60-х годов.

Основная задача искусства, уже в 20-е годы постепенно подчинявшая себе формальные открытия, на закате жизни получает удивительно непосредственное выражение в стихотворении «Друзьям». Обозревая панораму жизни, вглядываясь в людей, поэт уточняет, углубляет смысл своего призвания: «Пойми их мысль, вступи в их быт, стань их бессмертья следопыт!»

Жизнь в эти годы поставила перед поэзией, перед искусством вообще задачи необычайной сложности, с новой силой подчеркнул значение правды в искусстве. И Асеев, верный главному завету Маяковского — жить жизнью народа, — как и в молодые годы, остро чувствует пульс времени, накал общественной жизни и своими стихами активно включается в дискуссию по самым болезненным вопросам морали, нравственности, социального бытия человека.

При всем при этом Асеев не отступал и от главного принципа поэтики Маяковского — стихи должны быть стихами, произведениями *поэзии*. Асеев ставил во главу

угла *диалектическую* ее сущность — гармонию содержания и формы. И он не отступил от исканий молодости, от совместных с Маяковским стараний обогатить поэзию новой выразительностью:

И стихи должны такие
быть, чтоб взлет, а не шажки,
чтоб сказали: «Вот стихия»,
а не просто: «Вот стишки».

Стихия здесь — синоним масштабности, мощи, чтобы «строки — на размер страны, вровень звездам небосвода, в разворот морской волны». Такими страстями жил в поэзии Маяковский.

Если Асеев «освобождался» от Маяковского, сближаясь с ним в одинаковом понимании задач поэзии, в некоторых кардинальных принципах творчества, то отношение Пастернака к поэту и его творчеству складывалось иначе. Он с первой же встречи почувствовал в Маяковском соперника. Заметив в его и своих стихах «непредвиденные технические совпадения, сходное построение образов, сходство рифмовки» и, судя по всему, признав в этих элементах первенство или, точнее, преобладающую силу Маяковского, он открыто признается в том, как стал уходить от этого сходства и даже стал «подавлять в себе... героический тон...»¹. Именно из-за сходства с Маяковским.

Вот это последнее (насчет «героического тона») признание представляется особенно существенным. Не отсюда ли происходит постоянное скептическое отношение Пастер-

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 229.

нака к современной поэзии вообще, к собственному творчеству — до 1940 года — тоже. В 1931 году опубликовано стихотворение «Другу» с известными строками:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Прочтение тут может быть неоднозначным, но в это же примерно время написанных стихотворениях «Анне Ахматовой», «Марине Цветаевой» заметно отчуждение поэта от «любой были». В стихотворении «Другу» можно усмотреть полемику со стихами Маяковского о призвании поэта, о поэзии, со стихотворением Асеева «Дурацкое званье поэта...». Здесь выявляется идеологический момент, разное понимание целей и задач поэзии, недооценка Пастернаком ее общественного, идейно-воспитательного значения.

И все-таки... Поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», заметные произведения 20-х годов, — трудно представить вне того поэтического контекста времени, в котором главное место по праву занимают стихи и поэмы Маяковского о революции. «Я считаю, что эпос внушен временем...»¹, — писал тогда Пастернак. Нечто сходное не раз говорил и утверждал в творческой практике Маяковский.

Пастернак, вопреки молве, вспоминает, что Маяковский не любил этих поэм, наибо-

¹ Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта» (Большая серия). М. — Л., «Советский писатель», 1965, с. 656.

лее близких ему своим пафосом, что ему нравились книги «Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь». Что ж, это говорит о широте поэтических взглядов Маяковского, о безусловной искренности его желания видеть больше поэтов хороших и *разных*. Может быть, также еще и потому, что *про это* — о революции — Маяковский мог писать и писал лучше, и он это прекрасно понимал.

Позднее признание в том, что он отрицает «половину Маяковского», не отменяет впечатления молодости, когда Пастернак «находился под обаянием его огня, внутренней силы и его огромных прав и возможностей...»¹ Эти качества личности Маяковского не были утрачены и позднее, по крайней мере, Пастернак нигде не говорит об их утрате, он только переносит ее на «пропагандистское усердие».

Автобиографический очерк Пастернака «Люди и положения» написан в 1956 году, в отличие от «Охранной грамоты» (той ее части, которая посвящена Маяковскому и написана летом 1930 года под непосредственным впечатлением от смерти поэта), его можно считать продуманным, итоговым документом. Но и в промежутке между этими двумя автобиографическими произведениями Пастернак испытывал колебания, признавался даже в своей пристрастности. «Да, действительно, я давно-давно уже чего-то недооценил и не понял и в позднем Маяковском, и во многом другом»², — писал он в одном из писем.

Тем не менее в поздних суждениях и вы-

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 231.

² Там же, с. 227.

водах, несмотря на «отрицание половины» Маяковского, проглядывают те черты творческой личности поэта, которые вызывают восхищение Пастернака и которые развились позднее, в тот период, который он характеризует как пропагандистский. Пастернак находит у Маяковского «множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта»¹. Он приводит примеры из ранней лирики. А разве не припоминаются «литургические параллели» при чтении 18-й главы из поэмы «Хорошо!», разве не вызывает аналогии с каноническими представлениями образ «по воде шагающего Христа» в 7-й главе той же поэмы?² А уж о «Мистерии-буфф» и говорить нечего.

Не были ли эти «огромность» и «смелость», позволявшие Маяковскому совершенно непринужденно, иногда дерзко, с вызовом совлекать покровы таинственности с мифов,— предметом ревности Пастернака? Будучи совсем молодым человеком, он писал:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернется Инд,
Правей пойдет Евфрат.
А посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
Взовьет свой ствольный строй.

(«Когда за лиры лабиринт...»)

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 229.

² Здесь образ Христа возникает в связи с Блоком. У Пастернака, кстати, в отрывках о Блоке, тоже тенью проходит этот образ («Он к нам не спускался с Синая, нас не принимал в сыновья»).

И молодой поэт терялся в тени «ствольного строя» Эдема. А Маяковский, внеся переполох, ворвался скандалистом в святая святых, фамильярничая с богом, предлагая ему снова поселить в раю «Евочек» («...прикажи,— сегодня ночью ж со всех бульваров красивейших девочек я натащу тебе»). И если б только фамильярничал!

Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.

(«Облако в штанах»)

Перед таким напором не устоишь в соревновании. Может быть, действительно вернее осуществить себя в «лабиринтах» лиры... Впрочем, это скорее догадка, чем вывод. Пастернак даже на одном отрезке жизни был противоречив в определении искусства, творчества. То, представляя вселенную «глухим» местом, он замыкал поэзию в самой себе, в тончайших оттенках выразительности («...И звезду донести до садка на трепещущих мокрых ладонях»), то, представляя образ творца «конноборцем над пешками пешими», отводил ей более активную роль.

В середине 20-х годов Пастернак, может быть, незаметно для себя, втягивается в поле притяжения Маяковского. В стихотворении «Памяти Рейснер» поэт не скрывает своего восхищения этой замечательной, «сбитой боями» революционеркой, называя ее героиней. В стихотворении «9-е января (первоначальный вариант)» он явно настраивается на тот «героический тон», который подавлял в себе после встречи с Маяковским.

Над стихотворением «К Октябрьской годовщине» поэт работал в то же время, когда Маяковский писал Октябрьскую поэму «Хо-рошо!». Не надо искать в них какой-то прямой переклички, но ведь в этом большом трехчастном стихотворении Пастернак не подавляет, наоборот, наращивает к концу «героический тон», чтобы заключить стихотворение — перекликаясь с Тютчевым — строкою, полною пафоса: «Мы — первая любовь земли».

Не надо искать прямых, текстуальных сближений, сходных элементов в стилистике, образном строе стиха, в данном случае это малопродуктивно. Пастернак слишком крупная личность, и талант его слишком щедр для того, чтобы питаться чужими находками, пусть даже они принадлежат гению. Но он натура слишком чувствительная, чтобы не ощутить присутствия гения, его мощного магнетического поля. Притяжение и отталкивание, жестокая внутренняя борьба за свою суверенность, свою независимость в поэзии и составляют суть драмы «Маяковский и Пастернак». Кроме того, не будем забывать, что их разделяли идеологические разногласия, что Маяковский теснейшим образом связал себя с революцией, Пастернак же не понимал «пропагандистского усердия» Маяковского.

Пастернак не прокомментировал слова Маяковского, которые он приводит в автобиографическом очерке: «Ну что ж. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге»¹. Мы

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 230.

знаем особенность Маяковского полемически заострять мысль в споре какой-нибудь броской метафорой. Молнию в небе, по-видимому, надо понимать как метафору романтической мечты, идеала, оторванного от повседневных земных забот (сравните: журавль — в небе, синица — в руках). А вот молния в электрическом уютге — это все-таки *молния*, уютг же — в проекции на поэзию Маяковского — конечно, метафора не только быта, но и всех земных забот в их конкретности. Молния — это страсть, пафос. И уж если посмотреть шире, то Маяковскому доставало страсти и на то, чтобы воспарить в небо, вознестись мечтой к идеалу, увидеть, например, *коммуну во весь горизонт...* Как, кстати говоря, Пастернаку приходилось расставаться с молнией в небе и уходить в себя, в свои переживания, замыкаться в них, как в стихах «Второго рождения». Но в них, как просверк молнии, возникал образ Маяковского («Смерть поэта»).

Ты спал, прижав к подушке щеку,
Спал — со всех ног, со всех лодыг
Врезаясь вновь и вновь с наскоку
В разряд преданий молодых.
Ты в них врезался тем заметней,
Что их одним прыжком достиг.
Твой выстрел был подобен Этне
В предгорьях трусов и трусих.

Не выстрел — сам Маяковский ассоциировался с вулканом, явлением для Пастернака таким же трудно постижимым, притягательным и грозным. Пастернак не участвовал прямо в споре, который разгорелся вокруг имени и творчества Маяковского на I съезде советских писателей в 1934 году, где

высокое понимание значения поэта и мужество проявил Алексей Сурков, но в его выступлении дано определение поэзии, не только сильно отличающееся от «Определения поэзии» 1917 года (из книги «Сестра моя — жизнь»), но и в чем-то приближающееся к эстетике Маяковского: «Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями». Еще, в разъяснение: «...именно это, т. е. чистая проза в ее переводной напряженности, и есть поэзия»¹. «Чистая проза» — это проза жизни, электрический уют. Пастернак не раз подходил к такому пониманию поэзии. И в особенности тогда, когда страна, народ переживали тяжелые времена («Стихи о войне»). Однако понимание редко становилось принципом собственного творчества. Не всегда поэт давал выход «героическому тону», даже если он прорывал оболочку стиха. Из стихотворения «Он встает. Века, Гелаты...» Пастернак исключает следующие строфы:

Революция, ты чудо,
Наконец-то мы вдвоем.
Ты виднее мне отсюда,
Чем из творческих ярём.

Мало верить понаслышке,
Мало ездить и глазеть.
Надо с этой сердца вышки
По тебе равняться сметь.

Этот шаг поэта, видимо, нельзя расценивать по той же шкале ценностей, по которой другой поэт «себя смирял, становясь на горло

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет». М., Гослитиздат, 1934, с. 549.

собственной песне», но считать, что он нес в себе «героический тон», все-таки можно. Другое дело, что «героический тон» был менее органичен у Пастернака, чем у Маяковского. Эту органику почувствовал молодой Пастернак у молодого Маяковского, но упорно (хотя и с сомнениями) отказывал в ней Маяковскому зрелому.

В годы Великой Отечественной, когда сама историческая ситуация обращала в поэзии взгляд к Маяковскому, к его традициям, Пастернак тоже захвачен общим гражданским и патриотическим пафосом:

Безыменные герои
Осажденных городов,
Я вас в сердце сердца скрою,
Ваша доблесть выше слов.

В круглосуточном обстреле,
Слыша смерти пережат,
Вы векам в глаза смотрели
С пригородных баррикад.

(«Смелость»)

Стихотворения «Застава», «Смерть сапера» — с призывом к самопожертвованию во имя «света и величия» жизни, «Неоглядность» — восславляющая исторические подвиги русского народа, или «Победитель» — о «бессмертном жребии» Ленинграда, выстоявшего блокаду и одержавшего победу над врагом, — это звенья единой цепи героико-патриотической традиции в советской поэзии, начатой Маяковским.

По утверждению самого Пастернака вторая половина сороковых — пятидесятые годы были временем наиболее полного и зрелого самоутверждения в органическом

для него стиле поисков «сути», «неслыханной простоты», при этом находясь как бы вне общественной жизни.

И все же «вне» — не получалось. Пастернак был для этого слишком крупной личностью. Обратим внимание хотя бы на стихотворение «Ночь» из его последней книги. Оно полно тревожных предчувствий и кончается страстным призывом, в котором видна его привязанность к времени:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

В публицистическом высказывании он еще более открыт. Обращаясь к зарубежным читателям, он писал в 1957 году: «Наша революция, как бы ни были велики различия, задала тон и вам, наполнила смыслом и содержанием текущее столетие... Если же суждено грянуть несчастьем, вспомните, какие события воспитали нас и какую для нас были суровую закаляющую школу. Нет людей отчаяннее нас и более готовых к несбыточному и баснословному, и любой военный вызов превратит нас поголовно в героев, как в предшествующее недавнее испытание»¹.

Поздняя реплика Пастернака о том, что «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине»², могла быть высказана в раздражении и не вполне обдуманно, хотя догматическая критика давала к этому повод. Реплика эта провоцирует на от-

¹ «Литературная Россия», 1965, № 1, с. 9.

² «Новый мир», 1967, № 1, с. 231.

вет в духе Маяковского, его острых реплик: попробуйте-ка сегодня исключить из рациона картофель, при всем при том, что не картофелем единым жив человек! Написал же сам Пастернак замечательное стихотворение «Хлеб», назвав «первым... откровеньем... возвращенный столетьями хлеб».

Не будем упрощать сложное, сглаживать острые углы. Взаимодействие двух больших поэтов было отнюдь не однозначным, не идиллическим. И все же факт остается фактом: до конца жизни витал над Пастернаком, тревожил его, порой увлекая, порой раздражая, могучий гений Маяковского, в котором с нарастающим героическим крещендо звучала музыка революции, музыка новой жизни.

Мы же, читатели, должны быть признательны судьбе, что творческое соперничество между ними способствовало формированию двух поэтов, как сказал бы Маяковский, хороших и разных.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В МОЛОДОСТЬ

В отношении к тому или иному поэтическому явлению прошлого, в его оценке немалую роль играют обстоятельства духовной жизни того исторического отрезка, к которому это явление принадлежит. Но история литературы знает немало примеров, когда возникал, утрачивался и вновь возникал живой интерес к тому или иному писателю, потому что он оказывался близким, созвучным именно данному времени.

Отнюдь не декретированным и не хрестоматийным, например, был повышенный инте-

рес к поэзии Маяковского в годы Великой Отечественной войны. Музей поэта в Москве хранит многие замечательные свидетельства об этом. Именем Маяковского были названы танк, подводная лодка. Прочитируем строки из стихотворения малоизвестного поэта:

В дни войны — на отдыхе, в походе
Иль в сражений вихре огнем —
Числился бойцом он в каждом взводе,
В каждом экипаже боевом.

(Александр Булавкин. «Слово о Маяковском»)

Признаемся честно: эти непритязательные стихи приводятся для того, чтобы, уже без поэтических преувеличений, проиллюстрировать их живым примером, рассказать о том, как с весны 1942 года и до конца войны автор этих строк носил в своем вещевом мешке довольно увесистый том любимого поэта, как часто — не в дни сражений, конечно, а на отдыхе, в обороне находясь, — читал стихи из этого тома солдатам своего взвода, а затем уж и роты, как прекрасно они воспринимали эти стихи. Некоторые как бы впервые открывали для себя такого поэта. Иногда сами просили почитать уже читанное. Этот том Маяковского издания 1938 года (Издательство детской литературы), процарапанный осколком снаряда, хранится в личной библиотеке как дорогая реликвия. Он был с нами в пору самых тяжелых испытаний для всего народа, для поколения юношей сороковых годов, он укреплял наш дух, нашу веру в победу. Это не забывается и, естественно, очень хочется, чтобы закрепилось в благодарной памяти новых поколений.

Таков лишь один конкретный пример. Кто-

то может на это сказать, что большой художник, истинный гений — всегда ко времени. С этим нельзя не согласиться. И все-таки есть периоды большего или меньшего благоприятствования его влиянию на умы и сердца людей. Как с этой позиции можно охарактеризовать последние десятилетия для Маяковского?

Как и любого крупного художника, Маяковского нельзя представить и понять вне времени. Может быть, даже более других, ввиду *исключительных особенностей его времени*. Не потому ли новая волна творческого внимания к опыту Маяковского приходится на 50—60-е годы, что это были годы больших социальных перемен и высокой общественной активности в жизни нашего народа? Прямые аналогии здесь неуместны, но атмосфера перемен, ускорение ритма общественной жизни и роста самосознания народа, по-видимому, имеют значение. Попробуем проследить это на творчестве поэтов старшего поколения, тех, кто и прежде знал Маяковского и испытал на себе его влияние.

Но попутно надо заметить, что в предшествующие два примерно десятилетия некоторые акты полуадминистративного характера по пропаганде творчества Маяковского в конечном счете не принесли пользы творческому освоению и развитию его традиций. Хрестоматийное приглашивание и выравнивание, школярское оказывание давали обратный результат. Усилиями такой казенной пропаганды Маяковского порой стали превращать в «мумию», в музейный экспонат, в то, что было в высшей степени противно его натуре. Естественно, это было временным

явлением. Явление долговременное — его поэзия, его жизнь, воплотившаяся в поэзию, расширение круга явлений, творчески развивающих его традиции в поэзии. Ее продолжение во времени соизмеряется с продолжением и живучестью идей Великой Октябрьской социалистической революции.

Критикой не раз отмечено, что десятилетие, соединяющее пятидесятые годы с шестидесятыми, стало временем подлинного расцвета, временем второй молодости многих поэтов старшего поколения. И не удивительно, что в их творчестве заметен возврат к молодости, к своему началу, к Маяковскому. Но это не повторение пройденного, это молодой энтузиазм, молодая энергия, молодой максимализм, соединенные с опытом зрелости и мудрым знанием жизни, которые не мешали поиску и приятию нового.

И еще, видимо, надо отметить, что «возвращение» к некоторым традициям Маяковского, новое осмысление их в большей, чем прежде — в 20—30-е годы, — степени, соотносилось теперь с богатейшим опытом классики. Нельзя представить дело таким образом, что Маяковский в поэзии шел по целине. При всей неоднозначности своего отношения к классическому наследию (особенно в начале пути!), он не мог игнорировать его опыт, но он решительно трансформировал его, приспособив к новым историческим условиям. В 50-е и 60-е годы поэты старшего поколения, с большей бережливостью относясь к классическим традициям, по-маяковски решительно сливали свое творчество с запросами общества, времени.

Павло Тычина сказал о Маяковском в

1955 году (обратим внимание на дату): «Вслед за ним в поэзии стал громче голос правды». Сказал в контексте нового времени, поставив во главу угла правду жизни — для себя и для молодого поколения, беря в пример Маяковского, его мерой соизмеряя деянья — свои и собратьев по перу: «но мы в стихах порой еще чадим абстракций ладаном, фиглярства дымом». А он, Маяковский, учит «превозмогать» усталость, лень, равнодушие, он — возбудитель энергии, держащий в руке молнии и швыряющий их в толпу с трибуны. Эффект ученичества или, точнее, воздействия у Тычины выражен открыто:

Давно когда-то встретившись в пути,
Меня, как брата, обнял он за плечи.
И мне как будто легче вдаль идти,
Сильнее стал я после этой встречи.

*(«Не лучше ль быть правдивым, молодым...»
Пер. с укр. Н. Асанова)*

Тычина как диалектик подходит к проблеме преемственности в поэзии, к присутствию в ней Маяковского, возлагая надежды не только на себя («В борьбе суровой жизнь моя течет, напряжены и мысль моя и слово»), но и на молодое поколение, которое уже сегодня сообщает поэзии новый ритм движения («И племя боевых вокруг растет, и догоняет и вперед торопит...»).

Не случайно, видимо, и такое совпадение, что в конце пятидесятых — начале шестидесятых Маяковскому посвящают стихи Сулейман Рустам, Педер Хузангай, Александр Прокофьев, Павел Антокольский... В них, может быть, не так заметна новизна прочтения поэта, как заметно желание приблизить его к себе, взять в союзники, развить поэтические принципы Маяковского.

Сулейман Рустам в «Разговоре с Маяковским» представил целую программу творческого поведения, в ней нет ничего неожиданного, нового, чего мы не знали бы из концептуальных стихов самого поэта или его высказываний, но все же обратим внимание на совет, данный, по свидетельству Рустама, ему Маяковским: «Ты молодой, — так дерзай, будь всегда впереди!» По-видимому, в другое время он, этот совет, мог бы прозвучать более обыденно, традиционно, даже банально. В обстоятельствах нового времени он приобрел лозунговую определенность, свежесть.

Встречался с Маяковским и Педер Хузангай, правда, один-единственный раз. Он не поддался ни одной из схем, воссоздавая свой образ Маяковского, который, может быть, с некоторым опозданием, но тоже вписывается в новое время.

Стихотворение сразу же поражает неожиданностью: в казанском подворье, в скудно обставленной комнате, Маяковский разговаривает с молодым поэтом... лежа на кровати, в голосе его слышится холодок... И все же он принимает участие в судьбе молодого поэта. Никаких восторженных слов не произносит Хузангай. Он сделал попытку понять, как это совмещается: холодок в голосе, участие — в поступке?.. Понимание перерастает в уверенность: это та «грубоватость, что нужна душе, как дым для яблонь в мае, душе, которая нежна!»

