

К 1039399

Игорь Шайтанов

В СОДРУЖЕСТВЕ

Позия Николая АСЕЕВА

СВЕТИЛ



Игорь Шайтанов

**В СОДРУЖЕСТВЕ
СВЕТИЛ**

Поэзия Николая Асеева

Москва
Советский писатель
1985

Художник **ВАСИЛИЙ ВАЛЕРИУС**

4603010202—183
Ш 444—85
083(02)—85

© Издательство
«Советский писатель», 1985 г.

И ты внезапно ощутил **себя** В СОДРУЖЕСТВЕ СВЕТИЛ

Н. Асеев

У истории литературы немало легенд. Легенды не исследуют — им верят. Вот почему обязательно наступает момент, когда самое, казалось бы, очевидное предстает неизвестным. Слишком долго факты считали окончательно установленными, принимали на веру. В числе именно таких — легендарных — и потому не исследуемых должным образом фактов — отношения двух поэтов: Маяковского и Асеева.

Их личная дружба, их никакими серьезными разногласиями не омраченное творческое общение кажутся настолько известными, что не вызывают желания задуматься. А в результате мы неясно понимаем значение интереснейшего русского поэта и невольно обесцениваем его творческий союз с Маяковским, который приобретает беспрекословного помощника, но теряет равноправного единомышленника, каким был для него Асеев.

Впервые я заметил ошибку в одной зарубежной работе. Там была фраза: Маяковский и молодой поэт Николай Асеев. Я подумал тогда о том, как легко возникают неточности при взгляде издали и со стороны. Ведь Асеев почти на четыре года старше. И в литературную среду он вошел раньше и раньше начал печататься.

Однако затем я увидел, что так или иначе та же самая оговорка насчет асеевской молодости, когда рядом с ним оказывается Маяковский, мелькает последние полвека и в отечественных работах. Ее допускают даже те авторы, кто намерен разобраться в отношениях двух поэтов и уж конечно осведомлен относительно дат рождения. Сильна инерция легенды, согласно которой Асеев появляется лишь вслед за Маяковским на правах его младшего друга.

Можно предположить, что Асеев сам подал повод для легенды. Разве он не добровольно уступил Маяковскому роль лидера, во всем признавая его (но только его!) первенство? В своих многочисленных статьях, воспоминаниях, в поэме «Маяковский начинается» Асеев всегда подчеркивал, что величие личности Маяковского открылось ему едва ли не при первой их встрече:

он враз отличался —
какой-то обидной
чертой превосходства
над всем,
что вокруг.

Если сам Асеев и разделил это чувство «обиды», то очень ненадолго. Уже в первый период общения с Маяковским — в 1913 — 1916 годах — оно сменилось дружеским восхищением, оставшимся навсегда. Но из этого вовсе не следует, что ради Маяковского Асеев оставил свой путь в поэзии: он просто прокладывал его, никогда не упуская Маяковского из виду.

В свое время, открывая собрание сочинений В. Хлебникова, Ю. Тынянов писал, что до сих пор «говорили не

о Хлебникове», но об «и Хлебникове». То же можно повторить сейчас об Асееве. Его имя встречается, как правило, в сочетаниях, устанавливающих поэтическое родство или дружеские связи: символизм, футуризм, фольклор, Маяковский, Хлебников, Пастернак... И все это нужно, без этого не обойтись.

Однако неверно, если установление связей идет не столько на пользу пониманию поэта как самостоятельной творческой личности, сколько во вред. Асеев достаточно ясно видится как последователь, участник движения, соратник, но гораздо менее отчетливо как поэт со своими открытиями, обогатившими русский стих и по сегодняшней день не исчерпанными. Именно сейчас, когда снова велик интерес ко всему, что связано с народным искусством, с народно-поэтическим мышлением, опыт Асеева может напомнить о том, что уже сделано — и сделано на очень высоком уровне. Нужно ли еще раз начинать с азав?

В «содружестве светил» русской поэзии XX века Асеев был ценен своими прославленными спутниками, чьи имена и теперь не должны заслонять его имени. А эта опасность реальна. И она понятна — настолько велики были те, с кем на жизненном и творческом пути оказался стоящим рядом Асеев, что в их тени может потускнеть и самый большой талант. К тому же привилегия гения — брать свое там, где он его находит, и взятое действительно для него становится своим, только ему или ему в первую очередь принадлежащим.

Поэтическая же судьба Асеева складывалась так, что ему гораздо лучше удавалось делать открытия — не только для себя, но для всей поэзии, — чем их за собой закреплять. В первые полтора десятилетия своего творчества, совпавшие со стремительным движением всей русской поэзии, он спешил меняться, не настаивая на том, что уже было сделано. Вот почему многое из того, что создавалось, по крайней мере, при активном участии Асеева, известно теперь под другими именами.

Может быть, тому виной и склад асеевской личности. В его стихах есть и романтический порыв и темпераментное слово, в разные годы различно звучащее, но при всем том почти всегда ощущается то ли эмоциональная сдержанность, самодисциплина, которую он себе не раз предписывал, то ли какая-то душевная скованность.

Не допускающим слишком близко к себе, как будто

даже собой незаинтересованным — редкая черта в поэте — выглядит Асеев и по сборнику воспоминаний о нем. Правда, надо учесть, что в этом сборнике Асеев увиден преимущественно глазами младших современников, для кого он метр, беспрекословный авторитет в делах поэтических. На фоне того, что сказано об Асееве — литературном наставнике, особенно отчетливо звучит слово Виктора Шкловского — о друге, о сподвижнике.

Это отклик из другого времени, из асеевской юности, оценка, произносимая В. Шкловским не только от своего имени, но как бы и от лица тех, кто любил его, ценил, но не успел оставить своих воспоминаний о Николае Асееве. «которого пора понять, назвав великим поэтом». Слово В. Шкловского очень веско и потому, что Асеева лучше помнят по его стихам и теориям 20 — 30-х годов, или, напротив, опровергая того Асеева поздним, автором «Лада». А идти нужно так, как и складывался поэт, не забывая его юности, которой сопутствовало признание его великих друзей. Вот почему мне казалось особенно важным подробнее рассмотреть начало асеевского творчества.

Понять поэзию Асеева — значит определить ее реальное и ничем более не заполнимое место в том содружестве поэтических светил, в котором она рождалась. И одновременно понять ее в самой ее сути — погруженной в слово, в материю звучащей речи, устремленной к природе, к содружеству с мирозданием.

Книга о поэте Николае Асееве — существенное ограничение, ибо Асеев выступал в разных жанрах: он прозаик, переводчик, замечательный критик, редкий по знанию и слуху популяризатор поэзии... Однако во всех этих литературных ролях Асеев будет вспоминаться только в том случае, когда остальные жанры помогают прокомментировать главное — стихи.

Всегда заманчиво представить в книге новые материалы, опубликовать ранее не печатавшееся, тем более если такая возможность есть. Однако я сознательно не ставил перед собой задачи архивного исследования, ибо хотел показать неизвестное в известном, подчас в забытом, как в случае с некоторыми интереснейшими стихами ранней поры, затерянными в редких альманахах, сборниках и не перепечатававшимися. Можно было бы, безусловно, добавить и новые факты к биографии поэта, под-

нять из архивов варианты и наброски. Это все и так сейчас делается, но повторяю: моя цель была иной. Обостренное чувство факта (в том числе и нового факта) — качество прекрасное и в литературоведении необходимое, но поиск новых деталей не должен затемнять главного, ради чего мы и добавляем каждый штрих, — общей картины творчества, требующей осмысления.

Я думаю, что сейчас — в случае с Асеевым (впрочем, не с ним одним) — осмысление отстает от накопления сведений, которое тем самым нередко становится увлекательной самоцелью.

Поэтическое наследие Асеева огромно: 74 сборника стихов, вышедшие при жизни, и это помимо двух Собраний сочинений (первое появилось двумя изданиями, а второе завершалось после смерти поэта), а также книг прозы и критики... А сколько всего разбросано в неавторских сборниках, альманахах, журналах, газетах! Библиография асеевского творчества, включенная недавно в Библиографический указатель «Русские советские поэты» (т. 2), дает возможность хотя бы обозреть ранее необозримое и, безусловно, делает более реальной задачу — охватить взглядом весь поэтический путь как целое, хотя и с неравномерной подробностью.

И сказано об Асееве очень много. В течение десятилетий он был в гуще литературной жизни, возбуждая каждым своим словом отклик как единомышленников, так и противников. С 20-х годов начали появляться статьи, где делалась попытка представить и понять личность Асеева. На сегодняшний день о нем написано четыре небольших книжки, авторы которых либо дают очерк творческой биографии (В. Мильков, А. Карпов), либо выбирают для более подробного разговора отдельные творческие моменты: лирику (О. Смола), фольклорные связи (Д. Молдавский). Как материалы для интересной книги об Асееве читаются страницы второго раздела в критическом сборнике С. Лесневского «Я к вам приду...». Собрание и публикацию асеевских материалов продолжает А. Крюкова...

Факты и наблюдения, заслуживающие внимания, можно найти в многочисленных исследовательских и критических работах об Асееве. И все же, наверное, самым важным продолжают оставаться иногда и очень краткие, как будто даже беглые суждения самих поэтов, сверстни-

ков и соратников Асеева — Маяковского, Пастернака, Хлебникова — и его младших современников, среди которых особенно много делает для понимания Асеева и для его памяти Л. Озеров.

Я благодарен всем, от кого получал советы, всем, кто целиком или в отдельных частях знакомился с рукописью. Важные исправления и дополнения были внесены по замечаниям внимательных рецензентов этой книги: Евгении Федоровны Книпович и Маэли Исаевны Фейнберг-Самойловой. В течение всей работы — от ее замысла до завершения — я с благодарностью пользовался советом и помощью Михаила Зиновьевича Долинского.

В ранних стихах - МОСКВА

В небо бросайтесь, в НЕБО

грохотом
сумрак

взроем,-

с нами, кто не был,
смертным

кто родился

ГЕРОЕМ

Творческая биография почти всегда открывается групповым портретом: учителя, соученики, издатели... Одним словом, тот фон, на котором пока что невыразительно, незнакомо обозначается новое лицо.

Это самое начало, но все-таки это уже начало, когда дебютант завязал первые литературные знакомства. Необходимый шаг, особенно для того, кто в двадцать лет прибыл завоевывать столицу, скрывая грандиозные планы и сегодняшнюю робость.

«В ранних стихах — Москва...» Эти слова Николая Асеева звучат с такой категоричностью, что через них хочется идти к пониманию целого периода его творчества. Впрочем, взятые не отдельно, а в контексте фразы, они уже не кажутся столь безусловно обнадеживающими — никаких откровений, лишь констатация биографического факта:

«Вся моя жизнь отражена в стихах: «Курских краях» — детство, в ранних стихах — Москва и Дальний Восток, затем за советский период последовательные фазы развития»¹.

Однако и в этом ряду Москве принадлежит особое место, отмеченное правом поэтического первенства.

Впечатления детства, юности — важнейший поэтический материал, но к нему приходят обычно позже, возвращаются. Так будет и с Асеевым. На первых порах поэзия питается чужими стихами. Это справедливо и для Асеева. Он начинал разнообразно, но не ярко. Разнообразие шло не от полноправного владения многими стилями, а от неуверенности в собственном. В стихах первого сборника «Ночная флейта», которым в 1914 году Асеев подводит итог московскому пятилетию, автора нетрудно поймать за руку на подражаниях и назвать ряд имен: Блок, Брюсов, немецкие романтики.

Желание писать обычно забегает вперед, опережая и умение и понимание того — зачем. Заимствуются приемы, выражения и темы. Пережитое бледнеет перед прочитанным. Не только пишут, но и чувствуют по подсказке, пока вдруг поражающей неожиданностью не промелькнет ощущение, незнакомое по чужим стихам и требующее собственных.

Поэтическая юность у Асеева связана с Москвой, не только с литературной Москвой, которая была для него школой мастерства, но и с Москвой-городом, ставшей первым не книжным, не вымышленным впечатлением, отложившимся в слове. Первые свои стихи написаны в Москве и о Москве.

Впрочем, Москва и позже не исчезает из его стихов, на что давно обратили внимание: «тема Москвы-города так органически входит в асеевскую поэзию, что без этого московского фона ее так же трудно представить себе, как блоковскую лирику без фона Петербурга...»²

Нет ничего странного в том, что первопрестольная поразила воображение двадцатилетнего провинциала.

Приняв двадцатый век и в соответствии с требованиями новой моды она освещается электричеством, застраивается в стиле модерн, асфальт перестает быть экзотикой. Москва могла удивить современностью, но, видимо, не менее она удивила древностью. Вернее, соединением того и другого.

Детство, проведенное в местах с тургеневскими названиями — Льгов, Лебедянь, Щигры, — приучило любить прошлое в слове, по летописям, песням, а в Москве Асеев столкнулся с историей лицом к лицу. Величие России, ее прошлое стояло перед глазами, воплощенное в башнях и стенах Кремля, сияющее куполами соборов. «Свидетели протекшей славы», они вписались в сегодняшний день, были частью городского пейзажа. Московская улица, сближавшая столь далекие картины, давала поэтический урок сопряжения временных пластов.

Любя прошлое, Асеев еще не научился приближаться к нему, точнее приближать его к себе. Асеев очень рано почувствовал, что его путь в поэзию должен лежать через народно-поэтическое слово, но сначала единственно доступным жанром оказывалась стилизация — по собственному признанию, нечто в «полуисторическом, полуапокрифическом роде»³.

Эта ранняя любовь была лишь частью поэтического опыта, вывезенного из родного Курска: русская классика, усвоенная по сборникам «Чтец-декламатор» вперемежку с журнальной поэзией, причем Мазуркевич и Голенищев-Кутузов казались доходчивее Пушкина. В Москве состоялось знакомство с новой поэзией.

Поэтические влияния легко уживались в эту раннюю для Асеева пору, даже если они и влекли в разные стороны. Куда труднее давалось другое соединение: поэзии и личности, еще не научившейся прислушиваться к самой себе. Не случайно гораздо позже, рассказывая о том, как почувствовал уверенность в своих силах, Асеев скажет: «Ум с сердцем пришли в лад». И произошло это, когда решился довериться собственным впечатлениям, пробился к ним через чужой опыт: «Ощущение весны над Кремлем и контраста от столпившихся у Иверской калек, нищих, уродов было настолько резко, что об этом нельзя было не написать»⁴.

Проходя поэтическую школу в Москве, Асеев учится и у Москвы, так что, следя за его развитием, вчитаемся

особенно внимательно в стихотворения, объединенные московской темой. Их немало, а при общности темы особенно ярко проявляется изменение поэтической манеры.

Странное место

Окончив Курское реальное училище, Асеев приехал в столицу продолжать образование. Получилось же иначе: «Учение кончилось, вернее оборвалось: уехав летом 1909 года в Москву, я скоро перезнакомился с молодежью литературного толка; а так как стихи я писал еще учеником, то в Коммерческом институте мне было не до коммерции и в Университете, куда я поступил вольнослушателем, — не до вольного слушания. Мы стали собираться в одном странном месте...»⁵

Этим местом был еженедельник «Весна», издаваемый Н. Шебуевым. Молодым авторам, а их — подавляющее большинство, гонорара не полагалось. Впрочем, трудно сказать, существовал ли этот журнал за счет молодых или ради их пользы — кто бы их печатал? — во всяком случае, прибыли издание не приносило.

Несколько раз на протяжении 1908—1911 годов «Весна» возникала то в Петербурге, то в Москве, пока окончательно не угасла ввиду непреодолимых материальных затруднений, рассеять которые не смогла и заложенная в ломбард редакторская шуба.

Редактор-издатель Н. Г. Шебуев — личность колоритная и по тем временам скандально известная. Печатавшийся по всей России журналист, он не раз затевал и самостоятельное предприятие, по крайней мере однажды добившись популярности благодаря журналу «Пулемет». В 1905 году на задней обложке первого номера был воспроизведен царский манифест от 17 октября с оттиснутой на нем кровавой пятерней и подписью: «К сему листу свиты Его Величества Генерал-Майор Трепов руку приложил».

Для Шебуева, отсидевшего какое-то время за дерзость, это был акт не столько глубокого убеждения, сколько профессионального азарта, и «Весна» уже появилась как издание, настаивающее на своей внепартийности, по поводу чего К. Чуковский тогда же писал: «Надо всей нашей эпохой, как некий девиз, как герб, оказалась та картинка из шебуевского журнала «Весна», где изображена голая дама и снизу подписано:

В политике — вне партий.
В литературе — вне кружков.
В искусстве — вне направлений»⁶.

«Голая дама» — весна с букетом цветов. А все вместе — символ безвременья.

С беспечностью журналиста и сам Шебуев выступал во всех возможных литературных жанрах, не стаяв славы. Маяковский откликнулся на его опыты в одном из своих сатириконовских стихотворений — «Мрак»:

Господи,
кому теперь писать?
Неужели Шебуеву?

И позже еще раз: «Шебуев — это уже циничское»⁷.

И все же это «странное место» — журнал «Весна» — с благодарностью вспоминали те, кто там впервые напечатался: Вл. Лидин, В. Каменский, исполнявший в Петербурге должность редактора и успевший за это время осуществить первую публикацию В. Хлебникова — «Искушение грешника». Многие дебютировали в «Весне» или во всяком случае впервые увидели свою фамилию набранной типографским шрифтом в отделе «Почтовый ящик», где Шебуев по примеру «Сатирикона» отвечал своим многочисленным корреспондентам, желающим напечататься. В их числе был и писавший из Курска Николай Асеев.

Первая его публикация — в «Весне» в 1911 году (№ 19), но первый благожелательный ответ он получил на два года раньше — в марте 1909 года. Значит, Асеев предварил свой приезд попыткой напечататься в журнале, который только что покинул Петербург вместе с тамошним редактором В. Каменским и с двенадцатого номера обосновался в Москве. В № 14 в «Почтовом ящике» ответ: «Николаю Асееву. Взял «Милое прошлое». В № 15 опять: «Николаю Асееву. Взял». И еще раз в № 17: «Н. Асееву. «Безвозвратно» — милая, тонкая вещь, но для «Весны» длинна. В альманахах я бы взял».

Вот и все. Стихи не появились. Журнал вскоре прекратил существование на два года, лишь при своем возобновлении наконец выполнив обещание, некогда данное начинающему автору. То, что было опубликовано, едва ли значительно превосходило то, что было когда-то принято, если судить по одобренным названиям. Ни «Милое прошлое», ни «Безвозвратно» Асеев никогда не печатал, другими стихами того же рода рассчитавшись со своим отроческим увлечением поэзией журнала «Нива».

Если в 1909 году Асееву и не пришлось увидеть свои стихи напечатанными в «Весне», то он должен был быть благодарен за то, что журнал стал местом общения, первых встреч:

«Там я познакомился со многими начинающими, из которых помню Владимира Лидина, из умерших — Н. Огнева, Ю. Анисимова. Но не помню, каким образом судьба свела меня с писателем С. П. Бобровым...»⁸

Писателем Сергей Бобров тогда еще не был, а был таким же начинающим и первым литературным другом Асеева. Обстоятельства знакомства он запомнил лучше: свое взволнованное выступление за новую поэзию на одном из шебуевских вечеров, недоверчивые вздохи, косые усмешечки «искушенных» и вдруг — «напряженно внимательные, светлые, ясные глаза юноши в студенческой тужурке с зеленым кантом и наплечниками, то есть в форме Московского высшего коммерческого училища... Стали расходиться, и мой юноша подошел прямо ко мне с протянутой рукой. «Моя фамилия — Асеев...» — скромно произнес он»⁹.

Так встретились единомышленники.

Последующие пять лет Асеев будет тесно связан с Бобровым. Общие мысли, издания, почти одновременно — первые сборники. Бобров несколько в роли старшего — он более образован и более склонен к составлению программ, к консолидации литературных сил, то есть к модному сколачиванию групп. Через него же устанавливаются дальнейшие связи.

Брюсов

«...Сергей Бобров был знаком с Брюсовым, Андреем Белым. Он хотел как неопита ввести меня в круг символистов. Бобров привел меня в дом Валерия Брюсова на Первой Мещанской. Там собиралась московская литературная молодежь. Я побывал на трех брюсовских субботах, где подавали чай и бутерброды. Выходил Валерий Брюсов, рассказывал о литературных новостях, много говорил о Верхарне, излагал свои стиховедческие теории»¹⁰.

В марте 1909 года вышел третий, последний том брюсовского избранного — «Пути и перепутья». Недавно гонимый, осмеиваемый поэт в свои тридцать пять лет становится метром: «Маг, скрестивший гордо руки...»

А с другой стороны, запись в дневнике Брюсова о том

же 1909 году: «Год неудач». Все еще сохраняющаяся недоверчивость, даже враждебность публики, сквозь которую приходится пробиваться, раскол в своем кругу: только что Брюсов выдержал долгую полемику с петербургскими символистами, в которой стоял против любой мистики в поэзии, за строгую форму, одухотворенную культурой веков. Все это вместе порождало усталость. Брюсов устал от борьбы, от огромной работы по журналу «Весы», от которого отходит. Он ощутил одиночество.

Но по-прежнему «литературная Москва казалась царством Брюсова... царством «ежовой рукавицы». «Молодые поэты, талантливые и бездарные, перед ним почтиительно преклонялись, принимали каждое слово его за схоластическое откровение, расшифровывали, споря до пота, каждую строчку его поэзии, как некие профессиональные замысловатые ребусы, падали ниц перед его «мастерством», но... в редакцию «Скорпиона» шли, как на казнь»¹¹.

Асеев воспринял брюсовскую школу — оттуда его культура поэтического мышления и организованность стиха. По поводу первого своего сборника Асеев и сам признавался, что в нем сильна брюсовская просодия:

Устав ступать за величавый
гранитный помыслов порог,
здесь, у пределов крайней славы,
ты стал — замолк — и изнемог...

В этом стихотворении «Egitis sicut dei!» («Будете как боги!») слышится мерная и гулкая, ибо отражающаяся в созвучиях, поступь стиха, свойственная Брюсову. Есть в нем и другие следы влияния: и торжественный тон, и характер центрального исторического образа, напоминающего о брюсовских «любимцах веков» и «вечных кумирах», и даже латинское название. Стилизатор, как это всегда бывает, доводит манеру до крайности, подчеркивая в ней явное: и изысканной торжественности у него больше, и надменно сдержан, немногословен он вплоть до того, что даже не называет имени своего героя, оставляя его для угадывания:

Когда луны кровавый кратер
зальет замолкших башен фронт,
восходит тяжело император
на обветшалый горизонт...

Да, Наполеон в Москве... Вновь асеевская тема Москвы, но решаемая пока что в чужой манере.

Впрочем, Брюсов не принял бы на себя целиком ответственности за это стихотворение, и когда он будет в рецензии на «Ночную флейту» перечислять футуристические образы у Асеева, то найдет их и здесь: «верьеры неба», «обветшалый горизонт»... Асеев, правда, мог бы возразить, что в приведенном Брюсовым перечислении есть выражения, которые он сам же впервые вводит в русскую поэзию, не дожидаясь футуристов: у Асеева «ротации», но у Брюсова в дифирамбе «Городу» есть уже «ротационные машины» и многое другое в этом же роде, относящееся к «железным жилам» города. Именно эти слова из дифирамба вспомнит Асеев, надписывая в 1923 году свой сборник «Совет ветров»:

«Валерию Яковлевичу Брюсову, первому вскрывшему передо мной «железные жилы» сердцебиенья города. Стихами, обликом, жизнью,—давшему могучий пример воли, ритма, действия. Благодарный и любящий его Ник. Асеев. 1923. 29. III»¹².

У этой искренней и благодарной надписи есть подтекст. В своей обзорной статье о современной поэзии, напечатанной в журнале «Печать и революция» в 1922 году, обычно точный Брюсов допустил ошибку, сказав, что Асеев начинал как «крестьянский поэт». Аберрация памяти произошла то ли оттого, что Асеев прибыл откуда-то из глубины России, которая для Брюсова соединилась с деревней, то ли свою роль сыграло асеевское увлечение старинным славянским слогом. Во всяком случае, Асеев восстанавливает истину, напоминая о том, как он начинал — с города и под руководством Брюсова.

В «Ночной флейте» было стихотворение и прямо ему посвященное — «Внезапье», стоящее вторым в сборнике

Бился пульс нараставшего горя,
но шумела лавина годин...

Смеясь, в наклоненном проборе
встречал серебро господин.
В изломы размеренных улиц,
нараставших, падавших ниц,
летел он, грозя и сутулясь,
миллионами сумрачных лиц...

1911-й год — пока что манера меняется чуть ли не в каждом стихотворении.

Что здесь было важно для Асеева? Ощущение ритма, движения, волевого усилия. Изображение неясно, смещено, оно дробится во множестве — миллионах! — отра-

жений. Это образ города, каким его первым увидел Брюсов,— город искусственного света, стекла, автомобилей:

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — неслабеющий магнит.

Это поэтический урок, который будет усваивать Асеев, почти сразу же пытаясь усложнить его, дополняя иными, уже не брюсовскими приемами. Он очень рано ощутил желание поспорить с учителем, его опровергнуть. Позже, когда миновало и ученичество и полемика, Асеев подтвердит свою раннюю зависимость от Брюсова, но и подведет итог разногласиям: «...Брюсов владел холодным оружием поэзии: ее мерой и весом. Это вызывало уважение, но уводило в историю, в музей, в библиотеку»¹³.

Эти поздние слова поясняют смысл давнего выпада против Брюсова во втором асеевском сборнике — «Зор» (1914). Несколько раз стихи перебивались прозаическими ремарками, прямо с поэтическим текстом не связанными. После первой же песни — «Запевает» — появляется Брюсов:

«Вал. Брюсов с костылем и сумкой, бормоча заклиная весами и мерой, собирает брошенные тем славянизмы — в мешок. Наезжают запорожцы. Бр. прячется...»

Асеев несколько пренебрежительно посматривает на учителя с высоты своего увлечения народной речью. Увлечение, которое для него, с детства привыкшего читать летописи, слышать песни, народный говор, не было таким уж новым, и вдруг оно распространилось чуть ли не повсеместно. Асеев, до этого вслед за другими постигавший азы поэтического языка, почувствовал себя впереди многих.

Эта уверенность окрепнет к концу первого московского пятилетия — времени разнонаправленного поиска, пробы голоса. Первый асеевский сборник «Ночная флейта» опередит «Зор» всего на несколько месяцев, но они отличны настолько, насколько не могут быть похожими друг на друга собрание тщательных копий, сделанных в течение нескольких лет, и ряд быстрых, даже поспешных набросков, выполненных с убеждением в том, что вот так-то и следует писать.

Единомышленники

В «Ночной флейте» Брюсов почувствовал только «легкий налет народности», отличающий Асеева от наиболее близких ему сверстников: Сергея Боброва и Бориса Пастернака. Они начинали втроем, вместе выпустили свои первые книги в издательстве «Лирика», также единым откликом оцененные Брюсовым в «Русской мысли».

Предпочтение, пожалуй, никому отдано не было. Бобров культурнее, но традиционнее. У Асеева кроме «налета народности» налет футуризма, сказывающийся выбором тем и образов и «свободным обращением с ритмом». Что же касается Пастернака, то он наиболее «самобытен», хотя Брюсов поясняет: «Это еще не значит, что его стихи — хороши или безусловно лучше, чем стихи его товарищей. С. Бобров и Н. Асеев, во всяком случае, показывают значительное мастерство техники; Б. Пастернак, напротив, со стихом справляется плоховато... Но все же у Б. Пастернака чувствуется наибольшая сила фантазии»¹⁴.

Видимо вскоре после того, как они встретились, в том же 1909 году Бобров познакомил Асеева с Пастернаком, только что поступившим на историко-филологический факультет — философское отделение — Московского университета. Для всех троих это время первого порыва, увлечения, того поэтического кипения, когда расход энергии несоизмерим с реальным результатом: в шумных призывах к новому рождаются стихи, которые даже не будут считать началом творчества, из которых почти ничего не будет напечатано.

Самым прекрасным, самым запомнившимся была атмосфера творческого общения с ее избытком, излишеством, о котором и вспоминает Пастернак в стихотворении «Муза девятьсот девятого» (1917):

Молния былей пролившихся,
Мглистость молившихся мыслей,
Давность, ты взрыта излишеством,
Ржавчиной блеск твой окислен.
Башни, сшибаясь, набатили,
Весны вздымались в галопе.
Небо купалось в кратере,
Полдень стоял на подкопе.
Луч оловел на посудинах.
И, как пески на самуме,
Клубы догадок полуденных
Рот задыхали безумьем...

В те годы несколько друзей, связанных общим увлечением искусством,— это уже группа, обязательно с именем, желательно с программой. И в ранней автобиографической прозе — «Охранная грамота» (1930) и в поздней — «Люди и положения» (1957) Пастернак вспоминает о «Сердарде», «пьяном сообществе, основанном десятком поэтов, музыкантов и художников»¹⁵, собиравшемся у Юлиана Анисимова. Ему и его жене Вере Станевич Асеев посвятил стихи в «Ночной флейте».

Однако о литературной самостоятельности еще нечего было помышлять, ибо в первую очередь требовались знания, школа. И вот «вокруг издательства «Мусaget» образовалось нечто вроде академии. Андрей Белый, Степун, Рачинский, Борис Садовской, Эмилий Метнер, Шенрок, Петровский, Эллис, Нилендер занимались с сочувственной молодежью вопросами ритмики, историей немецкой романтики, русской лирикой, эстетикой Гёте и Рихарда Вагнера, Бодлером и французскими символистами, древнегреческой досократовской философией...»¹⁶.

Посещал ли эти собрания Асеев? Трудно сказать наверняка, но его интересы в целом ряде моментов совпадали с перечисленной тематикой. И, быть может, в память об «академии» он числил себя «выучеником символистов» (5, 122).

Среди обширнейшего круга вопросов, конечно, самым настойчивым и злободневным был вопрос о символизме, о его дальнейшей судьбе, что отразилось на названии кружка, возникшего на основе «академии», — Кружок для исследования проблем эстетической культуры и символизма в искусстве. На заседании 10 февраля 1913 года Пастернак прочел свой доклад (потом не раз анонсированный в качестве книги, так и не вышедшей) «Символизм и бессмертие». Но это уже порог самостоятельности — образования своего издательства «Лирика».

1913 год начался с того, что звонко прозвучала «Пощечина общественному вкусу» — высказалась молодежь в Петербурге. Кое с кем из участников того сборника москвичи были знакомы: еще в январе 1912 года Бобров и Д. Бурлюк столкнулись на диспуте о новой живописи и с тех пор решительно не полюбили друг друга. Но не исключено, что петербургский пример оказался заразительным: надо было издаваться, чтобы иметь право голоса. Успевшие к тому времени поработать в редакции «Русского архива» Бобров и Асеев, видимо, сочли, что

опыта у них достаточно для собственного издательского дела. Им стала «Лирика».

Впрочем, кажется, до издательства существовал кружок того же названия, образовавшийся в 1912 году в Харькове, куда Асеев поехал поступать в университет. Об этом так вспоминает К. М. Синякова: «В этот период пребывания в Харькове Асеев познакомился с Григорием Петниковым. В это же время в Харьков приехал Сергей Бобров. Таким образом, у них возник литературный кружок под названием «Лирика»...»¹⁷

Во всяком случае Харьков действительно единственный город, кроме двух столиц, имевший своего представителя издательства, им был Д. П. Гордеев — брат Богдана Гордеева, писавшего под псевдонимом Божидар. На раннюю смерть Божидара Асеев откликнется стихотворением «Осада неба» (1914) в сборнике «Леторей», где его стихи напечатаны совместно со стихами еще одного харьковчанина — Григория Петникова. В книге Божидара «Распевочное единство», вышедшей посмертно, приведен неизвестный вариант строфы стихотворения Асеева «Морской шум».

Связи с Харьковом разнообразны и долгосрочны, но центр их — дом сестер Синяковых, позднее вошедший в литературную легенду. Ее так передает Л. Ю. Брик: «Синяковых пять сестер. Каждая из них по-своему красива. Жили они раньше в Харькове, отец у них был черносотенец, а мать человек передовой и безбожница. Дочери бродили по лесу в хитонах, с распущенными волосами и своей независимостью и эксцентричностью смущали всю округу. В их доме родился футуризм. Во всех них поочередно был влюблен Хлебников, в Надю — Пастернак, в Марию — Бурлюк, на Оксане женился Асеев»¹⁸.

Хотя «Лирика», по словам Пастернака, и существовала «на началах складчины»¹⁹, главой издательства безусловно был С. Бобров. Он наиболее приспособлен к роли лидера группы. Пастернак — не любитель групповых, особенно полемических выступлений и манифестов. Даже на предисловие к собственной первой книге стихов «Ближе в тучах» он соглашается под нажимом:

«От меня требовали собственного. Я отказал. Полемические мотивы «Лирики» (тогда она была органом Боброва) делали предисловие в его глазах чем-то существеннейшим в книге. Стихотворения считал он какою-то иллюстрацией к схватке с символистами («Слон и Моська») —

каким-то антрактом с прохладительным, когда сменяются тореадоры. Тогда, даже не затребовавши от меня стихов, предисловие написал Асеев; — я всячески от него отбояривался, — его положение казалось мне ответственным; на это он ответил мне подозрением: он заподозрил меня в том, что я недоволен его предисловием; и вот, чтобы его сомнения рассеять, я сдал предисловие в типографию»²⁰.

Асеев в большей мере заражен духом полемики, ее лексикой, уничижительной по отношению к противникам, не пренебрегающей рекламой по отношению к себе и своим друзьям. Неприятный урок по этому поводу был дан Асееву А. Блоком, к которому весной 1916 года он обратится от имени издательства «Лирень», предлагая сотрудничество, именуемое «союзом сильнейших» (письмо из Харькова (8. III. 1916). Блок ответил с опозданием (20. V. 1916):

«Книги Ваши и письмо я получил давно, а не отвечал потому, что «Леторей» оставил меня равнодушным, письмо же показалось несерьезным, потому что Вы как-то торжественно называете себя «сильнейшим». Ну, скажите, кто же это так о себе думает, разве — в полемической брошюре, а в письме зачем? — Это не по-русски.

Александр Блок»²¹.

Обиженный Асеев тут же на обороте блоковского письма написал, что порывает отношения, которые и начаться-то не успели. Правда, своего мнения о Блоке как о самом выдающемся поэте XX века, повлиявшем на все поколение, с которым пришел Асеев, он никогда не менял.

Отчетливым было ощущение того, что предшествующий период в развитии поэзии кончился: «Тяжкая армада «старших русских Символистов» проплыла, всколыхнув и взвихрив мертвые глубины. Снова спокойны глубины, снова разъезжают в вертких своих ладьях собиратели щепок». Так начал Асеев предисловие к книге стихов Пастернака. Но куда ж теперь плыть?

Пожалуй, еще и не успев задать себе этот вопрос, выходящие стали свидетелями одного из самых серьезных столкновений внутри символизма, о котором так сообщал Брюсов в письме П. Перцову (23. III. 1910): «В нашем кругу, у ех-декадентов, великий раскол: борьба «кларии-

стов» (так первоначально называли акмеистов.— И. Ш.) с «мистиками»; «кларисты» — это «Аполлон», Кузмин, Маковский и др.; мистики — это московский «Музагет», Белый, Вячеслав Иванов, Сергей Соловьев и др. В сущности возобновлен дряхлый-предряхлый спор о свободном искусстве и тенденции. «Кларисты» защищают ясность, ясность мысли, слога, образов, но это только форма; а в сущности они защищают «поэзию, коей цель поэзия», как сказал старик Иван Сергеевич. Мистики проповедуют «обновленный символизм», «мифотворчество» и т. д., а в сущности хотят, чтобы поэзия служила их христианству... Я, как Вы догадываетесь, всей душой с «кларистами»²².

Здесь не место разбирать позицию Брюсова и доказывать, что она не сводима в те годы к утверждению замкнутого, обращенного исключительно на себя, «чистого» искусства. Но для него вопрос значения, идеи, поскольку она выражается поэтическими средствами, это в первую очередь вопрос самой поэзии.

С. Бобров в автобиографической книге «Мальчик» рассказывает об одном из мусагетовских собраний, где единственно привлекательным — своими стихами, своей позицией — выглядит чужой здесь Брюсов. Белый же, недавно восхищавшийся и как поэт и как теоретик, теперь компрометирует себя свертком с антропософскими рукописями.

В споре с мистиками московская группа «Лирика» солидарна с Брюсовым в том, что ее первая мысль также о поэзии. Этим не отменяется «сверхзадача» — она просто иначе видится и решается: чтобы найти смысл, не нужно проходить сквозь поэзию, напротив, надо углубиться в нее.

И акмеисты и «лирики» считали главным для себя делом реставрацию поэтического взгляда, утратившего остроту. Однако первые сосредоточились на самом образе, требуя от него ясности, осязаемости, что привело их к путешествию по векам и странам в поисках экзотики; что же касается участников «Лирики», то они исходили из слова, вынесенного в название группы: с него начиналась разработка поэтической теории, производные от него становились важнейшими терминами.

Впрочем, ввиду непродолжительности существования «Лирики» эта теория приобрела сколько-нибудь различные очертания уже в изданиях наследовавшей ей груп-

пы «Центрифуга». В первом же ее коллективном сборнике «Руконог», вышедшем весной 1914 года, в разделе «Книжные новости» сообщалось:

«1-го марта к-во «Лирика» ликвидировало свою деятельность. Два течения в этом к-ве, весьма ясно означившиеся за последнее время, в конце концов разбили его на две части. Одна из них организовалась под именем к-ва «Центрифуга», другая, по слухам, намерена принять имя «Стрелец». К-во «Лирика» за свое кратковременное существование (1 год) выпустило шесть книг (Боброва, Асеева, Пастернака, Анисимова, Сидорова и общий альманах)»²³.

По воспоминаниям Боброва, разрыв оформился после того, как он, Асеев и Пастернак отправили шести другим членам «Лирики» (среди них: Анисимовы, Рубанович, Сидоров, Локс) письменное извещение о прекращении издательства и группы. В числе мотивов разрыва — «увлечение Анисимовых — после посещения Элліса и А. Белого в Берлине (1912) — антропософией Штейнера»²⁴.

Таким образом, к началу 1914 года распалось то сообщество, которое существовало не менее пяти лет, и в результате на месте «эпигонской», по определению Пастернака, «Лирики» возникла «новаторская» «Центрифуга»²⁵. Первым ее изданием стала небольшая книжечка Боброва «Лирическая тема. XVIII экскурсов в ее области».

В ней, а также в статьях самого Боброва и Пастернака («Вассерманова реакция», «Черный бокал») изложена та теория лирики, которая просвечивает и через темноту выражения, и через собственную тогдашнюю неясность.

«Лирический деятель...— начало интегрирующее»,— говорит Пастернак не в той статье, что появилась в «Руконоге», а в следующей — из «Второго сборника ЦЕНТРИФУГИ» (на его обложке дата — третий турбогод, но на самом деле, подготовленный в 1914 году, он из-за материальных затруднений появился лишь в 1916-м, так вот в «Черном бокале», посвященном тому, что мы теперь бы назвали «структурой образа», он поясняет: «Душа футуриста, укладчика с особым каким-то душевным складом, реалистически объявлена им метафорой абсолютизма лирики,— единственно приемлемый вид *coffre volant*».

Во-первых, произнесено слово «футурист» — новаторская «Центрифуга» самоопределяется этим понятием. Во-вторых, метафора, представляющая лирику в качестве грузовой тары, а поэта в качестве упаковщика реальности,— сквозная метафора «Черного бокала»: само название взято от условного изображения на посылочных ящиках — «Осторожно. Верх!».

Пастернак в этой статье поясняет, каким был лирический метод предшественников — символистов и в чем он будет усовершенствован. От предшественников воспринято умение «свертывать версты, сверстывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд», то есть нагружение образа реальными впечатлениями. Принцип одобрен, но признан примененным не в полной мере — недогрузка образа. Только футурист — истинный упаковщик благодаря понятию им абсолютизму лирики.

Чтобы «интегрировать реальность», нужно найти способ ее максимального охвата, что для лирика-упаковщика означает соединение далеких впечатлений в пределах одного, даже, точнее, единого образа. Можно пойти по простому, давно известному пути — установление сходства через сравнение. Пастернак отмечает этот чисто механический прием и выдвигает в противовес ему «явление смежности». Ни это, ни другие понятия подробно не объясняются, так что к их значению читателю предстоит пробиться самостоятельно.

Идя по линии сходства — через сравнение — от одного предмета к другому, мы тем самым принимаем за известное не только принцип связи между ними, но и образ второго предмета, подбираемого в пару. Такая заданность для Пастернака кажется непозволительным упрощением, так как в реальности мы одновременно воспринимаем явления очень далекие, непохожие, но оказавшиеся смежными. Их-то и предстоит соединить в образе. Как, например, удержать зрительное впечатление ночной Венеции, увиденной из окна, и аккомпанирующее ему гитарное арпеджио?

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар...

Так в первом варианте стихотворения «Венеция» была сделана попытка соединить слух и зрение. Образ, возникший по смежности, хотя не столько возникший, сколько

начавшийся, давший толчок «лирическому движению». «Лирическое движение», «лирическая тема», «лирический простор», «лирическое целое» — это понятия, мелькающие у Боброва и Пастернака. В них уже различимы требования, предъявляемые к образу: объемность (простор), цельность, развитие...

Можно сказать, что это обязательные, вечные качества образа. Однако новое почти всегда появляется благодаря выдвигению одних вечных качеств за счет других. В данном случае предпочтение отдано динамическому началу в образе, в то время как последовательность, основательность, даже ясность оказываются пренебрегнутыми. Понятность, легкая доступность кажется не только не обязательной, но даже нежелательной: «Хорошо, конечно, говорить существенно, но поэзия не есть сметка и лучше в ней недоговорить, чем переговорить»²⁶.

Пастернак еще категоричнее, ему «метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от которого хранит один лишь поэт, да и то — в худших случаях...» («Вассерманова реакция»). Так что читателю предлагают подсматривать в скважину за затворницей мыслью.

Теоретизируя, очень часто прибегают к метафорам, ибо поэтический поиск еще в самом начале, да и само явление поэтической логики настолько мало изучено, что здесь почти не помогают даже уроки, усвоенные по стиховедческим разборам Андрея Белого. О поэтической логике еще придется говорить дальше, но, естественно, более применяясь к Асееву, чем к его литературным спутникам, от которых он уже в это время начинает отделяться и отдаляться. Асеев, пожалуй, принял бы (и, вероятно, принимал) вывод Пастернака: «сердце лирика» — «это вместилище переносного смысла» («Вассерманова реакция»), но у него перед глазами был свой пример метафорического переноса — народная поэзия и свой материал, наполненный далекими впечатлениями, требующими сопряжения в образе, — история.

Образ в реконструкции

Бывают поэты, любящие предстать перед читателем максимально полно, чтобы их ценили не только по удачам, но и по стихам несовершенным, которые в то же время суть

необходимые главы в книге поэтического и духовного развития автора. Асеев рано почувствовал вкус к отбору. Отбирая, он стирал ненужное, прояснял черты собственного поэтического облика. Первой его книгой, составленной по принципу избранного, был пятый сборник «Оксана» (1916). Из шести десятков стихотворений чуть более десяти отмечены в оглавлении звездочками как ранее не публиковавшиеся.

Книга задумана так, чтобы представить поэзию Асеева в движении. Вначале стоят стихи, знакомые по первому сборнику. Их совсем немного — всего два: «Безумная песня» и «Фантазмагория». Так жестко относится Асеев к тому, что писалось каких-нибудь четыре-пять лет назад. И помещены эти два опыта начальной поры не рядом, а попеременно с еще двумя стихотворениями — «Кремлевская стена» и «Сомнамбулы», — которые отмечены звездочками, то есть печатаются впервые.

Что это — увидевшие с опозданием свет ранние стихи? Едва ли, хотя и тематически и по манере они примыкают к первому сборнику, но написаны более уверенной рукой и с тем ощущением перспективы — к чему стремиться, — которого раньше не было. При их чтении кажется, что, не желая ничего менять, Асеев лишь хочет сказать яснее то самое, что не сказалось раньше из-за неумения, из-за неопытности. Сборник «Оксана» он открывает реконструированным обликом своего раннего творчества.

Новое стихотворение «Кремлевская стена» читается как продолжение другого, из «Ночной флейты», — «Москве». То был один из первых поэтических опытов и едва ли не самое раннее обращение к Москве:

И ты передо мной взметнулась,
твердыня дремная Кремля, —
железным гулом содрогнулась
твоя священная земля.
«Москва!» — и голос замирает,
и слова выпретенного нет...

Как раз напротив — только выпретенное слово и есть пока что, хотя чувство, ему доверенное, не становится от этого менее искренним. Подобных стихов о Москве писалось немало, и здесь асеевский голос неразличим за общим славословящим гласом. Личное при этом едва проступает, да и то зашифрованное условно-поэтическими штампами:

приезд в Москву трактуется как возвращение «из дальнего изгнания» и сопровождается беспричинно-романтической тоской:

О, мать! — дитя твоих окраин
тоскует на твоей груди.

В написанной пять лет спустя «Кремлевской стене» приподнятость тона как будто бы та же, даже, может быть, более явная, ибо Асеев не боится попасть в чужую колею и в ней навсегда завязнуть:

Тобой очам не надивиться,
когда, закатами увит,
на богатырской рукавице
ты — кровью вычервленный щит!

В этих стихах уже не безадресная, потому что принадлежащая безлико-усредненному стилю, подражательность, а сознательное вхождение в традицию.

Стихов, воспевающих Москву и с оттенком торжественности, и с оттенком разудалости, особенно начиная с 40-х годов прошлого века, написано много. Первыми в ряду певцов Москвы, наряду с Пушкиным, Лермонтовым, стоят Ф. Глинка, Л. Мей, Н. Языков. Последнее имя для Асеева наиболее важно. Его московский друг Сергей Бобров проповедует культ Языкова. Чаще говорится о буйной образности, но, видимо, воспринимаются и исторические идеи. Во всяком случае, тезис Боброва «Россия была, есть и будет — в Москве» звучит очень по-языковски и в созвучии с московскими стихами Асеева.

Образ Москвы для Асеева сложился, но как было применить его к себе? Одическая торжественность не оставляет места личности да и не может быть принята за стилистический образец поэтом начала XX века. Романтическая поза, тоска изгнанника — все это очень отдает бутафорией. В «Кремлевской стене» нет уже ни тени эмоциональной расслабленности, но нет и ее противоположности — того бесшабашного удалства, молодечества, которым нередко заражались поэты, увлекаемые в прошлое. Асеев хочет увидеть себя на пересечении временных плоскостей, почувствовать напор волн времени.

«Кремлевская стена» при ее небольшом объеме разделена на две части. Первая обычнее, традиционнее — взгляд, брошенный в прошлое и различающий в нем истоки будущего величия:

И мнится: к плачущему сыну
склонясь, лукавый Калита
поет грядущую былину
необоримого щита.

И сразу же вслед за этими еще эпически спокойными
словами, оттолкнувшись от того же зачина, идет вторая
часть:

И мнится: шумною ратью
поем и цедим вино;
и все — крестовые братья,
и все — стоим за одно.

То, что мнится, теперь возникает не как видение
прошлого, а как вторжение в прошлое, метафорический
перенос в него. Время смещалось, его волны перестали
катиться с хронологической размеренностью, но начали
набегать друг на друга, сталкиваться. Таким воспринимает
Асеев московское время:

Но вдруг — в разгаре пирушки,
в ответ на далекий рев —
протяжно завоют пушки
с зеленых твоих валов.
И пурпур башни оближет,
ты встанешь — странно светла:
в тот миг мне горло пронижет
замолкнувшая стрела.

Кажется, эта стрела из эпохи Ивана Калиты, прежде
чем она залетела к Асееву, побывала в стихотворном цикле
Блока «На поле Куликовом»:

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

Во всяком случае, Асееву близко блоковское чувство
не у м о л и м о й причастности прошлому.

Мысль о времени очень рано проникла в поэзию
Асеева. Для него время глубже и вернее воплощает зако-
ны внешнего мира, чем любое другое понятие. Им же
определяется то достоинство, которого Асеев требует от
человека, — мужество. Мужество перед лицом вечного
движения. При этом сам человек виден еще достаточно
неотчетливо, неиндивидуально.

Герои стихов Асеева даже в сборнике «Оксана», как
правило, обозначены только местоимениями: «мы», кото-
рым противостоят «они». Но кто такие «мы» и кто такие

«они»? Об этом можно лишь догадываться, сопоставляя стихотворения. В «Оксане» рядом со стихами первого сборника и «Кремлевской стеной» стоит также новое стихотворение «Сомнамбулы», открывающееся прямым обращением к неведомым противникам:

Вы, сокрытые зыбкою сетью
голубейного вымысла,
угрожаете смертью
тем, чье сердце безумие вынесло.

На этом же развороте напечатанная «Фантасмагория» подсказывает, что эти скрытые за сетью вымысла противники как-то ассоциативно соотносятся с образом современного города, нереального в искусственном свете, подернувшего лица «летаргией бульварного вальса». Свет в ранних стихах Асеева вызывает ассоциации с чем-то неестественным, ненастоящим, болезненным. Ночь, темнота, напротив, окрашивают время подвига. Вот почему освещенным «голубейным вымыслом» (эпитет как будто усиливает впечатление призрачности) врагам противостоят ночные сомнамбулы — «мы». Сон, побивающий явь, превосходящий ее именно реальностью, действительностью. Что же, мотив не новый — романтический.

В группе «Лирика» романтические идеи прямо-таки витали в воздухе, оборачиваясь лозунгом: назад к романтикам! Во всяком случае, в «Ночной флейте» романтизм во всем: и в эпиграфах, и в самих стихах, и в предисловии, написанном Бобровым, и в авторском послесловии. Мелькают имена Языкова, Гофмана, Бертрана... Время и место действия в стихотворениях неопределенно — сон, фантасмагория, которая иногда перебивается экзотикой: то русская старина, то остров Ява, то нечто в духе изысканного французского XVIII столетия. Возрождаются романтические пары контрастных понятий, в которых сон торжествует над явью, темнота над светом, безумье над разумом.

Не случайно одно стихотворение, перешедшее из «Ночной флейты» в «Оксану», называется «Безумная песня», а второе — «Фантасмагория». Обозначены основные мотивы первого сборника, его атмосфера. Поэзия смятенного чувства и смятенной образности. Проявить динамику действия и напряжение внутреннего душевного состояния кажется гораздо более важным, чем до конца

объяснять ситуацию, придерживаясь вопросов: кто? где? когда?

Только действительно внимательный и заинтересованный читатель восстановит для себя ассоциативные отношения, приоткрывающие смысл отдельных образов. Так, если через «Фантасмагорию» «они» в стихотворении «Сомнамбулы» окрашиваются цветом нереального, неестественного настоящего, то героическое «мы» вызывает в памяти «крестовых братьев» из «Кремлевской стены». За прошлым признается величие, героизм, подлинность. Врагам на пороге как будто уже неизбежного поражения от лица несдающихся героев брошен последний вызов и вслед за ним — неожиданное спасение:

Рвите сумрака черные вены
голубыми кривыми гранатами,
но высокие вечные стены
покачнулись — и стали крылатыми...

Да, это все тот же образ величественного прошлого, который родился в связи с Москвой, Кремлем, но теперь уже почти освободился от всякой конкретности. Стих волен находить собственные законы, не подчиняясь установленным. Воображение отпущено на свободу. Путем подчас многоступенчатого метафорического переосмысления событий, впечатлений оно взмывает так высоко, что первоначальная реальность становится почти неразличимой. Асеева радуется ощущению поэтической силы, возможности легко преодолеть земное притяжение и взмыть, обретая полную свободу.

Надо отдать должное молодому поэту: он недолго увлекается свободным парением. К стиху предъявляется требование, его ограничивающее: образ может быть как угодно далеко унесен метафорой от породившей его реальности, но не должен терять с ней связи. Асеев обременяет стих деталями, по которым читатель сможет восстановить для себя ситуацию, запечатленную в образе. Романтический период завершается. И на грани перехода к новому пишутся стихи с точным московским адресом, вобравшие в себя московскую улицу с ее нынешним шумом, с ее историческими контрастами.

Асеев увлечен прошлым, но за этим его увлечением не пропадает интерес к настоящему, к его фактам, к его живому слову, то есть ко всему тому, что для Асеева открывается под именем — футуризм.

Бурная весна

Василий Каменский всегда был одним из самых восторженных футуристов. Он так вспоминает события весны 1914 года: «В эти часы весеннего разбега, когда зимний холод прошлого безнадежно спорил с песнями прилетевших плодиться птиц, наши резвые книги взлетали одна за другой над ожидающими рощами читателей»²⁷.

Романтическое преувеличение: и читателей, которые знали бы о футуризме, а тем более смотрели бы на него с надеждой, на «рощу» явно не хватало, и взлетевшие птицы не были настроены миролюбиво, даже по отношению друг к другу.

Правдой было то, что к этому времени футуристы прорвались в печать не случайными изданиями, а целыми потоками альманахов, индивидуальных сборников, дающих обильный материал для взаимного рецензирования. В это время футуристы ссорились, мирились, переходили из группы в группу, создавали новые. Так что родившаяся 1 марта «Центрифуга», а вместе с ней и Асеев, попали в самое пекло футуристических распрей.

Вообще, говоря о русском футуризме — о расхождении и сближениях внутри него, надо иметь в виду, что подчас важнее программ, важнее реальной разницы в манере были личные отношения. Вчерашние непримиримые враги назавтра выступали как союзники при том, что ни один из них не стал писать иначе. Общая программа могла учитывать это расхождение, а то и просто на него закрывали глаза при условии верности некому общему, широко понимаемому направлению.

Примеров можно приводить сколь угодно много. Ограничусь одним, имеющим прямое отношение к той борьбе, в которую был вовлечен и Асеев.

Осенью и зимой 1913 года Вадим Шершеневич печатается в альманахах «Мезонин поэзии», где постоянны выпады против группы «Гилея». Во втором альманахе «Пир во время чумы» и сам Шершеневич (под псевдонимом аббат Фанферлюш, взятым из рассказа О. Бердслея, печатавшегося в «Весак») нападает на А. Крученых. В сдвоенном третьем-четвертом номере «Крематорий здравомыслия» помещено резкое письмо К. Большакова, где он категорически заявляет, что к «Гилее» он «никогда не при-

надлежал и принадлежать не будет по причинам чисто принципиального характера». Это декабрь 1913 года, а в мае следующего и Шершеневич и Большаков уже представляют вместе с «гилейцем» Маяковским общую группу на переговорах с «Центрифугой».

Старая вражда Боброва с Давидом Бурлюком сделала его убежденным противником и всей группы кубо-футуристов «Гилея». В данном случае личная неприязнь подтверждалась и различием литературных вкусов. В статье, написанной в самый напряженный момент — март 1914 года, Бобров говорит о том, что современные «достижения поэзии российской, с отчаянностью Васьки Непомнящего, сфабрикованные кучкой уже и не молодых людей, не лишенных благою и милостивою к идиотам природой чисто практических талантов, заводят нас на такие скотные дворы, что сам Авгий мог бы заработать на них диплом культуртрегера»²⁸.

Для Боброва, в его реформаторских устремлениях опиравшегося на литературу немецкого романтизма, на «алмазные россыпи» стихов Языкова, на И. Коневского, бесшабашная ниспровергательность Бурлюка и других, кто были готовы всех без разбора скидывать с парохода современности, неприемлема и оскорбительна. Что же касается нестесненности в полемических выражениях, то в этом сторонники культуры и ее отрицатели явно не уступали друг другу.

В марте вышел в свет сдвоенный (№ 1-2) и оказавшийся единственным номер «Первого журнала русских футуристов». В нем развернута широкая полемическая панорама. Тридцать страниц отданы для перепечатки ругательных рецензий на футуристов — рубрика «Дубина на головы русской критики». Отделом библиографии и критики заведует (по редакционному сообщению) Вадим Шершеневич, он же и главное действующее лицо этого отдела. Сначала сверххвалебная рецензия на его последний сборник («Быть может на Парнасе русского футуризма Вадим Шершеневич — единственный, чье место может быть определено сейчас на долгие годы...»), затем его собственные отклики под разными псевдонимами, четыре из которых, издевательски-уничижительные, на издания «Лирики».

Доистается всей группе, в том числе и Асееву. Рецензия на его сборник «Ночная флейта», подписанная псевдонимом Георгий Гаер, почти не содержит замечаний или

полемики по существу: не обремененное аргументами обвинение в плагиате, в неточных выражениях, насмешки. Так что не поэтические достоинства книги повод для разгрома. В своих воспоминаниях один из «гилейцев» Б. Лившиц раскрывает обстоятельства выхода «Первого журнала» и переиздания «Дохлой луны»:

«...вскоре после выхода обеих книг Давид (Бурлюк.— И. Ш.) писал мне из Ростова-на-Дону:

«Очень жаль, что ты не живешь в Москве. Пришлось печатание поручить Шершеневичу и — мальчишеское самолюбие! — № 1-2 журнала вышел вздор!»

Дальше Б. Лившиц поясняет, что же произошло с журналом: он «оказался нафарширован писаниями каких-то Эгиксов, Гаеров, Вагусов, превозносивших гений Вадима Шершеневича, упрекавших Пастернака в том, что он душит северянскими духами, поучавших его рифме и ассонансу, пренебрежительно окрестивших Асеева «Неогальперином» и заявлявших, что у него, может быть, много скрытых талантов, но что к поэзии они не имеют ни малейшего отношения»²⁹.

Так что в этой рецензии надо видеть не отклик кубо-футуристов на раннего Асеева, им чуждого, а в гораздо большей мере сведение личных счетов. Перед этим Бобров несколько раз задел Шершеневича, в том числе в предисловии к первой асеевской книге. Теперь последовал ответ.

«Центрифуга» отреагировала на оскорбление незамедлительно. В ее первом сборнике «Руконог» есть и коллективная декларация — «Грамота» (подписи Асеева, Боброва, Ильи Зданевича, Пастернака), и статья Пастернака против Шершеневича, и ряд других материалов, прежде всего против него направленных. В «Книжных новостях» несколько намеков на причины личной неприязни Шершеневича к «Лирике», в частности к Асееву: «г. Асеева наш критик особенно не любит, за что — мы пока не будем рассказывать»³⁰.

Но за этими неурядицами личного характера, так сильно подогревавшими атмосферу, есть и общий групповой повод — борьба за право считаться «истинными футуристами». У «Центрифуги» свои притязания. В мае 1914 года, сразу же после выхода в свет «Руконога» в одном из арбатских кафе происходит дипломатическая встреча двух враждующих групп. «Гилея» и «Мезонин

поэзии», выступающие объединенно, представлены Маяковским, Большаковым и Шершеневичем, а «Центрифуга» — Бобровым, Пастернаком и Б. Кушнером. Асеева не было в Москве. Об этой встрече остался рассказ Пастернака в «Охранной грамоте» и свидетельство в мемуарах Боброва, опубликованных лишь небольшой выдержкой, но позволяющих установить полный состав участников³¹.

Переговоры прошли успешно: групповая распря прекратилась, стало возможным участие в общих изданиях. Так, уже в ноябре того же года, когда литературная борьба утратила свою актуальность в условиях начавшейся мировой войны, Маяковский на редактируемой им литературной странице газеты «Новь» печатает стихи о войне Асеева и Пастернака. По мере того как Асеев сближается с Маяковским, он отдаляется от Боброва.

Новые друзья

Вместе с кругом общения, дружеских привязанностей меняется и литературный вкус Асеева. Эти перемены происходят под воздействием двух обстоятельств: начавшейся дружбы с Маяковским и увлечения поэтической теорией Хлебникова.

Часто говорят о влиянии Хлебникова на Асеева, если это и влияние, то с неожиданным результатом. Для Асеева не нужно было открывать стихию народной поэзии и живой речи, так как он был в нее погружен, но пример Хлебникова подсказывает, как, минуя стилизации, перейти к самостоятельному творчеству. Так что и в этом случае Хлебников выступил в свойственной ему, по мнению Д. Мирского, роли «отрицательного» учителя — «учителя, открывавшего ученику скрытые творческие возможности последнего»³².

В своих воспоминаниях о Хлебникове (1936) Асеев напишет: «Мне привелось сблизиться с В. В. Хлебниковым в 1914—1917 годах. Я был покорен прежде всего его непохожестью ни на одного человека, до сих пор мне встречавшегося» (5, 553). Непохожестью хлебниковской поэзии, судя по стихам, он был покорен еще раньше, во всяком случае, при первой же своей встрече с Маяковским сказал ему об увлечении Хлебниковым (5, 652).

Эта встреча произошла только к концу четвертого года московской жизни Асеева, притом что оба жили преимущественно в Москве. Впоследствии Маяковский, не раз отмечавший юбилеи своей литературной деятельности, будет считать ее началом 1909 год, большую часть которого он провел по московским тюрьмам, исписав стихами целую тетрадку: «Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал»³³. В это самое время Асеев посылает свои первые опыты в журнал «Весна». Так что и начинали одновременно.

Встретились они весной 1913 года: «Познакомился я с ним на улице в солнечный день. Кто познакомил, не помню...»³⁴ Так писал Асеев в самых первых своих воспоминаниях, напечатанных через два месяца после смерти Маяковского. Позже он вспомнил несколько иначе, с подробностями:

«Я узнал его, идущего по Тверскому бульвару, именно по непохожести на окружающее. Высокий детина двигался мне навстречу, издали приметный в толпе ростом, сиянием глаз, широким шагом, черной, расстегнутой на горле, блузой. Я подошел, предчувствуя угадыванье, как иногда предчувствуешь удачу.

— Вы Маяковский?

— Да, деточка!

Деточка была хоть и ниже его ростом, но уже в достаточном возрасте. Но в этом снисходительном обращении не было ни насмешки, ни барства. Низкий и бархатный голос обладал добродушием и важностью тембра» (5, 651 — 652).

Как Маяковский заморозил, загнипотизировал силой своей личности Пастернака при встрече в арбатском кафе («Он в большей степени, чем остальные люди, был весь в явлении»³⁵), так же он раз и навсегда покори́л Асеева.

В течение последующего года встречи были редкими и случайными — сказывалась принадлежность к разным футуристическим партиям и ревнивый надзор Боброва. Однажды они столкнулись у Синяковых, уже переехавших в Москву, но Бобров при виде Бурлюка и Маяковского буквально утащил Асеева: «Помню, как весело и задорно кричал вслед нам Давид: «Куда же вы, молодые люди? Постойте, да вы не бойтесь, не торопитесь!» И хотел нам вслед добродушно и громогласно» (5, 654).

Спустя приблизительно год после первого уличного знакомства Маяковский сказал: «Что вы, Асеев, там с Бобровым возитесь! Ведь он же — символист! Пишите так же, как я: это будет поэзия будущего»³⁶. Это не было приглашением подражать, но следовать в сходном с ним направлении. Именно так совет и был понят Асеевым, который в эти годы искал себя, прислушиваясь к Маяковскому и Хлебникову.

От Хлебникова — внимание к слову, к звучащему слову, в котором огромны скрытые смысловые возможности. Ведь часто достаточно в слове чуть изменить звук, и является новое значение. Видимо, оно где-то рядом, поблизости, и о нем нужно лишь догадаться. То самое стихотворение, о котором позже Асеев скажет, что оно написалось, когда впервые «ум с сердцем пришли в лад», называлось то «Гремль», то «Кремль 1914 год». Оба значения по-хлебниковски подразумеваются одновременно. Что же касается уточнения датой сегодняшнего дня, то это деталь новая для поэта, в своем первом сборнике преданного романтической неопределенности.

Но стихотворение «Гремль» — уже за пределами «Ночной флейты», хотя и написано в том самом году, видимо, той самой весной, когда сборник вышел. Помещено оно во второй книге — «Зор», а в третьей — «Леторей» (1915) — появится, быть может, самое известное из ранних асеевских стихов — «Объявление», очень определенное по тому, в каком направлении развиваются мысль и стих:

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?
А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо,
руби мне, грохот, руби мне глупое, глухое ухо!

В этом стихотворении соединилось очень многое: и требование настроить стих на голос улицы, и футуристический интерес к искусству вывески, и хлебниковская игра звучанием, за которым предполагается переключка смыслов, и кое-что еще, менее очевидное.

На малом пространстве первых четырех строк совершается резкий эмоциональный переход. Вначале естественный импульс, первая реакция, окрашенная благоговейным ужасом оттого, что мысль о боге возник-

ла по столь неподобающему поводу. Однако с этой мыслью Асеев уже готов расстаться, и он обрывает себя, подавляет первую реакцию, чтобы четко, как тезис, сформулировать новую мысль, которая отныне должна стать главным творческим правилом. Култ бога — в прошлом, а в настоящем — жизнь улицы.

Значит, от храмов — к лавкам, так понимает Асеев свой шаг от прошлого к современью (его слово)? Нет, нет, улицу, какой она есть, он не хочет принять. Сначала обдуть ее весенним ветром от всякой нечисти, залить синевой московского неба и только тогда признать ее облик лицом настоящего. Об этом и сказано в заключительном четверостишии:

Странноприимный дом для ветра,
или гостиницы весны —
вот что должно рассыпать щедро
по рынкам выросшей страны.

В этих строчках и раскрывается упомянутое мной выше «кое-что» менее очевидное, но важное в данном стихотворении. В как будто бы чисто лирическом пассаже неожиданно угадывается точное место городского происшествия с Николаем Асеевым — Сухаревская площадь (теперь Большая и Малая Колхозные площади). На ней здание Странноприимного дома и знаменитый до революции Сухаревский рынок.

Определив адрес, мы замечаем интересное совпадение. Именем той же самой площади обозначил место действия одного из своих первых стихотворений Маяковский — «Разговариваю с солнцем у Сухаревой башни». Оно было опубликовано в 1913 году — за год до асеевского.

Что дает читателю знание точного адреса? Во-первых, ключ к пониманию некоторых темных, таинственных мест. Например, у Маяковского: «Фокусник //рельсы// тянет из пасти трамвая, //скрыт циферблатом башни». Вычурная метафора? Но если представлять реальные обстоятельства, то в ней вспыхивает зрительный образ: трамвайная линия убегала вверх к Сухаревской башне и, казалось, терялась за ее циферблатом. Затем — в 20-х годах — башню снесли, образ потребовал комментария, а у стихотворения появилось иное название — «Из улицы в улицу».

Точно обозначенный адрес важен не только для дешифровки отдельных метафор, но как знак поэтической манеры, чуждой приблизительности, туманности. Образ не должен с дневниковой скрупулезностью следовать за впечатлением. Он может быть резко смещен, сдвинут, однако при любом метафорическом удалении он не должен терять из виду своей исходной точки. Манера была чужда приблизительности, допуская неограниченную условность. И, конечно, свободу воображения, без которой никакие географические подробности не дают поэзии.

Маяковский, Асеев принадлежали к тому поэтическому поколению, которому рано прискучило петь «и нечто, и туманну даль». Поэзия должна следовать за поэтом, смотреть его глазами, до дна исчерпывать память. Сначала такой поэзии учились, потом ее проповедовали, за нее боролись. В 20-е годы, разбирая на страницах «Лефа» стихи начинающего автора, Маяковский делает в открытом письме к нему следующее замечание:

«Рядом с точными определениями расставлены и неопределенно декадентские —

А где-то глухие часы...
А где-то сопит весна...

Где? Дайте точный адрес: на углу Литейного и Пантелеймоновской?»³⁷

Видимо, аналогичный урок, но лет на десять раньше, пришлось выслушать и Асееву. Удивительное совпадение московского адреса в ранних стихах обоих поэтов лишний раз наводит на эту мысль.

Прислушиваясь к чужому совету, Асеев, разумеется, не перестает прислушиваться к себе. Просто совет пришелся ко времени. Уже истекал срок его романтической «ночной» поэзии. Прояснялся облик явлений и свое к ним отношение. Источник самых фантастических, сказочных видений — современный город — больше не рисуется увиденным в летаргическом сне. Если в нем что-то теперь и кажется нереальным, потусторонним, то вызывает неприятие:

С улиц гастроли Люце
были какой-то небылью,—
казалось, Москвы на блюде
один только я небо лью.

И опять это московское высокое небо! Люце — фамилия широко гастролирующей оперной певицы — становится символом призрачной, развлекающей Москвы. Время не располагало к развлечениям — 1915-й. Стихотворение называется — «Проклятие Москве».

По его началу можно предположить, что проклятие относится к той безудержно веселящейся Москве, которая во что бы то ни стало хочет забыть, «что где-то //в буре-мире// взяли и выдумали войну». Но нет, проклятие распространяется и на прошлое:

Нынче кончал скликать
в грязь церковей и бань его я:
что он стоит в века,
звание свое вызванивая?
Разве шагнуть с холмов
трудно и выйти на поле,
если до губ полно
и слезы весь Кремль закапали?

Да, никогда еще Асеев не писал таких стихов. Все в них новое: и их сила, и их настроение. Ему уже не надо пересиливать себя, чтобы иначе взглянуть на купола — разрыв совершился. Прошлое отталкивает своей неподвижностью, ему отказано в величии, не подкрепленном сегодняшним днем. Прошлому достается за то, что оно не хочет снизойти до настоящего, прийти к нему «на выручку»:

Разве Кремлю не стыд
руки скрестить великие?..
Ну, так долой кресты!
Наша теперь религия!

Асеев начал писать стихи, обратившие на себя неблагосклонное внимание цензуры. «Проклятие Москве» печаталось «рябым» от многозначительных точек вместо строк текстом. Поэт получил подтверждение обретенной им современности

«Проклятие Москве» Маяковский напечатал в изданном им альманахе «Взял», радовался этим стихам, часто читал³⁸. Асеев теперь печатается в тех же изданиях, где значатся имена Маяковского и его друзей: уже названный «Взял. Барaban футуристов», «Московские мастера», «Весеннее контрагентство муз»...

С прежним союзником и другом Бобровым отношения разладились: «К Боброву я скоро охладел в своей литературной дружбе, и хотя он много для меня сделал, но

уйти от обаятельности Маяковского я уже не смог. И начал встречаться с ним часто, одно время почти ежедневно...» (5, 654). Охлаждение дало о себе знать: рецензия Боброва на сборник «Леторей» в «Пете» (1916) критична — не нравится в Асееве как раз все новое. В свою очередь, Боброву приходится выслушать резкие слова во «Временнике I» (1917), изданном новыми друзьями Асеева и при его участии.

Однако теперь Асеев не просто сменил групповую привязанность, он завоевал право на отдельность, самостоятельность, за ним признаваемую: «Отдельными авторами в наши сборники вошли Николай Асеев и Борис Пастернак», — свидетельствует В. Каменский³⁹.

Да и что такое футуризм как единое сообщество или направление — на чем эта общность могла основываться?

Не спасти худым коваем.
Стольный град

Нынче ночью
зацелуем
ваших лад.

Один из самых первых откликов на Асеева-футуриста появился в «Журнале журналов», который начал выходить в 1915 году и открылся статьей Горького о футуризме. Впрочем, издатели отнюдь не стремились поддержать молодых поэтов, но хотели лишь воспользоваться их скандальной популярностью с целью рекламы новому журналу.

Статья последовала как разъяснение того, что сказал Горький, только-только вернувшийся из эмиграции, на

его первом выступлении в артистическом кафе «Бродячая собака». А он сказал о футуристах: «В них что-то есть».

Эти слова были подхвачены. Футуристы поставят их эпиграфом к одному из своих альманахов — «Пета» (1916), а противники бросятся их опровергать. Одна за другой и в «Журнале журналов» появляются рецензии на футуристические издания — как бы в пику Горькому. Самым уничижительным образом говорят о Маяковском, Хлебникове, Каменском, Бурлюке. Говорят, даже сомневаясь, а нужно ли: «А впрочем, может быть и о г. Маяковском не следовало бы говорить совсем, — тем более рядом с таким законченным и восторженно нормальным дарованием, как дарование г-жи Изабеллы Гриневской»¹. Стихи названной поэтессы отрецензированы рядом с «Облаком в штанах».

В следующем номере журнала дело дошло и до Асеева. Аркадий Бухов пишет рецензию на сборник «Леторей», не называя имен авторов. Важны не они, а важно переубедить Горького, обращением к которому и завершает рецензент:

«— В них что-то есть.

И прикроется вашими словами безудержная полулитературная грязь и творческое свинство, — как вы тогда покаетесь в своей крупной и трудноисправимой ошибке...»²

Как видно, грубили не одни футуристы.

Но что такое футуризм? Ведь сказано же Горьким: «Русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину. Они мало знают, мало видели, но они несомненно возьмутся за разум, начнут работать, учиться»³.

До сих пор упоминание о футуризме прежде всего вдохновляет на полемические восклицания, хотя давно пора написать спокойно, не преувеличивая и не преуменьшая — оценивая, как того и требует история литературы. Оценивая, то есть соотнося манифесты с поэзией, отделяя полемические выпады от пусть и не вполне ясных, но серьезных намерений, наконец, осмысляя и сами эти намерения — откуда они, как они вписываются в традицию русского стиха, шире — русской культуры.

Творчество Асеева не дает повода во всех подробностях восстанавливать историю футуристического движения. И все-таки пусть пришельцем со стороны, с опозда-

нием, никогда в дореволюционные годы не играя первых ролей, он присоединился к футуризму. Но что значит — присоединился — и к чему?

Писали программы, объединялись, тут же расходились, отрекались. Долго отказывались и от самого группового имени, навязанного критикой по итальянскому образцу. Наверное, точно писал задним числом один из участников движения С. Третьяков: «Футуризм никогда не был школой. Он был социально-эстетической тенденцией, устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего «завтра», но ненависть к своему «вчера и сегодня», ненависть неутолимая и беспощадная»⁴.

Что же, история литературы знает примеры, когда общее устанавливалось по отрицательному признаку — через общность отрицания. Однако у футуристов были и связывающие их положительные моменты программы. Если в том, что касалось социальной позиции в дореволюционные годы, их объединяло анархически резкое неприятие существующего, то в области эстетики у них были более определенные взгляды. В литературной программе их сближало отношение к слову.

Вот и получается: анархизм — в политике, формализм — в эстетике. Это поверхностный взгляд по крайней мере в том, что касается второй части утверждения. Здесь не должна вводиться в заблуждение и связь поэтов-футуристов с теоретиками формального метода, ибо теория, получив толчок к развитию в поэтической практике, с ней не совпадала, ее не исчерпывала.

Поэты погружались в слово, вслушивались в звучание живой речи, чтобы преодолеть основной, с их точки зрения, порок современной литературы — эстетизм, литературную замкнутость. Поняв забытую жизнь слова, они хотели идти дальше — к пониманию жизни и ее переустройству, используя для этого энергию языка. «Сила слова (если найти величину) походит на действие луча на пороховой погреб под большой столицей... Слабое и непонятное слово может разрушить мир... Джиу джитцу с государством...»⁵ — так писал Хлебников, своими лингвистическими идеями вдохновлявший футуристов.

На это скажут — утопия, но разве формалистическая?

Словом был увлечен и Асеев. Влекомый этой любовью, он и избрал для себя Харьковский университет, где

была жива память о А. А. Потебне, чье имя и чья теория речи не раз назывались Асеевым, когда он перечислял, чему и у кого учился.

Весной 1915 года Асеев и Г. Петников решили издавать журнал «Слововед». Уже были отпечатаны специальные редакционные бланки (на одном из таких бланков написано письмо Асеева Блоку), но ввиду материальных затруднений первый номер так и не вышел. Кстати сказать, и этот план был связан с Харьковом и лично через Петникова, и через издательство «Лирень»*.

Программа предполагавшегося журнала была изложена Асеевым в письме к М. В. Матюшину (4. V. 1915):

«...«Слововед» будет стараться дать русло отдельно выбивающимся условиям живой речи. Звук, слово, речь — все, что относится к их рождению и жизни, испишут его страницы. При всем том он будет не злободневен в смысле злобы дня. Никакой технике, никакой художественности слова в нем мест не будет. Он будет акушеркой речи (языка), и только... 1-й № выйдет в конце августа... Мне нужно бы известить о нем Хлебникова, но я не знаю, как это сделать: если вы сможете помочь мне в этом, будьте добры...»⁷

Хлебников был заинтересован планом журнала и ждал его выхода. Что же касается слов Асеева насчет того, что «никакой техники, никакой художественности», то это — отказ следовать литературной злобе дня, включаться в полемику как на стороне футуристов (техника), так и на

* Хотя «Лирень» и издавал книги в Москве, но образовался он, видимо, в Харькове, во всяком случае, харьковчане всегда играли в нем заметную роль. Наиболее часто издающийся автор — Г. Петников. Существует указание, что в качестве первого его главы предполагался Д. Гордеев (Божидар): «Вместе с Г. Н. Петниковым Божидар издавал в Харькове близкий «Центрифуге» альманах «Лирень»...»⁶ Правда, этот комментарий к письмам Б. Л. Пастернака, сделанный Е. В. Пастернак, не точен: альманах «Лирень» вышел единственный раз в 1920 году, то есть через шесть лет после смерти Божидара, и был издан еще одним харьковчанином — В. Перцовым. Божидар, возможно, стоял у истоков издательства того же названия.

Асеев всегда был тесно связан с «Лиренем». Не исключено, что ему принадлежит и само название, ибо весной 1914 года в нескольких изданиях «Центрифуги» была объявлена как готовящаяся к печати его вторая книга стихов — «Лирень». Однако вместо нее появился «Зор», местом выхода которого хотя и указана Москва, но отпечатан он в Харькове как первая книга нового издательства «Лирень». Можно предположить, что Асеев пожертвовал названием сборника, согласившись сделать его названием издательства.

стороне их противников (художественность). Только слово.

Со словом экспериментировали, о нем составляли манифесты, из которых самыми краткими и, может быть, самыми действенными. Потому что легко распространяющимися, были названия альманахов и сборников.

Название — посредник между теоретической мыслью и самим текстом. В нем автор производит оценку, осмысляет задуманное или сделанное, но еще остается в пределах произведения, его художественной системы. Даже предисловие — уже иной, нехудожественный жанр, в котором автор комментирует себя, поясняя, что и как бы хотел сказать. Желаемое далеко не всегда совпадает с действительным. В названии же мы находим практическое применение эстетики на минимальном пространстве, где мысль уже сжата до тезиса, но ее выражение подчинено общей художественной инерции.

Одним из тех, кто не только понимал силу и показательность названия, но и сказал об этом, был Асеев. Он сказал в очень важной для себя статье, которой в 1939 году открылось первое Полное собрание сочинений Маяковского: «Стоит хотя бы припомнить только названия книг, выходивших в то время, чтобы понять, как далеко от жизни, от народа, от его языка, мыслей и чувств стояла тогдашняя литература, в том числе и поэзия. «Жемчуга», «Четки», «Пепел» — вот первые вспомнившиеся названия книг стихов того времени. Или «Stefanos», «Urbi et orbi», «Сог ardens» и иная греко-римская «классика», должностующая свидетельствовать о чистоте заключаемых в книгах стихов от бранных земных злободневий» (с. 9).

А Маяковский — разве он не откликается на чужие названия, не переименовывает их постоянно? Еще в дореволюционные годы он задумывает роман «Две сестры» и поэму «Дон Жуан» — оба замысла выполнены не были. А «Войну и мир» Маяковский написал. При современной орфографии совпадение со Львом Толстым кажется полным и только из комментария современный читатель узнает, что слово «мир» Маяковский писал через «и» с точкой, отчего менялось значение — «вселенная».

И в 20-е годы Маяковский нередко переосмысливает чужие названия, теперь уже откровенно подключаясь к кругу устойчивых ассоциаций. У Оскара Уайльда и Гоголя он заимствует заголовки для частей поэмы «Про это»: «Баллада Редингской тюрьмы» и «Ночь под рождество».

Только чуть меняется гоголевское название — другой предлог, сбивающий с выражения хрестоматийный глянец и переводящий его в сегодняшнюю разговорность.

Итак, сами поэты — Маяковский, Асеев — были очень внимательны к названиям. Воспользуемся их примером: последим за названиями, за тем, как они менялись.

Эстетический комментарий к названиям

В 1895 году вслед за маленькими коллективными сборниками «Русские символисты» вышли две первые авторские книги стихов, открывшие символистское движение в России: В. Брюсов «Chefs d'œuvre» («Шедевры») и А. Добролюбов «Natura naturans. Natura naturata» («Природа творящая. Природа творимая»).

Заглавие на чужом языке было знаком поэтического иноязычия по отношению к обычной речи. Слова, поставленные в стихи, отвлекались от обыденности, освящались их высоким предназначением — приближением к разгадке мировых тайн. Впоследствии к разделу своих юношеских стихов («Juvenilia») Брюсов предполагал предпослать эпиграф из Малларме, естественно, по-французски: «обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей»⁸.

В слове, которое Брюсов избрал названием своего первого сборника, — высокий парнасский смысл и одновременно — поэтическая установка. Об этом говорилось и в предисловии и еще отчетливее в письме П. Перцову: «Это будут шедевры не моей поэзии (в будущем я — несомненно — напишу и более значительные вещи), а шедевры среди современной поэзии»⁹.

И несколько последующих сборников Брюсова своими названиями утверждают иноязычие: латынь, греческий. Как сказал в рецензии на одну из этих книг А. Блок, «вся она должна была замкнуться с головы до ног (говоря как о живом лице) в белый с золотом панцырь с могучим латинским восклицанием: «Urbi et orbi!»¹⁰

Поэт начинал торжественным ораторским жестом — «Городу и миру», относящимся к пониманию им поэзии в целом, к оценке ее достоинства, а лишь затем он считал себя вправе перейти к предметам, к словам более простым, не опасаясь уже снизить поэтического впечатления. Не поэзия опускалась до обыденности, но как бы возвышалась ее до себя. И некоторые разделы в тех же самых

сборниках носили гораздо более прозаические названия: «Будни», «В стенах», «Из дневника», «Повседневность», «Современность»...

Не только стилистически, но и по заключенной мысли название превращалось в манифест, глубокомысленные претензии которого далеко не всегда подтверждались стихами. Ближайший друг А. Добролюбова Владимир Гиппиус писал по поводу его первой книги: «Он издал свои сочинения... в сборнике «*Natura naturans, natura naturata*» (название, заимствованное из Спинозы и невыразительное для книги) с самыми простодушными претензиями: с заносчивыми и вызывающими посвящениями и заглавиями, с многоточиями и многими пустыми страницами...»¹¹

Новая поэзия пока еще в большой степени оставалась намерением, а не реальностью. Декларации опережали творчество, но не только о несбывшихся поэтических мечтах позволяют судить названия. Они свидетельствуют и о самой поэзии в ее изменениях. Во всяком случае, к названиям своих первых поэтических книг — «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна» — отсылает читателя Андрей Белый, объясняя пройденный путь: «В «Урне» я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я». Мертвое «я» заключаю в «Урну», и другое живое «я» пробуждается во мне к истинному. «Золото в лазури» далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом; и только ночная синева омывает росами прах... (предисловие к «Урне»).

К каждому из этих понятий Белый возвращается не раз, развивая в стихах, комментируя в прозе. Они символы, то есть предметные обозначения тех основных идей, которыми нужно овладеть на пути к истине. Название в поэтике символистов почти всегда указывает на эту исконную и руководящую идею, подводит к ней, хотя делается это различно по тону, по степени откровенности. Иногда с философской весомостью и даже торжественностью, как у Вячеслава Иванова — «Кормчие звезды», иногда с ускользающей неопределенностью поэтического намека — «Нечаянная радость» А. Блока, иногда с крикливой брошкостью заголовков К. Бальмонта — «Будем как солнце»...

Впрочем, Бальмонту нередко отказывали в праве считаться истинным символистом, ибо он не способен ни к напряженности, ни к постоянству поэтической мысли. И все же его пример показателен. Пусть Бальмонт усваивает только внешнее, не проникаясь духом, мистикой

символизма, но уж во всем, что касается соблюдения «внешности», он не знает равных.

Первый сборник Бальмонта, вышедший в 1890 году в Ярославле, когда новой поэзии не было еще и в помине, озаглавлен нейтрально в духе прошлого века — «Сборник стихотворений». Затем последовали «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина», стилистически свидетельствующие о том, что Бальмонт еще застал в живых Фета и Полонского, завершавших творчество «Вечерними огнями» и «Вечерним звоном».

На рубеже двух веков в стихах Бальмонта происходит резкая перемена, отраженная и названием — «Горящие здания» (1900). Может быть, лучший сборник поэта, который он так прокомментировал в предисловии:

«В предшествующих своих книгах... я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть возникнет новое...

Если мои друзья утомились смотреть на белые облака, бегущие в голубых пространствах, если мои враги устали слушать звуки струнных инструментов, пусть и те, и другие увидят теперь, умею ли я ковать железо и закаливать сталь».

Та же мысль в программном стихотворении, открывающем первый раздел:

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!

Успех этого и следующего сборника — «Будем как солнце» — был всеобщим. Предельно высокую оценку дали Брюсов, Блок, А. Белый... Бальмонт первым из поколения молодых поэтов приобрел всероссийскую известность. Его популярность была одной из причин того, что именно его избрали для публичного ниспровержения футуристы. Во время первого футуристического турне по России (1913—1914) «коньком Маяковского являлся Бальмонт»¹².

Однако со времени первого бальмонтовского успеха прошло десять лет, и теперь он менее, чем когда-либо, имел право представлять за символизм. По мнению символистов, некогда ценивших его, он давно «сказал свое последнее слово»¹³, еще где-то в 1905—1906 году, превратившись «в заурядного графомана»¹⁴.

И все-таки публика знала Бальмонта, продолжая по нему судить о новой поэзии. Поверхностность, внешняя эффектность лишь способствовали популярности и доступности. И, конечно, облегчали серьезную полемику с ним, позволяя демонстрировать доведенные до абсурдной крайности черты, зародившиеся в символистской поэзии. Бальмонт, не желая того, пародировал своих литературных сподвижников.

Образ поэтической личности, а иногда и не один, был закреплен за каждым в кругу символистов: маг, пророк, провидец тайн, уединенный мечтатель... Бальмонт исполнял роль стихийного гения, и вначале она была за ним признана, а выбор одобрен. Но довольно скоро выяснилось, что Бальмонт безнадежно переигрывает, не чувствует меры. Большой порок, с точки зрения символистской эстетики, которая при разнообразии мышления, ненормативности его предполагала корректность стиля, исключавшую возможность наигрыша и позерства. Это был удел подражателей, эпигонов, и Бальмонт, не удержавшись, превратился в собственного эпитона. Своим шумным самопародированием он вообще компрометировал образ поэта, утвержденный символизмом.

Так что в своей войне с предшественниками футуристы использовали этот невольный бальмонтовский опыт. Что же касается саморекламы, грандиозности претензий, то здесь Бальмонт выступал в роли предтечи футуристов, претендующих в дальнейшем на его известность, на его трон короля поэтов.

