

Kulinič, Andrej Vasil'jevič

Проблема традиций и новаторства в творчестве В.В. Маяковского

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 141-154

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121287>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

А. КУЛИНИЧ (КНЕВ)

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. МАЯКОВСКОГО

По богатству и разнообразию содержания и форм русская поэзия революционной эпохи — одно из ярчайших явлений в литературе XX века. Это время поэтов, великих и неповторимо самобытных. Громоподобный голос „горлана, главаря“ Маяковского, пронзительный и трагичный стих Блока, нежный песенный дар Есенина... Достаточно назвать лишь эти три имени, чтобы представить себе величие и славу русской поэзии того времени.

Буржуазная критика обычно связывает расцвет русской поэзии первых послеоктябрьских лет с появлением модернистских школ, каких немало было в те годы и к которым на определенных этапах творчества примыкали и Блок, и Маяковский, и Есенин и др. Однако модернистские и формалистические течения и школы не в состоянии были вдохновить художников на новаторские открытия. Вдохновляла их октябрьская гроза революционного обновления. Новая, социалистическая действительность ставила перед ними неслыханные по значению и масштабам творческие задачи.

Великий Октябрь окрылил многих поэтов. Маяковскому он дал все, наполнил революционным содержанием его работу. Пожалуй, при иных условиях вряд ли он стал бы большим поэтом. Октябрь разделил на две неравные и неравноценные части его творческий путь: 1912—1917 — период учебы, первых поэтических удач, связанных с разработкой острых социальных тем; послеоктябрьский период — период гигантского роста, создания подлинно новаторских произведений, поставивших его имя в авангарде литературного движения.

Пожалуй, никем из поэтов революционной эпохи не владела так всеильно идея новаторского поиска, как владела она Маяковским. Этой страстью, своего рода творческой одержимостью вдохновлены все его начинания от крупных поэм до злободневной агитки, от пьес до малоудачных, но все же необычных киносценариев. „Новизна в поэтическом произведении обязательна“¹⁾ — это было законом его творчества. Он признавал, что можно работать над „продолжением, внедрением, расширением“ уже побывавших в употреблении форм, но сам предпо-

читал открытие нового. О канонических жанрах, размерах, использовавшихся рифмах он отзывался скептически. У него все свое — свои жанры, своя система стихосложения, свои необычные рифмы, свой способ разбивки строки. В диалектической связи новаторства и традиций он склонен был больше подчеркивать отталкивание, чем единство, преемственность.

Однако вспомним, куда стремились направить поиски молодого Маяковского футуристы. Сблизившись с „будетлянами“ Д. Бурлюком, В. Хлебниковым, В. Каменским, начинающий поэт отходит от активной революционной деятельности, увлекается формальным экспериментаторством. В футуристических сборниках появляются в качестве программных такие, например, его стихи:

У-
лица.
Лица
у догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

(1, 38)

Энергия поэта направлена на препарирование слов, эксперименты с переходящей рифмой. В свои юные годы Маяковский написал немало таких стихов — *Ночь, Порт, Уличное, Вывескам, А вы могли бы? Театры, Я, Шумики, шумы и шумищи* и др. Они напоминают головоломные картины кубистов и беспредметников, пытавшихся решать чисто живописные задачи линий и света безотносительно к содержанию. Не было в этих стихах образа человека — души поэзии; зато было то, что характеризовало футуризм — вызов традициям реализма, формалистическое экспериментаторство. Именно это и считали новаторством футуристы.

И в своих статьях Маяковский отстаивает футуристические лозунги, оправдывает формализм. В статье *Два Чехова* он пишет: „Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично... Все произведения Чехова — это решение только словесных задач“ (1, 299—300). С большим задором нападает юный поэт на „вульгарный реализм“ „генералов от палитры“ Верещагина, Маковского, Коровина, Архипова, Васнецова, выступает против художественных традиций в статьях *Театр, кинематограф, футуризм, Живопись сегодняшнего дня* и др., иронически отзывается о поэзии Некрасова и от имени футуристов декларирует: „Дорогу к новой поэзии завоевали мы, впервые заявившие: — Слово — самоцель“ (1, 317).

Первая крупная вещь Маяковского — лирическая трагедия *Владимир Маяковский* — завершает тот период, о котором поэт писал: „Для меня эти годы — формальная работа, овладение словом“ (1, 22). И только в связи с замыслом *Облака в штанах* он записывает: „Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной“ (1, 22).

