



## ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА Р. С. Ф. С. Р. В ЭПОХУ РЕВОЛЮЦИИ (1917—1922) <sup>1)</sup>.

ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА РУССКОЙ ПОЭЗИИ.

Валерий Брюсов.

О Т А В Т О Р А.

**П**риняв поручение редакции «Печати и Революции» сделать обзор русской поэзии за пять лет, 1917—1922, я сознавал, что беру на себя немалую ответственность и вообще как автор такого обзора, и в частности, как поэт, как участник поэтического движения последних десятилетий. Прежде всего трудно было достичь полноты обзора, говоря о периоде, когда нормальное распространение книг было нарушено, когда нередко книга, напечатанная в Петрограде, тем более в провинции, оставалась неведомой в Москве. Очень вероятно, что ряд явлений, может-быть, интересных, ускользнул от моего внимания. Вместе с тем, огромное все-таки количество альманахов, книг, книжек, брошюр со стихами, изданных за 5 лет, которые не все можно было вновь получить в руки, заставляло о многом говорить по памяти. вполне возможно, что, делая усиленную оценку *нескольких сот* изданий, я в иных случаях допустил суждения, недостаточно обоснованные. Во всех этих пропусках и промахах заранее прошу извинения, не столько у читателей, сколько у товарищей-поэтов.

Однако, важнее ответственность другого рода. Обозревая жизнь русской поэзии за годы 1917—1922, я должен был говорить о всех ее направлениях, т.-е. о символистах и примыкающих к ним течениях, о футуристах и связанных с ними группах, о поэтах пролетарских и крестьянских. Подход к каждому из этих направлений представлял лично для меня особые трудности.

Оценивая поэзию символистов, я должен был, по крайнему моему разумению, отнестись отрицательно к их деятельности за последние

<sup>1)</sup> Печатаю обзоры, посвященные русскому искусству и литературе истекшего пятилетия, редакция не претендует на полный охват работы в указанных областях. Для такого охвата тесны журнальные рамки. Ред.

годы. Между тем я сам, как поэт, теснейшим образом связан с движением символизма. Доля обвинений, выдвинутых мною против символистов, падает и на меня. Само собой понятно, что я не считал уместным писать о своих собственных стихах. Но здесь, в предисловии, позволю себе сказать, что, действительно, признаю, несколько сносно критически отнестись к себе, и свои стихи 1912—1917 года не свободными от общих недостатков символической поэзии того периода. Но, продолжая столь же откровенно, думаю, что некоторых, роковых для символизма, путей мне удалось избежать и что мои стихи следующего пятилетия («В такие дни», 1920 г.; «Мир», 1922 г.; «Дали», 1922 г.) выходят на иную дорогу. Однако, решать этот вопрос, конечно, не мне.

Напротив, я должен был признать значительность работы, исполненной футуристами за тот же период. Могут возразить, что я печатно давал несколько иную оценку нашему футуризму в начале 10-х годов. На это возражу, во-первых, что русский футуризм значительно изменился за эти 5 лет; ныне, в 1922 г., он далеко не то, чем был в 1911—1913 гг., в том счете и по своей *идеологии*; во-вторых, что я сам (не вижу причин скрывать это) изменил некоторые свои взгляды на поэзию, что десять лет назад я, вероятно, не высказал бы всего того, что сегодня мне кажется справедливым. Впрочем, читавшие мои прежние статьи должны помнить, что я никогда не разделял того абсолютно-отрицательного отношения к русскому футуризму, каким его встретила часть нашей критики, и с самого начала указывал в рядах футуристов на несколько несомненных дарований.

Иное затруднение представлял для меня подход к пролетарской поэзии. Существует взгляд, что оценить пролетарскую поэзию способен только пролетарий, рабочий. Никак не выставляя себя аристократом, уже потому, что отец мой родился крепостным крестьянином,—я, однако, не могу считать себя рабочим, так как на фабрике или заводе не работал и получил воспитание «буржуазное». Тем не менее (оставляя в стороне то, что всю жизнь я был занят трудом и ныне разделяю все лучшие надежды рабочего класса), я полагаю, что внимательное изучение литературы всех веков и народов—достаточное основание, чтобы высказать свое суждение и о создающейся, в наши дни, русской пролетарской поэзии. Замечу кстати, что, по самому построению статьи, по мысли, положенной в ее основу, я рассматривал пролетарскую поэзию 1917—1922 гг. (как и стихи других направлений) преимущественно с точки зрения формальных достижений.

## I.

В годы перед Европейской войной в русской поэзии было, собственно говоря, только два течения, по крайней мере, два *живых* течения: символисты и футуристы.

Правда, можно было назвать отдельных представителей поэзии досимволической, но их было мало, влияние на развитие поэзии они не оказывали. По большей части, то были старики, доживавшие свой век, как С. Фруг. Из поколения, выступившего в литературе в 80-х и 90-х годах, все сколько-нибудь значительные поэты, начиная с Минского и Мережковского, отчасти и К. Фофанова, испытали на себе влияние движения символизма. Очень немногие остались в стороне от него, напр.,

Ив. Бунин, А. М. Федоров, по духу своей поэзии близкие к французским парнасцам. В рядах символистов считались: Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт, пишущий эти строки, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, М. Кузьмин, Ю. Балтрушайтис и ми. др. Некоторые более молодые поэты выделяли себя из числа символистов и именовались акмеистами: Н. Гумилев, С. Городецкий, позднее О. Мандельштам и др., но их новаторские теории не вязались с практикой, а практика ранних акмеистов была чисто-символическая.

Противоположный лагерь образовывали ярые противники символистов—футуристы. В ту эпоху, в первую половину 10-х годов, футуризм еще не выходил из периода первого натиска, беспорядочного, неорганизованного бунта. Теоретические положения футуристов,—разные их «манифесты»,—были противоречивы, плохо обоснованы, преднамеренно и грубо парадоксальны. На ряду с произведениями, авторы которых, действительно, пытались сказать новое слово в литературе, в книгах футуристов печаталось немало вздора, затемнявшего основное течение. Сами футуристы делились на ряд «фракций», ожесточенно споривших, вернее, ругавшихся, между собою: кубо-футуристы, эго-футуристы (проповедывавшие «вселенскую эго-самость»), психо-футуристы, центро-фугалы и др. В этих изданиях, начиная с «Садка судей» (1908 г.), «Пощечины общественному вкусу» и т. д., продолжая неопределенными объединениями «Петербургского Глашатая», где рядом с новаторскими стояли стихи Ф. Сологуба, Вал. Брюсова, Л. Афанасьева, и кончая разными «Чемпионатами поэтов», уже выступали почти все те деятели футуризма, о которых дальше необходимо будет говорить подробнее: В. Хлебников, Вл. Маяковский, Б. Пастернак, Н. Асеев и др. Но было также множество имен, претендовавших возглавлять целые направления,—имен, которые теперь, через 6—7 лет, вряд ли что-нибудь говорят самым усердным читателям стихов: И. Игнатъев, Федор Платов, Дм. Крючков, Ив. Оредж, Вас. Гнедков, Грааль-Арельский, Жозефина Гант д'Орсайль и т. д. и т. д.

Добавим, что в те годы, перед войной и в начале войны, уже проступали первые ростки пролетарской поэзии. Говоря так, мы имеем в виду не только то, что время от времени появлялись сборники стихов, написанных рабочими. Такие стихи, разумеется, писались и раньше, но в 10-х годах XX века стало намечаться в этом направлении обособленное литературное течение, готовившееся вывестись как определенная «школа». Появились в печати книжки первых стихов Самобытника (А. Маширова) и некоторых других. Но, во-первых, стихи эти еще не привлекали широкого внимания, во-вторых, сами эти поэты, в ранних опытах, еще далеко не определились, и на общелитературную жизнь тогда это движение влияния не оказывало. Несколько заметнее были выступления поэтов-крестьян, среди которых особенно выделялся Н. Клюев яркостью своей первой книги «Сосен Перезвон»; уже позднее «крестьянская поэзия» стала находить свое новое выражение в стихах Н. Асеева, С. Есенина, П. Орешина, Ю. Анисимова.

Таково было положение русской поэзии в годы, предшествовавшие пятилетию 1917—1922 гг. или, вернее, в годы перед самым началом Европейской войны. В общем то была картина в достаточной мере тусклая. Центр ее занимали символисты, с примыкавшими к ним течениями (как акмеизм). Но в лагере символистов уже определенно чувствовалась усталость; движение вперед остановилось, сменилось застоєм, который явно грозил превратить мятежный поток 90-х и 900-х годов в загнивающее болото. На новых произведениях символистов лежала печать трафарета; их настроения в целом были проникнуты успокоенным самодовольством; вся их поэзия бесповоротно отходила все дальше и дальше от жизни, любовно углубляясь то в археологию, то в мистику. На первом плане картины бурлили еще весьма мутные воды футуристического движения. Здесь ощущались живые токи, возможность достичь новых берегов, веянье свежего ветра, долетающего из современности, из подлинной жизни. Но, продолжая сравнение, можно сказать, что с чистой водой смешивались потоки грязи, что новые берега были еще скрыты туманами, что и самая атмосфера русского футуризма того периода была пропитана вредными испарениями. Таковыми, между прочим, были некоторые идеологические предпосылки, выставляемые ранними футуристами, заимствованные с Запада и толкавшие на роковой путь служения империалистическому капитализму. Задний фон картины составляли поэты, державшиеся отживших форм старого реализма, более не пригодных для выражения настроений современности. Наконец, в стороне, еще не имея сил занять видное место, группировались первые пионеры «крестьянской» и рабочей, пролетарской поэзии.

Начавшаяся война еще более затемнила эту картину. Большинство поэтов наперебой бросились писать патриотические и военные стихи. «Спрос» на такого рода произведения (со стороны не только бульварных еженедельников, но и серьезных «толстых» журналов) породил избыток «предложения». Эти батальные, славянофильские и—увы!—нередко ультра-монархические стихотворения изготовлялись, в громадном большинстве, по определенным, раз навсегда установленным, рецептам. При сочинении таких стихов поэты забывали все традиции и заветы своей «школы», и часто трудно было отличить в очередной стихотворной поставке на нужды данного издания бывшего футуриста от бывшего символиста или бывшего реалиста. Все становились «на одно лицо», во мгле порохового дыма (конечно, только словесного) «все кошки делались серы». Чисто-художественные задачи вовсе не имелись в виду, отходили на последний план... И такие произведения насчитывались тысячами, временно совсем заслонив подлинную поэзию, которая, конечно, продолжала жить, но о которой как-то позабыли и читатели и критика.

Затяжка войны привела, в области поэзии, к некоторому отрезвлению. В 1916 г. литературное небо прояснилось; стали вновь появляться книги стихов, привлекавшие внимание разрешением художественных

заданий (таковы, напр., «Оксана» Н. Асеева, «Простое, как мычание» Вл. Маяковского, «Поэзия Армении», «Альманах Муз», последовавший вскоре сборник «Поверх барьеров» Б. Пастернака и др.). Но быстро надвигались сначала черные месяцы начала 1917 г., когда русскому слову стало «не до стихов» (выражение Тютчева), потом—две революции со всеми их неизбежными, но тяжелыми следствиями для внешних проявлений поэтической жизни. Февраль 1917 г. был по плечу большинству наших поэтов, побудил «певцов» быстро настроить свои лиры на лад «свобода—народа», и затоцд было журналы и газеты такими же стихотворными клише, как и начало войны. Но Октябрь был для многих, и очень многих, как бы ударом обуха по голове. Голоса, обычные в нашей поэзии, примолкли. А затем, с замираньем всей вообще художественной жизни в России, затихла и русская поэзия в ее целом, как живой организм, состоящий из разных клеток. Слабо пульсировали лишь некоторые из них.

В первые годы после Октябрьской революции перед новой Россией, перед Р.С.Ф.С.Р. стояли задачи, вне всякого сомнения, безмерно более настоятельные, безмерно более неотложные, чем забота о нормальном развитии поэзии. В период войны внешней, где скрытым образом против нас были чуть ли не вся Европа и Америка, в период борьбы гражданской, когда на карту становилось самое бытие Советской республики, в период закладывания первых основ нового строя,— все должно было далеко отступить перед вопросами, выдвигаемыми ходом общественной жизни и политики. Великая идея диктатуры пролетариата диктовала совершенно определенную тактику. Эпоха была такая, что поэзия должна была безмолвствовать.

Больше трех лет дальнейшая эволюция русской поэзии совершалась как бы в подпольи, почти незримо для широких читательских кругов. Прекратили свое существование те старые литературные журналы, со страниц которых читатель прежнего времени обычно знакомился с новыми явлениями поэзии (по самим произведениям или по критическим отзывам). Новых журналов, которые печатали бы стихи, возникало мало, и большею частью они прекращались на одном из первых выпусков, да и не получали распространения, в силу разрухи транспорта. Закрылось, временно или навсегда, и большинство прежних книгоиздательств, в одну из первых очередей—именно чисто-литературные. Одно время—конец 1919 и 1920 гг.—приостановилось было самое печатание книг, даже не только художественно-литературных, вследствие отсутствия бумаги. Издательства, основываемые при разных правительственных органах, принуждены были поэтому очень скупо давать место изданиям художественным, тем более—стихам, а изданные книги подвергались той же участи, как выпуски журналов: они расходились лишь в том городе, где были изданы. Центральное Государственное Издательство тоже могло уделять стихам только скудные обрывки бумаги, которой нехватало на газеты, на учебники и на агитационные издания. Новая книга стихов стала явлением редкостным, тогда как в

предвоенное время, в среднем, в России выходило их до 30 в месяц, т.-е. по сборнику стихов в день. Доходило до того, что появлялись в продаже издания рукописные, возвращавшие к эпохам до XV столетия!

А между тем поэты всех направлений, всех прежде существовавших и зарождавшихся тогда «школ», продолжали писать и писать усердно, и к ним присоединялись все новые и новые отряды молодых дебютантов. Полки шкапов даже Госиздата загромождались купленными рукописями стихов, хотя авторы их и предупреждали, что издание стихов может пойти лишь в последнюю очередь. Во все учреждения, связанные с литературой, как Пролеткульты, отделы Лито Наркомпроса и др. издательские отделы всех ведомств, даже Наркомзема, редакции всевозможных, хотя бы технических, временников, правления театров и тому под.,—всюду почта заносила тетради со стихами. Сколько таких тетрадок, тем или иным путем, попадало в руки любого, сколько-нибудь заметного писателя! Где только открывалась «литературная студия»,—а одно время открывалось их довольно много,—тотчас ее заполняли начинающие стихотворцы. И 1922 год, когда началось спешное отпечатывание всего написанного в предшествующие годы,—этот 22 год доказал, что, действительно, много сочинялось стихов в то пятилетие, когда русская поэзия, казалось, в ее целом безмолвствует!