Знаменательны некоторые совпадения с Бальмонтом у Маяковского именно в те годы, когда выпады против него были особенно резки и часты. Бальмонт призывал быть подобными солнцу. Маяковский именно в 1913 году беседует с солнцем у Сухаревой башни, впоследствии не раз повторяя эти беседы. Что касается горящих зданий, то Маяковский откликнулся и на этот знаменитый образ-название:

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

И позже в «Облаке» несколько раз метафора горящего дома. Маяковский сохраняет и монополизирует («меня одного...») бальмонтовские декорации, в которых теперь разыгрывается совсем иное действие. Бальмонт всегда ис-

полнял монодраму в экзотических бутафорских костюмах, заимствованных у всех веков и народов. Маяковский же, даже называя произведение собственным именем — «Владимир Маяковский», — выступает в роли страдающего за человечество, искупающего это всечеловеческое страдание. Сначала у него костюмы условные — на все времена, затем все более сегодняшние. Бальмонт отталкивает не грандиозностью, а придуманностью, театральностью и величия, и страдания, и страсти... И в этом становится для футуристов ответчиком за все свое поэтическое поколение.

Торопясь в будущее, футуристы не забывали о настоящем и гордились тем, что первыми открыли его в поэзии. Но по крайней мере первоначальный образ современности уже не раз заставлял вспоминать о предшественниках, какими были в первую очередь французские «проклятые поэты». Их воздействие Маяковский отмечает как важный факт своей биографии: Д. Бурлюк «читал мне французов и немцев»¹⁵. А за несколько месяцев (даже недель) до этого чтения, как следует из воспоминаний Б. Лившица, именно он знакомит Бурлюков с французами, переводя их с оригинала. Впрочем, Лившиц мог бы воспользоваться многочисленными уже русскими переводами, осуществленными преимущественно поэтами-символистами.

И все-таки желание вернуться к оригиналу помимо существующих русских интерпретаций закономерно. Восприятие французов не столько сближало, сколько развело два направления в русской поэзии. И даже не потому, что на разное обращали внимание, — в том, что брали, было немало совпадений, но сходные, даже совпадающие образы вставали в совершенно разный эстетический ряд, на разное место.

В каком сочетании французский опыт существовал для русских символистов, можно показать по названию посмертного сборника И. Анненского «Кипарисовый лагерь». Его расшифровывают давно. Говорят о «домашнем происхождении», связанном с «кипарисовой шкатулкой, в которой хранились рукописи поэта»¹⁶, что вероятно как один из поводов, но едва ли возможно в качестве единственного объяснения при том значении, какое Анненский придавал «семантике названий»: «Не только заглавия стихотворений, но и заглавия трилистников и складней (авторское обозначение частей сборника.— И. Ш.) задуманы

как действенный элемент, как ключ, в котором должны читаться охваченные ими стихотворения»¹⁷.

Было также замечено, что заглавие «восходит к книге Ш. Кро «Le coffret de santal»¹⁸ («Сандаловый ларец»). Этого французского поэта Анненский переводил, и, безусловно, ассоциативное сходство названий не могло не быть им замеченным. Однако кроме сходства есть и различие — изменилась порода дерева: вместо сандала — кипарис. Домашние причины? Но у хранения рукописей в кипарисовой шкатулке существует историческая традиция.

Кипарис избирался для этой цели в силу особых свойств древесины, стойкой, не подверженной гниению. Однако очень давно эта техническая характеристика переросла в характеристику поэтическую, в символическое значение: кипарис — символ вечности, нетленности, оттеняющий бренность и быстротечность человеческой жизни.

В «Науке поэзии» Горация есть место, где античный поэт с горечью сравнивает соотечественников римлян с греками, которым было известно подлинное вдохновение. Теперь же не то:

Когда подобная алчность стяжанья
Въелась в души, возможно ли ждать песнопений, достойных
В масле кедровом лежать, хранясь в кипарисной шкатулке?

Это перевод Фета, впервые напечатанный в первом выпуске «Вечерних огней» в 1883 году. Речь идет о хранении драгоценного пергаментного списка в шкатулке из кипариса. Современный переводчик С. Шервинский, вероятно, уже сознательно еще более приближает звучание этого места к Анненскому: «кедровых достойные масла и ларцов кипарисных».

Для классика Анненского столь явная и столь знаменитая античная ассоциация не могла быть случайной. Таким образом, возникал двойной ряд поэтических связей: Ш. Кро и Гораций, — на первый взгляд странно, но затем вспоминается одно любопытное обстоятельство. Не все русские символисты одинаково были увлечены «проклятыми поэтами», но те, кто увлекался ими, переводили, были одновременно и блистательными знатоками античности: И. Анненский, В. Брюсов, М. Волошин, В. Иванов. Как будто тип мышления был таков, что восхождение на античные высоты обязательно предполагало и обратное — максимальное снижение, на которое способна современность.

Едва ли в традиции европейской культуры есть мно-

го столь же контрастных, столь же далеких областей, как гармоническая красота высокой античности и больная красота французских поэтов. В творчестве «проклятых поэтов» сохраняется романтический контраст недостижимого идеала и реальности, погруженной в безобразное, отталкивающую. Идеал, правда, теперь помнится как нечто совершенно несбыточное, неправдоподобно далекое; русские символисты еще более рельефно обозначили эти крайности, между которыми раздваивается поэтическое чувство, становясь «мучительным даром», как и назвал одно из своих ранних стихотворений Брюсов:

Мучительный дар даровали мне боги,
Поставив меня на таинственной грани...

На той грани, с которой «земля мне чужда, небеса недоступны...».

Футуристы отменили это важнейшее поэтическое условие своих предшественников — раздвоенность. И с французскими поэтами они совпадали только в плоскости сниженной образности. Причем если символисты принимали снижение, не останавливались перед переводом самых рискованных стихов, но все же в творческой системе компенсировали современность постоянным устремлением вверх, мучительным в своей несбыточности, то футуристы начали с эпатажной дезэстетизации, которая ни в подтексте, нигде не сопровождалась вздохом об утраченных ценностях. Они опрокидывали красоту без сожаления, напротив, с удовольствием. В названиях альманахов — «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», в стихах — «поэзия — истрепанная девка», «красота — кощунственная дрянь», «звезды — черви — пьяные туманом»... Так писал не только Д. Бурлюк, но и Маяковский. «Тучи отдаются небу, рыхлы и гадки...» Однако Маяковский не задержался на этой ноте — на одном ниспровержении.

Футуризм, как бы он ни был склонен к отрицанию, разрушению, нельзя понять, рассматривая только с этой стороны. Конечно, разрушительная тенденция, подчеркнутая манифестами, бросается в глаза, ею держится движение как целое, но с самого начала заявлено и другое — желание создавать новое искусство. В том, каким ему быть, сразу же намечаются разногласия.

Отчетливо различима тяга к созданию своей эстетики у раннего Маяковского. Она хорошо различима не только на фоне первых эпатажных выступлений футуристов,

но и на фоне «сатириконовской» поэзии, с которой часто сближают Маяковского. Поэт-сатирик в сфере эстетической прежде всего — отрицатель. Он берет чужую систему художественных представлений и проверяет ее истинность, сопоставляя с реальностью. Именно так и поступает, например, Саша Черный с программным стихотворением Ш. Бодлера «Плавание», которое начинается так:

Ребенок, в глобусы влюбленный и в эстампы,
Глазами жадными глядит на божий свет:
О, как огромен он при скудном свете лампы,
Пока в душе еще воспоминаний нет!

Цитирую не по знаменитому переводу М. Цветаевой, а по переводу П. Якубовича, одному из четырех, опубликованных в сборниках Бодлера, вышедших за 1907—1909 годы. Это время — пик увлечения французским поэтом. Его «Плавание» («Путешествие») читается как исповедь современного трагического духа, ни в чем не находящего успокоения. Однако Саша Черный прочел это стихотворение сатирически:

Хорошо при свете лампы
Книжки милые читать,
Пересматривать эстампы
И по клавишам брэнчать...

Так начинаются «Ламентации» (1909). В них высокая трагедия духа заслонена иной — трагедией обыденности, в которой ничего не происходит:

В книгах гений Соловьевых,
Гейне, Гёте и Золя,
А вокруг от Ивановых
Содрогается земля.

Или иными словами: «А у нас... углы да стены // И над ними потолок...»

Футуристы прошли мимо романтичности французских поэтов. Саша Черный по своей обязанности сатирика откликнулся на нее опровержением. У Маяковского, для кого Саша Черный поэт «почитаемый», есть сходные мысли: «Я знаю — // гвоздь у меня в сапоге // кошмарней, // чем фантазия у Гете!» Очень похоже, но не будем увлекаться сходством. Фраза Маяковского взята из поэмы «Облако в штанах», сюжет которой развернут в размах вселенной, окрашен звучанием всех регистров: сатира.

трагедия, лирика, героический пафос... Как будто бы опять романтическое сочетание крайностей, и тех же самых, но нет — новым будет принцип их сопряжения: не через контраст, не через взаимное отрицание, а через попытку установления связи, которая в низком, будничном позволит увидеть высокое. То, что так решительно осуществилось в поэме, было твердо обещано едва ли не в первом стихотворении Маяковского с эстетической темой, которое, несмотря на его известность, приведу полностью:

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

Асеев так комментировал это стихотворение:

«Сразу было непонятно — про что. Но потом, вчитываясь, начинаешь ясно видеть. Ведь студень-то похож в действительности на океанскую воду, мутнозеленую и колеблющуюся. А «косые скулы» — опоясавшее горизонт бесконечное пространство воды и неба! Значит, он хочет сказать, что, и не видя океана, можно его представить себе над тарелкой студня в дешевой харчевне! Значит, не только богатым путешественникам доступно его видение! Мир доступен для всех — было бы лишь желание его увидеть. Это было открытием»¹⁹.

У образов любого значительного стихотворения, каким бы оно ни казалось ясным в своей внешней простоте или, напротив, ни на что не похожим в своей оригинальности, есть поэтическая родословная, без знания которой смысл будет понят поверхностно. Вот и в данном случае нужно восстановить некоторые связи.

«Океан» — как будто бы образ с неизменным поэтическим значением: стихия, противоположность покою и обыденности. В одном ряду с «блюдом студня» и «водосточными трубами» он может оказаться только для контраста, но если у Маяковского и есть контраст, то нет взаимного уничтожения понятий, они полноправно стоят в одном ряду. Ряд, восходящий к поэзии Бодлера, в которой и «предельность морей», и зловонные канавы, водостоки, ставшие в его стихах неременной деталью парижского

пейзажа, относятся к наводящей лишь скуку реальности и противостоят «безбрежности мечты».

Итак, поэтический ряд, выстроенный Маяковским, как будто бы совпадает с бодлеровским, но резко отличается от него оценкой. Бодлер сближал, чтобы равно унижить, Маяковский — чтобы в равной мере объявить источником своей поэзии и океан и водосток. Поэтическая мечта у него не отлетает в область несбыточного, но нисходит на землю современного города.

Маяковский дает подряд три образных сближения, каждым из которых утверждается небывалая поэтическая сочетаемость. В последнем — третьем — флейта водосточных труб появляется, вероятно, вызванная зрительным впечатлением, подсказавшим метафору. Но ведь это далеко не единственное и не первое упоминание флейты в футуристической поэзии. Она еще не раз появится у Маяковского в стихах и, наконец, в названии «Флейта-позвоночник». Она же — в названии еще двух поэтических сборников поэтов того же круга: «Флейта Марсия» Б. Лившица и «Ночная флейта» Н. Асеева. В этой настойчивости есть уже нечто не случайное, требующее объяснения.

Самое раннее упоминание флейты у Лившица. Он первый из футуристов (тогда еще не нашедших друг друга и не объединившихся), кто выступил с отдельным сборником, изданным мизерным тиражом в 150 экземпляров в Киеве (1911). Название сборника «Флейта Марсия» возвращает к самым отдаленным античным истокам образа: миф о смертном, дерзнувшем вызвать на соревнование Аполлона, чьей лире он противопоставил флейту. Программным сонетом, утверждающим свою трактовку мифа, Лившиц открывает книгу. Он числит и себя среди потомков Марсия, грозящих местью великому богу:

Да будет так. В залитых солнцем странах
Ты победил фригийца, Кифаред.
Но злейшая из всех твоих побед —
Неверная. О Марсиевых ранах
Нельзя забыть. Его кровавый след
Прошел века. Встают, встают в туманах
Его сыны...

И заключительные строки:

В твой смертный час осуществляя чей-то
Ночной закон, зловеще запоем
Отверженная Марсиева флейта.

В той же, что и у Лившица, тональности звучит ночная флейта Асеева: ей тоже сопутствуют ночь, мрак, ледяной холод. Вот заключительные строки «Фантасмагории» — стихотворения, стоящего в сборнике Асеева последним:

под бичами крепчающей стужи
коченел бледный знак Фаренгейта,
и безумную песенку ту же
выводила полночная флейта.

Как будто тот же самый мифологический фон, только здесь не названный, не обозначенный в отличие от Лившица.

Само обращение к Аполлону — Кифаред, то есть тот, кто играет на кифаре (музыкальный инструмент, предшествовавший лире), напоминает о том, что за несколько лет до «Флейты Марсия», в 1906 году, И. Анненский написал драму «Фамира-Кифаред», герой которой бросал вызов Аполлону и тоже был жестоко наказан. При сходстве темы ясно выступает различие в ее трактовке, оттеняющее тогда еще предфутуристическую позицию Лившица.

Анненский следует античному восприятию героя-богоборца: восхищение героической дерзостью и признание неизбежной кары. К тому же Фамира борется с Аполлоном, с музами их же оружием, точнее, их же музыкальным инструментом — лирой. Он презрительно отзывается о низкой флейте, которой развлекаются спутники Пана:

Кровью налились
На лбу флейтиста жилы, и животным
Его подобны губы — так же их
Одушевить не может слово. Красны
И пухлые противны.

Мог ли Лившиц сознательно отзывать на трагедию Анненского? Едва ли, ибо она напечатана посмертно — в 1913 году. Однако, связанный к этому времени с кругом журнала «Аполлон», печатающийся в нем Лившиц, быть может, ознакомился с ней в рукописи. Во всяком случае, первый раздел «Флейты Марсия» — «Тихие оргии» — приводит на память название первого сборника Анненского — «Тихие песни», отличаясь от него все тем же дионисийским смыслом.

Впрочем, непреднамеренное, невольное совпадение при расхождении в трактовке, может быть, еще более по-

казательно, чем возможная полемика. Образы, как и идеи, тоже могут носиться в воздухе. Так, в том же, что и Лившиц, 1911 году М. Волошин переводит поэму А. де Ренье «Кровь Марсия», в которой вопреки мифу Марсий одерживает победу над своим противником. И тогда же в альманахе «Северные цветы» (1911) появляется статья Волошина «Аполлон и мышь», в значительной своей части занятая ссылками на А. де Ренье, но в целом посвященная выяснению сущности Аполлона.

Хотя статья и завершается славословием богу, но она опровергает признаваемый истинно аполлинийским закон золотого сна, уводящего от жизни: «Ритм смерти и возрождения священнее золотого сна»²⁰. А это уже более присуще другому божеству — Дионису. Волошин еще не ищет поражения Аполлона, оставляет за ним возможность для нового синтеза, примирения с дионисийским началом, но тучи сгущаются над головой светлого бога.

Верховным жрецом храма Диониса в символизме был Вячеслав Иванов, о котором еще в 1903 году только что с ним познакомившийся Брюсов записал в своем дневнике: «Это настоящий человек, немного слишком увлечен своим Дионисом»²¹.

В. Иванов в курсе лекций, в цикле журнальных статей, выросших в книгу, так никогда и не увидевшую свет, интерпретирует Ницше, и самостоятельно ищет путь, обогащающий аполлоновскую строгость искусства стихийной жизненной силой. Рядом с Аполлоном встает Дионис, а в искусстве намечается двоевластие, противоборство совершенной гармонии и неуправляемого хаоса, через который, полагал В. Иванов, поэзия направляется «к тайникам народной — мифородной — души»²².

За это устремление в глубь народного сознания В. Иванов одним из первых оценил Хлебникова, чьим влиянием прежде всего в русском футуризме утверждается тезис, защищаемый в 1912 году Маяковским: «Связь нашей поэзии с мифом, в частности с русским, культ языка как творца мифа»²³.

Да, футуристы, говоря о мифе, имеют в виду прежде всего язык, русский язык, ибо мыслят искусство национальным. Но на первых порах прибегают и к старой мифологической терминологии. Ими безусловно ниспровергается культ Аполлона, который никогда не был отменен в символизме даже по мере увлечения дионисийством. Напомню, что одним из имен этого божества — Мусагет —

называлось крупнейшее символистское издательство, а его основное имя — Аполлон, — написанное по-гречески, значилось на обложке журнала, начатого в 1909 году «кларистами» ради обновления символизма.

Для Маяковского «Аполлон и аполлонизм — рассадники духовного филистерства»²⁴. В этом с ним согласен и С. Бобров: «Изо всех мыслимых изображений бога искусства наиболее отвратителен Аполлон Кифаред. Беспоконная театральность проститующего олимпийца — режет глаза в этом изваянии»²⁵. Аполлон — это искусство «золотого сна», гармонии, которая не задевает жизни, на нее не распространяется. А ведь футуристы приходят как преобразователи жизни, в качестве ее представителей в искусстве.

Искусство, участвующее в жизни, а заодно и сама жизнь, мыслимая как высшее искусство, пребывающее в вечном обновлении, вечном созидании. Вот почему Дионис ближе, и Маяковский, не без воспоминания о Ницше называющий себя «сегодняшнего дня крикогубым Заратустрой», согласен принести в жертву жизни любое искусство, даже и собственное:

...мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Однако эти ссылки не были частыми, и недолго футуристы нуждаются в мифологических подпорках. Они не останавливаются на полумерах и окончательно сбрасывают Аполлона, «падающего, от старости подкошенного, при помощи Пана, Диониса, Вакха и другой мифологической утвари»²⁶, также устаревшей. А. Балльер в журнале «Союз молодежи», хотя и завершает призывом: «Аполлон умер, да здравствует Аполлон, криво-чернявый», — этим невозможным эпитетом свидетельствует о ненужности самой мифологической бутафории. Она несовместима с новым мышлением.

И лишь дионисийская флейта, нет-нет вспоминаемая в стихах, доносит отзвук тех идей, на которые вначале опирались футуристы, не успев еще выработать собственных понятий и дать им выражение. Но и она скоро покажется неуместной. Продолжая музыкальную метафору, футуристы поменяют инструмент, и Маяковский назовет альманах, им изданный в конце 1915 года, «Взял. Барабан футуристов». О нем же поэт вспомнит в первом своем

стихотворении, написанном после Октября 1917 года, исполняя «Наш марш»:

Бейте в площади бунтов топот!

А что до флейты, то теперь она пренебрежительно именуется дудочкой — слово, еще недавно бросаемое как обвинение футуристам. «Помним (мы ничего не забываем), как один рассерженный шумом старичок взывал, пытаясь сохранить злобнокровие: «Что вы нам на дудочке посвистываете. Вы покажите, что умеете играть на органе!» (5, 505) — так писал Асеев в рецензии на «Облако в штанах», тогда уже, в 1916 году, понимая, что хотя орган и не их инструмент, но и время дудочки миновало. Едва ли не в последний раз она вспомнится Маяковскому уже как что-то совсем чужое, враждебное, когда в 1921 году он отдает «Приказ № 2 по армии искусств», где он обращается: «Это вам — пляшущие, в дуду дующие...»

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

Но в эпоху первых альманахов и первых манифестов до этой определенности было далеко. Пока что хотя бы определиться со своим языком, в качестве образца для которого провозглашен разговорный язык улицы, но одно дело — декларировать, другое — исполнять. Б. Лившиц в своих воспоминаниях, написанных полтора десятилетия спустя, когда он строго судит прошедшее, рассказывает, что его сразу же коробил стиль футуристических манифестов, «вернее отсутствие всякого стиля: наряду с предельно «индустриальной» семантикой «парохода современности» и «высоты небоскребов» (не хватало только «нашего века пара и электричества») — вынырнувшие из заолустных провинциальных глубин «зори неведомых красот» и «зарницы новой грядущей красоты»²⁷.

Футуристическая борьба за стиль сохранилась в заголовках их изданий. Поэты, научившиеся видеть в городских вывесках произведения искусства, не могли остаться равнодушными к собственным вывескам — названиям. В них нашла выход страсть к полемике и саморекламе,

естественная в тех, кто предполагал немедленно завоевать самого широкого читателя.

В ранних названиях полемичность нередко отодвигает на второй план задачу создания нового языка. В этом случае тяга к опрощению, ориентация на язык улицы оказывается эпатажирующей резкостью, не стесненной в выражениях, и напоминает стиль если не прямо бульварной прессы, то сатирических изданий не самого высокого полета.

Любопытны стилистические соответствия некоторых футуристических заголовков стилю критических статей журнала «Весна», когда его редактировал В. Каменский. «Пощечина общественному вкусу» — название кажется сейчас уникальным, но выросло оно из вполне обиходного критического штампа. Во всяком случае, почти в этих же самых словах П. Пильский, критик, часто невоздержанный в выражениях, впоследствии принявший участие в первом футуристическом турне по южным городам, описывает отношения с публикой, сложившиеся у ранних символистов: «Брюсов платил пощечиной установившемуся вкусу»²⁸.

Л. Брик вспоминает, что Маяковский долго хотел дать чему-нибудь название «Взял», которое и получил составленный им в 1915 году альманах. В предисловии к нему Маяковский раскрывает смысл широко: «Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию», — но как броская словесная формула это название совпадает с тем кратким ответом, который в «Почтовом ящике» «Весны» редактор-издатель Н. Шебуев давал авторам, принимая их произведения.

Однако названия футуристов не только несут следы стилистического родства с сатирическим журналом. В них есть и усилие к разрыву, к тому, чтобы сделать название декларацией поэтических принципов, своего отношения к слову. Показательно название сборника «Садок судей» (1910), составленного В. Каменским и озаглавленного В. Хлебниковым. Название по своей сути резкое. Для сравнения вот фраза из статьи Арк. Бухова, напечатанной в следующем за литературным дебютом Хлебникова номере «Весны»; статья появилась в рубрике «Критика критики» с недвусмысленным названием — «В морду», и о противниках в ней говорится как о «старом садке истухших окуней»²⁹.

За хлебниковским названием, в общем, та же мысль, только грубость притушена, снята иронией, возникающей

от сочетания необычных и созвучных слов. Созвучие, переводящее название «Садок судей» из разряда полемических выпадов в разряд кратких эстетических деклараций. Здесь уже проявлены принципы отношения к слову: соединение несоединимого, предположение смыслового родства в сходно звучащих словах — все то, что декларируется футуристами.

Аналогично этому построено и название «Требник троих», в котором, кроме того, новая склонность — к строгости, даже какой-то важности смысла. Линия сатирическая, эпатирующая в это время, да и до самого конца не умирает, но рядом с отрицанием все более значительным становится утверждение. Уже в 1913—1914 годах увлечение эпатажем бросается в глаза не у кубо-футуристов, а у последователей Игоря Северянина, обосновавшихся в «Мезонине поэзии» и «Петербургском глашатае». Их названия всецело рассчитаны на раздражение эстетического вкуса и щекотание нервов: «Пир во время чумы», «Засахаре кры», «Развороченные черепа», «Крематорий здравомыслия»...

«Гилейцы» же быстро посерьезнели. Название «Трое» А. Крученых оценивает высоко, потому что оно выгодно отличается от «Дохлой луны» «... своей торжественностью, строгостью»³⁰. А Хлебников и таким названием недоволен, видимо, находя его недостаточно выразительным: «Трое вообще плохое имя, а после «Требника троих» еще более»³¹.

Вероятно, гораздо более благосклонно должен был Хлебников оценить названия новых книг Асеева, которого вообще ставил очень высоко. В этих названиях есть погружение в слово, выведение его из привычного автоматизма: «Зор», «Леторей». И сюда же можно причислить заглавия анонсированных, но не вышедших книг поэта: «Рокач», «Лирень». Совсем ведь недавно — всего на год раньше — появилась «Ночная флейта», объявлявшая, что следующей книгой Асеева будет сборник «Роберт Клавус в замке Рен. Сказки». А вместо романтической экзотики возникли «дикие заглавия», как откликнулся рецензент «Синего журнала» на «Зор»³².

И совсем уже уникальное название четвертой книги Асеева — оно, кажется, единственное в кругу футуристов, если не считать И. Северянина с его последователями, на чужом языке — «Ой конин дан окейн!». В переводе с цыганского — «Люблю твои глаза». Как далеко это асеевское

иноязычие от латыни, французского и греческого у символистов. Там удаление языка поэзии от разговорного бытования. У Асеева же, напротив, обращение к языку, вся культура и поэзия которого — в устном, звучащем слове.

Идеальной характеристикой поэтического слова для большинства символистов были стихи Фета:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

Они повторялись едва ли не всеми. Блок вспомнил их в докладе «О состоянии русского символизма» (1910).

Эти слова уже давно послужили предметом схватки в русской поэзии — их пародирует Д. Минаев, своей пародией вызывая негодование Вл. Соловьева. В пародии они обыгрываются таким образом:

Гоняйся за словом тут каждым!
Мне слово, ей-богу, постыло!..
О, если б мычаньем протяжным
Сказаться душе можно было!

Не эта ли пародия стоит за знаменитой фразой Маяковского, сначала появившейся в первой трагедии, где было выражено желание говорить «словами простыми, как мычание», — в 1915 году отозвавшееся в названии сборника — «Простое, как мычание»?

Однако мы уже видели, сравнивая Маяковского с Сашей Черным, что, совпадая с сатириком, Маяковский тут же с ним расходится, ибо программу отрицания завершает собственным вариантом эстетического решения. Для Минаева Фет — барин, поборник «чистого искусства», в полемике с которым демократической критикой 60—70-х годов перечеркивается сама идея красоты как нечто несущественное. Маяковский принимает снижение, но повторяет сниженный образ таким образом, что от него открывается новая эстетическая перспектива: искусство простое, как мычание, не должно перестать быть искусством. Способ выражения идеи не должен удивлять и шокировать. Утверждение искусства простого, как мычание, ничем не хуже другой фразы, которую никто не поймет буквально, но и не воспримет как издевку: «Все мы немножко лошади».

Пусть же среди достоинств поэтического слова будет его простота, грубость, оскорбительная для утонченного

слуха, но зато ясно слышимая, осязаемая и — это главное — живая. Живое слово со своей историей и со своим настоящим должна охватить и сделать материалом поэзия.

Теория поэтической речи

Повидимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его.

В. Хлебников

В поэме «Маяковский начинается» Асеев как будто собирался посвятить отдельную главу Крученых, да, по собственному признанию, не решился:

Теперь
начать о Крученых главу бы,
да страшно:
завоет журнальная знать...
Глядишь —
и читатель пойдет на убыль,
а жаль:
о Крученых надо бы знать!

Лет за двадцать до этого Асееву приходилось сокрушаться по противоположному поводу, сожалея о непомерной известности Крученых, по крайней мере одной его строки: «Что же касается «Дыр, бул, щура», кажется, гораздо более известного в России, чем прекрасные стихи Хлебникова, то за него должны винить себя сами россияне, обычно договаривающиеся до него во всяком споре. Но нынче спор кончен...»³³

Тогда — в январе 1917 года, которым помечена статья «Арзум», спор вокруг футуризма мог показаться законченным в связи с исчерпанностью темы. Однако он будет еще неоднократно возобновляться, всякий раз выводя на свет все ту же расцитированную (почти всегда с ошибками) строку: «дыр, бул, щыл».

Она вызвала немало возмущения, еще больше смеха. Смеяться начали, как только она появилась в сборнике «Слово как таковое» (1913), и продолжают до сих пор. И сами футуристы «корчились от смеха, когда мимоходом воздавал должное гениальности Хлебникова, Чуковский делал неожиданный выверт и объявлял центральной фигурой русского футуризма... Алексея Крученых»³⁴.

В 1913 году, о котором говорит Б. Лившиц, К. Чуковский хотя и был по отношению к футуризму сторонним, но

все же достаточно внимательным и осведомленным наблюдателем. Откуда же подобная аберрация зрения?

С каждым новым манифестом и сборником росла скандальная слава футуризма, не делая его более понятным. Те, кто хотел понять, нередко говорили: футуризм — это заумь, объясняя одно неизвестное другим. Заумь была по крайней мере наглядной в стихах, состоящих из набора звуков, в лучшем случае — корней. Крученых не был создателем заумной теории, но он был ее популяризатором, в силу этой своей роли постоянно оказываясь на виду у читателя. К тому же никто не проявил по отношению к ней столько преданности, никто не исчерпывался ею так всецело и окончательно, как Крученых. Его же знаменитая строка — «дыр, бул, щыл» — стала самым кратким, самым запомнившимся звуковым манифестом.

Но что такое «заумь»? Ведь это не только непонятные стихи, это «заумный язык». Стихи — практика, но есть и теория, причем если знакомиться с ними раздельно, то они производят едва ли не противоположное впечатление: сплошная заумная поэзия кажется бессмысленной, однако не от того, что автор пренебрегает значением сказанного, он лишь переносит смысловую нагрузку на минимальные речевые элементы — звуки. Иногда говорили и о буквах, так как не все были достаточно лингвистически искушены, чтобы чувствовать разницу, а к тому же дорожили тем, как стихотворение написано и напечатано. В. Каменский поставил эпитафией к своей книге «Девушки босиком» собственный афоризм: «Поэзия — Праздник Бракосочетания Слов», и затем внес изменение: «Не слов, а — букв»^{35*}.

И за всеми этими эпатажирующими афоризмами, манифестами, за всей заумью стояла научная теория, созданная человеком, не подозревавшим о футуризме, умершим за двадцать лет до его появления, — учение А. Потебни. Он положил начало тому, что впоследствии будет названо теорией поэтической речи. Именно А. Потебня, изучавший «отношение языка к поэзии и прозе»³⁶, дал повод определять поэтичность через особое, необыденное словесное значение.

В каждодневной — прозаической — речи человеку важно обозначить конкретный предмет, не задумываясь

* Эта рукописная правка была внесена В. Каменским в экземпляр, находящийся сейчас в моей библиотеке.

над его сущностью: указать на него, в него не проникая. Произнося слово «окно», «мы разумеем обыкновенно раму со стеклами, тогда как, судя по сходству его со словом око, оно значит то, куда смотрят или куда проходит свет, и не включает в себе никакого намека не только на раму и проч., но даже на понятие отверстия»³⁷. Это первоначальное, неявное теперь говорящему, стершееся для него значение, по определению А. Потебни, есть «внутренняя форма слова», то есть «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль»³⁸.

А. Потебня считал, что даже помимо нашего сознания внутренняя форма «направляет мысль»³⁹, но в обычной речи мы не следуем в указанном направлении, мы скользим по поверхности слова, не заглядывая в его смысловую глубину. Поэзия возвращает нам слова, отвлекая от целей узкоутилитарных, заставляя вслушиваться, вдумываться.

Ученому достаточно показать, как делали раньше. Поэту предстоит всякий раз заново определять свой путь — как нужно сделать.

Идеи А. Потебни, как только они становились известными, увлекали поэтов. Сочувственно они воспринимались некоторыми русскими символистами. Это неудивительно, казалось бы, в воздухе носилась мысль о стершемся слове, сквозь которое мы тускло различаем предметы, перестав воспринимать их чувственно. В том или ином варианте, закрепленная той или иной, независимой от А. Потебни теорией, эта мысль сыграла роль в развитии национальной поэтической традиции многих европейских стран. Проблема не укладывалась в первоначальные лингвистические рамки: говорили об эмоциональной неполноценности современного человека, о происшедшем распаде или разрыве ощущений (*dissociation of sensibility* — термин Т. С. Элиота). Как средство исцеления предписывалась поэзия — «Воскрешение слова». Именно так называлась первая книжечка В. Шкловского (1914), исходившая из практики русских футуристов и предсказавшая рождение русского формализма.

«Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи»⁴⁰. Так интерпретирует В. Хлебников идею «внутренней формы». Именно интерпретирует, не повторяя, ибо хотя он и считает, что главное — нацелить слово на предмет, оживить его при-

сутствием и пониманием вещи, но он предлагает для этого свое средство — новое слово. «Словотворчество», «внутреннее склонение», «самовитое слово» — вот те понятия, которыми откликнулся Хлебников на теорию А. Потебни, добываясь ее поэтического осуществления.

Чтобы обновить образ в слове, нужно обновить само слово: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем»⁴¹.

Понимание языка дается не знанием его наличного — сегодняшнего состава, а проникновением в закон его перемен, его постоянного обновления. Уже через много лет после того, как миновал футуризм, Асеев в статье «Жизнь слова» (1951) предлагал и в школах прививать чувство живой, изменяющейся речи: «Взять бы задание для ребят хотя бы такого типа: от простейших односложных глаголов составить словарь производных существительных. Скажем, глаголы «бить», «пить», «лить», «жить», «рыть». Проследим, какие похожие слова образуются от них и какие приставки управляют этими глаголами, изменяя их значение» (5, 451).

Выполняя такое задание, школьник будет наталкиваться на слова несуществующие, но возможные по закону языка или даже когда-то существовавшие, но почему-то не закрепившиеся: «От глагола «бить» существительное «бой» не имеет подобного образования в слове «пой». Это естественно, потому что от глагола «петь» — повелительное «пой». Но в сложных словах осталась эта форма и от глагола «пить» — «водопой» (5, 451).

Даже такое простое упражнение возбуждает мысль о слове, но перед поэтом — неограниченное поле для обнаружения и создания новых слов на основе имеющихся по закону аналогии в сочетании с законом звукового символизма. Здесь начало зауми и здесь же начало расхождения поэта с ученым. А. Потебня предположил, что в звуках таится значение, но он же был противником звукового символизма, ибо, по собственным словам, никогда не слышал ни об одной попытке проникновения в него, имеющей «сколько-нибудь научный характер»⁴². Современное «одухотворение» звука фантазией⁴³ он не считал воскрешением первоначального смысла, а отражением современного значения: «Так, например, внутренняя

форма слова *милый* — вероятно, представление мягкости (оно одного корня с *молоть*), а символическое значение звука в *милый* — это ощущение, сходное с тем, какое возбуждается в нас милым предметом»⁴⁴.

И все-таки даже А. Потебня нередко допускал этимологические гипотезы, сближения слов, увлекательные поэтически, но не подтверждаемые научно. Тем более поэт В. Хлебников — он мечтает разработать «азбуку ума», раскрыть тайну звуковых значений. В программной статье «Наша основа» (1919—1920) он выводит довольно несложный в общем виде закон зауми:

«Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка»⁴⁵.

Вот исходное положение заумной теории, в дальнейшем развиваемой по нескольким направлениям. Первое — лингвистическая утопия Хлебникова, верившего в возможность вернуться к истокам смысла, понять мир через звучание слова. Хлебниковским продолжателем по линии звукового символизма как философии был А. Туфанов, фигура, стоящая уже вне литературного движения. То, что Хлебников лишь предугадывал, он понял, по собственному убеждению, как «телеологическую структуру» согласных фонем. Раскрывая смысловую направленность этой структуры, А. Туфанов полагал, что пишет «Конституцию Государства Времени»⁴⁶.

Второй план реализации заумной теории — эстетический. Заумь становилась синонимом понятию «поэтической речи», противопоставленной «практическому языку», в пределах которого «звуки не всплывают в светлое поле сознания и не имеют самостоятельной ценности, служа лишь средством общения». Иное дело «система стихотворного языка», в которой, как говорит Л. Якубинский в той же статье, «языковые сочетания приобретают самоценность»⁴⁷.

Не ценность, а именно самоценность. Это точно употребленное слово, и под ним подписались бы многие теоретики, близкие к формализму. Оно дает право оценивать звучание и даже отдельный звук изолированно, во всяком случае весьма свободно по отношению к художественному контексту. Если для Хлебникова заумь — модель и образец в сей системы языка, то для теоретиков — толь-

ко поэтической речи или языка в его эстетической функции. Этот термин ведет к учению Р. Jakobsona, которое оформилось на рубеже 20-х годов, оставаясь в основном неизменным на протяжении более чем полувека.

В книге Р. Jakobsona «Новейшая русская поэзия», изданной в 1921 году в Праге и посвященной анализу языковых приемов Хлебникова, есть ставшее знаменитым определение поэзии — «высказывание с установкой на выражение»⁴⁸. Поэзия в таком понимании — высшее проявление слова, взятого в его самоценном звучании. Звучащее слово — доминанта поэтической речи, по отношению к которой все остальное — достаточно необязательное добавление. Приведу один пример:

«Когда Маяковский говорит:

Я вам открою словами простыми, как мычание,
Ваши новые души, гудящие как фонарные дуги...—

то поэтическим фактом являются «слова простые, как мычание», а душа — факт вторичный, привходящий, притянутый»⁴⁹.

Исследователь имеет право заниматься каким угодно малым и формально локализованным элементом текста. Однако в процессе анализа это малое не должно разрастаться, в конце концов замещая собой целое уже без остатка. У Р. Jakobsona и формалистов стремление анализировать эстетическую специфику — то есть понять, чем определяется природа искусства, — приводило к попытке отгородить какой-то отдельный участок, область, в которой специфика наличествует в чистом виде. Это и было ошибочным, ибо «непосредственным предметом изучения для той или иной науки служит не само явление, не явление само по себе, но понятие о нем, образованное под известным углом зрения. Этот принцип необходимо применить и к теории поэтической речи. Особой общей системы поэтической речи, имеющей свои специфические структурно-языковые качества и реализующей их в разных видах своей актуализации... не существует»⁵⁰.

Так писал В. Виноградов, чья теория поэтической речи, над которой он работал всю жизнь, начала складываться одновременно с учением Р. Jakobsona и в полемическом к нему противопоставлении. Различие во взглядах проявилось уже в написанной В. Виноградовым рецензии на книгу «Новейшая русская поэзия», в которой принимались конкретные наблюдения Р. Jakobsona, но в своих вы-

водах он был оценен как «сторонник футуристической эстетики, стремящейся, как к пределу, к заумной речи»⁵¹.

О сплошной зауми как о «чистой психологии, обнаженной индивидуализации» говорит еще один из первых ее критиков Г. Винокур⁵². Сторонники зауми любили пропагандировать ее способность к выражению «чистых эмоций»⁵³, однако Г. Винокур более точен, ибо, говоря об эмоциональной чистоте, признает за ней выражение исключительно субъективное, о значении которого читатель может лишь отдаленно догадываться. Опасность непонимания виделась и Хлебникову: «Вещь, написанная только новым словом, не задевает сознания»...⁵⁴ Заумь проходит мимо сознания, ибо она не организована сознанием. А ведь хотя Хлебников и декларировал: «Заумный язык — значит находящийся за пределами разума», — он же стремился к тому, чтобы сделать заумь — «разумной»⁵⁵.

У Асеева лишь однажды в фантастическом рассказе «Завтра» рождаются заумные хотя бы по внешнему виду стихи, и появляются они в тот момент, когда воля поэта Палля слабеет, разум отключается: «...строки упали на бумагу перепутанными буквами» (5, 77). Действительно перепутанными — достаточно сопоставить с ними асеевское стихотворение «Башни радио»:

Релегаи нибалер
Иншаб в канте
Реилоле виперел
Седзь тасосянь

Галереи балерин —
башни в танце.
Лорелеи перелив:
«Здесь останься!»

Заумь принимается Асеевым и Маяковским, поскольку она совпадает с их установкой на звучащее слово, на отчетливый звуковой образ мысли. То есть — для лабораторной проверки «наличных фонетических возможностей языка»⁵⁶.

Заумь в качестве лаборатории стиха — это третье направление, в котором она существует.

Если для Р. Якобсона и ранних формалистов границы зауми совпадают с границами словесного искусства, поэзии, то в поэтическом производстве Маяковского, Асеева ей отведено более скромное место — одно из многочисленных рабочих помещений. В нем-то и хозяйничает Крученных, которого Маяковский называл «слесарем», а С. Третьяков «лаборантом». Сказано это было отнюдь не для того, чтобы обидеть Крученных, напротив — подчеркивалась производственная необходимость его работы. И сам «Бука рус-

ской литературы» (так назывался сборник, Крученых посвященный) как будто соглашался с этим определением. Однако лишь в те минуты, когда требовалось отступить на заранее подготовленные позиции под напором враждебной критики, вынуждавшей признание: «То, что хорошо в лаборатории, часто бывает очень скверно на площади»⁵⁷.

И все-таки при каждом удобном случае лаборант удирал на площадь, слесарь вел себя так, как будто он Лобачевский. Крученых знал назначенную ему роль, но, по словам Пастернака, это знание носило «малярийный и перемежающийся характер»⁵⁸, что постоянно оборачивалось вторжением на чужое место, ему не предназначенное. Нет-нет и опять в мечтах Крученых вся литература являлась царством зауми, или даже не только литература, но и язык. Вновь всплывала лингвистическая утопия Хлебникова, таким образом разные направления зауми оказывались лишь разными уровнями единой иерархии.

Вот почему так трудно было ограничиться заумным языком в чисто лабораторных целях, отсекая все далеко идущие выводы. А тем не менее лабораторная проверка звучания признавалась необходимой как настройка слуха, как первый этап поэтического творчества. Заумь — это первоначальный, неоформившийся словом «гул», предшествующий стихотворению. О том, как из него постепенно прорезывается строка, рассказывали и Маяковский («Как делать стихи») и Асеев («Мои фельетоны»). «Обстругивается ритм», вначале принимая определенные синтаксические очертания. Затем приходит первое, как правило, опорное слово, которое постепенно устанавливается на свое место. Ощущение ритма и звуковой окраски, существовавшее вначале само по себе, приобретает отчетливый словесный облик, и гул окончательно побеждается семантикой. Или, как сказал о себе Асеев:

и из самой
 сумрачной зауми
вылепетал
 новые слова.
 («Электриада»)

Заумь названа «сумрачной», так как это сумерки смысла, еще неуловленного, но уже предсказанного звучанием.

То, что Маяковский называл «гулом», было признано как естественная ступень в процессе поэтического творчества и внимательно изучалось филологией «произнесе-

ния и слуха» (Sprech-und-Öhrenphilologie)⁵⁹. Идеи ее создателя Э. Сиверса * получили в России распространение, помогая объяснить ориентацию поэзии на звучащее слово и подсказывая теоретикам путь к изучению оформленного звуком смысла. Во всем, что касалось возрастающего значения «акустического момента» в поэтической практике и осознания этого факта в стиховедческой теории, была закономерность, общая для европейской культуры начала века. Даже там, где невозможно установить отношения взаимного влияния или иной, более опосредованной связи, сходство налицо: поэзия в разных странах стремится к звучащему слову и осознается как таковое.

В это время в качестве важного предмета спора оказывается возможным способ инструментовки стиха, и как сильный аргумент в этом споре возникает стихотворение А. Крученых, начинающееся сакраментальной строкой: «дыр, бул, щыл». Как только возобновлялась полемика, эта строка вновь вспоминалась. В третьем номере журнала «Лэф» (1923), когда приходится парировать многочисленные выпады, спровоцированные первыми двумя номерами, ее вспоминают по крайней мере трижды: и то, что она «была прямо-таки необходима» (с. 27), и то, что она знаменовала собой «эпоху прорыва фонетических шаблонов» (с. 37)...

В момент своей публикации это стихотворение Крученых имело не больше предметного смысла, чем оно имеет сейчас, но тогда резко выступало значение ф у н к ц и о н а л ь н о е — в системе поэтического языка.

Вспомним то место в манифесте «Слово как таковое», где эта строка была напечатана:

«...У писателей до нас инструментовка была совсем иная, напр.—

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас не удовлетворяют и стихи построенные на

* Э. Сиверс находил подтверждение своей идее первоначального «гула» в признаниях Гёте и Шиллера о том, как у них зарождаются стихи. В русской поэзии также можно обнаружить аналогичные свидетельства: рассказ Панаевой о «вышагивании» стихов Некрасовым или признание Блока о том, как пришла первая строка, давшая мелодию поэме «Двенадцать».

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.

Мы дали образец иного звуко и слово сочетания...» Далее следуют сакраментальные строки, прозвучавшие как резкий выкрик против «мелодизированной скуки». Так в свое время Маяковский отозвался о музыке Рахманинова, но его слова в полной мере характеризуют первоначальное футуристическое отношение к поэтической традиции. Кто в нее включался, какие поэты имелись в виду?

Прямой ответ есть в ранних манифестах: от Пушкина до символистов. Это был период поголовного удаления классиков с «корабля современности». Теперь мы знаем, что впоследствии многие будут возвращены, да и в тот момент, когда азарт ниспровержения достигал предельного накала, Маяковский профессионально-внимательно читал и классиков и современников. Однако нужно было расчистить место для собственного строительства и оговорить (хотя бы и крикливо, на повышенных тонах) свое право строить иначе, по-новому.

Ниспровергать было тем легче, что многого не знали или знали понаслышке. В первую очередь Пушкина. Асеев, один из самых литературно мыслящих и образованных участников движения, гораздо позже признавался, что о Пушкине имел отдаленное представление, когда с холодной вежливостью заявлял: «люблю стихи Хлебникова больше Пушкина»⁶⁰.

Если Пушкин и был известен, то лишь «в роли монуumenta». Цветаевская метафора точна и потому, что эта роль, официально интерпретированная и одобренная, признана за ним после открытия памятника в 1880 году. Об этой официальной версии Цветаева, чье отношение к пушкинскому памятнику было в целом не столь однозначно, скажет: «Пушкин — в роли русопята». Естественно, что гимназическая программа неукоснительно придерживается этой интерпретации. Добавляя: Пушкин — воплощение гармонии, музыкальности, «чувства меры». На этот хрестоматийный образ отозвались футуристы в своем манифесте.

Разве не появилось на свет пресловутое четверости-

шие Крученых с указанием, что в нем «больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина»? Футуристы против того, чтобы считать так называемое сладкогласие, хотя бы и пушкинское (а прежде всего послепушкинское), национальной поэзией. Они предлагают искать ее в разговоре, в уличном шуме, стремясь к тому, чтобы «писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной» («Слово как таковое»). Чтобы слово было «простое, как мычание».

Поэзия ориентирована на новый звукострой: «есть еще хорошие буквы Эр, Ша, Ща»,—приказом по армии искусств в 1918 году объявляет Маяковский. Асеев воспринимает этот приказ как стремление противопоставить «символической картавости и сюсюканью звучания грубость и реальность этих скрежещущих звуков»⁶¹.

За сто лет до этих слов Маяковского, когда только утверждались начала сладкогласия, Батюшков жаловался в письме Гнедичу (5. XII. 1811): «И язык-то сам тебе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*? Что за *щ*, что за *ш*, *шшй*, *щшй*, *при*, *тры*? О варвары! А писатели? Но бог с ними! Извини, что я сержусь на русский народ и его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка...»*

Батюшковская «легкая поэзия» была преддверием гармонического совершенства, установленного Пушкиным. После Пушкина (да и при его жизни) поэты оцениваются в отношении к достигнутой гармонии. Совершенство не означает завершенности, и у этой гармонической линии в поэзии есть путь дальнейшего развития и восхождения: «эпоха, начатая Пушкиным, завершилась со смертью Блока»⁶². Таково было распространенное мнение.

Очевидно, в Блоке и было логично футуристам видеть

* Батюшков, считавший, что «язык идет всегда наравне с успехами оружия и славы народной», изменил оценку, данную за год до победы над Наполеоном. Позже он писал: «Каждый язык имеет свое словосочетание, свою гармонию, и странно было бы русскому или италианцу, или англичанину писать для французского уха, и наоборот. Гармония, мужественная гармония не всегда прибегает к плавности»⁶². И все-таки гармонический русский стих избегал насыщения теми звуками, которые первоначально резали батюшковский слух.

своего главного оппонента: «футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока». Так не произошло, что Мандельштам объясняет внутренне свойственной футуризму «пиететностью и литературной корректностью»⁶⁴. В футуризме было не больше (но и не меньше) «литературной корректности», чем в любом другом направлении, находящем среди предшественников и союзников и противника. Это относится, разумеется, к поэтам и к поэзии, а не к рекламной шумихе и не к экспериментальным поделкам. Для Асеева и Маяковского Блок — в основном союзник, а главный противник в полемике с символистами — Бальмонт.

О некоторых мотивах такого выбора уже шла речь (в предшествующем разделе): Бальмонт до прихода футуристов как бы занимал их место, воспользовался их средствами. Именно он работал преимущественно за счет того момента в стихе, на который футуристы заявят едва ли не монопольное право — звук. Общность территории обостряла противоречия. Тем более что в стихах Бальмонта привыкли видеть предел и образец музыкальности, в общем, соглашаясь с самим поэтом:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты предтечи.

И Анненский и Брюсов цитируют это стихотворение не для того, чтобы опровергнуть нескромную самооценку, напротив: «Если Бальмонт сказал это, имея в виду не свою поэзию в целом, но свой стих, его певучесть, свою власть над ним, — он едва ли не прав»⁶⁵.

В звучании этих же самых стихов Анненский слышит русское чувство природы, «ритм наших рек и майских закатов в степи»⁶⁶. Но только в звучании, и высокая оценка не распространяется на поэзию Бальмонта вообще. Это и объясняет Анненский А. Веселовскому, председателю «Неофилологического общества», в котором им был прочитан доклад, вызвавший обвинение в апологетическом отношении к декаденту Бальмонту: «Целью моей было обратить внимание на интересность новых попыток *повысить наше чувство речи*, т. е. попыток внести в русское сознание более широкий взгляд на слово как на *возбудителя*, а не только *выразителя мысли*»⁶⁷.

Слово «возбудитель» в данном контексте, противопоставленное другому — «выразитель», возвращает нас опять к пушкинским предшественникам, теперь к Жуковскому. Бальмонт реализует возможности романтического стиля, направленного «прежде всего на смутное, скорее звуковое, чем смысловое, музыкально-лирическое воздействие, при сопутствующей ему затемненности элементов вещественного значения»⁶⁸.

Понятие «музыкальность», употребляемое в отношении поэзии, если и не обладает терминологической точностью, то во всяком случае имеет застывшее значение, независимое от развития самого музыкального искусства. Оно подразумевает благозвучие, мелодическую гармонию — те качества, которые ценили в музыке, считая ее высшим искусством, романтики. Музыкальность и затемненная вещественность значения — черты романтического стиля, не просто продолженные, но усиленные символистами. Две эпохи, отметившие начало и конец процесса, — так и полагали футуристы. Однако то, что было одной из стилевых линий в развитии русской поэзии, они принимали за ее главное направление и в противовес ему мыслили собственное творчество.

Отсюда установка на звук грубый, осязаемый, как бы в своей материальности способный подготовить зрительный образ мира, насыщенного предметностью. Отсюда и выбор оппонента в лице Бальмонта, завершившего разработку стиха, благодаря которой звучание было доведено до совершенства и одновременно до абсурда.

Как бы осуществляя мечту Батюшкова об «авзонийской» эвфонии, он «в своих лучших стихотворениях, — как считает Мандельштам в уже цитированной статье, — увлекает из русского стиха и новые и неповторяющиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики». Кому-то кажется, что Бальмонт изменил звучанию русской речи, кто-то, напротив, находит его в высшей степени национальным, но и те и другие соглашаются, что он поэт преимущественно звуковой. Блок характеризует его словами Белинского о народной песне: «уху русский человек жертвовал всем — даже смыслом»⁶⁹. А Мандельштам прямо отмечал сопоставимость его стихов с заумной поэзией, чем предвосхитил утвердившуюся теперь мысль о зависимости первых хлебниковских опытов от бальмонтовской игры со словом,

не чуждой стремлению осмыслить звук⁷⁰. Сходство существовало, но лишь острее подчеркивая различие.

Впрочем, и сами футуристы были иногда склонны, хотя и не часто, истолковать предшественников таким образом, чтобы приблизить их к себе. Именно таким образом, по-хлебниковски, прочитывает В. Шкловский все те же программные для символистов стихи Фета:

«Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие:

О если б без слова
сказаться душой было можно.

Без слов и в то же время в звуках,—ведь поэт говорит о них. И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление стихотворцев перед созданием словесного произведения»⁷¹.

Не замечая у Фета традиционной романтической словобоязни: «мысль изреченная есть ложь»,—В. Шкловский увидел в нем предтечу хлебниковского заумного символизма, сочтя, что речи, складывающейся из слов, он якобы предпочитает сочетание чистых звуков. В общем, это тоже полемический прием—принудительная вербовка союзников.

Но мы уже видели, как с этими же словами Фета резко разошелся Маяковский, которому куда ближе пародийный пафос Минаева. Слово, «простое, как мычание», пренебрегающее благозвучием, играющее речевыми оттенками и отзвуками,—вот поэтический идеал. В поисках его Маяковский указывал на язык улицы. Асеев — на народно-поэтическую речь.

Из глубины России

Когда Асеев сожалел, что за строчкой Крученых не помят Хлебникова, он проводил для себя грань, за которой футуристическая теория языка переставала для него быть приемлемой. Хотя Асеева и увлекала игра созвучий, за которой он угадывал переплеск смыслов, но он обычно не одобрял попыток истолкования звуковых символов,

делая исключение — как бы оставляя монопольное право — для Хлебникова. Что же касается обычного в таких случаях мистического глубокомыслия или импрессионистических догадок, то они вызывали лишь раздражение, как, например, рискованный этимологический опыт Есенина. Он раскладывал «слово пасти на «пас-дух», утверждая, что «т» часто переходит в «д», и заключая, что слово пастух «говорит о каком-то мистически помазанном значении над ним»; конечно в случае нужды с такой же философской уверенностью можно усмотреть «духа» и в петухе и во многих других словах... где это же «т» не обнаруживает тенденции к мистическому значению... ⁷².

Однако сходная — на чередовании тех же звуков — догадка Хлебникова в «Ладомире» Асеева, по-видимому, не смущает:

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т...

Асеев предпочитал критиковать звуковой символизм, минуя Хлебникова, вспоминая, например, Бальмонта и старую инструментовку, «средний уровень» которой «не поднимается выше «чуждого чарам черного Челна», где «ч» якобы, обязательно звучит зловеще, точно в придуманной нами сейчас строке:

«чашки чая чей-то час», —

она не звучит идиллически мирно» ⁷³.

Конечно, у Хлебникова иной — не бальмонтовский — способ расшифровки звуков: «...если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; Ч — значит оболочка» ⁷⁴.

Можно здесь попытаться ответить асеевским аргументом: несложно привести слова, в которых «ч» не сопутствует указанное значение, — но все равно остается возможность предположить, что если угадан не единственный смысл, скрытый в звуке, то одно из его проявлений. Однако сам Асеев отдельным звукам предпочитал их сочетания, гораздо более определенные в смысловом отношении. В том же сборнике «Временника» (1917), где Хлеб-

ников публикует «Азбуку ума», Асеев выступает с лингвистическим этюдом «Ухват языка. Приставки». Под конец жизни в письме к Д. С. Лихачеву он делится своей давней верой в осмысленность звучания: «не значит ли, что существует свой смысловой строй в отдельных звуках, их соединениях»⁷⁵, — и дает примеры именно на соединения, на «смысловые корни», повторяющиеся в далеких по значению, но созвучных словах (гореть — горе, горький, горячий, государь, гордый).

К тому, в отличие от Хлебникова, Асеев в гораздо большей мере делал поправку на поэтически произвольный характер своих догадок. Связывая слово «ладонь» со значением «ладить, налаживать, обладать умением», производя «день» от глагола «деять», Асеев легко признает: «Быть может, наше истолкование значений слов найдут ненаучным, неправильным...» (5, 435). Его это не смущает, ибо перед глазами — оправдывающий пример народной этимологии, пусть неточной, но неизменно поэтической и заново раскрывающей слово.

Иначе у Хлебникова. Когда ему пришлось задуматься над первоначальным смыслом того же слова «ладонь», взятого им вместе с другим — «ладья», то его заключение прозвучало не только более категорично, но и с большой верой в истинность вывода: «расширенная поверхность, в которую опирается путь силы...»⁷⁶

Справедливо будет сказать, что у Хлебникова Асеев нашел не столько философию, сколько поэтический прием сближения созвучных слов, ведущий к признанию за ними родственной смысловой связи. Ю. Тынянов полагал, что «основа новой стихотворной культуры» и «главное значение Хлебникова» для нее состоит в том, что «мы... стали чувствительны к музыке значений в стихе...». И здесь же о Хлебникове: «он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле»⁷⁷.

Да, вместо музыкальности стиха, под которой предшественники понимали благозвучие, сладкогласие, — «музыка значений», которая звучит в перекликающихся словах, во взаимно отражающихся смыслах. «В поэзии любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и/или несходства значения»⁷⁸. Так категорично сформулировать этот общий поэтический закон Р. Якобсон получил право после реформы стихотворной культуры, произведенной Хлебниковым и близкими ему поэтами. Они сделали этот закон явным и сами же созна-

тельно ему следовали, постоянно прибегая к звуковой метафоре.

Обычная метафора утверждает сходство предметов или явлений, звуковая же исходит из предположения, что предметы с созвучными именами созвучны и по своей сути.

У Асеева есть несколько стихотворений, по-хлебниковски насыщенных корнесловием. Рядом ставятся слова, восходящие к одному корню, но разошедшиеся по современному значению или просто близкие по звучанию, а значит, дающие простор для поэтических гипотез:

Теки, токуя, туча! Ножи нагие, нежьте!

Кто прет, предкам предан, вперед приходит прежде.

Стихотворение называлось «Начало зора» и было началом самостоятельного мышления в поэзии, хотя его автор исходил из чужого приема. Принцип сближения созвучных слов, насыщения стиха звуковыми повторами останется у Асеева, но только в иной концентрации, в иной инструментовке. Звук будет гораздо более рассредоточенным, подвижным, захватывающим всю строфу общим движением. О Хлебникове говорили как о поэте для поэтов: он ставил эксперименты со словом. Асеев был в числе тех, кто использовал в своей поэтической работе материал, прошедший экспериментальную проверку.

Асеев будет ценить новые, создаваемые прямо на глазах у читателя слова, смысл которых не определился, не устоялся, так что они дают повод к неоднозначному пониманию и — главное — заставляют вдумываться. Асеевские неологизмы обычно образуются от легко опознаваемого, понятного корня, но за этим первым смысловым слоем явно просвечивает второй, подчеркнутый часто необычностью сочетания понятий. «Слова особенно сильны... когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...»⁷⁹

В поздней автобиографии Асеев так комментировал одно из своих первых удачных стихотворений:

«Пламенный пляс скакуна,
проплескавшего плашменной лапой...
Над душой — высота —
верхоглавье весны светлошапой.

Почему «проплескавшего», почему «плашменной» лапой? И, наконец, что это за «светлошапая весна»? Так спрашивали, должно быть, меня тогда. А потому, что цокот копыт по булыжной мостовой в самом деле был похож на плеск весла по воде, а то, что копыто ложится плашмя, — широкое копыто рысака, это и подчеркивает его плеск о камень. А «светлошапая», по-моему, уж совсем понятно всякому. Ведь облака, белые как пуховая шапка, плывут весной так высоко...»⁸⁰

Впрочем, неологизмы у Асеева не часты даже в ранний период, и воспринимаются они особенно: «Когда Асеев пишет: «И — десять солнц в небесной олыби», мы воспринимаем эту «олыбь» как неологизм и в то же время ощущаем стилевой привкус старинного слова»⁸¹. Это очень верное ощущение, замысленное Асеевым, который признавался: «Мне хотелось своих слов, своих, неизбитых выражений чувств — и вот рождались и слова и отдельные сочетания их, непохожие на общепринятые: «леторей», «грозува», «шерешь», «сумрова», «сутемь», «порада», «сверкаты», «повага», «дивень», «лыба», — все слова из летописей и старинных сказок...» (1, 10).

Во всяком случае, и собственные асеевские образования трудно отличимы от этих не столько новых, сколько заново припомнившихся поэту слов. Какие-то из них взяты без изменений, другие подновлены неожиданной лексической формой: так от слова «харалужный» — эпитет к мечу в «Слове о полку Игореве» — получается «харалужье» — слово с собирательным значением.

Критики многократно отмечали у Асеева разнообразные отклонения от литературной нормы в сторону языковой архаики или речевых диалектизмов: украинизмы⁸², слова, слышанные в курском детстве.

«Маяковский ценил во мне этот интерес к словам, считал меня за знатока языка, спрашивал, как у меня там по-курски?..

— Асейчик, что такое шерешь?

— Шерешь — это молодой утренний ледок на лужах при первом морозце.

— А откуда оно пошло? Может быть, от «шуршать»?

— Возможно, и так. А где вы его, Володечка, взяли?

— Да вот у вас там в стихе — «пробиваясь сквозь шерешь синий».

— Ну да, ледок; он у меня от бабки в наследство достался; это она говорила: «Еще утка шерешу не хватила», то есть еще ранних заморозков не было.

— А зачем утке хватать этого шерешу?

— Ну, таких подробностей я не знаю; наверно, за жиревшей птице хотелось пить, а лужи уже затянуты.

Маяковскому нужно было не только указать, откуда слово, но и что оно значило на практике» (5, 656).

Пристрастный допрос, учиненный Асееву по поводу одного только необычного слова, свидетельство и заинтересованности этим источником языковой свежести, но и некоторой опасливости по отношению к нему. Точно ли употреблено, как понимать?

Народное, тем более диалектное слово обогащает литературный стиль, но и трудно в нем уживается. Так что это достоинство, с которым нелегко совладать, о чем когда-то, по воспоминаниям В. И. Даля, точно говорил Пушкин:

«Сказка сказкой... а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать,— надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще! А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото! А не дается в руки, нет!»⁸³

Толк поговорок, золото разговорной народной речи, где каждый смысловой оттенок буквально звучит, различимый на слух,— это все принято Асеевым за трудный, еще Пушкиным установленный, образец для собственной поэзии. Образец не для подражания, не для стилизации, а для самостоятельного творчества.

Однако в этом своем увлечении Асеев не был ни первым, ни единственным, как и Хлебников, чьим примером он нередко вдохновлялся... Хорошо известны и другие пушкинские слова: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному»⁸⁴.

Такое время пришло и в начале нашего столетия. О народности заговорили так громко и так единодушно

(хотя и вкладывая в слова очень подчас далекий смысл), что может создаться впечатление некоего взрыва, Возрождения. Это не совсем так, ибо традиция, однажды возникнув, не прерывалась, переживая лишь периоды подъема и спада. Об этом и о том, когда она началась, верно сказано А. Блоком: «С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие и с той поры не оскудевало»⁸⁵.

К этим словам можно добавить — и не только в русском интеллигенте, но по всей Европе. Увлечлись собиранием фольклора, в котором за «презренным просторечием» расслышали чистейшую поэзию. Ей начали подражать. В мифах, которые еще недавно казались не более правдивыми, чем любая сказка и суеверие, различили глубину философской мысли, постигающей природу. Так что пушкинскому суждению о «зрелой словесности» может быть придан широкий смысл, охватывающий современную культуру и мышление: взойдя на вершины Просвещения, цивилизованное человечество оглянулось назад и пожалело о том, от чего ушло.

Впрочем, это сожаление не было вовсе новым, оно издавна сопровождало историю человечества и даже облеклось в мифологический образ легенды о Золотом веке. Едва ли не каждый шаг, пройденный по пути цивилизации и культуры, чем дальше, тем настойчивей сопровождался вздохом об утрачиваемом.

В начале XX века всего более сожалели о стихийности народной жизни, о ее всеобщности, недоступной современному интеллигенту-индивидуалисту. В конце 1908 года на заседаниях Религиозно-философского общества Блок читал доклады, в названиях которых заявлены эти жгучие проблемы: «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура».

Новая волна «народолюбия» в русской интеллигенции поднимается в исторически знаменательный момент — 1905 год. Сначала она нарастала, откликаясь на подспудные толчки в глубине народной жизни, а затем была вовлечена в революционный разлив. Первая русская революция не решила жизненных проблем, но тем острее превратила их в большие вопросы общественного сознания.

В литературе, искусстве тот интерес к русской народной старине, который прежде был фактом индивидуального творчества или провозглашался какой-то группой,

становится теперь едва ли не всеобщим. Так или иначе им захвачены многие. Широкое распространение получают научные филологические идеи исследователей народного искусства и мышления: А. Афанасьева, А. Потебни, А. Веселовского...

В культурной жизни бывают моменты ожидания, когда всем ясно, что должно случиться нечто важное, что должен явиться кто-то и сказать всеми ожидаемое новое слово. Не так уж редко ожидание рождает пророка на час, угадавшего тему, попавшего в нужный тон, хотя и не сказавшего ничего подлинно значительного. Именно такую роль сыграл Сергей Городецкий.

С 1905 года, когда одно из стихотворений Городецкого было полностью приведено его другом, соучеником по Петербургскому университету А. Блоком в статье «Краски и слова», и вплоть до 1907 года, когда вышел в свет сборник «Ярь», его слава неуклонно возрастала. О «Яри» очень высоко судили Блок, Брюсов, В. Иванов... Это был наивысший успех поэта, решительно повернувшего к народности, к славянщине. За успехом быстро последовало разочарование.

Городецкий был так единодушно и легко принят, ибо искомое новое — славянский миф, народное слово — он не противопоставил существующей поэтической системе, но наложил как бы поверх ее, дополнительным штрихом. Во всем у него ощущается эта двойственность, неокончателность. Даже в названии «Ярь», которое можно вывести из имени бога Ярилы и из которого, в свою очередь, легко выводится все то же непреодоленное «я», нерасторженное стихией народной жизни. Городецкий произвел прививку славянской темы к поэтическому стилю символистов, не только Блока, но и Бальмонта, который одновременно с «Ярью» выпустил созвучную ей «Жарптицу».

В тех стихотворениях, где Городецкий выходит из привычных ритмов, он оставляет впечатление стилизации, даже если и интересной. Он как бы ловит слухом чужое и пытается воспроизвести, иногда удачно. Тогда мы слышим нечто предвосхищающее ранние асеевские опыты, его «Сарматские песни»:

«Ярила, Ярила,
Высокий Ярила,
Твои мы.
Яри нас, яри нас

Очима.
Конь в поле ярится,
Уж князь заярится,
Прискаче...»

Не случайно именно это стихотворение «Славят Ярилу», слишком новое по манере, смутило Ф. Сологуба и Вячеслава Иванова, о чем автор и писал Блоку, рассказывая, как отстаивал его лексическую и звуковую необычность⁸⁶. И как раз эти самые необычные имена, архаичные слова прямо отзовутся у Асеева: Перун, Смугляна, очима, кипень... Только из колоритных вкраплений, из экзотики они превратятся в главные стилеобразующие элементы новой системы. То же можно сказать и о звуковой напряженности стиха, обязательной у Асеева, а у Городецкого лишь временами нагнетаемой, как, например, в заклинании языческого божества:

«Покрой, покрой
Открытых нас
Собою.
Открой, открой
Закрытых нас
Собою».

У Городецкого окончательно еще не определились ни стих, ни тема, так что он довольно легко от мифологической яри переходит к бутафорской умильности:

И сам Ярила пышно увенчал
Их сеть листвою заостренной,
И, улыбаясь, разметал
В лазури неба цвет зеленый.

Трактовка древнерусской темы, в которой главным героем был Лель, а не Ярила, еще сохраняла свою силу, и картины Нестерова нравились Блоку. Для Асеева он будет неприемлем, о чем поэт и скажет, оценивая художественную панораму эпохи в своей поэме «Маяковский начинается»:

Картины
елеем
выписывал Нестеров
из мироточивых
сочившихся глав...

А еще раньше, в 1924 году, в статье о поэзии, так и оставшейся незаконченной, Асеев даст такую оценку Городецкому: «Стилизация под «лихача-кудрявича», в

свое время наложившая печать на свежий и веселый гу-дошный талант С. Городецкого, делала из него какого-то оперного Леля...»⁸⁷

Вначале была попытка проиллюстрировать народные сюжеты, не отказываясь от устойчивой поэтической манеры сегодняшнего дня. Это оставляло впечатление чего-то ненастоящего, оперного. В этом смысле Хлебников и Асеев почти столь же далеко отстоят от Городецкого, как, скажем, Петров-Водкин от Нестерова... Дистанция между ними возникала по мере погружения в мир древнего искусства, понимания его законов и его мышления.

Поверхностность Городецкого была понята довольно быстро, выданные ему авансом похвалы отменены критическими суждениями, и уже в 1908 году не в нем, а в Н. Клюеве Блок хотел видеть представителя народной России, сохранившего ее голос в поэзии. Первое же письмо Клюева, неизвестного ему крестьянина из северной губернии, Блок цитирует в статье «Стихия и культура». Оно для Блока — свидетельство о неизвестной ему, но требующей познания народной жизни, которой поэт и хочет учиться у своего корреспондента. Впрочем, если говорить об ученичестве, то поэтическое влияние Блока на Клюева не меньше, чем на Городецкого. Клюев пробует уйти от него, обращается к простонародным стилизациям, и лишь где-то в 1913—1914 годах (то есть одновременно с Асеевым) обретает свой голос в метафорическом осмыслении мира через крестьянский быт. Ощущение и образ нашли друг друга.

Тогда-то Клюев и возьмет ту высокую и торжественную ноту, сопровождающую в его стихах предметы, которым приписано символическое достоинство: «Мужицкий лапоть свят, свят, свят» или «Изба — святилище земли», а «Русь избяная — несметный обоз», воспаряющий в окружении серафимов. Это все цитаты, удобные для критики, открытые для насмешки, ибо декларативно соединяющие простонародность с христианской умильностью. Но было бы несправедливым остановиться только на декларациях и не увидеть особого мира природы у Клюева, мира, обжитого крестьянином, ставшего его бытом. Клюев развил и разработал фольклорные образы с той повышенной сознательностью отношения к ним, которая только естественна у современного поэта.

Асеев в своих оценках отзывается прежде всего на

клюевские декларации. Его поэтический обзор 20-х годов «Избяной обоз» как будто бы прямо указывает на один из клюевских циклов — «Избяные песни». Правда, его имя упомянуто только в перечислении, рядом с другими, ему родственными: Есенин, Клюев, Клычков, Орешин (у Асеева ошибочно — Ерошин). Для подробной оценки выбран «из всех поэтов «сельской ориентации» наиболее даровитый, дееспособный и не окристаллизовавшийся еще в формах группового «стиля» — Есенин»⁸⁸.

В истинности есенинского таланта Асеев не сомневался, хотя, опровергая неистовых обожателей Есенина, считал, что лучше всего размеры этого дарования определены им самим:

Был он изящен
К тому же поэт,
Хоть с небольшой,
Но ухватистой силою...

Эти строки Асеев процитировал в статье «Плач по Есенину»⁸⁹, написанной на смерть поэта и исполненной искренней боли, но в то же время повторившей прежние упреки, высказанные в «Избяном обозе», а теперь прозвучавшие объяснением случившегося. Есенина погубила, считал Асеев, та поэтическая роль, которую он принял на себя и неустанно играл, воплощая в биографию. «Кабацкая» часть этой роли наиболее памятна, но она лишь следствие более широкого замысла — образа крестьянского поэта, разгульного от широты, трогательного, таинственного, или, по асеевской оценке: «Смесь «пастушеской» наивности с натягиваемой на лицо миной мистической торжественности...»⁹⁰

Так что в своем увлечении народностью Асеев отнюдь не шел по целине и в одиночестве. В том же направлении и одновременно с ним двигались многие, хотя дороги были разные. Разными были и цели. Ни православные купола, ни конек крестьянской избы не манили Асеева. В какой-то момент, в самом начале, он вместе с другими футуристами оказался причастным к созиданию храма Диониса, но это было эпизодическое участие, подсказанное верой, очень быстро переродившейся в увлечение национальным славянским мифом, а еще точнее — славянской историей.

Да, именно историей. Ведь асеевские «Сарматские песни», в отличие, скажем, от перепевов мифа у Городец-

кого, легендарны по своей природе, и не случайно многие из них печатаются первоначально в журнале «Проталинка» как лирические вставки в прозаическом пересказе польских летописей и преданий.

«Мои вопросы поставлены не мною,— их поставила история России»,— писал Блок, начиная этими словами статью «Стихия и культура». История России в этот момент поставила интеллигенцию с ее философией, с ее искусством лицом к лицу с народной жизнью. Асеев, как и Хлебников, как и Маяковский, сделал первую попытку войти в эту жизнь, погружаясь в стихию народной речи, обостряя свой поэтический слух.

В начале века многие поэты, художники, ставшие творцами нового искусства в самых его разнообразных оттенках, съезжались в столицу из провинции. Пестрые воспоминания детства: Багдади и Кутаис Маяковского, Витебск Шагала, Хвалынский Петрова-Водкина, асеевский Курск... У всего этого поколения была удивительно цепкой память первых впечатлений. Они пришли с мечтой очистить искусство от патины книжности, академизма, вернуть ему чистоту звучащего слова, первоизданного цвета. Как же забыть свой ранний опыт, первое прозрение к красочности мира, к необычности слова!

Эту провинциальную закваску у молодых ниспровергателей в свое время очень верно оценил О. Мандельштам, сравнивая их с Блоком: «Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей. Это властная, крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: все для Москвы, т. е. в данном случае для исторически сложившейся поэзии традиционного языка государственника. Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголосице»⁹¹.

Одна из первых публикаций Асеева — два стихотворения в «Весне» (1911, № 24) — носила общее название «Провинция». Что к ней влечет? Вероятно, то, что так созвучно Асееву, было обозначено К. Петровым-Водкиным как «простота и детскость провинции»⁹². Вот почему и влюбляясь в Москву, становясь в ней поэтом, Асеев не забывал первых впечатлений, не забывал детства, своего провинциального детства. Он знал его силу, значение по себе и поэтому умел оценить в других, прежде всего в Маяковском.

Цель искусства, создаваемого молодыми пришельцами,—первозданность, простота, но прямого пути к ней нет, о чем очень верно писал А. Блок, увлеченный поэзией заговоров и заклинаний: «То, что было живой необходимостью для первобытного человека, современные люди должны воссоздавать окольными путями образов»⁹³.

Окольный путь может быть (а может показаться!) далеким и сложным, но им не отменяется поставленная цель. Сложность — ради простоты. В этом нет парадокса. Во всяком случае, следя за поэтическим погружением в глубины слова, не будем забывать, что предпринято оно с целью реставрации облика мира, данного во всей яркости, свежести первых впечатлений.

Как ты под^{железо,}ымаешь

так я забываю слова:

куда погрохочет

с отвеса

глухая моя булавка?

Одну из своих самых теоретических статей о поэзии — «Наша рифма» — Асеев начинает так: «Я хочу говорить о рифме с читателем»¹. Именно с читателем, а не с поэтом или представителем редкой филологической профессии — стиховедом. Почти одновременно со статьей во второй половине 20-х годов написаны и стихи «Через головы критиков»:

Товарищ
победоносный класс,

ты меня держишь,
 поишь,
 кормишь.

Поговорим же
 в жизни хоть раз
о содержании
 и о форме.

Такой разговор оказался совершенно необходимым для поэта, который пишет в расчете на самого широкого читателя, агитируя его, убеждая, а от критики слышит, что его стихи непонятны, что их содержание глохнет в формальных излишествах. В сущности, это было старое обвинение, но в 20-е годы звучащее особенно остро и обидно по отношению к поэзии, цель которой — вмешаться в жизнь, перестраивать человеческое сознание.

С первых манифестов и сборников, выпущенных футуристами, им объявили приговор — «культ формы». Слово «формализм» тогда, в начале 10-х годов, еще не было в ходу, и к футуристам вернулось обвинение, ими же предъявленное современной литературе, в эстетизме. Рассуждали просто: увлечение тем, как сделано произведение, всегда идет в ущерб тому, что оно значит, то есть ослабляет момент идейный, содержательный.

Это далеко не безупречный логический ход, а по отношению к футуристической поэзии и вовсе неверный. Не случайно и сами поэты не были удовлетворены теми оценками, которые давали их творчеству идущие с ними рядом формалисты-теоретики. Даже А. Крученых остался недоволен книгой Р. Якобсона о Хлебникове, ибо в ней автор слишком задерживается на фонетике, звфонии, не замечая стремления «вскрыть и создать новый всемирно-заумный язык, на основах математических и поэтических»².

Понимание смысловой значимости было разным у поэтов — для одних она ограничивалась сферой лингвистической утопии, для других возникала как предощущение возросшей впоследствии социальной роли, — но с самого начала ее не отрицали. Скорее, напротив, спешили с ее определением, приписывая смысл отдельному звуку, приему. В этом-то и был источник преувеличенного внимания к форме. В любое формальное новшество сразу же всматривались, ожидая, а что оно изменит в той роли, которую по отношению к действительности и человеку играет поэзия.

Здесь многое преувеличивали. И все-таки ошибки не

должны отменять полностью той цели, ради которой и на пути к которой они совершались. Не будем судить по декларациям, но посмотрим, как реально, в каких моментах перестраивалась система поэтического языка.

Содержательность формы

Ранняя поэзия Асеева да и Маяковского, увиденная в свете литературной борьбы 10-х годов, под знаком футуристических манифестов, плохо подтверждается логикой дальнейшего своего развития, завершившегося признанием первостепенности социального заказа. Как от самовитого слова, от «культы формы» мог совершиться такой головокружительный переход? Естественно приходит мысль об отречении от собственного прошлого.

Она может показаться достаточно убедительной при том, что и сами поэты после Октября говорили о необходимости начать заново. В предисловии к «Совету ветров», которое подписано маем 1922 года, Асеев объявил, что считает именно этот, восьмой по счету сборник «своей единственной и первой книжкой», так как в нее вошли «стихи, рожденные и связанные с революцией... самые дорогие мне и связанные с жизнью». Однако параллельно с «Советом ветров» появляется «Избрань», где раздел, составившийся из тех же самых стихов сегодняшнего дня, озаглавлен «Техника стиха».

Название, возвращающее к прежним формальным поискам, к напряженной работе над словом и звуком, а также заставляющее предположить, что не только вопреки своему прошлому поэтическому опыту считает Асеев возможным новое революционное творчество, но и благодаря ему. Технического совершенства по-прежнему добивались, не видя иначе возможности передать величие и новизну небывалой эпохи.

Философское признание первостепенности содержания в искусстве не отменяет другого вопроса, скорее из области психологии творчества: с чего начинается творческий процесс — с некой раздражающей идеи или с ощущения формы? Очевидно, что однозначного ответа быть не может. Все зависит от типа личности художника, от ситуации, даже от жанра: если стихотворение, как говорил Фет, может начаться с рифмы, то роман едва ли возникнет, оттолкнувшись от формального элемента. Многие

зависит и от эпохи, определяющей литературную ситуацию.

Вспомним, что футуризм складывается как направление в те годы, когда в обстановке после поражения революции 1905 года идейная четкость была утрачена и гораздо более опытными мыслителями, чем молодые поэты, едва вступающие в литературу. В условиях этой всеобщей неясности, нерешительности с особенной, обнадеживающей уверенностью прозвучала эстетическая идея, предполагающая обновление искусства. Обновление представлялось насущным, и, обещанное пока что в сравнительно ограниченной сфере художественной формы, оно воспринималось как предсказание или даже первый знак всеобщих перемен. Начиная с формы, собирались идти гораздо дальше. И не только собирались, но едва ли не сразу забегали вперед. Первая мысль была о слове, но она приводила за собой вторую, которая была занята уже судьбой слова в современном обществе, а значит, и судьбой самого общества.

Обо всем этом идет речь в издательском предисловии к сборнику «Леторей», составленному из стихов Н. Асеева и Г. Петникова в 1915 году:

«Рынок, взявший огромную кису остывших, истертых слов, доволен их службой обменной монеты. Он принимает за злобную шутку горячие деньги. Он студит их, затаптывая каблуками в грязный снег.

И, если весной находят новенькие блестящие денежки — они уже холодны и радуют своей позволительностью к ним прикоснуться...

Слово у современного человечества может явиться только в стихе. А стих не является размерной однообразной качкой купе первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. Боевое слово является в нем внезапно, поражая чувство и ум».

Сначала мысль о враждебности современного общества-рынка слову, то есть творчеству, а затем резкий метафорический переход от понятий, стоящих в формальном ряду к заключениям социального характера: от правильности размера к буржуазной успокоенности, комфортности. Скажут, что при всей искренности и остроте выражения социальной идеи эта цитата вызывает далеко не только желание согласиться с ее автором. Это справедли-

во, но не будем забывать, что часто бок о бок с заблуждениями располагаются открытия.

В приведенных выше словах узнается характерное для футуристов форсирование смысла. Взят отдельный прием, отдельный звук, и выясняется не его функциональная в пределах целого, а ни от чего не зависящая автономная значимость. Хлебников и заумники по отдельным звукам мечтали сконструировать человеческое мышление в его изначальной цельности. Крученых, а в еще большей мере теоретики формального метода видели в тех же звуках или их произвольном сочетании торжество «эстетической функции» языка.

В предисловии к сборнику Асеева, выпущенному, кстати сказать, близким футуризму издательством «Лирень», до частного приема редуцируется идея социальной значимости искусства. Сделано это искренне, с пафосом, но если что-то и спасает мысль от впечатления поспешности, произвольности в сближении столь отдаленных понятий, то лишь ее метафоричность. Благодаря ей сказанное воспринимается как поэтическая вольность.

А ведь речь идет не о чем-то возникшем случайно, путем неожиданной ассоциации, но об очень важном. Откуда же у футуристов эта поспешность осмысления, желание окрасить смыслом минимальные составляющие языковой или художественной конструкции?

Чтобы ответить, нужно на время выйти за пределы не только футуризма, но и за пределы России, ибо повышенный интерес к форме, к художественной специфике на рубеже XIX — XX веков присущ общеевропейской культуре: литературной науке, искусствознанию, живописи, словесному творчеству. Это был своеобразный и очень заметный поворот в художественном мышлении, внутренне закономерный, но встречающий сильное противодействие и потому осложненный полемикой.

Закономерность этого поворота, вызванного долгим невниманием к вопросам художественной специфики, признается в самой на сегодняшний день проницательной книге о формализме «Формальный метод в литературоведении», вышедшей под именем П. Н. Медведева, но в значительной части написанной М. М. Бахтиным³. Там так говорится об истоках, о том, что европейское формальное направление возникло и слагалось в борьбе как с идеализмом, так и позитивизмом: «Если идею замкнутого конструктивного единства произведения формализм выдвигал,

главным образом, против идеализма и всякой вообще отвлеченной идейности в понимании искусства, то, в противовес позитивизму, он со всей настойчивостью подчеркивал глубокую смысловую насыщенность каждого элемента художественной конструкции»⁴.

Итак, в этой полемике на два фронта в самых общих чертах определилась программа формализма, отстаивавшего идею художественной цельности произведения, обладающего своими внутренними законами строения, а также мысль о сквозной пронизанности этой конструкции смыслом. Содержание не придается произведению, взятому как уже формально завершенное целое, оно проникает во все его поры, подчиняет себе все его элементы, которые, таким образом, одухотворены и сохраняют все особенности целого, которое из них составляется.

Вот основной смысл теории, не осложненной еще полемическими преувеличениями. Первоначально в европейском искусствознании «утверждение примата конструктивных задач в искусстве не приводит... к снижению идеологической значимости художественного произведения. Происходит лишь перемещение идеологического центра из предмета изображения и выражения, взятого независимо от произведения, в самую художественную конструкцию его»⁵.

Пока что мы говорим о формализме, о линии его открытий и закономерных достижений, но дальнейшее смещение идеологического центра в анализе приводит к наиболее значительным издержкам теории. При ее монополизации левым искусством значение целого приносится в жертву значению его составляющих. Крайности такого продолжения были особенно резкими именно в России в силу некоторых русских особенностей, о которых в свое время писал еще Брюсов: «На Западе Сент-Бев и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки,— у нас такие работы считались почти что зазорными...»⁶

«Поэт в России больше, чем поэт», а значит, и критик больше, чем критик. Он публицист, социолог, философ, но не интерпретатор текста. Во всяком случае, считать слоги, сравнивать звуки — дело бессмысленное и малодостойное. Долгое отсутствие всегда компенсируется интенсивностью, полемической резкостью в момент воз-

никновения, и тогда «написание статейки об эпитетах Тютчева или лексике Некрасова квалифицируется — одними, как ниспровержение установленных наукою догматов, другими, как потрясающее мир открытие новых научных путей». В то время как «на Западе изучение формы художественного произведения является с давних пор достоянием науки о литературе»⁷.

И филолог и поэт, обратившие свое внимание на форму и материал словесного искусства, ощущали себя в оппозиции к распространенному, устоявшемуся мнению, ожидали возражений, насмешек, а потому предвосхищали их собственными полемическими выпадами. Свои тезисы они заостряли до крайности, действительно претендуя на ниспровержение эстетических основ.

Если произведение рассматривалось в его целостности, то только под знаком вопроса — как оно сделано? — а смысл отсекался. В русском формализме так было вплоть до работ Ю. Н. Тынянова начала 20-х годов, включивших семантику в число эстетически значащих моментов. Если же, напротив, углублялись в слово, чтобы вернуться к самым началам человеческого знания о мире, то вне поля зрения оставалось художественное целое. Для Хлебникова, а именно он «хотел найти «бесконечно малые» художественного слова»⁸, идея завершенности, законченности произведения, кажется, не существовала: творческий процесс был непрерывным, и корректуру от творца приходилось прятать, ибо он все принимался переписывать заново.

Обе эти крайности были следствием попытки установить более глубокие, взаимопроникающие отношения между формой и содержанием, между которыми никак не могли добиться смыкания. Если начинали с представления о формальной завершенности, закономерности самой конструкции произведения, то из опасения впасть в «отвлеченную идейность» вообще не доходили до разговора о смысловой значимости. Идя же обратным путем — от содержания, ведя его истоки из глубины формы и материала, не успевали подняться до уровня целого и задерживались на осмыслении приемов и звуков.

Таковы крайности, но не будем судить только по ним.

В признании поэтичности только за звучащим словом сходились все футуристы. Сходились, чтобы разойтись.

Асеев очень большое значение придавал звуковой насыщенности стиха, о которой по поводу его поэзии было сказано достаточно точно: «Его прием — не звукописание, а звукостроение...»⁹ Слово, оценивающее асеевский стих, выбрано в противовес тому, которым определяли склонность к благозвучию или бальмонттовской звукописи. Верно подмечена рациональность, свойственная Асееву в обращении со звуком, его нелюбовь к избыточным эффектам в целях украшения. Но в этом определении есть и опасность, чреватая ошибкой.

Слово «звукостроение» преувеличивает степень сознательности в подыскивании, подстановке звуков. В одной из своих поздних статей, вошедших в книгу «Зачем и кому нужна поэзия», Асеев учел это не только грозящее ему, но и высказываемое обвинение. Отмечая в баснях Крылова соответствие звукового образа предметному, он писал: «Что же, возразят мне, Крылов сидел и подбирал слова именно с таким звучанием для того или иного зверя? Нет, Крылов знал язык в таком совершенстве, что слова сами приходили к нему в нужном случае, руководимые поэтической мыслью, но и выражающие эту мысль самым звучным, то есть самым впечатляющим образом» (5, 457).

Будучи чрезвычайно внимательным к звуковой организации стиха, Асеев шел не от изолированного звука, а от целого, от поэтической установки на речь, о чем и сказал давно и очень веско: «Талантливость поэта есть мера чуткости его языкового слуха», который «зависит от общей слуховой чуткости к языку того коллектива, в котором он развивается»¹⁰.