Нужен был сильный идейно-эмоциональный толчок, чтобы охваченный футуристической эксцентрикой поэт поднялся над бесплодными лозунгами футуристической школы и стал поэтом социальным. Таким толчком для молодого Маяковского была первая мировая война. „Отвращение и ненависть к войне“ заставляют его решительно пересмотреть взгляды на жизнь и свое признание. Футуристическая бравада, формалистические увлечения отходят на задний план, постепенно изживаются. На первый план выдвигаются задачи социальные и революционные, новаторство формы соединяется с новаторством содержания. Поэт еще долго будет выступать с футуристами, но с каждым годом все четче будут определяться его расхождения с ними. Маяковский позднее подчеркнет то характерное свое, чего он не находил у своих временных попутчиков — „пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья“ (1, 19).

В каждой новой вещи Маяковского кануна Октября богаче и гармоничнее становится характер героя, шире входила в его поэзию горьковская тема Человека — цельного, свободолюбивого, гордого. Чистый душою, готовый на самопожертвование во имя своего будущего, Человек является главным героем и грандиозной по замыслу антивоенной поэмы *Война и мир* (1915—1916), и лирической, написанной по личным мотивам, поэмы *Человек* (1916—1917). И хотя революционный идеал поэта оставался утопичным, однако по основным своим тенденциям его творчество порывало с футуризмом, ставило его в ряд наиболее передовых писателей. Талантливейший среди „будетлян“, яростно воевавший против традиций, он разрушал платформу „заумников“, восстанавливал плодотворнейшую из традиций мировой литературы, которой пренебрегали; и которую дискредитировали декаденты, — возвышал голос в защиту Свободы и Человека.

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

(1, 242)

Не случайно ко времени появления этих поэм относится сближение Маяковского с Горьким. В первом сборнике поэта внимание Горького привлекало лишь одно какое-то стихотворение, т. к. лишь оно было написано „настоящими словами“ (статья *О футуристах*, 1915). *Облако*,

а затем и *Война и мир* произвели уже на писателя сильное впечатление. Великому пролетарскому писателю дороги были качества, которые он не мог не заметить в поэмах под футуристическими наслоениями, — вера в человека, вольнолюбие, настойчивые поиски новых путей в поэзии. В преддверии 1917 г. на пути к народности и реализму Маяковский добился значительных успехов. Но ему еще не удалось преодолеть футуристических влияний, и это серьезно осложнило его творческие искания в первые годы революции.

С первых же дней социалистического переворота в стихотворных декларациях — *Приказах по армии искусств*, публичных выступлениях Маяковский горячо отстаивает мысль о принципиально новом характере создаваемого пролетариатом искусства: оно должно стать массовым, „должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях а повсюду: на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах“ (12, 451). И поэт стремится дать революционному народу в первую очередь марш, агитационный стих, плакат, массовое драматическое действо — мистерию. За эти формы он стоял твердо, к камерным поэтическим жанрам относился враждебно. Лирический герой Маяковского приобретает новые черты, в единении с революционным народом находит духовную силу, преодолевает настроения одиночества. Меняется интонация стиха. В дореволюционных его произведениях преобладали предельно резкие слова негодования и страдания, в них чувствовался надрыв. Теперь голос поэта наполняется пафосом жизнеутверждения, убежденностью народного трибуна. И подобно тому, как это делали и другие поэты того времени, он выступает от имени „многомиллионного народа“, обращается не к отдельному читателю, а к широким массам, изображает не конкретного героя, а многомиллионные колонны пролетариев в стремительном марше (*Наш марш, Левый марш*), создает гиперболизированные обобщенные образы — антиподы, воплощающие черты противостоящих классов (чистые и нечистые в *Мистерии-буфф*, Иван и Вильсон в поэме *150 000 000*). Восходящий к традиции обращенного непосредственно к массам гражданского стиха *Левый марш* имел и конкретного адресата — он посвящен революционным матросам. Он стал маршем мобилизации, в нем ярко отразилась атмосфера революционных манифестаций, митингов, в него вошли лозунги, возникшие в условиях блокады и начавшейся интервенции (*Коммуне не быть покоренной, России не быть под Антантой*). В чеканном, волевом ритме, в повелительных интонациях трибуна-агитатора физически ощущается поступь „синеглузых“ матросов, неотвратимое движение народа к свободе.

Там
за горами горя
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай!