Конечно, это молчание русской поэзии было неполное. Во-первых, имели голос пролетарские поэты. Без сомнения, они тоже испытывали все затруднения от недостатка бумаги, от разрухи транспорта, многие их произведения оставались в столах авторов, но все-таки Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихов, и существовал ряд журналов, где печатались стихи пролетарских поэтов. Рядом с этим, в отдельных случаях, выходили из печати и стихи поэтов иных течений; около 1919 г.—ряд изданий «Алконоста», со стихами петербургских символистов; в 1920—1921 гг. целая серия книжек имажинистов; футуристами кое-что было издано в Тифлисе в 1919—1920 гг. и т. п. Кроме чисто пролетарских, возникали изредка и обще-литературные временники: одно время «Москва», потом вышло два выпуска «Художественного Слова» (при Лито Наркомпроса); «Творчество» и некоторые другие журналы приоткрывали свои страницы и не только для пролетарских поэтов; в провинции (Ковров) выходил «Рассвет» и т. д. Все же если бы кто-нибудь захотел составить понятие о жизни русской поэзии в 1917—1920 гг. по печатным изданиям, он получил бы картину до крайности неполную. Отсутствовали бы многие значительные вещи пролетарских поэтов, тогда уже написанные, но изданные лишь позже; не было бы длинного ряда книг символистов и футуристов, тщетно искавших пути в типографию; совсем не были бы представлены поэты начинающие, поскольку они не могли войти в число пролетарских, и т. д.

Рядом с этим поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до октября, но развились

именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизованным кафедам в разные кафе,—отчего этот период русской поэзии и называют иные «кафейным». Поэтические кафе нарождались и в Петрограде и в провинциальных городах, но особенно много было их в Москве. Здесь после разных «Табакерок», «Десятых Муз» и т. под. сравнительно долгое время действовало кафе «Всероссийского Союза Поэтов», где читали поэты всех направлений (не исключая пролетарских), потом еще «Стойло Пегаса»—трибуна имажинистов, и отдельное кафе пролетарских поэтов. Сходную роль играли такие же чтения собственных стихов на вечерах, устраиваемых разными государственными и немногими сохранившимися частными организациями. Таковы были вечера Пролеткультов и районных советов в Москве—Лито Наркомпроса, Особняка Поэтов, Дома Печати, Дворца Искусств, Союза Писателей; в Петрограде—Дома Литераторов, Дома Искусств и др. Еще более широкий круг слушателей привлекали эти чтения, когда поэты, в Москве, переносили их в огромную аудиторию Политехнического музея, не раз переполнявшуюся по приглашению афиш на «вечер новой поэзии». Были даже вечера, где публика присуждала премию за лучшие стихи.

Такими путями некоторые сведения о современной поэзии все-таки проникали в среду читателей. Но сведения эти были ограничены, отрывочны, сбивчивы. Из печати узнавалось лишь немногое. Оценивать стихи со слуха (что когда-то так было распространено в древнем Риме) было непривычно. Систематическое руководство определенных критиков отсутствовало до самого последнего времени. Естественно поэтому, что большинство в публике недоумевало, знакомясь хотя бы с теми же афишами Московского Политехнического музея, возвещавшими об очередном «вечере новой поэзии». На этих плакатах перечислялся длинный ряд имен, мало кому известных, и, мало того, длинный ряд «школ» и «течений», тоже, по большей части, неизвестных. Так, на афишах стояли: нео-классики, реалисты и нео-реалисты, нео-романтики, символисты, акмеисты и нео-акмеисты, футуристы и нео-футуристы, центрофугалы, имажинисты, экспрессионисты, презентисты, акцидентисты, ктематикки, беспредметники, ничевоки, эклектики, затем еще «поэты вне школ» и, наконец, раза два—пролетарские поэты, которые, впрочем, затем отказались от выступлений на подобных вечерах. Всем, стоявшим в стороне от закулисной жизни русской поэзии, от той работы, которая происходила в ее недрах за пятилетие 17—22 года, это множество «направлений» представлялось и необъяснимым и ненужным, нелепой претензией одних—играть роль «главы школы», «метр д'эколя», других—оказаться непременно «левее» всех в своей области.

Однако, то было не совсем так: это распадение к 1922 г. нашей поэзии на ряд школ, фракций, направлений, групп и толков—только потому и казалось неожиданным, что целое пятилетие она прожила, так сказать, за занавесом.

## II.

Теперь уже всем становится ясным, чем именно должна стать современная русская поэзия. Поэзия всегда—выражение своего времени. Наши годы, эпоха после войны и после Октября глубочайшим образом отличаются от предшествующих лет: мы живем в новом социальном укладе, мы создаем новый быт, мы исполнены новых надежд, ставим себе новые цели; руководящим стал новый, иной класс общества, который постепенно и в пределах возможности приобщает все другие к своей идеологии. С одной стороны, в нашей жизни возникают явления, раньше невозможные; с другой—многое, что было в прошлом привычным и считалось значительным, отходит в историю, исчезает; наконец, видоизменяется на наших глазах самый язык—основной материал поэта. Поэзии предстоит так или иначе воплотить переживания этого момента истории, уловить ставимые им вопросы и дать на них свой, художественный, ответ.

Истинно-современной поэзией будет та поэзия, которая выразит то новое, чем мы живем сегодня. Но подобная задача, перенесенная в область искусства, таит в себе другую, распадается на две. Надобно не только *выразить новое*, но и *найти формы* для его выражения. В искусстве, где форма содержанием обусловлена, где идея получает подлинную жизнь лишь в соответственном выражении, а вне его—мертва и не действительна, всякое искание нового и начинается с искания новых форм и приводит к нему. Здесь удачным символом оказывается старая притча о мехах и вине: новое вино вливать в старые меха нельзя, новые идеи выразить в старых формах невозможно. Все то, что было в нашей поэзии живым, что способно было откликаться на требования истории, было в годы 1917—1922 устремлено наисканье «нового». Хотя бы отдельные поэты сознательно и не отдавали себе отчета, какая огромная задача поставлена русской поэзии, все же они, поскольку были поэтами, чувствовали потребность порвать со старым. Для одних—прежде всего, конечно, для пролетарских поэтов—это чувство точно определялось как потребность выявить новое миросозерцание, идеологию рабочего класса; для других, захваченных революционным движением,—менее отчетливо, как стремление воплотить новые переживания, данные им революцией и новым укладом жизни; для третьих, может-быть, только как желание отразить в художественной форме окружающую действительность; но для всех оно должно было быть связано с необходимостью искать новые средства изобразительности. Из этого и вытекает то, что вся наша поэзия миновавшего пятилетия была проникнута разнообразнейшими техническими исканиями, что главная ее работа была работой над формой. Это и привело современную поэзию к делению (конечно, чисто внешнему) на все эти группы и подгруппы, явно обличающие теоретико-технические основания таких размежевок.

Само собою разумеется, что эта вторая, вспомогательная цель,—выработка новых форм,—давала возможность гораздо более легких до-



стижений, нежели первая, основная,—выявления нашей современности. Идея, заключенная в понятии «пролетарская поэзия», принадлежит к числу задач высочайшей трудности и сложности. В конце-концов, «пролетарская» поэзия есть та, которая должна стать «поэзией» вообще, заменить собою все то, что в течение *тысячелетий* называлось поэзией. Нет поэтому ничего удивительного, что за пять лет, с октября 1917 г. по 1922 г., мы получили только первые опыты в этом направлении, видим только камни складываемого фундамента. Напротив, задача—видоизменить, усовершенствовать технику словесного искусства так, чтобы она способна была более адекватно выражать настроения современности; это, при всей ее трудности,—только обычная, очередная задача истории литературы. Естественно, что на этом пути, за пять лет, можно отметить уже определенные достижения. Конечно, вновь созданные формы—далеко не то, что нужно пролетарской поэзии (по той же причине неразрывности формы и содержания). Но в технических исканиях миновавшего периода есть известное завершение; писатели, им посвящавшие свои силы, до известной степени «сделали свое дело», то, что могли. Их работу уже можно рассматривать исторически. Поэтому их и приходится признать главными деятелями пятилетия 1917—1922 гг.

С этой точки зрения, все направления нашей поэзии за последние годы можно распределить на *три* группы, так сказать, вчерашнего дня, сегодняшнего дня (по отношению к 17—22 гг.) и завтрашнего дня. Первая, это—поэты, не ощутившие требования времени, сознательно оставшиеся чуждыми новаторскому, обновительному движению в области техники поэзии, все «правые» (в литературном смысле) школы, кончая символистами и акмеистами,—наше литературное прошлое. Вторая, это—поэты, прежде всего увлеченные ковкой новых форм, новых средств и приемов изобразительности, нового поэтического языка, т.-е. разрешавшие ту задачу, которую ставил поэзии данный момент ее эволюции, футуристы, и все выходящие из футуризма течения,—наше литературное сегодня. Третья, это—поэты, которые сразу ставили перед собою основную цель—выразить новое миросозерцание, пытались использовать для того как новые, так и традиционные формы, т.-е. поэты пролетарские,—наше литературное будущее. Заметим, что при этом делении, проведенном с формальной точки зрения, группы поэтов располагаются в последовательном порядке и по духу их произведений (конечно, с отдельными исключениями): продвигаясь от первой группы к третьей, чувствуешь все более определенное веяние революции, уже не только литературной, но и политической.

О крайнем правом крыле поэтов, за годы 1917—1922, сказать почти нечего. Из наших запоздалых парнасцев многие эмигрировали из России. Попадавшиеся в зарубежных изданиях новые стихи Ив. Бунина, А. М. Федорова, С. Маковского, Л. Столицы, Вл. Эльснера и др. ничем не отличались от их прежних стихотворений: умело слажено, но скучно и ненужно. Совершенно бесцветной была и деятельность московских нео-классиков, школы боевой, которая определенно отме-

живывалась от всякого повторства, желая вернуть поэзию к идеалам классических образцов: желание, как и всякая попытка повернуть назад колесо истории, конечно, неисполнимое. Во главе нео-классиков стоял Олег Леопидов, единственный поэт в этой группе, проявивший свою индивидуальность; но он же, в разрез с тенденциями своей группы, заявил где-то: «Возврата к прошлому не вижу,—Его покоя не хочу...» Другие жаловались: «Все, что надо, сказали—Те, другие, до нас...» (Г. Дешкин), молились «неведомому Богу» (М. Гальперин), вспоминали, что «Христос родился в яслях» (Е. Волчанецкая), склонялись «перед иконою святой» (Н. Захаров-Мэнский) и т. д...

Близко к нео-классикам стояли, и с теми же результатами, поэты московского «Особняка» и значительная часть петербургского Союза поэтов. Можно пройти молчаньем большинство этих поэтов, частью выступавших с отдельными сборниками (напр., А. Марсеев, «Кованый ковш», 1921 г.), частью составлявших свои альманахи, иногда с приглашением футуристов («Провинциальная Муза», Казань, 1919 г. «Сюжетисты», Курск, 1921 г., «Костер», 1920 г., «Лирика», 1922 г. и др.). Следует, однако, выделить некоторых поэтов, как П. Радимова (переводы с татарского, Казань, 1920 г. «Провинциальная Муза» и др. изд.), который чужд теориям «правых» и пишет непритязательно, но живо; петербургских «островитян», как Н. Тихонов («Орда», 1922 г.) и С. Колбасьев («Открытое море», 1922 г.), в стихах которых есть что-то и «от нового» и оценивать которых по первым опытам еще рано; и еще двух-трех — из провинциальных альманахов (как «Альманах первый» Курского Союза поэтов, 1922 г., «Сполохи», В. Устюг, 1920 г., «Рассвет», Ковров, 1920 и 1921 гг.), где иногда есть намеки на талантливость.

Много виднее была деятельность символистов. Правда, в большинстве они принуждены были молчать в течение нескольких лет. Но кое-что из их произведений в печать все же проникало. Всего больше напечатано было за время революции книг А. Блока (поэма «Двенадцать» (1918 г.) в нескольких изданиях, «Ямбы» (1919 г.), «За гранью прошлых дней», «Седое утро» (1920 г.), драмы «Песня судьбы», «Катилина», «Рамзес», некоторые статьи, переводы Гейне и др.), но также кое-что Вяч. Иванова («Младенчество», «Прометей», издания Алконоста), Андрея Белого («Королева и Рыцари», то же издание), К. Бальмонта («Перстень, изд. «Творчество») и т. д... В конце 1921 и в 1922 г. к этому присоединилось уже значительное число книг, написанных, конечно, раньше, опять А. Блока, затем Андрея Белого (изд. русские и зарубежные—«Геликона»), Н. Гумилева (посмертные), Ф. Сологуба, М. Кузьмина, А. Ахматовой, В. Ходасевича и мн. др. Тогда же в некоторых изданиях («Вестник Литературы», «Летопись Дома Литераторов», «Литературные Записки») предпринята была целая кампания, имевшая целью доказать, что именно эти произведения являются венцом современной литературы. Писалось, что Блок—значительнейший из преемников Пушкина, что стихи Гумилева—предел мастерства, что А. Белый—создатель новой

эпохи в литературе, что Ходасевич—самый яркий представитель нашей поэзии, Ахматова—ее гордость, Сологуб—ее патриарх, и т. под.

Пишущему эти строки всего менее пристало отрицать заслуги перечисленных поэтов. Все они, в свое время, были его соратниками, и он во многом разделял их идеалы и стремления; обо всех них он не раз печатно высказывал свое мнение, как о выдающихся художниках; многим из них оказал содействие при их первых шагах в литературе (Блоку, Белому, Гумилеву). Но все это не должно и не может ослеплять взгляд критика; от признания писателя истинным поэтом далеко до того, чтобы ставить его на первое место во всей русской литературе. Никто теперь не отрицает заслуг символистов в прошлом, их *исторического* значения; неоспоримо, что Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов, А. Белый, Блок были в 90-х и 900-х годах передовыми деятелями в области поэзии. Но, оценивая роль тех же поэтов в 10-х и начале 20-х годов, можно прийти и к иным выводам, несколько не впадая в противоречие с прежними суждениями. Дело идет не о переоценке *таланта* поэтов, но о сравнительной оценке их роли в разные периоды. Если в конце XIX и начале XX века издания символистов были литературным событием, то за последние десять лет они являлись лишь книжной новинкой, порой—увы!—весьма напоминавшей нечто уже прочитанное раньше.

Поступательное движение символизма, как литературной школы, прекратилось еще в самом начале 10-х годов, когда наметилось и явное вырождение тех основных принципов, которые прежде давали силу символической поэзии. Если стремление к идеям «общечеловеческим» в период расцвета углубляло и усложняло эту поэзию, сравнительно со стихотворством 70—80-х годов, то в период упадка то же стремление приводило к дидактизму, к изложению стихами тем, позаимствованных у Ницше. Если раньше символисты умели художественно воплощать вопросы современности в фигурах истории и в образах народных сказаний (мифы), то теперь это обращалось в жонглирование данными археологии и фольклора. Самый прием символа, как могущественного приема обобщения, подменялся рассудочной аллегорией. Заботливое отношение к форме переходило в пустую игру техническими трудностями. Даже язык застывал в условном, ставшем традицией, словаре, и с каждым годом символисты становились все небрежнее в выборе слов, в синтаксисе, во всем строе речи. Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с «богатыми» рифмами (чаще всего: иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод, в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания—и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых (за исключением «Русского Богатства»), и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией.