Столь широко понимается Асеевым поэзия как звучащее слово, а смысл этой теории во многом зависел как раз от того, каким виделся контекст ее применения. В понятие «звучащего слова» включалось несколько значений. Во-первых, оно предполагает ориентированность поэзии на живую разговорную речь, ее зависимость, если воспользоваться словами Асеева, от «слуховой чуткости коллектива». Именно коллектива, ибо в процессе речевого общения слова не только стираются, но и проявляют свое поэтическое качество.

Во-вторых, сама поэзия утверждается как особый тип речи, рассчитанный не столько на читателя, сколько на слушателя, на аудиторию. К стихам предъявляется требование повышенной контактности, в соответствии с которым впоследствии поэзия Маяковского и Асеева естествен-

но приходит к исполнению прямой агитационной функции, продиктованной социальным заказом. В этом случае форма содержательна не потому, что она тождественна содержанию, а потому, что готова проникнуться идеей и таким образом выразить ее. Идея, приданная чужой для нее, неподготовленной форме, сколь бы она ни была хороша сама по себе, будет искажена. Вот почему в 20-е годы левовцы так настойчиво обращаются к пролетарским поэтам с призывом уйти из-под формального влияния Бальмонта и Андрея Белого.

И вот теперь, указав на эту двойную ориентированность поэзии в качестве звучащего слова, можно перейти к третьему моменту — звуковой организации стиха. Ей придают большое значение, достоинства стиха, как и его недостатки, определяют прежде всего на слух. Придирчиво отмечают шумовые помехи к восприятию смысла. Так, Маяковский, подвергая слуховой проверке чужие стихи, находил просчеты даже у столь опытных и признанных мастеров формы, как Брюсов.

Таков полный разворот теории звучащего слова, взятой не только в литературном, лингвистическом, но и в общественном контексте. Однако она существовала и в усеченном варианте. Тогда в поле зрения фактически оставался лишь один третий из выше перечисленных ее моментов, в условиях подобной изоляции порождавший идею главенствующего звука, смысл которого становился важнее значимости всего произведения. На этом основании в поэзии развивалась заушь, в литературной науке — формалистическая теория поэтической речи «с установкой на выражение».

Поэтичным признавалось только то, что было отмечено звуковой неожиданностью или насыщенностью. И в естественной разговорной речи улавливали случаи звуковой игры, переключек, повторов. Этот материал признавали своим, тщательно отбирали, закрепив за собой в сознании слушателей и читателей. Когда во время первого футуристического турне по России Маяковский, Бурлюк, Каменский объявляли свои полные имена, это уже воспринималось как демонстрация, звуковой манифест: Владимир Владимирович, Давид Давидович, Василий Васильевич.

Совпадение выглядело нарочитым, ибо очень уж удачно подтверждало проповедуемое отношение к звуку. Созвучие имен особенно радовало Крученых, и хотя он звался

Алексеем Елисеевичем, но писал свое имя, как произносил, свидетельствуя верность звучащему слову, — Эсей Эсеич. Оно становилось в тот же ряд, в который по своему фонетическому облику могло бы войти и имя Асеева — Николай Николаевич.

Эффектное совпадение, но ведь и не более того. А может быть, лишь совпадением следует считать и любое сходство в понимании звука, законов его поэтичности у Маяковского, Асеева, с одной стороны, и у заумников — с другой? Нет, это сходство не было делом случая, а закономерным пересечением, частичной общностью, которой, однако, одни исчерпываются целиком, а другие, заинтересованные звуковой природой слова, ею не замыкаются, идут дальше, совершая обратное восхождение к художественному целому.

Именно эту мысль подтверждает асеевское предисловие к первому полному собранию сочинений Маяковского. Асеев задает вопрос: «В чем сила его (Маяковского. — *И. Ш.*) особенного, никакой мерке не поддающегося гениального дарования?» И отвечает по трем пунктам, первый из которых — характеристика мастерства: «В своеобразии, непохожести, неповторимости изобразительных средств языка, свободе синтаксиса, широте словаря, первоначальности создаваемых образов...» А уже затем — во-вторых и в-третьих говорит о «широте его диапазона», об «огромной человеческой глубине».

Но если Асеев и начал с «неповторимости изобразительных средств», то никому не придет в голову, что он тем самым установил иерархию признаков по степени их важности. Напротив, он наметил путь восхождения от первоначального, поэтически необходимого к тому, что этому первоначальному сообщает подлинную значительность.

Смысл зарождается в глубине формы. Следовательно, без понимания техники стиха не может быть понимания поэтического смысла в его движении. Техника асеевского стиха определена несколькими понятиями, следуя за которыми, связывая их, можно проследить за тем, как нарастает смысловая выразительность формы.

Звукостроение

У Асеева сравнительно немного буквальных перекличек с собственными стихами и совсем мало автоцитат. Однако в 1916 году одной и той же строфой он завершает два сти-

хотворения: «Как желтые крылья иволги» и «Еще! Исковерканный страхом»,— во втором ставя ее в кавычки:

У облак темнеют лица,
а слезы, ты знаешь, солены ж как!
В каком мне небе залиться,
сестрица моя Аленушка?

Звуки раскатываются по строчкам, многократно отражаясь в родственных созвучиях. Отмечу лишь некоторые. Прежде всего уникальная составная рифма, которая не может быть употреблена иначе, как цитата из Асеева. солены ж как — Аленушка. Рифма очень богатая — в ней найдено неожиданное, но очень близкое звучание, эффект которого, однако, во второй и в четвертой строке различен. Вначале впечатление звукового стяжения, нагромождения, которое усиливается еще одним рифмующимся рядом преимущественно свистящих, приглушенных звуков: лица — залиться — сестрица. И вдруг разрядка — на очень чисто прозвучавшей лирической и звуковой ноте в очаровательном сказкой женском имени — Аленушка.

Рифма соединяет не только концы строк, но «прошивает» всю строку. Устаревает школьное определение рифмы как концевое созвучие в строке: «Так говорят все, и тем не менее это ерунда»¹¹. Такое определение опровергается поэтической установкой всех поэтов футуристического направления. Опровергается их практикой, а затем обосновывается теоретически.

Если символисты, сожалея о недостаточной разработанности вопросов поэтической формы, говорили: у нас даже нет словаря рифм,— то теперь подобный словарь просто был бы не в состоянии учесть всех новых принципов рифмовки. Конечно, не отпадает необходимость сравнивать, какие звуковые сочетания завершают строку у разных поэтов, но не менее важно то, как они готовятся. Концевое созвучие — это лишь обрывок рифмы, который чем необычнее, богаче, тем разнообразнее отражается во всем стихе.

Асеев знаменит своими составными рифмами, но, пожалуй, еще чаще и интереснее у него «разнесенные» рифмы, составившиеся из весьма отдаленно друг от друга расположенных в строке звуков, нередко из окончания последнего слова стиха и его первого согласного:

Я Пью здоровье стройных УСТ —ПУСТ

или

НАД селами облак ВЫСЬТЕ РАТЬ — НАДО ВЫСТИРАТЬ

Иногда вместо первого согласного в рифму включается первый, стоящий в сильной — предударной — позиции: которой ВЫ «да здравствуй» КЛИЧЬТЕ — все равно веселье ВЫЧТЕТ.

Последний пример также показывает частую у Асеева подготовку в строке сильного согласного звука: многократно повторяется «в». Показательно и то, что все примеры взяты из одного стихотворения. Они не случайность, а закономерность.

Если мы не будем принимать во внимание весь звуковой материал стиха при обсуждении асеевской рифмы, то мы ее значительно обедним. Она почти всегда составная по своей природе. Скажем, иволги — вымолви — рифма не очень интересная, но это не вся рифма целиком, а лишь ее часть: как ЖЕЛТЫЕ крылья ИВОЛГИ — ты песню ЗАЖГИ и ВЫМОЛВИ. Все звуки, участвующие в рифме, налицо в обеих строках, хотя они и стоят в несколько измененном порядке.

В том случае, если в рифмующихся словах не совпадает опорный согласный, нередко у Асеева нужно ожидать, что отсутствующий в концевом сочетании звук будет неоднократно, настойчиво повторен и в той и в другой строке:

удаРяясь о Рельсы, И Вот — В опустевшей ВРемени Рот

или

здесь всё раССыпаетСя прахом — Страхом

Рифма Асеева бесконечно разнообразна, так что примеры можно было бы продолжать долго. Но сейчас главное не каталогизировать, а разобраться в том, какова изменившаяся функция рифмы в стихе. Даже в тех случаях, когда рифма Асеева или Маяковского по внешнему облику, по звуковому приему совпадает с рифмой их предшественников, это не может быть гарантией совпадения и функционального.

Формально многое было сделано по раскрепощению рифмы в сатирической поэзии от каламбуров Д. Минаева до поэтов «Сатирикона». Об одном из них в журнале «Весна» за год до того, как сам Асеев впервые отослал туда свои стихи, писалось: «Главным образом ругают Потемкина за его язык... Рифмы «Зоська и Моська», «Па-

вел и изслонявил», «Троеручица» и «пучится» действительно не слишком компактны для правоверного критического уха, но ведь было бы смешной нелогичностью для Потемкина — писать другим языком... Можно ли... петь языком гимнов о пропавшем корыте, словами молитвы о сломанном стакане и т. д.»¹².

Судя по перечислению тех поэтических предметов, которые вдохновляли «сатириконовцев» на поиск новых рифм, можно легко заключить, что это был тот столь частый в искусстве период, когда новое получает первоначальное право на жизнь, обусловленное комической сниженностью. Отступление от эстетических обычаев было рассчитано на смех. Совсем иной расчет был у поэзии Асеева. «Некомпактная рифма» представляла как раз чрезвычайно компактную форму стиха, она воспринималась как «конденсатор поэтической энергии» с непосредственным назначением «дать наибольшую смысловую нагрузку на наименьшее звуковое сочетание»¹³.

Разнообразную работу по обогащению и расширению круга рифм проделали символисты, однако один из них — В. Брюсов оценил ее лишь как предварительную: «Новую рифму, которая отныне должна противопоставляться классической, подготовили символисты, но вполне разработали только футуристы (всех больше — Б. Пастернак и Н. Асеев)»¹⁴.

Брюсов был прав прежде всего вот в каком отношении. Новое может включаться по-разному. В одном случае оно не разрушает системы, не ведет к ее полной перестройке: изменение в одном моменте, даже незначительное, компенсируется за счет остальных, еще более упроченных в прежнем качестве. В другом случае частная реформа — повод для всеобщего обновления.

Приведу пример, быть может особенно показательный, ибо далеко не самая формально изощренная в своем кругу поэсса неожиданно выступила с экспериментальными стихами в альманахе «Северные цветы» на 1911 год. Стихи назывались «Неуместные рифмы»:

```

Ищу напевных шо-
                потов
В несвязном шу-
                ме,
Ловлю живые шо-
                рохи
    
```

В ненужной шу-
тке.

Автор экспериментирует со «слогоначальными» рифмами, которые получают естественное распространение в русской поэзии много позже и в связи с иной интонационной структурой стиха. Здесь же они действительно оказываются «неуместными», ибо не затрагивают основ мелодической системы, лишь заставляя автора изыскивать дополнительные способы ее укрепления. Если рифма теперь не столь отчетливо фиксирует конец строки, то эта функция в большей мере передоверена ритму и синтаксису. Короткая ритмичная строка, укороченная в нечетных стихах. Единообразно построенные, почти всегда начинающиеся с глагола фразы. Глагол иногда повторяется.

Хочу коснуться сме-
лого
Чрез горечь жи-
зни.
Хочу прорезать сме-
ртное
И знать, что жив —
я.

Принцип напевности — «мелодизированной скуки», которая раздражала футуристов, не отменяется, напротив, усиливается, приобретая почти гипнотическую силу. Стихи звучат как заклинание. Кстати говоря, именно этим словом нередко определяли характер звучания, присущий многим стихам Андрея Белого, склонного к многократным звуковым, словесным повторам, нагнетающим мелодию стиха:

Душа: в душе — в душе весной весна...
Весной весна, — и чем весну измерю?
Чем отзовусь, когда придет она?
Я промолчу — не отзовусь... Не верю.

Стихи, написанные в 1907 году. Впоследствии значение магии слова у Белого еще возрастает. Сильная мелодическая организация свойственна поэзии Блока, продолжившего, как известно, традицию русского стихотворного романа, завораживающе музыкального, придающего некоторым блоковским стихам, по выражению К. Чуковско-го, «что-то шаманское». Все это вместе взятое есть свойство романтического стиля, усвоенного символистами

вместе с «отношением к слову как к мелосу и тяготением к «духу музыки»¹⁵.

А ведь Андрей Белый и Блок это поэты, от которых и Асеев и Маяковский воспринимали «культуру стихотворного мастерства» (5, 486).

Недавно в газете «Советская культура» (1980, 16 сентября) была опубликована асеевская статья о Блоке, относящаяся к 1945 году, в которой еще раз говорится о решающем влиянии Блока на все поэтическое поколение, в том числе и на Маяковского. Что же касается Андрея Белого, то именно его ставит в 1956 году Асеев в пример современникам, явившим небрежение к «структурной почве в поэзии».

И все-таки эти двое, наиболее почитаемые, более всего давшие, отнесены Асеевым к иной поэтической вере — в мелодийное начало, в пределах которого «завершителем и объединителем наиболее сложных мелодийных и ритмических ходов» признается Блок¹⁶. В основе новой системы стиха — установка на разговорную речь, на интонацию. Нагнетение ритма дает ощущение не заклипания, не романса, а марша и скандовки.

В пределах этой новой системы, по мысли поэтов, себя к ней относивших, преимущественное значение в организации поэтической фразы признается не за классическими законами метрики, а за естественностью речевого движения. Вместе с обязательностью метрических норм отвергнута и традиционная рифма, ибо она также способствовала установлению мелодического однообразия: на конце строки, то есть в сходной позиции, повторялись грамматически однородные и потому легко рифмующиеся слова. Когда Асеев перечисляет имена, с которыми связано «сознательное противопоставление интонационно-выразительного начала мелодийному», то на первом месте — Хлебников¹⁷.

Все участники движения включая Маяковского и Асеева с готовностью говорили о Хлебникове как о первооткрывателе, учителе. О возможных с ним расхождениях речь, как правило, не заходила. Понятное умолчание: Хлебников был гораздо менее широко известен, чем те, кто называли себя его последователями. К тому же его ранняя смерть обязала друзей сохранить память, рассказать о нем. Однако и дошедшие до нас оценки убеждают в том, что существовало понимание и своего отличия, и своего преимущества — преимущества продолжателей:

«он действовал на территории неприятеля и поэтому был зачастую ограничен этой территорией, свои поиски и разведки производя в пределах ее границ»¹⁸.

Как художник Хлебников был скован не столько чужими влияниями, сколько огромностью чужой территории, которую нужно пройти, покорить, устанавливая повсюду свой закон, отменяющий все ранее существовавшие.

Если символисты, одни чаще, другие реже, допускали отступления от традиционной метрики, то поэзия Хлебникова вся была таким отступлением. Закон звучания ему диктовала живая речь, закон смысла — глубокое своей памятью слово. «Самовитое» слово Хлебникова не намекает на некие ему внеположные идеи сущности, а таит их в себе.

Знакомством с Хлебниковым для Асеева закончился период ранних стилизаций, в каком бы духе они ни были. Он больше не списывает с летописей, но пишет свое, лишь оглядываясь на народную поэзию, чтобы, подобно ей, не подчиняться «никаким правилам стихосложения», но создавать «эти правила заново» (5, 461). У нее же непосредственно и берет уроки работы со словом и звуком.

Асеев в разное время и не раз говорит о своей любви к народному искусству и о своей учебе у него, давая деловые, профессиональные разборы. В них всегда насыщенность каждой строки текста смыслом при режиме строгой словесной экономии: «Возьмите, например, пословицу: «Сила солому ломит». Здесь ясно выступает эта завершенность в экономии звуков, сближенных в непосредственно замкнутый повтор, долженствующий сохранять в себе сгусток массового опыта. «Сила — соло», «лому — ломит». Эта внутренняя рифмовка, отмечающая в памяти необычное сличение звуков, а следовательно, и закрепляющая в ней несомый смысл»¹⁹.

Поэтический слух Асеева настроен на звучание народной поэзии:

Шол Перша, заложил вершу;
пришол Богдан да ерша бог дал...

В этих первых строках народного «Сказания о Ерше» есть составная рифма: Богдан — бог дал, есть прочность звуковой основы за счет троекратного повторения слога «да», есть тот звуковой облик стиха, которого добивался в своей поэзии Асеев. Очень часто строка рашенных сти-

хов, «складной» речи останавливает несомненным своим сходством с асеевским звучащим словом:

А великая печаль — на пече детей кочать.

В этой строке из сборника Кирши Данилова очень много асеевского. Характерный повтор, ведущий к сгущению смысла: печь и печаль. Именно этой парой как-то воспользовался Асеев, поясняя, почему необходимо воскрешение слова: «Если в слове «кручина» постепенно стерся глагол «крутить, скручивать», а в слове «печаль» — глагол «печь, допекать», то и в цельных выражениях, в начале своего применения бывших образными, выразительность первоначального их значения сводится на нет многократным использованием» (5, 444—445).

Приведенная строка — очень наглядная модель асеевской звуковой организации. Как будто бы должно «читаться туго», но звуковое сцепление настолько велико, что оно увлекает, создавая стремительную интонацию. Преобладают звуки взрывные, — в первом полустииши лишь дважды повторен звук «л», но он поставлен так, что опоясывает это полустииши, окрашивая его. И вся строка читается легко, свободно, подтверждая то, что Асеев говорил о народном слове: «Забота о точности звука, об умении выговорить труднопроизносимое пронизывает всю народную речь, создавая в свою очередь средства, облегчающие произношение, запоминающиеся на слух: повторы звуков, созвучия, рифмовку» (5, 448).

Вот на эту-то звучащую речь, сохраненную в фольклоре, и ориентирована поэзия Асеева, многое от нее воспринявшая, в том числе и основной фольклорный жанр — песню.

Звучащее слово

Асеев гораздо чаще называл свои стихи песнями, чем на них действительно писалась музыка. Для него это было понятие прежде всего литературное. Вслед за поэтом и критика так часто говорила о песенности Асеева, что слово вошло в привычку. Разумеется, песенность в данном случае — качество чисто литературное. Однако как с ним уживается асеевское разграничение поэзии по установке: на мелодию или на интонацию, — ведь свои стихи он числил по второму разряду?

В числе основных обвинений, предъявленных футу-

ристами предшественникам, было такое — поэзия разошлась с речью. Согласно нарисованной ими картине, это расхождение — свойство едва ли не всей литературной поэзии. Обвинители на первых порах не захотели понять, что поэзия всегда взаимодействует с речью и всегда с ней не совпадает. Любая поэтическая реформа включает перестройку отношений со звучащим, речевым, словом. Футуристы обратили внимание только на то, что огромные языковые области не охвачены поэзией, не культивированы ею, а значит, и ее роль в общественном сознании непозволительно сужена.

Футуристы с их стремлением найти нового, небывало широкого читателя и слушателя поэзии, с их убежденностью в своем призвании; чтобы улица заговорила «безъязыкая», — объявляют себя реформаторами поэтической речи. Им показалось, что одну систему поэзии — мелодическую — они заменяют другой — интонационной. На деле было иначе — произошла лишь смена доминанты: вместо символистской склонности к мелосу, которая была ошибочно сочтена единственным результатом развития в сей русской поэзии, решающее значение было признано за ориентацией на звучащее слово и речевую интонацию.

Если даже не идти за примерами в XIX век, а ограничиться только поэзией непосредственных предшественников — символистов, то при том, что напевный (по терминологии Б. Эйхенбаума) тип в ней преобладает, два других — декламативный и говорной — также имеют место, равно как и в поэзии футуристической. Меняется иерархия типов поэтической речи и то, как они себя реально проявляют.

Сказать, что поэзия ориентирована на звучащее слово, значит сказать по этому поводу еще далеко не все. Характер какой речи воспроизводится? У Пастернака слышится голос сбивчивый, задышающийся от спешки — человек торопится выговориться, боится упустить момент. Эмоциональная речь, в которой замедление — растерянность или пауза перед восклицанием.

Маяковский говорит не для того, чтобы выговориться, а для того, чтобы уговорить, убедить, доказать. Интонация меняется в зависимости от темы, от аудитории: один слушатель или 150 000 000. В 20-х годах во время совместной работы с Маяковским Асеев усвоит этот тон, не отказываясь, однако, от своего — песенного, который он нашел в раннем цикле «Сарматские песни». «Песенность»,

которая не есть синоним «напевности», на что в свое время обращал внимание Ю. Тынянов, добавляя: «поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации»²⁰.

Для Асеева песенность — свойственный ему вариант интонационной поэзии. Первоначально слово «песня» указывало на избранный образец в обращении со словом — народная песня. Асеев особенно ценил в ней то, что звуковое напряжение, концентрация смысла не разрушали речевой — интонационной — непосредственности выражения. Их синтез он и добивался в собственной поэзии.

Асеев неоднократно рассказывал, как мелодия стиха вышла из случайной фразы → в раннем стихотворении: «Я запретил бы продажу овса и сена» и в позднем, прямо оттолкнувшемся от услышанных в разговоре слов: «Еще за деньги люди держатся». Звуковая волна, поднявшись в речи, не укладывается в правильные размеры. Это Асеев и называл установкой на интонацию. Однако после того как «установление лейтмотива основного размера вещи» (5, 527) произошло в первой же строке, ритм допускает только разнообразные вариации в пределах заданной нормы.

Вотличие от Маяковского, Асеев не мог рифмовать строку в 10—12 слогов с резко усеченной — до одного-двух. Это было для него несвойственно. У него в большинстве случаев строки соразмерны, явно тяготеют к ритмической упорядоченности как в отдельном стихе, так и в строфе. И здесь подобие повторяемости песенного куплета.

Ритмическая последовательность, убедительность — качество, присущее стихам Асеева, легко воспринимаемое и на слух. Он, как умелый рассказчик, не затрудняется в выборе интонации, ровно ведет ее, почти неуловимо меняя тон и позволяя себе только необходимый жест. Правда, в ранние годы были у Асеева и эксперименты, например, попытки полностью продублировать движение лирического сюжета сменой ритмического рисунка. Так, стихотворение «Я пью здоровье стройных уст», начавшееся правильным двусложным размером — ямбом, через дольники приходит к также правильному, но уже трехсложному размеру — амфибрахию.

Но это, повторяю, эксперимент. В те же годы Асеев овладел искусством добиваться перемены в интонации — а это ведь главное — путем минимальных ритмических

вариаций. Приведу только один, но очень показательный пример. Стихотворение «Запевает» — одно из первых о войне 1914 года и одно из тех, где отчетливо проявила себя асеевская манера:

Что руки твои упали,
еще ничего не зная,
на осеребь легкой стали,
потеха моя удалая?

Начальная строка определяет ритмическую норму: 1—2—1—1 (цифрами отмечено меняющееся число неударных слогов). Однако четвертая строка в эту модель уже не укладывается и будет воспроизведена ритмически точно только один раз — в заключительной строке всего стихотворения. Ее ритм, совпадающий с правильным размером — амфибрахийем, соответствует в данном случае ощущению финала.

Начиная со второй строфы — в ее последней строке — возникает дополнительный ритмический вариант: 1—1—2—1, который постепенно теснит основной, пока в последней строфе не вытесняет полностью, завершая смену интонации:

Купись кустом над поляной,
крути железовье кресью,
пока жужжавой каляной
пойму тебя в понебесье.

Читатель или слушатель поэзии не отмечает для себя вторжение каждого лишнего слога или смещение ударения — это и не нужно. Главное, что он слышит меняющуюся интонацию. Ведь и сам Асеев не вычерчивал схем, как и не занимался звуковыми расчетами. Интонационная установка в поэзии предполагает, что в стихе, как в речи, каждое ритмическое колебание совершается ради того, чтобы подчеркнуть смысл сказанного. Можем ли мы в данном стихотворении Асеева считать, что ритмические модуляции мотивированы смысловой необходимостью?

Если мы говорим «да», то тогда мы должны быть в состоянии вразумительно объяснить, какие ассоциации (воспринимаемые читателем неосознанно) возбуждает каждый ритмический вариант. Можно рискнуть и предположить, что первый менее упорядочен или четок и соответствует ощущению первоначальной растерянности: «Что руки твои упали...» В то время как второй, начинающийся двумя ямбическими стопами, более отвечает уве-

ренному тону заключительного приказа: «Курись кустом над поляной...»

Все это можно предположить, но лишь помня, что догадки такого рода всегда произвольны, импрессионистичны: от единичного приема невозможно с полной достоверностью выводов перейти к смыслу. Безусловно же справедливым будет сказать, что песенная манера асеевской лирики настойчиво тяготеет к основному «ритмическому лейтмотиву». Даже отступления от него возникают не как единичные жесты, сопровождающие речь, а как самостоятельные мотивы, развивающиеся и взаимодействующие с основным. Отсюда — речевое разнообразие.

Оно особенно усиливается начиная с 20-х годов, когда Асеев на пути к «большому читателю» добивается простоты, доступности образа, прежде державшегося сложной ассоциативной связью. Поэт теперь оттачивает повествовательное мастерство, делает ставку на интонацию. Причем Асеев все более уверенно чувствует себя на большом поэтическом пространстве, организуемом у него контрастно, «по системе дополнительных тонов, по системе радуги», — как пронизательно заметила по поводу поэмы «Маяковский начинается» на ее первом обсуждении В. Инбер²¹.

Контрастность, дополнительность, реализуемая не только в сюжете, в тоне, но и ритме, меняющемся от главы к главе. Это особенность, которую Асеев будет проявлять в поэмах, многочисленных циклах и даже в сравнительно небольших стихотворениях, разбиваемых на части, — тем самым как бы и формально делается пауза, а после нее устанавливается иной лейтмотив, иной ритмический рисунок.

Впечатление интонационной необычности, а в то же время строгости, продуманности остается еще и потому, что работающий вне традиционных — правильных — размеров Асеев создает свои метрические и строфические формы, отчетливые, но предназначенные для одноразового употребления. Именно так — своей индивидуальной строфой и размером — написаны некоторые из числа лучших стихотворений 20-х годов: «Русская сказка», «Эстафета», «Синие гусары»...* Разумеется, интонацион-

* Не случайно в справочном издании по стиховедению именно на асеевское стихотворение «Синие гусары» указывают как на довольно редкий в современной поэзии пример стихотворной фор-

ное своеобразие не столько важное достоинство названных произведений, сколько верный указатель того, что был найден подходящий тон, определено отношение к теме, а значит, стихотворение получилось.

Ощущение ритмической упорядоченности стиха зависит от всей совокупности элементов, которые Асеев подводит под понятие ритма: «Революцией в поэзии было все-таки перенесение вопросов внутриритмических на его звучание, на его рифму»²³. Хотя в работе «Звуковые повторы» О. Брик показал все основные звуковые приемы, пользуясь стихами Пушкина и Лермонтова, все же осталось прочное убеждение, что классики прибегали к этим приемам для себя необязательным, случайно, а в новой поэзии они — обязательное условие ее существования.

Говоря о звуковых повторах, Асеев всегда пользовался словом «рифма», что вызывает возражение современного стиховеда: «суждение Асеева об уничтожении грани между рифмой и звукописью» признается неверным, ибо они различаются «по своим функциям в строфической композиции»²⁴. Конечно, какими бы частыми ни были звуковые повторы, единственным обязательным остается рифма — повтор, завершающий ритмический период — строку. Однако, по мысли Асеева, любой повтор осуществляет ритмическую функцию.

Лучшим способом доказать правильность суждения о поэзии для Асеева всегда было — обнаружить аргумент в фольклорной традиции, не обязательно только русской. Вот почему важным для него открытием были «Ороченьи песни» — песни небольшого народа, обитавшего в Хабаровском крае. Во время своего пребывания на Дальнем Востоке Асеев узнал образцы их поэзии, перевел и опубликовал в газете, никогда более их не перепечатавая. Однако в его собственных стихах след остался. Звуковая напряженность слова отмечалась как новая черта его поэзии сразу же после возвращения в Москву в 1922 году.

К своим переводам Асеев написал предисловие, в ос-

мы — логазды: строка представляет собой последовательность стоп с колеблющимся числом неударных слогов, но порядок этих колебаний превращается в систему²².

новном касающееся звуковой структуры, «в которой вместо рифм нашего стихотворения главную роль играют — «перевертни» — повторения слов в обратном порядке и игра слогом, что как раз и считается в песнях орочен мастерством»²⁵. Сами перевертни безусловно были известны Асееву, хотя бы по стихам Хлебникова (который, кстати сказать, не раз вспоминал преданья орочен за их древность²⁶), но теперь непосредственно в народной поэзии он открыл для себя этот прием. При переводе Асеев не стремится следовать ему неукоснительно, как не отказывается и от рифмы в ее традиционном значении. Песни орочен для него — повод убедиться в ритмической функции напряженных звуковых повторов.

Иней лют, зол
Лаз тюлений
Мы устали
У лица зим
остры, хрусты
стали насты
Тени зябли
Албазины
Немы зори...

Поэт вначале вслушивается в звучание, а затем, проверив прием на слух, становится раскованнее и, вероятно, дальше отступает от структуры подлинника, приближаясь к своей манере:

Лисья лужа
Ложе лося,
Где тепло
Ему жилося,
Где не сдюжил
Он врага,
Бросив стужу
На рога...

Отдельные строки войдут в асеевское стихотворение «Собачий поезд», которое наряду с «Северным сиянием» даже тематически восходит к этой северной народной поэзии и представляет предел асеевского экспериментирования со звуком. Именно по этим стихам Ю. Тынянов назвал его поэтическое слово «выделенным», поясняя: «Это слово у него сохранило родство с песней, из которой выделилось (сначала как припев)...»²⁷ Выделенность сло-

ва, соответствующая стремлению поэта сделать его осязаемым, обозримым со всех сторон и высвеченным до самой глубины звучания и смысла.

В этих же стихах Асеева доведена до логического завершения мысль о неразрывности ритма и звука. Аллитерация в них — не произвольно избираемое украшение, а конструктивный фактор стиха, оказавшегося на грани переключения в иную систему стихосложения — аллитерационную. По крайней мере как тенденция возможность такого переключения у Асеева ощущается и, безусловно, поясняет звуковую природу его поэзии.

Сложившаяся аллитерационная система наиболее известна по древнегерманской и скальдической поэзии. Трижды повторяется опорный согласный в строке, ритм которой определен четырьмя ударениями и произвольным числом неударных слогов, — такова основа этого стиха. Конечно, Асеев не исполняет всех формальных установлений, но любопытно, что в наиболее ритмичных и аллитерационных по звуковой организации стихах он тяготеет к двуударной строке, напоминающей древнегерманский полустих. Так, кстати сказать, происходит и в той части «Северного сияния», где он едва ли случайно вспоминает о скальдах:

«Тронь струн
винтики,
в ночь лун,
синь, теки,
в день дунь,
даль, дым,
по льду
скальды!»

Это, разумеется, экспериментальная поэзия — проверка слуха и владения словом. Однако проверка перед тем, как ввести звуковой прием в свою поэзию. Чем объяснить обозначившееся в поэзии Асеева сходство с аллитерационным стихом?

Отрицание конечной рифмы как чего-то в ритмическом смысле исключительного было следствием борьбы с обязательной паузой на конце строки, прерывавшей естественное течение речевой фразы. Если прибавить к этому отказ от традиционных правильных размеров, то неизбежным результатом должно было быть ослабление ритма в стихе. Это плохо сочеталось с асеевской ориен-

тацией на песенный строй с его четко проявленной ритмической природой. Вот почему Асеев в большей мере, чем кто-либо из поэтов его круга, проявляет склонность к неправильным, но упорядоченным ритмам. И он же более других тяготеет к аллитерации, о которой сказано в одном древнеисландском памятнике: «аллитерация также скрепляет строки, как гвозди скрепляют корабль, сделанный мастером»²⁸.

О преимущественном значении согласных звуков для поэзии в 10—20-е годы говорилось неоднократно. Сначала в одном футуристическом манифесте: «часто стихом управляет первая ярко выраженная согласная» («Слово как таковое»). Впоследствии эту мысль подтверждали теоретики: С. Бобров, Л. Якубинский, Ю. Тынянов, давая при этом разнообразные объяснения. Разнообразие зачастую не было взаимоисключающим, а происходило оттого, что согласный звук удовлетворял многим склонностям новой поэзии, а следовательно, был неоднозначно мотивирован.

Преобладание согласных было только естественным в стихе, рассчитанном на то, чтобы «читалось туго»*. К тому же за согласными звуками в первую очередь признавалось право влиять на ритм, который зависит, по словам Л. Якубинского, от «звукового состава слогов, напр., от степени насыщения их согласными»³⁰. Футуристическая увлеченность словом как обладателем скрытого смысла тоже приподымала значение согласных, ибо они «несут бóльшую информацию, чем гласные», и «множество слов хорошо угадывается по одним только согласным...»³¹.

И, наконец, артикуляционное богатство согласных звуков³². Произнесение согласного связано с созданием и преодолением преград, с совершением разнообразного речевого, артикуляционного усилия, замедленного или разрешаемого мгновенно, и которое поэты новой школы принимают за эквивалент изображаемого действия. Само звучание признается изобразительным. Стихи пишутся не в расчете на чтение про себя, глазами, а в расчете на декламацию, на чтение вслух. Таким образом звучащее

* Характерна и противоположна в этом смысле оценка поэта, завершившего, по мнению Асеева, становление «мелодической поэзии,—Блока, принадлежащая К. Чуковскому: «Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных», «в гласных он весь»²⁹.

поэтическое слово оказывается двояко ориентированным: оно вбирает в себя звучание речи с ее интонациями, лексикой, и оно само становится речью — рассчитано на озвучивание.

Совпадение физического голоса поэта с интонацией, звуковым обликом его стихов — это новое и ставшее обязательным поэтическое достоинство: «Владимир Маяковский в подтверждение одной своей мысли сказал, что Борис Пастернак и Николай Асеев чудесно читают свои стихи, так как голос, которым они обладают, вполне выражает то, что у них на душе»³³.

Много сказано и написано о том, как читал сам Маяковский, какое впечатление производила его читка, его голос, как бы запрограммированный в стихе, именно поэтому недоступном с той же степенью выразительной и смысловой точности ни одному чтецу. Чтобы хоть как-то приблизиться к тексту, исполнитель должен услышать для себя первоначальный, замысленный поэтому звук, ритм, сращенные со смыслом, ибо, как говорил о Маяковском едва ли не лучший его интерпретатор В. Яхонтов, «у него ритм — это природа явлений»³⁴.

Напомню, что для Маяковского, как и для Асеева, как и для других поэтов их направления, ритм — это понятие прежде всего звуковое. Чтение вслух значит очень много. Оно раскрывает всю полноту смысла сложных стихов, спасает стихи более слабые, когда поэт имеет возможность голосом обозначить интонацию, недостаточно определившуюся в тексте. В авторском исполнении оживала и заумь, переставая быть «чистой индивидуализацией». Об этом свидетельствуют те, кто слышал А. Крученых или Д. Хармса³⁵.

Асеев до конца жизни сохранил представление о поэзии как о звучащем слове. Знавший его в последние годы Д. Лихачев вспоминает: «Он чувствовал поэзию как громко читаемую, — громко читаемую для большой аудитории, для массовой аудитории»³⁶. Это было убеждение, подкрепленное многолетней близостью к Маяковскому, который, когда расчет на звучащее слово ставился в вину новой поэзии ее противниками, парировал: «Не может быть места глупым, чуть ли не с упреком произносимым словам полонских:

«Разве он поэт?! Он просто хорошо читает!»

Будут говорить: «Он поэт потому, что хорошо чи-

тает». И дальше пояснял, что имеет в виду не «актерство», а «действующие особенности», «никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»³⁷.

В хороших стихах «действующие особенности» не привносятся, а лишь реализуются в чтении — они в самом тексте. Их найдет и поймет внимательный читатель, но то, что он должен будет восстановить для себя, поэт передает сразу, единым озвученным впечатлением: и изобразительность ритма, и изобразительность звука — все то, что Асеев (и не только он) называл «словообразом».

Словообраз

Асеев никогда не был заумником. Он всегда отказывался разменивать смысл на отдельные звуки, но как с этим его нежеланием согласуется автокомментарий к стихотворению «Выбито на ветре» из сборника «Леторей»: «Совпадение наглядной (начертательной) доказательности корня со звучарью: звук Б, повторенный в корне ЛЫБ, дает зрительное впечатление вздымающихся над строками волн»?

Графической изобразительностью в кругу футуристов увлекались многие, это было одно из звеньев, соединявших поэзию с живописью, а значит, благодаря ему возрастала искомая зрительность, материальность образа. Манифест «Буква как таковая» был подписан в 1913 году Хлебниковым и Крученых, и в нем они выражали свое недоумение по поводу того, что «ни Бальмонт, ни Блок... не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...»^{*} Не только легко поддающийся на все новое Каменский, но и Маяковский приняли к сведению графические средства. Асеев же как раз остался в стороне от этого увлечения, едва ли не единственный раз отозвавшись на него в приведенном выше комментарии.

Да и в том случае, говоря о начертательности, он имел в виду нечто иное, не случайно так и не попытав-

^{*} Что касается Блока, то обвинение бьет мимо цели, ибо он очень большое значение придавал внешнему облику своих сборников: от цвета обложки до наборного шрифта. Это проблема, которой посвящен целый раздел в книге М. Долинского, — раздел, названный «Эстетика текста и эстетика книги»³⁸.

шись добиться чисто графического впечатления, не прибегая ни к каким изменениям шрифта. Зрительное впечатление должно быть закрепленным не на бумаге, а в восприятии читающего, для кого звуковой образ есть кратчайший и самый верный путь к образу предметному. Здесь, безусловно, сказались уроки Хлебникова, который смотрел «на вещи как на явления, взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание»³⁹. К этой оценке Ю. Тынянова нужно добавить, что понять процесс Хлебников старался, имея перед глазами не только само явление, но и его словесный образ, вобравший его в себя целиком с первоначальной, неподвизтой цельностью восприятия.

Поэт, чье ремесло состоит в ухаживании «за смысловыми корнями языка»⁴⁰, должен возвращать читателей к этой стирающейся цельности: «Самые обычные слова имеют свою родословную, обозначая при своем образовании или действие, или качество. Но в обиходной речи, употребляясь многократно, они сохраняют только целевое обозначение предмета... При слове «варенье» в представлении возникает — сладкое липкое, вкусное. Действие «варки» слабо ощущается: мы воспринимаем слово как обозначение готового продукта» (5, 443—444).

Поэт воскрешает слово. Он не принимает слово за бирки, раз и навсегда наклеенные на готовые предметы, закрепленные за явлениями. В слове — биография вещей, представляющая вместо их застыло-поверхностного облика процесс становления, делания, протекания. Мысль Асеева о том, какова истинная природа слова, почти буквально совпадает с тем, как Тынянов определил хлебниковский взгляд на вещи.

Это общее у двух поэтов. Различие в том, как они следовали своему убеждению. Хлебников воскрешал слово в языке, Асеев — в стихотворении. Хлебников был занят поиском неизменного и изначального смысла в каждом звуке. Асеев окрашивал звук смыслом тех слов и той ситуации, которой он в данный момент принадлежал. Впрочем, «принадлежал» слишком пассивное слово, чтобы точно представить изобразительную роль звука, ибо значение слова лишь указывает на предмет или действие, а верная звуковая организация сохраняет его образ. Материальное передается только материальным. Отсюда и уплотнение звука до той степени,

пока он не наполнится предметным значением, не превратится в «словообраз».

Отдельных примеров в стихах Асеева много, но есть один особенно подробный, развернутый до размеров целого стихотворения — «Пожар на барже» (Пример материализации словообраза):

Мы издали увидели
вещающий тоску,
взлетевший со «Святителя»
раскутанный лоскут.

Матросов смытыми клеймами
играют влажные волн ямы.
«Великомученик Пантелеймон»
исписан синими молниями.

Стал еще святее, надев, ушкуй,
золотой косматый венок.
Ветер вертит огонь, как девушку,
у ее задыхаясь ног.

Последней водой лелеемый,
в половине четвертого,
падает «Пантелеймон»,
мачты медленно перевертывая.

(1915)

Легче всего замечается смена ритмического движения, очень отчетливая в этом стихотворении. Только первая строфа укладывается в правильный размер, представляя собой чередование четырехстопного и трехстопного ямба. Сочетание, свойственное балладе, жанру повествовательному и часто драматическому по характеру событий. Балладная ассоциация усиливается и стремительностью ритма: «баллада, скорость голая...» (Н. Тихонов). И в целом впечатление быстрого, поспешного — как на пожар — движения, о котором в тексте прямо не говорится, ибо сообщить о нем передоверено словообразу.

Ускорение в первой и четвертой строке добавляется за счет родственных звуковых сочетаний, рассекающих строку пополам внутренней рифмой: «раСКУТанный лоСКУТ». Подобный звуковой прием очень распространен у Асеева, причем именно в сочетании с какой-либо глагольной формой. Повтор в таком случае удваивает значение глагола, сообщая ему дополнительную дли-

тельность — возникает словообраз реального действия. В этом стихотворении прием использован неоднократно.

Обычно он легко ощущается на слух, ибо участвующие в повторе звуки уникальны на данном небольшом участке текста. Так, в третьей строфе, кроме как в повторе, звук «р» не появляется: «ВеТеР ВеРтит». Аналогично еще в одном стихотворении того же времени — «Нынче поезд ушел на Золочев», — вторая строка резко диссонирует с начальной: «удаРяяСь о РельСы». То, что обозначено в слове, закреплено как впечатление в звуке, продемонстрировавшем повторяющуюся ударность. Здесь, безусловно, есть элемент звукоподражания, хотя он вовсе не обязателен. Пример подчинен смысловой функции, и потому он лаконичен.

Изобразительное впечатление словообраза зависит прежде всего от значения глагола, подвергнутого звуковому удвоению. В предпоследней строке стихотворения этим определяющим становится слово «падает». идея которого не безразлична к его звучанию в данном контексте. Удвоенное па-па — «ПАдает ПАнтелеймон», — думаю, при чтении должно было произноситься с подчеркнутым усилием, замедленно, тем самым предвосхищая значение слова — «медленно», начальный звук которого также удвоен: «Мачты Медленно перевертывая». Расположение и произнесение звуков готовило и подтверждало значение слов. В предпоследней строке с ее всего двумя ударными слогами и в ритме создавалась инерция замедления. Сначала усилие, напряжение при начале падения, затем сменяющееся впечатлением медленного круга, который описывают падающие мачты. И, наконец, окончательное погружение на инерции все того же звука «п», окрашенного значением слова «падает» и стоящего теперь в ослабленной позиции: «перевертывая». Усилие уменьшается, сменяясь в последнем слове ослаблением напряжения, при котором тонущее судно скрывается под водой.

Все это вместе взятое и поясняет процесс материализации словообраза, отвечающего увлечению предметностью и дающего в поэзии аналогию живописи.

Футуристическая поэзия и живопись — известная тема. Повод к ней бросается в глаза: большинство поэтов-футуристов были художниками, почти все оставили признания о значении живописи в их поэти-

ческом мышлении. Но и те, кто не были профессиональными художниками, не прошли мимо этого увлечения.

Живописная изобразительность в поэзии может проявлять себя разнообразно. Наиболее очевидно — в словесном пейзаже: в степени его подробности, в отборе деталей... Этот пейзаж может быть проявлен в цвете, а цветовые обозначения, в свою очередь, могут иметь не только непосредственно изобразительное, но и ассоциативное, символическое значение. Нередки попытки установить соответствия между цветом и звуком: «А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый...» — так начинается сонет А. Рембо «Гласные» в переводе А. Кублицкой-Пиоттух.

Наше право — считать найденные поэтом соответствия произвольными, но, говоря о его поэзии, мы не можем не принять их во внимание. Правда, трудно сказать, проявилось в них устойчивое зрение или только ассоциации данного момента.

Столь зыбкие — импрессионистические — основания не устраивают футуристов: «Прежде всего: в чем следовало искать объективных признаков тождества элементов двух различных искусств? Наивный параллелизм Рембо с его сонетами о цвете согласных (как раз наоборот — гласных, но знаменательная для футуриста оговорка, лишняя раз подсказывающая, какие звуки ими считаются более содержательными. — И. Ш.) был блестящим отрицательным примером субъективного подхода к вопросу. Надо было двигаться в диаметрально противоположном направлении. Это значило в первую очередь выбросить за борт всякую специфику: никаких конкретных красок, никаких конкретных звуков. Никаких метафор, которыми с отвратительным легкомыслием пользуются для установления соответствий между музыкой и архитектурой, поэзией и музыкой и т. д.»⁴¹

Автор этих слов Бенедикт Лившиц полагал обязательным поиск новых «отношений и взаимной функциональной зависимости элементов» в стихе. По аналогии с живописью мыслилось прежде всего отношение поэта к своему материалу — слову. Точно так же, как левые художники исследуют цвет, чтобы понять принципы «тяжести, фактуры, плоскости, динамизма, консонанса»⁴², новые поэты углубляются в звук, добываясь от него ося-

заемости, материальности. Если для одних цвет — «энергия живописного мира»⁴³, то для других звук — энергия мира поэтического.

При том, что о живописности поэтического мышления — о словесных приемах передачи зрительных ощущений — можно говорить, имея в виду любого поэта, сознательная установка на аналогию с живописью — нечто более редкое и потому предполагающее оценку. Более распространена другая аналогия — с музыкой, которая ближе поэзии, так как оба вида искусства относятся к временному типу, а живопись к пространственному. Эстетическое различие, выведенное из того, каков характер материала, находящийся в распоряжении каждого искусства. И однако именно в этом моменте — в отношении к материалу, в использовании его возможности — устанавливается футуристическая аналогия поэзии и живописи.

Звуковые ассоциации подыскиваются теперь не столько в сфере цветовых, сколько двигательнo-пространственных представлений — аналогия усложняется. Были попытки в этом направлении и у Хлебникова, предполагавшего, что «в древнем разуме силы просто звенели языком согласных»⁴⁴:

«М заключает в себе распадение целого на части...

К — обращение силы движения в силу положения...

е упадок, упадать

у покорность»⁴⁵.

Аналогичным образом заумник А. Туфанов выводил функциональное значение согласных фонем из их способности «вызывать определенные ощущения движения»⁴⁶.

В. Хлебников не отметал самой возможности цветовых ассоциаций; напротив, он сознавал, что и Бодлер и Малларме были его предшественниками по звуковой теории⁴⁷, но он шел дальше — дальше назад к прошлому речи. Прав В. Гофман, сопоставлявший хлебниковскую «азбуку ума» с реконструированным наукой типом примитивного, синкретического мышления, в котором преобладали «прежде всего пространственные отношения»⁴⁸.

Однако и за пределами заумной философии живописное мышление в футуристической и близкой к ней поэзии тяготеет преимущественно к передаче ощущений движения. В самой европейской живописи тяга к динамике определилась как основной импульс уже у имп-

рессионистов, хотя и они могли бы назвать в качестве предшественника Э. Делакруа, стремившегося показать не саблю, а сабельный блеск. Футуристы, однако, настолько далеки от своих предшественников, что уже и не числят их таковыми. Только изредка, почему-либо вынужденные изменить своей обычной запальчивости, футуристы отдают дань импрессионизму, как это делал в свое время один из итальянских лидеров Боччони⁴⁹.

Принципиальное различие было в том, что художников-футуристов влекло не моментальное зрительное или эмоциональное впечатление, а воспроизведение сущности явления: не впечатление движения, а само движение как сгущение «мировой динамики» («Манифест футуристов»)⁵⁰. Не случайно и на недавней выставке «Москва — Париж» русское левое искусство 10-х годов было представлено целым рядом полотен, авторы которых искали решение самой формулы движения: Л. Попова «Динамическое построение (Двусторонняя композиция)», «Пространственно-силовое построение», М. Матюшин «Движение в пространстве».

Более позднее, но восходящее к той же поэтической традиции стихотворение Н. Заболоцкого «Движение» — восемь ног, сверкающие в животе коня, — заставляет вспомнить манифест итальянских художников-футуристов: «...бегущая лошадь имеет не четыре, а двадцать ног, и движения их треугольны»⁵¹.

Разумеется, ни живопись, ни поэзия не ограничивались подобными умозрительными формулами, дополняя их непосредственно зрительным, чувственно воспринимаемым образом движения.

У художницы Натальи Гончаровой, которой Асеев посвятил заключительное стихотворение своего первого сборника, есть картина «Велосипедист». Городская улица и едущий по ней человек. То, что перед нами город, мы понимаем прежде всего благодаря многочисленным вывескам, составляющим фон. Некоторые из них можно прочесть ясно, но лишь до того момента, как с ними поравняется велосипедист. Скорость опрокидывает предметы, разлетаются буквы, движение разрушает привычный для глаза и разума порядок вещей.

Аналогичный поэтический образ города дал Асеев в «Фантасмагории», посвящение которой Н. Гончаровой

объясняет, чем он вдохновлялся. Теперь фантастика идет не от Гофмана, даже не от брюсовского «Коня бледа», но от новой живописи. Изображение смещено, захваченное общим стремительным движением. Нет ничего статичного, устоявшего под этим напором, как нет и ничего сохряющего свой привычный, спокойный облик:

...опрокинулись тучами стены.
звезды стали, стеная, в витражи;
над тоскующей каменной плотью,
простремглавив земное круженье,
магистралью на бесповоротье
облаками гремело забвенье..

К этому времени относится одна из первых встреч Асеева с Маяковским, сказавшим ему: «никакой художник еще не придумал такого пейзажа города, как тот, что отражается в стеклах идущего трамвая — и притом бесплатно»⁵².

Однако, невзирая ни на советы, ни на увлечение живописью, «Фантасмагория» для Асеева — попытка, не имеющая сколько-нибудь существенного продолжения. У него живописная аналогия проявляет себя преимущественно иначе — звуковым напряжением, которое должно материализовать усилие совершаемого действия.

Звук, не отвлеченный от смысла слова, а зараженный им, его продолжающий. По сравнению с классической поэзией различие не в принципе, а в степени сознательности и настойчивости, с которой принцип осуществляется. Возрастает нагрузка, приходящаяся на каждый звуковой прием. Этот процесс начался в поэзии еще до прихода футуристов.

«Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движения по трясине: в стихах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием»⁵³. Так И. Анненский разбирает бальмонтское стихотворение, которое ценит за его мелодические достоинства, ибо в звучании находит ключ ко всему богатству возникающих ассоциаций, в том числе и зрительных.

Создается парадоксальная ситуация: поэзия достигает осязаемого, зрительного впечатления, пользуясь средствами другого искусства — музыки, чьи возможности в этом отношении более ограничены, чем возможности слова. В ряду временных искусств именно поэзия

искусство «изобразительное», ибо «словом можно обозначить... все формы материального бытия — звучащие и беззвучные, объемные и бесплотные, многоцветные и бесцветные, статичные и динамичные...»⁵⁴. Зрительная определенность ассоциаций, которые может вызывать музыкальный образ, значительно меньше, — они гораздо субъективнее, произвольнее.

Вот почему при бальмонтовской музыкальности даже тот предмет или действие, которые оказываются в фокусе, входят в образ не прямо, не в своей полной предметной достоверности, а в отдалении, окутанные мистической дымкой: «Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются кошмарные тени, накопленные в старом доме...»⁵⁵

Поэзия мистических и музыкальных намеков отвергнута футуристами. Предмет должен быть дан во всей своей зримой материальности, которая особенно остро проявляет себя в действии, в движении, во взаимодействии с другими предметами. Это убеждение разделял и Асеев. Слова указывают на обозначаемые предметы. Звук изобразительно закрепляет значение, как и происходит в материализованном словообразе «Пожар на барже».

В нем если и возникают ассоциации со звукописью предшествующего литературного периода, то очень бегло, как одна из многочисленных красок. Так, когда мелькает слово «лелеемый», вызывая впечатление звуковой текучести, излюбленной Бальмонтом, то оно воспринимается едва ли не как чужое, опровергаемое сразу же за ним стоящей очень деловой и очень прозаичной фразой, которая никак не согласуется с бальмонтовской беспредметной музыкальностью:

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

«Влага», считавшаяся образцом звукописи, на фоне стихотворения Асеева анемична и однообразна. Впрочем, к 10-м годам бальмонтовское обращение со звуком не воспринимается — и не только футуристами — как дости-

жение. Б. Садовской писал в 1907 году в преддверии юбилея Державина: «Его «Соловей во сне» по мастерству стиха бесконечно превосходит бальмонтовскую «Влагу»...»⁵⁶.

Естественно, что для молодого поколения поэтов, известных своим непочтительным отношением к классикам, имя Державина — нечто бесконечно далекое и высокопарное: «Торжественней, чем строчка державинских од», — так единственный раз в эти годы вспомнил о нем Маяковский. Асеев также числил Державина среди литературных противников, но позже он переменит оценку: «Уже Державин искал обновленных ритмов...» (5, 474). Оценка изменилась, вероятно, когда лучше узнал и понял. Во всяком случае, Ю. Тынянов еще в начале 20-х годов указал на Державина с его веской одической речью как на предшественника Маяковского и Хлебникова.

Сходство футуристической поэзии со стихами русских архаистов возникло не потому, что его добивались. О нем могли даже не подозревать, но оно было обусловлено объективными причинами. Одни писали до того, как развилось чувство гармонической точности, другие — отвергая его. В поэзию возвращалась архаическая лексика, тяжелые ритмы. Вновь утвердилась речевая — ораторская и разговорная — интонация. И даже попытки осмысления звука имели свою аналогию в XVIII веке. Старые поэты ценили смысловую выразительность, предпочитая ее «благозвучию». Комментируя свою строку: «Во свет рабства тьму претвори», — А. Радищев соглашался с тем, что она «туга и трудна», однако приводил мнение и в свою защиту: «Иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»⁵⁷.

Такое отношение не было исключительным, скорее закономерным. В звуке, ритме иногда даже с наивной прямолинейностью предполагали постоянную смысловую окраску. И уж во всяком случае добивались соответствия смыслу. По мере того как к концу XVIII века в поэзии развивается склонность к описательности, в «благоразумном подборе буквенных звуков» ищут способности изображать, о чем в предисловии к своей описательной поэме «Херсонида» свидетельствует русский последователь Дж. Томсона Семен Бобров: «Чрез самое произношение действительно ощущаю, ка-

ким образом шумит буря, крушится водоворот и поглощается корабль; или како стрела пущенная из сильных рук жузжит в воздухе и проч.».

Намерение Боброва очень живо напоминает то, что через сотню с лишним лет назовут «словообразом», а нарисованная им картина — сюжет асеевского стихотворения. Случайное ли совпадение? Возможно, что и нет, ибо в том же 1915 году на предисловие к «Херсониде» ссылается в своей книге «Записки стихотворца» другой Бобров — Сергей, близкий друг Асеева и издатель его первых поэтических опытов.

Но и независимо от этой параллели звуковая организация стихов Асеева особенно в 10-е годы заставляет вспоминать о поэзии «архаистов». Сколь отлично от бальмонтской «Влаги» построен асеевский образ: «матросов смытыми клеймами, // играют влажные волн ямы». Много согласных, затрудняющих произношение. Тугие, медленные строки, отяжеленные на конце спондеем: «волн ямы».

Асеев, как и многие поэты его круга, любит краткие, усеченные слова, обнажающие корневой смысл и утяжеляющие ритм:

Вот волн вам, их ропот покоряя,
привидится эскадра белотрубая.

(«Об 1915 годе»)

Однако Асеев, и в этом его отличие от большинства футуристов, не ограничивается только созданием тугого, неудобного звукоряда, он обязательно дает освобождение звуку. И в этом отношении среди поэтов XVIII века он напоминает Державина, стягивавшего шумные немусикальные согласные до того, что казалось — вот-вот строка окажется произносимой. И вдруг наступало мгновенное разрешение, легкости которого могли бы позавидовать поклонники благозвучия, а обилию звуковых перекличек футуристы:

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно...

Во всяком случае, асеевская строка, снимающая напряжение во второй строфе: «исписан синими молниями», как по звучанию, так и по зрительному впечатлению напоминает прославленный державинский образ молнии:

«простерся синий дым полетом». И опять сходство, которое определяется, вероятно, не влиянием, а зависимостью от общего источника — древнерусской поэзии, где нередко сверкают эти синие молнии — символ небесного разящего оружия, которое по аналогии с земными булатными мечами окрашивается в синий цвет.

Стихи Асеева постоянно возвращают нас к народной поэзии. Теперь кажется — по частному, беглому поводу, однако на фоне асеевского отношения в целом эта аналогия теряет случайный характер. Асеев чаще говорил о том, как он учился у народной речи слуху, но мы видим — не только слуху, а также и зрению. И образу, и восприятию вещей, то есть всему тому, что уже не входит в разговор о технике стиха.

Целый ряд важных понятий, к которым прибегал сам Асеев или без которых невозможно обойтись в анализе его поэзии, совпадают с тезисами футуристов, с теорией Хлебникова. Это и «словообраз», и «звучащее слово»... И все-таки система его поэзии строилась на собственных началах. Она была достаточно жизнеспособной, чтобы принять в себя и переработать заимствованный, усвоенный материал, при этом сохраняясь как цельный и независимый организм.

Маленькие поэты подражают. Они берут чужое и применяют к себе. Сильный талант в чужом находит свое. Асеев принял установку на звучащее слово, но развил особенный, ни на кого не похожий поэтический слух.

Он никогда не доверял выражение смысла отдельному звуку, но асеевская поэтическая мысль реализовала себя только в звучании. Родственные созвучия обеспечивали «быструю переключаемость ассоциаций», «движение метафор по звуковому полю»⁵⁸.

В стихах Асеева всегда есть ощущение точной логики формы. Даже в раннем творчестве, пока еще у поэта не было твердой уверенности ни в своих чувствах, ни в своих отношениях, и речь часто прерывалась «нелогичными возгласами стиха» (1,10). Так говорил Асеев о том времени, когда период стилизаций был уже в прошлом, но путь поиска еще не обозначился вполне определенно. Самооценка совпадает с тем, что припоминал в Асееве

10-х годов очень близкий к нему Б. Пастернак: «воображение, яркое в беспорядочности, способность претворять неосновательность в музыку...»⁵⁹.

Смысл формы открылся Асееву раньше, чем смысл того, чему она должна служить. Оттого и логика звукового движения могла показаться более основательной, чем движение эмоции и мысли в стихе. Сам Асеев позже признавался, что трудно шел к открытию своей темы, долго не мог обрести в ней уверенность.

Время определит темы. А тема оправдает владение поэтической техникой. Когда придет уверенность в том, что надо сказать, Асееву не придется отрекаться от приобретенного ранее — ему пригодится все его умение говорить на языке поэзии.

За отряд улетевших уток,
за сквозной поход облаков
мне хотелось отдать кому — то
золотые глаза веков...

В 1916 году издательством «Центрифуга» выпущен в свет пятый по счету и последний дореволюционный сборник стихов Асеева «Оксана». В названии — имя будущей жены поэта, о которой в посвящении к одной из последующих книг («Совет ветров») сказано: «Как и все — Оксане Синяковой».

«Оксана» не только книга любовной лирики и не просто очередной сборник — это первое избранное, включающее новые стихи и лучшие из опубликованных ранее.

Всего 59 стихотворений. Немного, но в те годы Асеев полнее не был представлен.

Показалось бы странным, если бы на второй год мировой войны уже призывавшийся в армию Асеев явился перед читателем с прежними славянскими мотивами, с новыми любовными песнями, стихами, ни словом не обмолвившись о происходящем. В «Оксане» есть стихи о войне — первое из них «Граница» помечено октябрем 1914 года. Такие точные, вплоть до месяца, хронологические пометы у Асеева — редкость, поэтому в глаза бросается еще одна дата — «Крым, Август, 914». Она стоит под стихотворением «И последнее к морю», начинающимся строкой «Когда затмилось солнце...». Это, конечно, тоже о войне, несколько дней как разразившейся, захватившей врасплох, в разгар летнего сезона, и заставившей задуматься о себе, об Оксане...

Война началась, когда Асеев только-только успел почувствовать себя поэтом. Весной вышел первый сборник, как бы отодвинувший в прошлое период ранних проб. Новые стихи пишутся иначе, увереннее, по-своему И вдруг — война!

Поэтическое развитие Асеева не прервалось, напротив, оно убыстрилось. То, к чему шел медленно, неторопливо, теперь нужно срочно додумать, дописать — кто знает, много ли ему еще отмерено.

Ускользящее, враждебное время входит в стихи. Все, что пишется, пишется о войне либо с ощущением войны, которая вот-вот наступит, уничтожит. Прежде чем война определилась для Асеева отдельной темой, она определила весь строй его поэзии, систему его лирики.

У времени в плену

В стихах 1915—1916 годов Асеев так настойчиво и так страстно бросает вызов богу, что в своем богоборчестве напоминает человека, некогда преданного вере, а теперь отрекшегося и беспощадно развенчивающего прежнего кумира. Но едва ли Асеев успел пережить глубокое религиозное чувство. Его отношение к богу до этого бунта было скорее детским, обремененным многочисленными запретами во имя веры, связанным с благоговейным трепетом перед тем, чье имя не следовало упоминать всуе. Во всяком случае, именно ужас богохульства промелькнул в стихах, когда впервые божеское имя, ли-

шаясь своего неприкосновенного величия, соединилось с текстом рыночной вывески в стихотворении «Объявление».

Этот живой, памятный детский страх подсказал поэту объект, достойный ниспровергающего порыва, направленного на все и не имеющего достаточно ощутимой цели. Если бог всеведущ, если ему принадлежит вся полнота власти, то он должен принять на себя столь же полную ответственность, и ему предъявляет поэт счет земных несовершенств.

Так у Асеева возникает богоборческая тема. В пределах эпохи у нее богатый фон: бунт против бога затрагивает не только официальную церковь, готовую откликнуться цензурным запретом на все, что ей покажется кощунственным, но и разнообразные мистические увлечения в среде интеллигенции, где после 1905 года особенно широко распространились идеи богоискательства, соборности. Официальное или неофициальное, вновь обретенное божество — не только спасительная, но и ревниво охраняемая идея, на которую и посягает Асеев. Он не был, разумеется, в своем бунте ни первым, ни единственным. Даже если ограничиться только поэзией, то в глаза бросается фигура Маяковского, чей вызов богу предшествует асеевскому.

И в ранних стихах, и в первой трагедии, и в поэме «Облако в штанах» (вначале называвшейся «Тринадцатый апостол») Маяковский заявляет свои права на мироздание. Бог, таким образом, оказывается в положении узурпатора, у которого, естественно, находится немало защитников — в печать произведения Маяковского попадают то «рябыми», то «перистыми», как «Облако»: «Цензура в него дула. Страниц шесть сплошных точек»¹.

С 1915 года цензура начинает «продувать» и стихи Асеева: вылетают то отдельные слова, то строки, пока наконец в сборнике «Леторей» не пострадало целое стихотворение. Сборник был арестован в типографии, о чем есть сообщение в альманахе «Московские мастера», а в издательском анонсе, приложенном к четвертому сборнику Асеева и помеченном маем 1916 года, значит: «Арест снят. Распродано».

На седьмой странице «Леторея» вместо текста — черный прямоугольник типографской краски. На свет с трудом — по более отчетливому рельефу букв — угадывается название — «Жалость». Ни в одном из асеевских сборни-

ков стихотворения под таким заглавием нет. Прочсть что-либо под краской того же самого состава красителя, каким напечатан текст стихотворения, чрезвычайно сложно, даже с помощью новейшей криминалистической аппаратуры*. Цензура поработала на совесть, но, к счастью, остались экземпляры, избежавшие экзекуции, в том числе один — в Ленинской библиотеке, доставшийся ей в наследство от Румянцевского музея.

Поскольку стихотворение никогда не перепечатывалось Асеевым и практически неизвестно, приведу его полностью с сохранением пунктуации оригинала:

Жалость

Капкан для ловли блох...

Кто его выдумал?
Может быть «Бог»
Которого я не видывал.

Любовники — стройные — длинные — цапли
Главное: — ноги — глаза и талия!

Если ж слез наливались капли —
Их сушила неувиденная Италия

Высокая, тоненькая, с усиками,
Очень похожая на букву У

С пальцами узенькими
Лусенька
Ау!

Капкан для ловли блох
Бог?

Видимо, бог в роли изобретателя, а то и самого капкана для ловли блох, притом что божеское имя поставлено в кавычки и существование подвергнуто сомнению, — все это навлекло начальственное неудовольствие. Вообще в стихах Асеева упоминание о боге не сопровождается мистическим чувством, поскольку он сам есть символ реальности с законами, отвергаемыми поэтом. Вот почему в отличие от философской поэзии, где богоборчест-

* Выражаю благодарность работникам Центральной научно-исследовательской криминалистической лаборатории, которые пытались помочь мне прочсть залитый краской текст, пока чистый экземпляр не был мной обнаружен.

во сопровождалось апелляцией к человеческой способности мыслить, у Асеева отречение от веры вызывает боевой клич: «Разум изрублен!» — вероятно, отозвавшийся и в письме Хлебникова к Асееву (декабрь 1915 года), обещающего нанести «последний удар — в загривок старого разума»².

Но что дальше? В самой поздней своей автобиографии — «Путь в поэзию», — предпосланной последнему собранию сочинений, Асеев рассказывает, как встретился с этим вопросом:

«Бога нет, — это ясно; но что же есть? Человек, — это я вижу и знаю; но человек ведь смертен и, значит, переходящ, как все земное. А что же не переходит века и века? Ведь должно же быть нечто, не уничтожаемое временем! Эти размышления и сомнения создавали те стихи, которые характерны для начала моего творчества. Это были богохульные, с точки зрения религии, произведения, но это все-таки были стихи о боге, и они могут вызывать недоумение у читателя. «Торжественно» (1915), «Объявление» (1915), «Скачки» (1916), «Откровение» (1916) и целый ряд других стихотворений свидетельствуют о борениях и сомнениях незрелого еще разума, но полного искреннего желания разобраться в неведомом» (1,9).

Итак, Асеев обозначил цель своего тогдашнего поиска — «нечто не уничтожаемое временем». Вечный человеческий поиск и все более трудный по мере того, как идея времени, освобождаясь из-под власти поставленного над ней божественного промысла, обретает все большую независимость и силу. Как будто с каждым поколением ускоряется ход времени и под его ударами разлетается по мелочам, бессмысленно расходуется человеческая жизнь:

Жизнь осыпается пачками
рублей; на осеннем свете
в небе, как флаг над скачками,
облако высинил ветер...

¹ Разве ж не бог мне вас дал?
Что ж он, надевши время,
воздух вокруг загваздал
грязью призов и премий!

Так начинается стихотворение «Скачки», замечательное как своим совершенством, так и особой логикой асеевского стиха. О ней еще придется говорить отдельно,

но разве можно понять движение мысли, упуская из виду законы этого движения?

Первая фраза — о жизни. Она обрывается словом «рублей», которое жестко обрамлено двумя паузами, превращающими его в смысловой центр высказывания. Затем резкая перемена и мысли и интонации. У Асеева любое изменение в лирическом сюжете обязательно подтверждается сменой тона, стиля и даже звука. И вот после того как тяжело упало последнее слово первой фразы, вдруг обретена свобода дыхания, которой в образе сопутствует ощущение распаханного пространства.

За категорическим заявлением о жизни вообще следует картина эмоционально, зрительно очень ясная, но непонятно каким образом соотносимая с предшествующей ей фразой. Понимание связи приходит в последующих четырех строках, где окончательно утверждается образ, обещанный заглавием, — скачки. К нему в равной мере восходят оба контрастные высказывания первой строфы.

Что касается картины «осеннего света», то ведь Асеев прямо вводит ее через сравнение со скачками, которых он всю жизнь оставался страстным любителем. В последние годы, когда тяжело больной Асеев почти не выходил из дома и не мог бывать на ипподроме, к нему по уговору приходил человек, с которым он уединялся в комнате, чтобы во всех подробностях услышать о каждом заезде минувшего дня. Это было священнодействие: «Разве ж не бог мне вас дал?»

Скачки для Асеева — личный символ неумного движения, азарта борьбы, и в стихотворении, им посвященном, предметом разговора естественно становится сама жизнь. Но этот же образ удивительно точная реализация выражения, которое в те годы преследует Асеева: «Время — деньги». Поэт не хочет довериться этой мудрости, но и не умеет ее опровергнуть. Одновременно со «Скачками» написано «Откровение» — обычно они печатаются в сборниках рядом. Оба стихотворения о боге, «надевшем время», и о человеке, меряющем это время на деньги:

Пускай не один на свете,
но я — перед ним ведь нищий.
Я годы собрал из меди,
а он перечел их тыщи.

А! Если б узнать наверно,
хотя б в предсмертном хриле,

как желты в Сити соверены,—
я море бы глоткой выпил.

И снова, чтобы понять мысль, нужно прокомментировать способ ее поэтического выражения. Не слишком ли алчным выглядит герой, за которым автор признает право на лирическое «я»? Во-первых, нужно учесть одно обстоятельство, роднящее Асеева с Маяковским. Их лирический герой никогда не отстраняется от несовершенств человечества. Может быть, он более других виновен, ответствен, в том числе и за то, что человеком не найдено другого реального мерила времени, кроме денег.

Во-вторых же, читая о жажде героя насладиться желтизной лондонского золота, мы должны помнить о совершившейся образной подстановке: соверены появились как метафорический эквивалент времени,—и речь идет не о жажде богатства, а о страстном желании проникнуть в оберегаемую богом тайну вечности. Асеев, однажды воспользовавшись сравнением, в дальнейшем признает сравниваемые величины взаимозаменяемыми. Однако естественно, что понятие времени, передаваемое такой метафорой, окрашивается в тона отвергаемой мудрости. «Время — деньги».

По той же поэтической логике человек, посягнувший на божественную тайну, объявляет себя разбойником, тем более что это слово благодаря библейской ассоциации усиливает богохульственный пафос стихотворения:

Тот, кто перед тобой ник,
запевши твоей свирелью,
был такой же разбойник,
тебя обманувший смиренем.

Напомню, что пастушеская свирель, флейта в ранней футуристической поэзии — инструмент, спорящий с высокой аполлоновской лирой. Но затем и от флейты Асеев откажется вместе с мифологической атрибутикой.

Если в стихах Маяковского, Асеева имя бога продолжает присутствовать, то чтобы лишний раз можно было подтвердить свое отречение от него. Или же сказать о неприемлемости любых понятий, пока они продолжают вызывать божественные ассоциации. Некоторые из них оказываются очень прочными, и поэту долго не удастся разбить смысловой связи. Начинается трудная борьба, подобная той, которую Асеев ведет за освобождение времени не только от власти денег, но и от власти бога. Это

два связанных между собой условия, определяющие существование человека, каким поэт больше не хочет быть.

Если основной атрибут времени движение, то не попробовать ли победить время его же оружием? Так и было в «Скачках»:

Я обгону в вагоне,
скрыться рванусь под крышу,
грохот его погони
уши зажму и услышу.

Слышу его как в рупор,
спину сгибая круто,
рубль зажимая в руку
самоубийцы Брута.

Жизненная гонка кончается поражением — все тем же рублем, за который цепляется человек, пытающийся перегнать время.

А если попробовать понять движение и овладеть им? Его источник видели прежде всего в технических достижениях, ведущих человека к овладению скоростью. Восхищались поездом, автомобилем, приветствовали рождение самолета. Едва ли не единственный раз Асеев резко отозвался о Блоке за то, что в стихотворении об авиации «консерватизм его эстетического отношения к миру и его влияния заставил его закрыть глаза и не увидеть ничего в грядущих крыльях человечества, кроме «бездушности» этих крыльев»³.

Правда, это писалось уже во второй половине 20-х годов, когда из памяти стерлось, что русские поэты-будетляне, в отличие от своих итальянских собратьев, хотя и провозглашали восхищение цивилизацией, но знали и сомнения. Движение, скорость — это всегда прекрасно, но вот что касается механизмов, новых железных существ, созданных человеком, то не становятся ли они угрожающими? Во всяком случае, в поэме Хлебникова «Журавль» гигантская железная птица пожирала детей. Однако в один прекрасный момент она взвилась в небо и скрылась в неизвестном направлении.

Будетляне все-таки надеялись на то, что им удастся вписать машину в новую мировую гармонию, в которой человек властвует над природой за счет технического превосходства, но не забывает своей естественной с ней связи. Вот почему увлечение самым-самым современным и будущим согласовалось со стремлением к первоначаль-

ному, влекущему к примитиву в живописи, к разгадке словесных, звуковых тайн в поэзии.

Среди дореволюционных стихов Асеева мы не найдем прямого гимна цивилизации, технике. Период индустриальной романтики Асеев переживает позже — в начале 20-х годов, когда увлечется возможностями нового созидательного союза между машиной и человеком в условиях обновленного революцией общества. Но и в ранней поэзии он изображает мир, который не может оставаться тем же самым после того, как в нем прозвучал паровозный гудок и раздался жужжащий звук пропеллера. Это повод и к тому, чтобы пересмотреть свои отношения с богом:

Нынче поезд ушел на Золочев,
ударяясь о рельсы. И вот —
я вставляю стихи на золоте
в опустевший времени рот.

Ты еще задрожешь и охнешь,
когда я, повернув твою челюсть,
поведу паровоз на Мохнач
сквозь колосьев сушеный шелест.

Я вижу этот визг и лязг,
с травой в шуме ставший об локоть,
где бога голубой глаз
глядит на мчащееся облако.

Обычная асеевская панорама, дающая сквозной обзор и ощущение вольного пространства. При этом, как правило, несколько точных деталей, таких, например, как географические названия. Происходящее локализовано, но совершается любое событие не только в данном месте, а вообще в мире и во времени. О времени речь заходит сразу, хотя смысл метафоры вначале неочевиден.

Что означает «рот времени»? При дальнейшем чтении мы понимаем, что Асеев воспользовался метафорой раньше, чем ее мотивировал. Она подсказана зрительным сходством: состав поезда — челюсть, через это подразумеваемое сравнение передано ощущение внезапной пустоты на маленькой южной станции, от которой только что в суете и шуме отошел поезд. Пусто, как беззубый рот.

Время теперь предстает не как вечное движение, а как вечная неподвижность. Ее-то и должна заполнить поэзия — «стихи на золоте». Это последнее слово закреп-

ляет метафору, ибо вхоже в оба ассоциативных ряда: по связи с зубоврачебной практикой и с тем цветовым оттенком, который приобретает у Асеева время. В другом стихотворении того же периода: «золотые глаза веков».

Характерна и сама метафора, отвечающая футуристическому предписанию материализовать все отвлеченное, причем материализовать неожиданным, неподобающим с точки зрения традиционной поэтичности образом. Однако для Асеева поэтическое задание не исчерпывалось эпатажем или разрушением. Все неожиданное должно быть обосновано как уместное и убедительное, поэтому метафора не обрывается на подмеченном сходстве, а продолжается до тех пор, пока от чисто внешнего подобия не приходит к установлению существенной связи между сопоставляемыми явлениями.

Второе четверостишие начинается обращением — «ты», которое, как это нередко бывает в ранних стихах Асеева, относится сразу к нескольким обозначаемым. В данном случае это и дающий гудок поезд, и бог-время, вскрикивающий от боли в кресле дантиста, в роли которого выступает поэт. Аналогия завершена утверждением равно подчиненного положения техники и времени перед человеком. То, что и требовалось доказать, причем доказательство проведено способом вполне корректным в пределах поэтической логики.

И все-таки полного метафорического перевоплощения Асеев здесь не допускает. Можно представить жизнь в образе скачек или переодеть своего лирического героя разбойником, покушающимся похитить у бога время-деньги,— это понятия, легко принимающие предложенную им поэтическую форму. Но время, переданное зубоврачебной метафорой! Она возникла, чтобы неожиданным образом передать чувственное впечатление — пустоты после отхода поезда, но затем метафорическое развитие пошло своим путем и первоначальный образ стерся. Теперь его следует подновить.

Поезд, идущий сквозь шелест колосьев, затем грохот состава, вставший об локоть с травой,— в таком сочетании слуховые ощущения и сами кажутся вещественными, осязаемыми, чему немало способствует звукопись в стихе. Затем переход от слуха к зрению: панорама беспредельно распаивается в высоту, по вертикали, так что одним взглядом можно охватить и мчащийся по земле поезд и застывшее в вечности синее небо. Мы и воспри-

нимаем их теперь как нечто единое, родственное в их сходном отношении к человеку, которое было нам поэтически показано.

Это стихотворение, вероятно, одно из последних у Асеева, где в прежнем смысле присутствует идея времени, сливающаяся с мыслью о божестве. Как будто бы одержана победа: поэту, пользуясь образом одного из его же более поздних стихотворений, удалось связать землю с небом. Но мысль, особенно столь настойчивая и важная, едва ли может быть решена раз и навсегда. Она возвращается, требует каких-то иных вариантов решения.

Были у Асеева попытки непосредственного обращения к вечным, не уничтожаемым ценностям — минуя мысль о времени. Это и любовь:

Приветствую тучи с Востока,
жестокого ветра любви,
я сжечь не умею восторга,
который мне душу обвил.

Это и поэзия:

Царь играет на ветреных гусях
у зверей молодого села;
на снега, засиневшие грустью,
упадали морщинки с чела.

Лев, лицом обращенный ко звездам,
унесенные пляской олени,
на него ополчившийся ростом
слон, лазури согнувший колени.

Асеев, который обычно спешил перевести любовную отвлеченность на язык предметный, здесь, напротив, растворяет материю в ощущениях: загрустившие снега, слон, сотканный из лазури. Все как будто нереальное, скорее желаемое, чем действительное. Или неизвестно когда бывшее — не случайно оба стихотворения написаны по мотивам: первое восходит к впечатлениям от восточной поэзии, второе первоначально и печаталось с заглавием «Из Библии». В финале и того и другого — мысль о невозвратности: «царь ушел, унося их во взоре...» — или о неосуществимости:

Привет вам, руки с Востока,
где солнце стоит, изомлев,
бледнеющее от восторга,
которого нет на земле.

Именно это стихотворение могло подсказать Хлебникову его оценку Асеева через аналогию с востоком: «персидско-гафизское упоение словесными кущами в чистоте их цветов...»⁴. В устах Хлебникова с его вечным интересом к Азии как хранилищу тайн духа и поэзии это высшая похвала, справедливая по отношению к стихам Асеева в целом, если иметь в виду асеевское стремление сохранить в слове, в звуке впечатления настолько чувственно сильные, осязаемые, что предмет по-прежнему открыт для восприятия во всей своей материальности, всеми органами чувств.

Что же касается отношения ко времени, то здесь Асеев не полностью совпадает с Хлебниковым, мечтавшим о свободе от времени, о поэтическом путешествии «поперек времен» (подзаголовок поэмы «Дети выдры») и полагавшим, что, «двигаясь в направлении, поперечном времени, мы легко видим горы будущего»⁵. Среди асеевских рассуждений на ту же тему можно найти аналогичные. Исполненное оборотничества стихотворение «Я буду волком или шелком», где есть такие строки: «будет тень моя беситься дни вперед, как дни назад...»

Есть и более традиционное обращение к морю, волны которого выступают как символ вечности — с ними соединяет себя поэт: «мы ведь вечности вращенье...» Это похоже на Хлебникова: «мы подражаем морским волнам...»⁶ — мысли, возникающие созвучно, в лад. Асеев не раз заставляет свою поэзию прислушиваться к голосу вечности, воспроизводить его:

Ты чувствуешь в напеве скаканье и касанье?
То были волны, волны! Возникнут и замрут...

И все же путешествие «поперек времен» не удастся Асееву. Как только человек пытается пересечь волны, повернув им наперерез, происходит обрыв времени: «Перережутся века черным боком миноноски...»

Волны времени не подхватывают и не уносят жизнь человека, а бьют в нее, и человеку предстоит выстоять в схватке с «пролетающей быстрью». Мотив, особенно остро звучащий в стихах, объединенных темой, имя которой — «Оксана».

Оксана

В стихах названо подлинное женское имя — что же дальше? Перейти в план жизненных, бытовых подробностей — на это Асеев не согласится: «Я не хочу земного сора...» Он ценит точную деталь, но не для того, чтобы к ней подбирать вторую, третью... Важно не описывать предмет, а обозначить его в земном пространстве. Деталь — точка опоры, которая чем вернее, тем легче, от нее оттолкнувшись, вознестись к понятиям обобщающим, наполняющим единичное явление смыслом. То, что названо по имени, уже считается достаточно индивидуализированным, готовым для дальнейшего осмысления.

Так как обычно лирический сюжет развивается у Асеева в пространстве вселенной, то поэт не ограничен в установлении смысловых связей. Индивидуальное бытие дает форму вечным понятиям: «Оксана — жизнь и Оксана — смерть!» И, конечно, Оксана — любовь, хотя само слово звучит в стихах не так часто. Оно прочитывается в многократных метафорических перифразах:

Как соловей, расцеловавший воздух,
коснулись дни звенящие твои меня,
и я ищу в качающихся звездах
тебе узор красивейшего имени.

Я, может, сердцем до тла изолган:
вот повторяю слова — все те же,
но ты мне в уши ворвалась Волгой,
шумишь и машешь волною свежей.

Мой голос брошен с размаху в пропасть,
весь в черной пене качает берег,
срываю с сердца и ложь и робость,
твои повсюду сверкнули серьги.

По горло волны! Пропой еще, чем
тебя украсить, любовь и лебедь.
Я дней, закорчившихся от пощечин,
срываю нынче ответы в небе!

(«Через гром»)

Дар любви прекрасен и неожидан. Он даже незаслужен, ибо, вознося любовь на поэтическую высоту по контрасту с несовершенством человеческой природы, поэт ни в коем случае не хочет сказать: я лучше других. В первом четверостишии поэт пытается подыскать слова любовного объяснения: соловей, поцелуй, звезды и соот-

ветствующий набор эпитетов. Может быть, сочетаются эти поэтизмы и не совсем обычно: «соловей, расцеловавший воздух», — не банально, но как-то уж парфюмерно красиво. Объяснение не получилось таким, каким хотелось. Поэт огорчен, начинает исповедоваться, и вдруг: «но ты мне в уши ворвалась Волгой...» Это Асеев, нашедший нужные слова.

Свежесть волной прошла по стихотворению. Теперь только глубже погрузиться в найденное ощущение. Кажется, об этом следующая метафора. Однако при чем здесь «черная пена»? Смысл не ясен, но ассоциации возникают не соответствующие моменту радостного погружения в стихию. Думаю, что для пояснения мысли нужно вспомнить строфу из стихотворения «Морской шум», написанного годом раньше — в 1915-м:

Ты вся погружаешься в пену,
облизанная валами,
но черную похоти вену
мечтой рассеку попалам я.

Если и не платоническую любовь воспевают Асеев, то во всяком случае такую, для которой похоть (не раз произнесенное им в стихах слово) — понятие противоположное по смыслу и отвергаемое. Пожалуй, впервые об этом зашла речь в стихотворении «Тунь» (1914), посвященном М. М. Уречиной — сестре Оксаны Марии:

Пустынным палом похоти
перепалило роды,
а ты в милейном хохоте
залащиваешь годы.

Первые две строки — это характеристика чувственной вседозволенности, которой не раз пыталась противостоять поэзия начала века. Самый известный и самый идеальный пример — блоковские стихи о Прекрасной Даме, после которых поэтом были написаны уже совсем иные строки, относящиеся к жрицам не платонического идеала, а земной любви:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Не блоковская ли нота отозвалась в начале стихотворения «Тунь», наполняя смыслом странный эпитет в первой строке:

Ты в маске электрической
похаживаешь мимо,
а я — на Дон, на Дон, на Дон
зову тебя очима.

Электричество — это принадлежность призрачно веселящегося, жаждущего развлечения города, который, по выражению в одном из ранних стихов Асеева (также перекликающимся с блоковским четверостишием), «летаргией бульварного вальса» подернул «усыпленные лица». К тем, кто еще не погрузился в это царство электрического сна, к чьему лицу не навечно пристала электрическая маска, Асеев обращает свой призыв, набатно начинающий и завершающий стихотворение:

Пойдем на Дон, на Дон, на Дон
свести на очи — очи.

Свежесть волжской волны, донская вольница — вот те тона, в которые окрашены асеевские метафоры, относящиеся к теме с именем «Оксана». Не блоковский ранний платонизм, а естественность отношений, представленных не только как идиллия, но как поединок, испытание силы: «свести на очи — очи».

Однако чаще в асеевской любовной лирике вспоминается другой поединок — старая распря с богом. Оксана — едва ли не самый серьезный для нее повод.

Когда есть что терять, остро переживается даже сама возможность утраты, преследующая навязчивым кошмаром:

Я знаю: все плечи смело
ложатся в волны, как в простыни,
а ваше лицо из мела
горит и сыплется звездами.

Вас море держит в ладони,
с горячего сняв песка,
и кажется, вот утонет
изгиб золотистого виска...

То, что так хрупко и прекрасно, заставляет сильнее опасаться завистливого покушения, а сама близость к природе, родство с нею рождает ужасную мысль о легкости растворения, о возвращении в небытие. Это ли не причина, чтобы броситься с проклятиями к богу, к морю, ко времени — ко всему, что отмечено вечностью и перед чем человеческая жизнь и красота — мгновение:

...буду плевать без страха
в лицо им дары и таинства
за то, что твоя рубаша
одна на песке останется.

Буйство, порыв, сопровождаемые обвинениями, угрозами, призывами,— все это не новости в стихах Асеева. Новое в другом — в умении убедить не только громкостью голоса или страстностью речи, но неопровержимостью аргумента. Поэтического аргумента в виде неожиданно появляющейся в поле нашего зрения детали, которая благодаря своей мгновенной зримости заставляет пережить кошмар не как пугающую возможность, но как страшную реальность: «...твоя рубаша одна на песке останется». В этой, говоря сегодняшним языком, кинематографической детали — и отчаяние утраченной любви, и поражение в схватке со временем.

Не всегда асеевские детали столь отчетливо зримы, но всегда предметны в том смысле, что каждая из них — сгусток одновременно пронизывающих ее чувственных ощущений. И еще одно свойство этих предметных деталей — они возникают из повседневности, из сегодняшнего дня, опознаваемыми реалиями которого они нередко являются. В них нет ничего традиционно поэтического, и их появление всегда — неожиданность, обеспечивающая им силу воздействия.

Если ночь все тревоги вызвездит,
как платок полосатый сартовский,
проломаю сквозь вечер мартовский
Млечный Путь, наведенный известью.

Я пучком телеграфных проволок
от Арктика к Большой Медведице
исхлестать эти степи пробовал
и в длине их спин разувериться.

Но и там истлевет высь везде,
как платок полосатый сартовский,
но и там этот вечер мартовский
над тобой побледнел и вызвездил...