(2, 24)

Этот высокий пафос и эта новаторская форма — они не от футуризма. Это — поэтические отзвуки великого социалистического переворота, это революция создала поэта нового типа, поэта-трибуна. Подлинное новаторство зрелого Маяковского начиналось здесь и начиналось с новаторского содержания, с этого революционного пафоса, устремленности в будущее. Новое содержание дало жизнь новой форме.

Такая форма относится к излюбленным формам Маяковского, он считал, что они полнее, чем все другие формы старой поэзии, могут передать мятежный дух эпохи. Необычное расположение строк, выделяющее логические ударения, рассчитанное на огромную аудиторию ораторское полногласие, свободный от каких-либо канонов стих, редко употреблявшиеся и только что изобретенные рифмы — все это воспринимается как художественное открытие, на всем — печать первородной свежести. Поэт с максимальным эффектом использует приемы инструментировки, анафоры, внутренней рифмовки. Теперь эти приемы у него органичны, служат определенным смысловым задачам.

Революция помогла поэту-трибуну увидеть бесплодность „новаторства“, ограниченного чисто формальными задачами. В 1923 г. он предостерегает поэтов: „Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции“ (12, 50). Выступал он против попыток „выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства“ (12, 49), видел подлинное новаторство в содержательном мастерстве литературы. Поиски средств, которые дали бы возможность говорить во весь голос с народом, страной, характеризуют его поэтику этих лет. Наряду с художественными богатствами литературного языка он смело вводил в поэзию новые языковые формы, созданные революционной эпохой, саму структуру стиха привел в соответствие с особенностями разговорной и ораторской речи.

В эти первые годы революции творческие поиски Маяковского во многом еще сковывались футуристическими лозунгами, он разделял ошибку футуристов, призывавших отбросить культурные завоевания предшествующих эпох, новаторский поиск склонен был резко противопоставлять традиции. В стихотворении *Радоваться рано* (1918) поэт призывал развеять дым над Зимним, обстрелять музеи, атаковать Пушкина и „прочих генералов классиков“, в стихотворении *Той стороне* нападал на зарубежную классику. В поэме *150 000 000* автор поместил в свиту „услужающих“ Вудро Вильсону выдающихся ученых, композиторов, поэтов, подверг разгрому „Лувра картинные потроха“.

В „Полное собрание сочинений“,

как в норки,

классики забились.

Но жалости нет!

Напрасно

их

наседкой

Горький

прикрыл, распустив изношенный авторитет.

Фермами ног отмахивая мили,

кранами рук расчищая пути,

футуристы

прошлое разгромили,

пустив по ветру культуришки конфетти.

(2, 159)

Даже пролеткультовцев, которые не отличались уважительным отношением к классикам, он обвинял в том, что те якобы „кладут заплатки на вылинявший пушкинский фрак“ (*Приказ № 2 по армии искусств*).

Известно, что В. И. Ленин отрицательно относился к произведениям Маяковского, написанным под влиянием футуристических лозунгов. В 1921 году, посылая Ленину поэму 150 000 000, изданную по тем временам большим тиражом, Маяковский, по-видимому, рассчитывал на реабилитацию футуризма, называл себя „футуристом-коммунистом“. В специально написанных записках Ленин резко отрицательно высказался о поэме, упрекнул А. В. Луначарского за поддержку футуристических произведений.²⁾

А. В. Луначарский действительно помог Маяковскому издать 150 000 000, как и вообще всячески поддерживал его. Вместе с тем он решительно осуждал футуристический нигилизм, трюкачество, часто полемизировал с поэтом по вопросу о значении традиций культуры прошлого. За выступления против классического наследия Маяковского критиковали А. М. Горький, Н. К. Крупская, Демьян Бедный, А. А. Блок и другие.