Годы 1911—1917 были временем развала символической школы. Извне на нее яростно нападали футуристы. Внутри от нее отказывались

мистические анархисты (Г. Чулков и др.), акменсты (С. Городецкий, Н. Гумилев), поэты «Гюлистана» (А. Глоба, В. и Б. Шманкевичи и др.), соборные индивидуалисты (М. Гофман) и др. Из писателей оставшихся верными знамени, лишь немногие удерживались хотя бы на уровне своего прежнего творчества, еще более редкие делали шаги вперед, громадное большинство безудержно катилось вниз по склону трафаретов, увлекаемая в те же низины и молодежь, еще пополнявшую тогда ряды символистов. В эпоху Революции символисты вступили уже разбитой армией, потерявшей многих вождей и за последние годы не приобретшей ни одного ценного соратника. И все пятилетие 17—22 года не ознаменовано ни одним выдающимся произведением, которое было бы подписано именем поэта, находящегося в рядах символистов.

Некоторые имена, прежде довольно громкие, можно обойти почти молчанием. Д. Мережковский сам исключил себя из числа поэтов-стихотворцев, задолго до 17 года. К. Бальмонт уже лет 15 назад стал превращаться в заурядного графомана, и книжки его стихов, вышедшие в революционные годы, прямо оскорбляют убожеством содержания и формы, отсутствием даже проблесков когда-то яркого дарования. З. Гишпиусе, и у нас («Последние стихи». Спб., 1918) и за рубежом, печатала только ругательства по адресу Советской России, в которых неряшливость техники и грубость речи обличают полное угасание художественного вкуса и стихотворного умения. Теми же признаками отмечены новые стихи некоторых других бывших символистов, о которых не стоит говорить подробнее, так как они основательно и справедливо забыты, в роде, напр., С. Кречетова (в зарубежных изданиях).

О ряде других можно сказать только то, что они что-то писали, похожее на их прежние стихи, только слабее и бесцветнее. Жаль, что в этом ряду приходится назвать и Федора Сологуба, в новых сборниках которого («Соборный благовест», 1921 г., «Одна любовь», 1921 г., «Свирель», 1922 г., и др.) много стихов, помеченных давними годами, и это всегда—лучшие. Как стихотворец, решительно ниже себя во всех своих новых стихах был и Андрей Белый («Королевна и Рыцари», 1921 г., «Первое свидание», 1921 г., «Зовы времен», Берл., 1922 г., и др.; Белого, как прозаика, мы не касаемся). Повторением старого, перепевом самого себя, были и стихи М. Кузмина, какие нам случалось встречать («Лесок», «Эхо», 1921 г., «Петербургский Альманах», 1922 г., и др.). То же надо сказать и о ряде других, как Ив. Рукавишников («Триолеты», 1922 г.), К. Липскеров («Золотая ладонь», 1922 г.), С. Рафалович («Симон Волхв» и др. изд., Тифл., 1919 г.), и еще многих, чьи стихи печатались отдельными книжками или в альманахах символистов («Дракон», 1921 г. «Записки мечтателей», с 1919 г. и др.), как Ю. Балтрушайтис, В. Инбер, С. Царнок, С. Соловьев, В. Пяст, Г. Адамович, П. Сухотин, С. Шервинский, и т. под. Некоторые, однако, шли назад очень далеко, так, напр., Анна Ахматова, расхваленная частью современной критики; в ранних стихах Ахматовой было некоторое своеобразие психологии,

выраженной подходящими к тому ломаными ритмами; в новых («У самого моря», «Подорожнику», «Anno Domini», 1922)—только бессильные натуги на то же, изложенные стихами, которых постыдился бы ученик любой дельной «студии».

Некоторые символисты, как сказано выше, удержались на крайней высоте своего творчества или даже в том или ином отношении шли вперед. Ничуть не ниже прежних поэм новые стихи М. Волошина (альманах «Наши Дни», 1922 г., и цитаты в др. изд.), и они имеют еще то достоинство, что часто касаются тем современности. Хорошим стихом написана поэма А. Глобы «Уот Тейлор» (1922 г.), начатая, впрочем, давно (Глобы, как драматурга, мы не касаемся). На уровне прежних достижений остается и Вячеслав Иванов, хотя ни его поэма «Младенчество» (1918 г.), ни драма «Прометей» (1919 г.), ни «Зимние сонеты» (1921 г.)—не прибавляют ничего нового к его образу, как поэта. Иные, может-быть, и пошли вперед, как творческая индивидуальность и как мастер, но не вышли за грани, очертанные символизмом уже десятилетие назад, не дали ничего самостоятельного ни в содержании, ни по форме. Таковы Марина Цветаева («Версты», 1922 г.), В. Ходасевич «Путем зерна», 1922 г., и стихи в журналах, почему-то вдруг превознесенные А. Белым), Г. Чулков («Стихотворения», 1922 г.) и др. Таковы же некоторые символисты-дебютанты или полудебютанты. Они дали недурные стихи на темы, сходные с теми, какие разрабатывались их предшественниками по школе, в их манере, с их приемами, их языком. Десять лет назад все это могло быть нужно в ряду аналогичных работ; ныне—бесполезно и неинтересно, потому что время выдвинуло уже новые запросы.

Критика, сочувствующая символистам, особенно выдвигает заслуги А. Блока. Однако, его последние книги (перечислены выше, также «Возмездие», 1922 г., не считая переизданий «Собрания сочинений» и др.) на девять десятых—повторение прежнего. А. Блок всегда с одного клише воспроизводил десятки стихотворений, еле различных одно от другого. Пять-шесть тем, три-четыре приема он разводил на сотни пьес, не плохих, но одноликих: опять о том же, опять так же, в тех же размерах, с теми же рифмами, даже теми же словами, где небрежно брошены «годы золотые», «душа изливается», «вечер догорал», «вода спала» и т. под., кое-что от Фета, кое-что от Блока, кое-что от других. Новые стихи Блока читались и забывались, а ведь «прекрасная дама», «незнакомка», «твари весенние» помнились и помнятся поныне. Совсем слабы новые драмы Блока, аллегорическая «Песня судьбы», исторически несообразный «Рамзес». Самым сильным произведением Блока за революционный период осталась поэма «Двенадцать», конечно, анти-революционная по духу, но где поэт все же соприкоснулся со стихией революции. В общем А. Блок, конечно, не перестал быть поэтом, но—если исключить «Двенадцать»—его образ в истории литературы остался бы все тем же и без его стихов 1917—1922 гг., и история русской поэзии без этих его стихов тоже осталась бы все той же.

Итак, символисты за пятилетие 1917—1922 гг. писали стихи, одни совсем плохо, другие—лучше, не хуже прежнего, третьи—даже стихи превосходные, сами по себе, но движения вперед в этом не было. Символизм стоял на месте и, если рос, то только вширь, да и то немного. Несколько умножилось число примеров применения этого метода к некоторым темам, раньше не разработанным или не вполне разработанным,—примеров, сделанных по образцам прошлого. Это—все, что дали символисты.

Не многим больше прав на активную роль в истории имеет родное дитя символизма—акмеизм.

Собственно говоря, двух основателей этого течения, Н. Гумилева и С. Городецкого, было бы правильнее прямо причислить к символистам, ибо оба ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве. Но их обоих выделяет то, что оба оказались жизнеспособнее своих сотоварищей по школе, хотя и в двух прямо противоположных направлениях.

Посмертные сборники стихов Н. Гумилева («Костер», «Стихотворения», «Тень от пальмы», «Огненный столп» и др., 1922 г., перепечатки «Мик», «Фарфоровый павильон» и др.) показывают, что он сумел до последних лет остаться большим мастером пластического изображения. Описания экзотических стран, достаточно ему знакомых, и яркие аналогии, заимствуемые из этой области, придают стихам Гумилева своеобразный оттенок, не бледнеющий, даже при сравнении с Лекантом де Лилем или Бодлэром. Есть подлинная сила в одной из последних поэм Гумилева «Звездный ужас». Таким образом, акмеизм, по крайней мере,—большое мастерство. Но все-таки та экзотика, та археология, тот изысканный эстетизм, которыми пропитаны щегольские стихи Гумилева,—все это стадии, уже пройденные нашей поэзией. В его стихах—чувства утонченника, который предпочитает отворачиваться от современности, слишком для него грубой. Читая Гумилева, словно любишь искусной подделкой под какой-то старинный, классический образец.

Совершенно иное—второй основоположник акмеизма, С. Городецкий. Он, напротив, в числе тех, которые нашли в себе живой отклик на современность. Его стихи—шаги вперед, а не топтанье на месте, именно в том, что он взялся за новые темы («Серп», 1921 г., стихи в бакинских изд. и др.). В технике творчества для самого Городецкого ново, что он усвоил себе некоторые приемы, прежде ему чуждые (напр., свободный стих Верхарна), но в целом она осталась старой техникой символистов. С. Городецкий в этом не перешагнул через самого себя, а местами не вышел даже из того стихотворного фельетона, который губил целый период его творчества. Спасительность разрыва с символизмом сказалась только в способности влить свою поэзию в жизненное русло наших дней.

Что до подлинных акмеистов или нео-акмеистов, то их надо резко отличить и от Гумилева и от Городецкого. Поэзию нео-акмеистов можно назвать поэзией парадоксов. Тщательно обтачивая свои стихи по традициям символистов, с небольшими вольностями в отношении ритма и риф-

мы, они все жадно стремятся к тому, чтобы высказать нечто неожиданное и неожиданным образом. Их стихи—четки из максимум, минимизированных на образы. Само собой разумеется, что для акмеизма безразлично, будет ли такая максима революционной или анти-революционной: *то и другое* одинаково пригодно, если дает повод к красивому парадоксу или неожиданной рифме.

Очертить круг нео-акмеистов не легко, так как они никогда не имели собственного журнала или иного органа. Повидимому, их некоронованным королем можно считать О. Мандельштама, стихи которого всегда красивы и обдуманно. Но далее следует длинная вереница поэтов, которые, может-быть, станут негодуяще протестовать против зачисления их в число нео-акмеистов. Все же такими представляются нам многие поэты одесских и киевских изданий 1919—1921 гг., как: Э. Багрицкий, В. и Н. Макавейские, Ю. Олеша и др.; некоторые, выступившие в литературе сравнительно давно, как В. Нарбут, Г. Шенгели, Б. Лившиц и др.; часть поэтов петербургского «Цеха», как Анна Радлова («Корабли», 1920 г.), Г. Иванов, М. Лозинский, Н. Оцуп и др.; иные начинающие или полубначинающие (чьи дебюты прошли незамеченными), Эмм. Герман («Растопленный полюс», 1918 г., «Скифский берег», 1920 г.), А. Беленсон, В. Зоргенфрей, Вс. Рождественский и др. Эти поэты приближаются к принципам нео-акмеизма в разной степени, кто ближе, кто отдаленно, но во всяком случае не переходят за его литературные грани. Впрочем, такое же приближение можно заметить и у многих «младших» символистов, у названного выше В. Ходасевича (тяготеющего также к «пушкинизму» и «тютчевизму»), у К. Липскерова (часто сбивающегося на шаблонный «парнассизм») и еще у других.

Еще ряд поэтов, не примыкая к футуризму, чужд, однако, и всем течениям, выросшим из символизма. Таков, напр., С. Нельдихен («Органное многоголосье», 1922 г.), идущий, повидимому, от Уота Уитмэна; И. Одоевцева («Двор чудес», 1922 г.), автор довольно плохо смастеренных баллад, Илья Эренбург, усвоивший за последние годы, вместо своего прежнего четкого стиха, манеру писать нарочито-неряшливо (впрочем, в своей новейшей книжке «Опустошенная любовь», Берл., 1922 г., вернувшийся к обычным приемам символистов), и др.

### III.

В противоположность символизму, уже разлагавшемуся до 1917 г., футуризм, вступая в годы революции, едва начинал оформляться. Единой программы у футуристов не было. Разрозненные фракции весьма широко объединял лишь неопределенный лозунг борьбы со всеми традициями поэзии: «Бросить Пушкина, Достоевского, Л. Толстого и проч. и проч. с парохода современности» и «Стащить бумажные латы с Брюсова» («Пощечина общественному вкусу», 1913 г.) или: «Для нас Державинным стал Пушкин» и «Да, Пушкин стар для современья» (Игорь Се-

верянии). В поисках теоретических основ наши футуристы охотно обращались к уже готовому, т.-е. к манифестам западного футуризма, к Маринетти и его сотоварищам («Манифестам итальянского футуризма», перевод В. Шершеневича 1914 г.) и это было роковое недоразумение. Западно-европейский футуризм был, несомненно, законнейшим сыном последних этапов капитализма, отражением его идеологии; отсюда вытекали у западных футуристов их гимны современному городу (урбанизм), их прославления машин и машинизма, их любования фабриками и заводами (а не по связи с рабочим классом!), их защита империализма и милитаризма («война—единственная гигиена мира»). Между тем русский футуризм вербовал большое число своих ратников в тех слоях общества, которые органически были чужды такому подходу (Маяковский, Асеев и др.). Насколько еще футуристы были неорганизованы перед войной, видно уже из того, что в иных своих изданиях того времени они ожесточенно нападали на тех самых писателей, которые вскоре должны были стать важнейшими деятелями движения (напр., в «Первом Журнале русских Футуристов», 1914 г., нападки на Пастернака и Асеева), или превозносили таких, которые через 2—3 года стали принципиальными противниками футуризма (там же, восторженные хвалы В. Шершеневичу).

Тем не менее, уже в 1917 г. определенно наметились такие группы, прикрывавшиеся именем футуризма, которые явно выпадали из общего течения и которые в дальнейшем, в пятилетие 17—22 г., перестали играть сколько-нибудь видную роль. Мы говорим здесь не о разных мертворожденных «психо-футуристах», членах «Вседури» и т. п., исчезнувших вместе с первым выпуском своих программных изданий, но об объединениях, некоторое время занимавших внимание критики. Такой была группа Игоря Северянина,—поэта, деятельность которого начиналась с безусловно интересных, даже значительных созданий и который некоторое время имел самый шумный успех у читателей («Громокипящий кубок», стихи 1910—1912 г.). Северянин чрезвычайно быстро «исписался», довел, постоянно повторяясь, своеобразие некоторых своих приемов до шаблона, развил, в позднейших стихах, недостаток своей поэзии до крайности, утратив ее достоинства, стал приторным и жеманным и сузил темы своих «поэз» до маленького круга, где господствовало «быстро-темное упоение», восклицания «Вы такая эстетная» и т. д.,—салонный эротизм и чуждый жизни эстетизм. Приставка эго (Северянин именовался «эго-футуристом») мстила за себя. Все, что писал и печатал Игорь Северянин за годы революции, в Крыму и в Ревеле,—только перепевы худших элементов его ранних книг. Вместе с Северянином сошли со сцены литературы и его ученики (были таковые!) Столь же бесследно пропали и поэты другой подгруппы «вселенского» эго-футуризма, одно время возглавлявшегося К. Олиповым (сын К. Фофанова) и когда-то собиравшего в своих изданиях стихи чуть ли не десятка последователей. Оставляя в стороне слабость дарований этих юношей, нельзя не отметить, что их порывания к крайнему индивидуализму шли в разрез с коммунистическими веяниями эпохи и уже через это одно не могли не быть сметенными с арены.