Придя к такому пониманию, Хузангай все не стремится возвысить открытое им свойство характера, в размышлении о нем поэт даже делает некое обобщение: «мы надеваем маски и до поры — нехороши». Остается

не вполне понятным из дальнейшего развития мысли, хороша ли сама эта грубоватость, раз она — маска, ибо Хузангай потом уже говорит об обнаженной «сути», то есть — о главном в поэте и добавляет: «Не мне судить вас...» И еще несколько строк:

Вас растаскали на цитаты
И на эпитафии друзья.
В поэзии режим диктата
Не по нутру мне, каюсь я.
И «разных» мало, и «хороших»,
А между тем уже давно
Покрыты головы порошей,
Им все на свете — все равно.

*(«Владимир Маяковский».
Пер. с чувашского автора)*

Строки полемичны, это совершенно ясно, но не ясен адрес полемики. С кем полемизирует Хузангай? С Маяковским? Маяковский никогда не насаждал в поэзии «режим диктата», желая одного — чтобы было больше поэтов «хороших и разных». Так с кем же? Это несколько запоздавший спор (стихотворение написано в 1962 году) с его мнимыми апологетами. Это — не прямая, — косвенная апелляция к Маяковскому, жалоба на застойность в поэзии, на равнодушие, на единообразие. Хотя по ситуации 60-х годов нельзя сказать, что «режим диктата» шел от поэзии Маяковского, это был период поисков в разных направлениях. Хузангай с апелляцией значительно опоздал, но его попытка вникнуть в характер поэта с неожиданной стороны заслуживает внимания. Для самого Хузангая это были годы активных творческих поисков в максимальном приближении к современности.

Для современников Маяковского, судя по воспоминаниям, имело немалое значение какое-то магнетическое притяжение, исходившее от личности поэта. Его кипучая энергия, живой, искрящийся острой мыслью ум, его убежденность, открытость, а иногда даже и интимность (для немногих), умение постоять за себя, разящая ирония, остроумие, дерзость, человеческая простота, постоянная готовность к диалогу, к спору, к участию — вот лишь некоторые черты личности, отмечавшиеся многими мемуаристами, соединяющиеся вместе, как правило, лишь в очень незаурядных людях, — они тоже снискали поэту любовь и понимание в той читательской среде, с которой он постоянно встречался, которую заражал своим активным жизнетворчеством.

И конечно, эти особенности личности Маяковского, приобретавшие особую ценность в новой ситуации, воскрешали в памяти знавшие его поэты. О стихотворении Павла Антокольского «Маяковский» в этой связи надо сказать подробнее. Оно написано немолодым уже, но находившимся в хорошей творческой поре (в разгаре второй молодости) поэтом, в 1962 году, в пору шумных собраний, обсуждений, поэтических вечеров, эстрадных успехов поэзии.

Темпераментный, взрывчатый Антокольский не раз возникал на волне дискуссий, и Маяковский в данном стихотворении поначалу воспринимается лишь как аргумент в споре, но, оказывается, характер спора — противопоставление Маяковского его эпигонам — и помогает ярче, виднее, острее выявить его поэтическую индивидуальность.

Антокольский (сравните у Хузангая)

бросает вызов эпигонам и начетчикам, прикрывающимся именем Маяковского, — тем, кто «никаким мастерством не владея, считают, что их выручает идея», кто разбавляет подслащенной водицей «гнев и сарказм» Маяковского, кто выдергивает из него — «в свидетельство собственной мощи — цитаты поплосше и мысли поплосше».

Для Антокольского, шире — для нашего времени он «остаётся поэтом, — живым, неприкаянным и недопетым...» Житейская неустроенность, бездомность и творческая незавершенность, то есть неуспокоенность, — это, по Антокольскому, обстоятельства, которые не только не мешают, но даже помогают поэту всегда быть открытым для новых впечатлений.

Но каждое утро, как в первом издании,
Впервые вперяет глаза в мироздание,
В сумятицу гавани, в давку вокзала,
И снова — как время ему приказало —
Встает на трибуне и требует слова,
И на смерть идет,

и рождается снова!

(«Маяковский»)

Образ поэта как будто бы подходящий для любого времени, но если представить себе атмосферу всеобщей дискуссии, когда были написаны эти стихи, то образ, созданный Антокольским, словно бы вырастает из нее и растворяется в ней. Если же идти еще дальше, то можно сказать, что этот образ близок образу лирического героя стихов Антокольского, вошедших в его книги 50—60-х годов. Именно в эти годы и в этих книгах («Мастерская», «Высокое напряжение», «Четвертое измерение») Антокольский

наиболее близок Маяковскому, близок страстью поспевать за временем и даже обгонять его, дискуссионным духом, «высоким напряжением» чувств.

Порыв его настолько горяч и мужествен, что он не боится даже вступить в полемику с Тютчевым, его знаменитыми стихами:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые —
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

С первых же строк развенчивая философию смирения, поэт противопоставляет ей сокрушающую и созидающую активность, «от лица солдат и сограждан» свидетельствует: «наша жажда все мирозданье создала», «она сшивает тучи и рвет по швам их наверху...» И это утверждение всемогущества человека, вытекающее из трезвой оценки обстоятельств жизни, выливается в превосходные стихи остросовременного звучания:

Пока сверкает радость мира
В граненом нашем хрустале,
Не сотворим себе кумира
Ни в небесах, ни на земле.

(«Маяковский»)

Совершенно очевидно, что Антокольский здесь спорит не только с Тютчевым. Стараясь преодолеть обаяние тютчевских строк и уже отвлекаясь от них, он выходит на простор современных обобщений, он опровергает философию и практику пассивного приятия мира. Пафос жизнеутверждения в стихотворении Антокольского движим не только чувством, страстью, но и живой, захватывающей мыслью, он связан с активным началом: человек подчиняет себе время, его труды

и подвиги дают времени смысл и оправдание. Это монолог в защиту мира и человечности, это пример художественного решения публицистической темы.

Самая дорогая для Антокольского идея в его эстетической концепции — новаторство искусства, вечный и неустанный поиск. Он утверждает право художника идти на риск ради открытия нового, не боясь хулы и осуждения. Оттого, наверное, столь гневна его филиппика по адресу «хранителей традиций», оберегающих искусство от всяких потрясений.

А вы, глупцы, хранители традиций,
Попавшие как белки в колесо,
Не принимайте чрезвычайных мер,
Не обсуждайте, свят он иль греховен,
Пока от горя не оглох Бетховен
И не ослеп от нищеты Гомер!

(«Встань, Прометей!»)

Излишне объяснять, против каких «традиций» восстает поэт, против чего он воюет. Главный враг искусства — косность. Прекращение движения, прекращение развития означает гибель искусства. Вечный поиск — вот его движущая сила. Не в этом ли и состоит истинная традиция Маяковского!

И вполне понятно, что проистекает она от неукротимого желания придать своему слову революционную действенность, поставить его «в услужение» (!) революции, народу, стране Советов.

Бросив вызов эпигонам, не владеющим «никаким мастерством», Антокольский обратил внимание на эстетические качества стиха, на истинность поэзии. На это же и в то же время обратил внимание Александр

Прокофьев. В пору своей второй молодости, в пору складывания, рождения, пожалуй, лучшей его книги «Приглашение к путешествию» он написал стихотворение «Владимиру Маяковскому» (1959), взяв эпитафией строки из поэмы «Хорошо!»:

...Сидят
папаши.
Каждый
хитр.
Землю попашет,
попишет
стихи.

Но прежде чем комментировать это стихотворение, есть резон вернуться к молодому Прокофьеву. Его стихотворения «Смерть поэта» (1930) и «Слово Владимиру Маяковскому» (1931) были едва ли не самыми страстными поэтическими откликами на смерть Маяковского. Это тем более примечательно, что молодой поэт не находился в полосе приближения к Маяковскому. На характер отношения к нему Прокофьев указал в первом из названных стихотворений:

До последних дум единокровный —
Песнь неодолимую свою
Кинул в горло весен подмосковных,
Вовсе не похожих на мою...

Единокровность и непохожесть... Не надо гадать, что важнее. С позиций единокровной близости Прокофьев принимает от Маяковского «законное наследство» и ведет острую полемику против «стихарей и рифмоплетов», против «кликуш» и тех «маститых», которые не понимали и не поняли Маяковского, и ищет при этом опору в мо-

лодежи, вместе с ней он готов это наследство оберегать от недругов или равнодушных.

Осознавая себя прямым наследником Маяковского, Прокофьев при этом несколько не заботится о том, чтобы как-то словесно утвердить свою поэтическую индивидуальность, и дело, видимо, заключается в полной внутренней убежденности, что он — другой, действительно непохожий, хотя и единокровный. И во втором из названных стихотворений молодой поэт продолжает сражение за подлинного Маяковского, еще не прорвавшего блокаду непонимания. Он словно подхватывает строки предсмертного письма поэта — «надо бы подружиться».

Сейчас полегчало. А были драки,
Летели клочки рубах.
Тишь и гладь возглавляет в РАППе
По-прежнему Авербах.
Я тоже немного

(спаси и помилуй!)

Держал конец вервия.
Но хватит.
И вновь водворен Ермилов
Для мирного жития!

В стихотворении названы литературные имена, имеющие отношение к кампании травли Маяковского. Однако написано оно не ради того, чтобы осудить этих людей, хотя подобное осуждение, учитывая положение, скажем, Авербаха, занимавшего руководящий пост в РАППе, было актом мужества. Прокофьев помнит один из главных заветов Маяковского: «надо рваться в завтра, вперед, чтоб брюки трещали в шагу».

Теперь о Республике. Она озабочена —
Ей нужно рваться вперед,
Она, первородная и рабочая,
Не так еще заживет.

Придирчивый глаз может в стихах молодого Прокофьева уловить не только пафос единокровия с Маяковским, но и черты внешнего сходства, некоторой стилистической зависимости. С годами они исчезли, растворились в самобытной, разговорно-фольклорной прокофьевской стилистике, во все большем приближении ее к устно-поэтическому наследию народа, во все более глубоком и творческом усвоении его.

Слово — оружие поэта, слово, блистающее новизной первородства, омытое свежим дыханием времени, заново сияющее в стихе, — вот что привлекало молодого и, конечно, уже зрелого Прокофьева, и поиски такого слова он сделал одним из принципов поэтического творчества.

В «Приглашении к путешествию» он задумывается над источником поэтической речи, задумывается над тем, «какое слово кинуть в круг». И видится ему это слово отлитым из золота, мытым весенним дождем, таким, чтобы как молнии из глаз! С поисками самоцветного слова в значительной степени связывается и творческая индивидуальность.

Я на все свое письмо
Ставлю личное клеймо.
Мне, дружок мой, нравится,
Когда слово плавится
И когда оно поет,
Жаром строчку обдает,
Чтоб слова от слов зарделись,
Чтоб они, идя в полет,
Вились, бились, чтобы пелись,
Чтобы елись, будто мед!

Пиршество слов, ярмарка слов — вот один из эстетических принципов Прокофье-

ва. Бесценные россыпи слов родного языка должны войти в стихи органическим сплавом красоты, свежести и чувства. Но поэтому важно не само по себе звучание слова, его музыка, его необычность или редкость употребления. Он ищет такие сочетания, такой контекст, где выявляются первородные или новые, неожиданные значения слов, иногда даже выставляет ряд слов одного корня, чтобы нагляднее ощутить их смысловые оттенки. Вот, например:

Желанье,
Желанный,
Желанная.
Волнение рядом с волной.
А скатерть — как самобранная,
А стол —
На Руси честной!

Или примеривает к одному и тому же слову варианты сочетаний, любуясь ладным и свежим звучанием:

За этим столом столовано,
За этим столом миловано,
За этим столом целовано,
За этим столом пировано!

Эстетика слова у Прокофьева связана с программой обнажения чувства, освобождения поэзии от железных обручей риторики. Обогащение словаря за счет народных говоров, за счет северных диалектов, живой разговорной речи стало важной приметой, можно сказать, фамильной чертой Прокофьева. Принцип этот — в общей форме — унаследован от Маяковского, не боявшегося вводить в поэзию разговоры улицы, но талантом мастера заставлявшего звучать слово в стихе как бы заново.

Недаром же, процитировав строки из «Хорошо!» в упомянутом выше стихотворении из «Приглашения к путешествию» о Маяковском, он развеял примитивное, лобовое прочтение их:

Понимаю, впрочем, не дословно,
Можно взять иных профессий круг.
Лишь бы труд был в нашей родословной,
С ним придет поэзия сам-друг.

(«Владимиру Маяковскому»)

Почему возникла именно эта тема у Прокофьева? Потому что поэт стал замечать: «Иногда в стихах мы нерадивы: к рифме и метафоре глухи». Потому что некоторые пишут слишком легко, пишут «километрами почти». И конечно, в понимании Прокофьева, не сам по себе только «труд» в «родословной» предопределяет поэтический успех, нет, при этом еще надо одолеть «покруче горку, ну а там и гору одолеть!». Поэтическую гору.

Ну а там... Живому зову внемя,
Думу думай, и пиши стихи,
И паши поглубже плугом землю,
Чтоб не выростали лопухи.

Метафора Маяковского интерпретируется Прокофьевым для тех, кто примитивно ее понимает, кто не усвоил сложностей отношений поэзии и жизни. Зрелый, мудрый, немолодой уже Прокофьев дает урок творчества, опираясь на опыт великого предшественника.

Молодые современники Маяковского, наиболее прозорливые и самостоятельные из них, начали восставать против догмати-

ческого прочтения поэта, разложения его на части. И в этом числе оказался, кроме Антокольского, Прокофьева, еще Асеев.

Говорят, что строка ваша — лестница,
изучают отдельные части,
а ведь прежде всего она — вестница
человеческого счастья.

(«Маяковскому»)

Не строй и лад сами по себе, а широта взгляда, глубина чувств, по Асееву, составляют силу Маяковского, и сохраняют за ним место в строю живых поэтов.

Острое ощущение своего времени прочно связывает с Маяковским Леонида Мартынова. Он стремится уловить его дыхание, ритм, голоса, краски, тревоги, думы, уловить его пафос. И понять само время.

Ты
Не почитай
Себя стоящим
Только здесь вот, в сущем,
В настоящем,
А вообрази себя идущим
По границе прошлого с грядущим.

(«Граница»)

В этой связи времен, в сопоставлении прошлого с настоящим и настоящего с будущим, в диалектике их преемственности и обновления осмысливаются Мартыновым «настоящее мгновенье», сегодняшний день, наши заботы и тревоги, «наше торжество». Ощущение трехмерности времени раздвигает границы познания. От него в стихах Мартынова много простора, воздуха. Настоящее видится с разных временных точек: из прошлого, из будущего и в миг его свершения.

Мировоззрение поэта диктует и стиль, отнюдь не сконструированный, не замкнутый в себе, как считает, например, В. Кожин¹, но открытый движению мысли, развитию образа даже и в тех стихотворениях, которые Мартынов цитирует. И Пушкин ему дорог прежде всего не тем, что он «похож» на «нас», а тем, каким он предстал Мартынову как «уходящий в грядущее!...». Именно это следует из цитаты, приведенной В. Кожинным. Но о Мартынове — дальше.

Поиски истинных нравственных ценностей в эти годы шли в разных временных поясах, в том числе и ретроспективном. Как бы заново, в частности, осваивалась ленинская тема в поэзии (В. Казин, Н. Тихонов, Л. Мартынов, С. Щипачев), тема революционного подвига (Я. Смеляков). Как бы заново, но... не без оглядки на Маяковского, на его опыт.

Для молодых поэтов ретроспекция была необходимым актом идейно-творческого самоопределения в период бурных общественных перемен.

Владимиру Луговскому в его своде поэм «Середина века» она помогла выйти из затяжного творческого кризиса, выйти обновленным, на новом витке зрелости. Луговской всегда находился в поле притяжения Маяковского. Эпос поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» — вот фундаментальная основа, от которой отталкивался, которую постоянно имел в виду Луговской, выстраивая пирамиду «Средины века». Эпический размах, широ-

¹ Вадим Кожин. Стихи и поэзия. М., «Советская Россия», 1980, с. 249—253.

та и прозорливость видения, историческая перспектива (вглядывание в даль), размашистость почерка, метафорическая сгущенность повествовательных мест — при всей стилистической самостоятельности — напоминают эпос Маяковского в его поздних поэмах. Недаром здесь возникает образ поэта: это над Маяковским «всходила песня самоотреченья, сама себе сдавив руками горло и твердо чувствуя себя счастливой».

Луговской предпринял попытку создать лирико-философский образ эпохи. Но в лирическом потоке произведения, в лирической окрашенности эпических картин, в характере отбора событий видна личность автора, человека содержательной биографии, гибкого и ищущего ума, горячего сердца. «Середина века» это и «исповедь» поэта, участника «событий мощных в истории людей», человека, ответственного за судьбы истории, «за победы славу, за муки и ошибки».

Свою «исповедь» поэт завещает молодежи, в которой видит наше будущее. Завещает как память о незабываемом времени прошедшей половины столетия, где «движущие силы — Октябрь, Народ и Ленин». Нераздельной — пусть малой — частицей их поэт считает себя.

В книге «Синяя весна» Луговской задался целью рассказать о том, что у нас было на протяжении истории, — лирически, «без грома, без маршей». Он по-прежнему остается романтичным, публицистичным, но это публицистика не лозунговая, не тезисная, а — внутренняя, душевная, и в ней — неожиданно — то и дело возникает перекличка с Мая-

МАЯКОВСКИЙ И ТВАРДОВСКИЙ

Оказавшись в предгорье, мы невольно устремляем взгляд на вершины. В горной гряде русской советской поэзии после пика Маяковского высится пик Твардовского, который своими очертаниями отнюдь не напоминает предшественника. Переведя незамысловатую метафору на язык критической прозы, мы должны будем сказать, что эти действительно вершинные — каждое в своем времени и каждое надолго — явления в художественном развитии сильно отличаются друг от друга. Так сильно, что дают повод некоторым литературоведам и критикам рассматривать их как два полюса притяжения, как две полярности, два основных направления русской советской поэзии. Скажем сразу, такое размежевание идет по признакам стиля, поэтики, что имеет большое, но все-таки не решающее значение.

Маяковский и Асеев, Маяковский и Пастернак... Эти наши сопоставления облегчает то обстоятельство, что они — люди одного поколения, жили в одно время, хотя и Асеев, и Пастернак надолго пережили своего великого современника. Твардовский как поэт, как личность формировался в другое время. Он начал писать в конце 20-х годов, когда мощные раскаты голоса Маяковского, конечно, доносились до его родного Смоленска так же, как и до любого другого культурного центра страны, но рядом уже звучал негромкий и такой зазывный голос старшего земляка — Михаила Исаковского. Он был привычнее для слуха деревенского юноши. Молодой Твардовский в 1933 году, в неиз-

данном предисловии к книге своих стихов высказывал мысль в поддержку поэтов, «сколько-нибудь освоивших (хотя бы в ироническом плане) обороты газетно-ораторской речи, разговорные интонации»¹. Эта тенденция, по признанию Твардовского, приведшая его тогда к ритмической расслабленности и описательству, все-таки в здоровой своей основе шла от Маяковского.

Первое известное упоминание его имени в высказываниях, статьях Твардовского относится к 1949 году. Но вначале обратимся к середине 30-х, ко времени появления в печати «Страны Муравии», поэмы, выдвинувшей Твардовского в ряд наиболее ярких и талантливых поэтов того времени. Чрезвычайно важно, что на эту поэму обратил внимание Асеев, друг и последователь Маяковского. За кажущейся простотой поэмы Асеев увидел большую и сложную культуру стиха и попытался установить его интонационную близость к стиху Маяковского в «описании события общезначимого», когда ему «нужны были доказательства широкого масштаба»². Вполне возможно, что с тех же примерно исходных позиций позднее, уже в 70-х годах, Ст. Лесневский назвал имя Твардовского как наиболее близкое к Маяковскому в современной поэзии, сказав при этом: «Этот государственный, державный пафос, это стремление подчинить себя

¹ А. Твардовский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1980, с. 9.

² Николай Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1964, с. 601.

долгу, «лиризация» долга — у них общие»¹. И мы еще вернемся к этому суждению, оно шире асеевского, которое, несмотря на заявку об исторической масштабности произведений этих двух поэтов, свелось к схожести обличья, как раз менее улавливаемой.

В 1949 году в статье о Пушкине, настаивая на том, что подлинным продолжателем традиций национального гения является Некрасов, а не сторонники «чистого искусства», переходя к нашему времени, Твардовский сказал: «Только поэту революционной эпохи — Маяковскому, смело и безоговорочно пошедшему навстречу новой жизни, никто уже не откажет в праве на наследование великих традиций русской поэзии»².

Не будем судить автора за категоричность и безапелляционность этого тезиса, он сформулирован в духе критики тех лет, и Твардовский в будущем не станет прибегать к подобному тону, оставляя возможность для продолжения дискуссии. Нам важно в данном случае уточнить понимание Твардовским задач, целей поэзии — идти навстречу новой жизни. Это программа, за нею — опыт, убеждения, личность.

Отношение Твардовского к Маяковскому не было застывшим, казенным. Как большой художник, создавший свой, неповторимый поэтический мир, Твардовский ревниво воспринимал иные поэтические миры, отме-

¹ «День поэзии — 1973». М., «Советский писатель», 1973, с. 300.

² А. Твардовский. Собр. соч. в 6-ти томах. т. 5, с. 63.

чая в них близость себе (как у Исаковского) или, наоборот, отличия (как у Есенина, Маяковского). Поэтому важно проследить, как же с годами это отношение менялось, уточнялось.