Эта критика не прошла даром, взгляды Маяковского на классиков и классические традиции со временем менялись. Он выступал уже не столько против классического наследия вообще, сколько „против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство“ (12, 45), не столько против Пушкина, сколько против пушкинистов, наводивших „хрестоматийный глянecь“ на его живое наследие. „Я люблю вас, но живого, а не мумию“, — так определяет он в *Юбилейном* свое отношение к Пушкину. В 1922 г. Луначарский писал: „Маяковский в последнее время довольно гордо называет себя некрасовцем...“³⁾

Однако в вопросе о роли классического наследия в строительстве новой культуры, о соотношении традиций и новаторства Маяковский под влиянием „левых“ литераторов допускал непоследовательность, противоречивые высказывания. В среде „левых“, где вращался поэт, нападки на классиков стали своеобразным литературным спортом: здесь господствовал взгляд, что новаторство и традиции исключительно антагонистичны, творческое использование опыта классиков для создания новых художе-

ственных ценностей не только не воспринималось как новаторство, но и третировалось как признак отсталости. Нередко так мыслил и Маяковский. Ему казалось, что „классики медью памятников, традицией школ — давили все новое“ (12, 45), что „чтivism советских масс — классики не будут“ (12, 167), что „линия обновления и новаторства“ должна быть одновременно „линией ненависти к старой культуре“ (12, 349). Такого рода „левый“ максимализм он проявлял даже в вопросах поэтического языка и стихосложения. Словарь поэзии XIX ст., поэтические жанры, стихотворные размеры, господствующие тогда, — все это ассоциировалось в его сознании со всем отжившим, консервативным: „Ямбы и хорей нам не нужны... Ямбами и хорейми давно никто не пишет... Хорей и ямбы мне никогда не были нужны, и я их не знаю. Я не знаю их и не желаю знать. Ямбы задерживают движение поэзии вперед“ (12, 484); „плюнуть на революцию во имя ямбов? ... Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции!“ (12, 84). На „подохшие размеры“ он нападал без устали. Даже в дружеском обращении к Пушкину, приглашая его в со-редакторы по „Лефу“, он категорически заявляет:

Вам теперь
 пришлось бы
 бросить ямб картавый.
 Нынче
 наши перья —
 штык
 да зубья вил, —
 битвы революций
 посерьезнее „Полтавы“,
 и любовь
 пограндиознее
 онегинской любви.
 (6, 54)

Маяковский преувеличивал: и сам он, и большинство его современников обращались к ямбам и хорейам, эти размеры никогда не задерживали движение поэзии вперед. Нет сомнения, что такого рода высказывания о поэтических средствах прошлого полемически предельно заострены. В то же время в этих несколько запальчивых высказываниях нельзя не увидеть созидательное начало: желание открыть такие формы стиха, которые максимально отвечали бы революционной теме. Поэты революционной эпохи охвачены были стремлением отказаться от строгих канонических метров и открыть новые возможности ритма на основе дольника, неравносложного тонического стиха, верлибра, раешника и др. Это стремление наиболее наглядно выступает в работе Маяковского. Первым в полном объеме оценил он неиспользованные возможности тонического стиха, огромным своим дарованием дал ему права гражданства.

В наше время стих Маяковского звучит так привычно и естественно, что трудно даже представить, каким он был необычным, почти еретическим для людей начала века. Здесь не было какой-либо системы равномерных чередований ударных и неударных слогов, зачастую отсутствовала привычная строфика и сама сестра поэзии — музыка — уступила место прямой и резкой ораторской речи. В сравнении со „старым“ силлабо-тоническим стихом этот стих обладал своими преимуществами, отвечавшими духу времени: он действительно давал неограниченные права новому языку, широкий простор лексике демократических слоев, разговорным и ораторским интонациям („выкрику — вместо напева“), вместил в себя все то новое, что несла с собой бурная эпоха революции, щедро и непринужденно вобрал в себя неологизмы, только что возникшие политические и научные термины, меткие народные выражения, маршевые ритмы манифестаций. Освобождая строку от ограничений канонического размера, Маяковский открывал в нее доступ словам, которые не подчинялись схеме определенного метра и поэтому оказывались вне поэзии.

Любят ямбы редактора лающиеся.
А попробуй
в ямб
пойди и запиши
какое-нибудь слово,
например, „млекопитающееся“.

(4, 61)

И до Маяковского в стихи вводились слова, не укладывавшиеся в стопу избранного размера. Делалось это сравнительно редко, когда отклонения от нормы в виде пиррихия, анакрусы не воспринимались как грубые нарушения метрического строя. Блок, Брюсов допускали смещения размеров в пределах одного стихотворения. Все эти нововведения разнообразили метрику стиха, но не затронули основ силлабо-тонической системы стихосложения. Во имя максимальной свободы стихотворной строки, свободы выбора нужного слова Маяковский пошел дальше, вообще отказался от принципа равномерного чередования ударных и неударных слогов.