Гораздо более жизненной оказалась группа самых непримиримых футуристов,—та, которая именовалась то «кубофутуристами», то «будетлянами» (от корня «буду», аналогично «futur»), то «заумниками». Стойкость ее зависела от того, что она ставила себе задачи прежде всего *технические*, следовательно, отвечала запросам эпохи. Термин «заумники» указывает на желание поэтов этой группы создать новый поэтический язык, «заумь», который дал бы поэзии более совершенный материал для творчества, нежели язык разговорный. В этой тенденции есть свое здоровое ядро. Поэзия—искусство словесное, как живопись—искусство красок и линий. Извлечь из слова все скрытые в нем возможности, далеко не использованные в повседневной речи и в ученых сочинениях, где преследуются цели практические и научные,—вот подлинная мысль «заумников». Мыслимо большое количество слов, аналогичных существующим,—слов, которые не были созданы народом лишь потому, что в них не встретилось потребности. Поэт, которому нужно более точное, более детальное или более образное выражение, в праве такие слова творить сам, конечно, в духе языка и его морфологии. Например, от корня «мочь» мыслимы производные «могун», «могач», «моглец», «могатырь», «можество», «моганствовать», «моженята» и т. под. (образования В. Хлебникова). Принципиально нельзя возразить и против права поэта творить новые корнесловия, новые словосоединения, новые суффиксы, новые флексии. Далее следует вопрос о преобразовании поэтом и синтаксиса, введении новых приемов словоподчинения и словосочинения, новых оборотов речи, нового строя предложений и т. д. Все это будет творчеством поэта в сфере языка, который поэзия, как свой основной материал, в праве обрабатывать так, чтобы он наилучшим образом служил ее целям.

Однако, приемлемые в теории, все эти положения становятся крайне опасными, как только дело доходит до практики, до самого писания стихов по таким методам. Поэзия, как каждое искусство, возникает, может-быть, из потребности поэта выразить себя самого, уяснить самому себе свои переживания (теория Потебни); но, как каждое искусство, поэзия ценна тем, что она что-то говорит воспринимающим ее читателям. Поэт может обращаться, как и ученый, то к более широкому, то к более ограниченному кругу читателей (к каким обращаются, например, специальные научные сочинения), но поэзия теряет весь смысл существования, если она вообще не воспринимаема. Стихи, понятные только самому автору, или даже стихи, доступные лишь для 5—6 «посвященных»,—явление антисоциальное. Поэтому по пути «словотворчества» и «словоновшества» писатель в праве идти лишь до известных пределов. Допустим даже, что чтение стихов будет требовать некоторой подготовки (как требуется, напр., изучение языка для чтения иностранных произведений), но все же, чем шире будет круг читателей данного произведения поэзии, тем полнее выполнит оно свое назначение. Между тем, увлекаясь сочинением новых слов и новых оборотов речи, первые заумники по большей части создавали стихи, абсолютно никому непонятные, кроме их самих. Критика недоумевала, что ей делать со всеми этими «дыр-бул-щыл-убе-

щур» или «бобэоби—вээоми—ниээо—лиэээй»; для читателей же это было пустое место. Дело ухудшалось еще тем, что заумники, наряду с обработкой языка, как материала, выставляли еще, как принцип, соответствие графического изображения слов их смыслу (Н. Бурлюк и др.), настаивая, что шрифт, форма печатных букв, имеет чуть ли не такое же значение в поэзии, как выбор слов. В книгах заумников иные слова печатались крупнее, иные мельче, те вкось, те вкривь, те вверх ногами, и смысл этих типографских ухищрений был мало вразумителен. Наконец,—и этого не надо забывать,—словотворчество требует не только таланта и огромного чутья к языку, но и филологических знаний. Так как их многим заумникам не доставало, то и сочиняемые ими слова бывали зачастую нетерпимы для уха человека, говорящего по-русски.

Проповедь свою заумники начали с первых шагов футуризма и продолжали ее за весь период 17—22 гг., постоянно выступая с новыми образцами «зауми». Из всех этих проповедников только один достиг положительных результатов; но то был основоположник зауми, которого сотоварищи единогласно признавали учителем, недавно скончавшийся Велемир Хлебников. Только у него специальный талант к творчеству слов и несомненное (хотя и не очень широкое) поэтическое дарование соединялись с известной научной осведомленностью. Много высказано Хлебниковым нелепых филологических парадоксов, распадающихся при первом прикосновении научной критики; многое из напечатанного с его именем—только черновые наброски, опыты, где ценное смешано с совершенно лишним и ненужным; но за всем этим остается еще подлинный вклад в литературу. В своих лучших стихах—такова и последняя поэма «Зангези», 1922 г.,—Хлебников сумел, действительно, во многом преобразовать язык, выявить в нем элементы, ранее не использованные поэзией, но в высшей степени пригодные для поэтического творчества, показать новые приемы, как словом оказывать художественное воздействие, и при всем том остался «понятым» при минимальном усилии читателя. Это еще не осуществление задачи, предносящейся перед заумниками, но уже этапы на пути к ее разрешению. Безмерно слабее, неудачнее попытки ближайших единомышленников Хлебникова: драмы Г. Петникова, стихи А. Крученых («Зудесник», книга 119-ая, 1922 г.), В. Каменского, И. Зданевича, Н. и Д. Бурлюков и др. За годы 1917—22 один Хлебников шел вперед, углубляя свои искания; другие заумники топтались на месте, вплоть до повторения прежних типографских ухищрений, в своих изданиях, как московских, так тифлиских (альманах «Софии Г. Мельниковой», Тифлис, 1919 г., Терентьев, «Факт», Тифлис, 1919 г., и др.).

Но плодотворность идей Хлебникова не ограничивалась только успехами его личного творчества и неудачем писаний Крученых и др.: не в такой резкой форме, как сочинение стихов на зауми, эти идеи проникали все вообще творчество футуристов. Важно было осознать вообще, что язык—это материал поэзии, и что этот материал может и должен быть обработан поэтами соответственно задачам художественного творчества. Это и есть основная мысль русского футуризма; в проведении ее

в практику поэзии и заключается основная заслуга наших футуристов; успехи этой работы и суть главные (формальные) достижения нашей поэзии за пятилетие 1917—1922 гг. Участвовали в этом движении не только заумники, но, сознательно или бессознательно, все поэты, примыкавшие к новаторским течениям: все они, угадывая требования эпохи и подчиняясь, может-быть, импульсу Хлебникова (как то свидетельствуют сами главари футуризма), устремили свое художественное внимание на язык. Прежнее отношение к языку, как к чему-то извне данному, во что можно вносить лишь мелкие, частичные поправки (отношение классической поэзии), было отвергнуто. Работа над «формой» в поэзии стала не только исканием адекватных размеров, удачного строя строфы, выразительной рифмы и осторожного привлечения малозвестных речений (отношение символистов), но в то же время, и даже раньше всего,—работой над языком, над словарем, морфологией и синтаксисом.

В центре деятельности футуристов 17—22 гг. стояли два поэта, В. Маяковский и Б. Пастернак, и оба в широкой мере выполняли этот завет своей школы. Но оба они—поэты настолько значительные, что выйдут из рамок одной школы; значение их деятельности нельзя ограничить выполнением одной, хотя бы и важной, задачи момента; самое творчество их не умещается в гранях одного пятилетия.

Маяковский сразу, еще в начале 10-х годов, показал себя поэтом большого темперамента и смелых мазков. Он был один из тех, кто к Октябрю отнесся не как к внешней силе, прежде всего мешающей самой работе поэта (отношение очень многих, несмотря на стихи, где революция воспевается), но как к великому явлению жизни, с которым он сам органически связан. Уже с эпохи войны появляется ряд стихотворений Маяковского, откликающихся на современность, потом радостно приветствующих революцию: «Война и Мир», «Революция», «Наш марш» («Все, сочиненное Вл. Маяковским», 1919 г.), «Мистерия Буфф» (переделано для театра в 1920 г.), «150.000.000» (1921 г.), поэма об интернационалах, (1922 г.) и переходящих иногда в настоящие агитки («Маяковский издается», 1922 г.), рядом с чем, впрочем, продолжается творчество и на иные темы (см. «Все», затем «Люблю», 1922 г. и др.). Стихи Маяковского принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии. В своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката—резкие линии, кричащие краски. При этом он нашел и свою технику,—особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление, как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкина и др.). Наконец, в сфере языка Маяковский, с умеренностью применяя принципы Хлебникова, нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом. Недостатки поэзии Маяковского в том, что эта последняя хлесткость иногда преобладает, что простота порой срывается в прозаизмы, что иные рифмы слишком ис-

куственны, что некоторые размеры лишь типографски отличены от самых заурядных ямбов и хореев, что плакатная манера не лишена грубости, и т. д., главное же в том, что и у Маяковского уже начинается складываться шаблон. Во всяком случае, опасности для него еще впереди, а годы 17—22 были расцветом его деятельности. Влияние Маяковского на молодую поэзию было очень сильно, но, к сожалению, ему чаще подражали по внешности, без его силы, без его одушевления, без меткости его речи и богатства его словаря. (Ныне выходит собрание стихов Маяковского, «13 лет работы», изд. «Маф», М., 1922 г.).

Гораздо менее на виду была деятельность Б. Пастернака. Кроме стихов, изредка появлявшихся в немногочисленных журналах и альманахах революционного периода, он за последние годы дал лишь одну единственную книгу: «Сестра—моя жизнь», 1922 г.; это—собрание стихов, написанных в 1917 и 1918 гг., немногие—позже, в 1919—1920 г. Несмотря на то, влияние Пастернака на молодежь, пишущую стихи, было едва ли не равно влиянию Маяковского. Стихи Пастернака удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому, потому что пытались схватить самую сущность его поэзии. Стихи Б. Пастернака сразу производят впечатление чего-то свежего, еще небывалого; у него всегда своеобразный подход к теме, способность все видеть по-своему. В области формы—у него богатство ритмов, большею частью влитых в традиционные размеры, и та же новая рифма, создателем которой он может быть назван даже еще в большей степени, чем Маяковский. В творчестве языка Пастернак также осторожен, но, редко, сравнительно, прибегая к творчеству слов, он смел в новых синтаксических построениях и в оригинальности словоподчинений. Насколько Маяковский, по настроениям своей поэзии, близок к поэтам пролетарским, настолько Пастернак, несомненно,—поэт-интеллигент. Частью это приводит к широте в его творческом захвате: история и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь—все, на равных правах, входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, как бы на одной плоскости. Но частью та же чрезмерная интеллигентность обескровливает поэзию Пастернака, толкает его к анти-поэтической рефлексии, превращает иные стихи в философские рассуждения, подменяет иногда живые образы остроумными парадоксами. У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может-быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни.

К Б. Пастернаку, по характеру поэзии, близко подходит Н. Асеев. Он начинал, как один из «крестьянских» поэтов, потом испытал явное влияние идей Хлебникова («Леторей», 1915 г., «Оксана», 1916 г.); годы революции провел на Дальнем Востоке («Бомба», Владивосток, 1921 г.);

лишь за последнее время вернулся в семью московских футуристов («Стальной соловей», изд. «Маф», 1922 г.). Таким образом, вопрос о непосредственном влиянии Пастернака, почти ничего не печатавшего между 1917 и 1921 гг., не должен ставиться. Между тем Асеев пришел почти к тем же формам и приемам, как автор «Сестры», и многое из сказанного о Пастернаке применимо к Асееву. Впрочем, Асеев свободен от интеллигентской рефлексии, напротив,—у него есть здоровое мировосприятие человека, близкого к природе. Природа, входящая в поэзию Пастернака чаще всего как «сад» или «балкон», вливается в стихи Асеева, как «степи» и «леса». Революция воспринята Асеевым непосредственно, и он останется в истории литературы, как один из ярких ее певцов. Наконец, работа над языком проведена у Асеева смелее, чем у Пастернака, особенно, в области словаря (пример: перевертень из прекрасной поэмы «Собачий поезд», картины езды на собаках на севере).

Четвертый поэт, который должен быть назван в центре футуризма, это—Сергей Третьяков. Он прикасался к движению заумников и еще не преодолел крайностей этого направления. Его стихи в меньшей степени—осуществления, чем у трех, названных раньше, и еще во многом—лишь обещания. Все же Третьяков уже дает законченные образцы того, чего может достичь футуризм на своих путях, и тоже, повидимому, вне непосредственного влияния его главарей (сборник «Ясныш», Чита, 1922 г.). Народный, порою почти мужицкий говор оживлен в стихах Третьякова художественной работой над стихией слова. Лучшие его произведения подсказаны революцией и бытом новой России, Р.С.Ф.С.Р. и Д.-В.Р. Такова, напр., прекрасная диалогическая поэма «Рыд материнский».

Таким образом, дело футуризма за 1917—22 гг. выразилось преимущественно в деятельности Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Асеева, Третьякова. Но из них только Маяковский все время стоял на виду; Хлебникова едва знали вне круга товарищей; Пастернаком интересовались только пишущие стихи; Асеев и Третьяков жили вдали от центров, на дальне-восточной окраине. Поэтому внимание критики и читателей концентрировалось вокруг другой группы, правда, вышедшей из футуризма, но резко себя ему противопоставившей. Мы говорим об имажинистах, вся деятельность которых заключена в грани от 17 года,—самого начала этого течения, по 22 год, когда это течение ослабло, неизвестно, с надеждой ли возродиться. К тому же имажинисты были из числа тех, которым и в бескнижные годы—1919, 1920—удавалось печатать и распространять не только сборники своих стихов, но даже и книги о себе («Конница бурь», I и II, 1920 г.; Львов-Рогачевский, «Имажинизм», 1921 г.; И. Грузинов, «Имажинизма основное», 1921 г.; В. Шершеневича, « $2 \times 2 = 5$ », 1921 г., и др.).

Имажинисты издали немало «манифестов»; многое в этих программах повторено из того, что говорили футуристы, или скопировано с того, что они делали. Это естественно, так как «глава школы», Вадим Шершеневич, сам долго стоял в рядах футуризма. Оставляя в стороне эти повторения и отбрасывая как намеренные парадоксы (напр., требование, что-

бы стихи были таковы, что все равно, читать их с начала к концу или с конца к началу), так, разные технические мелочи, можно получить главную мысль имажинистов: что поэзия есть искусство *образов* и ничего другого. Мысль эта была заимствована из теорий Потебни (ныне оспариваемых в науке), но имажинистами истолкована по-своему и доведена до крайности. Во-первых, это положение резко разграничивало имажинизм от футуризма: футуристы брали за основу *слово*, имажинисты—*образ*. Во-вторых, имажинисты делали вывод: если сущность поэзии—образ, то для нее второстепенное дело не только звуковой строй (напр., звучность стихов, их «музыка»), не только ритмичность и т. н., но и *идейность*. «Музыка—композиторам, идеи—философам, политические вопросы—экономистам,—говорили имажинисты,—а поэтам—образы и только образы». Разумеется, на практике осуществить такое разделение было невозможно, но теоретически имажинисты на нем настаивали. Понятно, что, чуждаясь вообще идейности, имажинисты отвергали и связь поэзии с общественной жизнью, в частности—отрицали поэзию, как выразительницу революционных идей.