В статье «О Бунине» (1965) Твардовский с явно осуждающим оттенком упоминает позднейшие оценки писателем Брюсова, Блока, Маяковского, Есенина. В работе «Как был написан «Василий Теркин» несколько раз называет имя Маяковского. Надо заметить, что здесь перед нами поэт, уже осознавший или, по крайней мере, осознающий свое место в русской советской поэзии, свое право совершенно независимо судить о самых сложных и самых выдающихся явлениях литературы. Поэтому он счел себя вправе (в статье о Маршаке) пренебрежительно отозваться о стихах Маяковского для детей, находя их рассудочными, натужными, написанными не на уровне мастерства автора. В то же время, защищая от критики строки Маршака: «По проволоке дама идет, как телеграмма», — он ссылаясь на авторитет Маяковского, которому эти строки очень нравились. Значит, и в сфере поэтики, или, точнее, вкуса, Твардовский кое-где сближался с Маяковским и небеспочвенны были сближения двух поэтов Асеевым по стиховой структуре в его рецензии на «Страну Муравию».

Нетрудно догадаться, что Твардовский прошел отличную от Маяковского поэтическую школу, хотя в программе ее, как увидим, было и нечто общее. Стоит напомнить, что в родословной поэтов есть, по крайней мере, одно близкое обоим имя — Некрасов.

Напомним еще раз, что молодой Твардовский прочертил линию преемственности главных традиций от Пушкина, через Некрасова — к Маяковскому. Не значит ли это, что он и себя, и свое творчество по генеральной направленности рассматривал в этой традиции?

Все упоминания имени Маяковского в статьях и выступлениях Твардовского, кроме реплики о детских стихах, даны в контексте, не оставляющем сомнения в его уважительном отношении к поэту. Можно сказать, что это пиетет младшего к старшему, младшего, в достаточной мере почувствовавшего по отношению к себе пиетет еще более младших и не желающего походить на старшего. Одно, как кажется, внутренне задевает Твардовского — и это относится, помимо Маяковского, к Пастернаку, Асееву, Светлову и другим, — что эти поэты «обладали исключительно зрением интеллигентных горожан на ту часть мира, что носила название деревни и не была для них... хотя бы предметом воспоминаний детства»¹. Эта часть мира, составлявшая в ту, после-революционную, пору громадное большинство населения страны, близка и дорога Твардовскому генетически. Вот откуда — некрасовская традиция у него, вот откуда такое пристрастное и благодарное слово о Михаиле Исаковском, первым воспевшем новую советскую деревню...

Подчеркнем — новую. В этом пристрастии к новому, в борьбе за него и есть «ге-

¹ А. Твардовский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5, с. 222.

неральная дума» поэта (о «генеральной думе» он пишет в письме к К. Ваншенкину). Она совпадает с «генеральной думой» Маяковского. Пути ее поэтического воплощения у них разные. Отсюда некоторая недоговоренность, неотчетливость отношения младшего современника к старшему при всем пиетете, уважении к его имени и таланту.

На Всероссийском съезде учителей (1960) Твардовский сказал: «Маяковский — огромное литературное явление», заметив однако, что у него были «большие поклонники и апологеты» и были люди, которые его «активно не принимали». Он сделал вывод: «И мы не вправе сказать, что те, которые любят его поэзию, обязательно хорошие люди, а те, которые не любят, обязательно плохие, отсталые»¹. Сказано, в общем, правильно. Любовь в искусстве, так же, как и любовь мужчины и женщины, — чувство не управляемое, не декретируемое. И у Твардовского, в его высказываниях, мы ищем не выражение любви, а — понимание.

Твардовский понимал значение Маяковского. Протестуя против «преувеличенной», по его мнению, оценки Есенина в одной из статей, он заметил: «Можно вспомнить о Маяковском: так или иначе, он всеми силами своей поэтической души рвался из *своего* малого времени в свое большое, перспективное время. И это сообщает его поэзии несравненно бóльшую, чем есенинской, устойчивую долговечность»².

Оставим в стороне противопоставление

¹ А. Твардовский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5, с. 343.

² Там же, с. 348.

одного поэта другому, но отметим для себя, что Твардовский делает это признание как будто преодолевая внутреннее неприятие Маяковского, может быть, его поэтики («так или иначе»), но он безусловно верит в его искренность, в его страсть («всеми силами своей поэтической души»), в его поэтическую долговечность. И конечно, ему импонировал демократизм Маяковского, его страстное стремление уйти из малотиражной книжки в народ. Такой ведь была внутренняя потребность и самого Твардовского.

Дальше всего их разводит поэтика. Можно согласиться с А. Македоновым, который не раз беседовал с поэтом и утверждает, что Твардовский «всегда считал Маяковского высокоталантливым поэтом... ценил его гражданские позиции, определенные новаторские достижения его стиха, в частности, использование разнообразных разговорных интонаций, сюжетности в лирике, но ему были чужды многие черты поэтики Маяковского»¹.

Их сближало чувство великой ответственности за слово перед читателем, перед народом. Маяковский безжалостен к поверхностным стихоплетам, которые «входящие срифмуют впечатления и печатают в журнале в исходящем». Он безжалостен и к тем, кто, изумившись «рифмочек парой», готов объявить «поэтика гением». В то же время он не без гордости говорит коллегам, отстаивая свое право на критику:

¹ А. Македонов. Творческий путь Твардовского. М., «Художественная литература», 1981, с. 350.

«...я... добыл это (право. — А. М.) кровью, я больше вашего рифмы строгал».

«Одного боюсь — за вас, и сам, — чтоб не обмелели наши души», — говорил Маяковский, обращаясь к товарищам по перу. Этому же боялся и Твардовский, когда резко осуждал тех «творцов, певцов», которые создают схему, чтоб «сверить с жизнью первый том», которые создают схему, где «все похоже, все подобно», нет только одного — жизни.

Интересно отметить, что критические суждения насчет поверхностного, конъюнктурного сочинительства Твардовский «порушает» выразить читателю, это он, читатель, возмущенный серостью и схематизмом очень «правильных» произведений, говорит («За далью — даль»):

Мне в жизни радостно и больно,
Я верю, мучаюсь, люблю.

Я счастлив жить, служить отчизне,
Я за нее ходил на бой.

Я и рожден на свет для жизни —
Не для статьи передовой.

И еще Маяковский: «Что горенья? Даже нет и тления в их стихе холодном и лядящем». Здесь мы чувствуем силу сарказма поэта, с презрением отвергавшего не согретое жаром души, казенное словоговорение. Разве не близок ему Твардовский, живший в ожидании той счастливой встречи с читателем, встречи через книги стихов, поэм, «где жар живой, правдивой речи, а не вранья холодный дым». Позиция в сущности своей одна.

Отнюдь не всегда в поисках близости, единства взглядов по принципиальным твор-

ческим вопросам надо искать точные совпадения, важна суть. Неодинаковость же формулировок, образных деклараций как раз и выявляет индивидуальность. Кто еще мог так сказать о повседневной будничной работе поэта и о причастности ее к деяниям народа, строящего новую жизнь: «...работа адовая будет сделана и делается уже»? Маяковский. Только он. Понять это можно по одной фразе.

А это — о том же: «И поспевать, надрываясь до страсти, с болью, с тревогой за нынешним днем!»— Твардовский.

Принцип связи с современностью был усвоен с поправкой на значительность проблематики и ценность поэтического труда. Время Маяковского могло оправдать расходование сил на «агитки» по любому хозяйственному вопросу, он работал на сегодня и на будущее («Для вас, которые здоровы и ловки, поэт вылизывал чахоткины плевки шершавым языком плаката»), время Твардовского проявляет скептицизм к такого рода стихотворной деятельности, воспринимая ее лишь в контексте массовой пропагандистской кампании. От поэзии (литературы, искусства) оно ждет не «агитку», а разгадку человеческой души, характера на фоне конкретных деяний народа, на фоне меняющегося мира. Задачи искусства укрупняются, но при этом в центре внимания всегда должен оставаться человек. Так было:

Я сам расскажу
о времени
и о себе.

*(В. Маяковский. «Во весь голос».
Первое вступление в поэму)*

Так продолжалось:

...За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

(А. Твардовский.

«Вся суть в одном-единственном завете...»)

Теперь вернемся к суждению Ст. Лесневского насчет «государственного, державного пафоса» у обоих поэтов. Это сближение выходит за рамки традиционных литературных аналогий широтой взгляда. И тут в пору процитировать то, что писал о Твардовском Е. Винокуров:

«По-некрасовски он радеет о стране, и эта тревога за страну ощущается в каждом его слове. Великие исторические катаклизмы, судьбы миллионов людей — вот что всегда интересовало поэта, вот чему было подчинено всегда его перо. Тема народа стала его внутренней лирической темой; объективное воспринято субъективно, через «я»¹.

Это, по сути, очень близко тому, что говорит Лесневский. И все сказанное Винокуровым, без особой натяжки, можно переадресовать Маяковскому. В этот же ряд — с полным основанием — Лесневский ставит Смелякова.

Рассмотрим с этой позиции хотя бы поэмы «Хорошо!» и «За далью — даль». Уже в зачине, в первой главе Октябрьской поэмы Маяковского, обозначено слияние личной судьбы поэта с судьбою народа и государства на великом историческом переломе:

¹ Евг. Винокуров. Избр. произв. в 2-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1976, с. 453.

идея государственности как идея его исторически устойчивого могущества.

В поэме «Хорошо!» идея общности народа (общности классовой) утверждается в ходе революции, местоимения «наш», «наши» обретают государственное значение в сознании народа, от его имени говорится: «Мы будем работать, все стерпя, чтоб жизнь, колеса дней торопя, бежала в железном марше в наших вагонах, по нашим степям, в города промерзшие наши».

Вживание в идею общности у Маяковского начинается с местоимения «наш», «наша», «наше». Революция дала возможность трудовому народу ощутить себя хозяином страны, проникнуться идеей государственности. И когда встает вопрос о защите Советского (рабоче-крестьянского) государства от контрреволюции и интервенции, классовая общность скрепляется местоимением «мы»:

Посреди
 винтовок
 и орудий голосища
Москва —
 островком,
 и мы на островке.
Мы —
 голодные,
 мы —
 нищие,
С Лениным в башке
 и с наганом в руке.

И уже где-то с тринадцатой главы начинается вживание «я», лирического героя (со всеми, как и у Твардовского в «За далью—даль», биографическими приметам самого поэта) в революционную общность народа.

Здесь появляются строки признания, что «понятной» стала «теплота любовью, дружб и семей». Трогательные детали быта, через которые просвечивает суровый аскетизм времени, еще больше подчеркивают величие классовой солидарности («Миллионный класс вставал за Ильича...»). В этой и следующих главах с нарастающей лирической экспрессией выражено чувство полного единства с народом («где каплей льешься с массами...»). Это апофеоз новой государственности, основанной на фундаменте революционной общности трудящихся масс.

В поэме Твардовского идея государственности развивается по нарастающей. В начале она зреет подспудно — в ощущении протяженности, простора, величия и красоты природы. В главе «Две кузницы» постоянные посетители первой из них, деревенской, бывшей «тогдашним клубом, и газетой, и академией наук», собираются для того, чтобы «побыть в охоту на народе, забыть, что жизнь невесела». Только здесь, в деревенской кузне, «на народе» чувствовали они себя людьми («...и словно всяк — хозяин-барин...»). А вот другая кузница — Урал, «опорный край державы», выступает в ином качестве, он «будто край родимый», здесь через «полжизни» от деревенской кузницы, от детства отчетливо проступает державное чувство, хозяйское чувство. А там и Сибирь — «завод и житница державы, ее рудник и арсенал», и тоже «своя, родная вдаль и вширь...». При виде сибирских просторов, в мыслях о Сибири рождается идея единства лирического героя с народом, с теми людьми, которых «вели сюда кого приказ, кого за-

слуга, кого мечта, кого беда...», здесь он осознает, что обязан «любой из тысяч этих судеб...».

В поэме «Хорошо!» (как, впрочем, и в поэме «Владимир Ильич Ленин») идея революционной общности, единения трудящихся масс утверждается в ходе революции, в ходе гражданской войны. У Твардовского таким испытанием, из которого народ вышел еще более сплоченным, еще более преданным идее социалистической государственности — на пути к исторической общности своей как народа,— показана Отечественная война. Во время войны, воспоминание о которой болью и гордостью отдается в разных местах поэмы, фронт и тыл «шли во имя жизни» как «два брата, два бойца. Великой верные Отчизне. Тогда. И впредь. И до конца».

«Чувство семьи единой», если воспользоваться крылатыми словами Тычины, особенно ярко показано у Твардовского в момент перекрытия Ангары (в главе «На Ангаре»). И чувство государственности, чувство причастности каждого строителя к великому делу строительства новой жизни, обновления страны. Здесь, на перекрытии Ангары,

Одним охвачены порывом,
В семье сравнялись трудовой,
В сыновней службе не лукавой,
Огнем ученые бойцы.

Здесь во всей красе показали они «тот молодецкий резон», который красит жизнь трудящегося человека «в труде, в страде, в беде любой...».

Она моя — твоя победа,
Она моя — твоя печаль,
Как твой призыв:
Со мною следуй,
И обретай в пути,
И ведай
За далью — даль,
За далью — даль!

Патетические строфы о единстве лирического героя с Родиной, выражающие патриотическое чувство, ощущение державного величия страны, величия народа, ее хозяина, также сближают Твардовского с Маяковским, с поэмой «Хорошо!». И у Маяковского единство лирического героя, поэта с народом перерастает в гордое сознание, что он — хозяин страны («Я с теми, кто вышел строить и мечь...»). Он тоже несет ответственность за страну, за ее будущее, когда в конце 18-й и в 19-й главах поэт выражает готовность встать на защиту завоеваний революции не только от своего имени, но и от имени народа. Гимн во славу Родины звучит молодо, патетично:

И я,
 как весну человечества,
рожденную
 в трудах и в бою,
пою
 мое отечество,
республику мою!

Перекличка «генеральных дум» в творчестве двух поэтов, преемственность их поэтического воплощения на разных этапах исторического пути государства сближает их больше, нежели формальные элементы стиха, его стилистика, его выразительность.

МАЯКОВСКИЙ И МАРТЫНОВ

Почти с первых шагов в поэзии мощное влияние Маяковского испытал совсем еще юный Леонид Мартынов. Маяковский был его первой — и на всю жизнь — любовью. Второй любовью был Блок, но, как вспоминает Мартынов 70-х годов, под влиянием стихов Блока у него «лишь укрепился контакт с Маяковским...».

Юный поэт сразу ощутил, в чем именно состоит величие тоже молодого еще тогда Маяковского, ощутил дерзкую силу, свободу высказывания, масштаб поэтического образа («Мир огромив мощью голоса...»), через него он «приобщился к мировым событиям». Много лет спустя, в середине 60-х, Мартынов проронит в одном из стихотворений: «...требуется мощное усилие, чтоб матерьялизовался дух!» Так вот в Маяковском, видимо, еще тогда, при первом знакомстве, он почувствовал духоподъемную силу, способную «мертвых сражаться поднять».

В Маяковском и Блоке Мартынов увидел «смелых и упорных заглядывателей в Грядущее». Сами эти слова были сказаны им о Баратынском, в XIX веке мрачно прорицавшем будущее, но, по отношению к Блоку и Маяковскому, Мартынов придавал им (мог придать) иной, революционный смысл, и всю жизнь стремился к опережению времени беспокойной мыслью, нестареющим воображением. Тут рядом с ним в современной поэзии, пожалуй, некого поставить...

Маяковский привлек Мартынова и «как художник слова, живописец и график слова, волшебник слова». Естественно, слова не в фу-

туристическом ореоле самовитости, а слова грузоподъемного. Не без влияния Маяковского, его известных стихов о поэзии, таких, как «Разговор с фининспектором...», еще в 1927 году Мартынов написал стихотворение «Писатель слов и сочинитель фраз». «Ты этой книгой никого не спас», — вот счет, предъявленный поэтом сочинителю пустот, разбазаривателю слов.

Ритмическая свобода в стихах и поэмах Мартынова, прежде всего в поэмах 30-х годов, пожалуй, и не представима без опыта Маяковского и, кстати говоря, без опыта именно его поэм, особенно ранних и первых после революционных.

Спектр влияния здесь обозначается довольно широкий, Мартынов не зря сказал: «...проветрились чертоги муз ветрами Октября», но вряд ли кому придет в голову искать чисто внешнее сходство его стиха со стихом Маяковского, этого сходства попросту нет. Для точности скажем — почти нет. По внешнему сходству гораздо ближе к Маяковскому стоит, например, Роберт Рождественский, но в работе со словом, в его пластическом, живописном и смысловом значении, в словесном «волшебстве» Мартынов ближе к Маяковскому¹. Искать сегодня традиции Маяковского в стихотворной «лесенке» — так же наивно, как по цвету вина судить о его крепости и вкусовых качествах.

Мартынов очень рано стал писать стихи, и в самом начале его пути можно обнаружить

¹ О близости поэтики Л. Мартынова и В. Маяковского подробно говорится в книге Валерия Дементьева «Леонид Мартынов». М., «Советский писатель», 1971, с. 249—268.

прямое ученичество у Маяковского. Однако вскоре же он и преодолел ученическое подражание, оставшись верным его основополагающим традициям. Верным до конца. Верным такой традиции, как приобщение «к мировым событиям».

Невозможно
Жить на белом свете
И кружить лишь по своей орбите,
Не вникая ни во чьи дела,
Будто где-то на иной планете
Погибают женщины и дети
И набат гудят колокола.

Невозможно жить на белом свете,
Не вникая ни во чьи дела!

(«Невозможно жить на белом свете...»)

Декларация очень определенная. И хотя Мартынов меньше, чем Маяковский, привязан к каким-либо конкретным событиям, но по его стихам не так уж трудно догадаться, когда они написаны, чем навеяны, какими чувствами проникнуты. Вот строки стихотворения:

Что-то
Новое в мире.
Человечеству хочется песен.
Люди мыслят о лютне, о лире.
Мир без песен
Неинтересен.

(«Что-то новое в мире...»)

Дочитав его до конца, нетрудно представить атмосферу середины 50-х годов, атмосферу душевной раскованности, радостных предчувствий, надежд, ожиданий, весеннего обновления жизни. Мартынов выразил ее раньше многих поэтов в стихотворениях «Эхо», «Первородство», «Итоги дня». Это не

та открытая — в духе времени! — неистовая публицистичность, которая прямым ходом выводила Маяковского на газетную полосу, на трибуну. Но это та же глубокая гражданская причастность к свершающемуся, должествующему свершиться, то же страстное желание выбросить на свалку истории «кучи мнимых аксиом», те же поиски истинных ценностей в нашей действительности, какие находили отражение в поэзии Маяковского.

Атмосфера 70-х ощутима в таких стихотворениях, как «Завещание», «Хлеб», «Воз озона», «Мартын Задека»... В «Завещании», например, сильно звучит тема человеческой мощи в укрощении и покорении сил природы, превращении «всяких рогатых и даже крылатых быков в ряжевых гидробыков или даже железобетонных» и завет будущим поколениям, тем, кто —

По полному праву,
Вновь возвратит воды — рекам,
Цветенье — цветам,
Небеса — облакам,
И рога и копыта — быкам,
И луга, чтоб исправно они зеленели
У них по бокам,
Чтоб однажды Земля не спеклась
Во единый потухший вулкан,
Не извергающий даже и лаву!

Отдаленная переключка с Маяковским слышится в стихотворении «Кусок небес» (1973). Поэт философского склада, мечтатель, фантазер, Мартынов нередко устремлялся «от житейской прозы... в небеса», в высокие сферы поэзии, однако, ощутив холодок абстракции и еще больше — земное притяжение, возвращался к насущным заботам.

Но не могу смотреть, как на чужую,
На эту Землю, близкую вдали,
И вот с высот небесных нисхожу я
В поэзию, как будто в глубь Земли.

У Мартынова Земля — с большой буквы — глобальный образ. У Маяковского в поэме «Хорошо!» образ земли дан как образ родины, революционной России, той, «которую завоевал и полуживую вынянчил». В той и другой интерпретации чувством движет жажда конкретного дела, участия в устройстве жизни.

Не гнушался же Маяковский черновой работы, писал утилитарные стихи, когда считал, что это нужно, и вкладывал в них всю силу страсти, убеждения. Напомню хотя бы его стихи о вреде курения («Я счастлив!»). А у Мартынова:

Против бессоницы: свежий
Воздух, настоян на грозах.
Против сонливости: те же
Средства в усиленных дозах.

Даже название стихотворения утилитарно: «Простые средства». Только у Мартынова оно звучит как-то успокоенно, в его манере. По молодости он, бывало, и голос возвышал, и нагнетал страсти, а с годами пришла мудрая сдержанность. Под стихотворением «Орех» стоит дата: 1922—1972. Судя по всему, взятые в кавычки строки сочинены в 1922 году, остальные — пятьдесят лет спустя. И юношеским порывам дана оценка:

О, юнец, святая простота,
Знал бы ты, сколь Будущее емко,
Так не раскричался бы столь громко!

Не всегда, разумеется, императив был

столь утилитарным, бытовым, Маяковский прибегал к нему и в проповеднических и даже сатирических стихах высокого социального порядка. Иногда выносил суть в название, давая его в форме газетной «шапки»:

«Марксизм — оружие,
огнестрельный метод.
Применяй умеючи
метод этот!»

О чем это стихотворение? Безжалостная сатира на литературную критику, ее вульгарно-социологическую методологию. Она лишь по внешним атрибутам кажется устаревшей, целиком относящейся к своему времени. Строки про Степу, который «творит, не затемняя сознания, без волокиты аллитераций и рифм» и именно поэтому превозносится критикой, вызывают некоторые живые аналогии.

Мартынов пишет стихотворение о великой преобразующей силе науки, служащей людям и в то же время порождающей «зверя» — «механического, бесчувственного», который ищет себе добычи, — и заканчивает его так:

Чтоб не пожрал он ваши домики
Со всеми вашими надеждами,
Остерегайтесь быть невеждами
В политике
И в экономике!

(«Что делается в механике...»)