Ночь и тревога — понятия легко соседствующие. Поэзия XIX века, прежде всего Тютчев, Фет, утвердила в лирике прием показа души через созвучное состояние природы. Имея в виду привычность, разработанность этого приема, Асеев прибегает к нему не прямо. Нигде не сказано, что ночь для природы это то же, что тревога для челове-

ческой души. Тем более нет указания на то, в чем их возможное сходство. Асеев просто сближает их, соединяя через вторичный, изобразительный, признак: тревога становится звездной. Что же касается существенной связи явлений, оправдывающей аналогию, то читатель должен восстановить ее сам, в процессе припоминания обновляя стершийся образ.

Для Асеева обычно такое косвенное использование традиционных метафор, возникающих намеком, когда основное сходство принимается как само собой разумеющееся. При этом определяемым обычно оказывается более абстрактное понятие, приобретающее черты зримые, предметные. Так и в приведенном стихотворении, где Асеев не ограничился тем зрительным эффектом, который смог извлечь из сопоставления ночи и тревоги. Он добавил третий элемент сравнения — полосатый сартовский платок, упомянутый дважды и добавляющий образу не только вещественности, но и сегодняшней окраски, — так может увидеть только современник.

И в остальных случаях все отвлеченное или даже слишком пространственно большое и потому с трудом схватываемое единым взором и единым впечатлением переводится в форму более легко ощутимую, осязаемую. Темнота вечера настолько материальна, что пробиться через нее нельзя иначе, как сделав пролом — каковым и представляется Млечный Путь. Телеграфная связь тоже вспоминается своим предметным признаком — пучок телеграфных проволок, который тут же пущен в дело метафорически, давая выход скопившемуся у героя отчаянию разлуки. Даже в непосредственно лирическом признании, завершающем стихотворение, все тот же одномоментный синтез ощущений, закрепленный деталью:

Если мне умереть — ведь и ты со мной!
Если я — со зрачками мокрыми,—
ты горишь красотой писаной
на строке, прикушенной до крови.

Попробуйте пересказать последние две строки. Вам не обойтись без набора основных лирических понятий: любовь, красота, страдание, поэзия. В стихах они присутствуют неназванные, как бы входя одно в другое, нанизываясь на тот невидимый стержень, роль которого исполняет метафорическая подробность — до крови прикушенная строка. Лирические понятия переживаются, входят чувствен-

но — физической болью, соединившей любовь и поэзию, или бьющим в глаза светом, который вдруг начинает излучать старая, застывшая поэтическая формула «писаная красота». Как будто реставратор снял темный слой олифы, и иконописный лик снова перед нами в первоначальной яркости красок.

Асеев обладал замечательным и редким лирическим даром. Тем более редким в уже зрелой, богатой поэтической культуре, где все говорено-переговорено, пето-перепето, где любое вечное чувство чревато повторением. Как вырваться из тисков привычности? Ищут психологических осложнений, новых жестов: «Я на левую руку надела перчатку с правой руки...» Эти ахматовские строки, читанные в Башне у Вячеслава Иванова, сразу же были оценены взыскательным хозяином как событие в поэзии.

Ахматовская (тех лет) тонкость эмоционального рисунка, его графичность и манера Асеева во многом противоположны: они представляют собой крайние возможности, несовместимые, но и не отменяющие друг друга. Асеев пытается запечатлеть чувство цельно, не дробя на жесты, на оттенки, на подробности, дать его принадлежащим не мгновению, а вечности. Это необычно, необычно и сегодня; вот почему критики, просматривающие стихи лишь для того, чтобы обнаружить в них характерные особенности и ничего не находя для рубрики «жизненная конкретность», признают развитие лирической темы у Асеева совершающимся преимущественно «в плане отвлеченном»⁷. Не буду задерживаться на опровержении этого мнения, ибо все, что говорилось выше, доказывает обратное — чувственность, вещественную плотность асеевской лирики.

Да, Асеев работал только чистым лирическим тоном, не ища психологических полутонов. Вот, кстати говоря, почему он — прирожденный лирик — в период первого молодого взлета пишет не так много собственно лирических стихов, всего два-три десятка с 1914 по 1917 год. Он не ведет поэтического дневника, не имеет в виду подробной исповеди сердца, и поэтому, «что я почувствовал в этот весенний вечер» или «какой мне вспомнилась моя любовь под шум осеннего дождя», для Асеева не может быть полнокровной темой. Самое большее — поводом для нее, который оправдывается, если выводит к основным лирическим тонам: любовь и тоска в разлуке, любовь и осенняя печаль, любовь и страх смерти, — «Оксана — жизнь

и Оксана — смерть». Дробящихся, поражающих психологическим разнообразием эмоциональных оттенков поэзия Асеева не знает.

Так же как в эти годы она не знает другой героини, кроме Оксаны. Иные увлечения, если они и были, проходят мимо поэзии, задерживаясь в ней лишь мимоходом, с ироническим оттенком: «Я пью здоровье стройных уст, страны мелькающих усмешек...» Что это — польские впечатления военного времени, навеянные гордыми полячками? И в этом же стихотворении:

Скажу опять все то ж и той,
которой вы «да здравствуй» кличете,
ведь жизнь из платы зажитой
мне все равно веселье вычтет.

Эти строки, как и стихотворение «Если ночь все тревоги вызведит», написаны в разлуке, когда в 1915 году Асеева призывают в армию на Западный фронт, и к испытанию временем прибавляется испытание пространством. Некоторые образы, настроения следуют неотвязной мыслью. Повторяется даже целая строфа, которая уже приводилась (глава «Техника стиха») как образец звуковой организации асеевского стиха:

У облак темнеют лица,
а слезы, ты знаешь, солены ж как!
В каком мне небе залиться,
сестрица моя Аленушка?

Ее умиротворяющая детская сказочность должна отвлечь от сомнения:

А может, мне верить уж не с кем,
и мир — только страшная морда,
и только по песенкам детским
любить можно верно и твердо...

Судя по датам стихов и по их содержанию, необычайно много писалось военной весной 1915 года, проведенной вдали от Оксаны. Ненужная, несвоевременная весна. На вечно волнующее обновление природы поэт откликается страхом — страхом за свою любовь и протестующим возгласом к небу:

Притиснуть бы за руки небо,
опять наигравшее юность,
спросить бы: «Так боль эта — небыль?» —
и — жизнью в лицо ему плюнуть!

Только мыслью о природе, существующей не от бога, а от самой себя, примиряется Асеев. Пейзажей, описаний по-прежнему нет, но есть мгновенные, говорящие — символические — детали. Одна повторяется несколько раз, обращая на себя внимание, — желтые крылья иволги:

Все песни желтых иволог
храни, храни ревниво, лог.

Сохранность этих песен важна, так как в них — человеческий голос, человеческая память, не умирающая, отданная природе, а значит, в них — отрицание конца, смерти:

И мой язык, как лжи печать,
сгниет заржавевшим железом,
но станут иволги кричать,
печаль схвативши в клюв за лесом.

Если искать непосредственный исток этого образа, то, видимо, нужно вспомнить Хлебникова:

Там за странюю зеленой посева
Слышишь у иволги разум напева.

(«Погонщик скота, сожранный
ил». 1906—1908)

Затем не раз в поэзии иволга мелькает как воплощение человеческого в природе: у Мандельштама (увлекавшегося Хлебниковым) — «Есть иволги в лесах и гласных долгота...», в широко известном стихотворении Заболоцкого (увлеченного и Хлебниковым и Мандельштамом) «В этой роще березовой».

У Асеева далеко не случайные, хотя не замеченные до сих пор связи со всей традицией русской философской — натурфилософской — лирики. От него тянутся важные связующие нити и вперед — к Заболоцкому, Мартынову, и назад — не только к Хлебникову, но и к Тютчеву. Да, как это может показаться ни странным, но тютчевские ассоциации есть не только у позднего Асеева, называвшего Тютчева в числе любимых поэтов, но и у раннего, в его «футуристический» период 10-х годов:

Ногой тяжелой шли века,
ушли миры любви и злобы,
и вот — в полете мотылька
ее узнает поступь кто бы?

Мысль о двойничестве души и природы, о метаморфозах, которая, конечно, не стилистически, но образно очень близка к стихотворению Тютчева «Cache-cache»:

Влетел мотылек, и с цветка на другой,
Притворно-беспечный, он начал порхать.
О, полно кружиться, мой гость дорогой!
Могу ли, воздушный, тебя не узнать?

О заинтересованности молодого Асеева Тютчевым вспоминает С. Бобров, читавший ему свое любимое тютчевское стихотворение «Итальянская вилла» с аналогичными мотивами незримого или перевоплощенного присутствия душ⁸.

Скажут, что все-таки не этими единичными аналогиями определяется поэтический облик Асеева тех лет. Верно, но они убеждают нас в том, что же именно отбирал Асеев в традиции русской поэзии, то есть что он признавал своим. Не только фольклорная традиция, не только Хлебников, но и Тютчев и Державин, которые нет-нет и скажутся то ли сознательной ассоциацией, то ли непредусмотренным совпадением. Непредусмотренным, но закономерным, ибо в своем поколении Асеев обладал обостренным чувством природы как одухотворенной материи.

Асеев, конечно, находился в положении отличном от названных поэтов. Они учились ощущать духовность природы, развивали тонкость поэтического восприятия. Асеев же, как и Хлебников, считал, что с тех пор восприятие слишком истончилось и уже не способно удерживать впечатлений сильных, цельных. Теперь духовное снова должно вернуться к своим истокам, припомнить родство с материей, погрузиться в нее. Предметная воплощенность всего переживаемого, мыслимого — вот поэтический закон, принятый для себя Асеевым.

Поэтическая логика

Говоря о том, что произведение понятно, обычно не претендуют исчерпать его смысл, а лишь отмечают свое читательское впечатление. Обвинение в непонятности часто сопутствует новому и необычному, которое затем утверждается, входит в привычку и уже никого более не поражает своей недоступностью. Но есть и иное явление — непонятность, которая как будто не уменьшается с течением времени, не ослабевает и при более близком знакомстве.

Постепенно только допускают, что произведение трудно воспринимается не оттого, что оно бессмысленно или плохо написано, а просто такова логика художественного языка, приобретающего репутацию сложного. Эта репутация прочно закрепилась за футуристической и создаваемой на близких к ней путях поэзией.

С точки зрения самих поэтов непривычность выражения была предусмотренным способом воскрешения слова, то есть выведения его из состояния автоматического употребления. Над образным словом надо было подумать, надо было сделать усилие, чтобы его понять. Н. Асеев в своих статьях последних лет не раз приводит в пример стихи Маяковского или собственные, показывая, как сказанное в них может быть «понято только глубоко вдумавшимися в него читателями» (5, 421).

Что же, право поэта рассчитывать на внимательного читателя. Поэт — человек с обостренной способностью замечать неожиданное и удивляться ему. Он готов поделиться этим своим умением с другими, но любитель поэзии не должен ожидать, что впечатление снизойдет на него, как только он пробежит глазами несколько строк. Пробежит, увидит знакомые слова и не даст себе труда почувствовать ту новую или, наоборот, старую, вечную жизнь, которую поэт воскрешает в слове.

Вначале в футуристической поэзии стереотип разрушался пародийными приемами — через сближение несовместимых понятий. Предшественники говорили о поэтических красотах, а им отвечают: «душа — кабак, а небо — рвань» (Д. Бурлюк), предшественники уповали на музыкальность стиля, а им в ответ о том, что читаться должно «неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной» (А. Крученых). Однако постепенно понимают — и первым Маяковский, — что в снижении, уходе с поэтических вершин есть не только отрицание красоты, но и возможность создания новой эстетики через сопряжение далеких понятий.

Асеев любил иллюстрировать этот прием примерами из Маяковского: «Маяковский сказал однажды, что он летел как ругань: другая нога еще добежала в соседней улице. Вещи настолько разные, что объединить их может только поэт» (5, 426). Асеев цитирует неточно — у Маяковского сказано не о себе, — это реплика персонажа его первой трагедии, но смысл примера не меняется. К тому же Асеев приводил и другие, отмечая как особенность

манеры свойство «собирать множество разнообразных образов — понятий, ассоциируя их по далекой схожести (студень — океан, трубы флейты — трубы водосточные и т. д.) ...»⁹.

Пародирование заменяется объяснением: отвлеченное или возвышенное передается предметным и каждодневным. Отвлеченностей вообще избегали, старались не называть, а лишь показывать наглядно: не произносить слова «красота», а поставить перед глазами красивую вещь и убедить в том, что она красива.

Казалось бы, чем предметней, тем конкретней и яснее. Это и так и не так. Если образ подразумевает какое-то непосредственное и очень точное впечатление, то читателю необходимо его для себя восстановить, угадать. Асеев неоднократно рассказывал про спор вокруг одного фетовского образа:

Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

«Серебряные змеи» казались Валерию Брюсову садовыми дорожками, протоптанными в глубоком снегу. Мне же представлялись они извивающимися лентами сухой снеговой пыли, поднятой поземкой»^{10*}.

Многозначность толкования кажется Асееву подразумеваемой Фетом при его любви к «неясности, зыбкости образа». Однако он же признается, что и агитационный образ Маяковского:

Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте,—

сделался ему понятным спустя много лет (5, 420).

Для того чтобы предметность образа стала доступной, нужно повторить тот ассоциативный путь, которым поэт вышел от данного понятия или впечатления к данному предметному воплощению. В футуристической поэзии это тем более не просто, что самого поэта как будто эта связь через ассоциацию и не очень занимает, момент сопоставления почти всегда опущен и сравниваемые явления сливаются, входят друг в друга, становясь взаимозаменяемыми.

* Интересно, что через этот же фетовский образ в «Жизни Арсеньева» Бунин показывает нечувствительность героини к поэзии:

«Она спрашивала:

— Какие змеи?

И нужно было объяснять, что это — метель, поземка».

ми. Так возникает новое динамическое целое, которое и воспринимается единым впечатлением, минуя разрывы образных, стилистических и даже грамматических связей текста.

Разумеется, в том, что касается грамматики, деформация может быть допущена с особой осторожностью. Самое большее, что позволяет себе, например, Маяковский, даже в ранние годы, это перепрыгивание через вспомогательные слова — предлоги, союзы, — они легко восстанавливаются при чтении, но их отсутствие динамизирует образ, подчеркивая быстроту, с которой работает воображение, одновременно создавая иллюзию непосредственного речевого высказывания. Именно иллюзию, ибо выпадение ненужных, точнее, неважных слов происходит при окончательной обработке текста, что Асеев показал в замечательной статье «Работа Маяковского над поэмой «Про это». Не только вспомогательные, но «все описательные слова вычеркиваются, процесс мышления обнажается, между читателем и автором создается контакт» (5, 543).

Иногда опускаются даже глаголы. О «безглагольности» Хлебникова говорил в своей книге о нем Р. Якобсон¹¹, ее же проповедовали в своих манифестах итальянские футуристы, и одновременно с ними, хотя совершенно от них независимо, эта особенность стиля становится характерной для некоторых американских поэтов, начинавших в 10-е годы (У. К. Уильямс)*. Так что «обезглаголивание» поэтического языка нельзя считать результатом подчинения общей эстетической программе или объяснять взаимным влиянием. Это следствие стремления передать стиху ускоренный ритм современной жизни; опуская лишние связи, непосредственно погрузиться в реальный опыт — в мир ощущений, а также приблизить стих к звучанию далеко не всегда гладкой, но всегда информативной разговорной речи.

Пропуск вспомогательных слов, предлогов, глаголов признается возможным в тех случаях, если без них — без тех дополнительных сведений, которые они могут сообщить, — проявлен предмет во взаимодействии с другими предметами или явлениями. Очень показательна в этом

* В пределах русской поэтической традиции футуристическое «обезглаголивание», так же как футуристическое желание сказать-ся самым звуком, приводит на память опыт А. Фета: «Шопот, робкое дыханье...»

смысле частая замена предложной конструкции творительным падежом у Маяковского: «Эта тема азбуку тронет разбегом»,— вместо первоначальных вариантов: «в разбеге», «с разбега» (5, 520). Или у него же в раннем стихотворении «Несколько слов о моей жене»: «Венчается автомобильным гаражом, целуется газетными киосками...»

Р. Якобсон так объяснял этот также частый и у Хлебникова прием: «Широким применением творительного отношения устраняется механическое примыкание, выдвигается грамматический субъект... примыкающее дополнение как бы виснет в воздухе...»¹² То есть достигается выдвинутость предметного значения, его свободная ориентированность в смысловом пространстве стиха. Мы остро воспринимаем два взаимодействующих предмета, но их отношение не закреплено, не фиксировано. Непосредственно на наших глазах они сталкиваются, притираются, требуя к себе повышенного внимания по сравнению с тем, на которое могли бы рассчитывать в безукоризненно гладкой фразе.

Синтаксис стихотворной речи всегда отличен от того, который можно принять за действующую языковую норму (даже имея в виду подвижность, неустойчивость этого понятия). И все-таки при их постоянном несовпадении мы отмечаем для себя случаи особенно резкой или настойчивой деформации. Тогда она осознается как прием, который — это очень существенное дополнение — не столько позволяет реализовать поэтическое намерение, сколько обозначить его, привлечь к нему внимание. Вот почему поэту, полагающемуся только на воспроизведение такого рода приемов, удастся заявить о том, чего бы он хотел, но еще не приблизиться к желаемой цели. А с другой стороны, поэт, гораздо более умеренный в формальных новшествах, не спешащий декларировать своих намерений, может оказаться более удачливым в их осуществлении.

Если Асеев и прибегал к приемам-декларациям, то не в области грамматических средств языка, а за счет фонетики — звукового напряжения. Он сближал, сталкивал слова путем их звукового родства, осуществляя таким образом «движение метафор по звуковому полю»¹³. Такого рода метафоры Б. Томашевский называл «звуковыми»¹⁴ и в качестве примера ссылался на стихотворение Асеева:

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством Отца и Сына.

Сам же Асеев, хотя он мог бесконечно оперировать примерами собственной поэзии, проиллюстрировал явление звуковой метафоры стихами Маяковского: «Простынь постельная треплется плеском» — перевод слуховых ощущений в зрительные» (5, 532). Происходит рождение «словообраза», в пределах которого сходство, улавливаемое на слух, создающее иллюзию звукового переплеска, очень прочно держит фразу, входит в значение каждого слова. Плещущая простыня — это бессонница, человек, мечущийся по постели, но в сочетании с плещущим звуком это уже волна, ворвавшаяся в комнату, уносящая в реку, в море.

И динамический синтаксис поэтической речи, и звуковая метафора — приемы, работающие с целью выявить в образе предметное значение: столкнуть слова, обострить их отношения, чтобы они буквально выбивали друг из друга смысловой заряд. Для этого были хороши любые приемы: и поэтический синтаксис, и звуковая метафора, и просто сопряжение в образе различных чувственных впечатлений, осуществленное с той степенью тесноты, когда кажется, что слово входит в слово и «предмет сечет предмет». В Шкловский сразу по выходе поэмы «Облако в штанах» писал о ней: «Поэма производит впечатление какого-то большого единства: слова держатся друг за друга мертвой хваткой»¹⁵.

Особенно часто Асеев сопрягает звуковые и зрительные ощущения:

и тлеют поляны от лая,
от хриплого желтого смеха,
где мчатся лисицы, пылая
летающим пламенем меха...

Стихотворение называется «Охота» (1916). Осенняя охота. Мечущаяся лисица — язык пламени, поджигающий и лес и поляну. Трава на поляне желтеет, и ее цветом окрашен лай мчащейся по ней своры. Причинно-следственная связь, допустимая только в пределах поэтической логики, когда смежные, соприкасающиеся явления берутся не как случайные, но как связанные между собой, отражающиеся друг в друге. Они именно отражаются, не растворяясь, не теряя своего предметного значения, наоборот, прочнее в нем утверждаясь.

«Желтый смех» в этом стихотворении, вероятно, напоминает «красный смех» Леонида Андреева. При почти буквальном сходстве только отчетливее проступает раз-

личие того, как непосредственное значение слов входит в образ. В рассказе Л. Андреева лишь на миг, коротким зрительным впечатлением присутствует «красный смех» — выражение лица убитого человека. И сразу же обобщающий символ: «красный смех» — палящее солнце, огонь, кровь, война и, как у Эдгара По, «маска красной смерти».

Оценивая такого рода поэтическое значение слова, Ю. Тынянов писал: «Символисты, употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались необычайной интенсивности колеблющихся признаков, добивались «кажущегося значения»...»¹⁶ Далее следовали примеры из Блока. Действительно, и в приведенном выражении Л. Андреева, и во многих случаях у Блока эпитеты в гораздо большей мере, чем непосредственно конкретное качество, подразумевают какие-то дополнительные («колеблющиеся», по Тынянову, «коннотативные», по современной терминологии) смысловые оттенки. Изобразительность потухает по мере того, как все более интенсивной становится эмоциональная окрашенность образа, его переносное — символическое — значение.

Иначе у Асеева. В его «желтом смехе» при всей необычности такого сочетания слов произошло лишь перераспределение реальных свойств. Смех, то есть лай собак, окрасился цветом поляны — места действия. Зрительная характеристика придана слуховому явлению, и в том сдвиге достигнута искомая теснота образного сцепления в расчете на восприятие его единым насыщенным впечатлением.

Конечно, в данном случае различие лексического употребления усугубляется разностью ситуации: у Асеева «желтый смех» — только эпизод, деталь, в то время как у Андреева «красный смех» — символ, лейтмотив всего рассказа, вынесенный в его заглавие. Но и при сходных условиях различие остается в силе, пусть и проявленное с меньшей очевидностью. То, как мы прочитываем стихотворение, зависит от того, кто автор, ибо, зная его манеру, мы вправе судить о частном, привлекая представление об общем. Вот строка — «золотые глаза веков». Будь ее автором, скажем, Блок, мы могли бы предположить, что цветовой оттенок был замечен, потому что он эмоционально уместен и вызывает соответствующие моменты ассоциации. Изобразительное впечатление могло быть подсказано символическим значением цвета.

Но это не блоковская, а асеевская строка. И наше ожидание по отношению к ней меняется, так как за «колеблющимся», переносным значением гораздо более явно и существенно проступает цветовой оттенок. Нам предстоит найти чисто живописную ассоциацию, объясняющую, почему Асеев окрашивает глаза веков в золото. Вероятно, разгадку подскажет стихотворение Маяковского «Мама и убитый немцами вечер», написанное чуть раньше асеевского. Там есть такие строки:

слезя золотые глаза костелов,
пальцы улиц ломала Ковна.

И сразу насколько углубляется смысл асеевского стихотворения: отдать застывшее в куполах, шпилях, освященное присутствием бога историческое время за вольную вечность природы:

За отряд улетевших уток,
за сквозной поход облаков
мне хотелось отдать кому-то
золотые глаза веков...

Теперь это стихотворение оказывается родственным другому, написанному годом позже, — «Проклятие Москве»:

Нынче кончал скликать
в грязь церквей и бань его я:
что он стоит в века,
звание свое вызванивая?

И окончательный его призыв: «Ну, так долой кресты!
// Наша теперь религия!»

Могут возразить, что не всякий читатель обнаружит эту конкретную предметность в эпитете. Во-первых, Асеев подразумевает связь со стихотворением тогда уже знаменитым, теперь же классическим. Понимание поэзии невозможно без ее знания, тем более без знания столь близлежащего, так что спасительная ссылка на трудность образного языка не может быть принята. А во-вторых, даже не вспомнив строчки Маяковского, читатель, знающий манеру Асеева, должен подумать над цветовым эпитетом, над тем, к чему он может реально относиться, и в результате такого размышления самостоятельно приблизиться к верному ответу.

Или даже если мы не догадались, не нашли для себя объяснения, все равно важно, чтобы осталось ощущение

непонятости, не до конца раскрывшегося, не уловленного нами смыслового намека. Иначе мысль перестает работать, прекращает поиск. Важно доверять поэту и собственному пониманию его мышления. Тогда даже в неявных, не поддающихся буквальному прочтению образах мы будем пробиваться к верному значению, в данном случае к осознанию предметного смысла. У Асеева он открывается в самых неожиданных ситуациях.

Свою лучшую дореволюционную книгу «Оксана» Асеев начинает «Безумной песней», одним из двух стихотворений, перенесенных им сюда из первого сборника:

Только метнет прожектор
резкую ясь — и снова
темный уходит Гектор
от очага родного.

Неожиданная троянская ассоциация, видимо, привлечена общей атмосферой самозабвенного героизма, осмысляемого в высокой поэтической тональности. Но почему Гектор темный? В контексте первого сборника «Ночная флейта» ночь — время поэзии и героического подвига. Романтический мотив, кстати сказать, за несколько лет до того подновленный шумной полемикой (она едва не закончилась дуэлью) между Брюсовым и Андреем Белым. В стихах, которыми они обменялись, каждый избрал для себя символический цвет. Брюсов выступал темным демоном-искусителем, а его оппонент светлым духом.

Символическая подоплека эпитета настолько определена, что как будто бы другой мотивировки и не требуется, а тем не менее даже в этом очень раннем стихотворении Асеева она, вероятно, присутствует: «все гомеровские герои белокуры; кроме Гектора»¹⁷. Если Асеев и не знал этого по Гомеру, то он, увлеченный современной филологией, не мог не знать по знаменитой статье А. Н. Веселовского «Из истории эпитета», которая к тому же только что была перепечатана в первом томе собрания его сочинений (1913). Вот откуда, оказывается, и Гектор, и троянский мотив, еще несколько раз мелькающий в это время в стихах Асеева.

Но это, конечно, еще первая, очень робкая попытка изобразительности. В дальнейшем разработка образа пойдет за счет насыщения его как бы одномоментно воспринимаемым впечатлением, то, что мы уже видели в «жел-

том смехе». Впрочем, в том же стихотворении есть случаи еще более показательные, во всяком случае развернутые:

На выкрики клювов утиных,
гремящих от тихой реки,
летят на своих паутинах
сквозь синюю даль пауки.

«Выкрики клювов» — характерная метонимия. Желание уточнить впечатление даже за счет наивной зрительности, вернее возвращающей к предмету и сразу объясняющей крики по месту их возникновения — работой клюва. Дальше зрительный, но уже прямо изобразительный, лишенный метафоричности, образ продолжен — паутина осеннего леса, ею как будто застлано все пространство неба.

А как быть с тем, что выкрики «гремят», — точное ли это слово? Оно точно в том смысле, что передает слуховое ощущение охоты, в котором накладываются друг на друга крики раненых или встревоженных уток и грохот выстрелов. Первоначально вторая строка (вариант, напечатанный во «Временнике» в 1917 году) читалась иначе: «из холода звонкой реки». Слух и зрение, таким образом, тоже соединялись, но вне главного сюжетного события — охоты, которая чувственно воспринимается в окончательном тексте.

Особенность словесной работы Асеева очень верно чувствует В. Шкловский, неоднократно пробовавший через нее показать главное в асеевской манере: «Николай Асеев поэт напевный, лирический,двигающийся ходом переосмысливаемого слова»¹⁸. И еще точнее в другом месте, где говорил о «перехлестке смысла через пропуски, которые преодолеваются ритмическим импульсом...»¹⁹. Не только ритмическим импульсом, но и смысловой инерцией, влекущей через пропуски описательных деталей, неважных подробностей. Гремят выкрики, а ружья лишь подразумеваются.

Этот перехлест ощути́м как в слове, так и в образе, когда всякое сопоставление явлений легко оборачивается перевоплощением одного из них в другое, обладающим теперь всеми его признаками:

Солнце шлялось целый день без дела.
Было ль солнца что светлей и краше?..
А теперь — скулой едва прордело,
и — закат покрылся в красный кашель.

(«Заржавленная лира»)

Источник этого образа — речевая, не воспринимаемая в ее поэтической необычности метафора — «чахоточная заря». Асеев подновляет стершийся смысл. Чахоточная, потому что последние яркие краски осенней зари подобны румянцу на щеках больного. В роли больного — солнце, едва рдеющее щекой, то есть чуть-чуть различимое, а чтобы окончательно узаконить перевоплощение — реализацию метафоры, — закат закашлялся. «Красный кашель» — столь частое у Асеева озвучивание зрительного впечатления.

Об особенностях такого свободного, не сдерживаемого развития метафоры уже приходилось говорить по поводу разных стихотворений («Скачки», «Откровение», «Нынче поезд ушел на Золочев» и др.), так что ряд примеров не буду продолжать.

Асеев признавался, что не умеет писать пейзаж²⁰. Это естественно. Пейзаж предполагает прямой всматривающийся взгляд с последующим подробным описанием. Асеев же смотрел на предмет не в упор, а кругом него, как будто лоя его отражение. Попробуем представить себе геометрическую модель такого образа.

Вначале в поле зрения попадает сам предмет, который и должен стать объектом изображения, — это отправная, центральная точка. В только что приведенном примере — «солнце». К нему в пару для сопоставления подыскивается второй предмет — «больной». Это та точка, с которой и начинается разработка, развертывание образа, все время находящегося как бы на привязи у первоначального, искомого. Тема болезни (чахоточный румянец, кашель) на первом плане, но она имеет значение только поскольку в ней отражается объект изображения — солнце, вокруг которого и совершается образное движение. В данном случае оно было недолгим, нередко метафора гораздо более развернута, но всегда ее путь по окружности вокруг центральной точки. Когда линия окружности смыкается — движение завершено, — мы понимаем, что пространство изображаемого образа необычайно расширилось: оно уже не точка, а площадь круга, описанного в процессе развертывания метафоры.

Радиус этого воображаемого круга, а значит, и пространство образа будет тем больше, чем более далекие предметы сопоставляются. Правда, момент отдаленности сопоставления — далеко не единственное достоинство, которое к тому же может обернуться и недостатком, если

замеченное сходство не будет с должной убедительностью обосновано. Асеев, однако, особенно ценил сходство, обнаруженное на фоне различия, даже противоположности: «Связь действий и явлений описываемого, сказанного через противопоставление действий и явлений, а не в прямой их зависимости, и есть поэтическая логика» (5, 422).

Связь через противопоставление...

В асеевских метафорах очень силен момент отрицательного параллелизма, когда явление характеризуется через то, чем оно не является и с чем обычно не сравнивается, то есть по контрасту. В одном из лучших ранних стихотворений — «Над Гоплой» — Асеев вдруг прерывает рассказ о княжеских междоусобицах такой строфой:

Валом валяются в небе тучи,
закипает дождь на осине,—
это хвост ударяет щучий,
пробиваясь сквозь шерешь синий.

В журнале «Проталинка» (1914, № 11), где стихотворение было впервые напечатано, ему сопутствовал такой комментарий: «Вся строфа, таким образом, рассказывает, что не весна пришла, не щука пробила хвостом первый лед, а снова «лютая свара» наполнила воздух до того, что дождь закипает как кипяток».

После той публикации Асеев еще в частности усилил этот прием отрицательного параллелизма. Так первая строка, ранее звучавшая: «Дул ли ветер зимою теплый», теперь изменилась: «Дул ли ветер не в лето теплый».

Асеев не раз повторял, что непрямому построению образа учился у народной поэзии и у живой речи, где до совершенства доведен этот прием. Поверхностная учеба, как правило, сказывается стилизацией. Асеев почти никогда, за исключением нескольких ранних опытов, не стилизовался под народность. Это было тоже сходство по контрасту: Асеев усваивал принцип мышления, который развивал применительно к современной речи и собственной индивидуальности.

Индивидуальность — понятие, неизвестное народному искусству, в нем неразличимое, а значит, прежний поэтический принцип при переносе в индивидуальную поэзию не может быть буквально продублирован. За фольклорным иносказанием — общность глубокого коллективного опыта, мифологических представлений. Вот почему, если в народной лирике встречается темное место, то оно обыч-

но объясняется либо испорченностью текста, либо его позднейшим происхождением, когда уже стал «характерен лирический произвол»²¹.

В современной поэзии «лирический произвол» — неизбежность: впечатление накладывается на личный опыт и вне этой личной окрашенности выглядит стертым, лишённым выражения. Сегодняшний путь к вечным истинам и вечным чувствам лежит для читателя через чужую жизнь, чужой опыт, в который надо войти, чтобы его понять.

А задача поэта? Сделать привычное неожиданным, но в этой неожиданности все-таки узнаваемым: «Дело ведь не в том, чтобы запутывать и нарочито усложнять речь, неожиданными сравнениями и контрастами. А дело в том, чтобы мысль передать наиболее цельно и ярко. Это может быть достигнуто только путем обновления средств выражения, неповторимости их каждый раз в одном и том же смысле» (5, 423).

Для современного поэта даже фольклорный опыт народно-поэтического мышления — это его личное, ибо не обязательно в нем предполагаемое, существующее в виде произвольных, отнюдь не легко раскрывающихся ассоциаций:

Как ты подымаешь железо,
так я забываю слова:
куда погрохочет с отвеса
глухая моя булава?

Как птицы, маячат присловья,
но мне полонянна — одна:
подымет посулы любовья
до давьего днєвьего дна.

В этих первых строках стихотворения «Грозува» и стилистически, и по строению фразы угадывается отсылка к народной поэзии. Видимо, там и надо искать разгадку этих странных образов, на первый взгляд ничего не объясняющих сравнений, так как оба члена неизвестны: кто «я»? кто «ты»? что за «железо» и что за «булава»?

Впрочем, поднимать железо, забрасывать булаву — это напоминает народную украинскую (а Асеев только что побывал на Украине — в Харькове) сказку о Покатигорошке, испытывающем свою силу, прежде чем отправиться на спасение братьев. Мотив испытания поэтической

силы ясно слышится и в стихотворении Асеева, в котором впервые произнесено имя Оксаны: «о, печале Роксано...» По дате — 1912 год — «Грозува» одно из первых стихотворений, где нащупывается своя манера. По месту написания, обозначенному автором, — Москва — оно предполагает мотив разлуки с Оксаной, живущей в Харькове и с которой Асеев только что успел познакомиться.

В этом стихотворении многие образные связи трудно восстановимы. «Забываю слова», вероятно, это относится к прозаическому значению — забываю в преддверии поэтического свершения, чтобы затем вспомнить их поэтической памятью. Железо и маячащая птица как-то соединяются в образе «железной жеравы» — по всей видимости, самолет, увиденный по-будетлянски древним зрением.

Ускользящая логика... Многое еще нужно угадывать, не будучи уверенным — таков ли был в действительности ход мысли. Правда, в случае с этим стихотворением догадки получают неожиданное подтверждение в другом, написанном спустя полвека, — «Микула»:

Он, закинувший в небо сошку,
поднимается в полный рост,
пролунив от земли дорожку
до могучих далеких звезд.

В 1959 году человек еще не полетел в космос, но первые спутники запущены — они-то и вызвали к жизни богатырскую аналогию, так же как когда-то первые самолеты. Аналогия та же, но другой Асеев, стремящийся теперь к простоте, к открытости смысла. В «Грозуве» — стремление сказать сразу о многом (по закону смежности), не с готовым суждением приблизиться к миру, а запечатлеть само рождение мысли в столкновении предметов, в пересечении далеких образных планов.

Один из этих планов — фольклор, народное сознание. От фольклора у Асеева многое, в том числе отношение человека с природой — легкость, естественность взаимных отношений: «А коса твоя — осени сень, — // ты звездам приходишься родственницей» или «Бунь на поляне Цветланы // осень взбежала — олень...»

В упоминании Асеевым различных птиц, животных нередко слышатся отзвуки народно-поэтической символики, даже мифа. Вот и в этом случае можно вспомнить, что вера в живую, творящую природу у древних славян была

связана с культом небесных оленей, сохранившимся и в предании, и в народном орнаменте (вышивка, чеканка, резьба). Причем согласно преданию именно осенью — перед зимним умиранием природы — выходили небесные олени к человеку. Память об этом была еще настолько свежа в начале нашего века, что фольклористам рассказывали: «Лет 50 тому назад 8 сентября будто бы сами собой прибегали олени и прилетали утки»²².

Вклад Асеева в богатейшую антологию русской осенней поэзии значителен: он углубил тему осеннего настроения через разнообразный ряд аналогий с человеческой жизнью. Для Асеева, преследуемого мыслью о времени, старение, умирание — невыносимо. Он убеждает себя в том, что осень не только смерть, но и начало новой жизни — в этом его, вероятно, укрепляла вера в миф:

А ты, тишина — ори
и новому миру радуйся
в жару осенней зари,
в горячечном белом градусе!

Однако человек не знает временной смерти с последующим возрождением. Его осень — старость, символ косности, увядания, которое отнюдь не кажется прекрасным. Как будто бы эта аналогия не приносит облегчения, и все-таки Асеев находит спасительные аргументы, подсказанные поэтической логикой:

Еще и осени не близко,
еще и свет гореть — не связан,
а я прочел тоски записку,
потерянную желтым вязом.

Не уроню такого взора,
который — прах, который — шорох.
Я не хочу земного сора,
я никогда не встречу сорок.

Когда ж зевнет над нами осень,
я подожгу над миром косы,
я посажу в твои зеницы
такие синие синицы!

Вначале деталь не сразу понятная — «свет гореть не связан». Вероятно, еще хворост не собран, не связан в вязанки. Но почему «свет» вместо здесь уместного «огонь»? Снова Асеев усиливает непосредственно чувственное — зрительное — впечатление, которое в слове «огонь» так явно не воспринимается. Асеев не рисует подробных кар-

тин, но дает краткие указания, которые, будучи обдуманы, верно поняты, возвращают нас к явлению, делают его видимым.

К тому же в метафоре «связанный свет», обреченный горению, есть мотив смерти, сгорающей жизни, который предваряет введение второй темы — старости. Она входит в полной мере через следующую деталь — «тоски записка», то есть облетевший кленовый лист, он-то и наводит на мысль о земном соре.

Говоря о старости как об осени человеческой жизни, Асеев сохраняет в памяти и осень как прекрасное время года. Это важный, даже решающий аргумент в цепи поэтических доказательств, ибо к природе поэт вернется за освобождением от смертной тоски. Золотые, воспетые им косы Оксаны («коса твоя — осени сень») напоминают о золотом пожаре, охватившем природу, неумирающую красоту которой поэт и приносит в дар любимой. Даже не совсем так — не в дар, а в обмен: осень получает золотое горение кос, отдавая глазам часть своей высокой синевы.

Не только на уровне отдельных образов, но и на уровне поэтического мироощущения у Асеева властвует равноправная аналогия, при которой сравниваемые предметы легко обмениваются своими свойствами, а человек переходит в природу, принимая в то же время ее в себя. Человек учится у нее состоянию покоя, хотя иногда и заражает ее своим волнением. Впрочем, у Асеева такая расстановка сил сравнительно редка, и если она приходится не на отдельный образ, а на стихотворение целиком, то оно кажется написанным с отступлением от своей манеры:

Мокроту черных верст отхаркав,
полей приветствуем изменой —
еще влетит впотьмах под Харьков,
шипя морской осенней пеной.

И вдруг глаза во сне намокнут,
колеса сдавит рельс узкий,
нагрянет утро, глянут окна
на осень в новом недоуздке.

А подойдешь к нему под Тулой
забыть ладонь на поршне жарком:
осунувшийся и сутулый
в тумане роется огарком.

Но — опылен морскою пеною,
сожрав просторы сна и лени,
внезапно засвистит он: «Генуя!» —
и в море влезет по колени.

Даже если бы стихотворение «Сорвавшийся с цепей», написанное по авторской датировке 18 июля 1915 года, и не было посвящено Борису Пастернаку, то все равно оно читалось бы как «пастернаковское». В нем — сознательная установка на манеру адресата. Сама железнодорожная тема перекликается с «Вокзалом» Пастернака, где паровозы — «дымящиеся гарпии»; а образ сорвавшегося с цепей поезда, опыленного пеною итальянского Средиземноморья, приводит на память заключительную строфу пастернаковской «Венеции»:

И пеной бешеных цветений,
И пеною взбешенных морд
Срывался в брезжущие тени
Руки не ведавший аккорд.

Это, кажется, ассоциация, не только подразумеваемая Асеевым, но и обязательная, чтобы понять его стихотворение. Через пастернаковскую строфу, в которой с цепей срывается не поезд, а аккорд, становится ясным, что смена осеннего настроения у Асеева это лишь повод, лишь метафора, за которой — ощущение самой поэзии с ее необузданным лирическим произволом.

То есть Асеев не только воспроизводит, но и делает темой своего стихотворения одну из узнаваемых особенностей манеры Пастернака, добавляя к ней и характерную готовность расчувствоваться («глаза во сне намокнут»), и свойственную Пастернаку в гораздо большей степени, чем ему самому, эмоциональную окрашенность явлений внешнего мира (перемена в полях — измена).

Видимо, справедлива следующая оценка асеевского стихотворения: «образы, очень близкие поэтической системе Пастернака. Здесь Асеев как бы идет по путям его лирического чувства, в глубоко личную сферу включающего мирозданье»²³. А. Урбан прав во всем, кроме одного — «идет по путям». Выходит, что Асеев стилизует чужую манеру и выступает в роли как бы подражателя. Это не так. Работая в чужой манере, он все же пишет свое стихотворение и более того — подсказывает Пастернаку возможности для его дальнейшего развития.

Ранний Пастернак хотя и упрекал символистов в отсутствии «любви к материальной выразительности»²⁴, но и сам давал в стихах изображение очень зыбкое, уловимое эмоционально, но не зрительно. Разрабатывающий одновременно с С. Бобровым законы «лирической темы», Па-

стернак даже опасался излишней простоты, порицая образы, построенные на прямом сходстве явлений или предметов. Сходству противопоставлялась смежность, то есть связь, закрепленная лишь одновременностью восприятия.

Впоследствии он переписал многие свои ранние стихи, проявляя в них изображение, делая его более отчетливо зримым. Вот как будет выглядеть заключительная строфа «Венеции»:

Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь.

Вместо аккорда, срывавшегося в надмирные сферы, Венеция — город, отраженный в своих бесконечных каналах, плывущий в них. В образ вовлечено зрение.

Если сравнить асеевское стихотворение с тем, что писалось Пастернаком в те же годы и как им позже переписывалось, то трудно сказать, чему оно ближе, — оно на полпути.

Асеев, также заинтересованный образом, построенным на смежности (тот же «желтый смех»), уже в те ранние годы прежде Пастернака почувствовал вкус к предметности, осязаемости изображения. Вот и в приведенном стихотворении он представил смену осеннего чувства через ряд перевоплощений: сначала при выезде с юга поезд — морское чудовище, та же гарпия, затем под Тулой он — под стать среднерусской осени — в образе крестьянской лошаденки, теряет грозность, сникает, растратив пыл. Но затем воображением ему возвращается первоначальная неистовость и он совершает обратное путешествие на юг.

Сама сказочность образа наводит на мысль, что основательности, прочности изображения Асеев учился у народной поэзии, не знающей отвлеченностей, умеющей для каждого чувства подыскать подходящее предметное воплощение. Вот в этом Асеев опережал Пастернака и в какой-то момент, должно быть, оказал на него воздействие.

Имея в виду некоторые пастернаковские стихи 1914 года, затем автором не перепечатававшиеся («Об Иване Великом», «Мельхиор», «Цыгане»), Н. Харджиев находил «в процессе поэтического развития Пастернака кратковременный «асеевский» (он же — «хлебниковский») этап»,

имеющий «немаловажное значение»²⁵. Оттуда выводит исследователь характерный для Пастернака в дальнейшем «метод форсированных звуковых повторов», то есть явление звуковой метафоры. Но и обычный метафоризм, овладение предметностью тоже были стимулированы к развитию, не исключено, под воздействием Асеева. Это тем более вероятно, что оба поэта шли рядом и в сходном направлении. То Асеев позволял себе вариацию на пастернаковскую тему, то Пастернак перекликался с ним: достаточно сравнить «Об Иване Великом» со стихотворением Асеева «Гремль».

Одновременно поэты овладевали умением предметно уплотнить образ, мгновенно зафиксировать ощущение детали. Впоследствии это умение назовут пастернаковским: «У капель тяжесть запонок...» Как же отнесется Асеев к тому, что они начинали разрабатывать совместно? Вначале восторженно:

«Словарь Пастернака? Это инвентарь той же огромной деловой конторы, где и лес, и лен, и сады, и снег — грудями, кипами плотно упакованы и зарегистрированы для учета к отправке в далекое путешествие нового мирозерцания. Этот же мировой инвентарь проверяется, с деловито сжатыми в разгаре погрузки губами! Так пахнет только в больших колониальных складах. Так романтично — только далекое плаванье. Здесь *подлинное* дело и *подлинный* учет!»²⁶

По сути дела вся эта оценка — только реализация собственной пастернаковской метафоры из его ранней статьи «Черный бокал»: лирик — «укладчик с особым каким-то складом». Укладчик реальности в образ.

Так оценивал Асеев в 20-е годы. Через сорок лет, после смерти Пастернака, в одной из своих последних статей он скажет резко и неприязненно. В глаза теперь бросится то, что пастернаковский всемирный инвентарь «сводится к предметам домашнего обихода, к вещам преуменьшенного масштаба» (5, 502). Таков приговор, произнесенный поэтом, который хочет большей ясности высказывания, чем та, что обеспечена поэтической логикой, разработанной им в молодые годы.

Тогда эта логика была спасительной в условиях неопределившегося отношения к миру, ибо позволяла высказаться и о том, чему на языке мысли выражения пока не находилось. И позже Асеев не отрекся от поэтических

приемов, с юности им усвоенных и выработанных, но постепенно он подчиняет поэтическую логику логике прямого высказывания.

Не раз — в статьях, автобиографиях, — возвращаясь к ранним стихотворениям, Асеев признавался по поводу то одного, то другого из них: «Что эти слова обозначали в точности, я и сам не знал еще» (5, 426).

Так было и с первыми военными стихами, смысл которых ощущался только «тем сердечным волнением, которое пережил пишущий» (1, 11). Но они читались перед солдатами, они были рассчитаны на воздействие немедленное, агитационное.

Меняются поэтические цели, значит, должна измениться и сама поэзия.

Овладение темой

Три года гневалась весна.

три года грохотали
пушки,

*и вот — в России не узнать
пера и голоса кукушки...*

Россия — лен, Россия - синь,

Россия — брошенный ребенок,

Россию, сердце возноси

руками песен забубенных.

Война застигла Асеева в разгар его увлечения славянской стариной. Весной и летом 1914 года в «Руконоге», в журнале «Проталинка» печатаются новые стихи, позже названные «Сарматскими песнями». Это название цикл получит задним числом — в первом Собрании сочинений (1928), где он напечатан как целое, но стихи, его составившие, написаны преимущественно в канун первой мировой войны.

В самих стихах никаких сарматов нет. От них — только имя, под которым объединены мотивы, навеянные поль-

скими легендами, славянской мифологией, запорожской вольницей, а то и образом Москвы, увиденным в стихотворении «Гремль» как бы двойным зрением, соединившим сегодняшний день с историческим прошлым.

Точно так же, как в слове Асеев ищет его истоки, стараясь угадать, откуда оно пришло, что его теперешнему значению предшествовало, так и в отношении народной судьбы поэта занимает ее теряющееся в веках начало. Говоря о сарматах, Асеев возвращался ко времени, непосредственно предшествовавшему появлению славян в мировой истории под их современным именем и на современной территории: «Сарматами в античное и раннесредневековое время часто именовали вообще все народы Восточной Европы»¹.

Кстати, само слово кроме как в названии цикла у Асеева в стихах мелькает только однажды — «сарматские реки» («Весна войны»). Это 1916 год, когда Асеев призван в армию и находится на Юго-Западном фронте, то есть на Западной Украине, рядом с прародиной славян на Карпатах. Здесь-то впервые и вспоминаются сарматы.

Такова историческая подоплека этого образа у Асеева, но не исключено, что в его пользу может быть найден еще один аргумент, подсказанный непосредственно поэтической логикой — созвучием имен. Впервые имя Оксана появляется в стихах в такой форме: «...ты, о печале Роксано». Изменение, добавляющее какой-то неопределенный, но явно архаический акцент — налет древности, а к тому же в этой форме оно созвучно названию племени роксаланов, одному из племен, которые, как сказано у В. О. Ключевского, «сарматов сменили или из них выделились»².

Такой ход образной мысли, по крайней мере, вполне возможен у Асеева, в его духе — он объясняет, почему из многих племен, родственных славянам или им предшествовавших на данной территории, были выбраны именно сарматы. Но, конечно, асеевские сарматы сродни блоковским скифам и брюсовским гуннам. Они — символ, напоминающий о древнем родстве славян со степью, у которой они, по мысли поэта, переняли вкус к вольной жизни. Отсюда в «Сарматских песнях» неукротимый порыв, бьющая через край удаль, свист сабель и презрение к опасности:

Не спасти худым ковуям
стольный град.

Нынче ночью зацелуем
ваших лад.

Этим четверостишием завершился сборник «Зор», а позже и весь цикл «Сарматских песен». В отличие от старших современников — Брюсова и Блока, для которых сходный образ был поводом к размышлению об уникальной исторической судьбе России, о ее значении, о будущем ее культуры, Асеев увлеченнее и бездумнее. Хотя Брюсов приветствует грядущих гуннов, а Блок говорит: мы — скифы, — и у того и у другого приятие прошло путем сознательно приносимой жертвы. Асеев же если и различает в прошлом его жестокость, угрозу, то они для него несоизмеримы с тем обаянием, которое таят древняя сила и воля.

Вот на этой поэтической ноте Асеева и прервала война.

Однако обязательно ли было поэту прерываться, искать каких-то иных слов, иного тона? Славянская тема с началом войны обрела второе дыхание. Не только С. Городецкий, вложивший всю свою ярь в патриотические стихи, но и те, кто в довоенные годы прошел мимо простонародных, исторических стилизаций, теперь отдают им дань. Размах войны, в которую вступила Россия, был таков, что она могла быть успешной только будучи отечественной, всенародной. Все делалось для того, чтобы ее таковую представить.

После 1905 года трудно было рассчитывать на то, что идея официальной народности вернет себе популярность. Во всяком случае, ее нужно было подновить, подчислить, взывая к чувству поправанного национального достоинства, — ведь России война была объявлена. Обложки журналов запестрели лубками, акварелями, на которых славные казаки, раскрутив чубовье, гарцевали по растерзанной германской карте, накалывали врагов на пики или сшибались с ними в лихой рубке: «раззудись, плечо...»

Геройские подвиги должны были радовать сердце истинно русского патриота, но, как знать, при виде разгоряченных лиц не вспоминались ли шашки и нагайки, вскинутые над теми же самыми чубами, но по другому поводу, который в высочайшей благодарности казачьим войскам от 26 ноября 1905 года был обозначен как «поддержание порядка внутри империи»?

Весьма несвоевременное воспоминание, и от него всячески старались отделаться, играя на чувстве гордо-

сти, запугивая опасностью, рассчитывая на то, что слова «Россия, Русь, Родина» прикроют собой Российскую империю образца 1914 года. Внешняя угроза заслонила внутренние разногласия, и далеко не сразу призыв партии большевиков превратить войну империалистическую в войну гражданскую был услышан и понят.

Война — всегда гипнотизирующее слово. Особенно когда она уже разразилась. Даже те писатели, кто не провозгласил себя бардами и проповедниками войны, творческим или личным участием исполняли то, что считали патриотическим долгом. Отрезвление было постепенным. Только через полтора года после начала войны — в марте 1916 года — А. Блок запишет: «Сегодня я понял наконец ясно, что отличительное свойство этой войны — *невеликость* (невысокое)»³.

При небывалых жертвах, разрушениях, которыми сопровождалось то, что должно было казаться величайшей трагедией, «невеликость» — страшно звучащее слово.

По началу же многих объединила внешняя опасность. В литературе возникали новые, совершенно невозможные в недавнем прошлом союзы и коалиции. Вчерашние непримиримые противники приходили к согласию, сливаясь в едином чувстве патриотического экстаза. Так, футуристам пришлось услышать похвалы от суворинского журнала «Лукоморье»:

«Самая забавная серия издательства «Сегодняшний лубок» и, пожалуй, из всех лубков самая талантливая по выдумке и смело декоративная в красках, принадлежит кисти московских футуристов. Не мудрствуя на этот раз, отбросив, пока что, теории четвертого измерения, футуристы, как могли, нарисовали (с некоторым бахвальством, впрочем, вполне добродушным) ряд картин из театра военных действий. Веселые глупости и преувеличения в духе народных сказок и курioзная примитивность рисунка веселят, а подписи совсем хороши»⁴.

Вот пример веселящего военного добродушия:

Шел австриец в Радзивилы
Да попал на бабы вилы.

Похвала была заслужена футуристами: не зря они учились у народного примитива и овладевали разговорной речью. Их лубки выделялись из общей массы естественностью манеры, которой они владели, не подделываясь. И все-таки похвала едва ли радовала. Мастерство

служило ложной цели, и для Маяковского (автора и приведенного выше двустишия) писание лубков в это время было кратковременным явлением, возможным, пока принимал войну «взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны»⁵.

И уже говоря об августе — то есть о первом месяце войны, Маяковский запишет в автобиографии: «Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна»⁶.

Аналогичным образом и Асеев не задержался на бравадно славянских нотах. Пожалуй, первая же его реакция на известие о войне — чувство опасности, того, что «может оборваться межмирный волосок», — стихотворение «И последнее морю», обозначенное августом 1914 года.

В самом конце этого месяца появился «Зор», отпечатанный литографским способом — для скорости. В нем как будто бы нет стихов прямо о войне, и в то же время все в нем звучит с военным подтекстом: и славянские мотивы, и подзаголовок к стихотворению «Звенчаль» — «Конная, пенная немецкой стали!», и открывающее стихотворение «Запевает»:

Что руки твои упали,
еще ничего не зная,
на осеребь легкой стали,
потеха моя удалая?

Не ты ль поднялась полками
повыморить город мором,
своими свела руками
к его железным заторам?

Устам миловаться сладко,
а сердцу жалеть невместно...
Пльви Колыванью, Златко,
земная моя невесто.

Поход твой поле полечит,
годов перевевя тридцать...
Сорвет журавеля кречет
к твоей тугой рукавице.

Курись кустом над поляной,
крути железовье кресью,
пока жужжавой каляной
поиму тебя в понебесье.

Это как раз одно из стихотворений, понимаемых только «тем сердечным волнением, которое пережил

пишущий». Что в нем очевидно и бесспорно? Прежняя славянская лексика и прежняя сопутствующая ей удаль, но с первым жестом — «руки твои упали» — входит в стихи растерянность и вопрос: что теперь делать?

К кому обращается поэт — к женщине? Ведь на оборотной стороне листа, на котором напечатано «Запеваает», стоит посвящение: Ксении Михайловне Синяковой. Однако по смыслу, из контекста не получается. По смыслу скорее речь идет об удали, отваге, принявшей женский образ, вслед за которым, правда, входит кручина, жалость. Но поэт побуждает себя к мужеству: «сердцу жалеть невместно». И действительно, тон стихотворения все увереннее, в нем не остается места жалости... Вместе с тоном меняется и центральный образ — воплощение войны. Вначале скорбящая женщина, уронившая руки на «осережь легкой стали». Кстати сказать, этот эпитет напоминает те «образчики словоновшеств в языке», которые приводил Хлебников в «Пощечине общественному вкусу», экспериментируя с корнем «лет»: «В смысле удобного для полета прибора можно пользоваться «леткий»...»⁷ Слово, созданное по аналогии с «меткий».

Образ войны сразу же включает у Асеева представление о стальной птице, о которой за два года до него (и до начала войны) писал Блок:

Ночной летун, во мгле ненастной
Земле несущий динамит...

Асеев же как будто пытается себя убедить в том, что эта стальная мощь — воплощение современной отваги, что ее следует принять такой, какова она есть. И все-таки не принимает, последними двумя строками уже прямо бросая вызов враждебной ему железной силе.

В этом стихотворении сказалось еще неясное и ему самому отношение к войне. Поэт взывает к мужеству и почти сразу же обрывает себя, вспоминая о жестокости:

Вы, руки! Держать не можете.
Падите, мертвея, наземь,
пускай боевые лошади
пройдут за кубанским князем.

Странно звучащая в стихотворении «Весна войны» удаль. Одинокий, отчаянный выкрик, призванный подбодрить, но тут же угасающий:

Вы, кони! В привычном ужасе
храпите, осев на крупы.

Уже в придорожной лужице
купаются тихо трупы.

Диссонирующей нотой среди всеобщей официальной бравады прозвучала литературная страница газеты «Новь», подготовленная Маяковским 20 ноября 1914 года и названная «Траурное ура». Хотя страница была задумана как регулярная, она оказалась единственной. Слишком уж много было траура и в собственном стихотворении Маяковского «Мама и убитый немцами вечер», и в стихотворении Пастернака, у которого цензура обрубила последнюю строфу, ибо в ней «не боюсь попасть на гауптвахту, о разоруженьи молят облака...».

Стихотворение Асеева «Разрубленное, как вы» (затем печатающееся под названием «Об 1915 годе») прошло без цензурного вмешательства. Это понятно. В условиях военной пропаганды пацифизм — противник, ожидаемый и тотчас обнаруживаемый. В стихах же Асеева не сказано «нет» войне, напротив, она принимается, но как фатальная неизбежность, как страшное божеское наказание человечеству. В общем, то же чувство, что и в поэме Маяковского «Война и мир», над которой он работает с 1915 года:

если не собрать людей пучками рот,
не взять и не взрезать людям вены —
зараженная земля
сама умрет —
сдохнут Парижи,
Берлины,
Вены!

Этот фатализм русских поэтов не имеет ничего общего с отношением к войне у итальянских футуристов, которым она рисовалась радостным выходом: «Мы хотим прославлять войну — единственную гигиену мира...»⁸ Для Асеева, если это и выход, то от безнадежности! Не безупречно-оздоровительная операция, а грубая мера, свидетельствующая только о неумелости человечества, о несовершенстве доступных ему средств:

Как старый лекарь ржавым шилом,
увидя знак болезни тяжкой,
он отворил засовы жилам
и бросил сгустки в неба чашку.

Так писал Асеев в «Повей война» — мрачное приветствие войне, на которой не будет места героизму, ибо ее отличительная особенность — «невеликость».

Славянский пафос очень быстро выветривается из асеевской военной поэзии. В том месяце, когда началась война, журнал «Проталинка» опубликовал одну из его ранних стилизаций — языческое моление:

Перуне, Перуне,
Перуне могучий,
лусти наши стрелы
за черные тучи.

В «Четвертой книге стихов» в «Венгерской песни» есть такая строфа:

Бьются Перун и Один,
в прасини захрипев.
Мы ж не имеем родин
чайкам сложить припев.

Так, по собственному позднему признанию, «вскоре после объявления войны под влиянием или вернее наперекор влиянию всеобщего шовинистического настроения я попытался ответить на него... Сказать: «мы не имеем родин» в пору, когда слово «родина» склонялось на всех официальных устах,— было уже не эстетическим, а действенным восклицанием»⁹.

Кажется, никто не заинтересовался названием этого стихотворения — «Венгерская песнь». Венгры в составе Австро-венгерской империи были противниками России, на что, вероятно, и рассчитывал Асеев как на формальное прикрытие для своих крамольных стихов.

К тому же возникает еще одна дополнительная ассоциация, скрытый намек: своим суровым тоном стихотворение контрастирует с разухабистой венгеркой, популярной в российских ресторанах, и благодаря этому контрасту, хотя и не столь резко, выражает ту же мысль, что произведшее скандал в кафе «Бродячая собака» стихотворение Маяковского:

Вам ли, любящим баб да блюда,
Жизнь отдавать в угоду?!..

Отношение к войне вполне определилось у Асеева, но ему хотелось с большей определенностью показать и саму войну, и мир, потрясенный ею. Он добивается от поэтического высказывания ясности, хотя и представляет ее очень по-своему.

Первая поэма

Одно изменение в поэзии Асеева в связи с овладением военной темой сразу же бросается в глаза: тема не укладывается в прежние лирические жанры, требуя пространства, объема.

Вероятно, параллельно с тем, как Маяковский начинает работать над поэмой «Война и мир», Асеев также задумывает большое поэтическое произведение о войне. В списке книг издательства «Лирень», приложенном к сборнику «Леторей» и помеченном августом 1915 года, значится: Николай Асеев. «Повей война» в 10-ти распевах; обл. и рис. М. Синяковой. М., 1916, ц. 1 р.

Хотя издание датировано следующим годом, оно дается как бы в числе уже выпущенных книг без обычной в таких случаях пометы — «готовится к печати» или «печатается». Известно имя оформителя, цена книги, которая так и не выйдет в свет.

Тем не менее анонс будет еще раз повторен в мае 1916 года в приложении к «Четвертой книге стихов», но только с большей неопределенностью: Николай Асеев. «Повей война» (печатается). Причем заявленное название присутствует и в самом сборнике как название стихотворения, его открывающего. Здесь у него есть подзаголовок — «Вступление».

Вступление к чему? К поэме? Это слово возникнет, но гораздо позже, через три года, когда Асеев, будучи уже на Дальнем Востоке, перепечатает эти свои стихи в газете («Дальневосточное обозрение», 1919, 7 июня), озаглавив «Война. Отрывки из поэмы». Одновременно с этой публикацией, отделенная от нее тысячами километров и гражданской войной, в харьковском журнале «Пути творчества» (1919, № 5) появляется другая, почти совпадающая с ней по названию, — «Война. Отрывок из поэмы». Однако это другой отрывок. То ли, несмотря на трудное время, Асееву удалось переправить стихи друзьям в Харьков, то ли они были оставлены им на хранение как тот, самый значительный кусок из военной поэмы, который в 1920 году Г. Петников предоставил для альманаха «Лирень»¹⁰. Название у него прежнее — «Война», но интересный жанровый подзаголовок — «Словопредставление».

Видимо, Асеев сознательно избегал традиционного обозначения — «поэма», ища собственного. Это вполне согласуется с его тогдашним пониманием художествен-

ной формы. Асеев, подобно поэтам его круга, не рассматривает форму как предмет возможного выбора, ибо выбирать можно только из готового набора, по заранее известному реестру. Это не устраивает. Форма определяется и получает законченность лишь в процессе создания, совершающегося каждый раз заново и однократно. В этом твердо убеждены. Если строго ревизован поэтический лексикон, если решительно отвергнуты правильные размеры ради непосредственной речевой интонации, то и старые жанровые обозначения кажутся чужими, грозными насильственным ограничением творческой свободы. Во всяком случае, Асеев явно не хочет начинать с определения того, чем будет целое,— пусть оно вызреет, проявит себя, а там можно подумать о подходящем имени.

Вспомним о первом издательском объявлении — что такое «Повея война», не сказано, но зато обещано, что она будет написана в «10-ти распевах». Непривычное слово восходит к стиховедческой терминологии Божидача, работавшего над теорией неправильных размеров — «невмерней», пытаюсь вывести для них единый закон отклонений. Так что и в асеевском жанровом определении таится идея поэтической неправильности и одновременно — намек на песенность. Это ему близко, этим определяется его отношение к слову, из которого уже самым непосредственным образом возникает второй жанровый термин, предложенный Асеевым, — «словопредставление».

Теперь указание не на песенность, а на театрализацию, подтверждаемое тем, что некоторые военные отрывки написаны в драматической форме. Но нельзя упустить из виду и того, что главным действующим лицом замысленного поэтом представления остается слово.

Драматическая форма в первой асеевской поэме — лишь предел осуществления того требования, которое предъявлено к словесному образу, — з р и м о с т ь. Это требование всегда сопровождало футуристическую поэзию, но теперь оно обострено желанием сказать ясно, понятно. Одновременно с работой над поэмой о войне Асеев ставит свои самые формальные эксперименты как раз для того, чтобы овладеть словообразом, — «Выбито на ветре», «Пожар на барже». Для него это лабораторная проверка поэтических средств, совершенно необходимых именно сейчас, когда поэзия должна обращаться ко многим и быть максимально убедительной, доступной.

Так что не будем судить лабораторные опыты, беря их вне всей системы поэтического производства. Иначе и в одной из статей Маяковского, написанной в начале войны и о войне, мы споткнемся о программный тезис: «Слово — самоцель». Но как же самоцель, если в этой же самой статье «Не бабочки, а Александр Македонский» заявлено: «Я говорю о поэзии, которая, вылившись подъемом марша, необходима солдату, как сапог...»¹¹ Пусть это сказано в тот краткий у Маяковского период военного энтузиазма, когда он считал целью поэзии пропаганду за войну, но ведь отказавшись от принятия войны, он не откажется от пропаганды, только теперь меняя ее смысл. Так как же быть с «самоцельным словом»?

Можно сказать, что это пустая фраза, произносимая по уже изживаемой футуристической привычке. Однако это будет не совсем верно. Старый футуристический лозунг не только остается в силе, но как бы приобретает особую актуальность. Ведь что за ним кроется? Если мы скажем, что самоцельна человеческая речь, то это звучит уже не так устрашающе, хотя и не совсем понятно. Что значит самоцельна? То есть она не нуждается ни в каких украшениях, искусственно изобретаемых, чтобы стать поэзией. В ней, в самой речи — и вся полнота смысла, и выразительность неподдельной поэтической красоты.

Скажут, что все это трудно различить за требованием «самоцельного слова». Верно, но не нужно судить о всей теории и тем более о поэзии лишь по одному, выхваченному и полемически заостренному лозунгу.

Война требует слова сильного и выразительного, а в потоке патриотической лирики неразлично и вяло звучат голоса самых разнообразных поэтов. В статье «Поэты на фугасах» (одна из четырнадцати напечатанных им в первой половине 1914 года в газете «Новь») Маяковский составил стихотворение, беря по четверостишию у Брюсова, Бальмонта, Городецкого. И ничего — даже швов не видно, как будто одним человеком написано, приверженцем четырехстопного ямба.

И не только размер старый, но и слова, которые можно сказать и сейчас и которые говорились сто лет назад. А нужно найти такое слово, чтобы через него событие было видно с деталями, достоверными, что это сегодня происходит и рассказано современником.

До войны Асеев с готовностью вдохновлялся истори-

го контура и как будто внесшей разболтанность, вывих («трижды ветрами вывихлых») или, как сказано дальше в том же стихотворении:

Где в свихах растерзанных линий
запела щемящая давка...

В стихах Асеева многие трудности и нелогичности разъясняются, как только мы не забываем перевести происходящее в зрительный ряд, представляем его как цепь картин или совершающихся поступков, жестов. Событие, особенно такое большое, как война, не может быть схвачено единым взглядом. Оно требует многократной смены кадров, сближения эпизодов, намечающих сценарий действия:

Серп на ущербе притягивает моря,
и они взойдут на берег, шелками хлюпая.
Вот волн вам, их ропот покоряя,
привидится эскадра белотрубая.
Герб серба сорвала слишком грубая
рука. Время Европу расшвырять!
Пусть рушатся колени зданий в огне,
пусть исказится за чертою черта
поношенной морды мира. Божьего гнева
я слышу голос у каждого рта...

К этим строчкам у Асеева есть позднейший комментарий: «Это стихотворение называлось «Об 1915 годе» (его-то под названием — «Разрубленное, как вы» и напечатал Маяковский в газете «Новь». — И. Ш.). О чем оно? Определенной нелепице происходящего; о современниках, которым придется увидеть рушащиеся в огне здания, бесконечные бедствия войны, когда в моря выйдут эскадры изрыгать тяжелые снаряды, когда из-за ничтожного повода, спровоцированного на сербской земле, поднимется вся Европа, вовлекая в борьбу и нас, и Америку, и все народы. Читатель может спросить: но откуда же это все можно видеть в спотыкающихся от волнения, неразборчивых словах?» (1,11).

В качестве ответа Асеевым и были сказаны те, уже приведенные мной слова о «сердечном волнении», которое отложилось в стихе и которое, чтобы понять, должен пережить читатель, «если, разумеется, читатель внимателен к автору, к его усилиям передать неповторимое».

Эти стихи нужно не только пережить, но и увидеть. Сначала общий план: появление эскадры, сминающей поэтические шелка моря. Затем крупный план — жест,

обозначающий начало войны. Связь между ними, подкрепленная в звуке: серп на ущербе — герб серба. Зрительный образ постоянно усиливается, иногда прямо вызывается звуковым. Бьющие волны: «вот волн вам...», которые еще раз ясно будут услышаны в заключительной части стихотворения, возвращая к его началу: «вам, вам, вам выступать...»

Все предметы, участвующие в этом действии войны, одушевлены и тем вернее подчеркивают жестокость совершающегося, всеобщность страдания. Причем и в этом метафорическом одушевлении повод к нему устанавливается зрительно, через подмеченное сходство с живым существом: рушащееся здание — человек, у которого погнулись колени.

Все, что говорится, должно быть увидено, даже и то, что как будто бы видеть нельзя, вовлекает зрение: «слышу голос у каждого рта...» Слышу, а на самом деле воспринимаю зрительно — «у рта» — то ли по шевелящимся губам, то ли, как на плакате, — слова, возникающие готовой надписью.

Одушевление предмета — первый шаг к драматизации действия. Есть персонаж — для него остается найти сюжет, разработать сценарий. Можно привести любопытный пример того, как персонаж, придуманный Асеевым, становится участником действия в стихотворении Маяковского, а затем возвращается к Асееву уже драматической сценой.

В стихотворении «Брегобег», написанном за месяц до начала войны, есть строка: «перережутся века черным боком миноноски». Комментарием стихотворений Асеева была замечена бесспорная связь этого образа со стихотворением Маяковского «Военноморская любовь» (1915), где главное действующее лицо — «миноносица»¹². Эпизодический, неразвернутый вначале у Асеева образ, оживленный лишь необычным суффиксом, дал повод Маяковскому придумать сентиментально-шутливую любовную историю. Но едва ли не одновременно с Маяковским и сам Асеев разрабатывает тему в драматической сцене, которая напечатана в альманахе «Московские мастера», — «Выход эскадры». Знакомый персонаж — миноноска, докладывающая генералу Дредновту о том, как она приняла неравный бой с вражескими кораблями, из которого еле выбралась живой.

Именно живой, ибо одушевление, начатое суффик-

сом, продолжается. Морское сражение описано, как бой животных: «Я ударила в бок смертельно одного». И сама интонация рассказа, и впечатления — простодушны. Как будто не все явления еще могут быть обозначены словом, и о них рассказывается по тем непосредственным ощущениям, которые они вызвали: «И с черных палуб неустанно текли блистанья».

Поэтический образ у Асеева постоянно тяготеет к зрительности, к «словопредставлению» и, наконец, срывается, переходит в иной — драматический — жанр.

Поэма о войне возникала из отдельных отрывков, эпизодов, связь между которыми виделась достаточно неясно, но сами они становились более отчетливыми, оформляясь как сцена единого действия. В стихотворении «Весна войны» фактически соединены два эпизода, ритмически резко отличающиеся друг от друга. Впоследствии вторая часть — «Из поэмы «Война» — печаталась отдельно (альманах «Буланы», 1920) с заменой ее двух первых четверостиший новыми:

Вдоль по небу выкован Данте,
И взору вовеки не сбросить
На марша глухое *andante*
Одеж его красную проседь.

Глухое, знакомое имя,
Глухое, звенящее слово,
Там, где кругозор не изломан,
Все крючьями рвите кривыми.

С этим новым введением вся дальнейшая картина растерзанного европейского пейзажа видится яснее — как бы вид, открывшийся с марша, о котором не только сказано, но ощущение которого — в ритме стиха.

Наиболее подробные отрывки, видимо, дающие наилучшее представление о том, какой должна быть форма военной поэмы, напечатаны по времени последними в альманахе «Лирень» (1920) и более никогда не перепечатывались, кроме отдельных строф. Первый из отрывков тот же, что в «Булани» с только что приведенным маршевым вступлением, но теперь не нужно строить догадок насчет того, в каких декорациях разыгрывается действие. — стихи обрамлены подробными прозаическими ремарками. Напомню, что такая форма, сочетающая стихи с

прозаическим комментарием, была неоднократно и очень рано опробована Асеевым: и при публикации первых «Сарматских песен» в «Проталинке», и во втором своем сборнике «Зор». Стихи при этом читались как песни или монологи, сопровождающие действие, передаваемое прозой.

В драматической форме Асеев сохраняет то же место действия, какое было у его лирики: все мирозданье — от земли до неба, до бога. Первые же ремарки оставляют впечатление разыгрываемой мистерии:

«Едут полководцы. Впереди Архангел. Петр Великий на дородном, рыжем коне, упершись рукою в колено. Горнисты играют поход, дороги извиваются под копытами коней, как змеи. Расступающиеся горы отражают звуки музыки и ржанье городов, бегущих по сторонам войск. Медленно».

«Медленно» — это первое указание на темп музыки, сопровождающей действие. Параллельно строфам стихотворного текста следуют ремарки, отмечающие развитие музыкальной темы: «Трубы вздыхают... Флейта одиноко взлетает вверх... Мелодия повышается секвенциями. Их лестница достигает вершины гор... По ней тяжело грочоха взбирается рыжий конь. Паника, крики: «Чудо! Чудо!»

Очень характерная метафора: действие у Асеева предстает восхождением по лестнице звука и ритма. Музыкальная тема проясняется ремарками, но развивается она в самом стихе.

Итак, на фоне этой вселенской мистерии разыгрываются события современной истории, которым посвящен второй отрывок: «Театр военных действий. Окопы. Реки. Пушки. Дым застит окрестность. Сумасшедший поручик с саблей наголо и биноклем из двух пушек у глаз. По временам засовывает руку в карман и бросается вдаль горстями солдат».

Вспоминается, что в стихах Асеева нечто подобное приходилось нередко встречать — аналогичное стремление показать событие через действие, воспринимаемое непосредственно зрительно, как бы разыгрываемое перед нами:

Но то — рассерженный грузин,
осиную скосивши талью,
на небо синее грозил,
светло отплевываясь сталью.

Так, по мнению комментатора, Асеев увидел последствия первой русской революции, жестоко подавляемой на юге России генералом И. А. Думбадзе¹³. То, что в стихах было обозначено — застывший, как на плакате, жест, — в драматическом отрывке приходило в движение. Сумасшедший поручик произносит монолог, попадает под канонаду, падает убитым и вновь восстает как новый персонаж — Мертвый патриотический поручик.

Дальше следует диалог между ним, поверившим в военные лозунги, погибшим за эту веру, и циничным Штатским господином:

Мертвый
патриотический
поручик

Не мучай!
Неужели в домах за хатами
В колясках, в песнях, на постелях
Не снова стали все солдатами
Одним ружьем в потемки целя.

Штатский

Да что вы! Право же вы в пафосе.
Говорите как собственный корреспондент
По вашему теперь не правы все
Должны были таскать повсюду
Гражданских чувств сырую грудю.

Танцует

Там стороны света — все те же четыре
Одежды и ветры — все те же, все те же
Под выгибы танца, под ропот псалтыри
Вы будете сниться все реже и реже.

Мертвый
поручик

Когда как камень летит Россия
Не помнить чести, не мерять мести
Да что ж сильнее и что красивей
Когда как камень летит Россия!

Штатский
господин

Ну вот, ну вот у вас разжижение крови
Надо ее ссыворотить
Полно усы воротить
И хмурить брови.

Ланцетом вскрывает артерии. Пробует капельку на язык, недовольно крутит головой, чихает».

Этим уже прямо пародийным кровопусканием завершается отрывок: он начинался как мистерия, а кончился как фарс с политическим оттенком. Для этого сочетания напрашивается тот жанровый термин, который ведет Маяковский, — «мистерия-буфф».

В этом случае трудно да едва ли целесообразно угадывать, кто на кого мог повлиять. Асеевский отрывок напечатан впервые в 1920 году, то есть после первого варианта «Мистерии-буфф», но скорее всего он написан раньше, хотя едва ли был известен Маяковскому. Интереснее возможности установить факт влияния сам факт сходства, видимо вызванного независимым движением того и другого поэта к жанру. Путь в искусстве у них был общим, даже когда шли, не зная друг о друге, ибо ставили общие цели.

А целью, которую впервые определила война и окончательно утвердила революция, была ясность, наглядность агитирующего образа. Вначале Асеев продолжает полагаться на зримость, проявленную в слове,— так понимает ясность смысла. Затем это кажется недостаточным, перестает удовлетворять. Мало сказать, надо показать, проявить в действии. Так Асеев оказывается на грани нового для него — драматического жанра, на который вышел, соединяя прежние приемы с новой целью.

Любопытно его признание в автобиографии, подтверждающее, что агитационный смысл Асеев прежде всего признавал за драматической формой: «Я подружился со многими солдатами, устраивал чтение, даже пытался организовать постановку сказки Льва Толстого о трех братьях, за что сейчас же был посажен под арест» (1, 12).

Однако овладение искусством поэтической агитации и темой современности для Асеева только начинается. Он еще обнаружит возможности, скрытые и в самом слове, в прямом обращении к слушателю. Новый шаг сделан в следующий период — тот период, который начался, когда с направлением в иркутскую школу прапорщиков и молодой женой — Оксаной Асеев поездом отправился на Восток.

Школа прапорщиков была только предлогом уехать с фронта. Ни в какой Иркутск поэт и не собирался:

«Поездка продолжалась тридцать шесть дней. Наконец большая остановка. Доехали до какого-то города. Тут забегали люди, все засуетились. Кто-то закричал:

— Дальше поезд не пойдет. Вылезайте все. Владивосток»¹⁴.

То, что расположено в отдалении и видится неясно, заставляет внимательнее всматриваться. Вот почему годы, проведенные Асеевым на окраине страны, годы, взвихренные революцией, нам известны по фактам асеевской биографии едва ли не лучше, чем многие другие периоды.

Удаленность происходящего от основных культурных центров, где круг очевидцев узок настолько, что всех можно перечесть по пальцам, где каждое издание сразу же становится библиографической редкостью, вдохновляет мемуаристов вспоминать, а исследователей вести поиск. Об Асееве во Владивостоке и в Чите мы знаем от него самого — сразу же по возвращении в Москву поэт помещает в «Печати и революции» (1922, № 6) очерк «Три года на Дальнем Востоке. Впечатления». Воспоминания, которые дополнялись и не раз переиздавались.

Кроме Асеева вспоминали и другие: его жена К. М. Синякова, Д. Бурлюк, О. Г. Петровская, П. В. Незнамов (двое последних только о читинском годе). Сибирский журналист Евгений Раппопорт встретился с владивостокскими знакомыми Асеевых — В. М. Штемпель и О. В. Третьяковой (вдовой поэта Сергея Третьякова) и включил их воспоминания, письма поэта в биографический рассказ о нем, составивший главу «Лет молодых наших порохов...» в книге «Поэты «Творчества»¹⁵.

Конечно, многие свидетельства огорчительно кратки, дают только самое общее впечатление, подкрепляемое минимальным числом фактов, иногда противоречивых, неточных. Понятно, что об этом времени хочется знать как можно больше. Когда Асеев приехал во Владивосток, ему было 28 лет. В этом городе ему предстоит прожить три с половиной года (в этот же срок входит кратковременное пребывание в Харбине — начало 1920-го). Затем — путь в Читу, где еще почти год. Итого более четырех лет, пришедшихся на лучший поэтический возраст — пору первой зрелости. Творческий результат — один сборник, изданный накануне отъезда из Владивостока, «Бомба» (почти целиком конфискованный и уничтоженный в

типографии)*, а также огромное количество газетных и журнальных публикаций: стихи, фельетоны, очерки, статьи по вопросам искусства...

Об этих публикациях в периодике прежде всего вспоминает Асеев: «Работа в газете в 1918 году сразу же поставила меня на ноги моей центральной темы...»¹⁷ Дата нуждается в некотором уточнении. Если иметь в виду первую газетную публикацию, то она осуществлена в самом конце 1917 года, видимо, почти одновременно с тем, как Асеев пошел в газету с рекомендательным письмом Петра Никифорова, рабочего-большевика, в то время устраивавшего биржу труда. Об этом Асеев подробно рассказывает в очерке «Октябрь на Дальнем» (5, 124—127).

Газета «Красное знамя» была органом Дальневосточного краевого и областного Приморского комитета Российской Коммунистической партии (большевиков), но, вспоминает Асеев, «в газете отсиживались меньшевики и грызлись за место с большевиками. Газета была единственной, имеющей крупный тираж» (5, 126).

Во Владивостоке власть представителей Временного правительства была низложена и перешла в руки Советов 12 декабря 1917 года (все даты по новому стилю), но уже в середине января город оказался под прицелом орудий крейсеров — двух японских и одного английского, — вошедших в бухту якобы для защиты интересов граждан их стран. Началась интервенция.

Партийной газете в эти годы не раз приходилось уходить в подполье, и основное количество асеевских публикаций падает не на «Красное знамя», а на другие газеты, сменявшие друг друга и в которых Асеев не только печатался, но и работал: «Далекая окраина», «Дальневосточное обозрение»... Особенно много Асеев пишет для второй

* Сборник «Бомба», как и все книги подобной судьбы, чрезвычайно редок. По недавнему сообщению А. Крюковой, «в настоящее время известно о существовании только двух ее экземпляров, из которых один хранится в ГЛМ (экземпляр с дарственной надписью автора В. Пальмову), другой — в отделе редких книг ГБЛ (библиотека А. К. Тарасенкова)»¹⁶. Это, однако, не полный перечень известных экземпляров: еще два — с авторскими надписями владивостокским знакомым Асеева В. М. Штемпель и О. В. Третьяковой — были зафиксированы и описаны Е. Раппопортом. Есть этот сборник и в моей библиотеке.

из названных газет, где с апреля по август двадцатого года выступает более десяти раз почти ежемесячно. Он получает право даже на самостоятельную литературную страницу, предоставленную ему как зицредактору, то есть подписывающему газету и принимающему на себя всю последующую ответственность.

Что же касается первого злободневного стихотворения, или, по терминологии Асеева, «первого лирического фельетона... с неожиданным ощущением выросшей темы»¹⁸, то он был опубликован в газете «Крестьянин и рабочий» 30 мая 1918 года. Повод для него — появление в бухте английского крейсера «Суффольк», вставшего рядом с его японским предшественником:

На мирно голубевший рейд
был, как перчатка, кинут крейсер...

Вызов мирной стране, мирной и разоруженной, «хранимой лишь песней барда», — так воспринимает Асеев начало интервенции, но не ограничивает себя только этой увещательной нотой. Если большая часть стихотворения — обращение к капитану военного судна, то последняя его строфа — призыв к матросу:

Матрос! Ты житель всех широт!..
Приказу ж: «Волю в море бросьте»
Ответствуй: «С ней и за народ!»
И — стань на капитанский мостик!

Даже ввиду прямой опасности, перед лицом вооруженной силы Асеев не может удержаться от революционного лозунга, нарушающего ту дипломатическую линию, которую поэт пытается выдержать в первом своем «фельетоне». Обращаясь к английскому капитану, он знает, что прибытие крейсера — мера предосторожности с целью предотвратить чрезмерное усиление Японии, помешать ей сделать Дальний Восток и Сибирь зоной своего господства. И вот — игра на этих внутренних противоречиях интервенции:

Пусть желтолицый злобно-туп,
Но ты — свободный англичанин,
Ужель не понял ты молчаний,
Струящихся со стольких губ?

Так эта строфа появилась в «Бомбе», и одной ее первой строки достаточно, чтобы объяснить, почему сборник оказался конфискованным, когда власть в городе

фактически была в руках японцев. Позже, перепечатывая стихотворение «Ответ» (первоначально оно называлось «Стальному объятию», а в сборнике «Совет ветров» — «Пришельцам»), Асеев изменит эту строку, которая вне конкретной ситуации приобретала националистический призыв: «Пусть твой хозяин злобно туп...» Перемена, благодаря которой отменяется первоначальное романтическое решение образа капитана — властителя морей, свободного (это слово будет в публикациях 20-х годов взято в кавычки) англичанина, который тоже увиден как подневольный, как исполнитель чужого приказа.

Но и в этом стихотворении, написанном на злобу дня, в минуту опасности, Асеев не отказывается от своего тогдашнего понимания революции как стихии, как судьбы и вопрошает капитана — неужели он, познавший океан, не может понять происходящего?

И разве там, средь бурь и бед,
и ключев мчащегося шторма
не понял ты, что лишь судьбе
подвластна жизнь и жизни форма?

Это был не только первый, но и достаточно случайный в то время опыт в жанре стихотворного фельетона — его жанровая принадлежность осознавалась задним числом. Хотя в 1918 году Асеев работает в газете, но печатается в ней довольно редко. Со следующего года эти выступления приобретают уже гораздо более регулярный характер, и к стихам прибавляются статьи о литературе и фельетоны, пока что прозаические, которые он пишет совместно с только что приехавшим во Владивосток Сергеем Третьяковым, подписывая их псевдонимом «Бюльбюль». И только с апреля 1920-го Асеев ведет регулярный стихотворный фельетон в газете «Дальневосточное обозрение» под псевдонимом Малка Иволга.

Любопытно, что, хотя впоследствии эту свою газетную злободневную поэзию Асеев оценит как достижение, как открытие для себя нового пути, в сборник «Бомба» он ее не вводит, делая исключение лишь для тех стихов, где отклик на злобу дня, как это было и в первом фельетоне, превращается в повод для того, чтобы сказать о смысле всего свершившегося и о своем к нему отношении. То есть чтобы сказать о той первой и единственной вначале у Асеева знакомой во Владивостоке,

которая «тоже еще не освоилась с местом» — о Революции (5, 123).

В составе «Бомбы» есть несколько стихотворений, написанных до Владивостока: два-три печатались раньше, под другими стоят авторские даты, которым, впрочем, нельзя полностью доверяться. Одно из самых ранних, судя по датировке — 1916 год, — предсказывает революцию — «Предчувствия».

В России она многими ожидалась с учетом исторических аналогий как крестьянское восстание:

Деревня — опаленный зверь,
во тьме дрожит, и снится кнут ей,
но грянет выстрел, хлопнет дверь,
и — когти брошены на прутья.

Из этого предчувствия открываются два поэтических, образных пути: историческое воспоминание и продолжение того звериного ряда — бунт естества, который предсказывается Асеевым. К историческим параллелям Асеев прибегает довольно часто в стихах о революции:

И я по лицам узнаю
и по рубашкам кумачовым —
судьбу грядущую свою,
протоптанную Пугачевым.

Имена вождей крестьянских восстаний или имена деятелей Французской революции — два явления в истории, через которые пытаются представить себе смысл происходящего:

И как над горящею Францией
глухое лицо Марата, —
среди лихорадящих в трансе
луна — онемевший оратор.

Стихотворение называется «Небо революции» — частый в стихах тех лет образ, через который устанавливается связь исторических событий с природой, мирозданием. Еще не начавшаяся революция в «Предчувствиях» ожидалась как неизбежное, но разрушительно-жестокое обновление жизни. Начавшаяся, она видится иначе. Натуралистическая аналогия в образе утверждает себя не звериным рыком, а потрясенностью всей природы, откликнувшейся на земные события. История опрокинута в природу, а символ революции — звездное небо:

Еще на закате мерцали...
Но вот — почернело до ужаса,
и все в небесном Версале
горит, трепещет и кружится...

Небо качается над плечами «обрывками лиц Пугачева». В каждой звезде — «самозванец стоит, молодой и веселый!». Звезды, сгорающие в небесном пожаре, бунтующие, участвующие в новом порядке мира:

И мир, окунувшись в мятеж,
свежеет щекой умытенькой;
потухшие звезды — и те
послов прислали на митинги.