Соответствии теории имажинистов их стихи, они были бы в нашу эпоху обречены на быстрое забвение. На деле только один В. Шершеневич, основатель «школы» и главный ее теоретик, более или менее держался своих программ. Однако, и он в своих стихах («Коробейники счастья», К., 1920 г.; «Лошадь как лошадь», 3-я книга лирики, М., 1920 г.; «Кооперативы веселья», М., 1922 г.) постоянно, даже чаще, чем то желательно в поэзии, оперировал с отвлеченными идеями. Не избег этого и второй из вождей движения, Анатолий Мариенгоф («Стихами чванствую», М., 1920 г.; «Развратничает с вдохновением», М., 1921 г.; «Разочарование», М., 1922 г., и др.) Оба все-таки следуют основному принципу имажинизма в том смысле, что стремятся в каждую строку вместить как можно больше зрительных образов, по большей части очень натянутых и вычурных; стих Шершеневича—неравномерный «дольник», стих Мариенгофа—«свободный», но резче отграниченный от метризма, чем у Маяковского, местами переходящий в явную прозу. Третий видный имажинист, С. Есенин, начинал как «крестьянский» поэт. От этого периода он сохранил гораздо больше непосредственности чувства, нежели его сотоварищи; в книгах Есенина («Радунца», 1915 г., «Голубень», 1918 г., «Преображение», 1921 г., «Трерядница», 1921 г., «Исповедь хулигана», 1921 г., «Пугачев», 1922 г. и др.) есть прекрасные стихотворения, напр., те, где он скорбит о гибели деревни, сокрушаемой «железным гостем» (фабрика), и те, где поэт остается чистым лириком настроений; у Есенина четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные, ритмы; но все эти достоинства противоречат имажинизму, и его влияние было скорее вредным для поэзии Есенина. Из других имажинистов можно отметить А. Кусикова («Поэма поэм», 1920 г., «Коевангелиеран», 1920 г., «В никуда», 1921 г. и др.), тоже слабо связанного со школой и интересного там, где он говорит о родном Кавказе. По какому-то недоразумению, в списках имажинистов значится Рюрик Ивнев («Солнце во гробе», 1921 г.),

стоящий на полпути от акмеизма к футуризму. Другие имажинисты, как Ив. Грузинов, Н. Эрдман и т. д., вряд ли заслуживают отдельной оценки.

В общем имажинисты в некоторых направлениях сделали ту же работу, как и футуристы: разрабатывали новую рифму, новые формы свободного стиха и т. д.; кое в чем продолжали и разработку языка, хотя много осторожнее. Что до самостоятельного вклада в литературу, то им можно признать лишь одно положение, выставленное имажинистами позднее: необходимость поэта «организовывать» строй образов. Поэты других направлений (в том числе и футуристы) не обращали, сознательно, внимания на единство образов в одном произведении. Имажинисты поставили как принцип, что все образы должны быть подчинены основному стилю стихотворения. Эта мысль, по существу правильная, составляет самое ценное из того, что дали имажинисты,—притом уже не только в теории, но и на практике, в своих стихах. Между прочим, эта мысль была усвоена многими из молодых пролетарских поэтов и ныне входит в их созидающуюся поэтику.

Рядом с имажинизмом существовало другое течение, отделившееся от основного футуристического—поэты «Центрофуги»; но за пятилетие, 1917—22 гг. они почти не выступали печатно. Роль теоретика здесь исполнил С. Бобров («Алмазные леса» и «Лира лир», 1917 г.), в стихах которого футуристичность причудливо смешивается с традициями пушкинской плеяды. Наиболее оригинальным представителем группы является И. Аксенов («Эйфелия», не издано). Программа группы весьма неопределенна, и в альманахах «Центрофуги» участвовали и ныне обещают участие многие футуристы, на первом месте Пастернак и Асеев, затем К. Большаков (начинавший талантливо, но за годы 1917—22 почти не появлявшийся в печати), Р. Ивнев и др.

Не входя ни в какие группы, отдельные поэты явно примыкают к футуризму, в том числе С. Буданцев («Пароходы в вечности», не издано), Вяч. Ковалевский («Плач», 1920 г.), Н. Бенар («Корабль отплывающий», 1922 г.), М. Зенкевич («Пашня танков», 1921 г.), Б. Зунделович («Стихотворения», 1922 г.), А. Ильина-Сеферянц («Земляная литургия», 1922 г.), В. Парнах («Самум», Париж, 1919 г., «Карабкается акробат», Париж, 1922 г.), В. Шишов («Слепорожденная вертикаль», 1920 г.), Т. Мачтет (сборник «Голгофа строф», Рязань, 1920 г., где также стихи Д. Туманного, В. Кисина, Я. Апушкина и др.), Н. Берендгоф (в своих неизд. стихах) и др. Любопытно, что стихи, появляющиеся в петроградских изданиях, гораздо слабее отмечены влиянием футуризма, чем в Москве: до некоторой степени оно сказывается у К. Вагинова («Островитяне», 1922 г.).

Как бы отдельную группу образуют несколько молодых поэтов, иногда именующихся «нео-футуристами», стремящихся использовать все технические завоевания футуризма, но строить свою поэзию на основе или реализма, как Адалис (журнал «Современник», 1922 г., «Первое предупреждение», не издано), поэт с большим техническим мастерством и несомненной индивидуальностью, или—романтизма, как Б. Лапин

(«Молнияшши», 1922 г.), дебютант, сумевший не быть подражателем, и др.

Этими именами, конечно, не исчерпывается круг поэтов, ближе или издали подходящих к обще-новаторскому движению. Таковы еще выступавшие под флагом экспрессионизма, Т. Левит («Флейты Ваграна», 1921 г.), И. Соколов («Бунт экспрессионистов», 1921 г., и др.), С. Спасский («Экспрессионисты», 1921 г.) и др.; ничевоки (сборник «Вам», 1920 г.), среди которых единственное запоминающееся имя Рюрик Рок («От Р. Рока чтения», 1921 г.); презентисты (Дир-Туманный), ктематик и др., частью действительные, частью только номинально существующие группы.

#### IV.

Всей этой армии стихотворцев, от крайних правых нео-классиков до крайних левых нео-футуристов, молодая пролетарская поэзия может противопоставить небольшой, сравнительно, отряд. В сборнике «Трибуна Пролеткульта» (1922 г.), где собраны образцы творчества пролетарских поэтов за пять последних лет, включено всего 35 имен, при чем иными из этих авторов написано вообще очень немногое. К этому перечню, достаточно полному, можно прибавить лишь 8—10 поэтов, если оставаться в кругу тех, кто проявил себя более или менее определенно. Разумеется, вообще писавших стихи, печатавшиеся в изданиях Пролеткультов, было, как мы сейчас увидим, много больше (хотя в целом все же значительно меньше, чем поэтов других направлений), но далеко не все могли оставить хоть маленький след в литературе. Это вполне естественно. Для нашей интеллигенции сочинение стихов было обычным упражнением еще в салонах XVIII века; мода на него лишь немного ослабла в 60 и 70 годах, но с конца прошлого века опять чуть ли не каждый гимназист пробовал стать поэтом. Для современной молодежи из рабочего класса писать стихи—дело новое; за него берется не каждый, как потому, что вокруг нет традиции стихописания, так и потому, что относится к литературе бережнее (мы не говорим о полусознательных элементах, хотя бы из рабочего класса, откуда в редакции тоже приходят рукописи со стихами то под Некрасова, то под Апухтина, то под Бальмонта,—кто случайно попался в местной библиотеке). Вступление нашего пролетариата в литературу совершается медленно. Но то, чему суждено существовать долго, вырастает всегда неспешно.

Собственно говоря, как мы уже говорили, пролетарская поэзия возникла у нас с того самого времени, как начал создаваться в России рабочий класс. Но первоначально то были разрозненные выступления отдельных поэтов, как Ф. Шкулев, М. Савин, М. Розенфельд, А. Гмырев (см. В. Фриче, «Пролетарская поэзия», 1920 г.), также Е. Нечаев, впервые выступивший еще в 1892 г. и продолжающий писать поныне, С. Шмонин, стихи которого, 1904—1910 гг., напечатаны лишь в 1920 г. («Красное Знамя», Н.-Новг., 1920 г.), и др.; далее следовал ряд поэтов,



выдвинутых революцией 1905 года, из которых наиболее талантливым художником был Е. Тарасов. Но только перед Европейской войной начали выступать те авторы, которые затем, после Октября, приняли участие в организации «пролетарской поэзии», как самостоятельного литературного движения, первыми—Самобытник (А. Маширов), В. Кириллов и М. Герасимов. После Октября к ним быстро присоединился ряд других. Началась и организация этих поэтов в двух направлениях, во-первых, вокруг определенных центров, Пролеткультов, Пролетарского Отдела Лито Наркомпроса, журнала «Кузница» и т. д., вплоть до Ассоциации пролетарских поэтов; во-вторых, вокруг определенных художественных принципов, что из объединения сначала только идеологического вело к объединению технически-литературному. Пролетарские поэты становились временно литературной «школой», в ряду других школ.

Сравнительно с другими группами, пролетарские поэты стояли в годы 17—22 в условиях более благоприятных. Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихотворений за все это пятилетие. Пролеткульты же, время от времени, выпускали альманахи, где помещались и стихи. Таковы сборники Пролеткультов—Петроградского («Литературный альманах», 1917 г.), Московского («Завод Огнекрылый», 1920 г.), Саратовского («Взмахи», 1919 г.), Рыбинского, Ярославского, Тверского; также сборники других организаций—«Пролетарский Сборник», 1918 г. (изд. В. Ц. И. К.), «В буре и пламени» (Ярославль, 1918 г.) и др. Существовали и литературные журналы, выходившие более или менее последовательно: «Грядущее» (Петерб. Пролеткульта), «Горн» (Московского), «Гудки» (то же), «Горнило» (Саратовского), «Грядущая Культура» (Тамбовского), «Зарево заводов» (Самарского), «Красное Утро» (Орловского), «Пламя» (Петроградского Совета, под ред. А. В. Луначарского), «Творчество» (Московского Совета), «Красный Огонек», «Красный Пахарь», «Раненый Красноармеец» и др.; с 1920 г. стала издаваться «Кузница» (сначала при Лито Наркомпроса). Оценкой стихов пролетарских поэтов внимательно занимался журнал «Пролетарская Культура» (с 1918 г.), позже еще «Книга и Революция» (с 1920 г.).

Выше напоминалось, что в поэзии может существовать только оформленное содержание, т.-е. только идея, воплощенная в ей свойственную форму, что без соответственной формы идея в поэзии не жива и не действительна. Для тех идей, выразителями которых желали стать пролетарские поэты, готовой формы не было; старые формы поэзии классической, поэзии реалистов и поэзии символистов были не по мерке, ни этих идей, ни современных переживаний. Приходилось создавать новые формы, частью выполнять ту же работу, какую делали футуристы, поскольку надо было выразить современность, частью видоизменять эту технику, поскольку содержание должно было быть иным. Так как вся эта грандиозная задача ложилась на круг писателей, не имевших навыка в такой технической работе, к тому же горевших желанием скорее сказать свое слово, то она и не могла решаться с обдуманной

равномерностью. Годы после Октября были для пролетарских поэтов не такое время, чтобы спокойно обсуждать вопросы техники и поэтики: надо было говорить, кричать, надо было стать собою.

Поэтому с самого начала в рядах пролетарских поэтов означилось два течения: одни довольствовались случайной, какой бы то ни было формой, только бы попытаться высказать свои чувства и мысли; другие настойчиво добивались соответствия внешности своих стихов с тем новым миром, который они в них втесняли, и, чтобы обрести это соответствие, то сами творили новые формы, новые метры, новый язык, то готовы были брать новую технику у кого бы то ни было, из поэтов других школ, у символистов, у футуристов, даже у имажинистов. Только за самое последнее время это хаотическое смешение разных форм, разных техник стало уступать место сознательному отношению к вопросу, и лишь теперь, на наших глазах, вырабатывается поэтика пролетарской поэзии.

Что до основного содержания стихов, то оно было как бы подсказано термином «пролетарская поэзия». Разумеется, отдельные поэты касались и общих, обычных в поэзии тем: природа, город, смерть, любовь; но наибольшее число стихотворений написано на темы, непосредственно связанные с ролью пролетариата в истории: это—гимны революции и ее вождям, картина восстания, изображения фабрик и заводов и тому под. В этом тоже сказалась ранняя стадия развития; справедливо указывалось (Ф. Калинин), что основным мотивом пролетарского творчества должна стать вообще психология передового рабочего, а она может быть выявлена в подходе к любой теме. К тому же темы, большею частью, брались слишком отвлеченно; изображалось, напр., не определенное «восстание»: Октябрь 1917 г. в Москве или другом городе, но восстание вообще, или «гобеда труда», опять-таки вне эпохи, вне страны. Только за последнее время замечается в пролетарской поэзии поворот к здоровому реализму, стремление, после того, как все желанные слова, наконец, выкрикнуты, конкретизовать свои темы.

Из пролетарских поэтов первого призыва наиболее самостоятелен по форме Илья Садофьев, который не напрасно озаглавил свою книгу «Динамо-стихи» (1918 г.); в его поэзии, действительно, есть нечто динамическое и нечто от динамо-машины. Садофьев—поэт сильных восторженных чувств, великого революционного пафоса, для которых он нашел соответственное выражение; характерны для него—длинные стихи «из двух \*кол», со смелыми нарушениями метра, и крепкий язык, полный громких слов, не чуждающийся новообразований («фонтанно», «дирижаблит» и т. под.). Лучшие стихи Садофьева, как «Изменили Пролетарской Революции», «Факел победы», «К завтра» и др., едва ли не наибольшее приближение к своему идеалу, какое пока имеет пролетарская поэзия.

Самостоятельность формы и речи есть и в стихах А. Гастева, собранных в книге тоже с характерным заглавием «Поэзия рабочего удара» (1919 г.). Внешним образом этим стихам служили поэмы Уота Уитмена, но лучшие организованы по плану машины, где все—для одной цели, где не должно быть ничего лишнего. Гастеву особенно удалось

те стихи, где поэт как бы сливается с жизнью машины, становится одной из их необходимых частей. Справедливо Ф. Калинин назвал эти стихи «выкованными из железа». К сожалению, последние годы Гастев не выступает с новыми стихами в печати.