Концовка откровенно «пропагандистская», в этом Мартынов прямо следует Маяковскому, он не скрывает своих нравоучительских намерений. Но если Маяковский в подобных случаях широко пользовался открытой публи-

цистикой, ораторскими приемами, средствами сатиры, то Мартынов ведет сюжет размышления или беседу с читателем (как в данном стихотворении). И открытость, даже доверительность этой беседы позволяет естественно воспринимать императив в конце. В таком же духе написаны и известные стихотворения «Вознесся в космос человек», «Граница», некоторые другие. Хотя, повторю, в поэзии Мартынова такая открыто поучительная форма беседы с читателем встречается не столь часто, как у его великого предшественника. Для него, пожалуй, характернее в «беседах» с читателем давать в конце некий логический вывод. Например:

Люди,
В общем,
Незаметны,
Но довольно много значат.

(«Люди»)

Или:

Сказать точнее:
Есть у нас черты,
В которых ни малейшей капли сходства
С чертами богачей и бедноты...
Здесь речь идет о праве первородства!

(«Первородство»)

Редко в конце, в итоге стихотворения ставится вопрос, как, например, в стихотворении «Да, многое исчезло без следов...». Оно кончается так: «Ведь мы-то не окажемся в былом! Что ты об этом скажешь, современник?» Но ответ по сути предопределен, подсказан предпоследней фразой, в конце которой стоит не знак вопроса, а восклицательный знак.

Верность основным принципам Маяковского поэт сохранил на всю жизнь, утверждая и культивируя с годами более свойственную его натуре эмоциональную сдержанность, внутреннюю сосредоточенность. Но может, может иногда Мартынов 70-х годов, уже умудренный опытом десятилетий, обкатанный жизнью, вдруг по-молодому, по-маяковски возвысить голос, бросить вызов старому, привычному «к дыму, чаду, смраду» миру:

Нет уж, старый старче, мы с тобой поспорим!
И с лица земли мы прочь изгоним дымы!
Хватит смрадных плясок, кислородных масок
И противогаров!

«Хватит!» — этим названием стихотворения поэт перекликается с Маяковским. Маяковский часто выносил в название императивные глаголы: «Послушайте!», «Протестую!», «Мой руки», «Даешь хлеб!», «Учитесь!», «Отдыхай!», «Помните!» и т. п. У Мартынова они тоже встречаются, хотя значительно реже («Довольно всяких басен!», «Надо жить!», «Нахмурься!»), но у него, как и у Маяковского, довольно часты «зазывные» начала стихотворений, вовлекающие читателя в суть какой-либо жизненно важной проблемы, как бы приглашающие его в свидетели, в соучастники, в сообщники к себе.

Вот он начинает стихотворение «Свобода» с утверждения (и это тоже типично для Маяковского):

Я уяснил,
Что значит быть свободным.
Я разобрался в этом чувстве трудном,
Одном из самых лучших чувств на свете.

А дальше вступает в беседу с читателем, вместе с ним размышляя: «И знаете, что значит быть свободным?» Сначала неожиданная, но все же общая формула: «Ведь это значит быть за все в ответе!» А за нею, осмысливая напряженность планетарной ситуации, поэт подводит к мысли употребить свободу на то, «чтоб острова на воздух не взлетели, материки не провалились в воду и целые миры не опустели», подводит к мысли о сохранении мира, при котором только и возможна *действительная свобода*.

Мартынов никогда не был слишком привязан к традициям, но он со всею искренностью признался: «Традиций сладостное бремя, ты не отягощаешь нас!» Хотя он-то, может быть, как никто другой из поэтов его поколения, ощущал бег времени и жаждал служить ему.

Это
Почти неподвижности мука —
Мчатся куда-то со скоростью звука,
Зная прекрасно, что есть уже где-то
Некто,
Летающий
Со скоростью
Света!

(«Будьте любезны...»)

В поэтике Маяковского взаимообусловлены разговорная лексика и ритмическая свобода — тот признак стиха, то его эстетическое качество, которое так пленило Марты-

Мартынов с такою же свободой, как и Маяковский, вводит в стихи неологизмы, не рассчитывая на их долговечную службу, но эстетически оправдывая в каждом конкретном случае.

В последней книге поэта «Золотой запас», которую он сам подготовил к печати, но уже не увидел изданной, есть ряд стихотворений, посвященных великим писателям, деятелям культуры — как бы штрихи портретов: «Цилиндр Есенина», «Дух Разина» (о Василии Каменском), «Шостакович», «В Коктебеле у Волошиных», «Явление юбиляра» (о Тургеневе), «Толстой и солнце», «Купанье в славе» (о Пушкине), «Праведники» (о Вийоне, Толстом, Достоевском...) Среди них есть и такое:

О, Маяковский.

Хорошо, что ты наиграл «Левый марш»,
Предпочтя баррикадный кумач желтых кофт сатинету
И перед этим поняв, что Земной шар —

это сплошной шарж

На благоустроенную планету!

(«О, Маяковский!»)

Это позднее короткое стихотворение замечательно тем, что Мартынов подтвердил верное — с юношеских лет — понимание Маяковского. В парадоксальном образе «баррикадный кумач желтых кофт» (выделено мной. — А. М.) как раз и выражена идея бунта молодого Маяковского, имевшего анархо-индивидуалистическую окраску. Маяковский рано понял, но позднее четко сформулировал: «Для веселия планета наша мало оборудована». Это не сам «шарж на благоустроенную планету» — он создан не приведенную здесь строкой, а многими другими,

прежде всего — сатирическими, — но это резюме, формула, если хотите.

И Мартынов был вполне искренен, когда говорил о Маяковском: «Он стер в моем представлении границы между поэзией и жизнью, открыв мне, юноше, что поэзия — это жизнь, а жизнь — поэзия»¹.

Симптоматично, что и в последних стихотворениях Леонида Мартынова, заключающих его посмертный сборник, слышна перекличка с Маяковским, с его ощущением постоянной задолженности перед всем, «о чем не успел написать».

Да, ты должен дерзать!
Все ты должен сказать на столетье вперед,
Оглянувшись назад
На Семнадцатый год!

(«Оглянувшись назад»)

И еще:

Я виноват,
Что душ не потрясал!

(«Считайте: это — я!»)

Леонид Мартынов — один из самых ярких и оригинальных поэтов современности, теснейшим образом связанный с нею всем творчеством, — по-своему, по-мартыновски продолжил и развил традиции Маяковского, четко улавливая новизну этого мира, ища и находя в ней поэзию, твердо веря, что «поэзия — это жизнь, а жизнь — поэзия». Именно поэтому он, не боясь риска, ввел в свои стихи циклотроны, биотоки, эскалаторы, шельфы, законы движения, неделимые

¹ «Советские поэты о Маяковском». М., «Советский писатель», 1976, с. 320.

частицы, термоядерные реакции, цистерны, самовозгорание, ВДНХ, молекулярный воздух, электросварку, кометы, антрацит и кокс и т. д.

Истинный поэт тот, кто идет навстречу жизни.

МАЯКОВСКИЙ И СМЕЛЯКОВ

Вглядимся попристальней в «почерк» восемнадцатилетнего Ярослава Смелякова:

Хлопок по Турксибу везет паровоз:
под Витебском вызрел короткий овес;
турбины гордятся числом киловатт.
И домна, накормленная рудой,
по плану удваивает надой.

Неумелые, нарочито сухие информационные строки взяты из «Баллады о числах». Вряд ли надо искать принадлежность их автора к какой-либо определенной поэтической «школе», здесь слышатся расхожие интонации конца 20-х и начала 30-х годов. И тем не менее очевидно, что начинающий поэт Смеляков оказался *в поле притяжения* Маяковского.

Десять лет спустя, уже, видимо, в итоге каких-то размышлений о современной поэзии, он скажет про Маяковского: «Его нельзя обойти, нельзя обогнать, и всякий современный поэт, желающий двигаться дальше, должен пройти через него, как через горнило»¹.

¹ Я. Смеляков. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3. М., «Молодая гвардия», 1978, с. 98.

Легко и на редкость органично вошел в русскую поэзию Ярослав Смеляков. Произошло это в самом начале тридцатых годов, и произошло потому, что стихи поэта буквально впитали в себя атмосферу трудового энтузиазма, в которой он жил, которая формировала его как личность. Поэт признается: «...Тогда уже до конца, мы, подростки и малолетки, не торгуясь, свои сердца первой отдали пятилетке».

Необыкновенным умением вживаться в атмосферу социальных преобразований, строительства новой жизни обладал Маяковский. Смеляков, которому хотелось быть похожим на Маяковского, ощущал ее каждодневно, работая наборщиком ударного цеха. Уже одно это обстоятельство обращало взгляд юного поэта на Маяковского, которого он успел увидеть и услышать живым, за которым — на почтительном расстоянии — вышагивал по улицам Москвы.

Были ближайшие учителя, было увлечение Багрицким, но выше всех стоял он, Маяковский. Поверим позднему признанию:

Счастлив я, что его застал
и, стихи заучив до корки,
на его вечерах стоял,
шею вытянув, на галерке.

.
Счастлив я, что сквозь зимний дым
после вечера от музея
в отдалении шел за ним,
не по-детски благоговей.

(«Строгая любовь»)

Оно подтверждается заметно сказывающимися в стихах Смелякова 30-х годов творческими установками и принципами. Общий

пафос социалистического обновления жизни отличал тогда не только поэзию Маяковского, и лишь в этом видеть их близость недостаточно. В первых книжках Смелякова легко обнаружить строки, где слышна прямая перекличка с Маяковским. Можно взять несколько на выбор: «Любить, да так, чтоб колело в ушах, чтоб сердце металось, как птица в бурю...», «Товарищи, слушайте! Я здоров, и к черту, пожалте, кофейные гущи!», «Товарищ, выйди встречать новый быт, идущий на смену старому быту!».

А вот главная установка:

Но если увижу, что взятые с бою
Стихи, проводившие ночи со мною,
Стране не нужны, не ведут, не горят,
Но если уверюсь в молчаньи строки,
Я твердым пожатем дрожащей руки
Стихи задушу, как паршивых щенят,
Покончу с стихом, как кончали с собою.

(«Но если увижу, что взятые с бою...»)

Декларация двадцатилетнего Смелякова написана столь наивно, поэтически неумело, что заставляет предположить или полное равнодушие к сказанному или, наоборот, бесконечную веру в него. И надо хотя бы немного знать Смелякова, чтобы сразу же отмести предположение насчет равнодушия. Наивность, поэтическая неразборчивость этих строк, в данном случае, говорит об абсолютной искренности автора. Он выражает свою убежденность как бы уже выходя за рамки поэзии, ему хочется, как это не раз делал Маяковский, заявить о себе, заявить свой принцип творчества, в нем живет уверенность, что его поймут, и он не особенно заботился о форме выражения.

Отметим, что Маяковский — уже зрелый мастер — делал это всегда в строго выверенных поэтических формулах, добывая «драгоценное слово из артезианских людских глубин». Молодой Смеляков лишь подходит к пониманию необходимости сочетать страсть и слово в точном поэтическом образе.

Я хочу, чтобы в моей работе
сочеталась бы горячка парня
с мастерством художника, который
все-таки умеет рисовать.

(«Признание»)

Вообще-то Смеляков не был особенно охоч до деклараций, хотя, когда чувствовал необходимость, не избегал их, но, с возрастом, он стал относиться к содержанию и форме такого рода стихотворных высказываний более строго, чем в молодости. В последний год жизни он написал стихотворение «Надпись на книге литературного критика», которое как будто бы впрямую не носит характера литературного спора, литературной «самозащиты», однако подспудно, конечно же, отстаивает «маяковскую» линию развития советской поэзии. Когда Смеляков пишет:

Стою я резко в стороне
от тех лирических поэтов,
какие видят только Фета
в своем единственном окне

(«Надпись на книге литературного критика»),—

то он, естественно, выступает не против Фета, а против сужения поэтического мировидения, против забвения традиций (если говорить о ближайших традициях) Маяковского.

«Мы грамотней успели стать, терпимей стали и умнее», — это об отношении к тради-

циям, к культурному наследию прошлого, в том числе, конечно, и к Фету. Смелякова никак не заподозришь в пренебрежении к традициям русской классической литературы, сам его стих, хотя и грубоватый по фактуре, по образной предметности (тут он тоже близок Маяковскому), сориентирован на классическую метрику, классическую гармонию звучания. А его благоговейное отношение к Пушкину нашло отражение в нескольких стихотворениях.

Вернемся еще раз к выступлению Смелякова о Маяковском в 1940 году. Тогда он увидел в творческом опыте поэта прежде всего широту диапазона, многообразие. «Маяковский обладал умением рядом с задушевной строфой ставить гневную, рядом со сдержанной — громовую. И все они служили ему верой и правдой, все били в одну цель». И еще: «Маяковский раскрепостил нас от рабского служения давно отслужившим и надоевшим формам, сделал стих вольным, свободным»¹.

Два-три десятилетия спустя Смеляков, вероятно, высказал бы эту мысль более сдержанно. И в 60-х и 70-х годах он не однажды повторял слова о своей приверженности к традициям классической поэзии. Вспомним последние: «Отдавая честь современным новациям в области формы, ставлю для себя образцом русский классический стих, отвечающий моим взглядам и вкусам»². В начале же 60-х он высказал мысль о том, что и Маяковский является продолжением национальных традиций, традиций русского стихосложения

¹ Я. Смеляков. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 104.

² Там же, с. 386.

(смотрите, например, статью «Молодая поэзия нового времени», 1962).

Из сопоставления этих высказываний видно, что понимание роли Маяковского в русской поэзии, отношение к его творческим принципам со временем у Смелякова менялось. Он признался однажды, что в молодости безуспешно подражал Маяковскому. А затем: «У меня хватило ума сделать правильный выбор учителей. Это были Михаил Светлов и Эдуард Багрицкий». И тут же задает сам себе вопрос и отвечает на него: «Почему же именно они, а не Вл. Маяковский, поэт большого масштаба, большой широты, более сильного голоса? Очевидно, именно потому, что он был слишком велик и громopodobен. Он восхищал, но это было несколько боязливое восхищение. Заниматься его великанскими делами мне, да и другим было не по силам»¹.

В памяти именно таким закрепилось внешнее воздействие Маяковского («Я помню вас»):

...Отгрохотали
яростные строки.
Ушел народ,
толкая о стихах.
Измученный,
огромный,
одинокий,
с погасшей папиросою в зубах,
он встал,
ногами попирая славу,
как в воду — руку опустив в карман,
не человек —
отклокотавший лавой,
помалу
остывающий вулкан.

¹ Я. Смеляков. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 303—304.

Слова, приведенные выше, сказаны в 1971 году, они отличаются по смыслу от тех, какие говорились в 1940-м. Стихотворение «Я помню вас» написано тоже в 1940 году. Значит, многие годы жило в Смелякове ощущение огромности, недоступности великого предшественника, хотя молодой поэт и считал себя обязанным «идти дальше самого Маяковского». Маяковский всю жизнь оставался для Смелякова любимым поэтом, своеобразным ориентиром, по которому можно было сверять направление собственного творчества.

Поэт, в понимании Смелякова, это «человек, который наиболее чутко, трепетно и талантливо несет в литературу мощную и ясную поэзию самой жизни и пропагандирует ее во имя победы новых отношений, нового строя»¹. В советской поэзии нет фигуры более подходящей под такое определение, чем Владимир Маяковский. И именно эта традиция поэта революции оказалась близка Смелякову.

В 1945-м, победном для нашего народа году, наряду с такими замечательными стихотворениями, как «Кремлевские ели», «Земля», «Вот опять ты мне вспомнилась, мама», были написаны «Портрет» и «Двадцать восемь», по-новому, более зрело развивающие мотивы стихов молодого Смелякова и поэтически ярче выявляющие общественный темперамент поэта. Прежде всего, пожалуй, это образ революционерки, деятельницы первых лет Советской власти («Портрет»), образ, овеянный романтикой «октябрьского флага».

¹ Я. Смеляков. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 323.

Любила она, как отвагу,
как выход из всех неудач,
кусочек октябрьского флага —
осеннего вихря кумач.

Этот образ — в разных вариациях, — как идеал служения революции, делу строительства социализма не раз потом повторится в стихах Смелякова, заставляя вспомнить не только «Товарищу Нетте — пароходу и человеку» Маяковского, но и образы других революционеров в его стихах и поэмах. В них — и прежде всего в поэме о Ленине — была заложена эта традиция советской поэзии, нашедшая своеобразное развитие у Смелякова.

Хранящаяся в Музее революции в Москве реликвия гражданской войны в Испании («Рожок») подсказала поэту образ «солдата Свободы», прикованного цепью к ложу своему, но не сломленного, распухшими губами тянущегося к рожку — символу революции, ибо это тот рожок, «в который протрубил Мадрид начало битв тридцать шестого года».

Фотография старой женщины послужила поводом к написанию стихотворения «Мать коммунистов». Образы борцов и строителей новой жизни, «начальников цехов России, политработников страны» поэт создал в прекрасных стихотворениях «Командиры гражданской войны», «Рязанские Мараты», «Вы не исчезли», «Комиссары», «Майор»... Это любимые герои Смелякова. О них, об этом поколении он сказал:

В скрижали родины Советов
врубило, как зубилом, ты
свой идеал, свои приметы,
свои духовные черты.

(«Вы не исчезли»)

Стихотворение Смелякова «Ельник» написано о крестьянине, «мужичке», который «не был тогда коммунистом, а может, и после не стал», но, когда из Горок несли на станцию гроб Ильича, выехал вперед процессии, чтобы устлать дорогу заготовленным пораньше чистым ельником.

Хотел он народному другу,
о том не умея сказать,
хоть горькую эту услугу,
хотя бы ее оказать.

Экспрессия и крупный план у Маяковского («Ветер всей земле бессоницею выл...»), так же, как сдержанность в чувстве и выразительности у Смелякова («...едва колыхались знамена, увитые черной каймой...»), в цитированных поэме и стихотворении как раз характерны для того и другого. И в этом конкретном сравнении можно уловить отзвук признания масштаба и широты, более сильного голоса Маяковского в сравнении с его, Смелякова, возможностями и в то же время следование ему в общем направлении поэтического развития. Маяковский для Смелякова был вдохновляющим примером, идеалом служения поэта народу, обществу, стране Советов.

Пожалуй, бесперспективно искать какие-то реминисценции, перекликающиеся строки у двух поэтов (они, кстати, не всегда говорят об ученичестве или даже о следовании творческим принципам того или иного художника). Надо вчитаться, вдуматься, вжиться в стихи Смелякова, и тогда нетрудно будет понять, где их поэтические истоки. Это относится и к стихам о революционерах, строителях новой жизни. Их истоки — в тради-

Эти строки из «Командиров...». А вот из «Комиссаров», которые «ушли из армии в музей, в тома истории ушли»:

И полпланеты утром мая,
когда кружится голова,
за вами громко повторяет
тогдашних митингов слова.

У Маяковского — обещание, клятва на могиле, у Смелякова — торжество идеи, за которую отдали жизнь командиры и комиссары, борцы революции. Прошли годы, десятилетия, поэт вновь и вновь возвращается мыслью к тем, кто беззаветно служил своему народу в прошлом, чей великий нравственный пример и сегодня служит общему делу построения коммунизма. В преемственности руководящих идей не есть ли следование традиции, продолжение ее?

Строки Маяковского находят отзвук в стихотворении «Рязанские Мараты», посвященном памяти героев иных событий, «когда стихала и кипела похлебка классовый борьбы». И в этом же идейно-поэтическом контексте Смеляков отдал дань своему поколению («Вы не исчезли»), «начальникам цехов России, политработникам страны», поколению, которое привнесло в жизнь «свой идеал, свои приметы, свои духовные черты». Оно тоже несло потери.

Внезапно кончив путь короткий
(винить за это их нельзя),
с земли уходят одногодки:
полузнакомые, друзья.

.

Вы не исчезли, словно тени,
и не истаяли, как дым,

все рядовые поколения,
что называю я своим.

Вы пронеслись объединенно,
оставив длинный светлый след, —
боюсь красот! — как миллионы
мобилизованных комет.

Смеляков воздал дань уважения и восхищения подвигам разных поколений революционеров, борцов и строителей, героев пятилеток. Но прежде этот мотив получил истинно поэтическое начало в творчестве Маяковского, он был подхвачен не только Смеляковым (им прежде всего!), но так же и Степаном Щипачевым, Василием Казиным, Николаем Тихоновым, а затем — поколением поэтов, вышедших на арену в конце 50-х и начале 60-х годов. Он получил развитие в поэтической Лениниане. Для молодых поэтов 50—60-х ретроспекция стала необходимым актом идейно-творческого самоопределения в период бурных общественных перемен. Но об этом — в другом месте.

Еще одной замечательной традиции Маяковского был до конца жизни верен Смеляков — традиции воспевания молодости страны, ее рабочего класса, комсомола, пионерии. Нет у нас — после Маяковского — другого значительного поэта, который бы с такою же последовательностью, страстью писал о молодежи, слагал бы гимны молодости страны, как Смеляков. Недаром он был удостоен премии Ленинского комсомола, недаром собрание его сочинений вышло в издательстве ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

Маяковский был своим человеком в газете молодежи «Комсомольская правда». Он не

только откликнулся на предложения «Комсомолки» выступить со стихами на актуальные темы, не только сам приносил туда новые стихи, но и агитировал за подписку на газету, убеждая двухмиллионную тогда армию комсомольцев: «...газета — наши глаза и руки, помощь ежедневная в ежедневной работе».

Маяковский внимательно следил за молодежной газетой, читал ее. Эпиграфы к стихотворению «Маруся отравилась» взяты из разных номеров «Комсомольской правды», и само стихотворение опубликовано в ней же. Название стихотворения «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им, как о том сообщается в № 219 «Комсомольской правды» в стихе по имени «Свидание» — уже говорит само за себя. И опубликовано оно в этой же газете, через семь номеров. Стихотворение же «Размышления о Молчанове Иване и о поэзии», продолжающее полемику, является ответом на стихотворение Молчанова «У обрыва», напечатанное вместе со стихотворением Маяковского тоже в «Комсомольской правде».