Исколесишь сто лестниц.
Свет не мил.
Опять:
„Через час велели придти вам.
Заседают:
покупка склянки чернил
Губкооперативом“.

(4, 7)

Почти ничего не осталось здесь от условного „высокого“ поэтического языка, словарь, синтаксис, интонация максимально сближены с разго-

ворным строем. Новое „губкооперативом“ не влезло бы ни в какие стопы традиционных размеров.

Усиление одного принципа организации стиха повлекло за собою ослабление другого. Классический стих отличался стройностью, гармонической соразмерностью всех элементов (строфика, размер, система рифмовки и др.), музыкальностью. Освободив стих от равномерного чередования ударных и безударных слогов, правильной строфики, Маяковский лишил его привычной стройности, напевности. В стихотворении Маяковского соседствуют строки разной длины, более или менее постоянно в них количество ударений, количество безударных слогов произвольно меняется. В ранних произведениях, очевидно, в пику общепринятой стройности, песенности, он нарочито обрубывал строку, нарушал согласования, нередко довольствовался обломком слова. Свобода стиха стояла иногда на грани утери какой бы то ни было метрической и языковой дисциплины. Вызов традициям нарочитым нарушением гармоничного стихотворного лада, общепринятых языковых норм иногда ощущается и в его вещах зрелого периода. В известных критических замечаниях В. И. Л е н и н а, переданных Горьким, вскрыт этот недостаток поэтического языка Маяковского („Кричит, выдумывает какие-то кривые слова . . . Рассыпано все, трудно читать“).

В середине 20-х годов намечается перелом в отношении к классическому наследству и пониманию соотношения новаторства и традиций.⁴⁾ Поэты более решительно, чем это было раньше, идут на сближение с традициями классики и фольклора, отказываются от неоправданных языковых и ритмических вольностей, самоценных экспериментов. Выходит из употребления свободный стих имажинистского и футуристического толка.

Претерпевает изменения и поэтический язык Маяковского. В программных выступлениях, особенно — в полемических выступлениях он заявляет, что при всем уважении к классикам считает их методы обработки стиха устаревшими и поэтому старается „дискредитировать старую поэтику“. Однако если бы мы имели дело лишь с декларациями поэта, мы бы не увидели в его творчестве того „поворота к Пушкину“, который стал знаменательнейшим явлением литературного развития 20-х годов. П у ш к и н, поднявший русский стих до высот гармоничного слога, писал о поэзии, „освобожденной от условных украшений стихотворства“, о желании „приблизить поэтический слог к благородной простоте“.⁵⁾ Эту традицию оценили и старались развивать на своем материале и каждый по-своему — все крупные русские поэты 20-х годов. Оценил ее и М а я к о в с к и й. Его стих все более настоятельно тяготеет к ясной и четкой структуре, определенному порядку ударений (чаще всего это четырехударник), отчетливее выступает членение на строфы. Замыслы Маяковского становились значительнее, стих приобретал те черты, которые были присущи русской поэтической классике — идейную глубину,

смысловую емкость, ясность, доходчивость. Революционные дела народа, труды В. И. Ленина, дружественная критика А. Луначарского, А. М. Горького помогли ему увидеть в жизни главное, найти героев времени, отрешиться от левацких увлечений. Знаменательным было его признание в поэме *Владимир Ильич Ленин*: „Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше“ (6, 234). Очищаться от „поэтической шелухи“, легкомысленной бравады, усложненных форм помогали ему и классики. Не случайно он все чаще упоминает в своих стихах и выступлениях имена Пушкина, Лермонтова, Некрасова, вопрос об учебе у них серьезно занимает его.

В. Маяковский работал почти исключительно в области современной тематики, злободневный гражданский стих — его стихия; он не писал на исторические темы, не занимался переводами, современность полностью поглощала его кипучую энергию. Богатые традиции гражданского стиха он поднял на новую ступень, сообщил ему новаторские качества. Поэт-трибун, боец, приравнявший стих к штыку, он открыто и насквозь тенденциозен. Поэзия прошлого не знала такой меры участия стиха в общественной жизни и революционной борьбе. На свою нелегкую работу поэта-агитатора, пропагандиста коммунистических идей, он смотрел как на гражданский долг. Наряду с созданием художественных произведений, которым суждено было „громаду лет прорвать“, он занимался „черновой“ стихотворной работой, писал сатирические стихи и подписи к плакатам о происках империалистов, поддерживал партийно-хозяйственные кампании. Для него не было непоэтических тем. От узловых событий революции и социалистического преобразования до стихов о домкоме и цынготных детях, — предметом его поэзии была вся жизнь страны. Не хотел он сидеть „на своей поэтической лавочке“, презирал лирических белоручек „болоночных лириков“.