Гораздо менее оригинален А. Поморский («Цветы восстаний», 1919 г.). Его стих часто неуверен, необработан, в нем много старо-книжных шаблонов, давно сданных в архив условностей. Это сильно обесцвечивает поэзию Поморского. Пролетарская критика признала его «поэтом своей стихийной души», но это справедливо лишь по отношению к части стихотворений Поморского; в других он умеет от частного случая, от случайно увиденной картины, которую рисует отчетливыми чертами, перейти к общей идее—метод чисто символический. Хороши у Поморского, в таком толковании, изображения города, к которому он подходит, конечно, с точки зрения нового мировоззрения; хороши «Похороны трибуна», написанные почти верхарновским стихом.

Еще менее самостоятелен в форме своих произведений Самобытник (А. Маширов), ранние стихи которого помечены еще 1910 г. («Под Красным Знаменем», 1921 г.). Он сам признал себя только предтечей будущей пролетарской поэзии («Еще не нам, не знавшим солнца,—Вершиной гордою шуметь»...). Самобытник пишет традиционными размерами и так называемым «литературным языком»; картины природы и мечтательные стихи о заре, которая непременно наступит, или об «острове вольных грез» у него большею частью вялы (их техника—от символистов); он оживает, касаясь более жгучих тем: города, завода; совсем хорош (хотя и написан бальмонтским языком) его «Машинный Рай».

Четыре названных поэта, бывшие пионерами новой пролетарской поэзии, не являлись, однако, организаторами движения. Определенным литературным течением, «школой», пролетарская поэзия стала преимущественно в среде писателей, сгруппировавшихся вокруг журнала «Кузница», где заняли наиболее видные места В. Кириллов, М. Герасимов и В. Александровский.

В. Кириллов начал писать еще до Революции, но нашел свою дорогу, как поэт, только после Октября («Зори Грядущего», 1919 г., «Стихотворения», 1920 г., «Паруса», 1921 г.). Наиболее сильные стихи Кириллова написаны в начале пятилетия 17—22 гг.; это—те, о которых сказал сам автор: «Я подслушал эти песни... в шуме фабрик, в криках стали, в злобном шелесте ремней»... Тогда же удались ему песни борьбы, как, напр., прекрасное стихотворение «Матросам». В позднейших стихах—которые появляются все реже—Кириллов уже не достигал той же силы (лучшие—«Красный Кремль»). Проблемы формы, повидимому, мало интересуют поэта, о чем надо пожалеть, так как он мог бы в этом направлении сказать новое слово.

Особенно широко раскинулась поэзия М. Герасимова («Вешние зовы», 1917 г.; «Монна Лиза», 1918 г.; «Завод весенний», «Железные цветы», 1919 г.; «Четыре поэмы», «Электрофикация», «Черная пена», 1921 г.; «Негасимая сила», 1922 г., и др.). За пять лет Герасимов вырос

в большого писателя в общем смысле слова, ставящего себе чисто литературные задачи, ищущего правильных методов их разрешения. В начале деятельности Герасимова критика ценила в нем «умение выражать коллективные чувства», «обобщать картины фабрики» и т. д.; ныне все это вошло лишь как один из элементов в поэзию Герасимова, которая явно растет и которую поэтому оценивать сейчас трудно. В противоположность Кириллову—Герасимов внимательно занят вопросами техники и является в наши дни одним из мастеров свободного стиха, легче, конечно, вмещающим настроения современности, чем традиционные метры.

Менее определенен В. Александровский («Восстания», «Север», 1919 г.; «Утро», 1921 г.; «Солнечный путь», «Россыпь огней», 1922 г., и др.). У него еще много от старого; рядом со свободным стихом Верхарна у него явные перемены Некрасова, и т. под. Передки у Александровского чисто-субъективные темы, и в своих песнях любви он доходит до шаблона романсов. Но в лучших произведениях Александровский, несомненно, поэт; «пролетарские» темы у него разработаны сильнее других: образ сознательного рабочего, будущая роль пролетариата, значение Октября, интересная поэма «Москва» и т. под.

Из молодых сотрудников «Кузницы» особенное внимание останавливает Вас. Казин («Рабочий Май», 1922 г.), поэт, обещающий много. В стихах Казина, обладающего подлинным чутьем ритмов, намечаются самостоятельные художественные подходы; у него, например, своеобразно объединены рабочие процессы и картины природы; он оригинально чувствует и изображает город в его интимной жизни (стихотв. «Гармоника»), и т. д. Интересен по своей молодой смелости Ив. Филиппенко (Стихи, 1921 г.), тоже, несомненно, одаренный. Заметными участниками «Кузницы» были еще Гр. Санников («Лирика», 1921 г.), С. Обрадович («Сдвиг», 1921 г., «Взмах», 1921 г.), С. Родов («Мой сев», 1918 г., «Перебежка зарниц», «В урагане», «Прорыв», 1921 г.). Там же печатали свои стихи Н. Полетаев, Я. Тищенко, Дорогойченко, П. Шамов, Н. Дегтярев и др. В «Кузнице» появлялись и новые стихи Е. Нечаева.

Среди поэтов, стоявших вне «Кузницы», во многом самобытен А. Крайский, кажется, поэт старшего поколения. Он—один из тех, кто занят габстой и над новой формой. В замыслах у него есть широкий размах, почти космический угол зрения («Гибель Богов»), и в пафосе он приближается к Садофьеву. Напротив, пользуясь всецело техникой символистов, писали Ив. Ерошин (сборник «Завод Огнскрылый», см. особенно стихотв. «Ромен Ролан») и Борис Николаев (там же). Более самостоятельную технику нашла А. Баркова («Женщина», 1922 г.), стихи которой интересны, как попытка внести женский голос в хор пролетарских поэтов; книге Барковой предпослано предисловие А. В. Луначарского, горячо рекомендуемое начинающего поэта.

Должно отметить, что у многих из этих поэтов особенно удачны именно те стихи, где от общих тем они переходят к конкретному изображению завода, фабрики, определенного производства. Так, напр., Крайский достигает особой выразительности, изображая жизнь машины

(«Навстречу Грядущему»); выше были отмечены такие стихи Гастева и Самобытника («Машинный Рай»); прекрасные примеры есть и у Садофьева («В заводе»), и у Кириллова («Мы»), и у Герасимова («Песня о железе» и др.); красивую «Песню Кузницы» написал и Н. Рыбацкий, автор стихотворений вообще вялых и бесцветных («На светлом пути», 1919 г.).

Насколько оживляюще влияет на поэтов тема, настолько же иногда пробуждается их самобытность, как только они отходят от традиционных размеров, безнадежно увлекающих их на проторенные тропы. В этом отношении характерны опыты С. Малашкина («Мускулы», 1918 г.), которому стихом Верхарна и Уитмэна удалось резко выявить пролетарские настроения; затем А. Безыменского («К северу», 1921 г.), М. Голодного («Сван», 1922 г.), Н. Швелева и М. Гришина-Чарта (сборник «Паяльник», 1920 г.), Г. Светлого («Солнцебунт и ржа», Ташкент, 1920 г.) и др.; Вас. Князев («О чем пел Колокол», 1920 г.) в других стихах бледный становится ярким, использовав в стихах «Поэтам Пролеткульта» совершенно свободный склад.

Названные поэты не составляют, вероятно, и десятой части всех, выступивших в 17—22 гг., как пролетарские. Из числа поэтов, не упомянутых выше, надо назвать Демьяна Бедного, автора злободневных стихотворений, и тех, чьи стихи включены в сборник «Трибуна Пролеткульта»: Ив. Логинова, П. Арского, И. Ионова, К. Окского, Я. Бердникова, Л. Циновского, И. Кузнецова, Д. Мазнина, Е. Андреева и др. О некоторых мы затрудняемся здесь говорить, потому что их стихи, по своим узко-субъективным темам или по подавленным настроениям, резко выпадали из общего тона; но возможно, что для авторов то было явлением преходящим, которое они впоследствии сумеют преодолеть; таковы некоторые из альманаха «В буре и пламени», как Н. Кустов, Королев и др.; из «Горнила», как Левантовский; из «Сборника В.Ц.И.К.», как Е. Конобеев; из других сборников—А. Смирнова, С. Ганьшина и т. д. Также надо было бы назвать Пимена Карпова, М. Козырева («Легенда о Кремле»), С. Клычкова, Н. Тихомирова и др., но по духу их стихов они скорее принадлежат поэзии «крестьянской».

Некоторые поэты слишком мало определились, чтобы говорить о них: пятилетию 17—22 гг. принадлежат лишь их первые ученические опыты (таковы, например, почти все поэты «Паяльника», 1920 г., те стихи которых ныне печатаются в московских и иных газетах, и т. д.). Некоторые книги стихов, особенно изданные в провинции и в начале революции, несомненно, остались нам неизвестными. Не малое число, наконец, поэтов, чьи сборники до нас дошли или чьи стихи встречались нам в журналах, только по недоразумению стали слагать рифмованные строчки. По крайней мере, критика «Пролетарск. Культуры», «Кузницы» и др. пролетарских изданий встречала многие из сборников пролетарских поэтов весьма резкими отповедями: «совершенно слабо», «прочли со скукой», «не способствует насаждению идей пролетарской культуры» и т. п.

Поэты крестьянские стали организовываться позже, чем пролетарские, и нередко участвовали в одних изданиях. Самостоятельной поэтики

крестьянские поэты не наметили, и для них поныне характерны перемены Кольцова и Никитина. Новая крестьянская Русь еще не создала своей поэзии, хотя и пережила в связи с Октябрем глубочайший переворот, изменяющий весь ее уклад.

Значительная часть крестьянских поэтов группировалась вокруг сборников «Чернозем», 1919 г., и «Зарница», 1920 г., отчасти «Ярь», 1920 г. Там печатались стихи поэтов старшего поколения, как С. Дрожжин, М. Артамонов («Земля Родная», 1919 г., «Когда звонят колокола», 1917 г., «Улица фабричная», 1918 г.), так и ряда молодых и начинающих. Подавляющее большинство их совершенно несамостоятельна по форме, а по содержанию состоят из жалоб на то, что гибнет старая деревня, им милая. Такой лейтмотив дал еще С. Есенин («Я—последний поэт деревни...»). С более оригинальными подходами к темам и с более бодрыми настроениями выступали: А. Галкин («Венчальные ризы», 1918 г.), Н. Клюев («Песнослов», 1919 г., «Третий Рим», 1921 г., «Львиный Хлев», 1922 г.), поэт, сохранивший долю той свежести, которая пленяла в его ранних книгах, П. Орешин («Красная Русь», 1919 г., и «Радуга», 1922 г., «Алый храм», 1922 г.), С. Клычков, Пимен Карпов. Последний, впрочем, по своим настроениям, может быть причислен и к поэтам пролетарским, так же, как П. Ерошин (восклицающий, однако: «Брошу город я! С песнями вольными—Возвращусь к вам, деревни-поля!»), Н. Тихомиров («Красный Мост», 1919 г.), С. Ефремов-Горемыка (солдат, погибший на фронте) и др. Могут быть еще упомянуты П. Власов-Окский («Рубиновое завтра», 1920 г.), С. Фомин («Стихи», 1920 г.), А. Соловьев-Нелюдин («Полеты», 1920 г.), М. Дудоров, А. Германов, А. Субботин и др.

Подводя итоги этому обзору, можно утверждать, что годы 1917 — 1922 образовали самостоятельный период в русской поэзии.

За это пятилетие правые течения поэзии показали свое полное бессилие. Символисты постепенно сходили со сцены; главные деятели этой школы частью умерли (А. Блок, Н. Гумилев), частью почти замолкли (Д. Мережковский, Вяч. Иванов), частью утратили всякое значение, как поэты (А. Белый, Ф. Сологуб). Вышедшие из символизма акмеисты оказались вне основного русла литературы, оставшись в стороне служителями «чистого искусства» (О. Мандельштам и др.).

Главными деятелями пятилетия были футуристы и вышедшие из футуризма течения. Среди них погибли все те, идеология которых опиралась на принципы крайнего индивидуализма (это—футуристы и т. под.). Удержались и имели возможность развиваться те, которые были способны, в той или иной степени, воспринять дух революции (Маяковский, Хлебников, Асеев, Третьяков, также Пастернак и др.); напротив, имажинисты (В. Шершеневич и др.), менее чуткие в этом отношении, выдвинувшиеся сначала, потом были отодвинуты на задний план. Основная задача футуризма состояла в проведении принципа,

что язык, как материал поэзии, подлежит обработке поэта. Футуризм провел этот принцип, как теоретически, так и на практике, и тем его роль в русской литературе может считаться тоже законченной.

Для пролетарской поэзии пятилетие 1917—1922 г. было периодом организации. Так как идеология движения была предрешена, то задачами пятилетия было—выработка новой поэтики и новой техники. В рядах основного ядра уже означились поэты значительного размаха мысли и мастеров стиха (Садюфъев, Гастев, Кириллов, Герасимов и др., среди молодых—Казин). В лучших их произведениях пролетарская поэзия подходит к самобытной форме. Но, повторяя наше сравнение, можно сказать, что пролетарская поэзия—наше литературное «завтра», как футуризм для периода 17—22 гг. был литературное «сегодня», и как символизм—наше литературное «вчера».

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Ник. Асеев.

### I. Конец беллетристики.

Беллетристика, как искусство «краснописи», языкового стиля или того особого вида «литературной речи», каким она пребывала в Европе уже в конце позапрошлого столетия, не имела ни в феодально-дворянской ни в кулацко-монархической России той характерно-классовой выразительности, с какой на Западе она выявляла облик оформленного капитализма. Бывши в начале и в зените развития западной буржуазии средством, организующим ее идеологически, утверждая и выражая неоспоримость такого социального порядка на земле (Диккенс, Бальзак, Флобер), беллетристика Запада образовала монументальный памятник капиталистической культуры, ее волевых устремлений, ее великолепных психологических средств воздействия и преодоления всяких, вне ее интересов находящихся попыток иного мирозерцания. Самая острота ненависти этих носителей большого стиля литературы к мещанству, их гневный сарказм и могучая откровенность—были лишь выражением победы молодого капитализма над традициями цехового и кустарного средневековья. А вскрывание ими пороков и язв современного им общества было инстинктивной, предупредительной мерой сродного им общественного организма к обезвреживанию тех ядов, которые впоследствии омертвили его самосознание. Эта первая профилактическая роль западно-европейской литературы имела в России своеобразное отражение в лице таких мастеров, как Достоевский и Толстой; в особенности же характерно выступает она в «Мертвых душах» и вообще последнем периоде творчества Гоголя.

Конечно, различие в соотношениях внутриобщественных сил создало выше оговоренное своеобразие наших «великих», отличающее их от западно-европейских. Но монументальность их стиля, охватывающая и разрешающая в философически-художественном масштабе вопросы бытия, была столь же действительным средством предупреждения артериосклероза верхов общественности, как и на Западе.

Эта «величественная» беллетристика, несшая цементирование и уяснение внутренних противоречий и соотношений господствующих классов с эксплуатируемыми, под давлением этих противоречий начинает дробиться на отдельные виды литературных тенденций, преследующих ближайшие, менее значительные задания, соответственно выясняющимся подробностям разлагающегося классового быта. Монументальная форма неторопливого повествования уступает место короткому импрессионистскому рассказу. Таковы Чехов и Мопассан. Им некогда разрешать проблемы всего человечества. Они вынуждены заняться буднями быта. И короткий, молниеносный толчок повествования становится наиболее удобной формой оружия в борьбе с тысячами мелочей, осаждающих сознание смешными, уродливыми и трагическими подробностями болезненно-напряженного общественного организма.