Таких примеров можно привести немало. Маяковский как поэт и гражданин чувствовал огромную ответственность за воспитание подрастающего поколения, с большой охотой выступал перед молодежью.

На сотни эстрад бросает меня,
на тысячу глаз молодежи.
Как разны земли моей племена,
и разен язык
и одежи!

(«Нашему юношеству»)

Смеляков тоже выступал перед моло-

Мы
 новая кровь
 городских жил,
 тело нив,
 ткацкой идеи
 нить.
 Ленин —
 жил.
 Ленин —
 жив.
 Ленин —
 будет жить.

В разных поэтических вариантах эта идея пронизывает стихи Смелякова. С какой бы стороны он ни подходил к мысли о будущем (в полном соответствии с принципом Маяковского, что поэзия, хоть на час, а должна опережать жизнь), поэт связывал свои надежды с молодым поколением.

Страна, где жил и умер Ленин,
 союз науки и труда,
 внесет, конечно, добавленья
 в наш год, как в прошлые года.

(«Настольный календарь»)

Здесь тоже речь идет о продолжении ленинского дела, а продолжит его, внесет «добавленья», умножит завоевания социализма неизвестный пока «ученый юноша», который сидит где-то в читальне и «для страны готовит дату еще открытия одного», продолжают строители — своею «работой жаркой»... Вот кто внесет «поправки в календарь», умножит славу социалистической родины.

«Рабочая» тема в стихах о молодежи у Смелякова имеет особую окраску. Тут, конечно, тоже есть немало общего с Маяковским. Вспомним хотя бы его стихотворения «Рапорт профсоюзов», «Рассказ литейщика Ивана

любовь» развивает тему преемственности поколений советской молодежи, специально этой теме посвящено стихотворение «Встреча трех поколений». Особенно настойчиво и сильно она прозвучала в конце пятидесятых годов и понятно — почему. То было непростое время общественных перемен, когда молодежь искала ответы на некоторые острые вопросы, поставленные самой жизнью, практикой социалистического строительства, искажением ленинских норм общественной жизни в условиях культа личности.

Смеяков, вслед за Маяковским, связь поколений молодежи, преемственность революционных традиций рассматривал как гарантию крепости советского строя. Его взгляду была любя картина, когда «за столом на сценах рядом тесно сидят те, которым по двадцать, те, кому шестьдесят». Это — в дни торжеств, в дни встреч трех поколений комсомола, «это юность и Ленин, это битва и труд...» («Встреча трех поколений»).

А попав в комсомольский вагон, в среду молодежи, едущей на новостройки Сибири, всматриваясь «с надеждой и скрытой тревогой» в их лица, поэт опять вспоминает свою юность.

Как будто в большую разведку,
в мерцанье грядущего дня
к ребятам шестой пятилетки
ячейка послала меня;

как будто отважным народом,
что трудно и весело жил,
из песен тридцатого года
я к ним делегирован был.

И вот вывод, вот главное, ради чего стоит жить, работать, писать стихи и песни:

Мне с ними привольно и просто,
мне радостно — что тут скрывать! —
в теперешних этих подростках
тогдашних друзей узнавать.

.

Не то чтобы разницы нету,
но в самом большом мы сродни,
и главные наши приметы
у двух поколений одни.

(«Комсомольский вагон»)

Одно из стихотворений, обращенных к молодежи, Смеляков назвал — «Разговор о главном». Что же для молодежи, по его мнению, главное? Место в жизни. Маяковский бы сказал — в рабочем строю. Смеляков говорит о том же уже не метафорически — в прямом смысле. Рабочий опыт, коллективистский опыт для него служит гарантом становления личности, гражданской зрелости человека. Наставляя юношу, обдумывающего житье, он прямо советует ему идти на завод, в рабочий коллектив.

В том семействе могучем
всем бы надо побыть:
и работе обучат,
и научат, как жить.

(«Разговор о главном»)

Стихи Смелякова о молодежи давали ясный и недвусмысленный ответ на вопрос о том, насколько последовательной и — в самом главном — далеко рассчитанной была политика партии и государства, если она сумела объединить вокруг своих лозунгов все поколения молодежи, сумела сохранить дух преемственности в создании нового общества.

Смеляков не был одинок в утверждении столь дорогих в идейном и нравственном вос-

питании юношества принципов, он получал поддержку ряда молодых поэтов, может быть, не сразу, но тоже (иногда и не без влияния Смелякова) подхвативших эстафету старших поколений — в жизни и в поэзии. Он не был одинок и в развитии интернациональной темы (тоже большей частью связанной с молодежью, с молодостью), начало которой в советской поэзии положил Маяковский.

Откликаясь на события политической и общественной жизни, наблюдая противоречия социальной жизни во время своих зарубежных поездок, Маяковский неизменно занимал позицию интернационалиста-ленинца, советского патриота, проявляя чувство классовой солидарности с пролетариями, трудящимися всех стран и народов. По-видимому, нет даже необходимости приводить в пример ставшие хрестоматийными стихотворения Маяковского типа «Блек энд уайт», «Нашему юношеству».

Из «Лозунгов по КИМу»:

Стекайтесь,
кепки и платки,
каждый,
кто в битве надежен!
Теснее
сплывай,
КИМ,
плечи
мировой молодежи!

Действительно — призыв, лозунг. Маяковский не избегал, когда считал нужным, и в такой форме говорить стихами. Его лозунги в некоторых случаях абсолютно органично входят в образный строй стихотворения, поэмы, но иногда они носят и чисто пропагандистский и даже утилитарный характер. Но всегда они несут в себе страсть и убеж-

дение поэта, подчиняя внимание читателя даже сейчас, в наше время, когда многое в них кажется устаревшим. Время! Образ времени — вот что вдыхает в них жизнь.

И время же, естественно, подсказывает другие формы воплощения интернациональной темы. А для Смелякова, помимо этого, вообще не характерен лозунговый пафос. Есть поэты, которые уже в последние десятилетия более активно, чем он, разрабатывали в поэзии интернациональную тему: Е. Евтушенко, Е. Долматовский, Л. Ошанин, А. Вознесенский, Р. Рождественский... Традиция Маяковского в их стихах нашла даже более наглядное воплощение (эпитет «наглядное» в данном случае не содержит качественного признака, оценки поэтических достоинств стихов этих поэтов, ибо достоинства их — разные, речь идет о тематических параллелях; по-видимому, это связано прежде всего с большим опытом международного общения. Смеляков редко выезжал за границу, черпая впечатления из нашего внутреннего опыта, из истории).

Не перечисляя его стихотворений, посвященных выдающимся деятелям разных народов (часть из них уже называлась), можно сослаться на то, что поэт с большою настойчивостью осмысливает в стихах явления национальных культур («Хамза», «Нико Пиромани»), вникает в атмосферу жизни, стараясь ощутить национальные особенности того или иного народа («Приехавшему на Восток...», «Роза Таджикистана», «Хаши в Батуми», «Белорусам», «Любезная калмычка», «Калмыцкая конница», «Цыганская рапсодия»).

В некоторых случаях Смеляков все же испытывает почти прямое влияние Маяковского, обращаясь к интернациональной теме, оно чувствуется то ли в тематическом решении, то ли — даже! — в структуре стиха. С этой точки зрения можно рассматривать стихотворение «Негр в Москве». Обычно придающий большое значение ритмической организации стиха, любитель чеканного ямба, Смеляков в этом стихотворении предоставил себе нехарактерную для него ритмическую свободу, и вместе с нею большую разговорность, не отказавшись от своей лексики. Нельзя сказать, чтобы такая ориентация «под Маяковского» оказалась вполне удачной для Смелякова, стихотворение получилось разностильным, не сочетаются здесь простота и выпренность.

Убедительнее звучит стихотворение «Речь Фиделя Кастро в Нью-Йорке», близкое Маяковскому ритмически, интонационно и даже лексически. Убедительнее, может быть, потому, что навеяно атмосферой времени, воспетого Маяковским.

На таком же подъеме,
таким языком
разговаривал некогда
наш Совнарком.

Но традиции интернационализма воплощались Смеляковым наиболее ярко и эстетически убедительно там, где он, идя вослед Маяковскому, оставался Смеляковым, где он шел в русле своей поэтики. Тогда он глубже проникал в характер калмыка, читающего Пушкина, и постигал великий смысл духов-

ного единения («Калмык»), ощущал и поэтически воплощал остроту международной ситуации («К международным событиям»), проникал в диалектику характера («Назым»).

И по стиху, и по уму,
по всей своей природе,
по назначенью своему
он был международен.
А поздно ночью все равно
в погашенном отеле
его глаза через окно
на Турцию глядели.

Тема дружбы и братства народов, солидарности с братьями по классу, по борьбе за социальное равенство занимает видное место в советской поэзии. Начало, положенное Маяковским, получило отклик в сердцах всех поколений поэтов. Смеляков воспринял его как завет, недаром он откликнулся на строчку Маяковского насчет того, что он «в долгу... перед вишнями Японии...» (из стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии»). Написав стихотворение «Вишни Японии» с этим эпиграфом, Смеляков как бы сам указал на то, что он воспринял эстафету от Маяковского, постарался — в меру сил — оплатить его долг.

Выпало мне маленькое счастье,
в Азию попав со стороны,
уплатить, хотя бы в малой части,
то, что вы Японии должны.

Затруднительно, пожалуй, назвать другого крупного советского поэта, кроме Смелякова, у которого так близко совпадал бы взгляд на поэзию, ее цели и задачи, ее характер со взглядом на это у Маяковского. Прежде всего их объединяет идейная, мировоззренческая

определенность. В этом вопросе ни тот, ни другой не допускают никакой раздвоенности. «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс». Такова позиция Маяковского, заявленная и подтвержденная им, по сути, всем творчеством. И девятнадцатилетний Смеляков, от всей души, со всею искренностью в неловких еще строках заявил: «Я встану, сжимая в надежных руках бесстрашие нашего класса». Того класса, из которого он вышел, — рабочего класса. Ему, как и рабочему человеку, товарищу по цеху, по комсомольской ячейке, он посвятил много замечательных строк.

Убежденная, выношенная, можно сказать, принципиальная гражданственность была законом творчества обоих поэтов, она составляла основу их творческого поведения. Для доказательства тезиса не надо цитировать Маяковского, он достаточно хорошо изучен в этом плане. Собранный вместе (в трехтомном собрании сочинений), Смеляков дает прекрасную возможность убедиться, что эти строки, обращенные к Михаилу Луконину, сказаны не зря:

Мы отвергаем за работой —
не только я, не только ты —
красивости или красоты
для социальной простоты.

Поэзия, живущая в своем времени, поэзия, зовущая вперед, поэзия действия — вот традиция и завет Маяковского, девиз и цель Смелякова:

Бог моей жизни,
вручи мне медь,
дай мне веселие
прогремять.

Дай мне отвагу,
трубу,
поход,
песней победной
наполни рот.
Посох пророческий
мне вручи,
слову и действию
научи.

(«Два певца»)

ПОЭЗИЯ — ЭТО ДЕЙСТВИЕ

В середине 50-х — начале 60-х годов, в период активизации общественной жизни, когда в поэзию пришло новое молодое поколение, а сама поэзия вышла на эстраду, на газетные полосы, на радио и телевидение, некоторые традиции Маяковского обрели новое дыхание. Прежде всего в творчестве молодых поэтов — Е. Евтушенко, А. Вознесенского, И. Драча, Р. Рождественского, Г. Горбовского, О. Вациетиса, В. Гордейчева, В. Фирсова, В. Кострова... Совсем еще молодой Евтушенко выделил в Маяковском близкую характеру времени и своему характеру черту: «Он гремел на эстрадах, веселый и грозно остривший...» Рождественский, обращаясь к своим сверстникам и от имени сверстников, заявил: «Мы пришли быть, где необходимо и трудно...» Он по-своему повторил то, что не уставал повторять Маяковский.

Одинаковость общей цели еще не обязательно предполагает творческую близость. В данном случае важна общность принципа активного действия, который соблюдался и

«Строить и мечь» — точная проекция на обстоятельства жизни и поэзию тех лет, ибо построение развитого социализма, борьба за устранение последствий культа личности, которую вела партия, несли в себе и пафос утверждения и пафос отрицания. Так что глаголы «строить» (созидать, творить) и «мечь» (мести, выметать) раскрывали свое значение в утверждении положительных идеалов и в лирической публицистике и в сатире.

Алтайский поэт Паслей Самык увидел Маяковского среди исторических развалин пробуящим грубыми ботинками эти развалины: «хорошо ли разломано», — и принимающим «черновую работу истории...».

А там, в глуби истории,
снова складывались в упругие кольца
стальные мышцы диалектики,
чтобы тигром взлететь однажды.

(«Маяковскому».)

Пер. с алтайского Г. Панова)

Вряд ли блестяще сравнение с тигром, но взгляд на Маяковского как на чернорабочего у истоков нового мира, как на поэта, простиравшего «свои руки в оба конца времени», объясняет его творческий принцип и его величие, объясняет, конечно, не впервые, но в поучительной для автора и для читателя форме и в желанном для нового времени образе.

Об этом же в сущности, уже обобщая, говорил Николай Грибачев, поэт, публицистической стороной своего творчества близкий Маяковскому: «...Эпохальной памяти народов всегда ближе и дороже тот, кто вместе с ним мечтал и страдал, строил и воевал, исполняя

свою долю исторического труда средствами своего таланта»¹.

Молодые поэты, как и Маяковский, вполне органично приняли на себя общественную функцию, она соответствовала времени, характеру и темпераменту молодых людей. Они могли ошибаться, могли, не обладая большим социальным опытом, быть резкими и несправедливыми в полемике, но они жили *нашими проблемами современности*, всей кожей ощущали «лихорадку буден».

Видно, как напрягается Рождественский, его уже не удовлетворяет написанное, он хочет, чтоб его песня «из душных спален звала людей. Чтоб ее хороший парень, как рюкзак, надел». Стихи нарочито неуклюжие, но — искренние. В иной тональности звучит голос Фирсова, он патетичен, торжествен: речь идет о высоком служении человека родине: «Величие серпа и молота твоим рукам принадлежит!» И опять улавливается смысловая неловкость, а прочитываешь стихотворение целиком и подчиняешься его молодому напору, искренности. Или строки Евтушенко, относящиеся не только к поэзии:

Гражданственность — талант нелегкий,
Давайте делаться умней.
Зачем тащить, как на веревке,
Надменно фыркающих — к ней?

(«Гражданственность — талант нелегкий...»)

Сравнение «как на веревке» не отнесешь к поэтическим открытиям, но стихотворение в целом воспринимается как искренне, веско

¹ «Советские поэты о Маяковском». М., «Советский писатель», 1976, с. 69.

выраженная позиция, недаром оно часто цитируется.

Такое — не пренебрежение, нет — а скорее недостаточное внимание к форме выражения говорит, во-первых, о нетерпеливом желании высказаться (каждый из этих поэтов уже достаточно уверенно владел словом), во всеуслышание заявить о себе, призвать под свои знамена единомышленников. И во-вторых, говорит о том, насколько преувеличено мнение, будто поэзия молодых в это время была излишне озабочена формальными исканиями.

Если кто и отдал серьезную дань поискам новой выразительности, так это Андрей Вознесенский. По крайней мере, его поэтическая индивидуальность справедливо связывается не только с открытиями в человеческой душе, в человеческих отношениях, но и с обновлением языка поэзии. И тут он решительнее других своих сверстников шел по пути Маяковского.

Вознесенский с первых шагов в поэзии заявил свое жизненное и творческое кредо. В поэме «Мастера» он говорит: «Я той же артели, что семь мастеров». Обозначая историческую преемственность с творцами старинного храма, создания рук и ума, труда и гения человека, поэт добавляет: «Я осуществляю в стекле и металле, о чем вы мечтали, о чем — не мечтали...» Прямо вписываясь таким образом в «маяковский» контекст поэзии своего поколения, обогащая его исторической ретроспекцией, Вознесенский тем не менее вскоре же обнаружил (как, впрочем, и другие названные и неназванные, но достаточно одаренные молодые поэты) черты несходства,

самостоятельности, поэтической независимости от сверстников.

Исключая зарубежные циклы (а в них молодые поэты выступили прямыми наследниками Маяковского) и отдельные стихотворения, он менее активно вторгнулся в «лихорадку буден», в «бучу» (Маяковский), меньше полемизировал в стихах, чем, например, Евтушенко, Гордейчев, Рождественский, Фирсов, но он острее других ощутил такое глобальное явление новейшего времени, как научно-техническая революция. И в этом, последнем, он ближе других к Маяковскому. Вспомним хотя бы «Бруклинский мост»:

Если
 придет
 окончание света —
планету
 хаос
 разделает влоск,
и только
 один останется
 этот
над пылью гибели вздыбленный мост,
то,
 как из косточек,
 тоньше иголок,
тучнеют
 в музеях стоящие
 ящеры,
так
 с этим мостом
 столетий геолог
сумел
 воссоздать бы
 дни настоящие.

Маяковский восхищался Бруклинским мостом, который стал для него символом новой индустрии. Так по-маяковски, перекликаясь и уже споря с ним и его временем, мог

реального быта, внедрение в научную историю для поэта — в основной части работы — важней, чем схоластические учебнички молящихся на старье профессоров-идеалистов»¹, — писал он в статье «Как делать стихи?».

Уместно при этом напомнить, что Маяковский жил в стране, истощенной двумя войнами, в стране, индустрия которой только начала разворачиваться в соответствующем времени обличье. Но поэт смотрел на будущее, как и Блок, еще до революции, увидевший перспективу развития в промышленной мощи державы («Новая Америка»), — как на новый быт, «помноженный на электричество и коммунизм». Он даже подхватил мотив Блока, развил образ «новой Америки», но с большею страстью написаны его прямые обращения к теме социалистического строительства, индустриального обновления страны. Маяковский смотрел в будущее, представлял его:

Здесь
встанут
стройки
стенами.
Гудками,
пар,
сипи.
Мы
в сотню солнц
мартенами
воспламеним
Сибирь.

(«Рассказ Хренова
о Кузнецкстрое и людях Кузнецка»)

¹ В. Маяковский. Собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, с. 116.

Здесь встает прообраз будущего, которое в реальных чертах увидел молодой Вознесенский, увидел далеко опередившим мечту Маяковского. Увидел и восхитился. Немедленно приобщил себя к созидателям нового.

В век разума и атома
Мы — акушеры нового.
Нам эта участь адова
По праву и по норову.

(«Художник»)

Потом был аэропорт, в котором Вознесенский (архитектор) увидел свой автопортрет. Казалось бы, полное торжество урбанистической психологии. «По-маяковски» и — дальше Маяковского. Но Вознесенский во второй половине XX века столкнулся с проблемой, которой не знал Маяковский, — с проблемой стандартизации быта, жизни. В «Озе» уже воскликнул: «Сердце, нам безработица. В мире — роботизация». И выдвинул по-маяковски прямой лозунг: «Все прогрессы — реакционны, если рушится человек». В том числе, естественно, и научно-технический прогресс. Все создания ума и рук человека мало чего стоят в сравнении с самим человеком, он — главная ценность.

Лишь одно на земле постоянно,
словно свет звезды, что ушла, —
продолжающееся сияние,
называли его душа.

(«Оза»)

Стоит несколько развеять «программное» представление о Маяковском, и мы тоже убедимся, что, при всей лозунговой резкости и политической определенности, он

апеллировал к человеческой душе: об этом говорят и самые последние строки из «Неоконченного»:

Я знаю силу слов Глядится пустяком
Опавшим лепестком под каблуками танца
Но человек душой губами костяком

Смысл недописанного представляется апелляцией к душе. Круг познаний и чувствований у двух поэтов в общих чертах имеет сходство. Ни тот, ни другой не отошли от социально перспективной идеи индустриального развития страны, но, с годами, обогащали ее гуманистическим содержанием. На этот счет Вознесенский выдвинул еще один лозунг: «Да здравствует Научно-техническая, перерастающая в Духовную!»

НТР в 50—70-е годы по-разному отразилась в поэзии, в том числе и негативно, то есть антигуманными проявлениями, сопутствующими ей, и с этим нельзя не считаться. Но социально-прогрессивный смысл ее был воспринят поэтами молодого поколения активно, в основном они пошли по пути, впервые в советской поэзии проложенному Маяковским¹. Рождественский, например, в заметном раннем стихотворении «Хребет имени Ломоносова» весьма недвусмысленно высказал идею ускоренного развития индустриального могущества страны. Позднее он будет

¹ Напомним все-таки, что Есенин, сочувствуя красногривому жеребенку, жалея его, сокрушался по поводу того, что «за тысячи пудов конской кожи и мяса покупают теперь паровоз». Власть крестьянской традиции тяготела над ним.

размышлять о том, откуда же началась ушедшая в космос ракета — с Байконура, или с баррикад Красной Пресни, или, может быть, от воинов Игоревой рати или еще раньше?..

Наиболее заметное произведение Евтушенко, которое он посвятил конкретному воплощению идей научно-технической революции в стране, труду рабочих, интеллигенции, — поэма «Братская ГЭС». Традиция Маяковского здесь не только хорошо просматривается, но и имя его — в нескольких местах поэмы, в специальной главе — служит автору нравственно-эстетической опорой в осуществлении его замысла. Оно возникает уже во вступительных строфах, в ряду имен великих поэтов России, чтобы вдохновить автора на большой и дерзкий замысел — оставить потомкам памятник времени.

Какие бы претензии ни выдвигались к композиции, структуре этого произведения, к некоторым главам, одно общее его достоинство трудно отрицать, поскольку прошло уже немало лет после появления «Братской ГЭС», а поэма читается (и слушается) с живым интересом. В ней есть образ времени, пафос времени, его живые черты, подробности, характеры.