Горячим стремлением к активному вмешательству в повседневную практику социалистического строительства Маяковский заражал своих современников; и поэты комсомольской плеяды, и его ближайший соратник Асеев в этом отношении многому научились у него. Жанры боевого политического и агитационного стиха заняли в его творчестве исключительно большое место, он сумел поставить их в авангард литературного развития, укрепить их авторитет в читательских массах. Впервые в истории русской литературы выдающиеся поэты революции, прежде всего В. Маяковский и Д. Бедный, так решительно устранили преграды между поэзией и повседневностью, соединили в поэтическом сплаве высокое и будничное.

Страстно любил Маяковский все то новое, что принесла с собой революция, был непримирим к проявлениям мещанства, эгоизма. По силе ненависти к позорному прошлому в быте и сознании советских людей он не знал себе равных среди современных ему поэтов. Казалось, что мещанский быт преследует поэта, больно оскорбляет его большую любовь

к революции и новому человеку. Он упорно воевал с этим постоянным своим врагом, направлял сюда „поверх зубов вооруженные войска“ сатирических стихов, комедий, пламенных призывов агитжанра.

Первым среди новаторов был Маяковский и как наиболее убежденный певец радостей жизни. Никто из его современников не умел так талантливо и остроумно развенчать меланхоликов и скорбников, так вдохновенно прославить „веселье труднейшего марша в коммунизм“. Отмирала в русской литературе многовековая традиция поэзии „мировой скорби“, утверждалась оптимистическая философия деяния. Трибуну кипучего революционного темперамента ненавистны были нытики, сделавшие модой упаднические настроения „есенинщины“. На скорбные строки предсмертного стихотворения Есенина Маяковский ответил знаменитыми, исполненными глубокого социального оптимизма, строками:

Для веселия
 планета наша
 мало оборудована.
Надо
 вырвать
 радость
 у грядущих дней.
В этой жизни
 помереть не трудно.
Сделать жизнь
 значительно трудней.

(7, 105)

Такой силы жизнеутверждения поэзия наша до Маяковского не знала.

В каждом новом произведении зрелого периода, особенно в этапных вещах — *Про это, Владимир Ильич Ленин, Хорошо, Во весь голос* — Маяковский все более глубоко и разносторонне отражает эпоху и характер революционера-преобразователя, повышает художественную силу стиха. Любимыми героями поэта становятся люди высокой морали, самоотверженные и верные революции. Рабочие Курска, в годы разрухи добывшие первую руду, дипломат Воровский и дипкурьер Нетте, погибшие при защите государственных интересов, строители Курского комбината, селькор и смелый авиатор, Ленин и рыцарь революции Дзержинский — люди нового типа завладели его воображением. Высокую героикоу он открывает в буднях, вводит в поэзию жизненный факт, подвиг простого человека, в которых поэт видел „коммунизма естество и плоть“.

Венцом творческих исканий Маяковского явились поэмы *Владимир Ильич Ленин, Хорошо!* и *Во весь голос*. Революционная современность отражается здесь в живых образах, принципы социалистического реализма полностью торжествуют, в каждом стихе — отточенном и выверенном — сквозит зрелая сила великого новатора. По способу изображения это лирические, бессюжетные произведения. Однако предметом изображения здесь является сама история, величайшее событие в историче-

ском развитии — революция, ее вождь, народные массы. Художественное мышление автора отличается масштабностью и монументальностью. В этом понимании его поэмы — это подлинно новый эпос, возникший из требований и условий социалистической действительности. Впервые в отечественной литературе Маяковский так естественно и гармонично соединил в рамках одной поэтической формы лирику и эпос. Лирическое наполняется у него значительным общественно-историческим содержанием и тем самым выполняет функции эпоса.