К октябрю 1917 года русская литература в целом имела три главных, примагничивающих к себе промежуточные и дополнительные, течения. Первое из них было известно под именем символизма, объединившего собой писателей чрезвычайно разномерных и разнородных, часто стоявших в непримиримо-враждебных по отношению друг к другу позициях. Сблизившиеся в начале своей деятельности на почве общих формальных заданий, они, в силу ли привычки или по причинам более глубокого характера, однако, продолжали быть связанными целью общего наименования школы. Брюсов и Белый, Гиппиус и Городецкий, Мережковский и Ремизов—все они, при разнородности приемов и методов творчества, несли на нем общий налет—аристократизма техники, заимствованный именно у законодателей «большого стиля» монументальной литературы, но не оправданный идеологической проясненностью тех, а потому и вылившийся в лозунг: «Искусство для искусства». В противовес символистам имелась другая, столь же обширная и разнородная группа литераторов, объединявшихся вокруг сборников «Знание» во главе с Горьким; эти писатели народнического толка, наоборот, пытались демократизировать приемы литературной работы до легкого восприятия их широкими массами, упрощая их до схематического фабульного и формального построения. Бытовики по преимуществу, они пытались отражать микрокосмическое мирозерцание будничного течения жизни, в то время как символисты космос сделали чуть ли не обязательным персонажем своего творчества. Но, упрощая или усложняя средства психологического воздействия на читателя, и знаньевцы и символисты отражали уже ослабевшее волевое напряжение осознания своего положения, в ко-



тором очутилась смешанная интеллигенция России 900 гг. С одной стороны, это был разночинец, дворянин без поместья, обедневший феодал, отошедший за рубеж 905 г. России, с другой—не поспевший за слишком размахистой поступью капитализма его «культурный» осознатель. А. помимо этих, с «низов» вставали и требовали себе права голоса впервые заговорившие представители молчавшего до сих пор труда. Естественно, что, вливаясь в писательские кадры пока еще только единицами, они были быстро ассимилированы той или иной группой. Так, Горький приобретает истеричность интеллигента, а Сергей Клычков из пахаря превращается в символиста соловьевского оттенка.

Между этими двумя ярко выраженными литературными группами место заполнено писателями оттеночного характера. Бунин и А. Толстой, Сологуб и Л. Андреев, участвуя до Октября в той или другой группировке, не целиком примыкали к ней. Тяготая к искренности стиля, к его усовершенствованию и охранению от демократической упрощенности, они не хотели терять аудиторию бытовиков. Отсюда двойственность модернизированного стиля, его сплавленная неясность, манерность, бутафорская красочность.

Так написаны романы Сологуба, так эволюционирует от реализма в символик Л. Андреев, выбирает стилизационно бытовую манеру А. Толстой и неподвижную маску бесстрастного парнасизма сохраняет И. Бунин.

Так или иначе обе эти группы, как и промежуточные между ними, пассивно и по инерции выполняли заказ, сделанный им капиталистическим обществом,—заказ осознания, предупреждения и точного выявления общественных недомоганий, тяготивших привилегированную часть общества. Пассивно—потому, что волевые импульсы самого этого общества были ослаблены и притуплены горячкой обострившихся экономических кризисов; по инерции—потому, что ничего, помимо инерции, не могло двигать социальный порядок, катившийся к собственной гибели со все ускоряющейся быстротой.

Незадолго до катастрофы, как протест против такого положения литературы, возникла третья группировка писателей—русский футуризм.

Футуризм явился протестом против дальнейшего выполнения данного литературе прежним общественным строем заказа—стоять на аванпостах интеллектуального развития общества. Так как аванпосты эти оказались далеко сзади и современной науки и современной экономики, он с решимостью тогдашней своей молодости отверг и аристократизм изысканного консервирования всевозможных стилей символизма, и демократическое мирнообновленчество народников из «Знания».

Футуризм отверг возможность общего языка с охраняющим свою личную биографию общества, недопускающим возможности нового летоисчисления сознания.

Что же нового привнес Октябрь в литературу? Как распределил он эти группы, какими новыми заданиями вдохновил?

Прежде всего следует выдвинуть положение о смене Октябрем заказа литературе. Мы особенно подчеркиваем это выражение, как многое

разъясняющее в дальнейшем. Требования, предъявленные Октябрем к «краснописи», были именно формой заказа,—заказа на агитационную, действительную, сжатую форму психологического воздействия, проникновения в толщу народных масс. Прискорбно всего огромное большинство писателей оскорбилось на самую форму этого предложения. В самом деле: ведь они до сих пор привыкли сплошь чувствовать себя «свободными» художниками. Ведь «заказ» капиталистического общества не был так срочен, точно формулирован и допускал кустарнические отступления в идеологических деталях. А главное... главное, не было этой *необходимости* чувствовать свою зависимость от работодателя. И гордые головы «свободных творцов» почти сплошь отвернулись от «вульгарного предложения». Конечно, если бы спросить большинство из этих блюстителей «литературной объективности», чем, как не заказом, было срочное втыкание перьев в бока «озверелому тевтону» три года до того, слышались бы голоса о «единодушном порыве», «стихийном движении» и т. п. Ну, а теперь этого «движения», конечно, не оказалось.

На выполнение заказа откликнулись, с одной стороны, «народники», с другой—футуристы.

Но первые, обладая опытом лишь в описательной области быта, в пассивном изображении не сумели пойти дальше случайной бессистемной и неудачной подделки, не игравшей значительной роли в агитационной литературе; вторые же, в силу боевого, резкого и радикального разрыва с технической эволюционностью прошлого поколения, остались в подчеркнутом одиночестве своих лозунговых построений.

И в дальнейшем ходе Октябрьской революции утвердилась тенденция этого избегания прямого ответа на запрос, отказ от выполнения задания Октября. Вначале этот молчаливый отказ, это замолкание писателей объяснялось по-разному. С одной стороны, «невозможные условия существования и печатаний», с другой—близорукое ожидание минования «переходного периода» и, наконец, просто бытовая разруха, казалось, с полной наглядностью показали невозможность тех форм литературного «сегодня», которыми кончался павший строй. Наиболее решающей из этих причин была, конечно, последняя. «Быт умер» теперь уже не на страницах полемических схваток критиков, а в самой жизни. Изменился язык, изменились условия наблюдения этого быта. Писатель отгородился личными переживаниями и перестал быть «объективным».

Как же реагировали на все это те три основные литературные группировки, бывшие до Октября руслами, определявшими водораздел тенденций русской литературы?

## II. Распадение группировок.

Заказ, данный Октябрем русской краснописи, был, конечно, не ограничен частными заданиями по проведению той или иной кампании, диктовавшимися необходимостью борьбы со всеми видами разрухи. Но задания эти сами по себе контролировали жизнеспособность и при-

ложимость к жизни литературной речи, казалось бы, должны были отточить и улучшить средства выразительности до крайних пределов. На самом деле оказалось не так. Эти средства были незначительны, и литературная речь оказалась непригодной, бледной и казенной в соприкосновении с реальнейшими вопросами жизни. Но и помимо таких частных заданий, общий облик отражения событий в литературе не находил себе достаточно выпуклых черт до самого последнего времени. Писатели не могли подойти к их оценке с классовой точки зрения, поскольку безоговорочное присоединение их к стихии принудительного труда казалось им уничижающим их книжное свободолобие, а свободолобие это, в свою очередь, оказывалось дезорганизирующим ферментом внутри страны. «Свободный» труд казался им существовавшим, хотя бы в виде сладкого миража, в царской России.

А «интеллигентность» нового заказчика в целом грозила равным образом как и тонкости стилей, так и демократической непринужденности и безответственности народнической литературы. Отсюда—сближение с правыми и левыми социалистами одних и пространственная и психологическая эмиграция—других. И символисты и знаньевцы уже не отгораживаются друг от друга колючей проволокой саркастической критики приемов друг друга. Они спутались, перемещались, объединились в общей интеллигентской оппозиции против схематизации и ясности коммунистических лозунгов, первых дней революции. Они же желчным сарказмом обрушиваются на отступление от этих лозунгов, выявляя вдруг небывалую до сих пор ортодоксальность своих взглядов.

Здесь начинается интересное и непонятное, на первый взгляд, содружество символистов с левыми эс-эрами. В журнале лево-эс-эров «Наш Путь» начинает усиленно печататься и А. Блок, и Белый, и Есенин. Иванов-Разумник делается апологетом символично-мистических прогнозов революции. Последователь заветов Чернышевского сближается с горячим приверженцем шарлатанствующего мистика Шгейнера. В чем же дело? Что значит это сближение недавних идеологических противников?

А все дело в том, что, с одной стороны, левые эс-эры, оставив мысль о реальном фронте против «узурпаторов и демагогов», прочно взявших в свои руки организацию исторического прорыва, задумали окопаться на зимние квартиры психологического сопротивления коммунизму, а с другой стороны, сторонники чистого искусства видели единственную возможность сохранить «чистоту» своего творчества, поставив между собственной мистикой и торжествующим материализмом буфер интеллигентской лево-эс-эровщины, охраняющей их от толчков напирającego коммунизма.

В «Нашем Пути» появились революционные стихи Блока, между прочим, и известная поэма «Двенадцать», а также и его статьи об интеллигенции и революции. Что касается «знаньевцев», то эта группа писателей так же, как и символисты, потеряла свою монотонность, и отдельные ее участники, каждый в силу своих симпатий, заняли позицию по отношению к Октябрю. Характернейшим примером состояния этих писа-

телей является, конечно, М. Горький. Тоже шатание от «народа» к «интеллигенции», тоже нечеткая позиция в отношении литературной тенденции и в общем полная безотзывность на предъявленный Октябрем заказ. Дробление и разброд по ярко противоположным политическим лагерям коснулось в равной мере обеих дореволюционных групп—и символистов и бытовиков. И если Серафимович и Брюсов оказались среди коммунистов, то Мережковский наравне с Е. Чириковым—участником «Знания»—в поте лица работают в зарубежных белых журналах. Очевидно, не в литературных школах была сила сцепления, разорвавшая их по иным водоразделам.

Наименее связанные преемственностью традиции, а также и наименее заинтересованные в сохранении их, как «свободной торговли» произведениями «духа», футуристы ближе других подошли к заданиям Октября, в буквальном и переносном смысле. Индустриальная поэзия, пафос организационного оформливания масс, а главным образом, активность и ясность коммунистического мирозерцания, подвела жизненный фундамент под теоретические положения футуризма. И «стояние на глыбе собственного я» для них впервые получило реальную осязаемость, как организация личности, из которой, и только из которой, вырастает коллективистическое объединение людей. Футуристы заметили разницу между социализмом европейским, мыслящим лишь стандартирование интеллекта, как крайнюю точку своих достижений, и коммунизмом, унифицировавшим и факты и каждое волевое и интеллектуальное напряжение с тем, чтобы сумма слагаемых дала максимум активности,—максимум возможности продвижения масс.

Конечно, и в футуризме, как литературной группировке, не все проходило гладко за время определения им своего положения в революции. Поднимались в его среде голоса и о сохранении чистого вида лирики и об излишнем, якобы, опрощении и политической однозности. Но, что бы там ни говорили о мелкобуржуазности этой группы и ее работы, следует твердо помнить о том, что стиль Октября, его первого пафоса, веры в победу и стальной гибкости его бесчисленных фронтов нашли себе исключительного поэта в лице Маяковского—лидера русского футуризма.

Были попытки отражать революцию в драматической форме и помимо Маяковского. «Пудачев» Есенина, «Оливер Кромвель», «Фома Кампанелла» А. Луначарского и другие. Но все такие попытки при большей или меньшей их значительности не вмещали в себе, не концентрировали напряженности современья, не передавали его характерных заостренных деталей. Характерно, что большинство этих пьес вуалируют действие историческим отделением, они аллегоризированы или символизированы, они отказываются говорить языком настоящего, осмеливаясь лишь из временной перспективы передразнивать в более или менее удачных гримасах мучительные судороги наших дней. Но и эта полуживая активность литературы, казавшаяся все же необходимой первые годы после Октября,—чем дальше от него,—переходит в замирающее эхо извержения, в «объективную» наблюдательность за

дрожью мостовой от проехавшего поулэце аятомобиля. Начинается возврат к «быту» его описательству. Это—с одной стороны. С другой—перемещение и перемешивание, литературных групп создало повышенную требовательность к стилю, «к приему», «к разворачиванию» сюжета, к экспериментальной критике. Двадцатилетняя власть символизма сказывается в тяготении молодых беллетристов к знакомству с материалом слова, к технической оборудованности. Наученная горьким опытом стариков, молодежь хочет быть предусмотрительной: содержание позаимствовать у бытовиков, а форму—у символистов. Получающаяся из этого эклектическая школа является как будто бы характернейшим явлением современной литературы. И Евгений Замятин—это уже быт городка Окурова плюс стилизация сказок Ремизова, и Б. Пильняк это еще и не И. Бунин и уже А. Белый. А младие, как, например, Никитин, Федин или Зощенко, увлеченные «теорией пародии», прямо работают над пародией, как над литературой сегодняшнего дня.

Но как ни предусмотрительны вновь и начинающие молодые беллетристы, как ни вооружены они теоретической осторожностью и практическим чутьем—одному они в большинстве своем не научились, одного не приняли в расчет. А именно того, что дореволюционная литература осознавала себя как представительницу общественного волеизъявления, что ее мораль, ее этика, стимулирующие формы ее сознания, а, в конце-концов, значит, и сила ее выразительности—были заложены в эмоциональной глубине правящих классов. Она, литература эта, даже если стояла в оппозиции к ним, все же опиралась на них, все же бунтовала лишь против дисгармонии их положения в отношении к общей массе населения, а следовательно, указывала пути к такой гармонизации. Одним словом, *литература всегда выполняла, хотя бы и не непосредственный, социальный заказ*, данный ей наиболее активным в данный момент классом общества. И для того, чтобы выполнить этот заказ, нужно было слиться с интересами этого общества, почувствовать себя родным, хотя бы и бунтарем в его семье, как, например, Л. Толстой или Писарев. Заказ предшествующих классов был дан вдвойном направлении. Во-первых, закрепить, упрочить наилучшие формы быта и отметить его недостатки и, во-вторых, организовать, усложнить и истончить интеллект и чутье мирозерцания своего класса. Даже Арцыбашев с А. Каменским, даже Вербицкая с Нагродской опирались на какую-то группу своих читателей, не созданных ими, а, наоборот, создавших их, как «знамение времени», как выражение своего копеечного мировоззрения. Выступающие же теперь беллетристы и поэты, как признак своего мировоззрения, прежде всего выдвигают свою идеологическую невинность, полную кажущуюся беспристрастность, свою незаинтересованность в описываемом ими

Добру и злу внимая равнодушно,

при чем даже не пытаюсь выяснить, что добро, что зло. Такой метод,—метод объективизации впечатлений, конечно, не осуществим,

доколе писатель производит известного рода психологические и идеологические ценности.