На этом-то совете, на всезвездном заседании неба «провозглашена Великая Океания». «Океания» — название одного из циклов, которых в сборнике несколько: «Стихи сегодняшнего дня», «Заржавленная лира»... Так же, как и первая важная тема — война — вела к поэме, революция требует пространства в стихе. Появляются отрывки из задуманных поэм: «Единственный житель города», «Мировей». И даже там, где нет жанровых подзаголовков, где не обозначена прямо циклизация, сквозные образы, переходящие из стихотворения в стихотворение, очень тесно связывают весь сборник «Бомба» в единое целое, объединенное общностью главной темы — темы революции.

Асеев не ограничивается тем, что через традиционно грандиозные, стихийные образы океана, звездного неба определяет вселенский масштаб земных событий. Он обращает взор к природе не только для того, чтобы поймать отражение истории. Природа важна и сама по себе, ибо с нею человек тоже должен будет пересмотреть свои отношения, без этого не может состояться замысленная поэтом вселенская гармония. Вот почему и особенно в стихах, под которыми стоят даты — 1917—1918,— то есть пока интервенция еще не набрала полную силу, пока обильно не пролилась кровь, Асеев призывает человека и природу вглядываться друг в друга, обнаруживая родство:

Люди! Вы расцвели, как лютики,
поляной золотою в чаще.

Если же человек не умеет так легко припомнить свою забытую естественность, то пусть он не стыдится ей заново выучиться:

Читайте солнечные прописи,
семинадцатого года сверстники!

От этих стихов Асеева открывается прямой путь к Заболоцкому:

Читайте, деревья, стихи Гезиода,
Дивись Оссиановым гимнам рябина!

Конечно, за созвучным тоном, за общностью понятий не скрывается разность мысли: Асеев отправляет человека на выучку к природе, Заболоцкий природу склонен усадить за парты,— но и в этом различие не так велико, ибо Асеев тоже готов признать и приветствовать не только природную сущность в человеке, но и человеческую в природе:

Березовые волосы и ивовые мысли,
училище шиповника, черемуховый ряд,
где белые отрезки нежнее лент повисли,
где рвется синий ситец и гроз парчи горят.
Вся в розовых чашках гостиница яблонь,
и пчел казначейство и липовый рынок,
и солнечный суд, где ветер ограблен
холодной шайкой цветущих травинок,
где ранней росой прошедший косарь
изранил косой благовонную марь.

Знал ли эти стихи Заболоцкий? Очень вероятно, что да. Однако и в случае непосредственного сходства должно идти не по линии влияния, а по линии естественного совпадения, когда родственность поэтических пристрастий — общая любовь к Хлебникову — и аналогичная мысль о всемирной гармонии, включающей и человека и природу, дает созвучие в стихе.

Асеев, однако, опять недолго задержался в пределах натурфилософской поэзии. Она соответствовала для него первоначальному образу революции, воспринимаемой как праздник. За всепобеждающим ощущением пропадает и чувство опасности, и боязнь смерти — обо всем этом сказано в единственном из всего сборника «Бомба», никогда не перепечатававшемся стихотворении «Это революция»:

Революция — это ревы улиц
Это топот толп прочтенный вслух
Только в революции можно стать под пули
Грудью их отвеяв словно пух.

Революция — это души настезь
Сердце сбило всех обид замки
И в пустые ребра, как очей не застишь,
Небо набивает синие комки.

Революция! Кто сказал, что труд встал?
Что сегодня найден трудный путь?
Революция — именем беспутства —
Спины повелела разогнуть.

Революция это праздник праздных,
Тем, кто не у дел был — даль привет:
Только в революцию за дело казни,
За безделье ж казней нынче нет!

Революция! Это сразу радость
Это без отказу — все зараз!
В темном переулке — это завтра — крадусь,
А сегодня солнца — тысяч глаз.

В темном переулке я тебя забуду —
Петля ли у шеи, сталь ли у виска,
Революция! Но сегодня всюду
Всю до переулка тебя искать!

Почему стихотворение не перепечатывалось, понять нетрудно: поэт, вскоре определивший творчество словом «работа», не хотел вспоминать этого гимна праздности. Мысль, которую Асеев быстро переживет, но есть в этом определении революции и нечто более устойчивое, способное объяснить кое-что в асеевских стихах всего последующего десятилетия: революция — «это без отказу — все зараз!».

Сначала — вселенская революция, захватившая все мироздание, — такой она видится. Самое меньшее поэт согласен — на всемирную, освобождающую человека для радостного труда. На нее Асеев настроен сразу после окончания гражданской войны, когда он увлечен перспективой созидания. Если же и с осуществлением технической утопии, как оказывается, придется повременить, то тогда поэт готов удовлетвориться обновлением самого человека, только обновлением полным и окончательным, а здесь-то его и подкараулит нэп.

Так в течение ближайших лет Асееву не раз при-

дется одергивать себя, сбивать с высокой ноты романтического пафоса. Но и в «Бомбе», что видно уже по названию книги, радостное воодушевление — далеко не преобладающий в ней тон. В начале 1919 года написан цикл «Несмеяна», эпиграфом к которому стоят стихи Пастернака:

Метался, стучался во все ворота,
Столбом поднимался, крутясь с мостовой:
Не тот это город, и полночь не та,
И я заблудился, ее вестовой!

Как будто застыли, помертвели звезды, горевшие революционным огнем: «Несмеяна — неба мертвая звезда...» Образ из «старенькой сказки», обдающий холодом, не обещающий весны.

Следя за датами стихов в сборнике, за первыми публикациями в печати, можно так определить смысл лирического сюжета асеевской поэзии: от праздничности, от ощущения вселенской гармонии в 1917—1918 годах ко все более отчетливому пониманию помех на пути к ее осуществлению:

Мы пили песни, ели зори
и мясо будущих времен. А вы —
с ненужной хитростью во взоре
сплошные темные Семеновы.

Пусть краб — летописец поэм,
пусть ветер — вишневый и вешний.
«А я его смачно поем,
пурпурные выломав клешни».

«Мы» в этом стихотворении как будто без изменений перенесено из знаменитого раннего стихотворения Давида Бурлюка (который сейчас рядом с Асеевым — во Владивостоке):

Каждый молод, молод, молод
В животе чертовский голод...
Будем кушать камни, травы,
Сладость, горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту...

А кто такие у Асеева Семеновы? Может быть, образ собирательный — «мурло мещанина»? Нечто подобное тому, что уже было у Саши Черного: «от Ивановых сотрясается земля», — и что будет у Заболоцкого: «Но будь к оружию готов: /Целует девку — Иванов!»

Однако в то время во Владивостоке Семенов — не просто распространенная до обезличенности фамилия. Напротив, она пугающе конкретна — атаман Семенов, не раз битый, бежавший с остатками банд за границу и вновь появлявшийся, чтобы вершить разбой и казнь. Он действовал с устрашающим размахом, не признавая над собой ничьей верховной власти, ибо сам претендовал на нее.

Вряд ли, ставя в стихи эту фамилию, Асеев мог забыть о столь известном ее носителе. Но из того, как говорится о Семеновых, скорее можно заключить, что они пугают поэта не столько силой своей жестокости, сколько силой «бессмертной пошлости людской». Удивительно, но задолго до нэпа, реставрировавшего, как многим покажется, старый быт, в тот момент, когда исход вооруженной борьбы за власть, тем более на далекой окраине России, отнюдь не был ясен, Асеев снова и снова возвращается мыслью к засасывающей обыденности прежнего миропорядка. Не десятки тысяч японских солдат, не интернациональный десант, не белогвардейская контрразведка пугают его, а мысль, что ничего не изменилось, что все осталось, как было. Вот тут-то поэт и вспоминает о бомбе:

Если опять этот дом — бог,
если кастрюля — святоша:
снова и снова — о бомбах,
свернутых в форме ветошек...

Пусть таких бомб хватит на весь мир и на каждого:

После — в Чикаго и в Чили,
в душах России и Германий...
Их наши сны научили
рваться у мира в кармане.

Слушай, читатель, ты тоже
с бомбой подпрыгнувшей рядом,
может быть, взорванно ожил
вместе с бесшумным разрядом?!

Прежний футуристический эпатаж уже в годы революции сменился продуманной лирической позицией, с которой поэт ведет атаку на обыденное мещанское сознание, исполненное самоуспокоенности.

Но в те годы это, конечно, лишь один из фронтов, од-

но из направлений поэтического удара. И не только атакующим порывом живет поэзия. Не раз за эти годы меняется политическая ситуация на Дальнем Востоке, меняя и настроение от торжества, кажется, совсем уже близкой победы, от надежды до острого ощущения того, что смертельная опасность — за каждым углом:

Выстрелом дважды и трижды
воздух разорван на клочья...
Пули ответной не выждав,
скрылся стрелявший за ночью.

Обратите внимание, каким стало восприятие тьмы, ночи — в ранних романтических стихах они сопутствовали подвигу, теперь же наполняются враждебным смыслом. Так было уже в военной поэзии: «Меняем прицел небосвода на сумерки...» и еще — «одним ружьем в потемки целя...»

Происходит перераспределение ассоциаций между «светом» и «тьмой», особенно отчетливое в послереволюционной поэзии. Раньше — «свет» стоял в одном ряду с «разумом», с той реальностью, которая отвергалась поэтом. «Тьма» же, напротив, означала бунт против разумного порядка. Теперь «тьма» — это угроза гармонии; от нее исходит опасность еще слабому, едва оформившемуся «новому облику мира».

Приведенное выше четверостишие открывает один из лучших в «Бомбе» циклов — «Стихи сегодняшнего дня», очень высоко оцененные А. В. Луначарским. Стихи, начавшиеся смертью, убийством, которое, по верному наблюдению О. Смолы, стало «заурядным, будничным, чуть ли не домашним делом»¹⁹.

Тебя расстреляли — меня расстреляли,
и выстрелов трели ударились в дали,
даль растерялась — расстрелилась даль,
но даже и дали живому не жаль.

И все-таки вера в возрождение, в то, что еще будет «звонкий и свежий апрель», в то, что

бычачью вселенскую выю
на колене своем перегнем!

«Бычачья выя» — метафора косной силы, для Асеева метафора не случайная, ибо все, происходящее в мире

истории, переводится им на образный язык природных явлений. Вот и ощущение идущей по пятам опасности, от которой хочется не просто спастись, но ответить на нее яростью, борьбой, материализуется у Асеева следующим образом:

Смерть несет через локоть двустволку,
немы сосны, и звезды молчат.
Как же мне, одинокому волку,
не окликнуть далеких волчат!

Не менее чем в десяти стихотворениях этого небольшого сборника появляется «волчья тема». Как будто и стихи, написанные и печатавшиеся ранее, попадают в «Бомбу», только если ею оправдываются: «Я буду волком или шелком», «Охота», так завершающаяся:

...и воют пришедшие с Волги,
веселые сивые волки!

В этот образ вовлечено несколько ассоциаций: то усиливается одна, то другая. То для Асеева, как в приведенных выше строках, волк — это веселая воля, то — одиночество загнанного зверя, то — ярость, бешенство, которыми поэт грозит любому врагу, припоминая по старой памяти и самого бога, не ожидая от него милосердия:

Чтоб только на белом свете,
среди бешеных волков пробыв,
на песню мою, ответил
такой же горящей злобой.

Здесь вспоминается первоначальное предчувствие революции: «и когти брошены на прутья». Вспоминается и другое — выработанный в предшествующие годы закон поэтической логики, настаивающий на метафорическом перевоплощении, на материализации всего отвлеченного — свойств, эмоциональных реакций, отношений. Тогда Асеев избегал прямого выражения мысли.

Теперь же он время от времени к нему склоняется. В стихах появляется агитационный лозунг. Перемена назревает в первой половине 1920 года, что связано с политической жизнью края. Январь — подготовка к восстанию во Владивостоке. 31 января город взят партизанами. Фактически власть переходит в руки большевиков, которыми 5 февраля проводится легальное городское соб-

рание членов РКП(б). За день до него в «Дальневосточном обозрении» печатается стихотворение Асеева «Кумач»:

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

Асеев, который раньше так любил чистые краски природы, прежде всего синеву неба, здесь заливает изображение плакатным красным тоном. Все стихотворение на едином слове, на едином цветовом и смысловом оттенке.

Таким видится поэту настоящее, как будто уже совершилось предсказание из «Стихов сегодняшнего дня» и согнута «бычачья выя» старого мира. Во всяком случае, стихотворение, очень близкое по названию — «Сегодня» и написанное в те весенние дни, звучит на победной ноте:

Сегодня — не гиль позабытую разную
о том, что кончался какой-то угодник,
нет! Новое чудо встречают и празднуют —
румяного века живое «сегодня».

Грузчик, поднявший смерти куль,
взбежавший по неба дрожащему трапу,
стоит в ореоле порхающих пуль,
святым протянув заскорузлую лапу.

Грузчик в большом портовом городе — осязаемая сила. Очерк, посвященный грузчикам, Асеев назовет — «Они не уступят», веря в негибаемость этих крепкоскулых, широкоплечих людей. Они не уступят, хотя именно за ними особенно пристально приглядывают интервенты и белая контрразведка; их кровью расплатился Владивосток за неподготовленное восстание, поднятое чешским авантюристом Гайдой в ноябре 1919 года.

«Сегодня» опубликовано 12 марта в газете, и в этот же день Асеев читал его на митинге нескольких тысяч грузчиков, приведенный туда незнакомым молодым человеком, «чрезвычайно красивым, рослым и осанистым».

После чтения Асеевым стихов молодой человек взял слово:

«Он говорил коротко и сильно. Это была не речь, а скорее ряд лозунгов, сжатых в общепонимаемый шифр, взбадривающих и освежающих, увлекательных и неожиданных в этом городе, задушенном тяжестью интервенции.

Когда он кончил, на его голове оказался шлем с пятиконечной звездой. Его быстро окружили подготовленные, очевидно, ряды грузчиков, и он исчез за ними.

— Как это был? — спросил я у близстоящих.

— Как кто? — ответили мне. — Да он же вас привел. Разве вы не с ним были? Это Лазо, красный командарм» (5,133—134).

И в эти месяцы было ясно, что японцы легко не выпустят власти из своих рук, но велико было всеобщее воодушевление, и Асеев находит момент подходящим, чтобы припомнить мечту о вселенском обновлении, так завершая «Сегодня»:

Товарищ — Солнце! Высуши слез влагу,
чьей луже душа жадна.
Виват! Огромному красному флагу,
которым небо машет нам!

Любопытно, что через какие-то три месяца, совершенно независимо от Асеева, Маяковский тоже беседует с солнцем на даче в Пушкино. Для Маяковского, правда, это не было первым общением со светилом — он привык прислушиваться к мирозданию и уже давно потребовал, чтобы и мироздание прислушалось к голосу поэта. В стихотворении Асеева скорее угадываются интонации его московского друга; это тем более естественно, что именно в 1920 году во Владивосток попадает первый вариант «Мистерии-буфф», и Асеев, выучивши ее наизусть, выступает с чтением по городу.

Он и сам задумывает что-то в сходном по грандиозности масштабе, хотя скорее в лирико-патетическом, чем в сатирическом ключе. В марте печатаются отрывки из «Мировой поэмы», стихотворение «Радиовесть» («Радио с Марса! Радио с Марса!..»). В действие вовлечена вселенная. От небывалого размаха кружится голова: ...бьет потрясающий пульс... шатаются неба штанги...»

Но 4 апреля — переворот, подготовленный японцами.

Сотни жертв, гибель Лазо, Сибирцева... И через два дня в газете — стихотворение Асеева «Крик»: «Пускай растерзаны красные флаги...» Сам он не прекращает борьбы теми средствами, какие ему доступны. На последующие месяцы и приходятся его стихотворные фельетоны.

Собственные ощущения вернее всего переданы поэтом в лучшем цикле этого времени — «Заржавленная лира». Образ, несколько раз мелькающий и в других стихах и так раскрытый в «Северном сиянии», посвященном друзьям:

Наши лиры заржавели
от дымящейся крови...

В этом образе многое соединилось для Асеева: душевная усталость от почти двухлетнего гнета интервенции; невозможность творчества в полную силу; мир, видимый как сквозь кровавую пелену, — осенний залив и есть «та заржавленная лира, что гремит в руках морских излучин».

И все же Асеевым пишутся прекрасные стихи, в числе которых и цикл «Заржавленная лира». Манера как будто та же, прежняя: широкий обзор, когда одним взглядом схвачена вся природа, и слово «взгляд» в этой оценке не фигура речи, а лишь необходимая дань качеству, присущему асеевской поэзии, — зримость. Удивительное умение — увидеть ментально и целиком, не задерживаясь на описании и все-таки включая в изображение подробности, подтверждающие его точность. Деталь, взятая не сама по себе, а как бы растворенная в образе, вплавленная в него.

Интереснейший пример того, как Асеев достигал этого качества, как к нему стремился, дан в книге А. Карпова — начало «Заржавленной лиры», несколько строк, приведенные в авторских вариантах, извлеченных из рукописи. Показательна и исследовательская оценка — предпочтение отдается не окончательному варианту, а одному из промежуточных, рабочих.

Вот первое четверостишие цикла в его теперешнем виде:

Осень семенами мыла мили,
сбляко лукавое блукало,
рощи черноручье заломили,
вдалеке заслушавшись звукала.

Первые две строки написались сразу. Они так прочно завязались в звуке, что Асеев не стал более ничего менять, удовлетворившись их слуховой убедительностью. А затем, по своему обыкновению, он стремится подтвердить слух зрением. А. Карпов о работе над самой трудной — третьей — строкой пишет так: она «долго не удавалась поэту. Вначале возникает выразительный, точный и поэтому уже явно выпадающий из намечающегося ряда образ: «Ветви в водах тени изломили»...»²⁰

Не будем играть в такие, в общем, неопределенные слова, как «точный, выразительный», иначе оказывается, что Асеев был противником этих достоинств. Может быть, он их иначе понимал?

Та строка, которая понравилась критику, для Асеева неприемлема. Она сыра, необработана в звуке, да к тому же, вопреки его манере, однозначно описательна. В окончательном варианте, кроме того что она обретает отчетливую звуковую форму, она еще сопрягает разные ощущения. Зрительность не ослабла — «черноручье» роц и острее по своей неожиданности, чем изломленные тени, и в большей степени способно передать общее впечатление осеннего мира. То, что первоначально — локально по наблюдению и описательно, теперь воспринимается как одухотворенное целое с точно обозначенным эмоциональным тоном. В этом смысле знаменательна замена глагола: «изломить» — вовлекает только зрение, а «заломить» — отсюда начинается лирический сюжет. Скорбящие роци, прислушивающиеся к источнику звука, который пока что неизвестен и поэтому не назван. Он определен лишь в последней фразе первого стихотворения — заржавленная лира осеннего залива.

Весь этот цикл по его насыщенности важнейшими для Асеева мыслями можно назвать программным. И прежнее неприятие косной старости: «Не верю ни тленью, ни старости...», и новое желание с головой уйти в жизнь, в ту — стихийную, океанную, из которой добыто самое драгоценное:

Оксана! Жемчужина мира!
Я, воздух на волны дробя,
на дне Малороссии вырыл
и в песню оправил тебя.

Опять лирика? Да, но меняющаяся лирика, что было замечено и самыми придирчивыми критиками 20-х годов, не допуская рефлексии и индивидуалистической меланхолии. А. Селивановский писал: «Заржавленная лира» — экстракт «чистой лирики» и природы, но уже экстракт, замутненный дымом канонады и кровью»²¹. Если сделать поправку на рапповское неприятие лирики, то сказано достаточно точно²².

И еще один смысл в образе «Заржавленной лиры», уже собственно творческий — желание запеть в полный голос и невозможность это сделать. Именно с 1920 года все чаще вспоминает Асеев о Москве, о друзьях, перечисляет их имена в стихотворении «Волга», в предисловии к «Бомбе».

Здесь, во Владивостоке, Асеев не одинок. С начала 1919 года им создан театр «Балаганчик», собравший вокруг себя художественные силы. Вскоре приезжает С. Третьяков, затеявший собственное периодическое издание — «Бирюч». Вслед за ним появляется Н. Чужак (Насимович), большевик со стажем подпольной работы, которого Асеев увлек стихами Маяковского. Чужак начинает издавать журнал «Творчество», сначала во Владивостоке, потом в Чите, где складывается и литературная группа того же имени. В нее кроме уже названных войдут читинцы: П. Незнамов, В. Силлов...

Литературный круг расширился. Рядом же, в Чите — Институт народного образования с литкружком, возглавляемым знаменитым фольклористом, профессором М. К. Азадовским. Поэт и ученый заинтересовались друг другом, и Асеев не раз бывал на заседаниях кружка, выступал.

Возникает и свое издательство — ПТАЧ, по первым буквам фамилий: Пальмов, Третьяков, Асеев, Чужак. Но своего сборника Асеев в Чите не издал. Отдельные стихи помещал в периодике, но собрал их вместе уже в Москве, куда был нацелен, куда стремился.

Чита не только географически ближе к Москве, в это время она — столица буферной Дальневосточной республики, целью которой было создать нейтральную зону между занятой интервентами территорией и РСФСР. Здесь свое правительство — в него, кстати сказать, товарищем министра просвещения вошел С. Третьяков. Он же по служебным делам первым делает визит в Москву. Связь налаживается.

Приглашение приехать в Читу получает и принимает Маяковский. Поездка не состоялась, но свои стихи он прислал, как прислал и небольшое письмо Асееву: «Получили весточку от Брика и Маяковского. Это была как первая апокрифическая пальмовая ветвь с суши» (5, 135).

Собрались ехать, что по тем временам, к тому же учитывая наличие разделяющей границы, было не так просто. Потребовался телеграфный вызов Луначарского. И вот 28 января отправились в Москву. Асеев с удостоверением дипкурьера. Ехали долго — около двух месяцев — и лишь во второй половине марта были в Москве.

Выбор

*И стало тогда соловью невмочь
от полымем жегшей одуми:
ему захотелось — в одно ярмо
с гудящими всласть*
ЗаВоДаМи

Почти пять лет, проведенные Асеевым вдали от столиц, не были временем, потерянным для поэзии. И все-таки в Москву Асеев возвращался с беспокойным чувством. Его не рассеяло ни дружеское письмо Маяковского, ни помощь Луначарского. Нужно было самому убедиться, что не отстал от других, не оторвался и не забыт. С радостью и явным облегчением Асеев напишет читинским друзьям по приезде: «А главное — то видимое общее доброжелатель-

ство, которое встретил здесь вместо ожидаемого холодка и «занятого места»¹.

Сразу Асеев начинает печататься в многочисленных уже московских журналах, газетах, альманахах как поэт и как критик. Вскоре выходят сборники: «Стальной соловей» (вторая книга, выпущенная Маяковским в организованном им издательстве МАФ, первой была его поэма «Люблю»), «Совет ветров» и «Избрань». Что-то включал из написанного ранее, привезенного из Читы, многое создавалось в эти первые месяцы.

Асеева заметили, о нем заговорили, А. Луначарский в «Правде», В. Брюсов в «Печати и революции», О. Мандельштам в «России», В. Правдухин в только что начавшихся «Сибирских огнях»... Его называли в числе лучших современных поэтов, а иногда и самым лучшим. «Николай Асеев едва ли не самая яркая фигура поэзии сегодняшнего дня», — начинает свой обзор «Среди стихов» В. Брюсов². С ним солидарен и А. Луначарский, который если и говорит в открытом письме Асееву (отвечая асеевским критикам и снимая с себя упрек в захваливании), что «первым поэтом» его не назначал и даже «не величал»³, то в частном письме к нему же, написанном, видимо, раньше, обращается так: «...поговорим лучше о поэтах и прежде всего о самом, по моему мнению, крупном, которого мы сейчас в России имеем, о Вас»⁴.

Были и упреки, но заметнее их на первых порах — предостережения. Предостерегали от опасности потерять себя в «бриковщине», «маяковщине», в непомерном восхвалении Пастернака, «импресарио» которого один критик назвал Асеева⁵. Во всяком случае, его хотели видеть вне групп, самого по себе: «Совершенно в стороне от Маяковского стоит Асеев...» (О. Мандельштам)⁶.

Не значит, что вовсе не критиковали. Появлялись и резкие выпады, подобные статье Л. Сосновского «Литхалтура» по поводу поэмы «Буденный», и уже тогда раздались первые возражения против преувеличенной техники стиха, а заодно и против чрезмерного увлечения техникой машинной, индустриальной. Упреки этого рода оказались наиболее устойчивыми, повторяемыми и теперь.

Особенно легко избыточное «звукостроение» находят в стихах индустриальных, скажем, в первой строфе стихотворения «О нем» — о «стальном соловье»:

Со сталелитейного стали лететь
крики кровью окрашенные,

стекало в стекольных, и падали те,
слезой поскользнувшись страшною.

Справедливости ради нужно напомнить, что манера Асеева не меняется и за пределами «стальной темы». В стихах «Об обыкновенных» — об обыкновенных соловьях — сделанности ничуть не меньше, столь же явно и нарастание звуковой волны:

Розовея озерами зорь,
замирая в размерных рассказах,
сколько дней на сквозную лазорь
вынимало сердца из-за пазух!

То же сопряжение родственных созвучий, но здесь к нему то ли относятся благосклоннее, то ли снисходительно не замечают. Так что причина критических упреков не просто в излишествах стихотворной техники, но в теме, которая нравится или не нравится критикам. И в соответствии со своим вкусом они то согласны принять звуковое напряжение как соответствующее силе эмоционального разряда, то полностью отвергают его, считая за знак профессиональной изощренности, прикрывающей недостаток чувства.

Этот недостаток неизменно видят там, где соловьиные трели заглушены «стонами стали, шепотом шкива, свистом ремня», не вдохновляющими критиков, которые отказываются верить, что поэтический энтузиазм Асеева был вполне искренним. В этом главная и столь распространенная ошибка — своим восприятием мы подменяем восприятие поэта.

Вкусы бывают разными: одному нравится Фет, другому — Маяковский. Но исследователь поэзии если и не обязан любить обоих, то обязан обоих понять. Говоря о бесцельном экспериментировании, Асееву отказывают именно в понимании. Как и в том случае, когда полагают, будто стихи «об обыкновенных» продиктованы искренним вдохновением, а о стальных соловьях — ложной теорией. И то и другое было одинаково искренним! Соловьиная песнь получала право звучать только в дузте с «поющими всласть заводами». Эти два голоса уравнивали друг друга и, по мысли автора, создавали гармонию.

Обо всем этом нельзя не сказать, ибо часто торопятся с выводом: получилось — не получилось, не успевая задуматься над тем, а что должно было получиться. Эта торопливость во многом вызвана предубеждением. В стихах

20-х годов на индустриальную тему обычно слышат только отзвуки теорий и манифестов, появившихся тогда в бесконечном множестве.

Теперь хорошо известны и изучены преувеличения той или иной группы. О них обычно говорится во вводных разделах, а там, где речь идет об отдельных писателях, чаще всего звучит слово «преодолевал». Все преодолевали групповую инерцию, так что даже не всегда понятно, кем она создавалась. И тем не менее это естественно, и оправдывание идет не только от желания каждого исследователя обелить своего героя. Дело в другом — в сопротивлении таланта любым жестким предписаниям. Чем сильнее талант, тем значительнее преодоление. У одних все творчество уместается на минимальном пространстве, оставшемся между программными тезисами. У других эти тезисы — лишь рекламный плакат, который, даже если и выставляют с упрямой настойчивостью, все равно воспринимается только как необязательная и часто дезориентирующая вывеска.

Реклама есть реклама. Она рассчитана на запоминание, и она помнится подчас тверже самих произведений. Как только слышим — «стальной соловей», сразу в памяти — «железные цветы», обильно распускавшиеся на пролеткультовской почве. Все же несправедливо, что следы ложных теорий мы видим куда отчетливее, чем те верные и необходимые цели, на пути движения к которым эти теории возникали и преувеличения были допущены.

Очень часто самые резкие столкновения происходят не между противниками, а между союзниками по поводу того, что считать целью и как к ней приблизиться. Это верно и в отношении полемики между пролетарскими поэтами, лефовцами, конструктивистами — теми группами, которыми в 20-х годах руководил созидательный максимализм. В основе их разнообразных программ лежало одно убеждение: небывалой эпохе — небывалое искусство. Общей была и уверенность в том, что промедление преступно. Никто не хотел ждать, когда еще это новое искусство появится естественным путем, все занимались его ускоренным выведением, но каждый по своему рецепту.

Для одних его гарантией казалась естественная, по факту происхождения определяемая принадлежность к пролетарской идеологии. В качестве ее обязательного условия подразумевалась выраженная в искусстве точка зрения коллектива, взятого в мировом и даже космическом

масштабе, но обязательно сохранившего ощущение своего рабочего бытия — завода. Отсюда и приверженность к «железной» тематике.

Для других групп отношение искусства к действительности не было столь жестко и однозначно фиксировано, и главные дебаты разворачивались вокруг вопроса, каким ему должно быть. И каково значение художника в современном мире? То ли оно как никогда велико, то ли стремится к нулю, а искусство подлежит упразднению. Ведь можно было сказать, что сейчас, когда творчество стало всеобщим законом, кому, как не художнику, поэту взять на себя роль учителя, дающего уроки творческой организованности и гармонии. Но можно было сказать и иначе: раз стихия творчества особенно сильна в самой жизни, то художник должен отправиться на выучку к носителю передовой идеологии и самого современного мастерства — рабочему. Все эти варианты возникали, дебатировались, давая бесконечные поводы для групповой полемики и для разногласий внутри групп.

Тем не менее весной 1922 года разногласия, хотя и были достаточно сильны, все же отступали перед привлекательностью самой идеи творческого слияния искусства с жизнью. Тогда еще, по словам К. Зелинского, одного из вождей литературного центра конструктивистов, «Конструктивизм как флаг, маячил на многих крепостях»¹. Преобладало свободное высказывание, а не групповая полемика. Б. Арватов, будущий лефовский теоретик, выступал с программной статьей «На путях к пролетарскому искусству» в «Печати и революции» (1922, № 1), что через год-полтора было бы невозможно. Сам способ выражения в этой статье еще характерен для раннего этапа, когда тезис дается открытым текстом, без дымовой завесы демагогических фраз и без оглушительного фейерверка полемики. Все на виду: и достоинство всеобщей тяги к созиданию нового, и передержки, возникающие оттого, что созидание видится немедленным, не терпящим никаких отлагательств, а его результаты — ни на что однажды бывшее не похожими. Фантазия мешается с фантазерством.

Пусть не совсем ясно, как и с каким результатом, но несомненно: искусство должно перерасти в жизнь. Это декларируется всеми левыми и пролетарскими группами, Хлебниковым, который в статье, открывающей журнал «Маковец» (1922, № 1), утверждал: «Самым значительным из результатов, достойным человеческой деятельности,

является объективное художественное созидание». Арватовым, который точно так же, курсивом, акцентировал не художественную, а производственную идею. *«Искусство органически совпадает с производительным трудом».* А значит, результат творчества совпадает с вещью.

Именно так, этим словом, вобравшим в себя навязчивую конструктивистскую идею делания, и называлось «международное обозрение современного искусства», издававшееся весной все того же 1922 года в Берлине под редакцией Эль. Лисицкого и И. Эренбурга, — «Вещь». «Мы назвали наше обозрение «Вещь», ибо для нас искусство — созидание новых вещей».

В первом же номере этого недолговечного издания был замечен Н. Асеев (в следующем и последнем он выступил как автор). В обзоре «Русская поэзия» Илья Эренбург под французским псевдонимом Жан Сало высказывает суждение о сборнике «Бомба», сожалея, что стихи Асеева, «несмотря на изумительные строки скорей культурное напоминание о том, как надо делать вещь, нежели вещь в себе». Для критика асеевские стихи недостаточно сделаны, недостаточно конструктивны.

Но разве саму идею делания Асеев не переносил буквально на творческий процесс? —

Если горло стало горном,
день — расплавленным глотком,
надо выть огнеупорным,
мир тревожащим гудком.

Или строчки о рядах рифм, «стоящих за станками»? Как будто бы искусство отдано во власть производству. Однако обратите внимание — за станки у Асеева становятся рифмы, а отнюдь не сам поэт, обуянный пафосом производственного созидания, отправляется на завод, забыв собственное ремесло.

Маяковский смеялся над теми конструктивистами, кто шли на завод, где что-то сваривали, так в творческом отношении ничего и не наварив. Но он же постоянно говорил о поэтическом производстве, перерабатывающем «тысячи тонн словесной руды», он же любил прямое сравнение: «Отношение поэта к своему материалу должно быть таким же добросовестным, как отношение слесаря к стали»⁸. Эта аналогия давала Маяковскому ощущение «в своем плече точек соприкосновения с плечом молотобой-

ца»⁹. Поэт, приравненный социологической анкетой к кустарю, числившийся попутчиком, утверждал себя как пролетария.

Производственная метафора у Маяковского никого не смущает, мы понимаем — это только метафора. Но когда Асеев ведет в стихах дуэт соловья с заводом, это обычно настораживает. Либо образ читается буквально и в воображении рисуется опасность того, что поэт чего доброго устроится на завод регулировать сирены. Либо, напротив, образ кажется слишком абстрактным — в духе времени: как реально можно представить поэта, подпевающего заводским гудкам?

Что, если попробовать раскрыть этот образ по аналогии с Маяковским — ведь его желание, чтобы улица заговорила «безъязыкая», заговорила его стихами, — не кажется нам странным. А у Маяковского это устойчивая метафора, идущая от ранних стихов и продолжающаяся в 20-е годы:

Скажите —
а с домом спеться
можете?
Язык трамвайский вы понимаете?

Строки из поэмы «Люблю», написанной почти одновременно с тем, как Асеев призывал поэта на спевку с заводом. Очень близко, очень похоже, и если есть различие, то оно не в структуре образа и не в зависимости поэта от каких-то теорий, а в выборе темы.

Круг «вечных» тем расширяется медленно, но он все-таки расширяется. Мы сейчас с усилием припоминаем, что главная тема современной поэзии — природа — стала объектом лирического переживания каких-нибудь двести лет назад. До этого она была поводом для поэтической эмблематики — метафорических украшений стиля. Мы уже осознали, что XX век утвердил новую «вечную» тему — город, поэтому метафоры Маяковского не вызывают возмущений. Другое дело — завод. Современное поэтическое чувство сопротивляется индустриальной тематике. Даже увлечение последних лет производственностью в литературе никого не навело на мысль о возможности «производственной» поэзии. Она молча признается невозможной.

Лес, поле и даже город — гораздо более привычный поэтический повод, чем мартеновский цех. И нельзя приказать поэту, чтобы было иначе. Но почему не верить тому, кто без приказа и не по теории, а по духу времени

сказался увлеченным вместо прозрачной голубизны речного потока потоком расплавленной стали или отлитыми из этой стали конструкциями радиобашен.

Метафора не только опредмечивает впечатление, делая смутное, неясное наглядным и доступным восприятию. Метафора одухотворяет предметный мир, и ее прикосновением отмечено все, что входит в круг поэзии. Человек способен поэтически переживать только те явления внешнего мира, за которыми он признает самостоятельность бытия, одухотворяя их в своем воображении. Так, природа показалась поэтической, когда человек признал за ней право на жизнь, на «самодостаточность». Любопытно, что возможность натурфилософской аналогии понималась и самими левовцами. Один из их хотя и временных союзников И. Гроссман-Рощин защищал асеевского «стального соловья», ссылаясь на знаменитый манифест тютчевского пантеизма:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...¹⁰

Именно таким, не механически составленным из вещей, а населенным органами, предстает индустриальный мир в свете асеевских метафор. Процесс жизни, процесс создания вещи — вот что хотел запечатлеть Асеев и к чему он побуждал молодого тогда пролетарского поэта В. Казина, давая ему в 1922 году такой совет: «Не только считать и регистрировать мировые склады вещей, но и создавать самые вещи.

Что же, скажет мне Казин, разве стих — вещь? Не надо смешивать понятий. Вещь вещает о себе не только формальностью своего существования. Она имеет биографию процесса своего создания» (5, 577).

Поэт видит себя не столько создателем вещей, сколько их биографом — он сохраняет ритм трудового процесса и память о нем. Так неожиданно в поэзии Асеева вновь проявилась необходимая для него связь с народной поэтической традицией и на таком, казалось бы, неподходящем материале. Асеев в индустриальный век создавал трудовую песню. Один из самых ранних фольклорных жанров. Неверно было бы сказать, что поэт выбрал жанр, — да и осознавал ли он свой выбор? Это было невольное и очень точное попадание в жанр, в котором общепризнанная пе-

ценность асеевского стиха реализовалась в строгой организованности индустриального ритма:

Ай, дабль, даблью *.
Блеск дозн. Стоп! Лью!
Дан кран — блеск, шип,
пар, вверх пляши!

Глуши котлы,
к стене отхлынь.
Формовщик, день,—
консервы где?

Тень. Стан. Ремень,
устань греметь.
Пот — кап, кап с плеч,
к воде б прилечь.

Когда в стихах слышат звон колокольчиков или угадывают какое-либо аналогичное звукоподражание, то говорят о большом мастерстве их автора. Это хорошо, потому что поэтично. К перебору вагонных и прочих колес тоже привыкли. А вот работа человека в горячем цеху — предмет запретный для поэзии, и потому сами стихи расцениваются как неудача: «Слово, которое должно выразить энергию и мощь технических процессов, ломается от непосильной тяжести. В перечне машин, деталей, движений, физических ощущений рабочего не возникает поэтических связей»¹¹.

Во-первых, в стихах нет «перечня», как нет и изображения застывших конструкций. Во-вторых, Асеева интересуют прежде всего не «технические процессы», а участие в них человека. И поэтически эти новые ощущения переданы очень точно: Асеев дает волю своему безукоризненному владению звуковым ритмом, в нескольких строках от полного — до изнеможения — мускульного и нервного напряжения переводя его к расслабленной усталости отдыха, чтобы затем снова взвинтить до впечатления предельного человеческого усилия в раскаленном мартеновском цеху:

Медь — мельк в глазах.
Гремит гроза:
Стоп! Сталь! Стоп! Лью!
Ай, дабль, даблью!!

* Первые латинские буквы, которыми обозначается профсоюзная ассоциация США — «Индустриальные рабочие мира».

Последняя строка, опоясывающая стихотворение, припевом подчеркивает песенность, своим расчетом на множество слушателей и исполнителей превращая по замыслу «Работу» в песню всех «индустриальных рабочих мира».

Что же касается «поэтических связей», будто бы в стихе не возникающих, то с этой мыслью сложно спорить ввиду ее неопределенности. По-моему, в чем, в чем, а в непрочности стиха Асеева нельзя обвинить. Ритм очень уверенный, многократно усиленный в звуковых переключениях. Что же касается соответствия формы стиха его теме, то оно доведено до той полноты взаимопроникновения, которую сам Асеев называл звукообразом. Это соответствие было тем более важным, что по его поводу Асеев полемизировал с пролетарскими поэтами, о которых писал в письме читинским друзьям: «...надежды мои на пролет-поэтов лопнули целиком: они подпали под влияние Белого и занимаются... антропософией».

Иногда удивляются, почему Асеев, достигший именно в эти годы своей наивысшей лирической силы, не остановился в поисках, скажем, на таких уже взятых им поэтических высотах:

Соловей! Россиньоль! Нахтигалль!
Выше, выше! О, выше! О, выше!
Улетай, догоняй, настигаи
ту, которой душа твоя дышит!

Им — навек заблудиться впотьмах,
только к нам, только к нам это ближе,
к нам ладонями тянет Фатъма
и счастливыми росами брызжет.

Здесь действительно — полнота сознания лирической силы и совершенство владения ею. Однако этого недостаточно самому Асееву: оправдание силы — в ее применении, раздвигающем рамки поэзии благодаря способности поэта найти тему, выражающую современность, и поэтически утвердить ее. Именно утвердить — не на словах, а реально — стихами, в которых стальной соловей звучит в ином ключе, чем обыкновенный, но не уступая ему ни в чистоте, ни в искренности звучания:

Мир ясного свиста, льни,
мир мощного треска, льни,
звени и бей без умолку!
Он стал соловьем стальным!
Он стал соловьем стальным!..
А чучела — ставьте на полку.

Соловей в качестве поэтического символа остается, но не как заимствование из арсенала традиционной образности. В стихотворении «О нем» Асеев натуралистически подробно задерживается на тех операциях, которым будет подвергнут обыкновенный соловей, прежде чем вступит в дуэт с «поющими всласть заводами». Он это делает для того, чтобы метафорически снять ощущение легкости, с которой будто бы можно брать у предшественников, — на этом-то и обманулись пролетарские поэты. Резко обозначенной в своей новизне теме должен соответствовать столь же резко обозначенный и специально для нее найденный прием.

Это была вера во всеобщее обновление, которое непременно должно быть обновлением и художественным. Вера, полемически противопоставленная тем, кто полагал, будто эпохи исторических потрясений не могут быть эпохами великих свершений в искусстве. Конечно, случилось, что в этой полемике молодые поэты, художники, режиссеры увлекались формой настолько, что теряли из виду цель, ради которой был начат поиск. Однако из-за того, что кто-то однажды нарушил правила художественного движения, не следует его вовсе останавливать. Бок о бок с заблуждениями располагаются открытия.

Для Асеева в эти годы прежде всего свойственно стремление к гармонии, к равновесию. В стихах очевидно желание уравновесить традиционную образность с новыми темами. Оно же движет Асеевым и в отношениях с другими поэтами, в тех связях, которые он для себя устанавливает, сопрягая очень разные имена и настаивая на их приращении.

Сопряжение крайностей

Среди тех, кого особенно надеялся встретить в Москве Асеев, — его старые друзья: Маяковский, Пастернак, Хлебников. Они и сами ожидали встречи, радовались ей. Маяковский в своей автобиографии отмечает приезд Асеева. Третьякова «и других товарищей по дракам» как важнейшее событие года. Пастернак пишет в письме: «Асеев весной приехал с Дальнего Востока, и я ожил — это лучший мой друг»¹².

Однако в разговоре о стихах и сборниках 1922—1923 годов всех их заслоняет новое имя — Гастев. Оно стоит в названии не только очень важного — программно-

го — асеевского стихотворения, но и в названии первого раздела книги «Совет ветров».

По характеру своей литературной деятельности Алексей Капитонович Гастев был одним из теоретиков пролеткульта и поэтом. Вот как будто бы и найдено доказательство пролеткультовского влияния на Асеева с прямым указанием на источник. И все-таки подождем с выводами, ибо у Гастева в литературе было особое положение, не исчерпывающееся групповой привязанностью. Да и Асеев обращался к нему не с тем, чтобы напроситься в ученики и подражатели, а с тем, чтобы прийти к соглашению, в чем-то склонив Гастева на свою сторону:

Я хочу тебя увидеть, Гастев,
длинным, свежим, звонким и стальным,
чтобы мне — при всех стихов богатстве —
не хотелось верить остальным...
Чтобы ты снова не снов основой
у машины в яростном плену;
чтоб ты шел, как в вихре лес сосновый,
землю с небом струнами стянув!..

Если Гастев и был поэтом, то в высшей степени необычным, нетрадиционным, что и привлекало к нему Асеева, с сожалением взиравшего на пролеткультовские обветшалые формы. Произведения Гастева стоят где-то между верлибром и стихотворением в прозе, а лучшее определение для них нашел он сам — «слова под прессом». Слово, отягченное «железными ритмами» заводской жизни, а под конец — в «Пачке ордеров» — доведенное до лаконичности приказа, отдаваемого всему миру как одному огромному оркестру:

Азия — вся на ноте ре.
Америка — аккордом выше.
Африка — си-бемоль.
Радиокапельмейстер.
Цикловиолончель — соло.
По сорока башням смычком.
Оркестр по экватору...

Отзвуки этих спрессованных слов есть и в стихах Асеева, однако едва ли покажется удивительным, что автор этого произведения решил окончательно оставить искусство. В тот момент, когда Асеев обратился к нему, Гастев уже осуществил свое намерение. Впрочем, свой личный уход из поэзии Гастев не сделал поводом для ниспровержения искусства в целом, и в 1925 году на первом Москов-

ском совещании работников левого фронта искусств он будет выступать против теоретиков производственничества в союзе с Маяковским, говорившим о Гастеве с неизменным уважением.

Признание искусства, вдохновения уживалось у Гастева с характерно пролеткультовским представлением о новой эпохе, не допускающей «ничего интимного и лирического»¹³, с утверждением: «Нам нужна культура, которую можно выразить кратко одним словом: сноровка»¹⁴. Объяснить сосуществование этих противоречивых идей у Гастева можно только тем, что в своих теоретических статьях и брошюрах, имевших в 20-е годы большой успех, Гастев говорил не о художественном творчестве, а конкретно о деятельности современного рабочего, не ставя между ними знака равенства. Свой же отказ от поэзии он обосновывал тем, что никогда не был профессионалом-литератором, а был профессионалом-революционером: «Повторяю, что я не из тех, которые занимались художественной литературой, потому что предназначали себе определенные художественные пути жизни, а наоборот,— эти пути жизни нельзя было реализовать и пришлось потому заняться художественной литературой»¹⁵.

В том же предисловии к шестому изданию «Поэзии рабочего удара» (сборник, включивший все его художественные произведения) Гастев говорит и о своем главном деле после революции — об организованном и возглавляемом им Центральном институте труда (ЦИТ): «...на этой стадии Центральный Институт Труда, над которым приходится работать,— в одно и то же время есть научная конструкция и высшая художественная легенда, для которой пришлось пожертвовать всем, что пришлось делать до него».

Пожалуй, самая популярная, выдержавшая несколько изданий брошюра Гастева «Как надо работать» самим своим названием лучше всего раскрывает смысл его деятельности — обучение русского рабочего принципам научной организации труда — НОТУ. То есть выработка сноровки, которая и есть пролетарская культура. Реальное дело было неизмеримо важнее пролеткультовского теоретизирования, и оно привлекало внимание к Гастеву. ЦИТом заинтересовался В. И. Ленин, пригласивший Гастева для беседы и обещавший ему всяческую поддержку. Вместе с брошюрой Гастева «Снаряжение современной культуры» печаталась статья А. В. Луначарского «Новый

русский человек», содержащая очень резкую критику пролеткультовских тезисов, но своим названием определившая цель, ради которой работал Гастев.

Идея обновления человека через организацию его труда, а значит, коренной перестройки личности, безусловно, и была тем поводом, который возбудил внимание Асеева. Ведь не ради машины, а ради человека устремляется Асеев в индустриальную романтику. Сам он писал в письме уже в последние годы жизни:

«Зачем плодить сотни раз пересказанное об урбанизме и футуризме, когда урбанизм был понятием близким к индустриальным мечтам о городах будущего, когда стальной соловей противопоставлялся деревенской избушкой Руси, где соловьями заслушивались только те, у кого было время гулять по летним ночам, тогда, в те именно времена, город был на первом плане поэтического мышления. России после разрухи нужны были машины, заводы, шахты. А вместо этого воспевалась избушка, кондовая, толстозадая бабища Россия. Тогда и только тогда нужен был разговор не о библейски «железном Мессии», а о реве заводских труб и грохоте станков будущего. А тишина, безмашинье, безручье — были врагами будущего. Как же это не понять и смешивать «железных Мессий» с мечтой о стальном соловье...»¹⁶

Асеев продолжает свои споры с мистикой пролетпозтов («Железный мессия» — стихотворение В. Кириллова), с «избушным обозом», в который он зачисляет Есенина, Клычкова, Ключева, Орешина, однако в письме Асеев не упоминает еще один чрезвычайно важный повод обращения к «стальной» теме — нэп. Организованный труд противопоставляет ему Асеев. Труд коллективный, к которому поэт, как будто по самой природе творчества обреченный на индивидуализм, тем более желает приобщиться. Старый романтический антагонизм: я — художник, они — мещане — снимается у Асеева новой формулой, за разрешением которой он и обращается к Гастеву:

Мы — мещане. Стоит ли стараться
из подвалов наших, из мансард
мукой бесконечных операций
нарезать эпоху на сердца?

Из этого четверостишия с его заключительным вопросом можно вывести тему лирических поэм самого Асеева («Лирическое отступление») и Маяковского («Про это»),

где все время мучительно присутствует сомнение относительно лирики: что она — отступление перед бытом или же, напротив, самое могущественное в руках поэта средство борьбы с мещанской — нэповской — пошлостью? В стихотворении, обращенном к Гастеву, Асеев пока что уходит от этого — лирического — решения и обращается за помощью со стороны:

Ты чего ж перед лицом врага стих?
Разве мы безмолвием больны?
Я хочу тебя услышать, Гастев,
больше, чем кого из остальных!

Имя Гастева много значит для Асеева: это революционное, пролетарское мировоззрение, не отвеченное, а практически действенное. Перед лицом непосредственной опасности нужны немедленные реальные средства, на которых как раз и настаивал Гастев: «...надо стать людьми, которые в ожидании этой электрификации, всемогущей техники, не складывали бы руки, а брали инструмент, который есть у каждого в комнате, и научились им ловко владеть. Надо стать артистами удара и нажима. Надо великолепно знать конструкцию ножа и молотка, дьявольски полюбить их»¹⁷.

Гастев близок и понятен Асееву своей целью — завоевать сознание. Только каждый из них намерен совершить это завоевание по-своему: один организованностью и ритмом труда, другой — поэзии. Но чтобы поэзия могла диктовать ритм индустриальному рабочему, она должна проникнуться ощущением его деятельности, его работы, поэтому Асеев так настойчиво ведет ее к открытию новых тем, а обработку тем традиционных приспособляет к новому значению.

Пожалуй, никто не оценил это качество асеевской поэзии так точно, как поэт, далекий от индустриальной романтики и ее поисков, — О. Мандельштам. Его оценка сложилась не сразу. Сначала, в сентябре 1922 года, в журнале «Россия» (№ 1), обозревая поэзию столицы, Мандельштам начал говорить об Асееве вполне благожелательно. И вдруг резкий, немотивированно резкий поворот. Как будто писалось под влиянием одного впечатления, а затем набежало другое, противоположное, и отменило первоначальную оценку. Остался безрадостный вывод: «...рационалистическая поэзия Асеева не рациональна, бесплодна и бесполоа».

Однако, выговорившись по поводу лично ему чуждой

манеры, в другой раз Мандельштам был объективнее: Асеев «создал словарь квалифицированного техника. Это поэт — инженер, специалист, организатор труда. На Западе таковые, т. е. инженеры, радиотехники, изобретатели машин поэтически безмолвствуют или читают Франсуа Коппе (бульварную литературу.— И. Ш.). Для Асеева характерно, что машина, как целесообразный снаряд, кладется им в основу стиха, вовсе не говорящего о машине. Смыкание и размыкание лирического тока дает впечатлительное быстрое перегорание и сильного эмоционального разряда. Асеев исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом»¹⁸.

Характерное определение — «организатор труда», уже прямо ставящее Асеева рядом с Гастевым, который интересен ему как практик. И Асеева в стихах вдохновляет прежде всего не далекий взгляд в будущее, а та часть утопии, которая доступна скорейшему осуществлению. Можно было мечтать о будущем раньше, когда оно представлялось далеким и почти несбыточным, а теперь надо делать дело. Самая развернутая утопия у Асеева появляется не в стихах, а в прозе, связанной с Дальним Востоком и гражданской войной, — очерк «Они не уступят». Вспоминая о самой мощной рабочей силе — грузчиках порта, перед которыми он читал стихи, приведенный на их митинг Сергеем Лазо, вспоминая о бессмысленной гибели многих из них, предательски вовлеченных в мятеж, Асеев думает о том, что все равно они не уступят, а значит, будет иное время:

«На эти сопки взлетят устои арок воздушных путей. Через залив протянется кружево радиобашен. В небо полетят спирали стекла и стали наших жилищ. Океанские плечи двинут по нашей воле волны света и звука, куда мы прикажем. Бесшумные стрекозы аэро запоют звучнейшими голосами струнных сирен...» (5, 112)

Иногда предполагают, что этот взгляд в будущее был навеян Асееву Гастевым¹⁹. У Гастева есть картины в таком духе, не совпадающие, но созвучные своей индустриальной мечтой. И все-таки сопоставление в данном случае не только не убеждает, но наводит на мысль, что мы слишком сосредоточены на Гастеве, теряя фон, теряя перспективы иных связей Асеева, более давних и глубоких.

Достаточная популярность Гастева в те годы делает,

кажется, излишним вопрос, как Асееву стало известно его имя до их личной встречи («я тебя и никогда не видел...»). Заочное знакомство не обошлось без посредников. Их имена — Асеева и Гастева — поставлены рядом в статье В. Хлебникова «О современной поэзии», которая вначале печаталась в харьковском журнале «Пути творчества» (1920, № 6-7), а затем была перепечатана в «Дальневосточном телеграфе» (1922), выходявшем в Чите. Знаменательная география публикаций.

Ясно, что в Читу хлебниковский материал не мог попасть без посредства Асеева. Что же касается Харькова, то там в 1919—1920 годах Хлебников жил, где и мог познакомиться с Гастевым, возглавлявшим на Украине Совет Искусств. Во всяком случае, его имя постоянно встречается на страницах журнала «Пути творчества», издававшегося старым асеевским другом Г. Петниковым.

Почему имеет значение, что Гастев был прочитан Асеевым при посредничестве Хлебникова? То, что могло показаться и выглядело едва ли не случайным, прихотливым увлечением чужими теориями, приобретает глубокие корни и расширяет круг поэтических ассоциаций. Гастев важен для Асеева, но он не должен заслонять других. А он заслоняет, иначе чем объяснить, что приведенный выше отрывок никого не заставил вспомнить о Хлебникове, о его ранних утопиях, давно известных Асееву.

Хлебников заранее знал о предполагавшемся приезде Асеева и ждал его: «скоро приедет Асеев», — писал он 14 марта 1922 года Митуричу²⁰. На встречу он откликнулся одной из своих последних поэм — «Синие оковы», название которой произведено от фамилии сестер Синяковых.

В разговоре об Асееве имя Хлебникова обычно всплывает в связи с «самовитым словом», но ведь сам поэт указал на другое, когда в 1936 году написал статью-воспоминание о своем друге. Ее главный герой Хлебников, замыслы которого если еще и «не могут служить непосредственно в практике наших дней, то все же они являются неисчерпаемым кладом ряда замечательнейших прозрений, предвосхищений» (5, 549). И под конец жизни Асеев советовал знакомиться с изобретательскими идеями Хлебникова²¹.

Были у Хлебникова и опережения времени, была и поэзия, которая едва ли подтвердится техническим прогрессом, но были прозрения и в совсем близкое будущее:

«Железный рот самогласа пойманную и переданную»

ему зыбь молнии превратил в громкую разговорную речь, в пение и человеческое слово.

Все село собралось слушать.

Из уст железной трубы громко несутся новости дня, дела власти, вести о погоде, вести из бурной жизни столиц»²².

Хлебников назвал эту статью «Радио будущего» (1921), однако он говорил почти о настоящем. В стране через два года после смерти Хлебникова, в 1924 году, начнется регулярное радиовещание, и через несколько лет его фантазия могла бы стать репортажем для районной газеты.

До революции Асеев прошел мимо футуристического урбанизма, как и мимо первых утопий Хлебникова, что лишний раз доказывает: его индустриальному увлечению недостаточно было только литературного или теоретического повода. Еще в 1915 году в альманахе «Взял», изданном Маяковским, Хлебников опубликовал «Предложения», где он, в частности, рекомендовал поэту заняться обучением заводов пению: «Разбудить в заводских трубах желание петь утреннюю хвалу восходящему солнцу...» Асеев услышит этот призыв только в 1922 году и отзовется на него трелями стального соловья, его дуэтом с «поющими властью заводами».

Видимо, теперь Асеев перечитывает Хлебникова и узнает новые его работы. Знакомство началось еще в Чите, ибо написанное и впервые там опубликованное стихотворение «Башни радио» удивительно перекликается с новой статьей Хлебникова «Радио будущего». Несколько отвлеченно-фантастические образы стихотворения неожиданно приобретают зрительную точность, будучи прокомментированы хлебниковским текстом:

Там — у воющих сирен
гребень золот;
волоса их на заре
жгутся в золах.

И мельканье паутин
режет пряди;
их извиву на пути
реет радий.

«Около главного стана Радио,
этого железного замка, где тучи
проводов рассыпались точно воло-
сы...»

«Вообразим себе главный стан
Радио: в воздухе паутина путей,
туча молний, то погасающих, то
зажигающихся вновь, переносящихся
с одного конца здания на другой...»²³

Не только в смысле неожиданно проявленной наблюдательности хлебниковский текст поясняет стихи Асеева. Пафос Хлебникова тот же, что и в поэзии Асеева, ибо от-

носится не к технике как таковой, а к возможности сделать шаг к новому человеку, к новому содружеству людей: «...Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество»²⁴.

Очень многое соединилось для Асеева весной 1922 года. Он приезжает и с головой уходит в атмосферу новых созидательных идей, уже получивших широкое распространение и разнообразно отозвавшихся в искусстве. Асеев черпает из разных источников, соединяя их и в этом соединении находя подтверждение собственной индустриальной романтике. Установка на новую пролетарскую культуру, подкрепленная Гастевым, не отменяет общечеловеческой перспективы, которая видится в свете хлебниковских утопий. И, наконец, чувство нэповской опасности не может полностью заглушить радость, которую он переживал в этот момент, может быть острее других, — радость устойчивого мира. То, к чему его московские друзья уже начали привыкать, для него, только что вернувшегося в РСФСР из Читы, было новостью, пережитой тем острее после четырех лет интервенции и гражданской войны:

В небе — нет надоедливых пуль,
там, не веря ни в клетку, ни в ловлю,
ветку звезд нагибает бюль-бюль
на стеклянно звенящую кровлю.

Всего два года назад — весной 1920-го — небо виделось Асееву совсем другим в стихотворении с точным временным обозначением — «Сегодня». И естественное желание, не менее сильное, чем воспеть стального соловья на заводе, — воспеть обыкновенного соловья в небе, свободном от пуль. Рядом со стихотворением «О нем» появляется небольшой цикл — из двух стихотворений — «Об обыкновенных». Не нужно думать, что Асеев обозначил для себя две несмыкающиеся крайности. Полюсы его поэтической системы соединены, они взаимно отражаются, метафорически окрашиваясь. Так, рассказ об обыкновенных с самого начала вовлекает стальные ассоциации:

Жестяной перезвон журавлей,
сизый свист уносящихся уток —
в раскаленный металл перелей
в словолитне расплавленных суток.

Поэзия отправляется на завод, допускает стальную

тему в свои пределы, но не отказывается от собственной сущности. Напротив, принимая на себя этот дополнительный, считавшийся (да и до сих пор считающийся) непосильным груз, она должна укрепить мускулатуру стиха, проверить на прочность свой материал — слово. И, конечно, привести его в соответствие с новой темой.

Когда в 1920 году Хлебников сравнивал Асеева с Гастевым, сопряжение этих двух имен дало ему повод не для аналогии, а для контраста: Асеев — стихия «азиатского, персидско-гафизского упоения словесными кучами в чистоте их цветов», Гастев — «обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности»²⁵. Не исключено, что именно это сравнение первоначально навело Асеева на мысль о том, чего ему недостает, чтобы быть современным поэтом, и что, следовательно, предстоит приобрести. Однако, идя в направлении к Гастеву, Асеев как никогда определенно обозначил в своих стихах восточную тему, предупреждая, что приобретает новое, не отрекаясь от самого себя.

Восточные мотивы в стихах «Об обыкновенных» возвращают не только к хлебниковскому отзыву в статье, но и к тому предмету, который обязательно должен был присутствовать в его беседах с Асеевым весной 1922 года, — к Персии. Азия всегда влекла к себе Хлебникова: страна чистого лиризма, страна удивительных тайн. Лето и осень 1921 года Хлебников вместе с частями Красной Армии провел в Персии. Судя по его собственным стихам, поэмам, это было сильное впечатление, которым он не мог не поделиться с Асеевым, видя в нем самого восточного, самого «гафизского» из русских лириков. Вероятно, подобная оценка Хлебникова относится к характеру таланта Асеева — чисто лирического, по его мнению.

Присутствие Хлебникова, следовательно, совсем не случайно ощущается в цикле «Об обыкновенных», и не исключено, что стихи написаны уже и в память о нем. Присутствие это проявляет себя не только темой, но и целым рядом частности. Поэтическая реминисценция, поясняющая стеклянный звон кровли под веткой звезд в стихах Асеева, — у Хлебникова: «из звездных глыб построишь кровлю» (ср. также «звездный камень» в более позднем стихотворении Асеева «Машина времени»). А кроме поэтических намеков есть и такие, которые на фоне этой хлеб-

никовской темы воспринимаются как личные воспоминания о нем. Здесь мы вступаем в область чрезвычайно опасную, неизбежно связанную с догадками, но обойти которую в разговоре об Асееве невозможно. Поэзия всегда, и в XX веке особенно, порождает сложную вязь ассоциаций, в большей или меньшей степени неявных без знания обстоятельств жизни поэта и даже тех интимных, мимолетных впечатлений, которые отложились в образе. Они могут быть книжными, и мы пытаемся раскрыть их, восстанавливая круг чтения. Они могут быть личными, тогда особенно трудно доступными, но и к ним мы пытаемся приблизиться с помощью разного рода исторических, мемуарных свидетельств.

Хотя в стихах начиная именно с 20-х годов Асеев значительно ограничивает ассоциативный произвол, некогда грозивший ему «лирической неосновательностью», в это самое время у него впервые проявляется впоследствии знаменитая склонность к поэтической мемуаристике. Совершенно особая форма, которая потому и даст повод к столь разным суждениям о жанре такого произведения, как «Маяковский начинается». Оно будет написано через полтора десятилетия, но уже сейчас в асеевской поэзии начинают многократно мелькать имена современников, и с учетом этой мемуарной направленности целый ряд деталей в его лирике приобретает характер личных намеков.

Когда в стихах «Об обыкновенных» Асеев, прежде чем произнести слово «соловей» по-русски, произносит его по-персидски — «бюль-бюль», то невольно вспоминается, что на Дальнем Востоке это был его псевдоним, чем усиливается личный оттенок всего стихотворения. Он не отменяется и тем, что этот псевдоним обычно ставился под фельетонами, написанными вместе с С. Третьяковым, очень далеким от какой-либо лирики.

Когда в первом стихотворении цикла Асеев говорит о наборщике звездного шрифта: «как мулла, он угрюм и уныл», — то приходит на память прозвище Хлебникова, полученное им в Персии, — Гюль-мулла. В этот же ассоциативный ряд встает и следующая строфа:

Он забыл, что на плечи легло,
он — как надвое хочет сломаться:
он согнулся, ослеп и оглох
над петитом своих прокламаций.

Уж очень явно перекликаются эти стихи с воспоминаниями о Хлебникове, скажем, теми, которые были написаны Дм. Петровским и опубликованы в первом номере «Лефа»: «Сидел Хлебников всегда скрючившись на кровати с ногами, поперек ее и писал на своих лоскуточках каким-то невероятно мелким и убедительным почерком. Также, клюнув носом в колени, и засыпал он». Приходит на память и то, как Д. Бурлюк определял хлебниковские черновики — «микрография»²⁶. Да и слово «прокламация» в стихотворении Асеева отвечает смыслу хлебниковских манифестов.

Догадки эти, повторяю, опасны, сами по себе мало стоят, но они подкреплены другим — поэтическим — рядом и, что не менее важно, всем складом поэтического мышления автора стихов. В тот период, когда Асееву важно было осмотреться в поэзии, заново подтвердить свое право на место в ряду «сильнейших», он пользуется именами как символами поэтических склонностей, к которым ему предстоит определить отношение. Имена не всегда называются, иногда уже названные снимаются в другом варианте, как будто поэт не вполне уверен, насколько оправданно, допустимо прямое литературное высказывание в стихах. Так, в журнале «Красная новь» стихотворение «Гастев» печатается с упоминанием еще трех имен: Маяковского, Нарбута, Пастернака, — они есть и в «Избрани», а в чуть раньше вышедшем сборнике «Совет ветров» отсутствуют, как и в большинстве последующих публикаций.

Может быть, Асееву показалось, что имена возникают недостаточно определенно по его к ним отношению. Действительно, несколько туманным оказался совет Гастеву в связи с Маяковским, но зато другой звучит очень ясно, недвусмысленно:

Чтоб была строка твоя верна, как
сплюснутая пуля Пастернака...

Вероятно, намек на раннее стихотворение Пастернака: «Как в пулю сажают вторую пулю...»

Имена Гастева и Пастернака, взятые вместе, продолжают тот двойной ряд, в котором сопрягаются крайности. Пастернак — мастер чистого лирического тока, «электрификации воли». Гастев — практик, умеющий найти применение любому виду человеческой энергии. Есть перед глазами Асеева и пример, примиряющий крайности, — Хлеб-

ников. На него оборачивается Асеев, увлеченный индустриальными идеями, но по его же мотивам развивает восточную тему.

В этой связи возможна следующая догадка. Она относится к финалу первого стихотворения, в котором Асеев соединяет восточный образный ряд с производственным:

У араба — беру табуны,
у наборщика — лаву металла..
Ночь! Меня до твоей глубины
никогда еще так не взметало!

Слово «араб» повторено уже не в первый раз. То это — первоначально — наборщик, то это — в приведенной выше строфе — какой-то новый, самостоятельный персонаж, противооставленный наборщику... А до этого араб появляется в сложной метафоре, где не так-то просто понять, что в качестве сравнения к нему поставлено слово «прошедшее»:

...как араба — висков его проседь,
отливая мерцаньем луны,
не умеет прошедшего сбросить.

Расшифруем метафору: «проседь висков» — то есть человек так же не умеет сбросить груз прошедшего, как лошадь не может сбросить искусного наездника — араба. Человек, таким образом, уподоблен не названному, но подразумеваемому скакуну. Тут же невольно вспоминаются знаменитые слова Ахматовой, сказавшей, что Пастернак одновременно похож и на араба, и на его лошадь. Впечатление, по общему признанию, зрительное и точное, подтвержденное и Эренбургом, вспоминавшим о Пастернаке как раз начала 20-х годов: «Молодой, веселый, красивый, похожий на вдохновенного араба...»²⁷

Хлебниковская восточная тема продолжается как тема пастернаковская. Нет, конечно, одна лишь догадка, оттолкнувшаяся от слова «араб», — слабое основание для такого вывода, если бы он не был также подтвержден стихами и отношениями поэтов.

Где быть молнии?

И до своего возвращения в Москву Асееву приходилось писать критику, но только с этого времени его критические выступления становятся регулярными. Лишнее свидетель-

ство — желание осмотреться в новой литературной ситуации, определив в ней свое место. Точно так же как Асеев-поэт в стихах примиряет крайности, Асеев-критик спешит заметить и понять все наиболее интересное, независимо от групповых привязанностей. Судя по дате публикации, первые его критические рецензии были написаны тотчас же по приезде, ибо появились они в третьем номере (май — июнь) «Красной нови». Два отклика на стихотворные сборники: В. Казина «Рабочий май» и Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь».

Казин — новое имя, оцениваемое Асеевым как наивысший успех пролетарской поэзии. Другое дело Пастернак — с ним Асеев дружен с 1912 года, с ним вместе начинал, и не случайно в критике упоминание имени одного нередко влекло за собой имя другого. Расстались они как раз накануне лета 1917 года, в которое Пастернаком была написана «Сестра моя — жизнь», опубликованная весной 1922 года, но разошедшаяся «по всей России в рукописном виде задолго до ее напечатания»²⁸. Это признание тем более вызывает доверие, что относится к тому же времени и исходит не от столичного литератора, а от молодого тогда сибирского критика В. Друзина. Во всяком случае, в Сибири сборник Пастернака читали до его появления в печати, и неудивительно находить следы знакомства с его новой поэзией в стихах Асеева, написанных им еще в Чите.

До асеевского приезда в Москву, то есть и до появления книги Пастернака «Сестра моя — жизнь», они шли вровень, не имея или, во всяком случае, не проявляя друг над другом ни преимущества таланта, ни преимущества большей зрелости. И в 1922 году их поэтическое сходство склонны объяснить скорее естественной параллельностью пути, чем влиянием, как это и делает В. Брюсов: «...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 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»²⁹.

В этом отзыве многое требует размышления и комментария.

Насколько прав Брюсов, отрицая пастернаковское влияние на Асеева именно в это время? Ведь рецензируя сборник, сам же Брюсов говорил о его необычайной влиятельности, и именно на это его мнение ссылался разделявший его Асеев: «как правильно отметил В. Брюсов, — ни один поэт не был со времен Пушкина так внимательно воспринят всеми, работающими со стихом, современниками»³⁰. И себя Асеев едва ли бы исключил из общего числа, не считая тогда зазорным воспринять что-то от своего старого друга и поэтического единомышленника, которому в прошлом и ему случалось подсказывать, помогать в поиске.

В поэтическом словаре, в интонации, в образе мы сталкиваемся в асеевских стихах этого времени с чем-то таким, что уже закрепилось как пастернаковское. Асеев иногда даже отступает от столь ему свойственной четкой, мерной интонации, допуская эмоциональные придыхания, напоминающие взволнованность Пастернака, его характерное «косноязычие». Такие отзвуки чужой манеры слышатся в перебивающих течение стиха вопросах: «Слушай тишь: не свежа ль, не сыра ль?» Распространенная у Пастернака форма полувопроса, полусомнения, стоящая даже в заглавии одного из разделов сборника: «Не время ль птицам петь...». И затем слово, торопливое, едва поспевающее в погоне за мыслью, за эмоциональным рядом:

Погоня? Но скрлько ж погонь?!
Ведь звездами, сразу, всем скопом
Открыт перекрестный огонь
И в гром горизонт перекопан.

Стихотворение «Бомба», напечатанное в «Лефе» (1923, № 3), никогда больше не перепечатывалось Асеевым по ряду причин, но одна из них, видимо, та, что по характеру стиха ему более пристало появиться в сборнике Пастернака.

Но главное все же не в том, как, в каких частностях проявляет себя воздействие Пастернака, а в том, почему Асеев, очень неподатливый по отношению к чисто литературным поводам и влияниям, в данном случае поддался?

Известно, что именно в эти годы не просто увлечение Пастернаком, а настоящую влюбленность в его поэзию переживал Маяковский, знавший книгу «Сестра моя —

жизнь» наизусть, беспрестанно из нее цитировавший. И для него, и для Асеева она явилась «новым трамплином песен, новым поводом отыскивать, как будто уже найденное, сокровище общения людского через слово». Так писал в своей рецензии Асеев.

В сборнике «Стальной соловей» появляется стихотворение, посвященное Пастернаку, — «Птичья песнь». Самим названием оно входит в двойной метафорический ряд, в котором естественно дополняет не стального, а обыкновенного соловья. «Птичья» метафора не остается только в названии, но неоднократно возникает в стихе: «мы вместе плясали на хатах безудержный танец щегла...», «ты иволгой вымелькал степь»... Кстати говоря, это упоминание степи перекликается с названием одного из разделов пастернаковского сборника — «Книга степи» и с оценкой Брюсова, оставившего «степь» за Асеевым и отводившего Пастернаку «сад» и «балкон».

Видимо, опять не прав Брюсов, идущий вразрез с обоими поэтами? Как будто бы так, но если судить не по прямому высказыванию Асеева о Пастернаке, а по их отношениям, объективно соотнося смысл сходных образов, то мы увидим — Брюсов оценил верно.

Об отношениях поэтов мы всегда более склонны судить по их взаимным высказываниям, по мемуарным свидетельствам, недооценивая свидетельства самих стихов. Не нужно ждать открытого спора с названием имен. Достаточно посмотреть, а нет ли сходных тем или образов, взятых с различным отношением. Ведь ассоциативность поэтического мышления предполагает, что, говоря о своем, поэт имеет в виду, что и как уже было до него сказано. Тем более если с говорившим связан близким, едва ли не ежедневным общением. Стихи свидетельствуют об истинных отношениях, взятых вне личных симпатий-антипатий, и они свидетельствуют о том, что скрыто от самого внимательного мемуариста.

Основной сюжет отношений Пастернака с поэтами «Лефа» достаточно в общих чертах известен. Вначале близость, стремление лефов использовать высокое лирическое напряжение, которое они особенно ценили: «Пастернак. Применение динамического синтаксиса к революционному заданью». Так охарактеризовано участие Пастернака в первом номере журнала «Леф». Пастернак

откликнулся встречным движением: под руководством О. Брига работал над историческим материалом для своих поэм.

И все-таки прочного союза не получилось. В январе 1925 года Маяковский просил не смешивать лефов с Пастернаком, с его «лирическими излияниями»³¹, хотя и через два года, уже в обстановке обострившихся отношений, предупреждал: не нужно противопоставлять³². За Пастернака боролись, ибо его участием дорожили. Поэтому так долго не обнаруживали всех противоречий, которые были несомненными для обеих сторон. Противоречия, скрытые от посторонних глаз, сохранились в глубине стиха.

В «Птичьей песне» Асеев оценивает Пастернака так же, как он оценивал Гастева: с поправкой на то, каким бы хотел его видеть, приближая к самому себе. Поэтому Асеев, хотя и очень осторожно, предупреждает, советует. Об опасности он говорит, включаясь во все тот же «птичий» образный ряд:

И мне моя жизнь не по нраву:
в сороку, в синицу, в дрозда,—
но впутаться в птичью ораву
и — навеки вон из гнезда!

Это предупреждение обыкновенным соловьям, которые не хотят подхватить стальную песню. В этой мысли убеждает и заключительный совет, относящийся к тому, в каком направлении использовать свой естественный «птичий» дар:

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

Позже Асеев сочтет, что его совет не был услышан, и, взяв тему одного из пастернаковских стихотворений, продемонстрирует, чего он ожидал, давая совет.

Пока же Асеев предпочитает не углублять расхождение, хотя и знает о них. Пожалуй, первое стихотворение этого времени, насыщенное образами, имеющими аналогию в поэзии Пастернака, — «Жар-птица в городе», написанное еще в Чите. Асеев прислушивался к издали доносившимся до него голосам московских друзей и подхватывал услышанное.

В сборнике «Избрань» (1923) это стихотворение поме-

щено между ранним посланием Пастернаку — «Сорвавшийся с цепей» — и обращением к Гастеву, которое здесь напечатано с той всего лишь несколько раз включенной Асеевым в текст строфой, где упомянуто имя Пастернака. Но и вне этого пастернаковского окружения «Жар-птица» вызывает впечатление сознательной и полемической образной переклички:

Ветка в стакане горячим следом
прямо из комнат в поля вела
с громом и с градом, с пролитым летом,
с песней ночью вокруг села.

Запах заспорил с книгой и с другом,
свежесть изрезала разум и дом;
тщетно гремела улицы ругань —
вечер был связан и в чашу ведом.

Какой друг и что за спор с ним имеется в виду, мы не знаем. Однако манера Асеева не такова, чтобы подобный намек возник из ничего, на пустом месте. Обстоятельства спора — «запах заспорил с книгой», «свежесть изрезала разум и дом» — указывают и на суть разногласия, которое еще точнее обозначено ниже в обращении молнии к поэту. «Миленький, вырвись из-под подушек, // комнат и споров, строчек и ран». Природа, опровергающая камерность — в первоначальном значении этого слова, то есть комнатность поэзии и жизни.

Спор с другом (причем спор заочный — по книге) составляет вспомнить отзыв С. Третьякова о Пастернаке в первом же номере журнала «Леф». Третьяков представляет противоположное — производственное — крыло и даже в момент наибольшего сближения с Пастернаком и надежд на него позволяет себе ироническое замечание о его поэзии: «комнатное воздухоплавание на фоккере синтаксиса». Когда писалась «Жар-птица», С. Третьяков был рядом с Асеевым — в Чите.

Повод для спора Пастернак подавал всем строем своего поэтического ощущения, но Асеев при этом отталкивается и от вполне конкретных образных ситуаций: «Из сада, с качелей, с бухты-барахты // Вбегает ветка в трюмо...» Так у Пастернака начинается стихотворение «Девочка». Ветка, затем поставленная в рюмку, прирученная, отраженная в трюмо, в котором виден и весь сад, — это образы, циклически объединяющие несколько стихотворений: кроме уже названной «Девочки» «Зеркало», «Ты в ветре, веткой пробуящем...».

И везде полная противоположность той решительности, уверенности, с которой Асеев отправляет своего лирического героя следом за веткой в чашу, в грозу. Для Пастернака естественнее опасливая игра перебеганием от сада к комнате, игра двойничеством, способностью взаимно отражаться. То: «Дорожкой в сад, в бурелом и хаос// К качелям бежит трюмо», то: «Огромный сад тормозится в зале,// Подносит к трюмо кулак».

Непрекращающиеся пятнашки сада с трюмо. Поэт — в стороне, наблюдателем. Он допускает природу как метафору души, доходя нередко до полного их уподобления, в котором поэтическое «я» сливается с «плачущим садом». Но есть и другое — менее замеченное — ощущение опасности разом ухнуть, как провалиться, в бездну все той же внешней и теперь уже недружелюбной природы:

...Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней — не замечен,

Заметят — некуда назад:
Навек, навек заговорят.

У Асеева природа не просто расположена, дружелюбнее к человеку, но она требует от него ответного сближения, настаивает на их взаимном союзе:

Молния молча, в тучах мелькая,
к окнам манила, к себе звала:
«Миленький, выйди! Не высока я.
Хочешь, ударюсь о край стола?!...»

Почти одновременно и там же в Чите писалось Асеевым и стихотворение «Башни радио» с его хлебниковскими мотивами, с молнией, прекрасной и отдающей свою энергию человеку. Очень возможно, что истоки асеевских восторженных стихов о молнии — в любви к ней Хлебникова: «Молния и молодец...» — созвучие слов, доказывающее их внутреннее родство. Слова из хлебниковского письма В. Каменскому (май 1914 года), в котором автор с радостью находит «хвалу молнии» в ранних стихах Мая-

ковского и в его первой трагедии³³. Башни для «скрученной в катушки молнии» в утопии Хлебникова «Утес из будущего» — символ прирученной человеком энергии³⁴. Но даже Хлебников при всем его стремлении примирить человека с природой не перестает видеть торжество человека как насилие: «и будет молния рыдать, // что вечно носится слугой» («Ладомир»).

У Асеева же, события революции принимавшего за начало вселенской будущей гармонии, сама природа, сама молния побуждает человека заключить созидательный союз, которым и завершается «Жар-птица в городе»:

Я изловчился: ремень на привод,
пар из сирены... Сказка проста:
в громе и граде прянула криво,
в пальцах шипит — перо от хвоста!

Красота становится полезной, не переставая быть красотой. Асеев убеждает не только тезисами, но всем пафосом стиха, вобравшего в себя живое и восторженное переживание природы как таковой и как нового источника энергии. Это новое качество не отчуждает человека от природы, но, напротив, сближает их. Важный момент в цепи поэтического доказательства — заключительная метафора. Ею примиряется идея производственная с идеей творческой, которая ассоциативно подсказана традиционным образом писательского пера, добытого у самой молнии: «в пальцах шипит — перо от хвоста!»

То, что в поэзии издавна было предметом поэтического поклонения и переживания, должно быть воспето теперь и как источник пользы. Этому воспротивился Пастернак. Он сам рассказывает в своей поздней автобиографии «Люди и положения» об окончательном объяснении с Маяковским: «Однажды во время обострения наших разногласий, у Асеева, где мы с ним объяснялись, он с обычным мрачным юмором так определил наше несходство: «Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге».

Едва ли не впервые эта молния раздора мелькнула в стихотворении Асеева! Да и Маяковский откликнулся впервые гораздо раньше, до той, уже подводящей итог отношениям остроты. Еще в 1923 году, обращаясь к рабочим Курска по поводу добычи первой руды, он писал:

И при каждой топке,
 каждом кране,
наступивши
 молниям на хвост,
выверенные курыне
направляли
 весь
 с цепей сорвавшийся хаос.

Слишком много на таком малом пространстве текста совпадений с Асеевым, чтобы они были случайными. Во-первых, этот хвост молнии, незадолго до того прошипевший в асеевском стихотворении. Во-вторых, при любви Маяковского к тому, чтобы слово отзывалось разнообразно нацеленным смыслом (вовлекая личные ассоциации — здесь они с Асеевым также совпадали), едва ли он не вспомнил о том, что и Асеев родом из Курска. А ему это было прекрасно известно: «Маяковский ценил во мне этот интерес к словам, считал меня за знатока языка, спрашивал, как у меня там по-курски?» (5, 656). Наконец, стихотворение Асеева Пастернаку, только что перепечатанное в «Избрани», называлось — «Сорвавшийся с цепей».

Так в стихе накапливались противоречия задолго до того, как, по требованию Пастернака, начиная с шестого номера «Нового Лефа» за 1927 год, его фамилия перестанет печататься в числе постоянных сотрудников журнала. Пастернаку, оценившему ситуацию, так сказать, изнутри, была очевиднее несостоятельность планов, лелеемых на его счет Маяковским и Асеевым. Отношения личной дружбы с этими поэтами какое-то время сохраняли иллюзию творческого союза, но в своей поздней автобиографии — «Люди и положения», уже цитировавшейся выше, очень определенно, даже резко он сказал о том, что «близость была преувеличена» и непонимание пролегло между ним и Маяковским начиная с 1918 года.

Это признание может показаться неожиданным лишь на фоне настойчивого стремления со стороны лефов сохранить Пастернака. Однако к тому же 1922 году — к периоду наибольшего внешнего сближения — относится дарственная надпись, сделанная Пастернаком Эренбургу с благодарностью за «Хулио Хуренито», «восхищение, которым объединяло редко на чем сходившихся и чаще разбредавшихся Маяковского, Асеева и других друзей и соратников»³⁵.

Сами лефовцы в уходе Пастернака видели чужое влияние, считали его следствием литературной борьбы. В. Шкловский писал:

«Леф» существовал. С «Лефом» боролись, его хотели расколоть, для того, чтобы добраться до Маяковского.

Первое нападение было на Асеева. Травили его статьями «Литхалтура».

Потом еще были нападения на Асеева.

Потом Асеева начали хвалить, говорили, что он первый поэт страны, что он лучше Маяковского. Асеев на диспуте встал с Маяковским рядом и говорил о неразрывной дружбе поэтов.

Потянули Пастернака.

Пастернака Маяковский очень долго любил.

Пастернак оторвался.

— Одного утащили, — сказал Маяковский»³⁶.

Не в том дело, что утащили. Асеев остался, потому что должен был остаться по своей истинной близости к Маяковскому. Пастернак ушел, потому что должен был уйти, потому что близость «была преувеличена». Поздние асеевские отзывы также акцентировали не близость, а расхождение, «разобщенность общественных позиций» (5. 502), в то время как творческий союз с Маяковским объяснял тем, что «с Владимиром Владимировичем моя биография была близка в ее общественной значимости»³⁷. О биографических предпосылках своих отношений с Пастернаком и Маяковским Асеев почти одними и теми же словами говорил разным людям (Ф. Левину, А. Дымшицу):

«А мы с Маяковским знаете почему так быстро сблизились? Потому что оба были уличные ребята, мы так и росли... И с Пастернаком такой близости не могло у меня быть, как с Маяковским. Пастернак ведь выросал совсем в другой среде, вы знаете, отец — художник, академик, в доме бывали художники, музыканты, писатели. Лев Толстой. Пастернак учился в Германии. Совсем иное»³⁸.

Говоря о своем «уличном» детстве, Асеев преувеличивал, как это делал и Маяковский, особенно в дореволюционные годы, начиная биографию бездомностью. Образ не был документальным, но зато удобным тем, что шел вразрез и с буржуазной благопристойностью, и с традиционной поэтичностью, а одновременно мог быть мета-

форой демократических убеждений. Во всяком случае, «уличная» тема не случайно привлекается Асеевым к объяснению своей непохожести на Пастернака. На почве этой темы гораздо раньше возникли поэтические расхождения.

Даже не улица вообще, а вполне определенная московская улица — Мясницкая. На ней в разное время пришлось жить и Пастернаку, и Асееву, и Маяковскому. Двое последних и тогда были ее обитателями. Неоднократно она была упомянута в стихах в разные годы, вызывая различные ассоциации. В 1921 году «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» было требованием Маяковского перейти от отвлеченно-всемирных разговоров к вопросам, которые столь же очевидны всякому, как грязные ямы на разьеженной мостовой Мясницкой. Через два года в поэме «Про это» Мясницкая — снова место действия. Она та ниточка, которая связала поэта с любимой (они жили на разных ее концах), и одновременно она символ, лишенный локальной конкретности: «через вселенную легла Мясницкая».

Деловой, торговый центр Москвы — «лавки Мясницкой», о которых вспоминает Маяковский в одном из вариантов поэмы, — особенно легко воспринял и наглядно проявил нэп. Улица снова, как и в прошлом веке, вернула себе облик благополучия и сытой жизни: «по Мясницкой разъезжать...» Вот почему, говоря о нэпе, к ней же обращается еще один ее житель — Асеев — в стихотворении «Интервенция веков» («Леф», 1923, № 1):

Витрина Мясницкой приколота к синему,
застыла, затлела — три века назад.
Мы требуем ветра прожиточный минимум,
и свежесть, и верность у весен в глазах.

Не нам у безмолвия милости снискивать,
пища фистулой королев и пажей,—
и ваши мечты, как и ваши Мясницкие,
мы скроем под лавой двухсот этажей.

В том же 1923 году стихи о Мясницкой пишет Пастернак — «Бабочка-буря», начиная их откровенно полемическим жестом:

Бывальный гул былой Мясницкой
Вращаться стал в моем кругу,
И, как вы на него не цыцкай,
Он пальцем вам — и ни гугу.

Для него «былая Мясницкая» — это детство. Впервые поэзия, живопись, музыка — Скрябин: «О, куда мне бежать от шагов моего божества!» И о нем же в ранней автобиографии: «Я без шубы с непокрытой головой скатываюсь вниз по лестнице и бегу по ночной Мясницкой, чтобы его воротить или еще раз увидеть»³⁹.

Для Пастернака все это и есть «ваши мечты и ваши Мясницкие», которые Асеев грозит залить асфальтом. Асеевская мечта для Пастернака — угроза:

Как призрак порчи и починки,
Объевший веточки мечтам,
Асфальта алчного личинкой
Смолу котлами пьет почтайт.

Нет, индустриальное совершенство, новая асфальтовая гладь старых улиц не вызывают у Пастернака поэтического вдохновения. Его стихи, исполненные ожидания грозы, завершаются образом, который уже утилизировал Асеев и через который Маяковский подведет итог расхождению, — молния. Для Пастернака она прекрасна не потому, что полезна, как асеевская — рвущаяся в антенну. Она — бабочка, вспорхнувшая на телеграфные провода отнюдь не для того, чтобы продемонстрировать свой трудовой энтузиазм. Она демонстрирует только себя, свою красоту:

Сейчас ты выпорхнешь, инфанта,
И, сев на телеграфный столб,
Расправишь водяные банты
Над топотом промокших толп.

На этом можно было бы поставить точку на неоправданных Пастернаком левовских надеждах, но Асеев сам подвел итог расхождению в этот момент. Напомню совет, данный им в 1922 году: запеть так, чтобы «рассвет тот белесый окрасился в красные дни». Слово «тот» подразумевает нечто конкретное, имеющееся в виду, вероятно, и у самого Пастернака, раз к нему обращено стихотворение.