Никогда еще Маяковский не стоял так близко к традициям классиков, как в эти зрелые годы. Сохранив революционный темперамент и свою новаторскую природу, его стих освободился от излишества формального порядка, стал более стройным, уравновешенным. Эта эволюция видна и в развитии его поэтического языка, и во всех элементах стиха. Если в ранних его стихах и произведениях первых лет революции не было недостатка в натуралистических сценах, вульгаризмах, искусственных словообразованиях, то теперь работа над обогащением словаря, разного арсенала приобретает иное содержание, поэт ориентируется на общепотребительный, обновленный революцией язык. И теперь нет уже произвола в обращении со словом, новообразования отвечают природе живого языка, становятся в художественном отношении более выразительными. Поэт продолжает пользоваться неординарной, по-особому звонкой рифмой. Но теперь она органичнее служит большой теме, на смену нарочистой усложненности, эффекту пришла естественность, звонкость от полноты чувств, как в знаменитых строках „Лет до ста расти нам без старости, год от года расти нашей бодрости“ естественно подчинена смысловой необходимости сильная и свежая рифма в поэме *Во весь голос*. Нет ничего претенциозного, вычурного, что могло бы отвлечь на себя читательское внимание, упорядочено чередование ударных и безударных слогов, строки предельно ясны и гармоничны.

Маяковский не только стремится к максимально четкой организации стиха на основе равноударности, но и обращается к ранее отвергавшимся им классическим размерам: ямбами и хорями написаны *Необычайное приключение . . .*, *Юбилейное*, *Письмо Татьяне Яковлевой*, *Урожайный марш*, *Во весь голос*. Поворот к Пушкину не означал, однако, возврата к Пушкину. Знаменитые строки, перекликающиеся с *Памятником Пушкина*: „Мой стих трудом громаду лет прорвет и явится весомо, грубо, зримо, как в наши дни вошел водопровод, сработанный еще рабами Рима“, легли в стопы любимейшего пушкинского размера. Однако ямб не делает их архаичными, всем своим существом, поэтическим темпераментом, языковыми формами („громаду лет прорвет“, „сработанный“) они — „маяковские“, этот образный строй и этот поэтический язык принадлежит лишь ему. И сам этот классический размер стал классическим по-новому, наполнился энергией и интонацией поэта революции.

И. Сел ь в и н с к и й объяснял обращение Маяковского к класси-

ческим размерам тем, что поэт якобы „болезненно ощущал неподвижность своего метра“ и поэтому вынужден был идти „на поклон к Пушкину“.⁶⁾ Возможности новаторской системы Маяковского оставались неисчерпаемыми, ведь и в наше время обращаются к ней. Маяковский убедился в жизнеспособности классической системы стихосложения, пополнил ее средствами свой арсенал. Плавные классические размеры сосуществуют у него с ударно звучащими тоническими метрами, в стихах господствует рассчитанная на большую аудиторию ораторская интонация. Практика зрелого Маяковского показала, что внедрение новых стихотворных принципов отнюдь не отменяет старые принципы: более того, новинки стихосложения оказывались наиболее продуктивными именно там, где они соприкасались с классической традицией.

Модернисты и всякого рода абстракционисты в современной буржуазной поэзии нападают на реалистическую эстетику как на „устаревшую“, ищут новое не на путях гуманизма и гражданственности, а на путях духовного распада, заумного жонглирования техническими приемами. Из стихов выхолащивается общественное содержание, утверждаются безгеройные, головоломные формы, человечная, ясная поэзия реализма третируется как „архаика“, запутанные стихотворные ребусы выдаются за новаторство. Это было у нас, и это отвергнуто историческим опытом советской литературы. Подлинными большими новаторами смогли стать те, кто вдохновлялся передовыми идеями века, отражал новые явления жизни и новые человеческие характеры, творчески использовал традиции классической литературы. Об этом красноречиво говорит опыт Маяковского, наиболее яркого из новаторов. Такое понимание новаторства становится доступным все большему числу прогрессивных писателей мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁾ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений* в 13-ти томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1959, 85. В дальнейшем цитаты по этому изданию.

²⁾ См. В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 52, 179—180; Е. И. Наумов, *Ленин о Маяковском* (новые материалы), „Литературное наследство“, т. 65, 205—216.

³⁾ См. В. Катанян, *Маяковский*. Лит. Хроника. М. 1956, 164.

⁴⁾ В статье *Чистота русского языка* (1924) А. Толстой отмечал, что литература в последние годы „полным лицом повернулась к Пушкину“. Об этом повороте пишут В. Переверзев (*Печать и революция*, 1924, № 5), А. Луначарский (*Журналист*, 1925, № 5) и др.

⁵⁾ А. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 7, 81.

⁶⁾ И. Сельвинский, *Студия стиха*. М. 1962, 53.