Здесь мы подходим к замыканию некоторого круга, исходная точка которого выявлена нами во вступлении настоящей статьи. Пять прошедших лет были годами прививки нового классового самосознания старому дереву русской литературы. Какие же результаты получаются после такой прививки? Даст ли она его столетним корням новую силу вбирания жизненных соков, или его упрямые старые ветви будут продолжать шуметь попрежнему?

### III. Распадение стиля.

Какие же видоизменения произошли во внутреннем содержании современной литературы, принимая во внимание, что эти видоизменения в равной мере касаются и формы и содержания. Здесь в первую очередь приходится еще раз упомянуть о совмещении стилистических приемов, ранее строго разграниченных между бытовиками и символистами. Потягота на сознание нового профиля страны толкает большинство писателей к наблюдению за бытом. Но средства этого осознания берутся из опыта писателей, разрабатывавших стилистические приемы. Желание новыми средствами описать новые человеческие взаимоотношения вполне понятно и законно. Но дело в том, что самый-то быт, за пять лет революции, сложиться не мог, целиком видоизменяясь. Он перегибается, как вспаханное поле, он дышит тяжелыми испарениями взрытой целины, обсеменение его новой культуры происходит очень медленно и постепенно, и наблюдателям его приходится либо импрессионистски заносить в записные книжки анекдотические эпизоды его глыбистых контуров, либо обмануться кажущейся его неподвижностью и непроворотом. А если принять во внимание отмеченное выше стремление писателей к объективизации впечатлений, можно легко предвидеть, что и современная беллетристика должна представлять собою тот же вид свежее взрытого поля с вывернутой и перемешанной подпочвой. Так на самом деле и есть. Возьмем ли мы поэзию Есенина или прозу Пильняка—писателей, значительность которых выявилась за эти пять лет,—перед нами развороченное поле языка, стиля идеологических симпатий; еще нет укрепившихся ростков цельного растущего и убедительного в своем росте мирозерцания. Есть глыбы, межи, увалы глубоко взрытого темперамента, есть отваленные комья свежего, жирно-блестящего, плодородного чернозема. Это же и на иссушенной однопольной ниве старых бытовиков, это же и на «культурных плантациях» прежних стилистов.

Разница между литературными группировками сегодняшнего дня та, что одни из них пытаются охранить это поле от вредителей, защитить его рост от идеологической саранчи прошлого, жадно опускающейся на едва пробивающиеся всходы, другие же предпочитают оставить его рост на «милость божью», интересуясь им только с точки зрения соб-

ственного гербария. И здесь принцип «научной объективности», «сохранения бытовой правды» ведет к выращиванию множества сорных трав.

Литература вновь разбилась на бытовиков и «интеллектуалистов»; но в то время, как прежние бытовики были кровно связаны с этим бытом, отрицали или утверждали его проявления, а интеллектуалисты уходили в холод горных вершин объективного самоуглубления и философических проблем, теперь они поменялись интонациями. Теперь описатели быта хранят загадочное безразличие к описываемому, а разумники-символисты ставят диагноз общественным недомоганиям, «хронически» исследуют температуру социального организма и с запоздалым рвением пытаются приучить «дикий» материализм к идеалистической кормушке.

Начиная с «Двенадцати» А. Блока, это приручение идет довольно успешно. Ставка на «бытовой орнамент» оказалась удачно угаданной народниками, и с того времени быт и символ слились в одно понятие какого-то «символического быта». И если «симфонии» А. Белого в свое время вызывали досадливое недоумение, то теперь, вставленные в бытовую рамку Б. Пильняком, они получили и признание и поощрение:

«И третьей главы название:

«Волчья пустынь Российской Равнины. И от центра к периферии каждая истерика стоянок раскрепощала эпилепсию от желтых желтых парш Ортчека и Утечека, чтоб эпилепсия была только эпилепсией, спутывая карты всех веков и десятилетий Российских бытий, чтобы—

чтобы въехать в земли товарища Ксении Ордыниной.

«Ветер рассыпает белый снег, швыряет ветви берез, свистит у корней и несется. Я иду за ним, прислушиваюсь и радостно жду. Я слышу крики и вопли: снежные вихри кружатся у моих ног,—я не оглядываюсь: нет ничего, на что я оглянулась бы назад. Обнаженные тонкие ветки скользят по моему лицу мимолетным холодным прикосновением. Я прижимаюсь к стволу, и он вздрагивает под моим плечом, точно живое от затаенного дыхания. Вершины кланяются одна другой и вдруг все вздрагивают, падают, кричат и стонут. В бешеной судороге отряхивают ключья снега и опять замирают и раскачиваются медленно и устало, шумят, прислушиваются и шепчут. И снова крики и движение. Волна воплем катится по вершинам, сгибаются осинки, и белые кружева березок треплются по ветру. Ели шипят, машут ветвями и изнеможенно замирают до нового порыва. Тонкие сучья ломаются, хрустят как маленькие льдинки и летят мертвые листья, путаясь в ветках: скорченный черный листок зацепился за пни, торопится и шуршит, продираясь сквозь чащу можжевельников и кружась с метелью. Молодые березки поют и кричат, они преданны и пылки. Черный листок взлетает над вершинами, сосны гулко и шумно передают известия о необычайных победах там внизу. Что такое случилось здесь? Я слушаю и замираю, широко раскрыв глаза, и уди-

вляюсь и понимаю. Я иду в диком поезде метели и ветра. Снежные пелены обвивают меня и скользят между рук. Мчит поезд.

— «Даже еслиб мы умерли!..

— «Даже умерли, даже умерли, даже умерли!..

хватает ветер и выдает в сугробы, буйный и дерзкий, и взлетает пыль, и мчит дальше, призывая, призывая, призывая. Даже, еслиб мы умерли».

(Б. Пильняк. «Иван да Марья»).

Нельзя сказать, чтобы этот отрывок был не талантлив, не эмоционален. Но... «ствол вздрагивает», «вершины вздрагивают... ели шипят... волна воплей... молодые березки поют и кричат... ветер... буйный и дерзкий»—весь этот ассортимент образов символизации природы, как действующего лица, конечно же был уже на страницах литературы российской однажды отвергнут как импрессионистское ходульное прикрытие отсутствия темы. И вкрапленные в эту бесконечную вереницу описания «космоса» бытовые анекдоты вовсе не являют собой обновленного стиля. Это—тот же распавшийся, без силы внутреннего идеологического сцепления, стиль модернистской прозы, загнивший до «снежных пелен» и «бешеных» (обязательно!), бешеных судорог импрессионистского штампа.

Именно анекдотичность быта привлекает внимание и группы молодых беллетристов, объединенных под именем «Серапионовых братьев».

Стилизует ли, упрощая ремизовский язык, М. Зощенко, пытается ли видоизменить фактуру повествования вставками протоколов, выписками из блок-нотов, вырезками из газет Ник. Никитин («Дэзи»).—везде оживляется это повествование лишь анекдотом, подслушанным диалогом, смешным словосочетанием, а не волевым движением автора.

«— Как зовут?

«— Галка.

«Председатель Совета Тимофей Пушков только бритым затылком тряхнул от изумления. Удивительный мнется перед ним человек.

«— Дак как же?

«— Эдак и доложусь, товарищ комиссар. Пишите: Галка».

(Ник. Никитин. «Рвотный форт»).

«Я вот рассказывала великосветскую историю про старого князя вашего сиятельства—

—все воистинная правда и босячки крохоборы, и что били меня они инструментом, да только не было в тот раз прекрасной полячки Виктории Казимировны... И быть ее не могло. Была она в другой раз и по другому делу... А это уж я так, извините худого мужика,—солжил».

(Мих. Зощенко. «Виктория Казимировна»).



Не будем копаться в цитатах. Скажем только, что общее впечатление от этой группы беллетристов именно таково, что при всей изобретательности их приемов, при всей добросовестности подхода к материалу — их «объективность» изложения часто становится извинением «худого мужика» о небывшей в этот раз Викторнии Казимировне. Во всеоружии технической опытности они ринулись пожинать «урожай» быта, но... быт-то оказался свежее вспаханым полем, который надо засеивать новым идеологическим осязанием. И пришлось довольствоваться прошлогодними сухариками анекдота, стилизации и «космических горизонтов».

Оттого так очевидно тяготение этой группы беллетристов к фольклору, к старине, к эксперименту, что неудовлетворенность содержанием сегодняшнего дня толкает их к расцветке его сквозь призму иных временных граней.

К этой же группе отобразителей советского быта нужно причислить и И. Эренбурга.

Отражая манеру западных беллетристов современья, Эренбург формально идет по пути «авантюрного романа», привнося в него черточки российского современья. Его язык, главным образом, интересен как введение в литературу газетного, несколько небрежного, но быстрого муссированного стиля. И здесь распадание «величественной» прозы прошлого, стимулируемой сложившимися и осознанными классовыми убеждениями, налицо. Эренбург, при всей искренности и горячности своей патетики, все же рафинирует ее глубоко заложенными в него цинизмом анархического и интеллигентского мирозерцания.

Распался стиль и у стариков. Не узнаешь суховатого, терпкого, «рябинного» языка И. Бунина, раскисшего в прелую безвкусицу. Совершенно вывалился Куприн, превратясь в какую-то армейскую мочалу, совершенно зачервоточился когда-то вострый и сухонький Ремизов:

«...в дни тайных еще не открывшихся решений над жизнью и смертью народов, когда денно и ночью ангелы божии несут последние молитвы на единое небо и единому богу со всех концов расколотой, раскопанной земли, в дни веры и жертв и страха, кощунств и отъявленной подлости—после дневных забот и мелочей житейских, надувательств и всякого обмана, ожиданий напрасных, гнева и горечи, вдруг вижу звезды.

(А. Ремизов. «Мара»).

Это ли язык автора «Посолони»? Нет, это шамканье тихой божьей старушки, свершившей все земное.

Перечислять и цитировать «новые» произведения А. Белого, Замятина, А. Толстого и др. нам нет ни нужды ни охоты в этой статье. Это — старые папашины сюртуки и визитки, тщательно хранящиеся в кладовых. Мы же пытаемся определить новый покрой одежды русской литературы. И, следя за постепенным распадом стиля в различных писательских группировках, можем наметить кое-какие выводы.

## V. Выводы.

Объективизация, позиция «моей хаты с краю», не дадут современную здоровой беллетристики и поэзии. Даже пресловутый ген. Краснов, пишущий для эмигрантщины свои «Двуглавые орлы» и «Чертополохи», имеет под собой более крепкую почву, чем наши «внепартийные» описатели. Он дает все-таки, пусть чревовещательные, ответы на запросы ему сродного круга читателей. У них ясны их взаимоотношения с «выразителем» их чаяний и надежд. Так ли обстоит дело у нас? Нет, наши писатели дают факты—без выводов, группируя эти факты пассивно, без всякой внутренней зависимости. «Энегрично функцировать»—не значит еще функцировать художественно. И вот я спрашиваю себя: какие выводы должен сделать читатель, тот же рабфаковец или свердловец после чтения «Серрапионовцев». Что наша жизнь анекдотична и расплылена? Что наше будущее обречено на этот анекдотический быт на бесконечные времена?

Правда, есть у нас группа писателей с коммунистическим мировоззрением. Но и они также предпочитают *описывать* происходящее вокруг без синтетического просвета читателю. Аросев, Семенов, Вересаев—писатели большого размаха. Но при чтении повести того же Семенова «Голод» разве поднимается что-нибудь, кроме физиологических судорог против *ненужности* такого натурализма. Разве *это* формирует сознание читателя в личность. И выходит, что все пишут добросовестную (или не) хронику событий без всякой художественной связи ее с историческим, а следовательно, закономерным ходом действия. Вместо истории получаются отрывочные записки, вместо художественной литературы—исторический разрозненный материал.

Это—с одной стороны. С другой—смешение всех стилей не есть еще новый стиль. И поэтому писатели, пытающиеся сплавить воедино технические заимствования разных литературных школ, проделывают как раз обратную работу—разложения этих стилей.

Нам не страшно это. Расползшийся литературный язык, несомненно, будет сменен языком новых эмоций и новых понятий. Признаки этого уже имеются. Сами авторы жалуются на невозможность выражения сегодняшнего дня средствами прошлой языковой изобразительности. Но для этого необходима идеологическая сращенность с теми слоями населения, от которых ждешь новых форм жизни. Для этого нужно отказаться от всеобъемлющей жвачки «духовного» беспристрастия. Потому что такого нет и быть не может. А есть туманный, расплывчатый обман все той же интеллигентски-головной мнимой «свободы творчества».

Таким образом, всяческие подразделения литературных группировок, как по эстетическим, так и по формальным признакам, показали свою несостоятельность за пять лет пореволюционного периода. Разошлись лишь «мечтатели» и делатели, «творцы» и производители. Разошлись внутренне, часто оставаясь внешне связанными преданием.

Тема нашей статьи далеко выходит за пределы библиографического задания. Вот почему мы и не пытались сузить ее перечислением существующих литературных группировок, объединенных в большинстве своем чисто формальными признаками.

## ТЕАТР Р. С. Ф. С. Р.

А. Луначарский.

### I.

Предложение написать нечто в роде суммарного обзора застигло меня несколько врасплох, что не дало мне, конечно, возможности собрать какие бы то ни было документы, так что настоящая статья будет носить в некоторой степени характер личных воспоминаний и соображений, правда, воспоминаний и соображений лица, в значительной мере руководившего отношениями государства к театральному миру Российской Республики.

Прежде всего несколько общих предпосылок. Революция нашего театра, говоря с грубыми приближениями, расколола театр на два лагеря: театр традиционный и театр исканий. Очень часто к этим тенденциям применялось выражение: правый и левый театр, что внесло во время революции немалую путаницу и какое-то априорное принятие некоторыми левизны формальной за левизну культурно-политическую. В традиционном театре можно было также отличить два крыла. Малый и Александринский театры хранили, довольно сильно впадая в эпитонство, традиции расцвета русского драматического театра, каким он был создан нашей, в своем роде изумительной, интеллигенцией, мощный подъем которой к социалистическому сознанию мира сравнительно бледнее всего отразился в театре, но все же отразился и тут.

Другим течением традиционного театра был театр Художественный, который я называю традиционным, во-первых, потому, что он недалеко отошел от главных черт театра, как он установился за XIX век, и, во-вторых, потому, что его собственные новшества ко времени революции превратились уже в традицию.

Художественный театр сделал дальнейший шаг от театральности к естественности, перешел к импрессионизму, отчасти к тому особому рода символизму, который ознаменовал собою конец прошлого века и самое начало нового. В том и другом театре имелись замечательные актеры установившейся школы, огромный опыт, ряд блестящих спектаклей, которые до революции были недоступны массам почти совершенно.

Левые искания шли более или менее под знаком всякого рода художественного модернизма, застрельщиком которого являлся, прежде всего, авангард живописцев, в конечном счете мирок парижских живописцев и окружающая их критика.