В построении поэмы можно различить, неясные, правда, контуры поэм Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Различимы они в историческом подходе к осмыслению современности. Родовой портрет капитализма у Маяковского дан не как нечто художественно самоценное. Он предваряет неизбежность появления Ленина, неизбежность революции.

Евтушенко еще в «Прологе» поэмы наме-

тил пунктир исторической преемственности, назвав «три величайших имени России» — Пушкина, Толстого и Ленина. В дальнейшем, в переключке египетской пирамиды и Братской ГЭС — поэт расширяет эту наметку, вторгаясь в иные пределы исторического бытия народа, не пренебрегая, однако, и литературными (поэтическими) реминисценциями, а переходя к прямой ретроспекции, пристальнейше вглядывается в облик вождя крестьянского восстания Степана Разина.

Глава «Казнь Стеньки Разина», — одна из лучших в поэме по живописи, по стройности сюжета, — первая историческая опора в фундаменте «Братской ГЭС», она как первая глыба бетона в перекрытии реки, с нее начинается возведение плотины... А вторая опора — декабристы. ГЭС в своем монологе подводит читателя к главе «Декабристы», упоминая также славные имена Болотникова, Пугачева и представителей других народов. Беглым этим перечислением создается налет очерковости, тут как раз не хватает метафорической сжатости письма, характерной для исторических глав в поэмах Маяковского.

Собственно, и дальше, в главах «Петрашевы», «Чернышевский», Евтушенко тоже не избежал очерковости, но уже «Ярмарка в Симбирске», появление молодого Владимира Ульянова показано в щедрости красок, с живостью и эмоциональностью подлинного искусства.

Таким образом, через опорные главы, через монологи ГЭС устанавливается историческая преемственность деяний строителей гидростанции. Их порою трудные судьбы, их характеры именно в историческом контексте убеждают своею правотою, верой, силой духа

к великому предшественнику. (Не будем брать в расчет маяковской «лесенки», это чисто внешний элемент сходства.)

В стихах Евтушенко встречаются имена многих поэтов, к которым он испытывает чувства любви, уважения, иногда даже преклонения, и все-таки ближе других ему Маяковский. Ближе по натуре, по нетерпеливому желанию во все вмешаться, по кипучей энергии, жажде действия.

Совсем юным, начинающим поэтом, в возрасте восемнадцати — девятнадцати лет, написал Евтушенко несколько стихотворений о Маяковском, первое — «Начало пути». О юноше Маяковском, еще не поэте, но уже ощутившем в себе единство с революционными массами. И далее Евтушенко написал: «Партийная работа», «Поиски», «Революцией мобилизованный», «Поездки», «Бессмертие». Совершенно очевидно, что молодой поэт, хоть он и признается, что поначалу подражал С. Кирсанову, прежде всего видел перед собой творческий опыт Маяковского. Пока он воспринимал его внешне, тезисно, но, как показало время, искренне, не юбилейно. Что ему нравилось? «Врагов он громит с бастионов эстрад, всегда от души приветствуя свое, родное, советское!» От этих наивных строк, от внешнего подражания, от «лесенки», ораторской интонации Евтушенко шел к более органичному осмыслению и приятию традиции.

Предположения такого рода всегда зыбки, может быть, даже рискованны, но все-таки можно представить, что, живи Маяковский в 70-е годы, именно он мог бы написать нечто близкое по духу стихотворению Евтушенко «Тихая поэзия»:

В поэзии сегодня как-то рыхло.
Бубенчиков полно — набата нет.
Трибунная поэзия затихла,
а «тихая» криклива: «С нами Фет!»

Стихотворение Евтушенко по-маяковски полемично, даже запальчиво, но в то же время обставлено оговорками («Мне дорог Фет...»), что не свойственно было Маяковскому. И еще: он не был запальчив, он был беспощаден («Как вы смеете называться поэтом и, серенький, чирикать, как перепел!»), не признавал оговорок (как не признавал их молодой Евтушенко). Но, повторим, по духу Маяковский мог бы, должен был высказать нечто подобное.

В системе взглядов того поколения поэтов, к которому принадлежит Евтушенко, естественно, происходили изменения. И сам он — от стихотворения «Ракеты и телеги» до, скажем, стихотворения «Появились евтушенковеды...» — проделал большую эволюцию как в понимании своего места в поэзии, так и в отношении к иным проявлениям творческой индивидуальности. Эволюция затронула разных поэтов, но, кажется, большинство из них (речь идет о наиболее заметных, утвердивших свое право занимать видное место в поэзии) осталось верным жизненному и творческому «маяковскому» принципу гражданской активности поэзии.

Рождественский, отвечая на реплики западных газет о «подкупленности» советских писателей, твердо заявляет: «Я действительно подкуплен», подкуплен своим первородством, своей органической причастностью ко всему, чем живет Советская страна, и в том числе:

Я подкуплен
Маяковским и Светловым
и Землей,
в которой сбудутся
стихи!..

(«Подкупленный»)

Маяковский тут появляется опять-таки не случайно, не надо приводить цитат, чтобы сказать, что всем своим творчеством поэт служил родине, революции, Советской власти.

Менее декларативен Фирсов, но и он не оставляет никаких сомнений в определенности своей жизненной и творческой позиции, он проводит линию родства с теми поэтами, которые «все земные невзгоды, все нелегкие дни неизменно с народом разделяли...». Кстати говоря, Фирсов может быть и запальчивым, и резким, и полемичным, но вместе с тем он теснее, чем, например, Рождественский или Гордейчев, связан с миром природы, с сельским бытием.

Из поэтов его поколения, чье лицо определилось в кругу сельских тем, Фирсов, вероятно, самый близкий Маяковскому. Близкий по духу, по темпераменту. (В украинской поэзии — таков Борис Олейник.) Он не признавался в любви к великому поэту, не посвящал ему стихов, но внутренне, — когда возникала потребность выразить гражданские чувства, отстаивать свою позицию, — ориентировался на Маяковского. Отрывок из «Ненаписанной поэмы», который посвящен памяти сверстников, убитых фашистами в детском возрасте, заканчивается характерными для Фирсова строками:

Тает снег в печальном редколесье,
И хотя леса мои молчат,

Пули,
Как напев забытых песен,
До сих пор в моих ушах звучат.

В его поэтической системе так может быть заявлена позиция, дано обещание верности, хотя, повторим, Фирсов бывает и открытым, декларативным.

Гордейчев, который тематически шире Фирсова (но не Евтушенко, не Рождественского), в этом смысле еще более открыт, более резок, он следует правилу, им самим провозглашенному в стихотворении «Футбол» — «бить глаголом, как тараном, в сетку вражеских ворот». Этический максимализм в творческом поведении, в позиции, которую он занимает, — вот что роднит его с Маяковским:

Нет дела безнадежней для меня,
когда ему противится натура:
избить себя кресалом, а огня
всего-то и добыть — для перекура.
Когда звучит готовности рожок,
когда томленье духа нарастает,
пусть молния всего тебя сожжет,—
она одна грома рождать заставит!

(«Спасенье в деле!...»)

Сравните у Маяковского: «Машину души с годами изнашиваешь». Да и весь его «Разговор с фининспектором о поэзии». Служение поэзии — самосожжение художника, «амортизация сердца и души».

Напрашивается для сравнения стихотворение Гордейчева «Тихие лирики» (название взято им в кавычки). Евтушенко, как мы убедились, высказался на эту тему средствами публицистики. Его «Тихая поэзия» — стихотворение лирико-публицистическое, с эле-

ментами фельетона. «Тихие лирики» — стихотворение на ту же тему, но — сатирическое и тоже с элементами фельетона, более заметно выявленными.

«Тихая поэзия» ближе к манере, к стилю Маяковского, но и «Тихие лирики» написаны в его традиции, в этом стихотворении можно уловить стилистическую переключку с сатирическими же стихотворениями Маяковского, такими, например, как «Размышления о Иване Молчанове и о поэзии». Сатира Гордейчева довольно ядовита, но в ней нет той социальной резкости, плакатности, которыми отличались сатирические стихотворения Маяковского. Иное время, иные обстоятельства и иной объект сатиры. У Гордейчева характер конфликта нравственно-эстетический. Тем не менее традиция предшественника, как и у Евтушенко в «Тихой поэзии», просматривается со всей отчетливостью.

«Тихая» поэзия как идея, как программа (а не как конкретное поэтическое явление) вызывала отрицательное отношение не только у молодых поэтов, близких к традициям Маяковского (здесь можно назвать еще имена Вознесенского, Рождественского), но и у поэтов старшего поколения этой же ориентации, например, у Смелякова. В одном из последних своих стихотворений («Надпись на книге литературного критика»), которое не включается в прямую полемику, он, конечно же, отстаивает «маяковскую» линию развития советской поэзии.

Стою я резко в стороне
от тех лирических поэтов,
какие видят только Фета
в своем единственном окне.

Вряд ли надо объяснять, что стихи эти направлены не против Фета, а против сужения поэтического диапазона, против забвения традиций Маяковского.

В статье «Огромность и беззащитность» («Литературная учеба», 1978, № 2), говоря о тотальной привязанности Маяковского к революции, к политике государства, Евтушенко верно заметил: «Маяковский вечный победил Маяковского временного. Но без временного Маяковского не было бы Маяковского вечного». И еще: «Мы выросли из многих стихов Маяковского, но до некоторых еще, быть может, не доросли». То же верно, и, пожалуй, без «быть может».

Возвращаясь к традициям сатиры Маяковского, можно сказать, что они наиболее активно и наглядно проявились в поэзии молодого поколения на рубеже 50—60-х годов, когда различные формы полемики, дискуссий были в большом ходу. Этот отрезок времени вообще можно назвать десятилетием литературных дискуссий. И тогда сатирические обличения, стихотворные фельетоны в духе Маяковского были оружием борьбы с бюрократизмом, антиобщественными элементами, последствиями культа личности, наконец, с литературными противниками. Сатира в это десятилетие достигала иногда большой остроты, а иногда переходила в перепалку между некоторыми поэтами. Но при всех перехлестах и неточностях она не изменяла главному — цвету флага Советской страны. И то, что в 70—80-е годы сатира поутихла, заняла скромное место на 16-й полосе «Литературной газеты», растворилась в юморе, — это лишний раз подтверждает тезис об из-

вестном успокоении поэзии, снижении ее боевого духа.

В 1976 году издательство «Советский писатель» выпустило книгу «Советские поэты о Маяковском». Легче, пожалуй, перечислить тех известных поэтов, чьи стихи или высказывания не вошли в нее, чем тех, которые здесь представлены. (Необходимо все-таки отметить, что книга перегружена стихами, не имеющими каких-либо поэтических достоинств.) Не представлены в книге Твардовский, Пастернак, Сельвинский, а они могли бы быть представлены при всем их неоднозначном отношении к Маяковскому. И почти каждое серьезное высказывание о нем, образ Маяковского в стихах исполнены восхищения перед личностью поэта, его творческим подвигом. Революционная новизна содержания и формы стихов действительно сделали Маяковского «цветом и краской всей поэзии XX века — мировой, не только нашей»¹ (П. Антокольский).

Влияние поэтики Маяковского на все последующее литературное развитие огромно — оно распространяется от полюса притяжения до полюса отталкивания. Как крупнейший, после Пушкина и Некрасова, реформатор в поэзии, он, конечно же, не мог быть принят всеми, но неприятие порождало ответные искания и — косвенно — тоже отражало (и отражает!) влияние реформаторской роли Маяковского.

Написаны специальные работы, посвященные влиянию Маяковского на последующее

¹ «Советские поэты о Маяковском». М., «Советский писатель», 1976, с. 174.

по-юношески расслаблена, чему соответствует и ее романтическая приподнятость и вместе склонность к прозаизации стиха. Но она идет от той же, что и у Маяковского, абсолютной уверенности в *хозяйском* присутствии на земле, в праве самим устраивать свою судьбу.

Сравним у Евтушенко — «Лучшим из поколения»:

Благословите на мужество,
благословите на бой!
Возьмите меня в наступление —
не упрекнете ни в чем.
Лучшие из поколения,
возьмите меня трубачом.

Здесь в ораторскую интонацию вносится нота интимности, вносится конкретным адресом обращения. В зависимости от адресата она бывает иной. Для сравнения можно взять стихотворения «Хотят ли русские войны?..», «Баллада о браконьерстве», «Колизей». В них уже не интимная, а или сурово-сдержанная («Хотят ли русские войны?..»), или грубовато-ироническая («Баллада о браконьерстве»), или гневно-патетическая, наиболее близкая Маяковскому в его сатирических стихах («Колизей») интонация. Она меняется, остается ораторский принцип — обращение к широкой аудитории или расчет на то, что аудитория услышит, даже если стихотворение имеет конкретный адрес. Не без гордости сказано: «Голос мой в залах гремел, как набат, площади тряс его мощный раскат...» И искренняя растерянность наступает, когда: «...дотянуться до этой избушки и пробудить ее — он слабоват» («Долгие крики»).

У Вознесенского самое, пожалуй, характерное — «Прощание с Политехническим». Тут поэт — лидер, но лидер в своей аудитории, и он, в роли оратора, разговаривает с нею на ее же языке, грубоватом, стилизованном под городской сленг.

Ура, студенческая шарага!
А ну, шарахни
по совмещанам свои затрещины!
Как нам мещане мешали встретиться!
Ура вам, дура
в серьгах-будильниках!
Ваш рот, как дуло,
разинут бдительно.
Ваш стул трещит от перегрева.
Умойтесь! Туалет — налево.

Это даже нечто новое, Маяковский не позволял себе грубости, когда обращался к *своей* аудитории. Вознесенский позволяет — в полной уверенности, что она ему простится, будет правильно понята, сделает его еще более своим в молодежной аудитории. Маяковский позволял себе быть ироничным и даже грубым, когда на своих вечерах отвечал на записки, вел полемику, ибо вопросы-ответы тогда носили нередко характер настоящего сражения. Вознесенский, несмотря на грубоватую лексику, скорее добродушен.

Маяковский первым в русской поэзии вышел со своими стихами даже не на эстраду — на площадь. Он сам был и ощущал себя частицей той демократической массы, которая заполняла (или могла заполнить) площадь, он усвоил и ввел в стихи ее «корявый говор» и возвысил голос, чтобы быть услышанным. Надо было перекричать воинственные

речи, дробь барабанов, пушки, а после — гул революции. Отсюда:

Разворачивайтесь в марше!

А у Блока:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Блок выдерживал дистанцию между собой и персонажами поэмы — двенадцатью красногвардейцами, но тоже возвышал голос, желая быть услышанным. Маяковский, как оратор на импровизированной трибуне, возникал из толпы, он хотел быть своим, искал доверия и понимания и тут же, в толпе, находил его. По этому же пути шли молодые поэты 50-х и 60-х годов, стремясь завоевать большую аудиторию.

И с погодками вместе
слушать ветра разбег
мы уходим, как в песню,
на бурлящий проспект.

(В. Гордейчев. «Работа»)

Понять этот порыв, это стремление быть на людях, проверять себя на слух и на глаз читательской массы и воздействовать на нее, — можно только в контексте времени.

Безусловно внедрился в поэзию в эти годы сам принцип поэтической формы Маяковского, отмеченный в свое время М. Пришвиным¹ и сформулированный В. Кожиновым, — открытый диалог с современниками. «В целом поэзия Маяковского, — пишет В. Кожинов, —

¹ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1957, с. 416.

предстает как диалог с временем, с миром, в котором совершается целенаправленная перестройка. Поэтически осваивая этот мир, он всегда непосредственно обращается к нему, непосредственно включается своим словом, своим деянием поэта во всеобщее историческое деяние»¹.

Именно этот принцип характерен для поэтического поколения 50—60-х годов. Эти годы были отмечены бурной активизацией общественной жизни, и, вполне естественно, поэзия, как мобильный род литературы, отреагировала на это, опираясь в прошлом опыте на пример Маяковского прежде всего.

ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ

В лирике конца 60-х — начала 80-х годов заметно желание неспешного обдумывания жизни — иной раз от невозможности уловить ритм нынешнего века, приспособиться к нему, а иной раз сознательно не поспешая, боясь в головокружительном темпе утратить ощущение истинных духовных ценностей. С этим связана постоянная и пристальная оглядка на классическое наследие, все более бережное отношение к его традициям, стремление вернуть в свой духовный обиход и сбереечь для потомков все то, что составляет хотя бы малую долю общего содержания национальной культуры. С этим связано возрастающее беспокойство о сохранении народной этики и эстетики, которые часто, в силу их материальной, вещественной незакреплен-

¹ Вадим Кожин о в. Стихи и поэзия. М., «Советская Россия», 1980, с. 204.

ности, резкой перемены всего стиля жизни, находятся под угрозой забвения.

Не от праздной мысли, а по подсказке совести решил «высказаться вслух по поводу национальной нашей старины, вступить за нее» Леонид Леонов. Он мудро заметил при этом:

«Оно правда, одним воспоминанием прошлого не проживешь. Старина любит красоваться в раме могучей современности, и сколько на нашей памяти увяло слав былых, не поддержанных деяньями потомков».

В той же статье «Раздумья у старого камня»¹ Леонов напомнил: «Прошлое смотрит на нас...»²

Так можно ли сегодня усомниться в правоте тех, кто ратует за бережное, любовное отношение к культурным, нравственным, духовным ценностям прошлого! Можно ли усомниться в правоте выдающихся современных писателей, таких, как Василий Белов или Федор Абрамов, Виктор Астафьев или Валентин Распутин, которые с великим бережением запечатлевают для потомков устав народной этики и эстетики в его наивысших проявлениях!

Кто же усомнится... Разве только, по слову Шевченко, «сердцем нищие калеки». И в том, что сегодня с особенною ревностью говорится и пишется о связи времен, о рачительном внимании к прошлому, видна забота о нравственном здоровье народа, о его исторически устойчивом равновесии среди прочих народов.

¹ «Техника — молодежи», 1980, № 9, с. 12.

² Там же, с. 14.

Двадцатый век круто меняет стиль жизни. Не случайно в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду было сказано: «Больше внимания требуют социальные последствия научно-технической революции»¹. Культурная политика, развитие литературы и искусства находятся в прямой связи с социальными переменами.

И тут снова возвратимся к замечательной статье Леонида Леонова «Раздумья у старого камня», чтобы процитировать из нее следующее место:

«Время от времени врываясь в застойные будни, новые, высшей целесообразности идеи порождают гигантские, подобные Октябрю, события,— они перепахивают карту мира, разоблачают мнимое благообразие прежнего уклада, ускоряют бег технического прогресса: так было и с нашей великой страной»².

Вступаясь за старину, Леонов, однако, мыслит широко, с взглядом вперед, представляя ее не иначе как «в раме могучей современности», обогащенной идеями «высшей целесообразности». Очевидно, одной из таких идей нашего времени можно считать идею построения коммунизма, что невозможно себе представить без научно-технического прогресса. Такова вторая (а может быть, главная?) данность, которую мы обязаны учитывать в соотношении литературы и искусства с современной действительностью.

Каждый, даже малый, отрезок истории

¹ «Материалы XXVI съезда КПСС». М., Политиздат, 1981, с. 78.

² «Техника — молодежи», 1980, № 9, с. 12.

Трогательно-наивная вера в то, что «коммуна» — вот она, действительно «у ворот», действительно совсем близка, питала невиданный энтузиазм строителей нового мира и торопила ее приход, торопила время. Ради этого сияющего «во весь горизонт» коммунистического завтра, казалось, можно было поступиться и многими прошлыми ценностями, которые на фоне прекрасного будущего уже и не осознавались безусловными, ибо по социальной принадлежности связывались со свергнутыми классами.

Великие революционные потрясения в их кульминационные моменты, как правило, наносят временный урон культуре, это обстоятельство надо иметь в виду, хотя примириться с ним трудно. Но наступает более рассудительное время, как наше, например, когда происходит нечто обратное — даже некоторая идеализация патриархальной старины, по Леонову, «многообразия прежнего уклада». Наряду, конечно, с истинной заботой о бережении культурных традиций.

Где же тот идеал, то прекрасное равновесие, которое позволяло бы людям ничего не утрачивать из культурных ценностей прошлого и в то же время свободно, раскованно, смело, не боясь риска, творить новую культуру? Само понятие «равновесие» для искусства и литературы может оказаться убийственным, если приложить его к тому или иному конкретному явлению или к принципу работы какого-либо художника. Но равновесие является плодотворным принципом в культурной политике государства, в развитии культуры и искусства в целом. И это подтверждено в целом ряде партийных докумен-

тов по вопросам литературы и искусства, где, наряду с уважительным, бережным отношением к традициям национальных культур, поощряется смелый творческий поиск, дерзание, новаторство. В стихах тоже находим подтверждение этому:

...Когда накричался до хрипа ты,
И, сделав все резкие выпады,
Ты медленно делаешь выводы.
Бывают
Такие
Периоды.

(Л. Мартынов. «Бывают такие периоды...»)

Маяковского давно уже нет в живых, но все равно он живет в поэзии. Его принимают, у него учатся, порой стараясь вырваться из-под его влияния, быть похожим, но в то же время и непохожим на него, и его отрицают, считают даже помехой в развитии русской поэзии, но, отрицая, оглядываются на него, испытывают гнет его присутствия. Можно наблюдать, как иногда, даже в творчестве одного поэта, уживаются любовь и ненависть к Маяковскому. Разумеется, любовь и ненависть — лишь стилистическая фигура. Речь идет о прятии тех или иных творческих принципов и о внутренней полемичности по отношению к другим, о стремлении опровергнуть их.

Те, кто в 50-е годы подхватил знамя Маяковского, не выпускают его из рук и в 80-е годы. Сегодня, возможно, пик их популярности позади, но влияние этого поколения поэтов на творчество молодых продолжается, линия преемственной связи не прерывается. И линия связи проходит в разных

направлениях, не только через Евтушенко или Рождественского, Вознесенского или Гордейчева.