В сборнике «Сестра моя — жизнь» немало душных и серых рассветов:

Рассвет был сер, как спор в кустах,
Как говор арестантов...

Есть и стихи, где серый рассвет не просто пейзажное наблюдение, но атмосфера, а с учетом темы, не только лирическая — «Свистки милиционеров». Ночные происшествия, сереющий «север злодейств», тревожные трели свистков — сигнал опасности и серый рассвет — свидетель ночного преступления:

И там, где тускнеет восток
Чухоткою летнего Тиволи,
Валяется дождливый свисток
В пыли агонической вываляя.

Это стихотворение, благодаря неожиданной лично для Пастернака и вообще для поэзии теме, было особенно замечено. Его цитировал Асеев, о нем же писал А. В. Луначарский в письме Асееву.

Тиволи у Пастернака — символ легкой жизни, развлечения, окрашенного преступлением. Это в какой-то мере его аналогия Мясницкой, как ее воспринимают Маяковский и Асеев, — «интервенция веков», только без твердой веры в ее поражение. Асеев, советуя, ожидал от Пастернака больше надежды, бодрости и активного участия стихом в борьбе с интервенцией всего отжившего. Судя по всему, Асеев не считал свой совет, данный в 1922-м, услышанным, ибо в 1927-м, в момент окончательного разрыва Пастернака с группой «Лефа», он сам напишет на ту же тему — «Мильтон».

Если у Пастернака нет подробного изображения ночной схватки — лишь догадливо-ассоциативное впечатление, Асеев не жалеет натуралистических деталей, рисуя картину ночной Тверской и ее обитателей. (Тверская, между прочим, — его новое место жительства.) Океан водочной мути, мелькающие динозавры глаза, над которыми «только созвездье — клинок и кастет — сверкает в запястьях никем не любимых». На это дно сходит милиционер. Асеев сохраняет его уличную блатную кличку, чтобы, оттолкнувшись от нее, опровергая, дать контрастный образ:

Он в тесный и липкий становится круг,
туда, где — предательство и увечье,
во мглу хулиганов и сиплых старух —
восходит, как месяц, лицо человеچه.

И тьма расступается. Город спасен.
Бульвары немеют. Прохожие реже.

Косматый кошмар превращается в сон.
И свет спозаранный по улице брезжит.

Асеев окрасил свой рассвет пафосом новой действительности и веры в нее. По времени написания это стихотворение совпадает не только с уходом Пастернака из «Леса», но и с поэмой Маяковского «Хорошо!», где тот же образ, но переведенный в изображение прямо плакатное и торжествующее:

Розовые лица.
Револьвер желт.
Моя милиция
меня
бережет.

Эта тональность в последующие годы преобладает в стихах Асеева.

* * *

Период творчества, последовавший за возвращением Асеева в Москву, не был продолжительным: скоро меняются темы, изменится манера. Может ли в данном случае кратковременность служить доказательством неудачи? Ни в коей мере. В эти полтора-два года Асеевым создавались стихи из числа лучших, или, его собственными словами, «самые мои стихи». У поэзии Асеева в будущем появятся новые черты и новые достоинства, но никогда впредь она не обретет такой непосредственной и воодушевленной лирической силы. Поразительный энтузиазм, который никак не согласуется с представлением об асеевской сдержанности и холодноватости.

Лирический взрыв был настолько силен, что он заставил заколебаться мощные пласты не освоенной тогда, да и до сих пор «стальной темы». Не вина Асеева, что этот прорыв оказался преждевременным, но не сомневаюсь, когда мир техники сумеет гармоничнее вписаться в живую природу, не калеча ее, когда поэзия начнет решительнее осваивать этот мир как часть человеческого бытия, она не может не вспомнить о начатых Асеевым и оставленных им до времени разработках.

Начало восстановления, начало индустриализации в первый момент открыли всю перспективу будущего строительства. Она предстала грандиозной, но близкой и осу-

цествимой. Скоро заметнее станут трудности, а производственный восторг покажется пока что неуместным. Об этом и писал в 1926 году Маяковский в стихотворном послании Горькому:

Нет нигде цемента,
а Гладков
написал
благодарственный молебен о цементе.

И Асеев, воспаряя, все чаще одергивает себя напоминанием не о том, что будет завтра, а о том, что нужно дел а т ь сегодня:

Бровь рассекши о земную сферу,
воротимся к РСФСРу.

Так завершает он стихотворение «Машина времени» (1923).

Уходя от утопий, Асеев отказывается и от метафорических гипербол, которыми увлекался, гоняясь за молниями в надежде у них почерпнуть творческое напряжение:

Удар в сто сорок тысяч вольт,
какую может вызвать боль?
Нет, не предмет такого ты удара!..
Земле — и той рванет кушак,
земле — и той звенит в ушах,
земле — и той не сходит это даром!

Впрочем, не всегда поэту так легко — иронией или благоразумным размышлением — удаётся разделаться с романтической мечтой, которая пока что — не ко времени. Отказ от нее иногда да окрашивается в тона трагедии, как это было в поэме «Электриада» (1924). В ней прорыв в будущее не удался, очередная «машина времени» была перехвачена «эскадрой старичья». Что делать — вернуться? Никогда. Лучше взрыв, гибель:

Разве мало
в трюме динамиту,
чтобы
сразу дыбом все поднять?!

Взрыв уничтожает «Электриаду», но им же сорван со своего места рейд, город, которые «стали также плыть». Есть что-то общее в теме «Электриады» и «Летающего пролетария» — поэме Маяковского, написанной в 1925 го-

ду. У Маяковского тоже — и сражение со старьем (только старье предстает гораздо более политически конкретно — империалистическая Америка), и утопия, восходящая к мечте Хлебникова о домах будущего, о летающих домах:

Теперь
 приставил
 крыло и колеса
да вместе с домом
 взял
 и понесся.

Маяковский отличается от Асеева тоном оптимистической уверенности — последний бой будет трудным, но победным; и тем, что его город, населенный летающими пролетариями, так же, как и окончательное сражение с врагом отодвинуты в далекое будущее, в ХХХ век. Чем же сейчас, в настоящем предсказано исполнение мечты? Ответ Маяковского — людьми. Будучи свидетелем первых достижений индустриализации, он говорил не о промышленных чудесах, а непременно о тех, кем они созданы: «Рабочим Курска, добывшим первую руду...», «...о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». По аналогии с ними поэт мыслил свой труд.

Но аналогия для Маяковского не предполагала необходимости бросить свое дело и взяться за чужое, каким бы полезным оно ни было. Включаясь в начатый Асеевым ряд «птичьих» метафор, Маяковский в стихотворении «Пернатые», написанном в 1923 году с подзаголовком, устанавливающим личный план, — «Нам посвящается», отправляет рифмы не за станки, а на газетные полосы. Там они более к месту, ибо «мы действующая армия журналов и газет», разлетающаяся по утрам,

 о победе тараторя:
— Враг разбит петитом и корпусом
на полях газетно-журнальных
 территорий.

На этих полях и был заключен творческий союз Маяковского с Николаем Асеевым.

Выбор Асеевым был сделан. Выбор не случайный и не скоропалительный: Асеев широко осмотрелся в литературе, многое для себя попробовал и встал рядом с Маяковским. Вспоминая 20-е годы в своей автобиографии «Люди и положения», Пастернак, менее всего склонный

перехваливать кого-либо из прежних соратников, писал о Маяковском: «...в эти годы Асеев, отличный товарищ, умный, талантливый, внутренне свободный и ничем не ослепленный, был ему близким по направлению другом и главной опорой»⁴⁰.

И в союзе и в сотрудничестве с Маяковским Асеев сохранял свою поступь, не подлаживался под его шаг, хотя оба шли в одном направлении. Не обладая равной мощностью голоса, не претендуя на роль поэта-трибуна, Асеев начинает разрабатывать жанр, отвечающий его темпераменту и его возможностям, — «лирический фельетон». Для Асеева, оставившего увлечение индустриальной романтикой, это будет новый вариант примирения пользы и поэзии.

Как быть с лирикой?

О, кровавая лет пуповина!

О, треклятая губ кабала!

Выбор Асеевым был сделан — с Маяковским. Выбор окончательный, но ничего не завершающий, не обещавший тихой гавани. Выбор на поиск, на борьбу за все новое как под знаменем левого фронта, так и внутри него.

Левый фронт искусств, или сокращенно Леф, занят объединением литературных, художественных сил с привлечением деятелей театра и кино — всех, кто готов забыть уроки прошедших веков, оставить претензию на «высокое и прекрасное» и жить настоящим ради будущего. Из соб-

ственного дореволюционного прошлого всплывает слозолунг «футуризм».

В 1923 году начинает выходить журнал «Леф». Ответственный редактор — Маяковский. Асеев — в редколлегии. В первом же номере нет недостатка в манифестах, тезисах, программных статьях, объясняющих, в кого вгрызается «Леф», с кем он борется, кого предостерегает и кого берет под свою защиту. Определены истоки движения, его цели. «Откуда и куда» — название статьи С. Третьякова, имеющей подзаголовок «Перспективы футуризма».

За это старое, битое и закаленное слово держались потому, что оно «является для многих флагом, к которому они могут собраться», — объяснял в том же 1923 году Маяковский на дискуссии «Футуризм сегодня»¹. Футуризм — символ объединения, неизменный при меняющемся составе участников, программе и условиях литературной жизни. Кончится журнал «Леф», продержавшийся два года, за которые вышло семь номеров; будет приближаться к своему последнему сроку заменивший его «Новый Леф», но и в 1928 году Асеев говорит о «новой школе в поэзии», «именовавшейся ранее футуризмом, ныне закрепившей за собой название левого фронта»². Вот так, уравнивая в значении слова и как будто бы ставя знак равенства между прошлым и настоящим.

А ведь именно с футуристической точки зрения это едва ли не роковая ошибка — пристрастие к прошлому. Правда, ее делали далеко не всегда, прекрасно сознавая отличие сегодняшнего искусства от футуризма 10-х годов. Напоминание об истории было важно при доказательстве своего приоритета в создании пролетарской литературы. Противникам говорили: вы только что беретесь за это дело, а мы вон еще когда начали. Мы раньше, значит, у нас опыта и прав больше, мы главнее. Не детское тщеславие подсказывало такой логический ход, а реальная в литературе 20-х годов борьба за власть, за возможность диктовать свою волю, директивно убеждать в своей правоте.

Многое в литературе тех лет останется непонятым, если не учесть той аналогии, которая накладывается и на литературное мышление, и на литературные отношения. Писателям, даже искренне принявшим новую эпоху и ее мировоззрение, еще предстояло войти в нее. Литератор отправляется на выучку к философу-марксисту, к революционеру-большевику. Закон собственного творчества он

мыслит по аналогии с марксистской диалектикой, а свою деятельность — по аналогии с деятельностью большевика, отстаивающего чистоту партийных рядов и стремящегося ко всей полноте власти. Как бы ни была хороша эта аналогия, она не должна оборачиваться подменой, забвением специфики творчества и литературной жизни.

Партии не раз приходилось выступать с осуждением литературных организаций, претендовавших на то, чтобы представлять за партию, если не вовсе замещая ее в сфере литературной политики. Такая претензия не была чужда и Лефу. Рассуждая о родовом имени всей группы — футуризме, Третьяков считал, что заменить его можно только таким: «коммунистическое мироощущение, коммунистическое искусство»³. Отсюда и название для члена группы — комфут, то есть коммунист-футурист.

Приемы литературной борьбы за власть особенно отчетливо были представлены в Лефе Н. Чужаком, требовавшим «безоговорочного выполнения каких-то директив»⁴, в чем Маяковский и видел сущность линии Чужака, отстаиваемой им на первом (и последнем. — *И. Ш.*) Московском совещании работников левого фронта (16—17 января 1925 года). На этом совещании сам Маяковский, пожалуй, впервые так определенно взял курс на выход из групповой борьбы, приветствуя «всякое разъединение»⁵. Он выступил дважды, а затем письмом известил организаторов о своем отказе поддержать какие-либо принятые документы.

Это был шаг против общего течения, шаг, не укладывающийся в сознании, поглощенном литературной борьбой, распределением сил, составлением приказов и директив. Вот почему Маяковский не стал ближе своим противникам, но отдалился, или начал отдаляться, от своих литературных друзей. Последствия принятого тогда — в 1925 году — решения ему еще предстоит испытать.

Но как только возникла мысль о разъединении, «футуризм» перестает быть манящим словом-лозунгом, словом-знаменем, под которым могут собраться все левые силы. Обозревая Леф как «внеорганизационное рабочее объединение», Маяковский связывает непосредственно с футуризмом только одну «самостоятельную группировку»: «осколок бывшего могущества футуристов, группа т. Каменского, которая все-таки рассматривает поэзию, как имеющую самостоятельное право на существование, не отказывающаяся и от работы в области агиток...»⁶

Себя и Асеева Маяковский относит к другой группе — производственники.

«Производственничество» — ходовое лефовское слово с разнообразным кругом значений. Развитие левого искусства представлялось движением по трем этапам:

«Этап лабораторно-формальный — уже с первым прорывом рамок так называемых изобразительных средств».

Это как бы собственно футуристический период — преимущественно дореволюционный.

«Этап трибунно-плакатный — время первого оплодотворения нового искусства революционно-пролетарским содержанием...»

То есть этап уже производственнический для Маяковского, но не для автора периодизации Чужака. Для него истинное производственничество относится к следующему — третьему этапу «слияния искусства с производством»⁷. Сегодняшним прорывом в это будущее, по Чужаку, было не столько агитационное искусство Маяковского, сколько его собственная теория «жизнестроения».

Агитационная работа признается лефовскими теоретиками полезной, даже необходимой, но лишь как «полуразрешение вопроса» (С. Третьяков), как «временная и не покрывающая задача искусства» (Н. Чужак). С аналогичной оговоркой говорит и Б. Арватов: «Пока классовая борьба будет тяготеть над миром, наряду с художником-строителем (жизнестроителем.— И. Ш.) пролетариат создаст еще один новый тип — художника-политика»⁸.

Художник-политик — для сегодняшнего дня и по необходимости, а жизнестроитель — для будущего как идеал. Он организатор сознания, или, если не отступать от лефовской терминологии, «мироощущения»:

«Под мироощущением, — в отличие от миропонимания, или мировоззрения, которое строится на познании, на логической системе, — мы разумеем сумму эмоциональных (чувственных) оценок, создающихся у человека...»⁹ Характерная страсть к определениям, уточнениям, размежеваниям — ведь если размежеваться на словах, то можно будет отгородить свою сферу влияния, где и законодательствовать беспрепятственно.

Такой сферой в реальной жизни объявлен быт: «Быт — наш новый фронт. Искусство наше оружие на этом фронте»¹⁰. А отсюда уже и совсем легкий вывод, убеждающий в своем верховном праве принимать на этом фронте решения: *«Революционные партии били по бытию,*

искусство восстало, чтобы бить по вкусу»¹¹, то есть по «мироощущению».

Но разве это не так? Пусть опять преувеличивали — не одним искусством нужно было пересиливать быт, но и искусством тоже. Значит, цель выбрана верно. А что касается преувеличения, то оно даже не очень ново и, вероятно, прощительно — жест поэтического максимализма, романтический по своей сути: «Поэты — непризнанные законодатели мира». И разве с этими знаменитыми словами П. Б. Шелли внутренне не перекликается хлебниковское намерение учредить союз Председателей Земного шара, состоящий из поэтов?

Верно, эпоха была романтической и ее заблуждения тоже романтическими, но из них любили делать очень практические и жесткие оргвыводы. Поэты — законодатели мира, но почему непризнанные? Признайте, а мы пока подготовим программу. И готовили, и публиковали, и требовали принять к исполнению. В идеях было много интересного, важного, но до тех пор пока они не успевали перегореть, сплавиться с каким-нибудь характерным теоретическим открытием. Тогда все менялось до полной неузнаваемости.

Вот пример. Первоначальный тезис: искусство должно быть активным, полезным, вмешивающимся в жизнь. Прекрасно, сама эпоха требовала этого, а искусство естественно откликнулось на ее требование, отвечающее его природе. Идея хороша и справедлива, но вот она уже не существует сама по себе, а соединяется с двумя теоретическими посылками: все, что было раньше, нам чуждо; все, что будет теперь, должно быть создано заново. На создание нужно время, а пока начинается придумывание, теоретизирование: *«Искусство... единый радостный процесс ритмически организованного производства товарно-ценностей в свете будущего...»* (Н. Чужак)¹².

В этом темном определении на полную мощь работает социологическая аналогия: признание искусства социальной силой ведет к прямому, отнюдь не метафорическому уподоблению его производству. Что же имеется в виду под «товарно-ценностями»? Пока что ничего определенно-го — ведь дело новое, происходящее «в свете будущего», но уже сейчас важно отбить привычку к высокому стилю, ко всякого рода «художественности», подлежащей, как и само искусство, уничтожению, разумеется, «в свете будущего». Искусство, по теории «жизнестроения», растворит-

ся в жизни, превратится в «процесс производства и потребления эмоционально организующих вещей...» (С. Третьяков)¹³.

Уже очень трудно различить первоначальную мысль о том, что искусство — сила, без которой человек не победит косноязычия, эмоциональной тупости, не поймет, как работать по-новому, ибо искусство должно научить его любить труд, доставляющий радость владения телом, умом, чувствами, то есть дающий ощущение своей превосходной физической и духовной организации, человеческого достоинства.

Проведенная путем прямолинейных аналогий, просеянная через лефовские определения, мысль не только затемняется, но и меняется по сути. Она высушивается, закостеневаает, и вот уже многие человеческие чувства изгоняются из представления о высокоорганизованном человеке.

В 1962 году Асеев напечатал в «Литературной газете» (21 июня) статью-воспоминание к 70-летию Сергея Третьякова: «Мы с Маяковским относились к его проповеди фактографии с товарищеской вежливостью как к странности даровитого друга, но сами этой теории не следовали, предпочитая писать стихи не только по событиям дня, но и по событиям более длительных сроков, о любви, ревности и других человеческих чувствах, не укладывающихся в масштабы одного события. За это он относился к нам свысока, считая нас людьми, еще не постигшими всей логики диалектического мышления. Мы же не только писали стихи «про то и про это», но и в жизни не были столь строгими логистами и пунктуалистами».

А не пришло ли это возражение задним числом как следствие опыта тех лет, которые Третьякову не довелось прожить? Разве не Асеевым в 1928 году написана «Программа группы Леф, в которой категорически утверждается: «Леф против художественной литературы, за фактический материал, за свидетельство времени»¹⁴?

Да, Асеев подписывал и даже писал групповые манифесты, но он же и отступал от них. Отступал, подобно Маяковскому, подобно всем, кто не ограничивался только теоретическими жанрами. В теории и на практике одни и те же идеи давали разный результат. Так, в 1921 году приказом по армии искусств Маяковский налагает запрет

и на рифмы,
и на арии,

и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств.

И в это же самое время, «полтора года не бравший рифм в рот», как сообщает в Читку Асееву, он начинает работать над поэмой «Люблю». Поэма не была для Маяковского нарушением собственного приказа: она тоже удар по старой лирике, но удар, нанесенный на территории противника. «Долой вашу любовь!» — для Маяковского не было равнозначно: «Долой любовь!»

Под запрещаемым теоретиками словом «лирика» значилась и лирическая поэзия, и сама порождающая ее сфера эмоциональной жизни, в сторону которой делали шаг все лефовцы, как только от программ они переходили к творчеству. Теоретические запреты обходились всеми, но в разной мере смело и откровенно. И, пожалуй, мало кто переживал нарушение предписанных границ так остро, так искренне, как Асеев. Он предпринимает отчаянные и долгие усилия, чтобы если не искоренить в себе эту старую, отвергаемую теперь склонность к лирике, то по крайней мере полностью перестроить поэтические ряды.

Пусть лирика не отменяется, но она должна тогда переформироваться: не обязательно приносить ее в жертву агитационности, если она сама сможет стать агитационной, наступательной, утверждая свое право на существование. В 30-е годы заговорят о «реорганизации лирики», но сама мысль возникла гораздо раньше, и Асеев, ей следуя, старался меняться.

В 1924—1925 годах Асеев пишет три поэмы, в которых произносится или которыми подразумевается слово «лирика»: «Королева экрана», «Лирическое отступление» и «Свердловская буря». Как бы общим введением к ним, открывающим дискуссию о лирике, звучит стихотворение «Бык». Оно вдохновлено новым пониманием поэзии — ее силой, ее активностью. Однако, погруженная в творчество, работающая как поэтический повод, идея освобождается от однозначной лефовской категоричности, подрывающей ее. Утверждаясь в расчетливой наступательности, поэзия не отказывается от заложенной в ее характере страстности, порывистости, стихийности. Противоположности не отменяют друг друга.

Принцип «сопряжения крайностей» в этом стихотворении осуществлен особенно явно, может быть, потому, что поэтическая метафора в нем сильнее и очевиднее сто-

ящего за ней тезиса. Не голое утверждение или отрицание, а страсть, борьба, Гренада, коррида, «рукоплесканья молний» и бык, яростно-прекрасный, обреченный в своей красоте:

Ворочая
 тяжелыми белками
кровавых глаз,
свирепствуя,
 ревя,
 не умолкая,
идет рассказ.
Он землю рвет,
 он бьет песок,
 которым
затушит жар,
бросаясь
 за вертлявым пикадором
на блеск ножа.

Бык назван в заглавии стихотворения, и только, а уже в самом начале произведена метафорическая подстановка: идет не бык, а рассказ. Это предупреждение — следить за вторым, литературным планом. Но до окончательного разъяснения аналогии далеко. Прежде нужно укрепить то основание, на котором утверждается сходство:

Все ждут, все ждут:
 когда ж начнет он падать,
скользя в грязи,
и первая
 Испании эспада
его сразит.

Не блеск, не героика первоначально отмечены Асевым в корриде, а гибель, унижение величия. И отсюда метафорический ход:

Ведь так и жил,
 и шел,
 и падал Пушкин,
и пел,
 пока —
взвивались горящие хлопушки,
язвя бока.

Значит, судьба поэта, а за поэта — Пушкин. Неожиданный выбор для недавнего футуриста, нынешнего лефовца? И стихотворение тоже с неожиданным разрешением темы, при котором искусство не только стихия (вместо программной эмоциональной организованности), но и величина страдательная.

Впрочем, мы пока что следим лишь за одной из тем. Строфа о Пушкине относится к первой теме,— но помещена она в конце второй части стихотворения, которая начинается так:

Откуда ты?
Зачем тебя мне надо,
разбитый хряц?
Иди сюда,
багряная Гренада,
взвивай
свой плащ!

После этого аналогия, вначале такая ясная, раздваивается, и уже не совсем понятно, какая участь уготована поэту: торжество или гибель, страсть кровавых глаз или расчет удара. И в финале лишь контрастное сближение противоположностей, без окончательного выбора той или другой:

Все ждут, все ждут:
когда ж начнешь ты падать,
еще горяц,
и первая
Испании эспада
проколет хряц.
Ведь радостнее
всех людских профессий,—
сменясь в лице,
судьбу чужую
взвесив на эфесе,
ударить в цель!

Поэт может подписываться под идеей, может ее зарифмовать, но она действительно принята им только после того, как вошла в образ, из которого ее уже нельзя извлечь в чистом виде, процитировать как прямое высказывание. Ведь как учесть те изменения, ту перестройку образной системы, которую вызвал ее приход? Посмотрите, Асеев в первой половине 20-х годов живо и радостно откликается на требование полезной, активной, производственной поэзии, но ее характер не определяется одним этим требованием. Пусть поэзия будет полезной, но от этого она не должна, по убеждению Асеева, перестать быть поэзией. И вот в стихах о стальном соловье и соловье обыкновенном, в только что приведенном «Быке» мы видим, как новая идея, искренне принятая, уравновешивается своей противоположностью — небывалой для Асеева интенсивностью лирического напряжения. Крайности не

уничтожают друг друга, а, напротив, обостряются во взаимном столкновении.

А от Асеева требовали и продолжают требовать определенности. Сейчас сожалеют, что, поддаваясь духу времени, Асеев изменил своему природному лирическому дару. Тогда, напротив, настаивали на более решительном отречении. Вот как в 1929 году в первом томе «Литературной энциклопедии» завершалась статья о поэте: «Трагедия А.— трагедия литературного попутчика, искренне рвущегося к революции, но отягощенного богемно-футуристическим прошлым».

Лирика также шла по разряду пережитков. Конечно, энциклопедическая краткость требовала концентрированных формулировок, конечно, и автор заметки — неудавшийся поэт Г. Лелевич — был известен своей категоричностью, но он не сказал ничего такого об Асееве, что не было бы общим местом в тогдашней критике.

«Трагедия» в данном случае слишком сильное слово, но если у Асеева и возникало чувство внутреннего разлада, сбивавшее его лирический энтузиазм, то лишь в те минуты, когда крайности отказывались соединяться. Тогда приходило сомнение в лирике, которое относилось и к данному литературному роду, и к самой сфере человеческой жизни, его питавшей. Лирическое отступление или лирическое наступление? — так — переиначенным названием самой известной асеевской поэмы тех лет — была обозначена в критике эта проблема.

Те споры и до сих пор не закончились, во всяком случае, они не утратили своей остроты. А ведь включаясь в старые споры, мы не должны утрачивать своего преимущества — мы знаем больше, а потому должны оценивать как бы со стороны, держа в поле зрения и предмет полемики, и аргументы, и сами исторические обстоятельства, эти аргументы подсаживающие.

Что же было спорным? В том, что именно послужило поводом к написанию поэмы «Лирическое отступление», все соглашались. Рисовалась такая картина. Послереволюционные хозяйственные трудности породили новую экономическую политику. Нэп породил быт, о котором успели забыть за годы военного коммунизма. Быт породил мысль о реставрации старого мира и атмосферу растерянности, в которой, в свою очередь, родилось немало

литературных произведений, в том числе и поэма Асеева.

В этом, повторяю, все сходилось: слишком явной была эта историческая подоплека в «Лирическом отступлении». Она подтверждена автором, комментировавшим свою поэму и «Про это» Маяковского, произведение, написанное чуть раньше по сходным причинам и аналогичным мотивам.

О поэтических достоинствах «Лирического отступления» тоже не спорили, за поэмой признавали мастерство. Правда, само слово произносилось с разным оттенком, предполагавшим иногда если не обвинение, то предупреждение об опасности: мастерство как умение ради умения или того хуже — внешний блеск, камуфлирующий вредные мысли.

Вот об этом — о мыслях, чувствах — и спорили. Какое впечатление произвел на Асеева эп: вызвал страх, торопящий трубить отбой, сворачивать знамена, или опасение за судьбу революции, побуждающее к бескомпромиссной борьбе за нее? Причем социальный диагноз должен был быть поставлен однозначно, ибо сегодня автор попутчик, а завтра?

Критик 20—30-х годов высказывал мнение, пытаюсь угадать будущее — в каком направлении пойдет поэт. Отсюда опасливость в социальных оценках. Мы судим, зная будущее, не опасаясь за общественную позицию Асеева. Вот почему и в случае с этой поэмой мы вправе отказаться от приговора и не требовать от автора окончательных решений, тем более что в «Лирическом отступлении» их и нет. В поэме — состояние, гамма чувств самых противоречивых (эта противоречивость и взбудоражила критику), а вывод — за ее пределами, в продолжающемся творчестве.

«Лирическое отступление» сложилось из девяти небольших частей. Асеев по-прежнему тяготеет к малой лирической форме, достаточной для развития отдельной мысли или эмоционального состояния. Но каждое утверждение теперь влечет за собой отрицание, тема дробится, осложняется множеством оттенков и разрастается в объем поэмы, складывающейся по-принципу дополнительных смысловых тонов.

Автор начинает атакующе, воинственно:

Отсюда вот —
с лирических позиций,

не изменив,
но изменяясь в лице,—
мне выгодней тревожить и грозиться
и обходить раскинутую цепь.

Выход к поэзии удара, поэзии напора, она одна могла передать ощущение победившего класса. Таково убеждение, которое разделял и «попутчик» Асеев.

Не правда ли, начало поэмы перекликается — даже словесно — с финалом «Быка»: «сменясь в лице...»? В обоих случаях это выражение отнесено к атакующему. Значимый повтор, способный подвести к объяснению, почему поэзия может одновременно торжествовать победу и страдать, делать выпад и принимать на себя удар. Она всеохватна, всеотзывчива по своей сути, а ее теперешнее суровое выражение — необходимость: «не изменив, но изменяясь в лице...» Такое прочтение подтверждено тем, как еще раз будут повторены эти слова в стихотворении 30-х годов:

Меня застрелит белый офицер
не так — так этак.
Он, целясь,— не изменится в лице:
он очень меток.

Не изменится, потому что в этом случае, по Асееву, внешнее — поступок — однозначно соответствует внутреннему — характеру.

В «Лирическом отступлении» первая атака — под лэфовскими знаменами:

Читатель, стой!
Здесь часового будка.
Здесь штык и крик.
И лозунг. И пароль.
А прежде —
здесь синела незабудка
веселю мальчишеской порой.

Теперь вход в поэзию отмечен не незабудкой, а лозунгом. Вход по предъявлении пропуска. А как же обещанное «жизнестроителями» слияние искусства с жизнью? Оно в будущем, а «до тех же пор — художник есть солдат на посту социальной и социалистической революции, — в ожидании великого «разводящего» — стой!»¹⁵. Так завершилась программная статья Н. Чужака в первом номере «Лефа», и так же начинается поэма Асеева.

Однако, выставив сторожевые посты, всматриваясь в

лицо каждого приближающегося: не враг ли, не лазутчик ли, «из тех, кто руку жмет, кто маслит глаз», — левовские теоретики и Асеев различно реагируют на эту вынужденную бдительность и изоляцию. Теоретики с гордым ощущением своей бескомпромиссной правоты, до понимания которой мало кому удалось дорасти. Поэт же, хотя и занял оборону на лирической позиции, труднее, болезненнее переживает свою отгороженность и уже в первой — наступательной по пафосу — части торопит приход друга «туда, где мы томимся, победы».

Журнал «Лэф» напечатал поэму Асеева, как несколько раньше «Про это» Маяковского, но признал их кризисными, ибо, как было сказано в одной статье, «Маяковский хорошо бьет быт, но и быт хорошо бьет Маяковского». В том, что такое быт и хорошо это или плохо, между поэтами и теоретиками расхождения не было. Все могли бы принять асеевское определение:

Мир суровый, мир лиловый,
страшный, мертвый мир былого,
мир, где от белья и мяса
тучи тушами дымятся.

Различие начинается там, где нужно определить свое место относительно быта и породившего его нэпа. Теоретики как бы выносили себя за скобки явления, принимая лишь роль объективного исторического наблюдателя-диагноста. Остальным они были готовы благородно прийти на помощь при условии, что предписываемые ими оздоровительные меры будут приняты безоговорочно. В общем, их позиция такова: быт — ваши проблемы, но мы поборемся с вами и за вас.

А за себя? Напомню асеевское обращение к Гастеву, где о себе так сказано: «мы мещане...» Без самодовольного отстранения от эпохи, которое оправдывали тем, что уже якобы забежали в будущее, обгоняя время, и теперь только подтягивают остальных, а их по-прежнему 150 000 000.

Но какой смысл вкладывает Асеев в это слово — «мещане»? Очевидно, что не одно из сословий прежней Российской империи имеет он в виду, а нечто гораздо более общечеловеческое, преодолевающее любые сословные рамки и относящееся не столько к внешним условиям жизни, но к ее содержанию. Вспомним целиком строфу из этого

стихотворения, которое лишь годом предшествует «Лирическому отступлению»:

Мы — мещане. Стоит ли стараться
из подвалов наших, из мансард
мукой бесконечных операций
нарезать эпоху на сердца?

Поэт зачислен в мещане за то, что под его лирическим прикосновением эпоха распадается на множество отдельных переживаний, драм, интересов. Можно предположить, что эта мысль родилась у Асеева в связи с нэпом, но нет — гораздо раньше и не у него. В противовес романтическому противопоставлению поэта и мещанина их сблизил, представляя взаимно необходимыми, еще в одной из своих ранних статей Б. Пастернак: «Демократизация спроса была с восторгом замечена из всяческих мансард и мезонинов...» Заметьте — то же, что и у Асеева место обитания божественно-романтического поэта. И здесь же у Пастернака сказано: «Свободный выбор профессии еще ранее появляется на сцене вместе с мещанством: это его героическая роль»¹⁶.

Таким образом, мысль о поэте, накрепко связанном с мещанством, имела хождение в том кругу, где еще в дореволюционные годы формировался Асеев. В условиях нэпа она только обретает новую актуальность и новое подтверждение, не случайно и Пастернак к ней возвращается в «Охранной грамоте». В 20-е годы при своей теперешней социальной неясности мещанин представляется еще более опасным, повсюду сущим, но неуловимым противником.

Реакция на нэп и на мещанство волной прошла по поэзии. Это было своего рода эмоциональное потрясение: верили в бесповоротное обновление мира, здание которого пусть вчерне, но уже было возведено, и вдруг из углов, из щелей полезло то, о чем и думать забыли. Жили, одухотворяясь идеей, а тут о себе напомнила плоть, принявшая образ густого, непролазного быта. Что-то возвращающее даже не во вчерашний день, а во времена допотопные к звериной радости насыщающегося, торжествующего тела.

Поэзия уловила эту подсказанную ей ассоциацию, откликнувшись образами плотскими и, как было тотчас же замечено критикой, натуралистическими. Но взбунтовавшаяся натура, явившаяся приметам жизни нового мещанина, возомнившего себя хозяином, породила в поэзии пре-

имущественно не ответное ликование, а сатирическое неприятие или меланхолическую растерянность. Ту «лорелейную грусть», которой в себе боялся Асеев. Сходные симптомы Асеев очень чутко улавливал и у других.

О других

Это необходимое отступление. Может показаться, что оно уводит от Асеева, уводит даже за пределы обсуждаемой эпохи, ибо многие его же суждения отстоят от «Лирического отступления» и на пять и на десять лет... Но дело в том, что все, впервые пережитое в поэме, остается для Асеева острым и насущным в течение всего этого и даже в течение следующего десятилетия. И каждое слово, сказанное о сходном, замеченном у других, явно или невольно соотносится с самим собой. Так что, отвлекаясь на время от прямого разговора, мы выигрываем в перспективе и в объективности.

Да, Асеев был только одним из многих в поэзии 20-х годов, кто «рискованно хватался за перенапряженные высоковольтные провода быта» (5, 489). Это поздние асеевские слова — о поэме «Про это», которой еще в 1934 году он посвятил статью, замечательную по тонкости понимания и подробности разбора. Она написана о том, как складывался текст, но и о том, какими — личными и историческими — обстоятельствами был продиктован замысел: «На пороге 1923 года между Маяковским и ближайшими окружавшими его людьми была серьезная принципиальная размолвка» (5, 509).

Личное? Да, личное, но «которое становится уже общественным, приобретая не индивидуальный характер отдельной биографии, а становясь личным для множеств, для каждого очутившегося в таком положении человека» (5, 512).

Интимное накладывается на время: и то и другое входит в человека, одновременно его захватывая, ибо в душе нет полочек, по которым можно рассортировать чувства различной значимости. Личная драма окрашена цветом времени, у которого свои проблемы: «Опасность обюрокращения динамики Октября через застылость и инерцию личных переживаний каждого, опасность спада революционной самсотверженности и героизма годов гражданской войны, опасность превращения их мускулистости и напря-

женности в жирок чиновничье-обывательской успокоенности...» (5, 509—510).

Как будто бы разные опасности, но заметьте — у них один источник: несоответствие личности времени. Вот почему в статье о поэме «Про это» как ее вывод и высшую оценку Асеев готовит мысль, что в произведении властвует «тот удивительный способ перевода своего личного в общественное, которым так умел владеть Маяковский» (5, 545).

Если традиционный лирик, в которого очень не хотел бы превратиться Асеев, «нарезал эпоху на сердца», обнаруживая в себе мещанина, то Маяковский и в своих сердечных делах оставался поэтом эпохи. Асеев в этом, может быть, более, чем в другом, хотел бы ему следовать. В «Лирическом отступлении» он так чередует главки, чтобы в них было и о Времени и о себе. Но ведь в этом чередовании важно, чтобы рассказ о себе был окрашен в цвета времени, а не наоборот. Не случайно в зависимости от критического суждения о том, каким цветом крашено время в поэме Асеева, была поставлена и вся ее оценка.

Ссылаясь на пример Маяковского, Асеев, как правило, имеет в виду высокий образец, наилучшее решение которого он и сам искал, не всегда находя. Говоря же о других поэтах, Асеев то защищает и собственную позицию, объясняет ее, а то негодует, узнавая в них то самое, что искореняет в себе.

В 1927 году Асеев пишет рецензию на сборник М. Светлова «Ночные встречи», уличенный критикой в пессимизме и в упадничестве. Сходные обвинения приходилось выслушивать и Асееву, который теперь чувствовал себя увереннее, раскованнее в аргументах, чем в тех случаях, когда ему приходилось заниматься самооправданием: «бытовая фантастика Светлова, давая острые и непримиримые противоречия нашей действительности, отнюдь не является возбуждателем уныния, ликвидаторства и отчаяния, как то хотят представить люди, недооценивающие опасности противоположной позиции: примиренности, благодушного самодовольства, грозящих омещаниванием нашего вкуса, нашей зоркости, нашего чутья» (5, 586).

Любопытно, что те романтические ходы, которые теперь воспринимаются как светловские, иногда чуть раньше — опережением в год-два — были проложены Асеевым.

И Гейне, процитированный в «Лирическом отступлении», а затем давший название для раздела в сборнике «Громы о мрамор» (1926) — «Романцero». И гренадские ноты в стихотворении «Бык», и «лорелейная грусть», предвосхитившая «испанскую грусть» Светлова...

Преодолевая в собственной поэзии склонность к унынию романтической приподнятостью, Асеев верит в действительность романтики, разных ее форм, разной тональности, а потому оправдывает Светлова. Пусть «тени им положены густо, розового оптимизма у него мало» (5, 583). Пусть зло у него разрастается в гиперболу, как в стихотворении «Нэпман», где «автор пристально, как в лупу, рассматривает своего врага», изучая «этот доисторический, первобытный пейзаж стучащих челюстей, чавкающих губ, склоненного к ручью Консомэ броненосного ящера, блуждающего по «равнине Меню» (5, 587).

Приводя такого рода подробности, нередко винили поэта в том, что он напуган, загипнотизирован видом врага, от которого он не в силах оторвать глаз. Нет, возражал Асеев, вы можете быть уверены, что Светлову нужна правда, чтобы вернее произвести расчет сил в своем «подходном блокноте».

Асеевское понимание Светлова — это понимание изнутри, через себя, ибо в другом поэте угадывается такая же потребность — противостоять, не подчиниться. И точно так же, через себя, Асеев полностью отвергает Н. Заболоцкого.

Подробной, развернутой оценки Заболоцкого нигде не дается, но в асеевских докладах о поэзии, где он намечает расстановку сил, Заболоцкий всегда в числе самых осуждаемых. Так, в докладе на творческой дискуссии ВССП в 1931 году он отнесен к тем, для кого характерен «мировоззренческий разрыв с творческой установкой»¹⁷, а в предсъездовском докладе 1934 года он фигурирует в рубрике, помеченной знаком «минус два» и обозначающей «искажение действительности». Причем Заболоцкий значится в первом, самом страшном разделе — «злостное искажение»¹⁸.

Видимо, Заболоцкий «Столбцов» был для Асеева неприемлем и далек? Неприемлем — да, но так ли уж далек?

Полемиическая резкость далеко не всегда возрастает прямо пропорционально далекости или разности во взглядах. Наступает какой-то предел, за которым уже нет

смысла обмениваться репликами — все равно не будешь услышан и понят. И в то же время допускается мысль, что там, в каком-то ином измерении, в плоскости, не пересекающейся с твоей, возможна своя правда, своя логика.

Можно ли представить поэта более далекого от Асеева с его увлечением утилитарной поэзией, чем Ахматова? Однако именно к ней в 1924 году, то есть в момент самых непримиримых лефовских убеждений, Асеев обращает стихотворное послание (напечатанное только после его смерти):

Не враг я тебе, не враг!
Мне даже подумать страх,
Что к ветру речей строга,
Ты видишь во мне врага.

И в то же время ни с кем Асеев не спорит так долго, десятилетиями, и так яростно, как с другом юности, с другом на всю жизнь, с которым и разошедшись сохраняет мучительную связь, — с Пастернаком.

Близость нередко вернее, чем отдаленность, подогревает разногласия. Асеевская резкость в отношении к Пастернаку, так же как и в отношении к Заболоцкому, имела своим внутренним побуждением чувство, трудно сказать насколько осознанное: «И я бы так мог, но не позволил себе...» То есть не позволил себе идти в том же направлении, хотя имел к нему склонность.

К тому же в случае с Заболоцким Асеев мог ощущать, что нечто подобное, идущее от футуристического живописного мышления, от максимального насыщения слова и образа материальностью, он уже для себя пережил, будучи в числе первооткрывателей, а теперь наступило время эпигонов, искажающих замысел: «Их формальная оппозиция традиционному трафарету, попытка провести ее через разлом формы привели их к обесмысливанию содержания. Таким именно образом у Заболоцкого, например, издевательство над этой традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа превратился в идиотизм содержания»¹⁹.

Образы, увиденные глазами автора «Столбцов», Асееву не могли не быть понятны, но он-то не позволял себе заняться разглядыванием того мира, где «от белья и мяса тучи тушами дымятся» или, если продолжить в сходном

ключе, но по Заболоцкому, где «от плиты и до сортира лишь бабьи туловища скачут».

Похоже? Да, безусловно. И не только в этих «нэповских» строчках пересекаются пути Асеева и Заболоцкого: не случайны их натурфилософские совпадения, отмеченные выше, не случайно их созвучие в некоторых стихах 50-х годов. Они шли от одной традиции, жили в одном времени, но — по крайней мере в 20-е годы — по-разному определили свою позицию. Асеев спешит отвернуться от того, что отвратительно, не решается приблизиться к разверзшемуся перед ним быту и со всей резкостью осуждает «другого поэта, дерзнувшего пойти по заказанному пути».

Но ведь ценит же Асеев сатирический гротеск Маяковского? Принимает же он под свою защиту меланхолическую иронию Светлова, который тоже достаточно подробно («как в лупу» — слова Асеева) рассматривает достоверные пейзажи? Наконец, называет же он в числе союзников Н. Тихонова? ²⁰

И Маяковский, и Светлов, и Тихонов, и Багрицкий, и ранний Смеляков — все они, кто-то опережая Заболоцкого, кто-то одновременно с ним и от него независимо, а кто-то и вслед ему, берут в поэзии сходную ноту. Сходную с той, которая доминирует в «Столбцах». Именно доминирует, и то, что другие, включая и Асеева, видят взглядом со стороны, в той или иной мере сохраняя дистанцию, Заболоцкий показывает изнутри, занимая такую позицию, с которой куда ни посмотри, повсюду открывается кошмарная фантазмагория быта: «В моем окне на весь квартал // Обводный царствует канал». И лишь на краю этой перспективы, даже не столько различимое, сколько угадываемое, присутствие иной жизни:

А там — молчанья грозный сон,
Седые полчища заводов,
И над становьями народов —
Труда и творчества закон.

Вот эта-то полнота погружения и вызывает неприятие у Асеева. Тем более что и сам он пережил, почувствовал нечто сходное, с трудом уходя от него в «Лирическом отуплении».

Хотя Асеев и начал с того, что провел границу, выставив часового, но разве быт в поэме не пережлестывает

через все границы? Что станет на его пути? Героика как будто вся в прошлом:

Где же жизнь,
 где же ветер века,
обжигавший глаз мой?
Он утих.
 Он увяз, калека,
в болотах под Вязьмой!

Неужели ничего не осталось спустя всего пять лет? Осталось, но перед глазами навязчивый, повторяющийся бред будней, а прошлое, не теряя своего величия, меркнет в отдалении:

Мне
 не только одни наркомы
из-за мрака ложи,
мне — все лица в Москве знакомы
и, как трупы,
 схожи.

Вы хотите спастись, отделить себя от этого всероссийского быта, но поэт и на мелочах ловит читателя, выбивает из состояния успокоенности и ввергает в ту же пучину, в тот мир,

где стреляют, режут, рубят...

Вы про себя удовлетворенно откликаетесь узнаванием — Пушкин, «Полтава»: «швед, русский колет, рубит, режет...» Поваяло знакомым, и спасительная мысль, впрочем, даже не мысль, а так надеждой промелькнувшее — прошлое, культура, а вам ответ:

где губами
 жгут и губят
теми ж,
 ими же болтая
об эпитетах в «Полтаве».

Однако не героика и не искусство (тем более не классическое искусство!) проверяются в этой поэме как противоядие быту. Любовь — вот лирическая тема, взятая поэтом применительно к себе, очень лично, на что указывал и подзаголовок при первой публикации — «Дневник в стихах».

Но и любовь не обладает спасительной силой. Напротив, она и есть те пути, которыми скован поэт с бытом.

Так уже было в «Про это», когда Маяковский глазами своего двойника-медведя увидел самого себя в числе собравшихся на рождество гостей, а чем все начиналось? Любовными осложнениями, чтобы завершиться засасывающим погружением в обыденность. Правда, финал в поэмах «Про это» и «Лирическое отступление» разный. У Маяковского — порыв в будущее, чтобы преодолеть, вырваться, у Асеева — отчаянное признание, выкрик:

О, кровавая лет пуповина!
О, треклятая губ кабала!

Не значит, что Асеев сдался без боя, не сделав и малейшего усилия. Он пытался пробиться сквозь мир, достучаться до души:

От двенадцати до часу
мне сквозь мир к тебе стучаться!
Обо все себя ломая,
сквозь кронштейны,
 сквозь трамваи,
сквозь насмешливые лица,
сквозь свистки и рысь милиций,
сквозь забытые авансы,
сквозь лохмотья хитрованцев,
сквозь дома
 и сквозь фиалки
на трясучем катафалке.

Может быть, эти мелочи жизни, плотно обступившие поэта, и не стали бы еще для него непреодолимым препятствием, но не в них одних дело. С. Третьяков говорил о быте в двух смыслах: в объективном — «устойчивый порядок и характер вещей, которыми человек себя окружает», — и в субъективном — «строй чувствований и действий, которые автоматизировались»²¹. То есть быт, который вне человека и который в нем самом. Этот второй — самый цепкий, ничем не истребимый. И как пробиться сквозь мир к той, которую любишь, если она тоже часть этого мира. Остается отречься:

Нет,
ты мне совсем не дорогая!
Милые
 такими не бывают...
Сердце от тоски оберегая,
зубы сжав,
 их молча забывают.

Но сразу вслед за этим память подсказывает поэту другой образ, который нельзя забыть:

Если я такой тебя забуду,
если зубом прокушу я память —
никогда
 к сиреневому гуду
не идти сырими мне тропами.

Прокушенная память — это очень по-асеевски, в обход эмоциональной оценочности, все в предмете, в действии: раздражение, злоба, заставляющие зачеркнуть то, что было. Но поддайся им, и с чем ты останешься?

Лучшее видится теперь нереальным, как в кино:

«Я люблю, когда темнеет рано!» —
скажешь ты
 и станешь как сквозная,
и на мертвой зелени экрана
только я тебя и распознаю.

Эти киномотивы в «Лирическом отступлении» возвращают к предшествующей поэме «Королева экрана». Говоря о поэме Маяковского «Про это», никогда не забывают о предварительном развертывании темы в «Люблю». С Асеевым иначе. «Лирическое отступление» связывают с ранней лирикой — «Оксана» и с более поздними лирическими циклами, а непосредственная предыстория выпадает. Это можно объяснить: слишком большая разница в тоне, хотя между поэмами всего несколько месяцев.

И у Маяковского и у Асеева первые поэмы — радость обретения, только что открывшееся чувство. У Маяковского любовь приходит спасением от реальной бездомности, одиночества. У Асеева — она в романтических, правда, на современный лад, одеждах киноромана. Героиня — киноактриса, начинающая, и поэтому ей пожелание: «лишь бы ты королевой экрана// сумела стать и смогла». Но сюжет развивается с опережением реальных событий, и желаемое есть уже и исполнившееся, так что то ли жизнь видится сквозь фильм с погонями, преследованиями, то ли она сама разгоняет киноленту:

Закручивай ручку круче,
вцепился в поручень — держись!
Стремглав пролетайте, тучи!
Под насыпь срывайся, жизнь!

Теперь непреодолимым рубежом — весь мир, через который невозможно достучаться, да и до кого? Быт вовне и внутри, и вот звучат строки, вызвавшие целую критическую бурю вокруг Асеева, строки, которых ему долго не могли простить:

Как я стану твоим поэтом,
коммунизма племя,
если крашено —
рыжим цветом,
а не красным, —
время?!

Те, кто хотели оправдать Асеева, укорачивали смысл сказанного, как это, например, делал Маяковский: «Там ведется разговор о быте не только в общем масштабе, но в специально семейном. У нас неоднократно указывалось, что в то время как по линии экономической и политической мы стоим на твердой почве, в области быта мы еще середка на половинку, чаще всего погрязли в самом старом мещанском быту. Вот это рыжее время только к этому и относилось, к этому мещанскому уклону, вкоренившемуся в нашу жизнь»²³.

Все в словах Маяковского — правда. Действительно, первоначально любовь проверяется бытом и не выдерживает проверки. Но вот затем происходит то, о чем Маяковский уже не говорит и даже твердо дает понять, что говорить об этом не нужно: разбитая любовь заполняет собою время. Частная деталь — рыжие косы, — соединившаяся с мыслью о любовной драме, срежиссированной бытом, пятном расплывается и окрашивает в поэме восприятие всей эпохи.

Лефовские теоретики могли торжествовать: не они ли предупреждали против «вечных» тем? Чужая тема чревата чужими настроениями, и вот перед глазами печальный пример Асеева. Писание «про то и про это» кончилось политической ошибкой. Правда, у Асеева были и защитники. До сих пор прибегают к аргументу, подсказанному Н. Плиско: зачем судить об отношении поэта к нэпу по «Лирическому отступлению», когда у него есть гораздо более прямое высказывание, действительно содержащее политическую оценку явления, — «Аржаной декрет»²⁴. Агитка была написана Асеевым сразу же по приезде с Дальнего Востока в поддержку продналога, заменившего продразверстку, — исторически первый шаг к нэпу.

Этот аргумент был найден, хотя и давно, но все-таки задним числом — через полтора десятка лет после опубликования поэмы. И это не случайно. В 20-х годах он слишком легко был бы опровергнут. Тогда прекрасно понимали: одно дело подать свой голос за закон, за постановление, и другое — стать его проводником в жизни, не смущаясь никакими последствиями. «Аржаным декретом» Асеев высказал доверие государственной линии, а «Лирическим отступлением» продемонстрировал свою личную несостоятельность при проведении этой линии. В таком рассуждении была логика, но выводы делались слишком далеко идущие.

Лирического отступления — отбоя, ухода с позиций — не было, а вот лирическое потрясение было. Асеев трудно расстался с последней иллюзией того первоначального восприятия революции как мгновенного и всеобщего обновления, которому подлежали страна, планета, вселенная и человек. Асеев уже успел отказаться от многого: от космизма, от индустриальной утопии, даже от незамедлительной мировой революции, но, вернувшись к РСФСРу, он не хотел отказаться от революции в человеке:

Пусть в Германии лица строги,
и Болгария в прах разбита.
Чем
у нас
отдаляются сроки
переплавки быта?

Почему откладывается мировая революция — это Асеев понимал, но отсрочки в перестройке человеческой жизни в условиях после Октября он ни понять, ни принять в тот момент не мог. А ему отвечали, что это лишь свидетельствует о его отсталом, непролетарском сознании: «...наряду с «Про это» Маяковского и «Высокой болезнью» Пастернака «Лирическое отступление» Асеева не только большой факт поэтического искусства, но интереснейший документ интеллигентского самосознания первых лет нэпа»²⁵. Сказано сочувствующим критиком, автором одной из первых больших монографических статей о его творчестве Е. Мустанговой, и сказано в оправдание поэме и ее автору.

Однако Асеев не хотел такого оправдания не потому, что оно было несправедливо, а потому что он боролся в себе с этим самым «интеллигентским самосознанием» и

отнюдь не был расположен подтверждать его даже и интереснейшими, и поэтически совершеннейшими документами. И в этом отличаясь от Пастернака, Асеев вел с ним нескончаемую — во всю жизнь — полемику. Пастернак, принимая перемены, желая измениться: «Разве я не мерюсь пятилеткой?» — все же настолько сомневался в возможности для себя быть другим, чем он есть, что скорее признавал необходимым упразднить саму «поэтическую вакансию», которая, по его словам, «в дни великого совета... опасна, если не пуста».

Асеев с этим никак не мог согласиться. Он хотел быть и считал, что может быть полезным, не оставляя своего поэтического ремесла:

Дурацкое званье поэта
я не уступлю
 никому —
ни грохоту
 Нового Света,
ни славе
 грядущих коммун.

Не уступлю, ибо уверен, что без поэта грядущая слава не будет полной. Но как теперь выйти из лирического тупика?

Асеев был потрясен. Он понимал, что, дав волю лирическому настроению — «половодью чувств», он был унесен слишком далеко, даже против намерения и против желания. Необходимо было обрести устойчивость. Это предполагало поиск темы, такой, о которой он и мог бы «спеть молодежи из притихших вузов», а также и более строгой самодисциплины, позволившей бы противостоять лирическому потоку.

Самоограничение, которое надолго налагает на себя Асеев ввиду «огромной огнеопасности личной лирики», о чем он и говорил, объясняя впоследствии и саму причину гибели Маяковского²⁶. Но и в первый момент после «Лирического отступления» Асеев не мыслил еще выход как выход из лирики, отречение от нее. Поэму «Свердловская буря» он упрямо начинает признанием:

Я лирик
 по складу своей души,
по самой
 строчечной сути.

Казалось бы, просто:
 сиди и пиши,
за лирику —
 кто же осудит?

Кто осудит? Учитывая, что вопрос задан в 1925 году, можно смело сказать: если не все, то многие, и соратники по «Лефу» в первую очередь. Разве не ими «лирика в штыхи неоднократно атакована»? Да и о какой лирике идет речь — о той, что придумывается за писательским столом, о которой и сам Асеев мог говорить только иронически. Так что открывающее поэму, десятки раз впоследствии процитированное как лучшая характеристика асеевского творчества самопризнание было произнесено — об этом следует помнить — не совсем серьезно, но с поддразниванием, в расчете на эпатаж. И даже несколько с чужого голоса: таким меня представляют.

И все же эта ироническая формула оказалась верной. Конечно, надо понять, какую лирику имеет в виду, оставляет для себя Асеев — ту, стихийную, сходную с морским штормом:

Как на море буря,
 мачтой маша,
до слез начинает
 захлестывать,
так —
 лирика это или душа —
бьет в борт
 человечьего остова.

Асеев как будто перепутал вступления к своим поэмам, «Лирическому отступлению» предпослав воинствующий зачин, а «Свердловской буре» с ее сатирическим пафосом и героикой — лирическую исповедь. Для автора это необходимые предупреждения о том, что, впутываясь в перипетии лирики и быта, он не забывает об атакующей роли поэзии, а в поиске новых тем не отказывается от лирической сути. Асеев пока еще пытается соединять крайности, но их сопряжение дается все с большим усилием.

В «Свердловской буре» Асеев резко обрывает взятый лирический разбег. Поэзия — море — шторм, но вместо этого другой ряд: море — курорт — «трестовские спины и спецовские жены». Поэт заметно снижает. Но вот спасительная встреча со свердловцем — слушателем Свердлов-

ской академии, прошедшим гражданскую войну, бравшим Перекоп, а теперь на том же пляже вперившим зрачок в шрифт «убористых строк Ильича». Это героика, пришедшая из прошлого, но не потускневшая, не заслоненная полумраком лет. И сегодня «мы не забудем его нипочем — воронежского болота» — того, где были разбиты белые армии Мамонтова и Шкуро...

В «Лирическом отступлении» Асееву показалось, что «ветер века» не долетел до сегодняшнего дня, «увяз в болотах под Вязьмой». Асеев ведет с собой поэтический спор — не только возвращаясь к прежним мыслям, но к словам, образам. И он не раз взвывает в стихах, поэмах 20-х годов «ветер героики»:

Не кончились
 эти дни,
 не кончены
 эти дни
 горячной
 ломки и стройки.
 Глаза мои
 ледяни,
 слова мои
 ледяни,
 ревущий ветер
 героики!

Так через три года Асеев напишет в «Семене Проскакове», развивающем ту героическую тему, которая обозначена в «Свердловской буре». Теперь, обретя уверенность в этой теме, Асеев вновь возвращается к лирике, повторяя слова лирического зачина:

И только,
 прижавшись к плечу плечом,
 друг друга
 обмерив глазом,
 над верным вождем,
 над Ильичем,
 мы вспыхнем
 и вспомним разом:
 как на море буря,
 мачтой маша,
 до слез начинает
 захлестывать,
 так —
 лирика это или душа —
 бьет в борт
 человечьего остова.

События поэмы как бы взяты в лирическую рамку Повтор, подчеркивающий перемену: вместо лирического «я» у Асеева возникает «мы», в котором и будет обречено избавление от «интеллигентского самосознания». В стихотворении «Десятый Октябрь» поэт поведаёт о том, кем он был и кем стал. «Был я безликий интеллигент...» Безликий — это сознательно выбранное слово: не в интеллигентском индивидуализме — личность. Асеев как бы сам подсказывает своим критикам идею «богемного» прошлого, как уже однажды было — в стихотворении «Гастев». И вот бывший «безликий интеллигент», пытавшийся «нарезать эпоху на сердца», находит свое место:

Не беги вперед,
 не отставай,—
здесь времен
 разгадка и решение,—
в ряд с другими,
 в лад по мостовой
трудным
 длинным
 медленным движеньем.

Асеев поменял не только лирическое местоимение, но и тон своей поэзии. Начиная с середины 20-х годов он становится певцом молодости, коллективизма, бодрости и спорта. Трудно поверить, что это тот самый поэт, который когда-то страшился движения времени, остро переживал каждую осень и обещал: «я никогда не встречу сорок». На рубеже сорока с ним и происходят самые большие перемены:

Что же мы, что же мы,
неужто ж размолжены,
неужто ж нашей юности
конец пришел?
Неужто ж мы — седыми —
сквозь зубы зацедили,
неужто ж мы не сможем
разогнать прыжок?

Стихотворение «Эстафета» может быть отнесено теперь к числу программных. За ним последовал настоящий поток бодрой лирики: «Заплыв», «Лыжники», «У мая моего», «Майский марш», «Весенняя песня», «Звени, молодость» — это только из числа самых известных, а сколько печаталось в периодике!

Эта разительная перемена в известном поэте вызвала разные чувства, но Асеев, во всяком случае, утвердился в новом облике настолько прочно, что уже к концу 20-х годов и пародисты и авторы шаржей (А. Радаков, Кукрыниксы) неизменно представляют его спортсменом, играющим гири, нагоняющим мускулы:

Что же мы,
 где же мы?
Неужто жить
 невежами?
Неужто быть
 не свежими,
Не прыгать в высь?
Неужто мы не юноши?
А ну-ка, разом сплунувши
На лысины и проседи,
 становись!
Без вычурности,
 ячества
Покажемте-ка
 качество,
Тир-ли-пом-пом,
 покажемте-ка
В спорте класс.
А ну, нажмем
 на мьчество,
Наляжем
 на количество,
Чтоб розовая
 молодость
Из пор
 текла.

А. Архангельский в этой пародии — «Молодяне» — собрал все новые мотивы асеевской лирики, связал их бодрым напевом и сложным звуковым перебором.

Не все Асееву поверили. Не поверили даже не в само намерение, а в его осуществимость: не поздно ли меняться? не преувеличенной ли бодростью звучит его стих? Асеев на страницах «Нового Лефа» сам рассказывает о получаемых им записках в стихах и прозе: «Тов. Асеев! В ваших стихах видна большая тоска: не потому ли они так браваурны?»

На что он отвечает всем и сразу:

«С чего вы, товарищи, надо мной раскуковались?»

Ведь если у меня в стихах пробиваются тоскливые строчки, если «не так уж я весел», то неужели это единственная причина вашей симпатии ко мне?

Это означает мою болезнь и мою слабость, которую злорадно подмечают и раздувают враги. Неужели друзьям ей тоже радоваться? Я такого сочувствия и поощрения не хочу во всяком случае. И не хочу, чтобы с э т и х с т р о ч е к «тихо кружился разум» у моих читателей. Буду их выжигать из стихов раскаленным пером»²⁷.

И критика не была единодушна. Одобрляли похвальное желание поэта работать над собой, преодолевать интеллигентскую рефлекссию, но, говоря о стихах, в числе лучших нет-нет и отметят «по-хорошему минорные строфы» (И. Поступальский)²⁸.

Звени, звени, молодость
быстрая да злая,
звездами да грозами
дополна пылая.

Видно, впрямь нездорово
конному опешить,
голову, как олово,
на ладони вешать.

Как ее ни вешаешь
низко на ладони —
все равно не сделаешь
снова молодойю.

Раззвенись же, молодость,
до глухого места,
помоги мне с осенью
сдуматься и спеться.

Но о старости в эти годы Асеев вспоминает нечасто. Гораздо чаще он отправляется на спевку с коллективом, которая получается, когда поэт подстраивает свой голос к общему хору, не теряя его. В этом случае за утверждением «мы — молодость» слышится и другое: «вы — молодость», а разница между ними и дает ощущение собственного личного оттенка. У Асеева нет призвука кавалеровской зависти, что и спасает его от того притворного, страдающего одышкой бодрчества, которое «и не к лицу и не по летам».

Однако лирики, написанной целиком от первого лица, у Асеева во второй половине 20-х годов немного, что особенно бросается в глаза на фоне его чрезвычайной продуктивности в иных жанрах. Видимо, сказывается строгая самодисциплина, предписанная после «Лирического отступления». Правда, нет-нет поэт и позволит себе поблажку,

вдруг по-старому отдавшись настроению и влекущей интонации:

Свет мой оранжевый,
на склоне дня
не замораживай
хоть ты меня.
Не замораживай
в лед и в дрожь,
не завораживай
в лень и в ложь.
Чтобы — первый
сухой снежок
щек моих не щекотал,
не жег...

Асеев как будто заклинает лирику: «не завораживай...» — и, чувствуя, что заклинание не действует, пытается образумить себя:

Что ты, в самом деле,
с ума сошел?
Петь такие песни
нехорошо.
Петь такие песни
невыгодно, —
разве ж наши зимы
без выхода?

Но благоразумные напоминания о выгоде и выходе не всегда могут сбить его с прежней лирической волны. Она возвращается то впечатлением, то просто «перебором рифм» — тем звуковым напряжением, которое всегда так остро чувствовал и которому не умел сопротивляться Асеев.

Да и та тема, на которой он споткнулся и из-за которой развил в себе чувство лирической опасности, — любовь — тоже прорывается, только теперь обязательно предлагает выход. «Выход», конечно, странноватое слово применительно к лирической ситуации... Что можно было пожелать Петрарке, Лермонтову или Блоку? Счастливой любви или забвения не ответившей на любовь поэта? Ни то, ни другое как-то не приходит в голову. Асеевым же теперь окончательно выход признан необходимостью — выход из лирики, из огнеопасной зоны. И вот демонстрируя, как это делается, поэт с молодой песней пробивается в цикле «Чужая» сквозь лирическую рефлексию к бодрому коллективизму:

Не будет стога сирого,
ни вопля, ни слезы;
идите, дни, боксировать
на рифм моих призы...

А ты, любовь, не высыпья,
не грядья комом вниз,
на вытянутых бицепсах
бодрее подтянись...

Такой финал устраивал критику: «Казалось бы, дело ясное — рефлексия, упадочность, самоанализ, уход в себя... Но нет! Конечные строфы цикла со всей искренностью (а это удивительный по искренности цикл вообще) поднимают лирическую тему на высокий тон общественного звучания»²⁹ (О. Бескин).

Асеев неизменно искал выхода из лирики не потому, что боялся нарваться на очередной критический разнос, но потому, что и сам считал погружение в нее, во всяком случае, несвоевременным. Однако и единичные его стихотворения бросались в глаза, отмечались теми критиками, кто умел слышать не одни теории, но и поэтическое слово:

«Тончайшим чувством заплетено единственное в книге стихотворение о любви («Не за силу, не за качество»)»³⁰, — писал по поводу сборника «Изморозь» рапповский критик А. Селивановский. Стихотворение одно из самых известных у Асеева — оно на слуху, расцитировано, а тем не менее его стилистическая резкость не стерлась, не уничтожилась временем и привычкой:

Не за силу, не за качество
золотых твоих волос
сердце враз однажды начисто
от других оторвалось.

Что за канцеляризм в любовном стихотворении: качество золотых волос. И его не объяснишь как пропущенную стилистическую неловкость, уж очень это слово на виду, в слишком сильной позиции, куда не могло бы попасть без ведома такого чуткого поэта, как Асеев. Да и в других лирических стихах, в обоих циклах нет-нет и появится что-либо похожее, относящееся к современному речевому колориту. Так что здесь не просмотр, не порча языка, а слово, передающее современность через деловой стиль эпохи.

По мысли Асеева, так им включается сознание, которое определено бытием, так вечное звучит на сегодняшнем языке. Лирика, по мнению поэта, не должна претендовать на какой-то особый «высокий» язык. На нее распространяется общее стилистическое правило: «п р о с к в а ж и в а н и е стихов словарем, терминологией понятий и интересов, близких поэту и его эпохе...»³¹

Сейчас, независимо от того, воспринимаем ли мы вместе с автором этот специфический колорит в слове как достоинство стиха или, напротив, спотыкаемся о стилистические пометы времени, мы должны почувствовать, что это лишь дополнительный, окрашивающий тон. Именно тон лирического рассказа, а не его содержание — оно в другом:

В том краю, где сизой заметью
песня с губ летит, скользя,
где нельзя любить без памяти
и запеть о том нельзя.

Где весна, схватившись за ворот,
от тоски такой устав,
хочет в землю лечь у явора,
у ракитова куста...

Не то что слова, а как будто звука здесь не выкинешь, не переставишь — так все спаяно в единые звуковые, а значит, и смысловые блоки, в которых из-за тесноты мы даже не успеваем следить, как соотносятся понятия, а только чувствуем, что они входят друг в друга, что они метафорически нерасторжимы. Самим звучанием Асеев заставляет нас воспринимать образ разом, единым впечатлением — ему это важно.

Часто в современной поэзии обязательным и в этой своей обязательности чисто формальным становится олицетворение природных явлений. Олицетворения, которые уже ничего не оживляют. А посмотрите, какая у Асеева тоскующая весна — это не олицетворение по поэтическому обычаю, даже не метафора, а как будто персонаж мифологический. Так окончательно и необратимо весна обернулась человеком, жестом невыразимой тоски рвущим ворот, готовым лечь заживо у того самого ракитова куста, под которым по русской фольклорной и — глубже — мифологической традиции всегда таилось нечто страшное, злое.

И насколько должен быть уверен в своей силе поэт, чтобы после этой сцены, «проскваженной» древностью, вновь вернуться к словарю сегодняшней деловой речи:

Нет, не сила и не качество
молодых твоих волос,
ты — всему была заказчица,
что в строке отозвалось.

Тот же чистый и вечный лирический тон, что и в ранней лирике, но теперь он преломлен новым жанром. Его авторское название — «лирический фельетон», и определяется он не выбором темы, а отношением к ней — ее решением в свете настоящего. Можно сказать даже еще категоричнее — в свете злобы дня.

ЛИРИЧЕСКИЙ ФЕЛЬЕТОН

Стань прямее,
 проще
 И ХРАБРЕЙ,
встань ЛИЦОМ
 к твоей эпохи лицам.
ЧТОБЫ ТЫСЯЧАМИ
 ОКТЯБРЕЙ.
С ТЫСЯЧНЫМИ
 радостями
 слиться!

Эта тема не позволяет оставаться в строгих рамках хронологии: скажем, пять или десять лет... Хотя термин «лирический фельетон» у Асеева особенно в ходу на рубеже 20—30-х годов, но и гораздо позже предмет разговора не исчерпан.

Любой термин похож на веревочку: потяни за него, и раскрутится теория, представляющая систему воззрений, а термин — лишь ее отголосок. Взятый сам по себе он

малопонятен. Так что попробуем прояснить его, наполняя историческим смыслом.

Немаловажно, что это термин новый и не просто ставший в ряд с прежними жанровыми обозначениями, но их отменяющий. Для Асеева «лирический фельетон» — всеобъемлющая жанровая формула. Под нее подходят и сатирическое, злободневное стихотворение, близкое традиционному фельетону, и ода по случаю, каких Асеев написал множество, и песня, и даже поэма... Пока не будем говорить о том, что составит закон нового жанра, а задумаемся над тем, зачем нужно было отменить все ранее существовавшие.

Первое объяснение связано с эстетической теорией. Лефовская эстетика, в немалой мере наследующая футуристической, агрессивна по отношению к традиции, хотя и без первоначального полемического нигилизма: пусть Пушкин и Лев Толстой великие писатели, но подражание им не гарантирует величия сегодня. Главный принцип литературного развития не наследование, а отталкивание: *«говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смелая»*¹.

Так декларировал Ю. Тынянов в 1924 году в статье «О литературном факте» — название, под которым она была опубликована в журнале «Леф». Тынянов не был первооткрывателем идеи, скорее развивал ее, взяв из ранних работ В. Шкловского. Это был момент, когда формалистов, сотрудничавших с лефовцами, пытавшихся осмыслить их литературную практику, гораздо больше, чем результат, интересовал сам процесс борьбы: *«Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение»*².

Сейчас нет нужды вдаваться в подробности этой теории литературного процесса, вскоре переработанной и самим Ю. Тыняновым, но в своем первоначальном варианте и именно в этот момент — в 1924 году — она была важна лефовцам как еще один аргумент в пользу затеянной ими коренной литературной перестройки.

Работа формалистов была принята в «Лефе», признана по духу своей, но «ее перевели на другие рельсы, вдолбили в некоторые головы, что формальная школа является только техническим орудием, только пособием при изучении языка как такового». И там же на первом

Московском совещании работников левого фронта искусств в 1925 году В. Маяковский пояснял, что за «другие рельсы» он имеет в виду — поворот к «общественности»³, то есть движение к своему социальному методу, которым отмечено последующее развитие формализма, преодолевающего свою спецификаторскую ограниченность.

Естественно, что в собственной аргументации «Леф» не полагался лишь на формалистические объяснения, дополняя, усиливая их социологической идеей. Из нее выводится мысль о насущном обновлении искусства, ибо любая зависимость от традиции — уступка классово чуждой идеологии. Поскольку были убеждены в том, что «каждая эпоха имеет свои писательские формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи», — мысль, на разные лады склонявшаяся С. Третьяковым, Н. Чужаком, Б. Арватовым, то любую традиционность расценивали как «контрреволюцию формы»⁴.

И формалист и социолог в «Лефе» сходились на том, что новое утверждает себя в бескомпромиссной борьбе, не допускающей оглядки на то, что было. И все-таки совпадение между двумя планами лефовской эстетики было лишь частичным, а в силу своей неполноты чреватым противоречием: либо полагать, что смена жанров происходит самовольно в процессе постоянно скапливающейся формальной инерции, либо считать, что «борьба литературных жанров есть такая же борьба общественных групп и классов, как и всякое иное столкновение надстроек»⁵. Вот почему лефовский социолог Н. Чужак, хотя и пользуется формалистической терминологией, обосновывая выдвигание на первый план агитационных жанров, но позволяет себе одновременно и иронию: «Для мудрецов — это лишь «малый жанр»: для нас — это вопрос жизни и смерти»⁶.

Формалист и социолог внутри «Лефа» не могли договориться между собой, пока одного интересовало только саморазвитие художественного языка, а другого — его зависимость от социальных явлений и общих законов идеологии. Но постепенно возможность примирения возрастала по мере того, как «вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого «дела литературы». Вопрос о том, «как писать», сменился, или, по крайней мере, осложнился другим — «как быть писателем». Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась

проблемой писателя»⁷. Так эволюционировал старый формализм в поисках своего социологического метода.

Вопрос о фельетонном жанре — тоже по сути дела часть этой новой проблемы. И немаловажная, ибо относится к выбору форм писательской работы.

Слово произнесено. Слово, к которому неизменно сводились лефовские рассуждения о литературной деятельности. Асеев его не раз произносит, ставя в название теоретической книги, посвященной фельетонному жанру, — «Работа над стихом» (1929). Кончился «первый период революции — патетический, преимущественно действовавший разрядами накопленной стихийной энергии», и теперь наступает период «учета, тренажа, длительного делового напряжения»⁸.

С этим убеждением и начинался «Леф». В начале 20-х годов все это было настолько очевидно даже без специальной теории, что и «вечно веющий» Бальмонт успел до своего отъезда за границу исполнить «Песню рабочего молота», а ведь когда-то — в 1913 году — во время торжественной встречи, устроенной ему по случаю возвращения из политической эмиграции, он откликнулся следующим экспромтом на предложенное ему звание «работник просвещения»:

Нет! Неправда! Это шутка.
Разве я работник? Нет!
Я по снегу первопутка
Разбросал везде свой след⁹.

Слово «работа» казалось неприложимым даже к полезному делу, совершаемому поэтом. У слова остались противники: «Подумаешь, тоже работа — беспечное это житье...» Ахматова принимает творчество и как радость, и как муку, но только не как работу. Как труд — в высоком пушкинском смысле, но не как оперативный отклик, рассчитанный на немедленный результат. Ахматовский цикл сложился в послевоенные годы, но в нем есть созвучие тому «Определению творчества», которое Пастернак дал в сборнике «Сестра моя — жизнь». Созвучие, позволяющее и слова о работе вернуть в ту эпоху и воспринять в ее пределах как полемическую реплику против понимания творчества, для которого, по словам Асеева, «работник искусства» был скорее «ремесленником», чем «артистом»¹⁰.

Правда, говоря о полезной и действенной поэзии, ле-

фовцы соглашались принять во внимание только тех, кто решал эту проблему сходно с ними и по жанру и по приему. И, конечно, вопрос о пользе искусства (фактически о его значении) не может быть сведен к прямой агитации. В русской поэзии XX века, пережившей период самоуглубления и символистского парения, требование — быть полезной — было осознано как необходимость задолго до футуристической революционности. Еще в 1908 году А. Блок писал: «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей»¹¹.

Лефовцы же оставались верны себе в том, что умели слышать созвучное слово, лишь если оно и произносилось на их языке, то есть в данном случае — в их жанре. Они искали союзников по фельетону, который не был ни их открытием, ни их монопольной собственностью. Они, впрочем, это знали, называя в качестве предшественников и Пушкина и Некрасова...

Опережая все теории, жанр фельетона набирает силу с первых дней существования советской литературы. Все начинается заново: меняются темы, читатель, авторы. Нет уже прежних королей фельетона: уехал Амфитеатров, умирает Дорошевич. Да если кто-то из прежних остается или возвращается, то с трудом попадает в тон новой действительности, как И. Василевский (Не-Буква), — жанр требует острого слуха. На первый план выдвигаются партийные публицисты с дореволюционным стажем: в прозе — Л. Сосновский, в стихах — Д. Бедный. А следом за ними — молодежь, двадцатилетние. Они, даже как будто не успев походить в начинающих, становятся знаменитыми. М. Кольцов, А. Зорич и те, кто превратил литературную страницу газеты «Гудок» в страницу истории литературы: В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров и первый по популярности фельетонист этой группы Юрий Олеша — Зубило.

Все это начинается прежде «Лефа», существует рядом с ним. Даже желания не только создать, но и объяснить жанр, учитывая, каким он был и каким ему надлежит стать, не было исключительно лефовским. На параллельных путях — под редакцией Ю. Тынянова и В. Казанского — выходит в 1927 году сборник статей «Фельетон». Там все — и история, и теория, и современная практика, представленная рассказом о своей работе ведущих

фельетонистов. Исторический экскурс полезен в том смысле, что открывает первоначальные возможности фельетона, каким он возник во французской журналистике, где он не был, строго говоря, жанром, а скорее рубрикой, наполненной жанровой смесью: «драматическая рецензия, критическая статья, путевые записки, новелла, авантюрный роман... Но газетное, фельетонное пользование этими жанрами сильно деформировало их литературную структуру, своеобразно динамизировало их, перестроив их элементы. Темп старой литературы был убыстрен, в фельетон была введена нервозность, напряженность, сенсационность, тематический захват был расширен, структурный канон сломан»¹².

Современный фельетон по своей всеобъемности в какой-то мере стремился к своему первоначальному состоянию и уж, во всяком случае, мыслился не только как жанр «малой» юмористической журналистики. Самое общее для него определение: «Фельетон пишется по поводу какого-нибудь факта и в основе своей есть рассказ о нем и комментарий к нему...» Это жанр смешанный, синкретический и всеохватный. В газете он впитывает в себя «все основное ее содержание, изложенное особенным образом»¹³.

Итак, чем же определяется жанр? Современностью тематики? Скорее современностью установки, о чем так говорил Асеев: «...не значит, конечно, что темами современного стихотворства должны быть только постройка гидростанции или день Первого мая. Но и самая архаическая тема должна быть оформлена именно с точки зрения человека, знающего и о строящихся электростанциях и о праздновании Первого мая»¹⁴.

Такова установка фельетона. Знать установку значит знать, кем произведение написано и для кого. Кем, то есть с каких позиций; для кого, то есть с какой целью, в расчете на какое воздействие.

В писательском исполнении фельетон должен быть переведен из информационного отдела, «где он лишен расцветки, метафоры, остроты, пафоса»¹⁵. За собой же Асеев оставляет фельетон в его лирическом варианте, подразумевая под этим, что публицистическая тема берется как непосредственно переживаемая, как факт, требующий личного участия, отклика.

Асеев в различных статьях, автобиографиях отмечал этапы своего пути к фельетонному жанру: вспоминались

и первая мировая война, и Дальний Восток с газетной работой. Возвращение в Москву, и почти сразу же пишутся первые агитки: «Аржаной декрет», «Софрон на фронте». Интересу к большой теме сопутствует и внимание к частностям, к событиям ежедневным, подмеченным в жизни улицы. Одной из своих первых попыток в жанре злободневного отклика Асеев считал стихотворение «Трезвон» («Прожектор», 1923, № 2), поводом к которому послужил непрекращающийся перезвон церковью по Мясницкой.

Судя по всему, Асеев — горячий приверженец газетной поэзии. Как будто бы — да, но эту уверенность несколько подрывает спор, который поэт затеял в последние годы; спор с самим собой, тем райним, левовским. А на фоне этой полемики вдруг обозначились какие-то прежние сомнения: Асеев против Асеева.

Поэзия и польза

Эти понятия, так часто разводимые, противопоставляемые, соединились. Была сделана попытка их соединить.

В книге «Работа над стихом» Асеев так рассказывает об условиях рождения фельетонов:

«Задание давалось очень обще. Обычно это был звонок по телефону заведующего стихотворным отделом «Правды».

— Николай Николаевич, не напишете ли что-нибудь к Женскому дню?— Времени дается двое-трое суток. И вот начинаешь обдумывать тему»¹⁶.

Через тридцать лет — аналогичный рассказ, возвращающий к тем же годам и к сходным обстоятельствам, при которых писалась одна из поэм — «Двадцать шесть», но тон переменялся:

«Поэма эта пользовалась большим успехом при чтении в аудиториях. В ней были сильные строки и страстная заключительная концовка. Но таких отдельных мест не хватало для сохранения поэмы во времени в целом. Почему? Потому что поэма эта не была для меня необходима. Я написал ее по предложению «Зори Востока», написал охотно, но без захватившей сердце полной необходимости высказаться. Она была написана по заказу газеты, а не по приказу души» (5, 401—402).

Что же, разочарование в «социальном заказе» как

недостаточном поводе для вдохновения? Нет, здесь речь о другом, о чем предупреждал еще Маяковский:

«Качество писательской продукции (в связи с этим и положение писателя в нашем советском обществе) чрезвычайно пошатнулось, понизилось, дискредитировалось.

Здесь были и объективные причины временного понижения — многолетняя работа последнего времени от срочного задания к срочному заданию, отсутствие времени на продумывание формальной стороны работы... Значительно хуже — субъективные причины принижения качества. Это писательская бессовестная, разухабистая халтурщина: постоянное предпочтение фактических заказов всем социальным...»¹⁷

К субъективному фактору Маяковский подходит только со стороны прямой недобросовестности, но ведь существо и другое. Писатель не отказывается, не считая себя вправе на отказ. Его работа в газете уже включена в редакционный план, поставлена на поток, и вот она палка о двух концах: дав согласие, надо работать, а ритм поэтической работы не совпадает с газетным, вечно торопящим производством. «Фактический заказ» вытесняет «заказ социальный», который не есть звонок по телефону, а проблема, выдвинутая перед писателем действительностью, потребовавшая его внимания настолько, чтобы факт реальности стал фактом творчества. Иначе же надо соглашаться с советом Н. Чужака молодым работникам писать «в стихах или в прозе, безразлично»¹⁸. Безразличие, не оставляющее надежды на хорошие стихи.

Асеев впервые, хотя, видимо, ненадолго, теряет эту надежду в 1926 году:

«Может быть, действительно время поэзии прошло? Может быть, нужна она только для рифмованных формулировок, скандирующих поучений, стихотворной педагогики? Но эти ее виды уж совсем искусственны и наименее достигают цели. Ведь поэзия — попытка формулировать новое, попытка поднять и показать его раньше, чем оно сляжется, установится, плотно войдет в традицию, станет общепринятым и общепонятным. Тогда нет места поэзии» (5, 56).

Асеев так говорит о полезных жанрах, что возникает вопрос, а признает ли он за ними возможность подняться на значительную поэтическую высоту?

Однако за счет чего эта высота может быть набрана? То есть что принять за критерий оценки полезной, агита-

ционной лирики? Это был вопрос принципиальной важности, ответить на который Асеев не раз пытался, нередко себе противореча, себя опровергая.

Первоначально, когда Асеев еще только подходил к «лирическому фельетону», теоретическая установка была предельно, однозначно ясной. Ее точно сформулировал на страницах «Лефа» в уже цитированной статье Ю. Тынянов:

«Нельзя судить брошенный камень по цвету, вкусу, запаху. Он судим с точки зрения его динамики. Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще...»¹⁹

Достоинство агитки — в силе ее воздействия, по ней и следует судить о качестве. Почти в то же время — в 1923 году — Маяковский предлагает создать «научное бюро для исследования различных видов агитации»²⁰. Изучить, чтобы воздействовать, не доверяясь случайной удаче, а действовать по науке.

Тыняновские слова почти буквально переведены Асеевым на язык стихотворный:

Мне гордиться строчкой
на ум взбрело;
но не тем,
что ей —
я гордился ею,
как первой стрелой,
угодившей в цель,
гордился дикарь.

И в последующие годы Асеев не раз подтвердит — в стихах и в прозе — именно такое свое понимание достоинства поэзии, измеряемого степенью ее действительности. Так, вместо предисловия к одному из самых своих злободневных сборников — «Удивительные вещи» (1934) — он приводит переписку с читательницей, свидетельствующей о реальной полезности асеевских стихов, агитирующих за заем. Вот это — убеждает нас поэт — неподдельный документ, удостоверяющий качество! Агитировать стихом, подкрепляя стих личным примером, о котором по обычаю тех лет сообщалось в газетах:

«Н. Асеев подписался на 1000 руб., Бела Иллеш и И. Жига — по 500 руб...»

А. Афиногенов подписался на 2500 р. и вызывает: В. Киршона, Ю. Либединского и Вс. Вишневского.

Ю. Олеша по вызову П. Петрова-Соколовского под-
писался на 1000 руб.»²¹.

Прекрасно, что поэтическое слово не расходится с делом, подающим пример. И все-таки только ли этим оно сильно? В том же 1928 году, что и «Охоту на орлов» — стихотворение, из которого была приведена цитата выше,— Асеев печатает «Дыханье эпохи». Им, кстати сказать, поэт откроет стихотворный раздел «Работы над стихом», иллюстрирующий теорию «лирического фельетона»:

Пусть смазанной тушью
на строчечном сгибе
нас ждет равнодушья
холодная гибель.

Но наши стихи
рокотали, как трубы,
с ветрами стихий
перепутавши губы.

Но нашей строкой
до последнего вдоха
была беспокойна
живая эпоха.

И людям веков
открывая страницы,
она — далеко —
как цветок сохранится.

Снова, как и всегда у Асеева, поэзия вмещивается в стройность теории. Пока поэт думает о жанре, о своей поэтической работе, он согласен удовольствоваться только агитационным значением, только сегодняшним днем, но ведь трудно писать без надежды на то, что стихотворение останется, и Асеев позволял себе надеяться, даже вопреки теории. Однако сам же задним числом опроверг эту надежду:

«Даже в таком характерном стихотворении Маяковского, как «Разговор с фининспектором о поэзии», при всей его замечательной хлесткости и остроумии все же не оправдываются строки о том, что, мол, «возьми строку и время верни!». Не возвращается время, и не воскресают фининспектора из забвения в памяти народа. Не стоит вспоминать дня «с вонью чернил»! Но если у Маяковского не ворочается время как в этом, так и во многих иных

агитационно-полюемических стихах, то что же сказать в этом смысле о себе!» (5, 402)

Надо понять, что Асеев решается здесь разойтись с тем, что так горячо отстаивал, в чем убеждал сомневающихся. Если эти слова перенести из 50-х, когда они и прозвучали, в 30-е, то там их невозможно представить сказанными Асеевым, его оппонентами — это да.

Тогда вопрос об агитационной поэзии (впрочем, как и многие другие) ставился категорично: за или против. Именно в плане этой однозначности и был воспринят и обсуждался доклад о поэзии на Первом Всесоюзном съезде писателей. Прошло ли время для агитки в стиле Маяковского? Многие поэты, независимо от их прежних отношений с живым Маяковским, сказали: не прошло. Среди них: Д. Бедный, А. Жаров, Н. Асеев...

Однако, беря этот жанр под таким углом зрения — быть или не быть, — никто не поддержал разговор о том, что, не отменяя агитки, следует оценивать ее с точки зрения качества, ибо в условиях более сложной общественной жизни, в связи с развитием нового человека и новой литературы должна быть поставлена проблема художественного качества²².

Если непосредственно в съездовских выступлениях, касавшихся агитационной поэзии, эта проблема отчетливо не прозвучала, то вскоре после съезда о ней вспомнили. В 1935 году критик Е. Мустангова имела право начать разговор о качестве агитки как принципиально новый:

«Всякие попытки признания за «газетными» стихами утилитарного значения при обходе вопроса о художественном их качестве на сегодняшнем этапе развития советской поэзии непригодны. А именно на этом любовно сходятся как хулители, так и фетишисты «агитки»: первые, отрицая ее художественную ценность, признают за ней известное практическое значение; вторые, делая ударение на утилитарной функции «агитки», просто обходят вопросы художественного качества»²³.

Слова во многом справедливые — о художественности агитки не говорили. Одни, потому что считали ее недостойной оценки по столь высокому счету. Другие же, создатели и теоретики жанра, потому что были принципиальными противниками художественности, считая ее за «понятие достаточно туманное, за которым крылось все то же тяготение к традиционным жанрам дореволюционной литературы»²⁴.

И тем не менее к середине 30-х годов все более очевидным становилось, что о качестве не говорить и не думать нельзя, что без этого разговора неизбежно падение уровня, о котором предупреждал еще Маяковский. Теперь же все чаще напоминает Асеев.

1936 год: Асеев делает доклад в Доме печати о политической лирике. Затем доклад на общегородском собрании членов поэтической секции Союза писателей, в котором по отчету «Литературной газеты» Асеев дает «резкую и притом неправильную оценку газетным стихам. По его словам, стихи, появляющиеся даже в центральной печати, серы, однообразны. Яркие, запоминающиеся, возбуждающие эмоции строчки в них попадаются чрезвычайно редко. Однако т. Асеев никак не аргументировал это неверное утверждение, по сути дела сводящее на нет всю работу советских поэтов в газете»²⁵.

Так сомнения 50-х годов приходят к Асееву гораздо раньше. Те мысли, которые угадываются по газетному отчету, Асеев повторит почти два десятилетия спустя в статье «О структурной почве в поэзии». Пожалуй, ни одно из поздних выступлений Асеева не имело такого резонанса, как эта его статья, опубликованная в 1956 году в первом московском «Дне поэзии». Там есть и об актуальной поэзии:

«...разговоры о качестве прекратились совершенно. К поэзии начали относиться как к прислуге, выполняющей известные функции рассыльного с теми или иными повестками заседаний. Трактуются тот или иной вопрос — в поэзии должен быть отклик. Отклик должен сделать всеми уважаемый товарищ такой-то. Он и делает отклик, но только запомнить его никому не приходит в голову. Стихи о родине? Есть, пожалуйста! Стихи о мире? О, сколько угодно! О колхозах? Немало и таких. Но почему же эти важные темы так неважно бывали использованы? Почему мы не захлебывались, читая вдохновенные строки об этих жизненно, насущно необходимых темах?» (5, 491).

Все ли здесь ясно, если помнить об асеевском споре с самим собой? Как будто бы Асеев говорит о том же, о чем когда-то говорил и Маяковский: «социальный заказ», превращающийся в «фактический». Но что имеет в виду Асеев, произнося слово «качество»? Предлагает он судить агитпоэзию по закону летящего камня или по ее способности сохранить «дыханье эпохи»? Как долго должны

помниться злободневные строки? Скорее всего Асеев так и не доспорил, так и не решил окончательно.

Когда же его статья была напечатана, ее поняли, не вдаваясь в историю полемики и асеевских сомнений, как упрек тем, кто спешит воспеть любое событие, принижая поспешностью достоинство стиха. Поняв таким образом, удивились — разве не Асеев откликался на все главные праздники во всех изданиях далеко не всякий раз поражающими воображение строчками? Александр Яшин, в том же «Дне поэзии» отвечавший Асееву, не удержался от весьма колкого намека на этот счет. Он говорил о том, что нельзя требовать умения откликаться от каждого, независимо от его таланта:

«...работа Маяковского была действительно боевой, и его поэтические выступления в газетах существенным образом отличались от «школьных поздравительных стишков», о которых пишет Н. Асеев. Немалую дань стихам подобного рода отдали если не все, то многие ныне здравствующие поэты, в том числе в свое время «близкие ему (Маяковскому) поэтические люди»²⁶.

Последние слова, взятые в кавычки, — из статьи Асеева, где они отнесены им к самому себе. А. Яшин заговорил о важном: успех жанра зависит от того, как его понять и как им воспользоваться. И если продолжить сказанное — насколько фельетонный жанр в природе асеевского таланта?

Число газетных стихов у Асеева так велико, что даже обзор их невозможен. Даже спасительное в другом случае тематическое перечисление не годится: темы менялись вместе с быстро бегущим днем. Правда, были и повторяющиеся сюжеты — праздничные. Стихам такого рода в Собрании сочинений отведено около двух томов из пяти. А сколько не перепечатывалось, оставшись на газетной или журнальной полосе!

Очень рано именно эти стихи и начали считать определяющими для Асеева: «поэт высокой агитки» (А. Манфред)²⁷, «поэт борьбы и труда» (Г. Татулов)²⁸. Так, одни принимают за жанр, за направление, другие, наоборот, отвергают, говоря об Асееве как о поэте, оставившем свой путь в поэзии и не преуспевшем на вновь избранном, на котором он лишь стандартизирует приемы Маяковского.

Прежде чем присоединиться к хвале или хуле, решим, менялся ли фельетонный жанр у Асеева и если да, то как сказывались перемены на его достоинствах.

Сейчас, оглядываясь на завершённый творческий путь, мы знаем, что выбор, сделанный во второй половине 20-х годов, был выбором на долгие годы. Ну, а если, изменив ракурс, взять обратную перспективу и увидеть первые опыты газетной поэзии через события нескольких предшествующих лет? Тогда едва ли могла прийти мысль об окончательном становлении манеры, но лишь об очередном ее колебании, обычном для увлекающегося в те годы и оставляющего свои увлечения Асеева. Вот и теперь — отошла индустриальная романтика, и поэтом овладела идея пользы, поэтической работы. Надолго ли? Этого еще не могли знать.

Асеев легко загорался, ибо боялся пропустить что-то обязательное, важное, а пропустив, не попасть в тон времени. Он постоянно — в ожидании нового и в состоянии готовности к переменам. Но после того, как в своем романтическом разбеге Асеев споткнулся на «Лирическом отступлении», приходится умерить пыл, понять, что мечта зажечь в полную силу чувства и писать во весь голос — пока что мечта, а нужно другое — работа. Он понял это и откликнулся лирическим фельетоном.

Асеев не просто перешел в новый жанр, он изменил характер своего репертуара, хотя это предполагало иную постановку голоса, иной тембр звучания. Трудный шаг, особенно для зрелого поэта, но Асеев его сделал. Он в одном оставался верен себе — он менялся, не страшась, но даже ища перемен.

Так было вплоть до 1930 года — до смерти Маяковского.

«Потерял друга», «пережил горе» — этих слов недостаточно, чтобы передать человеческую трагедию, но они и вовсе ничего не говорят об ощущении Асеева-поэта. Ушедший из жизни Маяковский только вернее завладел мыслью, памятью, стал главным героем творчества. Это известно, подтверждено и мемуарами и поэзией. Но у пережитой Асеевым трагедии было еще одно следствие — побуждаемый волею обстоятельств, он ощутил себя обязанным занять место Маяковского.

Уже в стихотворении, написанном на смерть Маяковского, Асеев слышит голос друга, требующий заступить на его место, сравняться с ним силой:

Я слышу,—
с моих стихотворных орбит

крепчает
 плечо твое хрупкое:
ты в каждую мелочь
 нашей борьбы
вглядишь,
 не забыв про крупное.

В этом наследовании не было ничего от получения почетной или доходной должности. Асеев согласился принять ответственность, взять на себя ту работу, которую раньше делал вместе с Маяковским. Все, что было в его силах, он честно исполнял и как поэт, и как деятель литературы, но сил не хватало. Раньше он создавал свой жанр в одном с Маяковским направлении, однако в стороне от него — с учетом возможностей и склонностей своего таланта. Теперь ему все чаще приходится, забывая о лирическом фелетоне, заниматься чистой публицистикой.

И еще одно. Над Асеевым тяготеет сценарий чужого творчества, это всегда связывает боязнью отступить от образца, хоть что-то в нем изменить. Каким был бы Маяковский в 30-е годы — мы не знаем, но наверняка иным, меняющимся. Асеев же постоянно обращен назад — в предшествующее десятилетие. Тогда-то жанр, задуманный им как очень личный отклик на текущие события, начал стандартизироваться, терять лирическую силу.

О Маяковском часто говорят: публицист, об Асееве: лирик. Определения, не противопоставляющие их друг другу, а отмечающие различие в оттенках таланта. Публицистичность Маяковского в умении моментально, вплоть до двух-трех строк рекламы, броско подать мысль. Она вливается в сознание, чтобы уже не забыться. Тема обуздана словом, а поэт по-прежнему следит за ее перипетиями в реальной жизни, не поддаваясь завораживающему действию словесного штампа, стереотипа.

Маяковский любит на глазах у читателя продемонстрировать противоположные возможности темы, ибо почти каждая может быть вознесена героикой или снижена напоминанием «о дряни». В 1923 году к Первому мая он пишет три стихотворения: в одном — возвышенный пафос, в другом — предостережение против поэтического омертвления темы, ее засахаривания...

Асеев труднее выходит из шаблона. Его сила в способности увлечься темой, что легко при новизне впечатления. Когда же предмет становится привычным, он, по собственному признанию, чисто поэтическим приемом

добивается его обновления, подыскивая неожиданный ассоциативный ряд. Как это происходит, он рассказал очень подробно в статье о заказанном к Международному женскому дню стихотворении «Три Анны». Сначала от общего задания прославить женщину поиск ведет к невыдуманному образу — портрет первой Анны, директора ткацкой фабрики, увиденный на обложке журнала «Огонек»:

И об нашей
 Анне Куликовой
разговор немолчный —
 на станках;
вон — ее портрет
 опубликован
в номере десятом
 «Огонька».

Затем по сходству имен возникают две историко-литературные параллели: Анна из легенды о Дон Жуане и толстовская Анна Каренина, обе позволяют Асееву доказать, что «женщина у предков трактовалась странно», не в пример нынешнему дню. Пространство образа раздвинуто, остается обработать тему словом, отличающимся от «поэтического словаря «высокой» лирики».

При поточно-газетном методе работы, при сжатых сроках заказа не всегда остается время на спокойное обдумывание. Ассоциация берется близлежащая. В той самой поэме «Двадцать шесть», недостаточной прочувствованностью которой Асеев был в последние годы недоволен, образы врагов, окрашенные восточным колоритом, рождают такие сравнения: скорпион, шакал... Но Асеев здесь не идет по пути плакатного гротеска, пытается ввести ассоциацию каким-то неожиданным поворотом, включая зрительную подсказку. Вот английский капитан Тиг-Джонс:

Ты скрестил
 руки холеные,
ты пригубил
 полный бокал.
Вспомни:
 ночью
 кровью соленую
так же
 вымочил пасть шакал.

Кроме сатирической заостренности, Асееву так ничего и не удалось добиться в образах врагов, равно как и краски

в изображении героев не давали того разнообразного, глубокого тона, которого он, судя по всему, искал.

Асееву успех сопутствует там, где он впервые или резко столкнулся с явлением, заразившись его пафосом или, напротив, его не принимая. Тогда романтические воспарения его стиха чередуются хлесткостью фельетонов, особенно удачных, скажем, на близко затрагивающие автора литературные темы: «Через головы критиков», «Литературный фельетон», «Послание критику»...

Если же острота первой реакции спадает, то, чтобы поддержать лирическое напряжение, нередко появляется слово-штамп, старающееся подтянуться до темы и не дотягивающее. Нередко в разряд такой обязательной лексики переходят те слова, которыми действительно умела жить поэзия Асеева: это весна, ветер, песня, небо, радость... Критика легко ловила поэта на несостоятельности лирических претензий: «мы уже читали давным-давно в «Пробуждении» (Б. Соловьев)»²⁹. Назван невзыскательный к качеству дореволюционный массовый журнал.

У Асеева, особенно в 30-е годы, лирика все чаще — лишь в роли заставки, предваряющей информацию:

Май шумит
 во все голоса.
Со лба умыта
 пота роса.
Свежесть весны,
 оркестров рокот,
Знамена красны,
 локоть в локоть.

Так начинаются майские стихи на 1936 год («Вечерняя Москва»). Праздничный тон затем перебивается написанием о фашистских концлагерях:

Вчера я прочел об этом
в романе Клауса Генрикса.
«Седьмой государственный, прус-
ский концлагерь» —
название ему.

Лирическая заставка — один штамп, здесь другой — информативный, ссылка на источник, актуальность, но все вместе взятое, если воспользоваться собственным асеевским критерием, не приводит к созданию запоминающихся строк.

Несправедливо думать, что Асеев в газетной публицистике забывал о поэзии. Агитируя стихами, он

непрерывно хотел агитировать и за стихи. Он постоянно пытался расшевелить воображение неожиданным словом, поэтической новизной зрения. Но в оправданности новизны автор должен был убедить читателя — тем более читателя газеты! — у которого иначе останется лишь впечатление непонятной и раздражающей странности. Асееву далеко не всегда удавалось совмещать необходимую краткость с образностью:

Москве
 в метро
вошло
 метро!

Такой газетной эпиграммой в рубрике «Этого год назад не было» приветствовал Асеев появление метрополитена. Его поэтическое намерение понятно: сказать о том, что метро стало необходимым, а одновременно намекнуть и на его реальное подземное существование, — чисто асеевская, двояко мотивированная метафора. Но идея не получила развития, оправдания в этой заготовке и осталась лишь странностью. По подобным многочисленным примерам мы вспомним: Асеев — лирик; не тот, кто умеет убедить одной репликой. У его образов — широкое дыхание, требующее пространства в стихе.

Асееву нередко приходилось вступать в спор в поэзии с читателями, среди которых попадались упорные, негибкие в своем нежелании слышать слово. Но бывало, что поэзия, судимая с точки зрения здравого смысла, бытовой логики, не находила веских доводов в свою защиту. В 1949 году в «Литературной газете» появилось очень раздраженное письмо летчика-испытателя А. Пастухова по поводу асеевского стихотворения «Летчики». Возражения вызывали слова «выспрение и надуманные», в том числе такие:

...в синем
 небесном
 купаются холоде
премированные сердца!

«Последний эпитет в применении к нашим советским летчикам звучит уже просто оскорбительно»³⁰, — жалуется испытатель. И правда, нехорошо сказалось. Слово «сердца» с таким неподходящим эпитетом по замыслу должно было подчеркнуть искренность: премируют людей не за хорошую работу, но за сердечную преданность де-

лу — до глубины души. Получилось же иначе, эпитет оказался сильнее, неожиданнее — подчинил себе определяемое слово, оттенив значение материальной заинтересованности, корысти, проникшей в самое сердце. Опять образ, не успевший утвердиться.

Я показываю просчеты в основном на стихах неудачных, часто даже не перепечатававшихся автором, но это допустимо, поскольку речь идет не о конкретных слабостях, а о характерных чертах асеевской манеры в определенном жанре. В других стихах недостатки могут быть гораздо менее очевидны за пафосом темы или за мастерской сделанностью: беглая интонация, прочность звуковой основы, но и в более благополучных газетных стихах Асеев не часто пробуждал желаемое сердечное волнение.

И лишь там, где он сам был поражен новизной, увлечен, ему удавалось словом, рассказом вызвать поэтическое удивление в читателе. «Чего я хочу? Необычайного» — так начинается поэма, название которой уже присутствует в первой строке — «Необычайное». Даже ее стих необычен для Асеева — белый, при его-то любви к рифме!

Смотреть вокруг «преувеличенными глазами», дышать «преувеличенными глотками»,

преувеличенными шагами
жизнь настигать и перегонять.

Вся небольшая поэма — восторженное перечисление предметов и явлений жизни: от бабочки до вселенной, от первого движения мысли до осуществления будущей счастливой утопии человечества. Сюжета в поэме нет, есть только мир, видимый до мельчайших подробностей, беспредельно развернутый во времени и в пространстве, и есть человек, всматривающийся в этот мир.

Трудный замысел. Слишком велика опасность того, что пафос, удивление потухнут в описательном перечне или перестанет увлекать заскучавшего читателя вселенский каталог вещей. Далеко не одни удаchi сопутствовали и признанному мастеру такого жанра Уитмену. Если слишком долго убеждать в необычности, она потеряет прелесть новизны и тоже наскучит.

Вот почему, когда начинаешь читать поэму, мелькает настроенная мысль — не слишком ли высоко сразу взял автор, чтобы продержаться до конца? Но читаешь дальше, а напряжение не уходит, удивление не тускнеет. Ве-

лик у Асеева заряд скопившейся, нерастраченной поэтической энергии. Он напоминает человека, который долго работал, не позволяя себе расслабиться, не отводя напряженных глаз, а вот теперь дал себе отдых и открытым взглядом посмотрел вокруг. Поэма написана в 1929 году, и не скоро вновь от деловых, будничных забот Асеев так распахнуто, свободно повернется к миру, к природе.

Но, возвращаясь к теме поэтической злободневности, нельзя не заметить, с какой настойчивостью в «Необычном» Асеев не признает различия высокого и низкого, поэтического и обыденного. Он добивается полного поэтического равенства для всех явлений без изъятия:

Видели ль вы, чтоб зеленые урны
для плеванья и для окурков,
встав в кружок, на заре под утро,
длили свой молчаливый митинг
в небеса вопиющими ртами —
о предстоящей тяжелой работе
и о том, сколько грязи и сору
за день приходится проглотить?!

Асеев полагал, что поэзия должна спускаться к обыденности, чтобы затем, обогатившись ею, вновь возвращаться на вершины, поражая нас, читателей, необычностью самого заурядного, примелькавшегося и как будто не способного увлечь. Обратный путь не всегда удавалось совершить. Не всякое событие, явление располагали к поэтическому взлету — слишком узкой или загрязненной оказывалась взлетная площадка.

Самые большие удачи приходят к Асееву не там, где он борется с поэтически неподъемным материалом, а там, где обеспечивает необходимый запас реальности, простоты высокой теме, не позволяя ей уноситься в заоблачные романтические выси.

Героика

Когда в 1928 году поэма Асеева «Семен Проскаков» вышла в свет отдельным изданием, то раздались упреки по поводу ее оформления: «В книге помещены вклеенными отдельными листами портреты Колчака, Анненкова и анненковских соратников. Две копии с исторических документов и случайный снимок с группы партизан, безусловно, не позволяют думать, что помещение в «Семене Проскакове» отдельных портретов даже уже уничтоженных врагов

Даже всех их фамилий
 не вложишь в короткую память:
Шаумян, Джапаридзе...
 А дальше — в архивы глядеть.

Но это человеческое сожаление растворяется в свете теории. Что сожалеть об отдельных именах, когда «возникают они монолитно — 26 комиссаров, как цельное имя одно». Так звучат строки стихотворения «О памяти», в котором — рассуждение о том, как помнить и что воскрешать в стихе:

Припомнишь опять — и мороз подирает по коже:
как сияла звезда,
 как скрипела тюремная дверь...

Поэтическая память удерживает и то, что помнить нельзя, что домысливается воображением, но что вернее имен, дат, фактов возвращает событие, давая возможность его пережить, в него поверить.

Мы уже не раз видели, как Асеев, увлеченный той или иной идеей, включал ее в свой поэтический мир. Поскольку такое включение никогда не бывает прямым переносом, мы пытаемся выяснить, насколько следовал, в чем преодолевал. Однако в этих словах еще нет указания на то главное, что происходит с идеей в поэтической системе. Ведь она принята не безусловно, не как истина в последней инстанции, но лишь как возможная точка зрения на определенные события. Так как отбор материала и его трактовка закрепляются жанром, то истинность идеи в искусстве подтверждается или опровергается действительностью жанра. Это и есть собственно художественная проверка, мотивировка идеи.

Вот пример. «Антигениальная теория» как современная историческая концепция, безусловно, неверна. Оттолкнувшись от романтического возвеличивания героев, она ушла в другую крайность — ущемления исторических прав отдельной личности. В ее свете героизм кажется всегда ложным, придуманным: «Героика — это литературный прием, при помощи которого одному человеку (герою) приписывается сумма деяний (подвигов), являющихся в действительности результатом работы целого ряда людей» (О. Брик)³².

Ну а можно ли себе представить рассказ об истории, в котором подобное забвение имен, растворение личности

в делах многих людей было бы естественным? Да, это легенда, предание в том их древнейшем варианте, относящемся к той исторической архаике, когда герой, это еще не собственно личность, а символ концентрации сил народа. Вот этим жанром Асеев и мотивирует «антигениальную теорию».

Первая по времени написания историческая легенда у Асеева — «Черный принц», имеющая жанровый авторский подзаголовок: «Баллада об английском золоте, затонувшем в 1854 г. у входа в бухту Балаклавы». В начале 20-х годов эта легенда была окутана слухами, предположениями, и Асеев основывался на них. Подлинная же история была рассказана вскоре после того, как поэма появилась:

«Судьба английского парохода «Черный принц», погибшего у Балаклавы во время бури 2 (14) ноября 1854 г., давно уже начала вызывать к себе интерес. Молва утверждала, что на нем погибло золото, привезенное из Англии для раздачи жалованья английской армии, осаждавшей Севастополь.

Но особенно интерес к нему возрос в последние годы, когда широкие массы трудящихся получили доступ в Крым в виде организованных экскурсий. При посещении мест, где произошла трагедия «Принца», у экскурсантов возникали вопросы, при каких обстоятельствах и отчего погиб «Принц»? Много ли было на нем золота? Возможно ли достать его? Как произошла буря, погубившая целую флотилию коммерческих и военных кораблей?»^{33*}

Асеев побывал в Крыму в самый разгар увлечения легендой — летом 1923 года (его пребывание там в это время подтверждается письмом из Евпатории, опубликованным в «Огоньке», 1923, № 20). Все лето шла подготовка к поднятию судна, но ни эта попытка, совершенная в сентябре того же года, ни ряд других не дали результатов — золота не находили. И не могли найти, так как все в легенде было недостоверно начиная с названия судна. Как было установлено по английским документам, эпитет «черный» прибавлен молвой для таинственного, готического эффекта. И затонувшее золото оказалось вымыслом. Золото на борту было, но перед самой трагедией его успели сгрузить в Константинополе.

* На волне увлечения исторической легендой была написана и документальная повесть М. Зощенко «Черный принц» (1936).

Асеев этого не знал. Он вдохновлялся воображаемым образом. Страшный, небывалый ураган. Бунт стихий, посрамивших морскую владычицу — Англию. Легенда становилась актуальной, ибо только что — в мае 1923 года — появился ультиматум Керзона, оскорбительный для Советской республики. А вот если бы завладеть погребенным в пучинах сокровищем, восторжествовав над стихиями и над врагом, теряющим свое золото! Такое переплетение злободневного с легендарным, почти мифологическим — в духе Асеева. Добывший золото обретает чудесную силу:

Лорд-казначей,
не спи, не спи.
Крепче в руке
сжимай ключи.
Будет Вестминстер
в пыль разбит
золотом, вставшим
со дна пучин.

Рубленый энергичный стих, балладная интонация, закрепляющая жанр исторического предания:

Белые бивни
бьют
в ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Вы говорите:
шторм —
вздор?
Некогда длить
спор.

Легенда не знает дат, не различает лиц, свободно обращается с любыми фактами. Она все приносит в жертву целому — образу события, каким оно сохранилось в памяти, чтобы быть понятным и впечатляющим. Хорошо, в «Черном принце» сам материал легендарен, а если поэт имеет дело с событиями историческими, документированными? Тогда он все равно ориентируется на предание, возрождая не столько само историческое событие, сколько народную память о нем.

Оценивая поэму Пастернака о революции 1905 года — история совсем недавняя, еще не забытая, — Асеев отметил: «В строчках этих дышит та эпоха именно потому, что в них взято перечисление простых, вспыхивающих в

сознании фактов, имен, лиц и обозначений, которые всегда присутствуют в подсознании, в которые веришь, что они в действительности существовали» (5, 212).

Действительно бывшему — безусловной правде факта — поэт предпочитает возможное, вероятное — то, во что веришь, следуя таким образом древнему эстетическому закону, установленному Аристотелем.

Почему стихотворение о декабристах, которые так ни разу и не названы своим историческим именем, озаглавлено «Синие гусары»? Во всяком случае, среди видных деятелей тайных обществ гусар не было. Но за этим словом легко следует исторический образ, предание: буйство, вольница, война 1812 года, Денис Давыдов, юный Пушкин — «впервые читаются строфы «Цыган»... Детали, возбуждающие доверие к тому, что предстает в авторской трактовке как человеческая реальность ушедшей эпохи.

Но почему синие гусары — намек на цвет мундира? Для Асеева это эпитет, не относящийся к каким бы то ни было историческим реалиям, а просто обозначающий любимый цвет, в котором — чистота, простор, свобода. Слово «синий» у Асеева очень часто так располагается в строке, что самим звукообразом передает чувство раскрепощения: ему предшествует ряд труднопроизносимых согласных, к которому оно своим первым звуком примыкает, чтобы вдруг легко и со значением вырваться из звукового хаоса, бросив и на весь образ отблеск синевы.

Передавая предание, поэт не может быть просто пересказчиком. Он интерпретатор. Важен его тон, его отношение. Он даже может вмешиваться в события, затевать спор с героями, этим также увеличивая доверие к рассказу:

«Руку
на сердце свое
положа,
я тебе скажу:
ты не тронь палаша!
Силе такой
становясь поперек,
ты б хоть других —
не себя —
поберег!»

Спор продолжается на фоне знаменитого — о нем так много писали — бега саней. Звуковой образ необычайно богат: эти летящие санки не только слышимы — видимы. Да и сами синие гусары — почти лубок:

Розовые губы,
 витой чубук.
Синие гусары —
 пытай судьбу!..
Скинута ментики,
 ночь глубока,
ну-ка — вспеньте-ка
 полный бокал!..

Веселое торжество свободы — оно заглушило тот первоначальный, тревожный спор! Во власти легенды считать прошлое настоящим, сейчас и всегда совершающимся:

• Вот они,
 не сгинув,
 не умирав,
снова собираются
 в номерах.

Но кончен вечер: «Тени по Литейному летят назад, // Брови из-под кивера дворцам грозят...» И возвращается лирическая интонация, теперь звучащая не предупреждением самим героям, а воспоминанием о них, обращенным из сегодняшнего дня:

Что ж это,
 что ж это,
 что ж это за песнь?!
Голову
 на руки белые
 свесь.
Тихие гитары,
 стыньте, дрожа:
синие гусары
 под снегом лежат!

Рассказ без имен, но рассказ о людях, исполненный незаглушенного давностью лет человеческого горя. Непосредственным — актуальным — поводом Асееву послужил столетний юбилей декабрьского восстания. Поэт передал легенду, добавив к ней от себя живую память, сохранившую и героизм и трагическую гибель. История, приближенная переживанием, — она доступна только поэту. Об этом ясно, открытым текстом Асеев скажет в «Русской сказке», написанной вскоре после «Синих гусар».

Асеев до этого уже писал о Ленине: «Реквием», «Годовщина смерти вождя». Первое — отклик на смерть. Во втором — постоянная мысль, как написать.

Даже сначала объяснение, почему нужно написать стихами:

чтоб бились сами,
 гремя сердцами,
боль,
 гнев,
 тоска.

«Годовщина смерти вождя» относится к «Русской сказке» как замысел к воплощению. Замысел таков: «спеть о нем тихо, // спеть о нем просто, // как ветер поет в лесу». И лейтмотивом обращение к собственной песне:

Проще, песня, проще
И скромней, скромней.

Композиционно «Русская сказка» напоминает «Синих гусар»: та же, только еще более явно обрамляющая сюжет легенды лирическая интонация, отстаивающая себя в споре-диалоге. Не только голос, но и характер повествователя здесь гораздо определеннее, ибо о нем-то и идет начальный спор:

1

Говорила моя забава,
моя лада, любовь и слава:
«Вся-то жизнь твоя — небылица,
вечно с былью людской ты в споре,
ходишь-ищешь иные лица,
ожидаяешь другие зори.

2

Люди чинно живут на свете,
расселясь на века, на версты,
только ты, схватившись за ветер,
головой в бурю уперся,
только ты, ни на что не схоже,
называешь сукно — «рогожей».

Звучит тема, хорошо знакомая по «Лирическому отсутплению», — поэтический бунт против быта, только теперь она развернута от лица оппонента: ты один, не как все. На что следует возражение:

4

Мне ль повадку не знать людскую,
обведешь меня словом ты ли?
Люди больше меня тоскуют:

видишь — ветер винтом схватили,
видишь — в воздух уперлись пяткой,
на машине качаясь шаткой.

Время больше не кажется крашенным «рыжим цветом», так как в самой природе человека — вечное стремление ввысь, жажда неизведанного, которая неподвластна быту. Будущее — в мечтаниях, прошлое — в легендах, среди которых есть такая сказка, «что начать, так дух захолонет». Ее-то и рассказывает поэт.

Это рассказ об общей боли, объединившей людей, притягивающей их друг к другу, влекущей с уральских круч и диких барханов, из вятских лесов, из дымного Дагестана, Чечни, — отовсюду «собирает их старший родич»:

Он лежит под стеною кремлевской,
невелик и негрозен с виду,
но к нему — всех слез переплески,
всех окраин людских обиды...

Его имя — Ленин — ни разу не названо. Сказка имен не помнит. Имя — для одного, а сказка запоминает, чем он, этот один, был для всех. Оправдание поэта — в умении сохранить и рассказать сказку:

18

«...Знать, недаром на свете живу я,
если слезы умею плавить,
если песню сторожевую
я умею вехой поставить.
Пусть других она будет глуше, —
ты ее, пригорюнясь, слушай!»

Читая «Русскую сказку», мы можем вовсе не знать об «антигениальной теории», но даже и зная ее, мы о ней забываем, хотя Асееву, вероятно, казалось, что он ей следует. Скажем так: он ей не противоречит. Он действительно поэтически реализует вторую часть тезиса, выдвинутого в «Антигениальной поэме» и там уже связанного с Лениным: «ему песнопения — жизнь сама».

С этим утверждением не поспоришь, но оно не требует подтверждения какой-то специальной теорией: реальное величие исторической личности измеряется ее деяниями, воплощенными в жизнь, а ее слава — памятью народа.

Но, я повторяю, это только вторая часть тезиса, а первая звучит так:

Не делайте
Ленина гением,—
случайным
комком ума...

Какой отпечаток эта часть теории наложила на поэзию Асеева?

В «Русской сказке» мы ее не ощущаем в силу так выбранного жанра, что показ гениальной личности им не предусмотрен. Однако в других вещах теория ограничивает Асеева, сковывает его. Очень рано он почувствовал влечение к жанру поэтической биографии, который несовместим с теорией.

Одна из первых поэм Асеева — «Буденный» (1923). Биография, но полнота слияния героя с эпохой, с тем народным фоном, к которому он принадлежал, облегчали дело, позволяя не ставить вопроса о личности. Да и сама «антигениальная теория» еще не была окончательно осознана. Другое дело поэма о Ленине. Некоторые оставшиеся отрывки или отдельные стихотворения позволяют говорить о том, что она задумывалась Асеевым, во всяком случае, он хотел бы ее написать. «Молодость Ленина», «Симбирская даль» — начало биографии:

Далека симбирская глушь,
тихо времени колесо...
В синих отблесках вешних луж
обывателей длинен сон.

Отталкиваясь от этого глухого, провинциального быта, ведя героя на разрыв с ним, нужно писать биографию Ленина. Это ясно, и Асеев обозначает контраст: «повадка и складка — не та». Но дальше — личность...

Жаль, что такая поэма не была написана. Она могла бы стать дополнением к поэме Маяковского, по крайней мере именно так, кажется, и замыслены Асеевым его стихи о молодости Ленина. У Маяковского Ленин вырастает из истории. У Асеева — из народного бытия, из глубины России. Гений, великий человек для него — люди, со своими первыми впечатлениями, со своим человеческим прошлым, со своей средой, которую они, даже перерастая на много голов, уносят с собой, в себе.

Отсюда интерес к ранним годам, к молодости: симбирские стихи о Ленине, замысел книги «Молодость Кропоткина», который не был выполнен, оттесненный автобиографическим циклом о собственном детстве — «Курские края», наконец, поэма «Маяковский начинается».

Отказывая себе в праве на поэму о героической личности, Асеев пытается построить ее по другому принципу — о героических эпохах. Во всяком случае, стихотворение «Чернышевский» печатается в 1929 году в «Октябре» как отрывок из поэмы «Три поколения». Ее название подсказано ленинской мыслью о трех этапах освободительного движения в России, и она реконструируется по тому, что было напечатано отдельно. Первое поколение — декабристский цикл: «Синие гусары», «Декабрьский туман» (в сборнике «Изморозь» они печатались вместе как «Стихи о Декабристах»). Второе поколение — Чернышевский, а третье могло быть представлено разными темами: стихи о Ленине, о Дзержинском — «Время лучших»...

Однако Асеев оставляет этот замысел, ибо к концу 20-х годов на героическую тему кроме «антигениальной теории» он накладывает еще одно ограничение — теорию факта. Сказ, легенда ей не соответствуют, и Асеев ищет новых форм.

С пристрастием к факту

Избрав путь подлинности, документальности в искусстве, Асеев все равно за подтверждением своей правоты обращается к примерам народного творчества и находит их. Теперь у него перед глазами вместо сказки, древней легенды — форма, выразившая народное чувство истории, а потому и предполагающая более высокую степень точности — героический эпос «Слово о полку Игореве».

Асеев напоминает, что в первых же строчках «Слова» обещан «поиск поэтических средств не в традиционных поэтических приемах, а в «былинах», то есть в событиях своего времени. Против поэтического произвола, против безответственности, за подлинность событий направлена полемика и автора «Слова» в отношении Бояна». И именно так понятое вступление даже произвольно, без намерения, добавляет Асеев, «повлияло на мои литературные вкусы и установки. В главе о партиза-

нах поэмы «Семен Проскаков» я начал ее, тогда совершенно не подозревая об этом, именно с такого же приема:

...Можно написать
«Тропка вела
Не то на небеса
не то на Елань»...
Мы ж хотим
без выдумок,
Что жизнь нам дала,
написать о видимых
Людах и делах»³⁴.

Асеев только не говорит о том, что одинаковое намерение быть точным еще не гарантирует равной степени достижения точности и что если связь его поэм со «Словом» возникла произвольно, то связь с лефовской теорией факта была, безусловно, предусмотрена замыслом. С точки зрения этой теории «Семен Проскаков» — «своеобразная факто-патетика» (Н. Чужак)³⁵.

Объявленная старым жанрам война продолжается, теперь под таким лозунгом: «Беллетристика — опиум для народа...»³⁶, через который определяется направление поисков. Ближе к действительности, значит, ближе к факту, а в отношении жанра — ближе к документу.

Что же, это естественный ход не только теоретической мысли, но и развития самой литературы. Как только искусство нарушает установленную дистанцию с действительностью, осмысляя новые факты, ранее незамечаемые или запретные, оно ощущает недостаточность существующих художественных форм и нередко опирается на те жанры, которые обладают большей оперативностью, — публицистические, документальные. Так бывало неоднократно. Скажем, роман XVIII века, создаваемый в форме дневника, переписки. Или послание, письмо как новые поэтические жанры, утвержденные эпохой сентиментализма. Или документ, репортаж у Толстого, Достоевского.

Имена этих русских писателей наряду с другими, в первую очередь Пушкина как редактора журнала «Современник», который «почти не печатал сюжетную прозу»³⁷, — все эти имена называют, чтобы доказать: «Леф литературу факта не выдумал. Он предсказал ее рост, подчеркнул конкретную значимость ее для нашего периода, обосновал примат ее перед беллетристикой

и позвал работать по поднятию качества этой литературы»³⁸.

Да, Леф этого рода литературы не выдумал, но и по отношению к ней проявил особенность своего мышления. Он ее директивно закрепил, предлагая литературой факта перечеркнуть все иные литературные формы.

«Как относимся мы к типизации? Плохо относимся мы к типизации»³⁹. Мыслить не типом, не обобщением, а фактом. О. Брик приводит такой пример:

«Однажды Юрий Либединский сказал мне: «Я хочу написать повесть, темой которой была бы история завода, для этого я изучу историю каких-нибудь трех типичных заводов и затем на основании собранного материала напишу историю завода».

На это я ответил ему, что если уж он взял историю трех заводов, то почему бы не написать вот именно эту реальную историю трех заводов, зачем нужно на основании полученного материала выдумывать историю четвертого, несуществовавшего завода»⁴⁰.

Такова логика теории факта, которую поддерживает и написанный Асеевым манифест Лефа: «центр тяжести литературной работы Лефа переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон и т. п.»⁴¹.

Теория факта—одна из тех, к которым Асеев будет настроен критически в поздние годы, пытаюсь показать, что и тогда «Маяковский, а вслед за ним и я не очень-то усваивали эту теорию...». Однако здесь же прорывается признание прежнего сильного увлечения: «Но насколько такая теория была соблазнительна в своей голой явственности и логичности, можно судить хотя бы на примере самого Маяковского. Вспомните: «Ни былин, ни эпосов, ни эпопей... Воспаленной губой припади и попей из реки по имени — «Факт» (5, 668).

Оба поэта особенно настойчиво декларировали свою приверженность документальному повествованию в поэмах, приуроченных к десятой годовщине революции. Первая юбилейная дата новой эпохи. Она повернула воспоминания к Октябрьским дням и одновременно отдала их, отодвинув в историю. Поэзия Маяковского, Асеева привыкла говорить от имени революции, теперь она учится говорить о революции. Дистанция во времени дает новый обзор событий, и те, кто были их участниками, пережили их, вчитываются в строчки

архивных документов, газетных страниц — изучают факты.

Материалы допроса адмирала Колчака, очерк следователя по важнейшим делам Верховного Суда СССР, восстанавливающий события недавнего анненковского процесса, подлинные записки партизана, бывшего шахтера Семена Проскакова, обнаруженные в Архиве Истпрофа ЦК Союза горнорабочих, — таков документальный фон поэмы Асеева.

Подлинные свидетельства предваряют стихотворные главы, в которых выплескивается наружу энергия жестких противоречий, заложенная в самих фактах. Достаточно сблизить факты, чтобы они начали взаимодействовать, ибо, как говорили в то время, «монтаж — это очная ставка материалов»⁴².

Принцип взаимодействия документа с поэзией задан подзаголовком: «Стихотворные примечания к материалам по истории гражданской войны». Гораздо привычнее обратное соотношение, а что можно прокомментировать стихом?

Документальные свидетельства, предваряющие главы, отобраны таким образом, чтобы в них был виден человек, пусть непдробно. Разработка образа — дело стиха. Стихотворный монолог Колчака вырастает из его беглого признания на допросе: «У меня была мечта найти Южный полюс, но я так и не попал в плавание на Южном океане». Тема неосуществленной мечты или, вернее, человека, изменившего своей мечте:

Я,
никаких не открывший стран,
вижу теперь
из могильного мрака:
жгучею болью
бесчисленных ран
путь заградил мне —
Семен Проскаков.

Заставляя адмирала произнести это, безусловно, неизвестное ему имя, Асеев вынуждает его к признанию не только своего исторического поражения, но и личного. Этот второй план и написан в стихах. Если Асеев домысливает какие-то факты, не засвидетельствованные документально, то лишь те, которые дополняют историческую картину пересечением жизненных путей персонажей, поставленных в поэме лицом к лицу. Причем автору

достаточно эпизодического контакта, минимального выхода за документ без придумывания беллетристической интриги. Проскаков, стоящий на часах при арестованном Колчаке, или Проскаков, измученный скитаниями по тайге, ночью через окно наблюдающий за попойкой анненковских офицеров. Вот и все, что позволяет себе Асеев с целью отчетливее обозначить человеческий план событий.

Нельзя сказать, что какой-то образ поэмы психологически подробно разработан — судьба личности в любом случае берется под знаком сделанного ею исторического выбора. Трагедия Колчака — трагедия заблуждения, так ее понимает Асеев. С Анненковым и проще и сложнее. Сами документальные свидетельства подсказывают сгущение красок: «Любил покататься на автомобиле, любил задавить кошку, собаку, курицу, барана. Хотелось задавить какого-нибудь киргизенка». Однако всматриваясь в это искаженное садизмом лицо, Асеев вспоминает о его родовых чертах — «потомок» декабриста:

На портретах
 Брюллова
 такие лица:
 рот
 у тонкоскулого
 шевелится.

Если бы лэфовцы не питали непреодолимой неприязни ко всему связанному с типизацией, то можно было бы сказать, что образом Анненкова Асеев представил вырождение, гибель исторического типа, освященного отблеском наследственного величия. В образе Колчака — крушение личности в пределах одной жизни.

Мера личного величия определяется для Асеева степенью исторической правоты, которую воплощал, отстаивал человек. Вот почему не только о Колчаке он мог бы сказать: «проклятый в песнях, забытый в сказаньях», — о всех, чья печальная сегодняшняя известность обернется будущим бесславию. Подлинно же велик Проскаков, поэма о котором задумана, «чтоб слава слыла повсеместно// безвестно павших бойцов». Это строчки из другой асеевской поэмы — «Смерть Оксмана», но они относятся ко всем поименно не названным, воспетым в образе одного из них героям.

Проскаков велик своей решимостью, не сложенной

страданием: «и мы решили пойти скитаться вместе по незнакомой глухой тайге и отправились по долинам гор, днем лежим, запрячемся, а ночью идем. И до чего же дошло это страдание, что у нас с почв наших ног были раны до костей...»

Для Асеева записки Проскакова и есть подлинный, высокий пример пролетарской литературы⁴³. Именно литературы, ибо правда пережитого передана их безыскусным словом с поразительной убедительностью, достоверностью, и при всей своей внешней безграмотности они «несут на себе такую мощную языковую нагрузку, что тысячной части ее хватит для усилий отдельного поэта или прозаика»⁴⁴.

Вводя записки в текст своей поэмы, Асеев переключает их достоинства и на свое произведение, заставляя их работать в нужном ему направлении. Но воспользовавшись этим документальным материалом, Асеев невольно оказался и в положении соревнующегося с ним: а не проигрывает ли стих в этом соседстве, что он может добавить от себя?

Вначале, в первых двух монологах-эпитафиях — Колчака и Проскакова (Асеев считал его погибшим, но вскоре после публикации поэмы получил письмо от своего героя) — стих очень близко следует за текстом документов. Настолько близко, что остается впечатление едва ли не буквального перевода, лишь усиливающего тон: в одном случае трагической исповеди, в другом — героического пафоса. Видимо, прежде чем взять лирический разбег, Асеев пробует прочность тех документальных связей, на которые может рассчитывать стих. Но уже следующая главка — «Черный атаман» — начинается на высокой ноте:

Глаза мои
 ледяни,
слова мои
 ледяни,
ревущий ветер
 героики!

В дальнейшем все чаще Асеев прорывается к лирической интонации, сопровождающей факты, а в рассказе о событиях возникают детали, эпизоды, добавленные поэтической памятью, вымыслом, но рассчитанные только на то, чтобы заставить верить. Семен Проскаков в своих за-

писках по-своему — сильно и страшно — сказал о мучениях партизан, которые после роспуска отряда пытаются поодиночке пробиться из окружения. К физическим страданиям Асеев добавляет атмосферу страха, безысходности, которая сдавливала сердце одинокого человека:

Горемьчно
одному в лесу,
тьма ведет
• суконкой по лицу:
хоть и вспомнишь
 после —
 это ветвь,
на минуту
 сердцу —
 помертветь.

Асеев ценил это свое произведение, не только тогда, но и много позже видя в нем открытие новой поэтической формы: «хроникальные вставки в романы, хотя бы того же Дос Пассоса, были значительно раньше применены в «Семене Проскакове» как подлинный дневник шахтер-партизана. Я не хочу этим приписать себе приоритет такого использования материала, но, видно, в воздухе была эта необходимость обновления средств литературного воздействия» (5, 675).

И «Проскаков» производил впечатление. Сам Асеев рассказывает о реакции Маяковского, которому первому прочел поэму: «Прослушав, как-то взволновался, посмотрел на меня внимательно и с какой-то хорошей завистью сказал: «Ну, ладно, Колька! Я тоже скоро кончу свою вещь! Тогда посмотрим» (5, 675). Маяковский говорил о поэме «Хорошо!», над которой тогда работал.

Также в авторском исполнении — Асеев читал поэму во время визита в Сорренто — «Проскакова» высоко оценил Горький. Прослушав ее, растрогавшись, высказав похвалы автору, Горький «спросил, какой тираж поэмы, на что Асеев ответил: «Три тысячи».

Горький удивился и сказал:

— Как можно такую замечательную поэму выпускать малым тиражом! Такие вещи следует издавать стотысячным тиражом!»⁴⁵.

И критика в целом была благосклонна, хотя она и отмечала недостатки: шаблонность отдельных поэтических выражений, излишнюю ставку на агитационность и юби-

лейность, которая вредит глубине разработки. Скванность критических оценок происходила оттого, что Асеева более привыкли ценить за лирическое богатство ощущений и образов, за романтический полет стиха, а здесь эти достоинства, хотя и были, но присутствовали подчиненно, как средство для достижения иного эффекта.

«Семен Проскаков» еще раз подтверждает в таланте Асеева художественный такт, который в увлечении каждой новой идеей позволяет поэту отбирать лишь то, что может быть оправдано жанром, ведет к обновлению поэтической формы. Похвала заслуженна, как и заслуженно «Семен Проскаков» занял высокое место в истории советской поэзии, и все же — «но». «Но», имеющее отношение только к природе асеевского таланта, к тому, какого рода вещи ему особенно удавались — оживленные моментом личного присутствия, собственного переживания. Он действительно был лириком по самой своей сути, ведь даже в исторический сюжет, чтобы он удался, Асееву нужно было внедрить свое «я». При взгляде со стороны, даже если материал был хорошо известен, изучен, документирован, оставалась та неполнота перевоплощения, которая сковывала лирический размах.

Видимо, не случайно Асеев больше не пытается повторить жанр «Проскакова», а когда попробовал еще раз вернуться к теме «безвестно павших героев» в «Смерти Оксмана», то не закончил поэму, о чем писал так:

«Когда мне пришлось работать над «Смертью Оксмана» — поэмой о гражданской войне на Северном Кавказе, я разрыл кучу книг и нашел в них чрезвычайно много интересного материала. Я начал по книгам писать биографию одного человека и, между прочим, описал лезгинку. Эта лезгинка пользовалась успехом в Москве. Но когда ее читали грузины, они обижались: опять лезгинка, шашлык, кинжал и т. д. Ошибка моя заключалась в том, что я хотел построить вещь о невиданной мной жизни»⁴⁶.

Могут возразить, что одно дело не виденный Кавказ, другое — Сибирь, где Асеев был как раз в годы революции. И все-таки человеческая реальность тех событий была известна Асееву по рассказам, документам, и детали, самые важные, вызывающие доверие, приходили с трудом. Ему важен не колорит, а именно люди, за пониманием

К. М. Асеева вспоминает: «Нам давно хотелось поехать в Италию. В 1927 году в Государственном издательстве готовилось к опубликованию первое Собрание сочинений Асеева. Вот мы и решили гонорар за издание использовать на поездку»⁴⁷.

Почему именно в Италию? Она менее многих других стран подходила для наблюдения воплощенной индустриальной мечты. Маяковский за подлинно современными впечатлениями ехал в Германию, Францию, рвался в Америку. А Италия — страна, где засилие веков породило футуристический взрыв, однако и как родина одноименного литературного направления она едва ли могла манить к себе: от итальянского футуризма русские будетляне отrekliсь еще до первой мировой войны, а теперь, в преддверии второй, сросшийся с фашизмом, он и вовсе не мог притягивать.

Политическое лицо Италии сразу же бросалось в глаза: «На стенах нередко надписи с прославлением фашизма, сделанные в расчете на всенародную пропаганду: «Долой красных», «Да здравствует фашизм», «Да здравствует вождь», «Да здравствует благословенный» и так далее. От таких лозунгов, — комментирует Асеев, приехавший в Италию осенью 1927 года, — советскому глазу становится немножко не по себе» (5, 264).

Уже самим названием книги Асеев предупреждает об авторском намерении — испровергать, развенчивать:

Будет дурака ломать,
старый Рим!..
Термы Каракалловы —
это ж грим!
Втиснут в камни шинами
новый след.
Ты ж — покрыт морщинами
древних лет.

Проза перебивается — нерегулярно — стихами. Такое смешение Асеев объяснял впоследствии тактическими соображениями:

«...я решил свои последние стихи провести контрабандно через прозаические строки своих впечатлений. Этим я им обеспечу сравнительно крупный тираж и смогу отработать их до степени хороших стихотворных строк»⁴⁸.

Если последнее намерение не было осуществлено, то

не из-за недостатка времени или желания. В начале книги чувствуется смущающая автора обязательность, с которой он фиксирует впечатления. Еще и впечатлений, собственно, нет, а писать вроде бы надо. Да к тому же установка на развенчивание, при которой и увидеть не успел, а в каком духе откликнуться — уже известно. Так что вначале, пожалуй, лишь одно удачное стихотворение — «Зиммеринг», горы — австрийские Альпы, на которые не распространяется эстетическая неприязнь.

Заданность, установочность, ощущаемая в книге, была сразу же по ее опубликовании подмечена критиками, особенно антилефовского направления, которые к тому же обвинили Асеева в неискренности: «...Колизей, Капитолий и форум Асеев развенчивает, но их-то он знает и ощущает, а для туннеля, паровоза и индустрии, а тем более для характеристики классовой психологии он красок не находит, а вместо этого принимает претенциозную позу человека, разрушившего карточный домик и возомнившего себя Буденным» (Ж. Эльсберг)⁴⁹.

В этом хотя и тенденциозно враждебном отзыве есть зерно истины. Книга у Асеева получилась очень откровенная, не скрывшая того, как пришло увлечение Италией. Вначале он по предварительному замыслу ходил и отмечал: Колизей — плохо, туннель — хорошо. А потом начал понимать. Вначале в Палермо, куда Асеева везет на своей машине сын Горького Максим Пешков, встреча с русским художником, талантливым, искренним, живущим одним стремлением — постичь Италию, сегодняшнюю и средневековую, неотделимую одну от другой. Живое, не дежурное — по Бедкеру — восхищение, при виде которого Асееву «хочется на минуту сделаться неправым, на минуту поверить, что его (этого художника.— И. Ш.) существование не обречено на неминуемую гибель, что заряд этой фанатической веры и убежденности в жизненность и необходимость для нашего времени живописного искусства победит мою, не меньшую, чем его, уверенность в анахроничности его станкового подвига» (5, 336).

Лед тронулся. Сделано допущение хоть минимальной правоты, а значит, чего-то настоящего в том поначалу враждебном искусстве, казавшемся липовой приманкой для туристов. Для Асеева, чтобы понять искусство, надо было увидеть его как жизненную необходимость, как действительную силу, и он его увидел таким, проследив его

исторические истоки. Сначала во Флоренции он делает признание: «я понял смысл и цель всей этой давней живописи» (5, 364), а затем в Венеции он продолжил «понимать всю итальянскую религиозную живопись» (5, 374).

Раньше футуристически отвергая музейное преклонение перед классической живописью, он ставил на ней крест, а теперь осознал, что «смешно и жалко видеть, как мы пытаемся осмыслить это высоко активное для своего времени искусство, это безотрывно спаянное со своим местом и со своим веком дело по музейным собраниям и картинным галереям-складам...». И все проясняется, когда «на стене собора, после однообразия линий колонн и пилястров архитектурного замысла, после монолитности расцветки мраморной мозаики в глаза неожиданно, горячо и радостно бросается такой цветистый сгусток красок иконы-картины...» (5, 364—365).

Вот теперь после того, как искусство поставлено на свое место, увидено в своей действенной роли, пусть не сегодняшней, но в когда-то бывшей жизни, сквозь камень и краски проступает талант, проступает человек:

Да под пылью
и под грязью,
сердьясь,
что время сглажено,
долбит его
своим резцом
упорный
Микеланджело.

Стихи о Флоренции и написаны совсем иначе, в настоящую силу, ибо оживлены человеческим присутствием. Искусство — кто делал, зачем, как? И теперь оно продолжает жить — в чем Асеев первоначально сомневался. Однако своими глазами увидел эту жизнь: «Я видел итальянского ребенка с засунутыми в рот пальчиками, запрокинув голову рассматривающего долгим взглядом эти своды. Когда он вырастет, из него будет трудноვა-то выколотить эти первые чудесные впечатления детства. Он внимает и вберет в себя этот кружевной золотой сумрак как самое величественное впечатление детства. А потом попробуйте выскрести его рисунками Моора в «Безбожнике!»» (5, 375).

Написано так, что не очень ясно, а нужно ли будет

выколачивать и выскребать, но Асеев приближается к финалу, к заключительному аккорду, которым должно прозвучать заверение: красавица разгримирована. Звучит, но не убеждает.

Асеев обратил внимание на итальянского мальчишку, ибо перед ним возник образ, который он так часто старался угадать, реконструировать,— образ первоначальных впечатлений, незабываемых и неотделимых от человека. Накануне поездки в Италию Асеев опубликовал первые стихи автобиографического цикла «Курские края», завершённого лишь спустя четверть века.

Говоря не только о Риме, задушенном, по его мнению, древностью и романтическим к ней пиететом, но и о среднерусских городках своего детства, Асеев с опаской проверяет себя — не впал ли он в сентиментальный восторг, не слишком ли засахаренным и голубым видится ему прошлое. Сначала вспоминаются традиционные курские соловьи, но вслед за первым воспоминанием приходит другое, контрастное:

Что мне вспомнить? Чем меня дарила
родина щербатая моя?
Рытые да траченные рыла —
пьяные дядья да кумовья.

И второе стихотворение начинается по той же модели опровержения. В нем даже поэтические красоты природы едва ли не представляются выдумкой:

Бор дремучий над рекой гремучей —
это только песенный галдеж,
а на деле — не изловишь случай,
так и пропадешь.

А на деле — скривленные ивы,
серый свет, что будний день зажег,
Тускори, холодной и ленивой,
плоский бережок.

И вдруг Асеев меняется, отбрасывает опаску и за «мещаньим», провинциальным бытом различает нечто, ради чего и начал вспоминать:

Стойте ж да бывайте здоровеньки!
Вас не тронет лесть или хула,
Люшенка да Нижни Деревеньки,
тенькавшие в донь колокола.

Стойте крепче. Вы мое оплечье,
вы мои деды и кумовья,
вы мое обличье человечье,
курские края.

Было бы неправдой сказать, что, отдав дань лефовской нелюбви к красотам, к прошлому, ко всему, что связано с бытом, Асеев теперь-то сочтет для себя возможным предаться безоблачным воспоминаниям. Детство не было безоблачным, и оно не становится таковым в памяти, к которой добавляется и современное понимание той прожитой жизни. Так что отношение постоянно раздваивается не в частности, не в нюансах, а в главном, определяя контрастные переходы тона и полярные оценки. Так же, как в предшествующем стихотворении благодарная память неожиданно отменяет снижающее романтику начало, в третьем стихотворении цикла — «Дом» — финал возникает по контрасту, только теперь не умиротворяющим, а напротив, дисгармонирующим выводом: «дом мой, сон мой, ненависть моя!»

Занимаясь поэтическими воспоминаниями, Асеев, вероятно, считал, что не отступает от теории факта: ведь под нее подходят не только репортаж, дневник, но и мемуары. Жанр как будто бы соответствует закону документальности, а что же реально вспоминается? Кого Асеев припомнил прежде всего и с особой теплотой, не оставившей места даже для обязательного при взгляде в прошлое осуждения? Бабушку:

Бабка радостною была,
бабка радугою цвела,
пирогам да поговоркам
знаменита и весела.

Деда:

Зеленые волны хлебов,
ведущие с ветром беседу,
и первую в мире любовь
к герою, к охотнику — к деду.

Именно их двоих, воспитавших его после ранней смерти матери. Отец же вспомнился только в прозе, его образ плохо подходил для стихов, ибо его рассказы и объяснения были точны по фактам, вполне научны, но убивали фантазию:

«— Смотри, папа, смотри! Сколько солнц стало!»

— Ну что ж из этого? Разве никогда не видал? Это — ложные солнца.

— Нет, не ложные, нет, не ложные, настоящие, я сам их вижу!

— Ну ладно, гляди, гляди!

Так я и не поверил отцу, а поверил в деда» (1, 7).

С этой веры началась для Асеева поэзия. Воспоминанием о ее начале и были для него «Курские края».

Уже в 20-е годы в асеевские стихи стучится память. В последующее десятилетие ее стук становится все более настойчивым — после смерти Маяковского. Жанр воспоминаний теперь ощущается как долг памяти друга — рассказать о его жизни. Об их общей жизни и общем пути в поэзии.

В делах *ПОЭЗИИ*

Но *нашей* строкой .
до последнего вздоха
была **беспокойна**
живая
ЭПОХА

Асеев в 30-е годы...

В это время он много пишет. Может быть, как никогда много. Однако именно теперь он видит себя не только поэтом. Вернее, он отказывается считать поэта только поэтом, но обязательно деятелем, литературным, общественным.

Мысли о поэзии, о ее роли, те мысли, которые закрепились жанровым определением — «лирический фельетон», — в 30-е годы Асеев осуществляет всеми силами.

Он много ездит по стране. Раз советская литература многонациональна, раз она держится своими внутренними связями, то он в числе первых отправляется на Украину, ему давно и хорошо известную, в Азербайджан, для него новый и интересный, чтобы переводить Павло Тычину и Самеда Вургуну.

Асеев ездит, чтобы находить слушателей, чтобы знакомить с поэзией и чтобы узнавать самому. Он хочет видеть героев нового времени на Днепрострое и в Краматорске, он предлагает и свою помощь, свой опыт, когда берет шефство над рабочей газетой «Колотушка» в Орехово-Зуеве.

И везде — чтение стихов: на традиционном празднике поэзии в Центральном парке культуры и отдыха (он еще не носит имени Горького), в наркомате вооружения, у рабочих автозавода, перед студентами... Молодежь Асеев считает своим первым, самым чутким и требовательным слушателем, признается: «Свердловская буря», «Москвичи», «Заплыв», «Эстафета» и много других стихов написаны мною именно так, как если бы мне был дан заказ от комсомольского актива»¹.

Все это и есть социальный заказ, а поэтический отклик на него — фельетон в газете, сценарий народных торжеств, заявка на песню для сталеваров... Так складывается в эти годы работа поэта.

А старый вопрос — как быть с лирикой?

Она пишется. Немного, но все-таки пишется. В 1932 году появляется новый цикл — «Роман прошлого года», позволяющий говорить о том, что лирический талант не изменил Асееву, а он сам сознательно изменил направление творчества, приняв установку на новые жанры. И все же прав Д. Мирский, заметивший (замечал, впрочем, не он один) лирическую сдержанность, если не сказать, скованность в асеевской поэзии: поэт «как будто боится отдать своему лиризму. На его совести как будто продолжает тяготеть «Лирическое отступление»².

Да, теперь Асеев не повторяет того, что некогда счел ошибкой, поддавшись теме настолько, что не сумел выйти из нее — найти выход. Теперь и циклы и стихи пишутся как нечто завершенное в сюжетном, а значит, и в биографическом плане самим названием: «Роман прошлого года», «Остыванье», «Концовка», — опережая возможные упреки, критики, что вот-де Асеев опять расчувствовался вошел в полосу лирического кризиса. Нет, не вошел, а уже вы-

шел и, так сказать, делится своим опытом преодоления. Не придерешься.

Не в этих хитроумных уловках, конечно, дело. Сейчас мы можем и не обратить на них внимания, но не можем не заметить, что строки пишутся с той распахнутостью, прямоотой лирического монолога, которая отличает талант Асеева:

Рука тяжелая, прохладная
легла доверчиво на эту,
как кисть большая виноградная,
заходевшая к рассвету.
Я знаю всю тебя по пальчикам,
по прядке, где пробора грядка,
и сколько в жизни было мальчиков,
и как с теперешним не сладко...

И этот цикл, и написанный за несколько лет до него другой — «Чужая» (в нем такие прекрасные стихи: «Глаза насмешливые сужая», «Слушай, Анни...») сближают нередко с «Лирическим отступлением». Они ему действительно созвучны. Иногда даже развернутыми образами — прежняя метафора любви и счастья:

Паровоз, должно быть, не жалел колес,
Нажимал всерьез.
Это было счастье. Счастьем зашатав,
Грохотал состав...

В поэме Асеев опасался, как бы его поэтический дневник не стал «анекдотом лорелейной грусти», теперь же делается все, чтобы этого действительно не случилось. В «Романе прошлого года» — решительный отказ от любви при малейшем подозрении, что быт подступает:

Ты хотела спеться и сдружиться
и подушкой бросить на кровать,
что должно носиться и кружиться
и тревогой-ветром обдавать.

И все равно, как бы отчетливо Асеев ни обозначал выход из лирики, как бы ни преодолевал ее, подозрения рождались даже у доброжелательных к нему критиков: «Роман позапрошлого года» (Е. Мустангова ошибочно ставит именно это слово — «позапрошлого»; знаменательная оговорка, продолжающая авторскую инерцию — отодвинуть лирическую ситуацию в прошлое.— И. Ш.) тревожит своей демонстративной противопоставленностью «газет-

ным» стихам Асеева последних лет. Слишком уж очевидно противостоят друг другу «выключенность» лирического асеевского голоса в его «газетных» стихах и традиционный лиризм его «Романа позапрошлого года». В то же время «Роман позапрошлого года» демонстрирует огромные, далеко еще не исчерпанные (вопреки пророчествам критиков, с необычайной легкостью «похоронивших» Асеева) заряды лирической энергии и неоскудевающее поэтическое мастерство Асеева»³.

Но как исчерпаешь заряд, когда даже перед тем, как похвалить, пытались поймать на контрабанде «чистого лиризма». По мысли критика, идеальным было бы подключить лирическое напряжение к «газетной» теме, и Асеев был согласен на такое переключение, но оно удавалось не часто, не по заказу. А лирики Асеев избегал не только потому, что боялся лишний раз нарваться на критический разгром, но и потому, что сам считал ее делом несвоевременным.

В эпиграмме начала 30-х годов, предназначенной не для печати, а для узкого круга друзей, Асеев с характерным для жанра снижением оставил такой автопортрет:

Фельетонами лысея,
Над газетой спит Асеев⁴.

Но тем, кто с ним сталкивался, кто его знал в те годы, Асеев запомнился иным.

Идущие вслед

И при жизни Маяковского Асеев не был только спутником великого поэта, признанного лидера своей поэтической группы. Асеев всегда оставался самостоятельной литературной силой, фигурой, притягивающей к себе, оказывающей влияние.

Узким кругом левовцы нередко собирались у него — на девятом этаже дома по Мясницкой, в квартире, не раз описанной самим хозяином в прозе тех лет, а много позже — после его смерти — благодарно помянутой в стихах С. Кирсановым. Стихотворение начинается как будто сознательным откликом на асеевскую автоэпиграмму, ее опровержением:

Молодой головой
русая,
над страницей стихов склоняясь,

был Асеев,
и будет Асеев
дверь держать
открытой для нас.
Мне приснится,
и прояснится,
и сверкнет отраженным днем —
на дарьяльскую щель
Мясницкой
этот сверху глядящий дом.

Эта асеевская квартира была литературным штабом. Там уславливались встретиться, туда приглашали. Так, после первого чтения Иосифом Уткиным «Поэмы о Ры- жем Мотеле» «широким шагом Маяковский пересек сцену и дружески от всей души пожал руку молодому поэту.

— Замечательно, товарищ Уткин, — громко поздравил он. — заходите, Мясницкая, 21, к Асееву. Мы всегда будем вам рады!»⁵

У Асеева бывали, Асеева любили, Асееву подражали... Его влияние не замыкалось кругом литературной группы. Да и известен Асеев был не только как лефовец, но и как Асеев. Молодые поэты шли к нему. Вначале — с конца 20-х годов — в «Молодую гвардию». О том, как Асеев оказался в журнале, вспоминает Ю. Либединский: «...Маяковский решил связаться с журналом, являвшимся органом ЦК партии и ЦК комсомола... Речь шла не о личном сотрудничестве Маяковского, а об участии в журнале того направления литературы, которое возглавлялось Маяковским, — насколько я помню, в результате переговоров заведование стихотворным отделом «Молодой гвардии» взял на себя Николай Николаевич Асеев»⁶.

Позже к Асееву шли в «Октябрь». Некоторые молодые были слушателями его семинара в Редакционно-издательском институте, сокращенно в РИИНе, в который был преобразован литфак университета⁷.

Но, конечно, самое широкое влияние Асеев оказывал своими стихами. Уже в 20-е годы у него появляются подражатели, даже спутники. Так, на страницах «Нового Лефа» В. Шкловский утверждал: «У каждого русского писателя есть сейчас свой попутчик... У Асеева — Саянов». И здесь же он очерчивал еще более широкий круг асеевского воздействия, хотя и ограничивая его формальным моментом: «Под руководством автора «Черного принца» курс ритмики проходили Саянов, Кирсанов, Ушаков»⁸.

В. Маяковский пишет имя Асеева на полях книги А. Кудрейко «Осада» (1929) напротив таких строк:

Настало время бить отбой
Строке с пера летающей,
О встрече с полночью рябой,
Которая слепа еще...

Анализируя пометы Маяковского, Н. Харджиев так объясняет эту: «Песенные конструкции Асеева, прозаизмы и эмоциональная насыщенность его лексики неоднократно имитируются эпигонами. Кроме этого следует отметить типичные для Асеева темы поэтического ремесла, транспонированные в план динамических метафор (ср. начало поэмы «Лирическое отступление»)»⁹.

Да, присутствие Асеева десятилетиями и очень явно ощущалось в советской поэзии. Ощущалось и теми, кто не был с ним связан биографически, однако справедливо и закономерно, что разговор о роли Асеева никак не удерживается в пределах выяснения, на кого он повлиял, но тут же переходит на то, кому он помог, кого поддержал.

Асееву был присущ — об этом вспоминают все — редкий талант бескорыстной любви к чужой поэзии. Он умел радоваться чужим удачам, хотел, чтобы их было больше. Поэтому к нему шли, его участия искали, или же он сам находил тех, кому хотел помочь. Многих он поддержал в начале пути, откликнувшись рецензией на первое заметное выступление или именно в тот момент, когда его вежливое слово могло оградить от незаслуженных нападок. Так было с В. Казиным, В. Саяновым, М. Светловым... В 30-х, работая в «Октябре», он спасает от невнимательного литконсультанта стихи Ксении Некрасовой и Александра Яшина...¹⁰

Какие разные имена! Асеев умел чувствовать талант, забывая о групповых пристрастиях, особенно талант начинающего поэта, которому, однако, подсказывал направление или даже оценивал его, как бы авансом приближая к себе и своим друзьям. Именно так был воспринят А. Твардовский по «Стране Муравии», увиденной как нечто родственное традиции Маяковского, которую и предлагалось молодому поэту продолжить. Надежды не всегда оправдывались.

Асеев, поддерживая, признавая, никогда не закрывал для себя возможности спора, резкой критики. Та же любовь к поэзии, которая заставляла его отыскивать все новое, от-

меченное талантом, бросала его в полемику, не раз делала ее зачинщиком. Поводом могло быть отдельное стихотворение, образ — частная неудача — или же и принципиальное несогласие касательно выбора позиции, понимания роли поэта. В случае принципиальных расхождений Асеев бывал неумолим.

Естественно, что асеевское влияние во всей полноте, а не только в области формы, сказалось в творчестве поэтов, пошедших сознательно вслед за ним, принявших его идеи о поэзии. В их числе оказались многие «комсомольские поэты».

С первым их поколением отношения у Асеева складывались довольно сложно. На них наложила отпечаток групповая полемика, в ходе которой и А. Безыменский и А. Жаров не раз выступали в роли оппонентов Лефа. Лефовцы претендовали на роль учителей, не находя в лице названных поэтов послушных учеников. Молодые по возрасту, те очень рано почувствовали уверенность в своих силах, к ним рано пришла слава. Они считали, что и без чужих советов знают, о чем писать, а тем, как писать, они не захотели заниматься с требуемой лефовцами усидчивостью.

Вот откуда в асеевских оценках ноты сожаления и осуждения. Правда, они звучат обычно после признания: «мы имели близкое и дружеское соседство поэтов комсомола первого призыва...»¹¹ Признание, не снимавшее разногласий.

Из этого первого поколения по духу и строю стиха Асеев выделял для себя, пожалуй, Светлова. Тем с большим вниманием он присматривается к поэтической молодежи рубежа 20—30-х годов. В ней он надеется найти единомышленников, последователей и действительно находит.

В 1927 году с асеевским предисловием выходит в свет первая книга Н. Ушакова «Весна республики». В стихах молодого киевлянина было желание овладеть современной поэтической культурой. Асеев восторженно пропагандирует и поэму Бориса Корнилова «Триполье»¹². Вместе со Светловым и Голодным пишет открытое письмо в поддержку Д. Алтаузена, когда критики «с надоедливой настойчивостью оповещали «о безвременной и окончательной гибели» поэта, воспитанного комсомолом»¹³.

Однако в излишней снисходительности даже по отношению к близким Асеева нельзя было упрекнуть. Он хотел

не только искоренять недостатки, но и предвосхищать: «Какие у них опасности? Мне кажется, как это ни странно, что у Смелякова и других молодых поэтов нет настоящей среды. Им, комсомольским поэтам, больше, чем кому-либо, надо быть связанными со своим читателем, а этого я не вижу. Есть опасность ухода в литературщину»¹⁴.

Асеев беспокоится о поэтической молодежи, ощущая за них ответственность,—они его продолжатели, вдохновляющиеся тем же, что и он:

Мы отдадим всю молодость —
за нашу
Республику, работу и любовь.

В этом раннем стихотворении («Порука», 1933) Ольги Берггольц — долгосрочная, программная установка для комсомольской поэзии, что подтвердит и Я. Смеляков, озаглавив свой сборник 1932 года «Работа и любовь», а затем вернувшись к этому названию в своей последней прижизненной книге.

Слово «работа», стоящее рядом со словом «любовь», звучит в асеевском ключе. Это созвучие засвидетельствует О. Берггольц, начавшая коротенькое предисловие к своему позднему избранному «Память» (1972) знаменитыми асеевскими строчками:

Я лирик по складу своей души,
По самой строчечной сути.

Правда, когда в своем поэтическом тезисе и в своих стихах молодые так легко соединяли «работу и любовь», они отличались от Асеева, в это время уходившего уже в работу, чтобы отгородиться от любви. Другое дело — поэты второго комсомольского поколения: говоря о любви, они имеют в виду только «строгую любовь», чуждую рефлексии, не отрывающую от общего дела. Да и сама сфера личного, как теперь кажется, расширяет свои пределы: «У нас имеется очень много молодежи, у которой нет этих противоречий, для которой подъем стратостата — большое личное событие»¹⁵.

«Противоречия», о которых говорил в своей съездовской речи С. Кирсанов, подразумевают невозможность целиком вписать себя, свое «я» в новый образ эпохи. Их не знает молодежь, но на эти противоречия не раз наталкивались поэты более старшие, и мало из них кто так болезненно, как Асеев.

Он отлучает себя от лирики, и к началу 30-х годов многие уже забыли его прежнего. Зато другие не забывали, не хотели забыть. Вот на Первом съезде писателей А. Безыменский, только что полемизировавший с Асеевым-лефовцем, вступает за него в спор, за него — лирического поэта: «Можно посоветовать не повторять удивившего всех нас заявления, что Асеев абсолютно чужд интимной лирики, Асеев, который — лирик «по складу своей души, по самой строчечной сути»¹⁶. В ответ на это уточнение — аплодисменты.

Трудно сказать, был ли Асеев благодарен за такую поддержку. Во всяком случае, в собственном выступлении он говорил о другом: об общих закономерностях поэтического языка и о новом типе поэта. Эта вторая часть его речи стала развернутой репликой в споре о Маяковском, который не на съезде начался и не на съезде закончился. Да и закончился ли?

После смерти Асеева Б. Слуцкий, ему было поручено писать некролог, обнаружил в деле поэта старую анкету, где в графе «Ваше отношение к союзу писателей» стояло одно слово — «Основатель»¹⁷. Не слишком ли самонадеянно и громко? Однако верно по сути: один из основателей, даже формально — член оргкомитета. Причем необычайно активный. В подготовительный период, предшествовавший съезду, Асеев не раз поднимает спорные вопросы, начиная их обсуждение. Вопросы как организационные («О составе членов Союза советских писателей», «Каким должен быть наш клуб?»), так и творческие, относящиеся прежде всего к состоянию поэтических дел. Непосредственно накануне съезда именно Асеев делает в оргкомитете доклад «Поэтическое творчество», за которым последовало бурное обсуждение.

Для самого докладчика это была еще одна возможность утвердить свою мысль — каким быть поэту и, с точки зрения этого своего идеала, оценить современников. Если вспомнить многочисленные асеевские статьи, рецензии, доклады предшествующего десятилетия, то станет очевидным: Асеев осуждает все те же недостатки и предъявляет к поэзии те же требования. Только теперь он формулирует еще жестче, непримиримее. К тому побуждает желание, чтобы новое творческое объединение — Союз советских писателей — было свободно от ложных установок.

Ложным по-прежнему Асееву видится пренебрежение к формальному поиску, ибо зависимость в форме призна-

ется чреватой идеологической уступчивостью. В искусстве, как и в самой действительности, поэт должен остро отличать уходящее от того, что ново. И, наконец, вопрос о том, каким быть художнику в отношении к действительности, вопрос, на решении которого Асеев разошелся с Пастернаком, ведя с ним непрекращающуюся полемику. Эта полемика во время съезда возобновляется, ибо в ходе выступлений и особенно после основного доклада по поэзии наметилось противопоставление, требующее выбора: Пастернак или Маяковский?

Знаменательны названия, под которыми асеевская речь излагалась в газетах: «Поэт — трибун и боец» («Правда», «Известия»), «Мы создаем новый тип поэта» («Литературная газета»).

Асеев начал свое выступление словами о том, что не собирался говорить, ибо не умеет настроиться «на импровизацию, на декларацию в прозе»¹⁸. Асеев явно скромничал, ибо без умения декларировать он не мог бы ходить в лидерах Лефа. Он умел это делать, что и подтвердил еще раз, со всей определенностью выступив в защиту агитационной поэзии, которая — не прошлое, а настоящее и будущее. Как не прошлое, пусть даже великое, ставшее классикой, и творчество Маяковского: Маяковский не кончился, Маяковский только начинается.

Таков пафос съездовской речи Асеева, от которой тянется ясно различимая нить к его знаменитой поэме.

Замысел и жанр

Вопрос, почему Асеев написал поэму о Маяковском, едва ли возникает. Если вопросы и поднимаются, то другие: почему вплотную к работе над поэмой Асеев приступил именно в это время — спустя шесть лет после смерти друга? почему избрал такой поворот сюжета — «Маяковский начинается»? да и что означает это название?

Мы сейчас довольно хорошо и подробно представляем себе, как шла работа, как складывался замысел. Асеев не раз печатно и устно, предваряя первые чтения глав, рассказывал об этом, а недавняя публикация А. М. Крюковой «Николай Асеев. К творческой истории поэмы «Маяковский начинается»¹⁹ вернула к жизни и стройно представила богатый архивный материал: тексты асеевских выступлений, черновые наброски...

Поэма Асеева — аргумент в тогдашнем споре о Мая-

ковском, и понять ее невозможно, хотя бы в общих чертах не восстанавливая обстоятельств и сути полемики. Судьба наследия Маяковского, его поэтической традиции в довоенное десятилетие прошла через два почти равные по времени этапа. Первая половина 30-х годов — литературная борьба, начавшаяся еще при жизни поэта, правда, теперь вопрос, принимать или не принимать Маяковского, сменился другим — продолжать ли и как? Именно так отзывался он во многих съездовских выступлениях.

Затем 5 декабря 1935 года в «Правде» от имени И. В. Сталина прозвучали слова: «Маяковский был и останется лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и произведениям — преступление». Эти слова изменили ситуацию. Всего лишь две недели спустя — 20 декабря — в «Литературной газете» Асеев впервые печатно сообщает о работе над большим произведением, над романом о Маяковском.

Сличение дат — не в пользу Асеева: как будто он отмалчивался до тех пор, пока нельзя было действовать наверняка. Это не так. Во-первых, Асеев не отмалчивался. А во-вторых, работать над романом он начал гораздо раньше.

Первые асеевские слова о Маяковском прозвучали в день похорон: статья «Если бы он знал», появившаяся в «Литературной газете» за несколькими подписями, была написана Асеевым²⁰. Затем уже в июньском номере «Красной нови» он публикует свои первые воспоминания, под которыми дата — 1 мая 1930 года. И название, как бы предвосхищавшее название поэмы, — «Володя большой и Володя маленький». Однако от воспоминаний до поэмы путь оказался долгим. Асеев-поэт не сразу оценил находку Асеева-мемуариста.

В первой половине 30-х годов Асеев в разных жанрах и по разным поводам выступает в печати о Маяковском: стихи и мемуары; резкие письма, опровергающие чужие воспоминания и оценки (В. Бонч-Бруевича, И. Сельвинского); наконец, статьи о работе и творчестве Маяковского. Этому разъяснению Асеев отдает много сил, начав его статьей для первого посмертного избранного, вышедшего в Дешевой библиотеке Госиздата в 1930 году, — «Как читать Маяковского», и дав блестящий по тонкости понимания стиха комментарий к пятому тому Полного собрания сочинений (одним из редакторов которого Асеев был) — «Работа Маяковского над поэмой «Про это» (1934)...

Однако все яснее, как Асеев не раз признавался, ощущает он недостаточность сделанного и делаемого. Хотелось и себе и другим напомнить, объяснить, какого необычайного масштаба и таланта это был человек. И тем острее переживалась трагедия — смерть Маяковского. Первым подступом к теме стала так и не завершенная «Поэма о ГПУ» — отрывки из нее печатались «Литературной газетой» в первую годовщину со дня смерти Маяковского²¹. Поэма так и не написалась, ибо ее замысел укладывался скорее в иной жанр: то ли приговор виновным, то ли заявление, требующее возмездия.

Обличение как один из мотивов сохранится и в поэме «Маяковский начинается», но отойдет на задний план, заслонится воспоминанием, мыслью о Маяковском, идущей от его биографии, но уже преодолевающей пределы личной судьбы и рисующей образ Поэта. Сначала Асеев хотел писать мемуары, затем роман, который и начал, — от него остался небольшой, недавно опубликованный отрывок «Недалекая звезда»²². И в конце концов он возвратился к мемуарной форме, сохраняющей реальные имена, факты, но передавая их не прозой, а стихом.

Асеев решил рассказать о жизни друга. После смерти Маяковского рано зазвучали предупреждения: «Не надо только превращать Маяковского в догму...» (И. Беспалов), «Слепое же подражание Маяковскому ни к чему привести не может...» (Е. Усиевич)²³. Наконец, на съезде говорилось уже о том, что делается повсеместно: Маяковского фетишизируют (Д. Петровский), канонизируют (А. Безыменский)²⁴. Как видно, возражали поэты, даже близкие по направлению.

Однако Асеев был не согласен, ибо считал, что Маяковский по-прежнему недостаточно понят и известен. Конечно, догма не нужна, но необходим живой Маяковский. «Живой Маяковский» — именно так назывались маленькие литографированные книжечки, выпущенные в 1934—1935 годах группой его друзей. И так же называлась одна из прямо предшествующих поэме заметок Асеева в «Вечерней Москве» (13 апреля 1936 года). А еще раньше — в своей съездовской речи — Асеев, отбрасывая обвинение в том, что создается культ Маяковского, пояснял, ради чего неустанно привлекает внимание к его личности: «Мы говорим о поведении Маяковского, о культуре его биографии...»²⁵

Вот почему в поисках жанра Асеев не отходил от

воспоминаний, связывая два момента: «Появление Маяковского и его гибель»²⁶. В утверждении этой связи — тоже полемика: «Его представляли, как лопатой разрубленного червяка, две половинки. До революции он был такой, этаким, мелкобуржуазный, до революции был плохой, буква, футурист, желтая кофта, «свергнуть Пушкина с парохода современности». Все грехи, «детские болезни левизны» приписывали ему. После Октября или, вернее, после вступления в РАПП Маяковский делается паинькой и настоящим пролетарским поэтом. Что это неверно — это ясно»²⁷.

Таково одно из объяснений, почему поэма была задумана, оказалась необходимой, — не разрывать судьбу поэта, понять ее цельно. А поняв в прошлом, подготовить будущее:

Но прошлого тропы 18
движенью — узки:
конец — означает начало.

Итак, писать поэму Асеев начинает в мае 1936 года. Летом уже готово семь глав, то есть третья часть из предполагаемых двадцати²⁸. В конце года — первые газетные публикации и первое публичное чтение. В 1937 году одновременно двумя журналами — ленинградской «Звездой» и «Октябрем» — печатаются главы, которые, кроме того, по отдельности появляются на страницах центральных и областных газет.

Хотя, выступая в Доме печати 8 декабря 1936 года, Асеев и обозначил предполагаемый объем — двадцать глав, но в печати нет-нет мелькают сообщения о близящемся завершении поэмы: «Н. Асеев прочтет поэму «Маяковский начинается», работу над которой поэт заканчивает» («Вечерняя Москва» 4 октября). И чуть раньше в «Комсомольской правде» (1937, 27 сентября), предваряя публикацию главы «Четырнадцатый год»: «полностью печатается в журнале «Октябрь». Однако в «Октябре» появилось только восемь глав, завершенных «Первой трагедией».

В те годы нередко в печати, в первую очередь в «Литературной газете», помещаются маленькие заметки — писательские ответы на вопрос: «Над чем работаете» — «Николай Асеев. Работаю только над поэмой «Маяковский начинается». Когда закончу? Вряд ли раньше, чем к десятилетию со дня смерти Владимира Владимировича Маяковского»²⁹. Ответ, относящийся к началу 1939 года.

И действительно, лишь в будущем 1940 году поэма появится отдельным изданием: почти одновременно в издательстве «Советский писатель» с портретными иллюстрациями Марии Синяковой и в «Роман-газете» (огромным тиражом — 300 тысяч). Впрочем, не говоря о частных изменениях текста, и это еще не последняя точка в работе. В 1950 году Асеев допишет две главы, стоящие теперь за эпилогом: «Знаменосец революции» и «Открытие Америки».

Задуманная в первые месяцы 1936 года, поэма будет завершена спустя пятнадцать лет. Но даже если не учитывать последнего к ней добавления, выходящего за пределы первоначального замысла, приняв за целое первые семнадцать глав с эпилогом, то и тогда работа растянулась на пять лет. Если вначале поэма замышлялась как полемический аргумент, необходимый в сложившейся литературной ситуации, то к ее выходу в свет сама ситуация значительно изменилась. В том числе и в отношении Маяковского: если спор о том, как его понимать, и продолжался, то сам он стал бесспорной фигурой. Все это не могло не отразиться на восприятии поэмы.

Первое ее писательское обсуждение прошло в ноябре 1938 года. «Литературная газета» тогда же сообщала: «22 ноября состоялось заседание бюро президиума ССП с участием многих писателей и поэтов. Председательствовал тов. Л. Соболев. Большая часть заседания была посвящена чтению и обсуждению новых глав поэмы Николая Асеева «Маяковский начинается»³⁰. Многие выступили. Все говорили о достоинствах, некоторые делали замечания, но спорили не о Маяковском, а о жанре.

Поэма о поэте — неожиданно?

Давайте подумаем, в какой мере действительно неожиданно. Поэзия легко справляется с подлинными фактами, даже с документами, что Асеев и сам уже подтверждал. Традиционно историческое событие и историческое лицо могли быть представлены как с эпическим размахом в поэме, так и в одном из лирических жанров, например в оде. Конечно, в этих высоких жанрах выступала обычно личность героическая, не литературная. О собратях-литераторах привычнее было говорить в эпиграмме, в сатире, в послании, из которого мы черпаем биографические подробности. Наконец, писались стихи, посвященные памяти, передающие не только скорбь, но и воскрешающие облик. Примеров здесь множество. Такого рода

мемориальное стихотворение могло быть и достаточно простым и достаточно подробным.

Формально путь к поэме о поэте легко намечается от традиционных жанров. Необходимо было только соблюсти еще одно неформальное условие — признать за поэтической личностью историческое значение, дающее право представлять свое время, эпоху. Такое признание было заслужено русской литературой еще в первой половине прошлого века, как бы итогом которой и явилась поэма Некрасова о Белинском. Герой не поэт, но литератор. Это одна из исходных точек жанровой традиции, в русле которой уже совсем близко по времени к асеевской поэме было написано «Первое свидание» Андрея Белого — поэма о том, как начинался русский символизм.

Замысел Асеева не был чем-то небывалым, но от этого он не становился менее сложным для воплощения. Все чувствовали новизну и подыскивали жанровые определения, стараясь уйти от слова «поэма», которое пристает — и с этим ничего не поделаешь — к любому произведению в стихах большого объема. К нему же вернулся и сам автор, при первой публикации давший подзаголовок — «Повесть в стихах», но позже заменивший его — поэма. Понятно, почему Асеев на него не сразу согласился: сказывалась и лефовская боязнь традиционных приемов и терминов. Однако когда произведение было уже в значительной своей части завершено, когда автор услышал мнение первых читателей и слушателей, он, вероятно, понял, что старое слово не может поглотить всей реальной новизны.

Чем держится сюжет поэмы? И держится ли он чем-нибудь, или существует в свободном сочетании фрагментов-эпизодов? Ведь сказал же В. Шкловский, предложив свое жанровое определение: «Стихотворные примечания» к жизни гения...»³¹ Раз примечания, значит, организующий момент — за пределами произведения. Да, А. Твардовским было высказано сомнение: «Поэма ли то, что пишет Асеев? Ведь она лишена твердого сюжета...»³²

Тогда же на обсуждении Твардовскому возражали. «Вредна гипертрофия сюжета в поэзии, — говорила В. Инбер. — Как часто поэт, стремясь точно пересказать события, забывает о собственном отношении к событиям. Сомнения Твардовского неосновательны. Поэма Асеева написана по системе дополнительных тонов, по системе радуги»³³.

Мне уже приходилось приводить эти слова о «системе

радуги», говоря об излюбленных асеевских ходах ритмической организации (гл. «Техника стиха»). Но ритмическая дополнительность у Асеева — это лишь внешнее проявление интонационного перехода, смены повествовательного тона и отношения. Здесь же, в поэме «Маяковский начинается», контраст между главами, эпизодами, отдельными мотивами становится принципом сюжетной связи. Мысль, высказанная В. Инбер³⁴, не раз отзывалась у исследователей, говоривших о нанизывании контрастных образов, о том, что место сюжета занял «четкий развивающийся контраст» (С. Лесневская)³⁵.

Согласившись с такой оценкой, остается восстановить основные контрастирующие, противоборствующие мотивы — «дополнительные тона», — дающие движение теме, нарастание мысли и «глубинную связь» сюжету.

Вспоминает поэт

С чего начать поэму? Детство, отроческие годы — Багдади, Кутаиси, переезд в Москву... Впрочем, это все материал не первой главы, а второй, третьей. Им в нарушение хронологии предшествует рассказ о первой встрече со своим героем — «Маяковский издали». Издали, то есть через четверть века, с тех пор прошедших:

Теперь —
эти всеми забытые встречи,
рассвет наших взглядов
и рань голосов,
едва повернувшись,
далеко-далече
откинуло времени колесо.