Трезвость подхода к различным явлениям поэзии всегда отличала Владимира Соколова, и поэтому полезно прислушаться к его суждению, к суждению поэта, на почтительном расстоянии отстоящего от Маяковского по ряду позиций. Думается, некоторые поклонники Соколова, оказавшего заметное влияние на поэзию 60—70-х годов, предпочли бы выставить его на противоположном от Маяковского фланге русской советской поэзии.

Не будем и мы искусственно сближать этих действительно во многих отношениях разных поэтов. Любая попытка какого-либо внешнего сближения здесь может оказаться натяжкой. Но последуем подсказке Соколова и попытаемся обнаружить эффект присутствия Маяковского и в этом, повторим, весьма далеком от него поэтическом явлении.

Вот что сказал Соколов:

«Маяковский был, конечно, выразителем, борцом, горланом-главарем. Но он еще и написанный им Владимир Маяковский. Он для нас как Евгений Онегин, Пьер Безухов... — он действующее лицо. Мы о нем много знаем».

И очень важное, хотя и грубовато сформулированное добавление: «И он не врал. Не выдумывал себя. Он себя обострял и смягчал — он себя воспитывал. И образом своим воспитывал нас.

Таков лирический поэт»¹.

¹ «День поэзии — 1980». М., «Советский писатель», 1980, с. 231.

Отметим: суждение Соколова о Маяковском не однозначно, предлог «но» означает — не лобовое, не прямое — разделение. Он как бы отделяет одного Маяковского от другого. Тот, который был горланом-главарем, не близок натуре Соколова. Но в творчестве Маяковского он увидел полно осуществленный образ лирического поэта (по литературоведческой терминологии — лирического героя) и выделил его воспитательную (учительскую) функцию, сравнив его присутствие в литературе с присутствием в ней таких гениальных эпических созданий, как Евгений Онегин, Пьер Безухов... Это созданный, «написанный» Маяковский, образ поэта. Подлинный Маяковский — прототип. Так, видимо, надо понимать Соколова. Ведь в образе лирического героя — все от Маяковского, «он не врал», «не выдумывал себя», он «себя обострял и смягчал», то есть следовал закону художественного обобщения, закону типизации. В лирике этот процесс одновременно является процессом *самовоспитания*. У Маяковского — самовоспитание в условиях коренной ломки социальной системы, общественных отношений, в условиях революции.

Соколов зорко подметил эту особенность, спроецировав творчество Маяковского на поэзию 60—80-х годов, дав ключ к разгадке эффекта его присутствия. С этой стороны еще никто, пожалуй, не «примеривал» одежду Маяковского, по крайней мере в русской поэзии. А если беглым хотя бы взглядом окинуть ее панораму, то проиллюстрировать мысль Соколова есть чем, и нагляднейше подтвердит ее, например, поэзия Евтушенко, где процесс самовоспитания обнаруживается

очень легко, при первом же соприкосновении с нею.

Да кого ни возьми. Станислава Куняева, например. Вспомним его знаменитое, 1960 года, «Мои учителя устали...», этот дерзкий вызов «учителям» с готовностью подставить плечи... А вот поздние строки, из книги «Солнечные ночи» (1981):

Мне бы только выдержать нагрузки,
но, одну заботу сбросив с плеч,
я прошу, как принято по-русски,
новую на эти плечи лечь.

Самовоспитание, подчинение себя идее, цели было жестким, аскетическим принципом Маяковского:

Но я
 себя
 смирял, становясь
на горло
 собственной песне.

(«Во весь голос»)

Подобный аскетизм объясняется революционной ситуацией, необычайной целеустремленностью поэта. Не будь он абсолютно убежден в необходимости, бесспорности выбранного им направления творческой работы, — с таким подходом к самовоспитанию Маяковский мог бы зайти в творческий тупик, убить в себе поэта. Только бесконечная вера в правоту выбора давала крылья и другой, *нужной* песне.

У Соколова процесс самовоспитания отнюдь не выставлен на первый план, хотя тоже сравнительно легко обнаруживается, хотя нравственные и эстетические позиции его в течение трех десятилетий творческой

жизни не претерпели существенных изменений, они лишь обогащались опытом, оттенками. Перечитывая Соколова, надо иметь в виду не только процесс самовоспитания лирического поэта (60—70-е годы не давали особых поводов становиться «на горло собственной песне» перед величием других задач), а, пожалуй, создание *образа* его, — не выдуманного, правдивого внутренне, представляющего *свое время*, несущего в себе силу положительного примера.

Оно начинается, по-видимому, с раннего и хорошо известного стихотворения, воспринимающегося как программа, возможно, навеянного пастернаковским «определением поэзии»:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева.

(«Как я хочу, чтоб строчки эти...»)

Это программа не только эстетическая, но и этическая. Если спроецировать на эти стихи позднейшие высказывания Соколова о Маяковском, — это то, что касается внутренней правдивости образа лирического героя, его невыдуманности, «жизни глубины». Об этом же по сути, уже через двенадцать лет, написано замечательное стихотворение «Спасибо, музыка, за то...».

Было и так, что стремление к абсолютной внутренней правдивости принимало болезненный оттенок («Когда смеются за спиной, мне кажется, что надо мной»). Поэт не скрывал этого от читателя — шел процесс самовоспитания.

Он переживает кризисные состояния

(«Время»). С большой остротой и внутренним напряжением решается нравственная проблема выбора. В поэме «Чужое письмо» лирический герой вступает в спор с самим собой, ибо рухнули устои того мира, который прежде казался непоколебимым. В поисках выхода из создавшегося положения, в поисках жизненной сути он проходит искус мещанского благополучия, которое посулил ему один знакомый человек. Решительное «нет!» мещанству, его «философии прокорма» и должно стать началом нравственного перевооружения героя поэмы, чья душевная драма явилась отголоском собственных переживаний и размышлений поэта.

В «Чужом письме» присутствует традиционный для русской литературы образ двойника, именно между ним и лирическим героем идет непримиримый спор. Ведь это двойник вносит переворот в спокойное существование лирического героя, заставляет его «перечитать» свои же книги... Процесс самовоспитания тут выступает как сюжетообразующее начало.

Мужание характера заметно в стихах конца 50-х годов, когда Соколов много путешествовал, бывал на стройках, в Сибири. Метафорически оно сильно выражено в стихотворении «Не легкий труд — рытье колодезцев...». А в стихотворении «Приятелю» уже проявляется характер достаточно резкий — здесь лирический герой проводит четкую нравственную границу, отделяющую его от мещанина, потребителя.

Наказ себе — учиться у природы, — данный в начале пути, Соколов воспринял и проводил в жизнь истово. Он отблагодарил

природу за это проникновенным лирическим воспроизведением ее в стихах. Не только воспроизведением, но и одухотворением. Поэт постиг многие нюансы жизни природы, научился запечатлеть в слове, в изящном пластическом рисунке ее самые прихотливые изменения. Это его искусство эмоционально, оно порождено искренней любовью к земле, к родине. Оно подчинено этой любви — негромкой, не приемлющей словесных изъяснений на людях, но от этого не менее глубокой, не менее ревностной. Насчет ревности, кстати, сказано прямо: «Не уважаю неревнивых». Почему? «Им, равнодушным, все равно, когда, какое, чье зерно вошло на их, не чьих-то, нивах». Вот к чему может привести равнодушие. Вот черта лирического характера, ведущая родословную от образа поэта, созданного Маяковским, и принятая внутренне во многом не близким ему поэтом Владимиром Соколовым.

А не перекликается ли с Соколовым Василий Федоров в своем утверждении: «Владимир Маяковский настолько вошел в жизнь, что он уже выше стихов»¹. По-видимому, «выше стихов» тоже можно трактовать как образ поэта, как бы уже существующий объективно, и этот образ близок Федорову многими чертами, прежде всего — определенностью, даже жесткостью позиций, неприемлемостью каких бы то ни было компромиссов. Нетрудно догадаться, откуда идет родословная лирического героя, который в пору жарких дискуссий об искусстве высказался так:

¹ «Советские поэты о Маяковском», с. 322.

для него было решено, отчетливо понимая, что сомнения хороши до тех пор, пока не приходит время действовать. Поэзия Маяковского — поэзия действия. «Единственный выход из его стихов, — говорила, генерализуя эту черту, Цветаева, — выход в действие»¹.

Этим содержательным качеством обусловлена и его поэтика, его стиховое новаторство, которое, как верно резюмирует Б. Гончаров, «было направлено на предельное речевое выявление лирического героя его поэзии, «социалистического человека» (XII, 508), который стремился максимально раскрыться и, определив, «что такое хорошо», «сказать до конца, кто сволочь» (XII, 380)².

К Федорову сомнения пришли позднее. Это тоже естественно, объяснимо, как и у Маяковского, обстоятельствами времени. Пришла пора неспешных раздумий, пора оглядки на себя, на прошлое. Сомнения нелегкие. Они не касаются главного — идейных позиций, Федоров продолжает штурмовать «высоты», чтобы их не занял противник, но он переживает и кризисные состояния, он всматривается не только в себя, но больше — окрест. От родной деревни Марьевки, занятой насущными делами, к которой обращены слова поэта («Ты родила меня, а я тебе не нужен»), линии связи тянутся к «дальним облетам». Как горько

¹ Марина Цветаева. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1980, с. 413.

² В кн. «Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии». М., «Наука», 1978, с. 209.

звучит мольба о взаимопонимании и предчувствие позднего прозрения:

Но я же твой, как свет
От твоего же пыла,
Иль случая все нет,
Что обо мне забыла.

Не время,
Ну и что ж,
Одно мне сердце студит:
Боюсь, что позовешь,
Когда меня не будет.

(«Давно ль гордился сам...»)

Кризисные состояния души переживали многие поэты. Они понятны у людей, живущих крупно, измеряющих свои отношения с жизнью масштабно. Преодоление кризиса идет трудно. Немалая уже, не всякому по силам ноша жизни с годами кажется поэту недостаточной. Он не смеет с прежней уверенностью назвать себя певцом России. Почему? «Я выстрадал не все твои страданья, я вымечтал не все твои мечты». Вот какую ношу нынешний Федоров хотел бы взвалить на плечи поэта.

Рыцарь немедленного действия, натура активная, он нетерпеливо ждет отдачи, ждет «срывания гробов», «выхода в действие». Не ощутив отдачи, он теряет уверенность в себе, рефлектирует. Однако лирический характер надо рассматривать в комплексе его составных и в определяющих чертах. Нелегко, с душевными потерями, но у Федорова он всегда преодолевает сомнения и слабости и выходит из испытаний окрепшим, способным к действию. Не об этом ли говорит концовка одного из самых трудных,отягченных драматическим чувством и пре-

дельно обнаженных стихотворений — «Со-
весть»:

Упадет голова —
Не на плаху,
На тихую грусть...
И пока отшумят,
Отгалдят,
Отвздыхают, —
Нагрущусь,
Настыжусь,
Во весь рост поднимусь,
Отряхнусь
И опять зашагаю!

С поправкой на время и обстоятельства, образ лирического героя у Федорова близок Маяковскому, близок чертами определенности, резкости, смелости и открытости, наконец, близок масштабом чувств и мышления. Поэтов разных поколений завораживала и продолжает завораживать «огромность» (крупность, масштабность) Маяковского (Самед Вургун, Смеляков, Исаев, Евтушенко). «Он дорог мне прежде всего своей человеческой огромностью... Он... говорил с немолкающим долгим эхом на всю нашу страну — для всех и для каждого»¹. — Это Егор Исаев.

Если мы с этой точки зрения рассмотрим поэмы «Даль памяти», «Суд памяти», то разве не ощутим масштаб личности поэта, его органический демократизм, стремление быть услышанным всею страной и каждым человеком в отдельности?

Уровень, на котором происходит общение поэта с читателем, здесь заставляет вспом-

¹ «Советские поэты о Маяковском», с. 95.

нить Маяковского. Его незримое присутствие ощущается в поэмах Исаева — ощущается в широте и исторической перспективе мировидения, в ориентации на массовую аудиторию без всякого подыгрывания ей. Демократизм поэм Исаева, как и демократизм стихов и поэм Маяковского, коренится в глубоком, не высказанном (или осторожно высказанном) убеждении, что поэзии (литературе) принадлежит учительская роль и роль эта по природе своей гуманна, демократична. Истинный учитель, имея превосходство в опыте, в знаниях, умеет вести дело учительства так, будто он сам, вместе с учениками, постигает науку жизни. Не в этом ли и услышал долгое, неумолкающее эхо на всю страну — для всех и для каждого — Егор Исаев, когда размышлял о поэзии Маяковского?

Прислушаемся, как он сам устанавливает коммуникации с читателем. Если Маяковский прямо обращается к современникам или — через их головы — к потомкам (см. «Нашему юношеству», «Послание пролетарским поэтам», «Во весь голос» и др.), то Исаев делает это иначе, он вовлекает читателя в размышление развитием образа, вовлекает его в круг своих эмоций.

Средства разные, цель — одна: быть услышанным, установить тесный контакт с читателем, с внутренней установкой на произнесение стихов, если хотите, на «эстрадность». Он или прямым вопросом завязывает беседу:

Вы думаете, павшие молчат?
Конечно, да — вы скажете.
Неверно!
Они кричат,

Пока еще стучат
Сердца живых
И осязают нервы.

(«Суд памяти»)

Или, как сказочник, зачином дает понять: слушайте, мол, это я вам говорю — всем:

А было как?
А было:
Ночь сырая
Стояла в мимолетных облаках,

(«Даль памяти»)

и т. д.

Поэтика Егора Исаева лишь некоторыми компонентами напоминает поэтику Маяковского, здесь он ближе к Твардовскому. В первую очередь можно указать на общую тенденцию к усилению условности, к метафорической сжатости письма. Даже в поэмах с историческим обзором событий («Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!») Маяковский сводил к минимуму повествовательные элементы, уплотняя строку. Произошла революция, одну историческую эпоху сменила другая, а у Маяковского:

Впервые
 вместо:
 — и это будет...—
пели:
 —и это есть
 наш последний...

Исаев в упразднении повествовательности, может быть, и не пошел дальше, но тенденция эта безусловно воспринята им. Просто невозможно ни «Даль памяти», ни «Суд

нения идут от простого незнания. В литературу пришло поколение поэтов, которое — в известной мере — традиции Маяковского восприняло уже как бы отраженно, через своих предшественников. Причина кроется в том, что школа (средняя и высшая) и догматическая критика (и литературоведение), канонизируя поэта, навязывали о нем упрощенное представление, которое не приближало читателя к Маяковскому, а, скорее, отталкивало от него.

Другая причина... Тут позвольте сослаться на поразительную мысль Бехера: «Известно, что многие писатели не умеют писать, но менее известно, что большинство писателей не умеет читать...»¹

Рискованная мысль, но в беседах (спорах) с некоторыми поэтами о Маяковском, особенно с теми, кто любит его ниспровергать, действительно иногда создается впечатление, что они не только не умеют читать его стихи, но и вообще прекратили чтение после окончания университета или Литинститута. А ведь «непрограммное», серьезное чтение могло бы открыть им немало неожиданных истин, и среди них такую, например, что и они, порой даже не подозревая этого, наследуют и развивают некоторые традиции Маяковского.

Переходя к конкретным поэтическим явлениям, мы, разумеется, снимаем подозрение в непочтении с тех, о ком пойдет речь. Ниспровергатели пусть остаются безымянными. Ведь Виктор Боков, например,

¹ Иоганнес Р. Бехер. В защиту поэзии. М., Изд-во иностранной литературы, 1959, с. 208.

если вспомнить о нем, понимает значение той традиции Маяковского, которая ему близка, он сам говорит о *разговорной стихии* и *демократичности* его поэзии.

Попробуем применить эти принципы — разговорность, демократичность — к анализу поэзии Маяковского и Бокова. Выше уже говорилось о постоянном стремлении Маяковского слиться с массами народа, почувствовать себя этой силы частицей; с этой целью он осуществляет и демократизацию стиля. Боков озабочен этим на протяжении всей творческой жизни, хотя идет к цели иным путем.

У Маяковского разговорный язык улицы и лишь частично — фольклорные элементы демократизируют стих. Немалую роль в процессе достижения «неумолкающего эха» играют, конечно, и интонация, богатство ритмов, и синтаксис. Маяковский, любивший прислушиваться к шумам улицы, даже в зачатке стихов улавливавший некий «гул», широко впустил (перенес) полифонию и полиметрию разговорного русского языка в поэзию, это его несомненная заслуга.

Боков демократичен тоже через разговорный язык, но в большей мере — через фольклор. Эти две стихии имеют много точек соприкосновения, но они не сливаются. Так же и у поэтов — Маяковского и Бокова. Пути сближения их с читателем имеют пересечения, но не сливаются; Боков, вдохновляемый Маяковским, не повторяет его.

Если отобрать лучшие стихи Бокова, отрывки из поэмы «Свирь», особенно богатой ритмами, и прочесть искусно, — то может получиться (по звучанию) настоящая

симфония без оркестра. Тут можно услышать (помимо канонических) ритмы и интонации народной песни, частушки, лубка, заговора, былины...

Сейчас в разборах творчества Николая Тряпкина или других поэтов, связанных с традициями устно-поэтического творчества народа, ищут их родословную в литературном ряду, далеко от Маяковского. Говоря о Тряпкине, не без оснований вспоминают имена Есенина и даже Николая Клюева. Но вряд ли при этом надо забывать, что принцип обогащения поэтического языка — экспериментально — утверждался Велемиром Хлебниковым, в поэтической практике — Маяковским. И в этом русле поэзии их незримое присутствие тоже обнаруживается.

Характерный пример — Николай Тряпкин. У него встречаются неологизмы типа: «разбуденные» (от имени — Буденный), «тиндличет», «журчеек» (контаминация), «Федя-избачок», «петушьи», «гусьи», у него же вольное обращение со словом при образовании множественного числа («ржей», «светы» и т. д.). Эти особенности тоже можно с достаточным основанием отнести к опытам в традициях Маяковского. У Хлебникова словообразования чаще всего носили лабораторный характер, у Маяковского их природа демократичней, и потому неологизмы свободней входили в практику поэтической работы, в систему выразительности, стали одной из черт его поэтики.

У зрелого Тряпкина нередки в стихах старинные речения, архаизмы. То же можно сказать, но уже в иной поэтической манере, про Беллу Ахмадулину. Но ведь и эту тра-

дицию в советской поэзии закрепил Маяковский. Это про него — с полным основанием — писал А. Югов:

«Маяковский с глубоким знанием дела, мастерски объединил и древнерусский и церковнославянский языки с языком современным — как литературным, так и «просторечием».

Очень примечательно, что Владимир Маяковский словотворчествовал и порою рвал современную ему *школьную* этимологию и синтаксис *в глубоком согласии с законами языка, и опыты его грамматикой исторически оправданы*¹.

Русская поэзия в поисках выразительности языка и до Маяковского не чуралась словотворчества, но, как правило, с особою тщательностью взвешенной на весах традиции (Анненский, Блок), или уже с претензией на особую изысканность (Северянин). Исключение может составить Цветаева с ее анархическим своеволием и своевластием по отношению к языку, но и она в этом значительно уступает Маяковскому.

Маяковский раскрыл шлюзы в поэзию не только словообразованиям собственным, но и тем, которые внесла в язык революция, ее институты, новые общественные отношения. Нечто подобное происходило и в языках других народов СССР. Маяковский искал слова, образы, чтобы дать революции «такие же названия, как любимым в первый день дают!». Он вводил в стихи не только слова и понятия, дотоле чуждые поэзии

¹ Алексей Югов. Судьба родного слова. М., «Молодая гвардия», 1962, с. 102.

(социализм, пролетариат, большевик и т. д.), но и им самим изобретенные, не претендующие на то, чтобы закрепиться в языке. Их выразительность должна была соответствовать образному строю стихотворения, поэмы (главы, отрывка), куда неологизмы вводились. Вот, к примеру, словообразования из «Стихов о советском паспорте»: выев, слоновости, паспортина, молоткастый, серпастый... Все они прекрасно вписываются в стилистику этого стихотворения.

Как в употреблении новой общественно-политической, официальной, технической лексики, так и в словотворчестве Маяковский открыл перед поэзией возможности, которыми она охотно пользуется и поныне. В этом направлении за ним шел такой непохожий на Маяковского поэт, как Исаковский. Канцеляризмы, официальная лексика как средство стилистической окраски встречаются в стихах Светлова — не только молодого, но уже и зрелого. Еще более щедр на введение официальной лексики и канцеляризмов Сергей Смирнов. Вот почти наудачу — стихотворение «Занятое дерево»: «...ведь осиной лакомятся лоси и *аналогичная* родня»; дальше про осину: «Не пора ль, товарищи поэты, *реабилитировать* ее?!» (Выделено мной.— А. М.)

В современной поэзии этот прием распространился широко. Совсем по-маяковски сказал Михаил Дудин: «...В поэзию входит партийная страсть. В партийное дело — поэзия!..» Страсть современника, погруженного в дела и заботы нашего времени, а не прихоть поэта подсказывает необходимость вводить в поэзию тот лексикон, кото-

рый сопутствует нам в жизни, в повседневности.

Проиллюстрировать этот тезис можно стихами многих поэтов. Станислав Куняев. Он осторожен в употреблении подобной лексики, но все же:

Но политика — древнее дело мужчин,
а не юношей, вот почему
в силу этой и нескольких прочих причин
пулю в спину всадили ему.

(«Восточная дуга»)

Римма Казакова, тоже не злоупотребляющая, но более свободно оперирующая официальной лексикой:

Как знать, был он нетрезв или спешил,
но, что, конечно, в общем, ненормально,
как абстракционист, господь решил
свою задачу, так сказать, формально.

(«Еще о Еве»)

Процесс пополнения поэтического языка вновь изобретенными словами, естественно, более замедлен, хотя он не прерывается. Однако в русской поэзии 70—80-х годов на лексику влияет и то обстоятельство, что язык стал более строго рассматриваться как инструмент и в то же время строительный материал национальной культуры, как носитель национальных духовных ценностей. Бережливое отношение к нему сдерживает напор современной лексики — неологизмов, канцеляризм, техницизм, вульгаризм, варваризм, направляя поиски стилистической выразительности в глубь языка, в его истоки, в разговорную стихию — в тот пласт разговорной речи, который идет от его корня.

В этом есть резон. Богатства языка (в данном случае — русского), его выразительные возможности в веками осваиваемом пласте поистине неисчерпаемы. И вместе с тем нет резона изолировать язык литературы, язык поэзии от лексических новообразований, как нет резона, например, в быту отказываться от самолета, телефона, холодильника, метрополитена... Жизнь постоянно обогащается новым содержанием и, стало быть, новыми понятиями и терминами. Становясь предметом поэтического постижения, новое содержание отнюдь не всегда укладывается в старую, хотя и испытанную, но уже не отражающую этой новизны систему образной речи, и поэзия, — даже порою сопротивляясь этому, — должна обогащаться лексически.

«Язык отбрасывает слова, в которых не нуждается, — считает Е. Винокуров, — он не примет того, что ему чуждо по духу, — единственно с чем он борется — это с *нормой*, которая все время старается его обуздать. Но писатели помогают ему, разыскивая и вводя в оборот новые речения; они не дают языку покрыться пленкой, извлекая из глубин народной речи то, что еще не стало нормой»¹. Рассуждение вполне диалектичное. Опираясь на него, Винокуров не только оправдывает, но и ставит в пример аномативность *живой*, мощной и первозданной речи в поэзии Есенина и Маяковского.

Небезынтересно здесь сказать и о другом. Высоко ценя личность и творчество Мая-

¹ Евг. Винокуров. Избр. произв. в 2-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1976, с. 303.

ковского, Винокуров (в специальной статье о нем) замечает, что он работает в иной манере, что ему ближе поэты более сдержанного голоса — Тютчев, Баратынский, Заболоцкий. Еще раз уточним: речь идет о манере, а не об основных творческих принципах, в которых Маяковский остается для Винокурова великим образцом.

Но обратим внимание вот на что: Винокуров видит заслугу Маяковского во «введении в поэзию реального, грубого, земного». Замечает: «Он предметы видел...»¹ Изобразительность, предметность стихов он с сочувствием наблюдает и у Евтушенко. Но представим между Маяковским и Евтушенко самого Винокурова. Это он объявил, что ему «нравится фактура деревьев и камней», и увидел «свернувшуюся мошку в янтаре». Он увидел витающий над кастрюлей пар, сырые простыни в «поднебесной сини», кочергу, которой помешивали белую золу в Освенциме, воспел печеную картошку, смакуя при этом подробности ее употребления...

Вот она — предметность, вещность: «На ощупь мир правдивей». Кто еще в наше время, помимо Винокурова и Евтушенко, — с такой грубоватой пластической тщательностью живописует в поэзии нашу жизнь?!

Молодым еще поэтом Винокуров написал стихотворение «Черный хлеб», показав его со всеми подробностями, этот военных времен черный хлеб жизни, надолго приобщив

¹ Евг. Винокуров. Избр. произв. в 2-х томах, т. 2, с. 425.

себя к материальной стороне бытия, привлекая внимание читателя к быту, к обыденности, к такой далекой от традиционной поэзии бытовщине. Винокуров исследует отдельную жизнь, ища в ней связи и противоречия, отражения большого «света» большой жизни. Без материального ощущения мира он не мыслит путей к правде жизни, к истине обобщающего, философского характера, к синтезу конкретного и общего. И тут действительно в иной, чем у Маяковского, манере, в ином стилистическом русле выявляется масштаб личности поэта, широта его кругозора, по сути, та самая «огромность», которая присуща большому поэту, которая в Маяковском нашла классическое выражение.

В любом случае, когда речь идет о продолжении традиций того или иного выдающегося художника, важно отделить творческое отношение к его наследию, опыту, принципам от внешнего подражания, от эпигонства, от догматического следования за ним. Маяковский однажды провозгласил:

Марксизм — оружие,
огнестрельный метод.
Применяй умеючи
метод этот!

Если попытаться провести аналогию, то ведь и в искусстве индивидуальный «метод» изначально предполагает творческое его применение и развитие. Немало споров, например, вызвал и до сих пор вызывает обосновывавшийся Маяковским принцип социального заказа. У него много противников, но есть и сторонники. Уже несколько лет, как наши издательства ввели этот принцип

в практику своей деятельности. Он помогает осуществлять издательскую политику.

Но как соотносить его с творчеством писателя, не будет ли он вступать в противоречие с творческой свободой, проявлением индивидуальности художника? Будет постольку, поскольку социальный заказ не станет внутренней потребностью самого художника, не будет тем, что, как говорил Бехер, «мы заказываем себе сами»¹. Маяковский наступал «на горло» одной своей «песне», но пел он тоже *свою*, тоже от сердца, от чувства, от потребности спеть ее. Несмотря на весь ригоризм, подчинение своего пера служению великой цели, он, разумеется, понимал, что социальный заказ осуществится успешно лишь в том случае, если он совпадает с внутренним устремлением художника.

Социальный заказ как тотальный принцип в отношении к художнику абсолютно неприемлем, но вряд ли правильно отклонять его вообще, исключать возможность удачных, даже счастливых совпадений внутренних порывов художника и велений времени. А в издательской политике и практике его жизненность и польза несомненны. Так что и по этому спорному вопросу мы не обходимся без Маяковского.

Что же до прямых наследников, то кого, например, можно назвать таковым у Пушкина? Или у Некрасова? Тоже некого. Между тем поэзия испытала огромное влияние и Пушкина, и Некрасова, влияние, которое отдельными моментами словно растворилось в ней. Тютчев воспринял от Пушкина высо-

¹ «В защиту поэзии», с. 153.

кую гармонию чувства, его просветляющую душу чистоту, а тот же Некрасов развивал и углублял пушкинский демократизм, народность, фольклорные мотивы. В наследии истинного творца все это уловить не так просто, поскольку и тютчевская гармония и демократизм Некрасова выявились как органические свойства их талантов. Однако литературные истоки их — в опыте Пушкина, в его универсальном гении.

Влияние больших художников простирается далеко во времени. Это хорошо показано в работах В. Перцова, А. Метченко, а также в последних исследованиях творчества Маяковского (Б. Гончаров, В. Сквозников, А. Ушаков. Ф. Пицкель, А. Субботин и др.). Еще в начале 20-х годов, устанавливая «родословную» Маяковского, исследователи называли имена Державина и Некрасова. Эта линия связи никем не подвергается сомнению. Но прав В. Кожинов: «Наследство Маяковского соотносится не только с этой линией, но и с поэзией Пушкина, Лермонтова, Блока. Не случайно образы этих поэтов и их голоса то и дело вплетаются в поэзию Маяковского»¹. Многие исследователи, например, не без оснований указывали на традиции Некрасова в творчестве Твардовского. Но разве поздняя лирика поэта не дает права говорить о влиянии на него Пушкина (может быть, не прямого, может быть, воспринятого через Тютчева)? Такие опосредованные связи в литературе, особенно в поэзии, трудно уловимы.

С этой трудностью мы встречаемся и изу-

¹ В кн.: «Маяковский и проблемы новаторства». М., «Наука», 1965, с. 38.

чая влияние Маяковского на современную поэзию. Как обнаружить и доказать эффект его присутствия? Прослеживая утверждение и развитие наиболее общих принципов его творчества или, наоборот, улавливая сходства в элементах поэтической структуры?

Решающее значение, конечно, имеет усвоение и развитие общих принципов, но ведь с ними связана и поэтика, одно от другого неотделимо. Чрезмерное увлечение структурой в русле ли Маяковского или в каноническом стихе не может дать истинно поэтических открытий. Вспоминается парадоксальная мысль Андрея Платонова: «Опытность в искусстве может предупреждать от ошибки и предохранять от создания шедевров»¹.

Смысл парадокса шире, здесь имеется в виду не только опытность (умение) версификаторская (если иметь в виду поэзию), чисто профессиональная (мастерство), но и опытность в смысле традиционных путей художественного постижения мира. Творческое следование традициям исключает такую опытность.

Один из главных принципов Маяковского — не гнушаться никакой черновой работой, если она подчинена великой цели, — не может восприниматься сегодня буквально. Было бы, например, неуважением к огромному таланту Твардовского или Мартынова и ничем не оправданным расточительством требовать от них писать «агитки по любому хозяйственному вопросу»². Ту черновую работу, которую

¹ «Размышления читателя», с. 124.

² В. Маяковский. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, с. 427.

брал на себя Маяковский, иногда нерационально расходуя свой талант, энергию, время, ведут другие люди, другими средствами. На этом основании, кажется, можно бы и передать забвению принцип Маяковского, объявить его устаревшим.

Но суть-то его, как и опыта Маяковского, в теснейшем сближении поэзии (искусства вообще) с теми проблемами и задачами, которые стоят перед народом, перед обществом. Пример такого сближения дал Маяковский, и тот, кто продолжает эту традицию, развивает ее, углубляет теперь уже иными средствами, — идет его путем.

Нельзя представить вне этой традиции, например, такого во всем остальном далекого от Маяковского поэта, как Сергей Викулов. В первую очередь нужно указать на его поэмы. Они остро проблемны, теснейшим образом связаны с решением социальных задач современного села, с жизнью крестьян, оставаясь при этом произведениями поэзии.

Заостряя внимание на целевой установке, Маяковский придавал огромное значение мастерству ее реализации, а совершенствуя форму стиха, ни на мгновение не забывал о смысле. Это единство было для него законом. Несколько рациональный подход к «деланию» стихов в теоретических установках вызвал полемический «ответ»: «Как пишут стихи». (Статья Маяковского называется «Как делать стихи».) Но предмета для дискуссии *по сути* нет, она может носить только терминологический характер. Позиция Маяковского ясна:

Мало знать
чистописаниёв ремёсла,

расписать закат
или цветенье редьки.
Вот
когда
к ребру душа примерзла,
ты
ее попробуй отогреть-ка!

*(«Письмо писателя
Владимира Владимировича Маяковского
писателю Алексею Максимовичу Горькому»)*

Альтернатива реалистическому искусству до сих пор не найдена. Все попытки его обесчеловечения терпят провал за провалом. Но, оглядываясь на Маяковского, резонно все-таки ожидать более смелого нарушения покоя в поэзии. Очень ему не нравилось состояние, когда: «Жизнь стиха — тоже тиха». И вот зазвучали стихи с волевым напором:

Ты не стой, гора, на моем пути.
Добру молодцу далеко идти.
Не мешай ногам про себя шагать,
Не мешай рукам про себя махать.

(«Ты не стой, гора, на моем пути...»)

Это в 70-е годы нарушителем покоя стал Юрий Кузнецов, поэт, который отрешивается от всяких влияний и не проявляет почтения к традициям. Приходят на память некоторые внешние аналогии. Молодой Маяковский подписал манифест футуристов «Пощечина общественному вкусу», призывавший сбросить классиков с парохода Современности. Кузнецов не выказал почтения к Пушкину и Блоку («Золотая гора»). Молодой Маяковский эпатажировал читающую публику несколькими жестокими по смыслу строчками стихов. Кузнецов вызвал настоящую дискуссию одной строкой такого же свойства...

шей конкретности, привязанности к тем или иным явлениям истории, текущей жизни, фон всегда дается крупно, а в движении стиха, в напоре его ощутимы «размаха шаги саженьи».

Не просто эту особенность стиха Маяковского обнаружить в поэтике Кузнецова, и все-таки линия связи просматривается. Кузнецов — лирик больше «в себе», чем Маяковский, который еще в начале пути пообещал своим современникам:

...вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

(«Облако в штанах»)

Кузнецов зрелый редко раскрывает душу вот так безоглядно, у него и первый план идет крупно, не только фон. По-настоящему он почувствовал призвание, когда ощутил «дух с небосклона!». Строки из уже цитированного выше стихотворения красноречиво говорят об этом:

Не ищу я путь об одном конце,
А ищу я шар об одном кольце.
Я в него упрусь изо всей ноги,
За кольцо схвачусь изо всей руки.
Мать-Вселенную поверну вверх дном,
А потом засну богатырским сном.

А стихотворение «Завещание» он кончает такими строками: «...Да возымеет сказанное силу в тени от облака...» Как видно, подобное укрупнение тоже неотрывно от субъекта, от лирического характера, оно вписывается в устремления поэта.

Некоторые дооктябрьские и послеоктябрьские произведения Маяковского — это, как в наше время любят обозначать поэты, — его автопортреты. Возьмем хотя бы поэмы «Человек», «Люблю». По нынешней литературоведческой терминологии их можно было бы рассматривать в связи с образом лирического героя. Однако нам в данном случае удобнее разглядеть здесь автопортрет поэта, право на это можно усмотреть в привязанности сюжета к фактам биографии.

Вместе с тем — и это надо особо подчеркнуть, учитывая попытки некоторых советологов за океаном отделить личные мотивы в творчестве поэта от социальных, обосновать концепцию «двух Маяковских», — подлинные факты жизни поэта неотделимы от самой этой жизни в широком плане, они — ее проявления, ее следствия. Следствия тех социальных условий, в которых формируется личность.

Особенности «автопортретов» Маяковского интересны потому, что эта форма лирического самовыражения получила распространение уже в наше время (Э. Межелайтис, Е. Евтушенко, А. Вознесенский). Каковы же они?

Вспомним знаменитые строки из «Пролога» к «Облаку в штанах»:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Это «набросок» автопортрета, он рассчитан на то, чтобы его увидели (услышали) все,

весь мир, этим самым личная драма, положенная в основу поэмы, возводится в масштаб драмы общечеловеческой, порождаемой вполне определенными социальными условиями, царящими в мире. Таким образом автопортрет приобретает черты характера типического, сохраняя при этом близкое сходство с его создателем.

Поэму «Человек» можно еще — условно, разумеется, — отнести к жанру автобиографии, написанной от третьего лица. Об этом говорят и названия глав: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского» и т. д. (В поэме «Люблю» главы названы: «Мальчишкой», «Юношей», «Мой университет», «Взрослое» и т. д.) Но в общем это автопортрет человека, свободным чувствам которого противостоит весь уклад жизни.

Загнанный в земной загон,
влеку дневное иго я.
А на мозгах
верхом
«Закон»,
на сердце цепь —
«Религия».

(«Человек»)

Восстание духа продемонстрировал в этом «автопортрете» Маяковский. Собственно, таким же не мирящимся с гнетущими обстоятельствами жизни, тяжким наследием прошлого в сознании и в быту людей остается поэт и в поэме «Люблю». Эволюция лирического героя — как последний и главный штрих «автопортрета» — завершается в поэме «Во весь голос», где перед нами предстает образ «революцией мобилизованного и при-

званного» поэта, ей, революции, отдавшего весь жар сердца, талант, труд.

Э. Межелайтис во втором «Автопортрете» (первый представляет собой попытку имитировать детский рисунок), судя по эпиграфу, вдохновлен опытом Рембрандта, Ван-Гога и Сислея, но присмотримся повнимательнее, нет ли тут следов литературного влияния.

Во-первых, отметим, что поэт претендует на создание универсального автопортрета (автобиографии) — от рождения начиная, если иметь в виду также и первый (сравните у Маяковского). Оба поэта — Маяковский в «Рождестве...», Межелайтис — в первом «Автопортрете», первый — экспрессивно, широкими мазками, второй — через детский рисунок — показывают человека подробно.

У Маяковского в романтических, возвышенных тонах воспеается «необъяснимое чудо» — человек, — причем не родившийся, а сошедший к людям («... день моего сошествия к вам»). С первых строк, деловито и определенно, выражено желание «познать себя» у Межелайтиса. Цель одна — самопознание. (При чтении главы «Маяковский в небе» возникает аналогия — «Теркин на том свете». Сатира Маяковского тоже спроецирована на земную жизнь...) У Маяковского и у Межелайтиса самопознание идет через ощущение себя в пространстве и времени. Маяковского ведет одна страсть — любовь, Межелайтиса — тайна жизни, круговращение природы. Задача расширяется. У Маяковского господствует чувство, у Межелайтиса — мысль. И тем не менее их объединяет пафос познания и самопознания. Романтический автопортрет Маяковского стал предтечей сугубо реали-

стического, выписанного во всех подробностях и связях с жизнью автопортрета Межелайтиса.

Автопортрет:

С холста гляжу на землю

Такой же, как с земли на этот холст.

Нет сомнения, на Межелайтиса оказал влияние Маяковский более поздний. Однажды он высказал убеждение, что в многонациональной семье советских поэтов нет ни одного, кто так или иначе не испытал бы на себе мощного влияния творчества Маяковского, кто бы не учился у него. Может быть, в этом и есть преувеличение, но — небольшое. Можно и не учась и не желая того, испытывать чье-то влияние. В этом смысле говорится об эффекте присутствия Маяковского в современной поэзии.

Но вернемся еще раз к автопортрету как — если не жанру, то, по крайней мере, акцентированному средству самопознания. Вознесенский, архитектор по образованию, увидел свой автопортрет в новейшей конструкции современного аэропорта. Сравнение, однако, не сводится к одному лишь признаку. Новейшая конструкция аэропорта как бы обратно проецируется на структуру стиха поэта, его новизну. Сравнение брезжущих витражей с рентгеновским снимком души тоже сообщает о способности поэта проникать в души людей, сообщает, конечно, ассоциативно. И еще: «...мощное око взирает в иные миры». Опять проекция, исходя из первоначального сравнения, — на поэзию, на себя.

В «Треугольной груше» поэт выступает в разных обличьях. «Автоотступление» со строчками:

Я — семья

Во мне как в спектре живут семь «я», —

могло в свое время восприниматься как шутка, самопародия, но сказано это всерьез, и даже очень. Это, так сказать, внутренний автопортрет поэта, аналитика, раскладывающего мир на части и в разные сферы этого мира устремляющего разных Вознесенских.

Многочисленны автопортреты Евтушенко, поэта очень открытого, особенно в молодости, готового на дерзость и на покаяние. В них можно обнаружить и эпатирующие строки, как у молодого Маяковского, и искренние признания в своих «грехах», и страсть бойца, готового сразиться с самым серьезным противником.

...Эффект присутствия Маяковского в современной поэзии обнаруживается не сразу и не всегда достаточно наглядно, но он прослеживается по разным направлениям. Поэтика, формальные завоевания его настолько глубоко, органично и уже трудно узнаваемо вошли в творческую практику новых поколений поэтов, что сейчас, в конспективном изложении, их можно лишь обозначить. Можно указать лишь некоторые направления, по которым обнаруживаются следы новаторской работы Маяковского в стиховой структуре. Это, прежде всего, — демократизация лексики, стилистики. Это также — ритмическая свобода и многообразие, разговорность стиха, смелое сближение с прозой. Это — обогащение словаря за счет неологизмов и за счет «непоэтической», деловой, канцелярской, политической лексики. Это — необычность и богатство рифмовки... Менее улавливаемые

особенности образного строя стиха, его ассоциативная свобода и парадоксальность, тоже находят продолжение в современной поэтике. Все это представляет собою еще мало исследованный материк, куда непременно придут целые экспедиции молодых энтузиастов.

...Поэт и время.

Исполнилось девяносто лет со дня рождения (19 июля 1893 года) поэта. Более пятидесяти из них Маяковского нет с нами. Но тома его «партийных книжек» вошли в духовную жизнь народа как великое достояние социалистической культуры и остаются с нами не в качестве лишь замечательной реликвии. Стихи Маяковского живут своею трудной и прекрасной жизнью, вторгаясь в сегодняшнюю действительность, они заражают нас революционным духом, духом борьбы и созидания, ощущением новизны и молодости мира социализма, устремленностью в будущее.

Поэзия Маяковского — живой и вдохновенный источник лучших традиций советской поэзии на долгие годы. Мы вновь и вновь возвращаемся к ним с твердой уверенностью, что *открытое время* Владимира Маяковского еще впереди. Он сам видел его, когда обращался к потомкам:

Я к вам приду

в коммунистическое далеко...

СОДЕРЖАНИЕ

Современники	5
Возвращение в молодость	36
Маяковский и Твардовский	56
Маяковский и Мартынов	72
Маяковский и Смеляков	84
Поэзия — это действие	109
Эффект присутствия	133

Михайлов Ал.

М69 «Я знаю силу слов...» (*Традиции Маяковского — вчера и сегодня*).— М.: Худож. лит., 1983.— 174 с.

Новая книга известного советского критика Ал. Михайлова, выходящая в год 90-летия со дня рождения В. В. Маяковского, посвящена вопросу о развитии его традиций в советской поэзии.

М 4603010102-307 **КБ-18-28-83** **ББК 83.3Р7**
028(01)-83 **8Р2**

**Александр Алексеевич
Михайлов**

«Я ЗНАЮ СИЛУ СЛОВ...»
*(Традиции Маяковского —
вчера и сегодня)*

Редактор
А. Коган

Младший редактор
Э. Гурецкая

Художественный редактор
С. Гераскевич

Технический редактор
И. Жаворонкова

Корректор
С. Свиридов

ИБ № 3667

Сдано в набор 14.12.82. Подписано в печать 7.07.83. А13114. Формат 70×90^{1/32}. Бумага типогр. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,42. Усл. кр.-отт. 6,71. Уч.-изд. л. 6,89. Тираж 50 000 экз. Изд. № IX-1228. Заказ № 1805. Цена 25 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Новобасманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5

МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Вышли из печати

в 1983 году:

Гждеу С. Лирика Генриха Гейне

**Кантор В. «Братья Карамазовы»
Ф. М. Достоевского**



Книга Ал. Михайлова, выходящая в год 90-летия со дня рождения В. В. Маяковского, посвящена развитию и приумножению гражданственных, этических и эстетических традиций поэта в современной многообразной советской поэзии.