Так сразу же определилась дистанция во времени и роль автора. Мемуарист? Да, но не только. Мемуарист и историк. Существенное в данном случае различие, ибо эти две точки зрения не всегда легко совмещаются. То, как виделось тогда, свое тогдашнее юношеское понимание вещей Асеев проверяет сегодняшней исторической оценкой. Они разные, это естественно. Но Асееву хочется, чтобы в этой разности не было противоречия, взаимного исключения.

Асеев не делает вида, что все было оценено и понято в те далекие годы. Это значило бы подгонять прошлое под уже известный теперь, но не тогда, исторический ответ. Окидывая взглядом ту начальную пору, Асеев утвер-

ждает: шли вслепую, на ощупь, но шли, чтобы найти верный путь. На него в конце концов и вышли через неприятие существовавшего, устоявшегося, косного.

Первые впечатления — по памяти:

Москва грохотала
тоскою бульжной,
на дутых
катили тузы по Тверской —
торговой смекалкой,
да прищурью книжной,
да рыжей премудростью
шулерской.

Накапливаются факты, одна к одной подставляются детали монтируемого из них целого, которое уже не удерживается в пределах памятного, некогда виденного и скрывается к обобщению: «Империя! Ты отдала нам плечи».

Место действия — Российская империя. Время действия — после поражения первой русской революции:

Был девятьсот пятый —
засвистан,
затоптан,
затерт
и засален по лавкам менял;
и в розницу предан,
и продан был оптом,
и заслан —
куда и Макар не гонял.

Асеев верен своему поэтическому мышлению — звук работает с полной нагрузкой. Обратите внимание на перекликающиеся приставками глаголы. Пригнанные по звучанию, они и по смыслу ложатся друг поверх друга, спрессованные в едином значении. И ни малейшего повода заподозрить, что слова надуманны, подысканы по формальному признаку, напротив, впечатление стремительно-го ритма и стремительной мысли, движущейся от слова к слову и охватывающей явление.

Асеев как будто и не держится найденного звукового приема, легко от него отступает, перебивая другим созвучием, которое тем выделеннее, тем заметнее и значительнее по смыслу: «предан и продан». Снова родственные созвучия, спрессовывающие значение. Затем еще раз припоминается прежний звуковой ряд, через который по его первому слову — «засвистан» — весь эпизод проходит как будто под аккомпанемент казачьего посвиста и рассекаю-

щих воздух нагаек. И вдруг Асеев, подтверждая, что не он во власти у приема, но полностью им владеет, разрешает напряжение разговорным выражением: «куда и Макар не гонял...»

Эта заключительная и значительная по объему часть первой главы не что иное, как перечисление. Сменяющие друг друга исторические подробности: события, имена, названия книг, картин, спектаклей... Дань лэфовской фактографии? Если дань прошлым, еще не целиком оставленным взглядам здесь и ощущается, то скорее не в том, как изображает Асеев, а в том, как он оценивает. Возвращаясь памятью в 10-е годы, Асеев как бы возвращает и свое тогдашнее футуристическое восприятие — неприязнь ко всему, что было до них, до прихода футуристов. В эпоху безвременья в качестве ее опознавательных примет вписана и чеховская интеллигенция («о небе в алмазах бессильная грусть»), и искусство МХТа («Царь Федор Иванович» — именно так: «Иваныч», — без исторической, верноподданнической и литературной почтительности), и блоковская поэзия («И Блок Незнакомку уводит во храмы Нечаянной Радости вызвенеть звук»)...

Факты художественной жизни поданы так, что они лишь дополняют суть эпохи, ей не противореча, а суть эта раскрывается через исторические последствия:

приходит Распутин
и валит империю
на постель!

Так завершается первая глава — раскрытой, договоренной метафорой об империи, отдавившей плечи своей тяжестью. Теперь мы понимаем, что это тяжесть падающего тела. Мертвого тела.

В первой главе — историческая панорама. В ней — мысли и мотивы только намеченные, их развитие — в дальнейшем. Затем две главы, в которых в историческое время вплетена биография героя. Поэма о Маяковском наконец реализовала тот замысел, к которому Асеев не раз подходил, — написать о юности реального исторического лица.

Республика детства — это выражение есть в «Курских краях», — противозаконно установленная в пределах Российской империи! В этой мятежной республике — истоки искусства, навсегда хранящего раннюю память. Бунт красоты, бунт детства!

Детской памятью остро схвачена жизнь в ее светоте-ни — это ли не первый и незабываемый социальный опыт художника? Опыт, в котором ломовой силе быта — перед ней, кажется, что устоит! — далеко не всегда удается одо-леть человека, сделать его нечувствительным к доброму слову, к сказке, слышанной зимним вечером и ко всему, в чем впервые угадывается еще непонятная, но притяга-тельная красота: «узоры на одеждах, на чашках, деревян-ные украшения на фасадах, цветные рисунки... иконы», а рядом с этой рукотворной красотой — природа: «ощущения цветных спектров в переливах и переключках между кровавыми бегониями, нежными левкоями и пестротой анютиных глазок»³⁶.

Асеев не оставил столь же подробного рассказа о детст-ве, как «Холмчовск» К. Петрова-Водкина — книга удиви-тельная, многое объясняющая в том, откуда и как рожда-лось буйное живописное сознание. Он не написал и такой книги, как «Ни дня без строчки» Ю. Олещи, которая была задумана «в поисках первоначальных ощущений». Но над «Курскими краями», а затем над поэмой о Маяковском Асеев работает в те же годы, вспоминая сходное и сходно.

Сходство прежде всего в том, что из удержанных памя-тью художника «первоначальных ощущений» развивается мир, обладающий достаточной силой, чтобы не только со-противляться жизненному укладу, но и опровергнуть его по законам красоты. А сама красота не придумана, не вы-читана, а увидена, услышана ребенком. Вспоминаются не только вещи, не только природа, но и люди.

За эту память детства держались, ею жили в искусст-ве. Разве не о ней свидетельствовал в своей знаменитой речи на писательском съезде Юрий Олеша, к тому време-ни уже написавший «Трех толстяков»: «...главная моя мечта — мечта сохранить право на краски молодости, глав-ная моя мечта — сохранить правоту молодости, защитить мою свежесть от утверждения, что она не нужна, от утвер-ждения, что свежесть есть пошлость, ничтожество.

Я не виноват, что моя юность проходила в условиях, когда мир, окружающий нас, был страшен. Я понял, что причина такой концепции есть желание доказать, что во мне имеется сила красок и что будет нелепостью, если эти краски не будут использованы»³⁷.

Напомню — эти слова прозвучали именно тогда, когда Асеев шел к замыслу своей поэмы. Он не мог их не услы-шать и не оценить. Во всяком случае, рассказывая в 1938

году на страницах журнала «Литературная учеба» о своей поэме, он сходным образом объяснял, что же давало Маяковскому силу противостоять жизненной серости и вырваться из нее: «...если бы Маяковский с детства находился в этой среде, возможно, что и его бы обработали соответствующим образом и нивелировали бы в цвет своего времени, в такой серенький, без ярких пятен цвет.

Но Маяковский пришел из другой среды. Маяковский пришел из Грузии, где много солнца, где природа пестрее, где голоса громче, где он мог наблюдать жизнь виноградарей, скотоводов, людей, привыкших к опасностям»³⁸.

В поэме об этом — вторая глава — «Знакомство с Москвой». Это мотив важный, не пропадающий, ибо он необходим для понимания не одного Маяковского, но того искусства, за которое Маяковский боролся. А параллельно этому мотиву развивается тема, пока что основная, главенствующая в сюжете, — тема Москвы. Из их контраста вырастает сюжетный цикл — первые три главы, завершающиеся повтором почти тех же самых слов, с которых начиналось действие первой: «Москва колотила в булыжник копытами...»

Цикл, соответствующий долитературной биографии героя, объясняющий в то же время, каким опытом — принимаемым и отвергнутым — наполнено искусство, название которого заглавными буквами выведено в четвертой главе: «ФУТУРИЗМ».

Слово произнесено. Как с ним быть? Как с ним поступает Асеев?

Вот тот случай, когда монохромное, в одну краску, изображение не может устроить Асеева. Личные впечатления и утвердившаяся за явлением историческая оценка слишком сильно расходятся. И все-таки — попытка привести их к общему знаменателю.

Первоначальный футуризм — «пощечина обществу вкусу», но и он не был только отрицанием. «Смещенные плоскости», «взрытые чувства», а за ними —

вся ярость спектра,
вся яркость искусства,
которому
в жизни не повезло.

Асеев придает большое значение цвету, тону. Футуристическая яркость (вспомните детские впечатления!) приобретает особый смысл на фоне серенькой обыденности, се-

ренького мхатовского занавеса... То, что изгнано из действительности (чему «в жизни не повезло»), кажется перекочевавшим на неистово красочные полотна, в оскорбительные для благопристойного вкуса стихи. А что было изгнано?

И красное знамя
белесою чайкой
на сереньком занавесе
заменено.

В такого рода цветовой символике Асеев предлагает нам понять время. В те самые годы, когда пишется поэма, в своих прозаических воспоминаниях о Маяковском Асеев представлял футуризм наследником первой русской революции: «В русском футуризме был скрыт и пожар Красной Пресни, и отголоски Севастопольского восстания, и революционное движение на Кавказе. Ими было затронуто формирующееся сознание молодежи, при которой они происходили. Отголоски их, пусть и деформированные и преломленные, слышались в декларациях и выступлениях этой молодежи»³⁹.

Та же мысль в поэме:

Он был среди них,
очумелых от молний,
шарахнувших в Пятом
с потемкинских рей...

Что же, если считать футуристов наследниками Пятого года, то именно «очумелыми», ослепленными вспышкой, отблеск которой лег на футуристические полотна, отголосок которой (пусть «деформированный») прозвучал в ранних декларациях.

«Он был среди них...» Он, понятно, Маяковский. Оценка футуризма сильно колеблется в зависимости от того, как оценивают его в нем участие. То говорят: «Маяковский — футурист», то: «Маяковский и футуризм». Во втором случае все достоинства Маяковского, в том числе и раннего, остаются за ним лично, но не имеют отношения к футуризму, который только помеха, временное и прискорбное увлечение.

Асеев вписывает Маяковского в футуристический круг, говоря не столько о влиянии футуризма на Маяковского, сколько о его решающей роли в движении: «он чем-то серьезным их споры наполнил». Но сразу же вслед за

этим идут слова, самые резкие из всего, что когда-либо говорилось Асеевым о футуризме:

Но все ж
футуризм
не пристал к нему
плотно;
ему предстояла
дорога — не та;
их пестрые выкрики, песни, полотна
кружила истерика
и пустота;
искусство,
разобранное на пружинки;
железо империи
евшая ржа;
в вольерах искусства
прыжки и ужимки
«взбешенного мелкого буржуа».

Больше уже нет речи о яркости, вобравшей в себя отблеск революции, вместо нее — пестрота бессмысленной круговерти, пустых претензий. Футуризм стал в ряд остальных примет безвременья. В этой оценке мемуарист потеснился, а его место занял историк, как Асеев понимал тогда эту роль. Личные впечатления и пристрастия отодвинуты ленинским приговором анархическому бунту — слова, взятые Асеевым в кавычки.

Теперь, видимо, следует ожидать столь распространенного хода мысли: Маяковский спасен, а об остальных и говорить не стоит. Но следующую за приговором — пятую — главу Асеев начинает так: «Теперь начать о Крученых главу бы...»

Начать, чтобы завершить деление на «чистых» и «нечистых»? Нет, совсем нет, а потому что «о Крученых надо бы знать!».

Поэтическая продукция Крученых обычно оценивается одним словом, закрывающим дальнейшее обсуждение, — заумь. Асеев вразрез с этой установившейся однозначностью находит в стихах А. Крученых и многое другое. Конечно, не в пресловутом «дыр, бул, щыл», а в стихотворениях, заслоненных этой строкой: «Дунька Рубиха», «Случай с контрагентом в номерах».

Там всё:
и осторожная сентиментальность,
и едкая,
серая соль языка,
который привешен,

не праздно болтаясь,
а время свидетельствовать
на века.

Как трудно доискиваться истины там, где издавна властвует инерция полемического преувеличения как в ту, так и в другую сторону! Чтобы доказать неправоту тех, кто не дает себе труда вчитаться в стихи Крученых, не отмахиваясь от их непривычности, Асеев применяет к ним мерку, справедливую для Маяковского. Хотя едва ли даже в пылу полемики, даже на одну минуту он мог уравнивать эти два имени — слишком очевидна несоизмеримость сделанного каждым.

Именно сделанного! Но ведь в начальную пору, о которой ведет речь Асеев, когда еще только начинали делаться, было очевиднее другое — общность намерений, пока что мало дифференцированных разностью таланта, обширностью границ того поэтического мира, который каждому удавалось открыть и удержать за собой.

И еще одно — очень для Асеева важное. Поэтический отклик на время начинается не там, где слово «время» произнесено или названы его главные приметы и проблемы, но раньше — в самом строе поэтического мышления, в том, как поэзия соотносит себя с живой речью. Крученых был ценим за остроту его слуха, за решительность, с которой пренебрегал традиционной поэтичностью, целиком полагаясь на звучащее слово. Сам колорит речи с ее интонацией, с ее звучанием — это тоже время, прожитое, откладываемое в сознании и дающее ход к глобальным проблемам. Его-то и обнаруживает Асеев в стихах Крученых, об одном из которых, бросая вызов противникам, он говорит так:

Рубиха вас разоблачает,
со всем вашим скарбом
прогорклым в душе.
Трактир ваш дешевый
с подачею чая,
с приросшею к скважине
мочкой ушей.

Свидетельство о времени, поэтическое свидетельство не сводимо к высказыванию, которое легко изъять из текста и процитировать. Не случайно в той же самой главе «Отцы и дети», где Асеев выступает на защиту Крученых, он не раз вспоминает о тех, кто обуян страстью к цитированию и кого стихи Крученых разоблачают, — «весь круг

мироздания сводящих к цитате—подросших лабазниковых сыновей».

В связи с этими современными написанию поэмы персонажами и название главы читается двояко: с одной стороны, обозначая бунт молодежи 10-х годов, а с другой, подразумевая, что у «отцов» той поры и сейчас нашлись прямые наследники:

защитного цвета
литые мещане,
сидевшие в норах
во время грозы.

Главы поэмы различны по своему характеру. Среди них есть панорамные, развертывающие событийную канву, есть построенные вокруг одного эпизода — «Невский перед Октябрем», есть монографические, портретные — «Хлебников», «Разговор с неизвестным другом».

На их фоне глава «Отцы и дети», безусловно, ключевая, к тому же убеждающая лишней раз, что одной лишь хронологической связью сюжет не держится, что в его основе — более сложное сцепление и противоборство мотивов. Ведь и сама биография героя берется не на всем своем протяжении одинаково подробно, главное — два ее момента: начало и конец. А за этими двумя моментами — две эпохи: десятые и тридцатые. Они характеризуются тоже в разной мере подробно, в зависимости от главной сюжетной темы — показать преемственность в развитии поэзии Маяковского и его соратников, а также и преемственность ее неприятия, ее непонимания. Первоначально поэзии противостояла вся эпоха, исключений почти не делалось, теперь — наследники той предреволюционной поры, немногочисленные, но цепкие.

Так что «отцы и дети» — это мысль центральная, диктующая сюжетный прием. Если его не заметить, а продолжать настаивать на одной хронологической связи, то поэма неминуемо покажется клочковатой, нев्यстроенной.

Скажем, не заметив этого организующего приема, как понять построение самой этой главы — «Отцы и дети». Какой-то тематический калейдоскоп: характеристика поэзии Крученых, а через нее всего раннего футуризма; выяснение, против кого была направлена эта поэзия, и затем — скачок через десятилетие к литературным противникам, на которых возлагается вина за гибель Маяковского. И, наконец, три автобиографических фрагмента: воспоминание

о детстве, об отце, воспоминание, объясняющее свой — асеевский — путь к футуризму.

Вот такая тематическая и хронологическая мозаика на каких-нибудь пяти-шести страницах текста. Разбегающиеся темы и расползающаяся глава?

Нет, глава прочная, последовательная по отношению к мысли, вынесенной в ее заглавие. Мысль о конфликте эпох, представленном как конфликт поколений, как столкновение старого и нового, косного и ждущего обновления. Мысль, неоднократно возвращающая к словам «отец», «сын»... Здесь и рассказ о своем раннем разладе с родительской мудростью:

Слова у отца непонятны:
как полисы,
как дебет и кредит,
баланс и казна...

Своя биография дается с самого начала как отрицание, а как родословная литературных противников выводится прямо из прежнего времени, от тех, кого некогда числили злейшими врагами молодые ниспровергатели. Надо сказать, что обличительный приговор у Асеева выдержан в духе эпохи («чем занимались ваши родители до семнадцатого года?»):

Так вот,
у таких и отцы были слизни:
их души тревожил
лишь шелест кушей.
А Вася Каменский —
возьми да и свистни
в заросшие волосом
дебри ушей.

Так представлено начало футуризма, вместе с которым начинался и Маяковский.

Линия главного героя, так же как и линия нового искусства, была сразу же намечена на разрыв с эпохой, со временем отцов. В характеристике Маяковского с первого его появления Асеев пошел от внешнего впечатления, верность которого засвидетельствована и другими мемуаристами той ранней поры: «Похожий на рослого мастерового, зашедшего в праздник в богатый квартал...» На этот первоначальный образ затем наращиваются новые черты, и от этого внешнего сходства намечается путь к пониманию поэта: «Он был, как огромный натруженный грузчик», откликнувшийся в столицах на голос окраин.

Вот Маяковский вступает в литературу, пусть со скандалом, под свист и улюлюканье,— изменится ли облик? Асеев внимательно припоминает перемены: цилиндр, визитка, толстая трость... В общем «шикарное» облачение, приобретенное на Сретенке: «На Сретенке были дешевые лавки готовой одежды...» Внешне как будто бы ничего не осталось от «рослого мастерового», но Асеев продолжает логику образа, показывая, как утраченное в облике теперь углубляется, чтобы стать творческой сутью:

- все гуще, как в лямки,
влегал он в работу
и книгу надписывал подписью:
Вол.

Так намечен переход к послеоктябрьскому Маяковскому, проповедующему идею полезной, действенной поэзии и исполняющему ее в творчестве. Но прежде в поэме еще раз мелькнет тот подросток, дерзкий, чужой в богатом квартале. Он появится в решающий момент — глава «Невский перед Октябрем», написанная не в духе высокой патетики, но жанровой сценой: Маяковский, по имени даже не названный, увиденный глазами незнакомых людей,— Высокий (это же его подпольная кличка!), срезает на уличном митинге трезвонящую дамочку.

Юность Маяковского кончилась, а поэма продолжаетсЯ. Следующие три главы — новый отчетливый цикл: литературное окружение, спутники и враги. Если желание посвятить целую главу Крученых исполнено не было, то вот Хлебникову глава посвящена и названа его именем. Рассказ об общей юности, о том, как все они начинались, а Хлебников, бывший во многих отношениях первым и первым ушедший из жизни, вспоминается как символ той поэтической поры.

Кроме Хлебникова отдельная глава о Пастернаке, точнее, к нему обращенная, — «Разговор с неизвестным другом». С неизвестным, потому что его имя не названо, но, угадывая его, мы авторской воле не противоречим: «Теперь разглядите, кого опишу я...» Разглядеть не так уж сложно по тому, о чем идет речь, а к тому же Асеев подсказывает эпитафией из Пастернака, реминисценциями в тексте.

Обращение к Хлебникову — в прошлом, к Пастернаку — в настоящем. Призыв сохранить дружбу, единомыслие:

Так ближе!
Не в буре дешевых оваций

мы голос натруженный
сдвоим и сгрудим,
чтоб людям
не ссориться,
не расставаться,
чтоб легче дышалось
и думалось людям.

Велик пафос убеждения, с которым Асеев пытается отмести все разногласия, с которым под ударение ставит частицу «не» при разделяющих по смыслу глаголах: «не ссориться...» Психологи говорят, что, убеждая себя и других, лучше повторять слова, обозначающие то, что нужно сделать, и не говорить о том, чего делать не нужно, ибо частица есть частица, она сотрется и в сознании осядет мысль, противоположная желаемой.

За асеевской отрицающей ссору настойчивостью ясно слышится, что отвергаемая угроза слишком реальна, что частица не перевешивает стоящего за ней глагола. Вот почему между главами «Хлебников» и «Разговор...» втиснулось «Осиное гнездо». Самим композиционным приемом (а говорили о случайности построения) Асеев подсаживает, откуда пришла беда и где искать виноватых:

И РАПП, И АХР,
и неказаль другая
полезли
изо всех щелей и нор.

Трудность борьбы за искусство, внутренний раскол группы, саму гибель Маяковского Асеев, естественно, не выводит только из литературных отношений, ибо они сами — продолжение, следствие причин исторических. В зачине главы «Осиное гнездо» Асеев определил ее значение в событиях и ее место в композиции:

К этому времени
сходится все —
все нити
и все узлы.
Опять обозначился
жирный кусок
и вин моревой разлив.

Нэп — поднявшие голову старые враги, их молодые наследники... И тем и другим поперек горла — Маяковский с его так рано прозвучавшим монологом «О дряни». Из главы в главу ведет Асеев тему «отцов и детей». Че-

рез нее — резкость, неумолимость к противникам. Ею же оправдывается необходимость приговора.

Задумывая и начиная поэму, Асеев еще не мог знать, насколько это его желание — вынести приговор — окажется в духе времени. Узнает же он об этом, не скрывая победного ликования — разве мы не предупреждали? Виновные, считает Асеев, теперь изобличены, о них следует сказать громко, чуть меняя имена тех, чья вина была (или пока что представляется) преимущественно литературной, о других же, о «врагах народа», не стесняя себя в выражениях:

с кошачьим сердцем,
но в телячьей шкуре,
литературный гангстер
Авербах.

Тогда Асееву могло показаться, что он говорит от имени наконец-то обретенной исторической истины. Теперь ради нее же к некоторым стихам поэмы приходится давать редакционное примечание: «Несомненно, эта характеристика Авербаха была вызвана крайней остротой литературной борьбы того времени. Следует иметь в виду, что Л. Л. Авербах в 1961 году посмертно полностью реабилитирован» (3, 472).

Меря не только литературные, но и человеческие отношения признаваемой им абсолютной правотой Маяковского, Асеев, конечно, не столь оскорбительно, но достаточно резко бросает упрек и людям, близко стоявшим к поэту, однако не предотвратившим его гибели. Главы, в которых обрисована эта человеческая трагедия неразделенной любви, так и не обретенного единомыслия, — «Маяковский рядом», «Косой дождь». Напомню, что им предшествует глава о Пастернаке, предваряющая драму одиночества и непонимания.

Да и тех, кто оставался с Маяковским, Асеев судит строго — они были рядом, но каждый со своим интересом:

Обычный вид:
соратник
тыщонек сто царапнет
и мчит,
зажав под мышку,
запихивать на книжку.
Устроились все
от велика до мала;
обшились, отъелись,
зажили на дачах.

Человек, нравственно бескомпромиссный по отношению к другим, должен помнить, что и к нему вернется вопрос — а что он? Ведь он тоже был рядом с Маяковским. Асеев не называет никого по имени, просто — соратники. Но разве не к нему в первую очередь это слово может быть отнесено, разве не вспомнит сегодняшний читатель, что именно Асеев выступает как Соратник в недавней книге В. Катаева «Алмазный мой венец»?

Асеев воспел в поэме бесребреничество Хлебникова, пренебрежение к жизненным благам (но не к бытовому комфорту), отличавшее Маяковского... Но если уж он гордо напоминает о таком свидетельстве своей дружбы с Маяковским: «В стихах его имя мое — не ваше — четырежды упомянуто», — то стоит к случаю привести самое известное из этих четырех упоминаний:

Правда,
 есть
 у нас Асеев
 Колька.
 Этот может.
 Хватка у него
 моя.
 Но ведь надо
 заработать сколько!
 Маленькая,
 но семья.

Пожалуй, лишь однажды в поэме, выговорившись, сбросив обвинения врагам и друзьям, Асеев, как бы спохватившись, подставляет и свое плечо под общую вину:

Мы все любили его
 слегка,
 интересовались громадой,
 толкали локтями его
 в бока,
 пятнали
 губной помадой.

И еще однажды он вспомнит не то чтобы о споре, но о своем несогласии с Маяковским, о непонимании его, когда тот во время прогулки спросил с мрачноватой серьезностью:

«Что вы думаете,
 Коляда,
 если
 ямбом прикажут писать?»

Асеев сначала отшучивался, но, вынужденный ответить прямо, говорит: «Просто, мне думается, не смогу». И в ответ слышит — после паузы:

«Ну, а я
буду
писать ямбом!»

Знаменательные слова и стоящие в знаменательном месте, объясняющем, откуда мог Маяковский, хотя бы предположительно, ожидать подобного приказа, — этими словами завершается глава «Осиное гнездо». Теперь такой ответ Маяковского подается в поэме как жест трагического самоотвержения. Тогда — в последние месяцы его жизни — желание во что бы то ни стало быть полезным, любым путем преодолеть литературную распрю в глазах соратников обернулось отступничеством от общего дела.

Так кто был прав? Нужно ли по приказу писать ямбом?

Асеев не комментирует ответ друга. Не рассматривает этих слов применительно к достоинству поэзии, к возможности ее существования, но делает их лишь характеристикой личности Маяковского, готового во всем, до конца отступить от слова «я», чтобы прочнее укрепиться на громаде слова «мы». И в подтверждение этих мучивших Маяковского сомнений Асеев цитирует стихи, оставшиеся в черновике:

«Я хочу
быть понят моей страной,
а не буду понят, —
что ж,
по родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь».

«Косой дождь» — предпоследняя глава первоначально-го текста поэмы. Но смысл главы, ее торжествующий финал, предваряющий финал всей поэмы, противоречит названию, опровергает опасения Маяковского. Опровергает его неуклонно возрастающей славой — упрочить ее, ускорить, ради этого пишется Асеевым поэма:

Как медленно
в гору
скрипучий воз
посмертной тянется славы!..
Обоз обгоняя,
взвиваю до звезд
его возносящие главы.

В поэме «Маяковский начинается» Асеев шел двумя путями, и полностью соединиться, совпасть им было не суждено. Одним путем его вела память, другим — сегодняшнее желание узнать и принять историческую правду, в том числе и о собственной поэтической молодости. Не следует ли из этого заключить, что поэма не получилась, что ее мысль расколота, а соединить начало с концом как в судьбе Маяковского, так и в сюжете не удалось? Не всякое противоречие обязательно — знак творческой неудачи.

Так и в этом случае. Асеев смотрит назад и примеривает оценку футуризма, какой она сложилась в 30-е годы, к тому, что он помнит, чему он был участником. Память сопротивляется готовой оценке. Сопротивление оказывается даже более сильным, чем в том хотел бы признаться автор. Он теперь знает и о мелкобуржуазности и об анархичности своего прошлого; классовые истоки ясны, но то, что так легко принимается как идея, так трудно применяется к реальным людям, к созданной ими живописи и поэзии. Искренен пафос объективности, владеющий автором поэмы «Маяковский начинается», но не менее сильна и искренняя память участника событий, одного из героев собственной поэмы.

Еще менее удалось Асееву подняться над событиями и быть им беспристрастно правдивым судьей в том, что касается недавней литературной борьбы. Асееву казалось, что уже пришло время все понять, найти виновных, — он по-прежнему думал, что есть безусловно правые и виноватые, тем самым только яснее показывая, что время еще не пришло, что не была еще перейдена та грань, за которой прожитое становится прошлым.

Здесь по сути причина противоречивости поэмы, а заодно ее силы и слабости: Асеев пытается подвести итог тому, что еще не имело итога, хотя к нему близилось. Это может показаться странным, ведь поэма — о Маяковском, уже умершем. Но она не только о Маяковском, вернее она не только о личности Маяковского, но о нем как о явлении историческом. О той поэтической волне, которую он поднял и которая еще не улеглась в своем первом разбеге. Влияние сильной поэтической личности остается в национальной традиции стиха навсегда, но эффект ее непосред-

ственного присутствия сравнительно недолго: пока продолжается спор с прежним составом участников, с пока что неизменными условиями и правилами. Потом еще не раз Маяковского будут вовлекать в полемику, делать ее участником, искать союза с ним, но это уже будет другое, начавшееся после него.

Поэма Асеева и по событиям и по их оценке относится к тому, что было при нем, при Маяковском. Ее автор устремлен к выводам, к подведению итогов, но слишком близким, не до конца пережитым оказывается для него все бывшее и десять и двадцать пять лет назад. Объективность разбивается о прежние пристрастия, она тем труднее достижима, что обязательные по тому времени исторические выводы — далеко не бесспорны. Это станет ясно много позже, когда изменятся политические оценки и будут пересмотрены многие приговоры той эпохи, в которую писалась поэма. Труднее, как это ни странно, оказалось пересмотреть некоторые историко-литературные концепции, так что и до сих пор асеевский пафос — увидеть Маяковского цельно, не отрывая от того, как и с кем он начинался, — не потерял своей остроты и значения.

Сам Асеев много менялся, пережил разные увлечения, и при любви к определению периодов за первые двадцать пять лет творчества их у него можно насчитать несколько. Но на фоне всего творчества поэмой «Маяковский начинается» завершался какой-то один, цельный при всем своем внутреннем разнообразии, этап. Не случайно поэма возвращала к началу! Возвращала с острым чувством непрехватившейся связи.

Сравните с остальным текстом две последние — послевоенные — главы: они — взгляд из другого времени, даже как будто принадлежащий другому человеку. В них — уверенное слово о значении Маяковского, спокойная убежденность в его славе, то есть возможность ее исторической констатации, которой так мучительно не хватало Асееву в 30-е годы. Из этого мучительного чувства и рождались лучшие страницы поэмы, вдохновенные и искренние даже в своей несправедливости. Несправедливость человека, который долго был захвачен групповой борьбой, ее законом привык судить отношения. И несправедливость поэта, который если и боялся, что не сможет по приказу перейти на ямб, то все же торопился записать и принять за историческую истину в последней инстанции то, что впоследствии

признавалось голосом даже не эпохи, а ее отдельного момента.

Поэма окончательно упрочила легенду, соединив имена, так что асеевское стало непременно ассоциироваться с именем Маяковского. «Вместе с Маяковским...», «Рядом с Маяковским...» — эти слова не раз звучали в выступлениях 1939 года, когда отмечалось двадцатипятилетие литературной деятельности поэта-орденоносца Николая Асеева.

Юбилею была посвящена полоса в «Литературной газете» (1939, 26 февраля): портрет поэта, глава из тогда еще незавершенной поэмы «Маяковский начинается», статья о творчестве юбиляра, многочисленные поздравления писательских организаций, друзей-поэтов.

«Это большой день в советской поэзии, поистине праздник на нашей улице. Я люблю в Асееве все: его стремительность, его песенные ритмы, его высокую требовательность, его высокий, звенящий голос, который отличим от всякого другого и долго еще будет слышен в нашей стране. Люблю его юношеский облик и раннюю седину.

Немыслимо говорить о советской культуре и не вспомнить Асева. Он прошел свой юношеский путь, шагая в ногу с Маяковским, и когда Маяковского не стало, Асеев был первым пропагандистом значения великого поэта Октября. Недаром сейчас основная работа Асеева — поэма о друге».

Так писал П. Антокольский. Писал, соединяя имена Асеева и Маяковского, но ясно слыша собственный асеевский голос. Голос, отличимый от всякого другого.

О том же говорил и Борис Пастернак в своем поздравлении — «Другу, замечательному товарищу»: «Хорошо известен образ поэта как соратника Маяковского, его заслуги перед обществом, давно нашедшие признание и в последнее время удостоившиеся награды (ордена Трудового Красного Знамени.— И. Ш.). Это вещи общеизвестные.

Но только благодаря тому, что это — замечательный лирик и поэт по преимуществу, с прирожденной слагательской страстью к выдумке и крылатому, закругленному выражению, так безупречны и не имеют себе равных «Русская сказка», «Огонь», стихи о детях и беспризорных и все

то, что наравне со всеми и в этом отношении без соперников, с такой душевной прозрачностью, глубиной и естественностью писал Асеев на революционные, историко-гражданские и общечеловеческие темы».

Двадцать пять лет творческой деятельности совпали с пятидесятилетием поэта. Это возраст, который трудно оставлять за плечами, опровергая вечной молодостью. Может быть, Асеев стоял на пороге перемен? Может быть, но сейчас трудно судить, ибо очень скоро поэт действительно изменится, но только не в силу каких-то внутренних причин. Он изменится вместе со всей литературой, со всей жизнью страны, на которую обрушится война.

ПОЗДНИЙ АСЕЕВ

БУДТО С НЕБА СРЫВАЛ
И КИДАЛ ОН
ПЛАНЕТЫ,—
ТАК ВСЕГДА ПЕРЕД **смертью**
ПОСТУПАЮТ ПОЭТЫ

Первое стихотворение о войне Асеев опубликовал на следующий день после ее начала в «Правде» — «Победа будет за нами». И в последующие годы, живя в Москве, в эвакуации в Чистополе и снова в Москве, куда вернулся в начале 1943 года, Асеев много пишет. В периодике появляются его стихи, поэмы: «Урал», «Пламя победы»...

Сказать о том, что знают все, что чувствуют все, но сказать так, чтобы слово твое подошло и запомнилось каждому,— для этого звучит поэзия на войне. Многие совет-

ские поэты сказали такое слово: В. Лебедев-Кумач в «Священной войне», А. Твардовский в «Теркине», А. Ахматова в «Мужестве», А. Сурков в «Землянке», К. Симонов в «Жди меня...».

У Асеева нет военных произведений, которые могли бы стоять в этом ряду. Есть более или менее удачные, но таких нет.

Может быть, недовольство собой высказалось у Асеева как недовольство шаблоном у некоторых военных поэтов, когда он очень резко выступил в начале апреля 1943 года на творческом совещании в Союзе писателей. Он повторяет тот опыт, который во время первой мировой войны проделал Маяковский, — стихотворение составляется из четырех строф, взятых у разных поэтов и совершенно неразличимых в этом коллективном тексте. Вывод напрашивается: забыто главное творческое правило — «быть самостоятельным»¹.

Асеев не принимает даже первые главы «Василия Теркина» Твардовского, чей талант он ценит, чью «Страну Муравью» в свое время очень благожелательно отрецензировал. Ну что же, в критике, которую пишет поэт, всегда есть установка для себя. Насколько Асееву удастся передать грандиозность происходящего и его современность?

К асеевской военной поэзии критики отнесутся сурово. Сразу же, как наступает время подведения итогов, по поводу сборника «Пламя победы» (1946) будут сказаны резкие слова. Впечатление от этой поэтической темы, исполненной Асеевым, таково: «схематична, безжизненна, внутренне бедна...», в том, что касается конкретных деталей: «равнодушно-регистраторское, протокольное перечисление», и ко всему еще «небрежное отношение к языку»².

Последний упрек уже совсем плохо вяжется с поэтическим обликом Асеева, а он едва ли не традиционен в первые послевоенные годы. Хотя дело было, конечно, не в небрежности — поэт ищет необычного выражения, заново высвечивающего слово, но слово не встает на нужное место, не попадает в верный тон.

Тон ускользает в военных стихах, ибо поэт никак не определится в своем жанре. Внутри едва ли не каждого даже небольшого стихотворения видно, как автор разрывается между тем, что могло бы быть репортажем для армейской газеты с перечислением имен особо отличившихся бойцов и историческим повествованием, срывающимся в героический эпос, странно перебиваемым говорной интона-

цией солдатского сказа, сохранившего речевую неточность. Все это сталкивается, накладывается одно на другое, оставляя впечатление, что сказалось как-то не так, неловко.

Асееву хочется говорить сильно, веско, чтобы сказанное схватывало событие целиком, в самой его сути, и доходило до сердца слушающего — до многих слушателей. А в то же время ему жалко отказаться и от установки на документальность, на репортерскую точность в деталях. Вот и получается, что в документальной части, узнанной из газет и по радио, — пересказ, протоколирование фактов, а потом скороговоркой в оставшееся время — какие-то общие слова, громкие, искренние, но уже известные.

Лишь там, где поэт решается отвести пристальный взгляд от события, держа его лишь боковым — метафорическим — зрением, там приходит большая удача, там пишутся стихи:

Это — медленный рассказ,
как полет
туч.
Это Северный Кавказ —
мощный взмет
круч.

Здесь ни пеший, ни ездок
не пройдет
скор,—
через Нальчик и Моздок
смотрит смерть
с гор.

Одно из лучших военных стихотворений Асеева. Битва за Кавказ, участники которой не только люди, но горы — вся природа, воспротивившаяся осквернению и плену. Это асеевский поворот темы, здесь к нему приходит вдохновение, которому откликается и верное слово и звук, крепко стоящий на своем месте:

Подымалось на дыбы
всё —
врагу встречу:
корнем вверх пошли дубы
на завал
лечь.

На альпийские луга
с ледников
сверк,
чтоб скользящая нога
не прошла
вверх.

Точные географические названия лишь вкрапливаются в эту сжатую героическую эпопею, обозначая топографию происходящего и становясь поэтическими.

Наверное, такого вот общего взгляда и надо было ожидать от поэта старшего поколения, к которому теперь принадлежит Асеев, к поколению, самих военных действий не видевшему. Не лирический дневник, который принесут с войны, из окопов молодые поэты, не хроника событий, дублирующая газетное сообщение, а слово о народной трагедии и о народном мужестве, которое сказала Ахматова.

— Понимал ли это тогда Асеев? Прекрасно понимал и сказал с такой откровенностью и ясностью об этом в стихах, что лишними кажутся любые критические наставления поэту, о чем и как ему следовало писать:

В землю вгрызись и заройся
вместе с пехотным полком,—
вот тогда, может быть, тоже
будешь понятье иметь...
Может, и сможешь похоже
это геройство воспеть.

Только таким знанием военной жизни и ее событий может быть обеспечена подлинная поэзия, ибо

нельзя подчинить перу
того,
о чем радиодиктор орет
каждый день поутру.

В общем: «Там жизнь... Да что мы знаем о ней?!»

Под стихами «Будни войны», «Радиосводки» — даты написания: 1941, 1942. Дата их публикации — 1962. Они появились в последнем прижизненном сборнике — маленькой книжечке из библиотечки «Огонька», названной «Самые мои стихи». Двадцать лет держать под спудом лучшие стихи той поры и напечатать только накануне смерти! Чем это объяснить?

В этом можно увидеть Асеева, тогдашнего Асеева, в его отношении к поэзии и к самому себе. Читателю он хотел явиться не знающим сомнений, победившим их, а в тех так поздно увидевших свет стихах мы проникаем за парадную поверхность, на которой отразилось лицо, если и не всегда бодрое и уверенное, то обязательно мужественное и спокойное. А то, каким усилием дается спокойствие и надежда, — не для всеобщего обозрения.

Но предположим, Асеев решил предать печати эти

и некоторые другие не публиковавшиеся тогда стихи,— насколько намерение было бы осуществимо! Ведь он их не таил, публично читал, и по крайней мере в писательской среде они были известны, встречая очень разноречивую оценку. Не все их принимали так, как именно эти стихи принял, выделив из остального, слушавший их в Чистополе А. Гладков: «Асеев читает отрывки из новой поэмы, еще не законченной им, и новые лирические стихи. Все мелко-вато и фразеристо, кроме двух безделушек: о стрекозе на стволе винтовки и «Разговора с другом»³.

Право мемуариста так или иначе оценить асеевские стихи, но слово «безделушки», как бы и саму похвалу делающие снисходительной, неверно ни по тону, ни по сути. «Разговор с другом» — среди военных стихов такого у Асеева нет, но в цикле «Городок на Каме» (то есть Чистополь) часть, обозначенная римской цифрой «два», начинается обращением: «Слушай, друг...» На любопытную мысль наталкивает ошибочное название, прямо напоминающее об одной из глав поэмы «Маяковский начинается», — «Разговор с неизвестным другом», с Пастернаком.

В Чистополе Асеев и Пастернак живут рядом, общаются, во всяком случае, чаще, чем в предшествовавшие годы отчуждения. Поводом к сближению это не стало, да едва ли и могло быть: старые разногласия сохраняются, а сейчас Асеев, раздраженный, недовольный собственными и чужими стихами, не склонен к миру. Скорее — к спору, новым эпизодом в котором, кажется, и было вышеназванное стихотворение чистопольского цикла.

Накануне войны Пастернаком написаны стихи, впоследствии давшие название сборнику «На ранних поездах». Опубликованы они в первые военные месяцы. Это был его поворот к простоте, к народному бытию, принятому целиком и с покоряющей восторженностью. «Превозмогая обожанье», поэт всматривался в лица людей, окружающих его в пригородной электричке, с радостью не замечал следов нужды и холопства, но лишь чистое, детски искреннее:

Потомство тискалось к перилам
И обдавало на ходу
Черемуховым свежим мылом
И пряниками на меду.

Та же вокзальная, но снятая с мест войной, эвакуацией, измученная толпа увидена Асеевым. Толпа, к которой не так-то просто применить высокое имя «народ», — его

нужно научиться почувствовать, рассмотреть за внешним, не ожидая, что в первый же момент встречи тебя захлестнет обожание и черемуховый запах:

Слушай, друг,
оглянись вокруг,
присмотришь вокруг себя
попристальной —
к лицам толп
вокзалов и пристаней...

Видишь:
харкая и матерясь,
по тротуарам мечется
плохо одетое,
скверно обутое
мужественное человечество!

Затем и еще резче: «Остатки// каких-то племен обветшалых, // кочующие по пристаням и вокзалам». Асеев настаивает на том, что об этом следует знать, чтобы при первой встрече, при первом бегло брошенном взгляде не отшатнуться испуганно, забыв о сути, напоминаем о которой и завершается цикл «Городок на Каме»:

и нету на свете
народа такого,
которого б так
волновала весна!

Эта весенняя, чисто асеевская нота пробивается и сквозь самые тревожные, даже не печатаемые автором стихи, но все же звучит нечасто, преждевременной радостью. Преимущественно же война в асеевской поэзии — момент максимального самоограничения, внутренней мобилизованности, которую поэт предписал себе теперь в еще большей степени, чем прежде, и которой требует от читателя. А читатель смотрит на поэзию с ожиданием — не только того, что она напомнит ему о долге, но и сама вспомнит о том, что человек остается человеком и во время войны и на фронте.

Асеев, и раньше почитавший лирическое расслабление отступлением, теперь счел бы его преступным. Вновь в его стихах — отголосок стальной темы, захватившей теперь не только соловья, но и человека:

Мы сами втянулись в валы
стальных и железных прокатов
и сами вложились в стволы
нацеленных автоматов.

Дальше в том же стихотворении «Полет пуль» Асеев предлагает читателю пережить радость — радость летящей пули, сокрушающего снаряда, в который, благодаря своему упорству и терпению, должен обратиться человек. Вот так — и никакой лирики!

Правда, Асеева никогда не захлестывала жестокость, никогда не позволял он себе забыть о том, ради чего стоит воевать и выстоять — ради жизни, которая в его стихах не выпадает из поля зрения даже прицелившегося глаза:

Стрелок следил
во все глаза
за наступленьем неприятеля,
а на винтовку стрекоза
крыло хрустальное приладила.

Стихотворение «Контратака» написано в 1941 году как вступление к задуманной поэме, о чтении отрывков из которой и свидетельствовал А. Гладков. Для Асеева залетевшая в военное стихотворение стрекоза — тоже не «безделушка», а напоминание о важном — о жизни. Напоминание, относящееся к первым дням войны.

Тогда же, в первые военные месяцы, создан цикл из тех, что не печатались двадцать лет, — «Письма к жене, которые не были посланы». К. М. Синякова раньше отправляется в эвакуацию, и следом ей пишутся стихи. Стихи — воспоминание о прожитом; стихи тревожные, выдающие человека, который вдруг оказался на людях, среди множества людей, поднятых войной, и ощутил одиночество.

Я начал эту главу с того, что Асеев не написал выдающихся военных стихов, но есть и другое мнение: «По напряженности переживания разлуки с женой-любимой этот цикл стоит в ряду с такими шедеврами фронтовой лирики, как «В землянке» А. Суркова, «Жди меня» К. Симонова» (А. Михайлов)⁴. Цикл, однако, тогда не появился, не прошел проверки войной, и мы можем лишь гадать, как бы он был воспринят в то время — время бесконечных разлук.

Асеев привык оправдываться и уж во всяком случае объясняться по поводу своей лирики. И здесь он не нарушил обычая:

Не гнездо свое куличье
возвышаю я, хваля,—
человечности обличье
завтра взалчет
вся земля.

Вступая в войну, Асеев верил, что завтра будет. С первыми же признаками победы он позволил себе расслабить напряженный взгляд, обратив его на весенние краски земли и неба.

Возвращение

С чего и когда начинался поздний Асеев?

Как будто бы ясно — с «Раздумий», сборника, вышедшего в 1955 году. Для многих это было время обретения голоса, прерванного молчания.

О позднем Асееве говорят как о поэте, сменившем тон, вошедшем в новый для себя круг тем. Такой ли уж новый? Если на протяжении нескольких десятилетий — с конца 20-х годов — Асеев преимущественно известен как поэт агитки, то он не сразу им стал. Был и другой Асеев, никогда не занимавшийся декоративным описательством, поэтическим пейзажем, но всегда ощущавший себя рядом с природой.

Так что если судить по этой философической склонности, по чувству природы, то поздний Асеев не столько начинался, сколько возвращался к своему началу.

Возвращался, да, это так, ибо почти незаметной, удаленной с поверхности асеевской поэзии была та нить, которая связывает его поэтическое начало и завершение. Прерывающаяся линия, пунктир, но все-таки почти во все годы она заметна внимательному глазу. Даже по горло загружая стих газетной работой, Асеев нет-нет и бросит взгляд в редакционное окно, чтобы заметить то украдкой, то с вызовом бдительному критику, что и без его критического соизволения «московские липы цветут».

Тогда — в 20—30-е годы — Асеева пытались отучить от этого смотрения по сторонам разными способами и, в частности, говорили о том, что природная поэзия ему не удастся, она для него неорганична, ибо составляет лишь «известный элемент его мироощущения, его мечту по иной жизни»⁵. И только самые проницательные понимали, что Асеев, «больше чем кто-либо из прежних футуристов... всегда любил природу, солнце, воду, горы, спорт»⁶.

Последнее слово в этом перечислительном ряду определяет допустимую для этой асеевской любви тональность — ее бодрость. Да, в 20-е годы и позже природа получила право на существование, если она виделась в стихе как место организованного отдыха, желательно коллек-

тивного, как в асеевском стихотворении, соответственно и названном — «День отдыха» (1928). Но вот общение с ней один на один, раздумье — это считалось занятием малопохвальным, что Асеев и сам понимал, когда в одном из лучших своих бодрых стихотворений гордо подтверждал: «нами не владели раздумье и расчет...»

В послевоенные годы «Весенняя песня» печаталась без этих строк, которые выглядели бы странно, особенно после сборника, названного «Раздумья» и признанно лучшие стихотворения которого были объединены в разделе «На отдыхе». Не отдельное стихотворение, а целый раздел, хотя и сохраняющий прежнее оправдывающееся заглавие. А что касается «Весенней песни», то для этого сборника Асеев напишет новую — под тем же названием, но совсем другую:

Пел торжественно петух,
пар курился на задворье,
звездный жар почти потух,
пел петух весны предзорье.

Шли часы такой поры:
голоса примолкли раций,
столяры за топоры
не подумывали братья.

Всех сморило по весне...
Птицы, звери, ребятишки —
все тонули в сладком сне,
головы уткнув под мышки.

Пел петух зарю не зря
мглистым утром до рассвета,
и пришла к нему заря
ярко-огненного цвета;

Вся закутана в туман,
словно в призрачной косынке,—
от нее весь лес румян,
искорки в любой росинке!..

Пел торжественно петух,
эхом лес перекликался,
ранний мир сиял вокруг —
весь в лучах переливался.

В томе Собрания сочинений под этим стихотворением дата — 1952. По библиографии асеевских публикаций за этот год им не было напечатано ни одного стихотворения в периодике. И это при его-то прежней продуктивно-

сти! «Весенняя песнь» появилась в первом мартовском номере «Огонька» в 1953 году.

Какая уж тут украдка! Написано поэтом, забывшим о дергающих за рукав критиках, поэтом, помнящим только о весне, о восторженном чувстве тишины и обновленного покоя. О них сказано с такой не уместяющейся в душе радостью, с таким ликованием, что и слово «раздумья» сюда не очень-то подходит, — прежний асеевский напор, с которым поэт открывает переживающий весну мир. И только когда открытие совершилось, можно спокойнее рассмотреть лицо природы: понаблюдать за снегирями в зарослях крапивы («Снегири»), заметить «раскинутую красоту рябин» («День не отцвел») и вдохнуть запах «осеннего лета» («Чернобривцы»).

Все эти стихотворения из «Раздумий», но и за пределами сборника остался целый ряд других стихов, по которым легко судить о поздней манере, к которым применима автохарактеристика из «Лада»:

Мои стихи — они того же рода,
как времена круговращения года.

Подтверждающие декларацию названия: «Зима», «Февраль», «Март», «Июнь», «Сентябрь», «Заря идет»... Хорошие стихи, сильные восторженным переживанием природы. Под каждым дата — 1953.

Значит, поздний Асеев начинался в 50-х годах? Пожалуй, еще раньше.

Может быть, впервые тот асеевский облик, который мы теперь называем «поздним», обозначился весной 1941 года. Тогда одновременно, в мае — июне, было напечатано несколько стихотворений, перебивающих обычный темп марша воспоминанием, размышлением. Стихи, завершающие циклы: один о собственном детстве — «Бабка», другой — о Грузии — «Горная идиллия». Стихотворение «Весеннее раннее» («Слабо и сладко пахнут мимозы...»), которое действительно той предвоенной весной оказалось слишком ранним, забежавшим вперед, но сразу после войны для него нашлось место в цикле «Весеннее человечество». И, наконец, напечатанный 1 мая в «Правде» «Майский марш», от которого тоже возможен прямой переход к послевоенным стихам:

Первый пух,
вербы серебряной вспых;

взглядов — двух
сосредоточенный миг.

Уже этим четверостишием задана тема и даже предсказан еще не оформившийся ритм стихотворения «Двое идут», напечатанного в 1949 году как отрывок из поэмы «Студгородок» и характерного по мысли, по ощущению для Асеева тех лет:

Двое идут — шаг в шаг,
дух в дух;
трепет в сердцах, лепет в ушах
их двух.
Этот мальчонка был год назад
безус;
нынче глаза его жаром горят
безумств.
Эта девчурка играла вчера
с мячом;
нынче плечо ей равнять пора
с плечом.

Асеев как будто сознательно возвращается к тому слову, на котором его прервала война, и теперь договаривает его. Договаривает иначе: там, где раньше было публицистическое заключение, относящееся к международной политике, теперь — взгляд, охватывающий мироздание. В его пределах ощущает поэт опасность войны, уничтожения, грозящего всему земному шару и живущему на нем весеннему человечеству:

Кружится, мчится Земшар
в зоне огня.
Возле меня бег пар,
возле меня,
возле меня блеск глаз,
губ зов,
жизнь начинает свой сказ
с азов.

В одном из послевоенных стихотворений Асеев назвал себя звездочетом (что ему, к слову сказать, припомнила критика). Предмет его наблюдений — вселенная, огромная, далекая, но благодаря поэзии видимая до самых мелочей, так что обо всем, в ней происходящем, поэт получает право сказать: «возле меня...»

Забрезжившие накануне войны перемены в асеевской поэзии были отсрочены в силу исторических причин. И вот наступает год победы. Возвращенное чувство труда, покоя, мира, на которое Асеев откликается стихотворением «Со-

зидателю». Им открывается, как бы закрывая тему, сборник военных стихов «Пламя победы» (1946):

Взгляни: заря — на небеса,
на крышах — инеем роса,
мир новым светом засиял,—
ты это видел, не проспал!

Ты это видел, не проспал,
как мир иным повсюду стал,
как стали камни розоветь,
как засветились сталь и медь.

Как пробудились сталь и медь,
ты в жизни не забудешь впредь,
как — точно пену с молока —
сдул ветер с неба облака.

Да нет, не пену с молока,
а точно стружки с верстака,
и нет вчерашних туч следа,
и светел небосвод труда...

Действительно, пробуждается природа. К предметам, веществам, явлениям возвращаются их естественные, но то ли ими временно утраченные, то ли позабытые человеком свойства. Повторение строк — как припоминание, сначала удивляясь, почти не веря себе и вдруг — в последней строфе — окончательно вспомнив, для чего и для кого существует мир:

И ты внезапно ощутил
себя в содружестве светил,
что ты не гаснешь, ты горишь,
живешь, работаешь, творишь!

Понятно, что при вселенской теме этого стихотворения его название полемично: да, не создателю — богу, а созидателю — работающему и творящему человеку.

С первыми признаками победы, даже еще не пришедшей, но уже близкой и несомненной, во всей советской поэзии ширится это весеннее чувство, так прозвучавшее у Пастернака:

Все нынешней весной особое.
Живее воробьев шумиха.
Я даже выразить не пробую,
Как на душе светло и тихо.

Иначе думается, пишется,
И громкою октавой в хоре

Земной могучий голос слышится
Освобожденных территорий...

Попадая в полосу этого объединяющего всех чувства, самые разные поэты подстраивают свой голос к общему согласному хору. Возникает сходство, перехлестывающее через различные индивидуальные манеры. И вот, скажем у Заболоцкого, прежде опасливого к богатой музыке стиха, к игре созвучиями, отзывается то Пастернак, то Асеев, узнаваемый даже по каким-то конкретным деталям. Так, колеблемый «синий на нитке паук» из стихотворения «Утро» (1946) возвращает к ранней асеевской «Охоте»:

Летят на своих паутинах
сквозь синюю даль пауки.

И Асеев как будто узнает свой образ, во всяком случае, он вступает в переключку именно с этим стихотворением Заболоцкого в уже приведенной выше «Весенней песне», заимствуя для нее образ и тональность:

Петух запеваает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.

Так что не в одиночестве начинался поздний Асеев, но это не смягчило к нему критику. Преобладало молчаливое неодобрение, прерываемое напоминанием о том, что в нежелательном направлении затеял меняться Асеев. Упрекали всегда с оговоркой, отдавая дань: «Конечно Асеев... но...» Вторая часть в послевоенные годы перевешивала первую, дежурную, относящуюся к прошлым заслугам поэта-орденоносца. Писали, впрочем, мало, чаще не замечали, и даже шестидесятилетний юбилей Асеева в 1949 году, в отличие от предшествующего пятидесятилетия и последующего семидесятилетия, прошел тихо.

И все-таки неприятие нового асеевского облика было высказано вполне определенно. Указали на оторванность поэта от действительности (здесь-то и вспомнили «позицию звездочета») ⁷, и на то, что мелочи заслонили от него крупное. Особенно часто припоминали Асееву иву: «У меня на седьмом этаже, на балконе,— зеленая ива...» Нашел чему удивиться! Другие критики усмотрели грех не только в том, что удивление растрчивается попусту, но осудили идеологически невыдержанный выбор породы дерева — «самое унылое из деревьев» ⁸. Так что не удалось Асееву, все предвидевшему, заслониться предусмотрительной кондовкой:

Критик мимо пройдет, ухмыльнувшись презрительно-киво:
«Эко диво! Все ивы везде зеленеют весной!»
Да, но не на седьмом же! И это действительно — диво,
что, расставшись с лесами, она поселилась со мной!

Если посмотреть сегодняшними глазами, то как будто можно скорее удивиться тому, что проходное, судя по его малой теме, стихотворение имело такой резонанс. Нет, стихотворение не было проходным — это критики верно почувствовали. Оно было по тому времени и программным и смелым: вот так рискнуть и привлечь внимание к себе, к мелочам своей жизни, в которой — свои радости и свой повод для удивления. Принятый поэтический декорум был нарушен.

Даже благожелательные ценители асеевской поэзии, кому она явно нравилась и в своих новых проявлениях, страховались и считали необходимым отметить, где подстерегает поэта опасность: «В стихах пятидесятих годов... появился заметный налет успокоенности и созерцательности, так не свойственный его творчеству вообще»⁹.

Так что в 1955 году, когда появились «Раздумья», новым уже был не столько сам Асеев, сколько критика, теперь готовая признать его и, в свою очередь, удивиться всему начиная с названия, такого «необычного для беспокойного Асеева»¹⁰.

Однако и прежняя критическая настороженность еще сохранялась, проявляя себя по поводу всего, что казалось новым и нарушало привычное представление о поэте: «Не все равноценно в новой книге Н. Асеева. Не совсем ясно, зачем было нужно помещать в этот сборник ряд вещей, написанных для детей. Они звучат воплотились...»¹¹

Не так уж редко бывает, что известный поэт действительно пишет детские стихи по случаю или по обязанности — откликнуться, и они остаются эпизодом в творчестве. Но у Асеева все было иначе. Его поэзия очень рано соприкоснулась с детством и с ним не разлучалась. Асеев писал о детях, о детстве, проникнувшись его духом и развив поэтическое мышление, одним из качеств которого была детскость. Не случайно в числе лучшего Б. Пастернак называл именно «стихи о детях...». И это не юбилейная, а заслуженная Асеевым похвала.

Рано начал Асеев писать и прямо для детей. С 1914 года он печатается в «Проталинке», журнале «для среднего возраста», и в качестве приложения к нему издает пересказ легенд о норвежских конунгах.

В сборнике «Раздумья» последний раздел — «Стихи детям» — единственный, включающий не только новое, но представляющий собой своеобразное избранное в этом жанре. Здесь и «Кутерьма» — поэма, появившаяся в 1930 году с иллюстрациями А. Дейнеки и, кстати сказать, факсимильно переизданная в 1982 году. Стихи, возвращающие к знаменитой асеевской бодрости, молодости, к воспеванию труда, укрощающего стихи. В «Кутерьме» — урок мужественного преодоления трудностей на пути к счастью, напоминание о котором было так важно и для самого автора. Ведь год написания этой маленькой поэмы — год смерти Маяковского.

Также из довоенного прошлого пришло в «Раздумья» фантастическое стихотворение «Как цапли коршунов победили», а стихи о домашнем котенке Тех-Тешке печатались отдельно еще в 1947 году... Если бы критик сказал, что внутри этого раздела не все равноценно, он был бы прав, но перечеркнуть этот асеевский жанр нельзя. Он не случаен и важен. Лишнее свидетельство тому хотя бы открывающие раздел «Стихи детства» — теперь они печатаются как последний фрагмент цикла «Курские края».

Да и за пределами этого раздела как много в «Раздумьях» обращенного к детям или детского по ощущению. Это понятно, ведь теперь Асеев хочет увидеть мир обновленным и не может не вспоминать, как он сам впервые различил звуки и краски:

Я опять на прямом пути,
на тропе своей стародавней,
на просторе, а не взаперти,
позабитых детских преданий!
Город Курск стоит на горе,
дымом труб дыша на морозе.
На зеленой зимней заре
хорошо в нем скрипят полозья.

Можно сказать, что Асеев завершил «Раздумья» в обращении к самому себе. Это верно не только в метафорическом смысле, но и буквально, автобиографически. И это относится не только к «Курским краям», не только к детской теме, но и к теме как будто бы исторической — к поэме о Гоголе, из которой в сборник включены основные фрагменты.

Гоголь — любимый асеевский писатель. Любимый в течение всей жизни, многому научивший, так что в разговоре о нем легко подразумевается личное. В самой биогра-

фии Асеева, даже точнее сказать — в географии его жизни, немало совпадений с путями гоголевских путешествий, странствий: Украина, Италия, среднерусская провинция, пусть не Курск, но Калуга, о которой в поэме — отдельная глава.

О работе Асеева над этой поэмой сохранились интересные свидетельства в архиве писателя-пушкиниста И. Л. Фейнберга. В начале 50-х годов, когда как раз и писалась поэма, он ежедневно или виделся с Асеевым или говорил с ним по телефону. Асеев звонил, чтобы прочесть новые строфы о Гоголе, посоветоваться с человеком, чей острый поэтический слух ценил, равно как и знание русского XIX века. Через несколько лет, уже после того, как поэма увидела свет — во что Асеев почти не верил, начиная над ней работать, И. Л. Фейнберг снова заговорил о ней:

«Тогда я не говорил вам этого, но понимал, что это — ваша поэма, о самом себе (можно привести некоторые места из поэмы, подтверждающие сказанное)».

Асеев ответил: «Ну, если вы такой умный, пойдемте пить кьянти, мне прислали из Италии», и поставил на стол оплетенную бутылку».

Наивно было бы принять эту аналогию буквально, как указание к действию, и пуститься подыскивать каждому факту гоголевской биографии нечто сходное из жизни Асеева. Однозначного соответствия нет и быть не может. Поэма эта — о Гоголе, в которого автор и не думает перевоплощаться. И не может перевоплотиться — все другое: и эпоха, и характер человека, не говоря о творчестве, и жизненные обстоятельства.

Но когда писатель пишет о другом писателе, он не может не думать и о себе. Тем более если предмет разговора — любимый автор. Тогда даже не сходное, а созвучное останавливает внимание. И Асеев ищет созвучий. Гоголевское слово, услышанное в народной жизни, не подчиняющееся литературному обычаю, бьющее по косному:

спорят юность и старье,
прошлое с будущим.

«Ревизор», так оцененный, как будто подведен под знаменитый асеевский лозунг: «Да здравствует революция, сломившая власть стариков!»

Гоголевское слово и народный голос — центральная тема поэмы. Ее первая глава — «Родина»:

Едут чумаки по степи,
движутся медленно,
на колесах словно цепи,
холодно, ветрено.

Даже без заключительной строфы, прямо выводящей нас к Гоголю, ясен смысл этой первой, как бы стоящей за биографическим сюжетом, главы:

От этих степей казацких,
от этих огней чумацких
и рос его огненный дух...

В тексте поэмы то беглым фактом, то стилистическим штрихом проявится присутствие оценивающего народного фона, отзовется народный голос. Вот как сказано о лермонтовском стихотворении «На смерть поэта»: «Россия застыла// от лермонтовской похоронной». Как будто соединились и похоронный плач и похоронка, слово новое, так еще памятное,— и десяти лет не прошло со дня Победы.

Легендарная история — это история в народном сознании, совершающаяся всегда, даже в своих самых потаенных страницах, перед глазами народа. Следуя за легендой или создавая ее, Асеев переосмысляет подлинные факты, например, когда говорит о казни декабристов, произведенной под покровом неизвестности, без лишних свидетелей:

А те, декабристы?! Кто в ссылке,
а кто всенародно повешен...

Именно всенародно! А в первой приведенной строке как бы отзвуком той эпохи — пушкинский шифр: «а те далече...» Им Асеев еще раз воспользуется:

Уж если тех... громких фамилий...
Что ждать панычу с Украины?

Пушкинская тема не ограничивается только этой реминисценцией, в подтексте приобретая важный личный смысл: Асеев так говорит о Пушкине от лица Гоголя, что заставляет вспомнить собственное отношение к Маяковскому, и общим становится наступившее тягостное одиночество. Все лучшее — в прошлом, от которого только — память и слово:

Умолкнут все звуки былого,
промчатся все призраки мимо,
лишь вечно горящее слово
навек не испелим!

«Огненный дух» — так было сказано Асеевым в самом начале, чтобы и в заключение предположить, даже вопреки установленным фактам, что не был сломлен и опустошен Гоголь, не был он «испепеленным», как когда-то назвал статью о нем Валерий Брюсов:

...А может, не так это было,
и не был пленен его разум...

В поэме немало предположительного и легендарного. То, что было, соединяется с тем, что могло бы быть, в одном случае вызывая сомнение, в другом — убеждая. Так, влюбленность Гоголя в Виельгорскую, представленная в главе «Неудача» слишком красивыми строфами, маловероятна психологически. Скорее — одна из тех дружб с великосветскими дамами, в которых Гоголь то выступал духовным наставником, то сам подпадал под влияние.

Так же, видимо, к апокрифам, но гораздо более правдоподобным, относится враждебная встреча Гоголя и генерала Муравьева, «вешателя будущего». То, что Гоголь вызывал ненависть и высоких сфер, и высшего света, это известно. Взять хотя бы Толстого-Американца, говорившего, что Гоголь «враг России и что его следует в кандалах отправить в Сибирь»¹². Но кто такой Толстой-Американец, несмотря на всю яркость его личности, еще следует читателю поэмы объяснять, а Муравьев с его легендарно говорящим за себя прозвищем никаких комментариев не требует.

Для чиновной России Гоголь — враг, даже если «Ревизор» и высочайше допущен к постановке. Прихоть или расчет тирана, которому удобнее считать, что сатира не задевает устои, а лишь злоупотребления. Как будто есть в этой огромной стране хоть крошечный и отдаленнейший уголок, куда не простирается рука властительного злодея:

Лицо венценосного Вия:
поднимутся тяжкие веки,
протянутся пальцы кривые
за горы, за реки...
Так рек широки этих ложа,
так чащи безлюдны и дики,
что — бойся до дрожи
звериного нрава владыки!

История, обернувшаяся легендой — страшной, гоголевской легендой.

В сборнике «Раздумья» поэма еще не была завершена, поэтому и раздел назывался «Стихи о Гоголе», но ее мысль уже созрела. Сам же сборник, хотя и не был для «позднего» Асеева самым началом, но вобрал в себя многое из того, что показывало, как на протяжении десяти лет складывался новый облик. И в то же время прав Н. Степанов, тогда же сказавший: «Раздумья» — книга отнюдь не итоговая, а переходная»¹³.

Переходная к продолжившему ее «Ладу».

В синем мире

Итак, поздний Асеев начинался сразу же после войны. Сначала новое является эпизодически, звучит полуукрадочкой, ускользая из-под запретов и ограничений, предписываемых критикой или налагаемых самим поэтом. Затем — в «Раздумьях» — новая манера торжествует со всей очевидностью, и, наконец, в самые последние годы она и тот строй чувств, которому она соответствует, отстаиваются Асеевым с той же категоричностью, с какой когда-то отрицались:

Хлеб, тепло, одежда, обувь,
лес густой да Лев Толстой...
Больше требовать не пробуй:
все, что свех — каприз пустой.

Так в одном из самых поздних стихотворений, при жизни не напечатанном, хотя поэт начитал его на пленку, так что — дорожил.

Эта проповедь простоты, природности приводит на память немало противоречащих ей утверждений из асеевской поэзии 20—30-х годов. Когда-то Асеев, делаясь опытом фельетонного жанра, сообщал, что едва ли не первый раз «столкнулся с необходимостью смысловой рифмы» в стихотворении «Три Анны», «где в поисках полемической рифмы на слово «Толстой» я бессознательно возвращался к понятиям, зарифмовавшим фамилию: «простой», «устой», «застой» — все три слова подходили по смыслу к характеристике Льва Толстого, но только последнее в полной мере придавало нужный мне оттенок смысла»¹⁴.

Теперь же делается иной выбор: через внутреннюю рифмовку в строке фамилия великого писателя включается в ряд изначальных, необходимых человеку ценно-

стей, о которых если раньше и вспоминал Асеев, то не без опасливого недоверия к ним, как в «Курских краях»:

Бор дремучий над рекой гремучей —
это только песенный галдеж...

Да и как иначе, если, по-лефовскому представлению, отличительной чертой нового человека должна быть «ненависть ко всему неорганизованному, косному, стихийному, сиднем-сидючему, деревенски крепкозадому. Трудно ему любить природу прежней любовью ландшафтника, туриста или пантеиста. Отвратителен дремучий бор, невозделанные степи, неиспользованные водопады, валящиеся не тогда, когда им приказывают, дожди и снега, лавины, пещеры и горы»¹⁵.

Так что «лес густой», казалось бы, — банальная поэтическая реалья, а для Асеева — полемический жест по отношению к той вере, которую разделял вместе с целой группой единомышленников, воспринимавших выпавший не ко времени снег как проявление косной бесхозяйственности. Теперь же природа, если она и смешивает карты человеческих планов, все равно и в этом своем своеволии не утрачивает красоты, возбуждающей удивление:

Сахарно-морожено,
аж снег скрипит;
все поле замороженно
сверкает — спит.

Сидят в квартирах
школьники,
стучат часы;
седой зимы
затворники —
в стекло носы.

Да и само слово «лад», стоящее в названии асеевского сборника (1-е издание — 1961, 2-е, дополненное, — 1963), кажется, не в ладу с полемической настроенностью как футуристов 10-х годов, так и сменивших их лефовцев. В 1914 году В. Брюсов заставляет футуриста в вымышленном споре произносить такие слова: «Но мы вовсе не желаем ладить! Мы предпочитаем войну, а не лад»¹⁶.

В отличие от этого футуриста, придуманного и увиденного глазами литературного противника, реальные футуристы, во всяком случае некоторые из них, довольно часто говорят о ладе. В числе говоривших Хлебников, Асеев, который в статье 1917 года объясняет существо

истинной поэзии «стремлением к тому *ладу* (курсив Асеева.—И. Ш.), к тому миру душевному, который ищут люди везде — в работе, в жизни, в искусстве»¹⁷.

Эти слова вполне могли бы стоять эпиграфом к позднему сборнику, и они лишний раз убеждают в том, что Асеев в последние годы не только идет на разрыв с собой прежним, но и продолжает себя, в своем прошлом находя понятия и образы, преобладающие теперь.

И все-таки очевиднее этой внутренней связи, скрепляющей асеевское творчество в целое, опровержение тех увлечений, которым когда-то была отдана дань. По крайней мере беглому, поверхностному взгляду заметнее контраст. Тем более что и сам Асеев был склонен подчеркнуть новизну своего теперешнего облика, даже преувеличивая свои прошлые заблуждения, как, например, когда стихотворением «К другу стихотворцу» предупреждает Л. Мартынова против чрезмерного увлечения совершенством научной мысли и технических достижений:

Я сам писал про соловья стального,
пока не услышал в ночи живого...

Асеев несправедлив здесь к своему прошлому: стальной соловей не отменял для него обыкновенного, услышанного и воспетого раньше, а затем одновременно со своим индустриальным собратом. Поэт, оглядываясь назад, оценивает свои стихи как будто сквозь призму критических упреков, забывая, что первоначально он стремился не к какой-то одной крайности, а к их сопряжению, попытку которого он возобновляет в «Ладе».

В новом сборнике, однако, рядом с предостережением Мартынову — «Звездные стихи», стихи о первых космических полетах... Что же удивительного? Об этом писали все, и Асеев тоже откликнулся... Нет, стихи о космосе у Асеева — это не актуальный отклик в газету. Поэт потрясен не столько техническим свершением, сколько свидетельством спасительной силы разума. Сила, обещающая мир на земле — а как же иначе, если человек разумен? — и торжество во вселенной, то есть победу над пространством, временем, смертью:

Что ж, что трудно передвигаться,—
сердце бьется, словно в сетях:
намечается навигация
на всемирных дальних путях!

Это стихотворение, написанное еще до полетов человека — по поводу запуска первых спутников — и названное «Микула». Асеев продолжает верить, что все истинное было уже предугадано в слове, в народной поэзии и теперь надо лишь увидеть исполнение обещанного:

Он, закинувший в небо сошку,
поднимается в полный рост,
пролунив от земли дорожку
до могучих далеких звезд.

Неодолимость человеческой силы в земном и вселенском масштабе — этой метафорой Асеев представляет современное как вечное, как готовое к тому, чтобы проникнуть в вечность. Раз человек начал обшаривать уголки вселенной, раз ничто со временем не должно укрыться от его взгляда, точнее от его разума, то где-то во вселенской беспредельности он овладеет и «безмерием бессмертья», в котором смерть нереальна, а реально все, однажды бывшее. Там-то и становится возможной встреча с друзьями, спутниками самых дорогих лет этой прожитой жизни. Об этом — цикл или маленькая поэма «Звездные стихи» (1958—1959). Последний ее раздел — «Встреча», право надеяться на которую Асееву дает убежденность в силе разума, способного проникнуть в беспредельность еще непознанного, но безусловно познаваемого:

Нет, мы не призраки, не тени —
напоминанье об Эйнштейне,
неповторимости лучи,—
мы дети дерзостной науки,
переведенное на звуки
сиянье мировой свечи.

Заметьте, звук становится человеческой плотью в этом инобытии, наводя на мысль, что таинственная и вечно притягательная для Асеева глубина слова теперь соединяется с глубиной вселенной. Так что, видимо, не последняя роль в этом овладении вечностью определена поэзии, которая есть «падение молнийное строк».

Это высокое предназначение поэзии, сковывающей звенья мировой связи, не заставляет поэта отстраниться от будничного, на глазах происходящего. Напротив, исполнение того — главного — значения невозможно, если поэзия не проникнет во все поры жизни, не впитает ее в себя, как губка. Ведь она должна сохранить жизнь для вечности, и Асеев так декларирует свою теперешнюю установку:

Я пишу обо всем,
что приходит мне в голову

и до сердца доходит;
что веселого
или тяжелого
наблюдаемо мной
в природе...

Обо всем — именно так, не делая исключений, не отказываясь ни от какой темы, в том числе и от той, которой Асеев так долго служил, пренебрегая другими, — от злободневного, актуального. Асеевская поэзия не уходит от публицистики, но публицистичность теперь существует в ином окружении и в ином тоне. Она погружается в глубь стиха, и менее внимательные критики или ожидающие более прямого высказывания перестают ее замечать в этом новом качестве. Возникают возражения: «Думается, неправильно поступили редакторы второго издания «Лада», исключив из книги почти все стихи большого гражданского звучания и притом снабдив ее не соответствующим действительности обозначением: «Второе, дополненное издание»¹⁸.

Второе издание «Лада» появилось еще при жизни Асеева, и, это правда, его трудно считать дополненным: в нем есть новые стихи, но в целом сборник ощутимо уменьшился по объему. Однако уменьшился не за счет гражданской лирики, из которой что-то убиралось, но что-то было и добавлено. Уходят стихи, переставшие, видимо, удовлетворять автора не темой, а ее поэтическим решением. Асеев больше не считает категоричность тона лучшим свидетельством собственной убежденности и решающим аргументом в споре. Многие новые политические стихи звучат так, будто автор сошел с трибуны и обращается с прежними мыслями, но — подчеркнуто — от собственного лица, с личной убеждающей интонацией.

В стихах «Лада» многое решает тон. Не случайно чаще всего цитировали, легче всего воспринимали как новое у Асеева те стихи, которые по своему жанру подходят под название предшествующего сборника — «Раздумья». Да и сам Асеев, размышляя о том, в роли кого из поэтов прошлого он мог бы предстать, говорит: «А мне? Нельзя ли Баратынским стать?» — метафора поздней асеевской склонности к раздумью, философичности.

Сейчас те поэтические размышления могут показаться несколько прозаическими, но надо понять, что именно в простоте, разговорности тона — их тогдашняя новизна и достоинство. Они пришли сменить оду и фельетон — жан-

ры, в которых голос звучал как бы измененным рупором. Теперь — желание вернуть ему природный тембр и неофициально обратиться к читателю, беседея с ним о том и об этом:

От скольких людей я завишу:
от тех, кто посеял зерно,
от тех, кто чинил мою крышу,
кто вставил мне стекла в окно...

Это строки, открывающие «Лад». Простые мысли уже в названиях, в первых строчках стихотворений: «Оставаться самим собой», «Я твердо знаю: умереть не страшно», «Еще за деньги люди держатся». Многие из этих стихов выросли из фразы, мелькнувшей в разговоре, из беглой мысли, додуманной, развитой, потребовавшей ответа.

В 50-х годах Асеев — участник нового поэтического движения, новой волны, в которую вошел своими стихами, суждениями, для которой многое значил своим примером. Его стихотворением о счастье открывался первый московский «День поэзии» (1956). Асеев стоял первым по алфавиту, но имел право быть среди первых и по старейшинству, признанному значению в советской поэзии. Его открывающие альманах стихи были созвучны времени, потребовавшему негромкой, но реальной, воплощенной в поступках доброты и больших дел:

Что такое счастье? Соучастье
в добрых человеческих делах,
в жарком вздохе разделенной страсти,
в жарком хлебе, собранном в полях.

В новую поэтическую эпоху Асеев не захотел явиться почетным гостем, «свадебным генералом». И в том же «Дне поэзии» старейшина оказался возмутителем спокойствия, дав вместе со стихами резкую статью «Структурная почва в поэзии», на которую здесь же, на страницах альманаха, сочли нужным полемически ответить.

Асеев поддержал молодых своими выступлениями, откликами. Он посвятил стихи А. Вознесенскому, особенно горячо принял еще никому не известного ленинградца В. Соснору, увидев в нем столь ценное чувство глубины слова, его истории.

Однако бессрочных векселей Асеев не выдавал. Лишь только ему казалось, что кто-то работает не в меру отпущенного ему таланта, Асеев восставал со всей резкостью,

расходясь со своими прежними добрыми словами. Как когда-то Маяковский, он легко пренебрегал правилами литературной борьбы: хвалил, если нравилось, а не для того, чтобы поддержать союзников. Тогда многие возмутились Асеевым, даже от него отшатнулись за резкие слова о Вознесенском, чей талант он первоначально оценил. Увидели в этом отступничество, дань неблагоприятной для молодого поэта конъюнктуре. Асеев же был против того, чтобы талант разменивался на поклоны аплодирующей аудитории.

Кто оказался прав? Во всяком случае, Асеев угадал тогда только еще грозившую опасность несвершенности, невыполненности обещаний молодой поэзии. А вскоре выяснится, что лучше и искреннее всего тогдашним молодым удастся жанр сожаления, «плача» о том, что не было написано, сделано.

Асеев первым почувствовал замедление в развитии, ибо он изнутри понимал, что должно было развиваться. Он ведь был одним из предшественников и вдохновителей, о чем после его смерти в стихотворении, обращенном к Маяковскому, прямо скажет Вознесенский:

Вы ушли,
 понимаемы процентов на десять.
Оставались Асеев и Пастернак...

Асеев, особенно поздний Асеев, не был ограничен в своих пристрастиях каким-то одним поэтическим направлением. Он ценил широко, так же широко, как помогал начинающим, да и не только начинающим. Об этом так сказал близкий к нему в последние годы Б. Слуцкий:

«Если бы собрать в один зал всех поэтов СССР... и спросить: «Кому Асеев помог делом?» — встало бы, наверное, сто — сто пятьдесят человек.

А если бы спросить: «Кому Асеев помог словом, своей поэзией — встали бы, наверное, почти все»¹⁹.

Асеев печатается, Асеев высказывается... Об Асееве пишут. В последние годы он снова — в центре литературной, точнее, поэтической жизни страны. К нему тянется множество нитей. Он, из-за своей болезни — застарелый туберкулез — лишенный возможности выходить из дому, принимает многих у себя, с еще большим числом людей связан постоянно по телефону. И все-таки — одиночество Асеева. О нем не раз заходит речь в воспоминаниях о нем

Л. Озерова, особенно тесно и близко общавшегося с поэтом в это время и не без оговорки произносящего слово «одиночество»:

«...когда речь заходит об одиночестве, надо понимать его не в обиходном смысле слова, а широко. Здесь драма поздних лет. Человек в единоборстве с болезнью — тяжелой, иссушающей, неотступной. Человек в единоборстве с возрастом, со старостью, ибо Асеев — поэт юности, отрочества, молодости, молодых сил, пружинящих мускулов, отваги, преодоления — не хотел сдавать позиций...»²⁰

Но как к перечисленным качествам асеевской поэзии, к ее мотивам не добавить и другие — вечные лирические темы любви, природы, которые, кажется, в силу их всеобщности никого не могут характеризовать, но которые большой поэт умеет оставить за собой как только ему принадлежащие.

Любовь... у Асеева и на склоне дней та же — Оксана:

Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя — сущь,
мне и в жары без тебя — стыть,
мне без тебя и Москва — глушь.

Мне без тебя каждый час — с год,
если бы время мельчить, дробя;
мне даже синий небесный свод
кажется каменным без тебя.

Я ничего не хочу знать —
слабость друзей, силу врагов;
я ничего не хочу ждать,
кроме твоих драгоценных шагов.

В предчувствии недалекой смерти снова приходит мысль о времени, с которым теперь поэт и готов примириться, убедив себя, что есть от него путь к вечности, если бы не Оксана, остающаяся одна — без его поддержки:

Лишь тебе бы не стало плохо:
для домовой конторы — кто ты?
Вот о том до последнего вздоха
не оставят меня заботы!

Асеев тревожится, Асеев размышляет... Но за этим поздним обликом рассудительного и мудрого Асеева не должен забыться поэт, который до конца напоминает о себе Асеев, владеющий тайной «поющих слов»²¹:

Как лед облака, как лед облака,
как битый лед облака.

и синь далека, и синь высока,
за ними — синь глубока...

Асеев умел произносить вечные слова, не повторяя их, а обновляя, когда, по наблюдению И. Сельвинского, не только стихи, но сами слова, даже поставленные в название, — поэзия: «Зелень, вода, солнце»²².

В стихах Асеева нет пейзажей, потому что нет описательных подробностей. В них есть явления, стихия. В них есть звук, цвет, отчетливые, как будто воспринимаемые впервые. Есть и основной цветовой тон — синева неба и воды, отражающихся друг в друге, обрамляющих весь этот мир:

Я сегодня в синем мире
встал, не узнавая дома,
словно что-то стало шире,
что-то ново, незнакомо...

Написано в 1946 году. Посмотрите, чуть ли не в каждом из асеевских стихотворений последних лет как синяя молния мелькает небесная синева, этот вечный асеевский цвет. Когда-то, в самом начале своего полувекового творческого пути, Асеев пересказал для детей из русских летописей историю о том, как был предательски ослеплен князь Василько Ростиславич:

«Раз только еще сверкнули голубые Васильковы очи— и сбылся вещей сон — не видать Васильку света белого, выколоты его светлые оченьки...

И стоит в поле том теперь рожь высокая, давний ветер ее поколыхивает, а по всей земле цветут князьки очи загубленные, на красу земную дивуются. Не дали им жизнь досмотреть, до веку будут пламенеть они синими огонечками, во полях цвести, сердце радовать, доколе нашей родимой Руси на земле стоять...»

Синий мир, в котором начиналась поэзия Николая Асеева, к которому она вернулась...

Поэтическая судьба Асеева, завершенная «Ладом», всегда представляется историей со счастливым концом. Долго искал, боролся с другими и с самим собой, наконец нашел подлинное свое, устроившее и примирившее всех. «Лад» был выдвинут на Ленинскую премию, ее не получил, но это не меняет сути дела и всеобщей к нему благожелательности.

Об этом последнем периоде чаще всего говорят асеевскими же цитатами: «Повелитель светлых словес», «Нестареющая весна» — и добавляют: «Лучшие стихи Асеева — его поздние стихи».

С этой категоричностью не хочется соглашаться. Не хочется не только ради какого-то другого периода, но ради представления о всей поэзии Асеева, ибо «Лад» при всех своих достоинствах не может представлять за нее целиком. Асеев на своем долгом творческом веку много менялся, с каждым новым обликом не только приобретая, но и утрачивая.

Поэзия «Лада» — ровнее, доступнее... Она благополучнее — да, можно произнести это слово, как будто бы плохо согласующееся с представлением о поэтическом состоянии души. Благополучие позднего Асеева не имеет отношения к примирительности, успокоенности. Это качество только внутреннее, относящееся к миру с самим собой, когда требования, предъявляемые к поэзии, совпали с ее стремлениями и склонностями.

Наконец-то все с готовностью и со вздохом облегчения смогли признать за асеевским словом точность, в котором ему долго отказывали. Точность поэтического слова, именно поэтического, а не стоящего в зарифмованном лозунге или тезисе. А раньше постоянно казалось, что поэт говорит то темно, то сбивчиво, то даже небрежно. Как будто слово сдвинулось с места, но не нашло нового, и непонятно, как оно соотносится с реальностью, которую пытается осмыслить.

Ну что же, ясность — это безусловное достоинство. Достоинство достигнутой цели, но свое достоинство — в поиске, в стремлении. Если воспользоваться географической метафорой, то любая творческая судьба — это карта с белыми пятнами, отмечающими, что могло бы быть сделано, что было замыслено, но не исполнено. На поэтической карте Асеева немало таких пятен: не успел, а еще чаще — не позволил себе...

Поэзия может работать в разных ритмах: рабочей песни, парадного или походного марша, даже газетного репортажа, но она остается поэзией лишь пока сохраняет ритм душевной жизни, ее внутреннюю сосредоточенность. Пропадает этот ритм, и стихи перестают быть поэзией. Сам собой отпадает вопрос о пользе — может ли быть полезным то, чего нет?

Мысль, эмоция — любая сознательная реакция на мир

и синь далека, и синь высока,
за ними — синь глубока...

Асеев умел произносить вечные слова, не повторяя их, а обновляя, когда, по наблюдению И. Сельвинского, не только стихи, но сами слова, даже поставленные в название, — поэзия: «Зелень, вода, солнце»²².

В стихах Асеева нет пейзажей, потому что нет описательных подробностей. В них есть явления, стихия. В них есть звук, цвет, отчетливые, как будто воспринимаемые впервые. Есть и основной цветовой тон — синева неба и воды, отражающихся друг в друге, обрамляющих весь этот мир:

Я сегодня в синем мире
встал, не узнавая дома,
словно что-то стало шире,
что-то ново, незнакомо...

Написано в 1946 году. Посмотрите, чуть ли не в каждом из асеевских стихотворений последних лет как синяя молния мелькает небесная синева, этот вечный асеевский цвет. Когда-то, в самом начале своего полувекowego творческого пути, Асеев пересказал для детей из русских летописей историю о том, как был предательски ослеплен князь Василько Ростиславич:

«Раз только еще сверкнули голубые Васильковы очи — и сбился вещей сон — не видать Васильку света белого, выколоты его светлые оченьки...

И стоит в поле том теперь рожь высокая, давний ветер ее поколыхивает, а по всей земле цветут князьки очи загубленные, на красу земную дивуются. Не дали им жизнь досмотреть, до веку будут пламенеть они синими огонечками, во полях цвести, сердце радовать, доколе нашей родимой Руси на земле стоять...»

Синий мир, в котором начиналась поэзия Николая Асеева, к которому она вернулась...

Поэтическая судьба Асеева, завершенная «Ладом», всегда представляется историей со счастливым концом. Долго искал, боролся с другими и с самим собой, наконец нашел подлинное свое, устроившее и примирившее всех. «Лад» был выдвинут на Ленинскую премию, ее не получил, но это не меняет сути дела и всеобщей к нему благожелательности.

Об этом последнем периоде чаще всего говорят асеевскими же цитатами: «Повелитель светлых словес», «Нестареющая весна» — и добавляют: «Лучшие стихи Асеева — его поздние стихи».

С этой категоричностью не хочется соглашаться. Не хочется не только ради какого-то другого периода, но ради представления о всей поэзии Асеева, ибо «Лад» при всех своих достоинствах не может представлять ее за нее целиком. Асеев на своем долгом творческом веку много менялся, с каждым новым обликом не только приобретая, но и утрачивая.

Поэзия «Лада» — ровнее, доступнее... Она благополучнее — да, можно произнести это слово, как будто бы вполне согласующееся с представлением о поэтическом состоянии души. Благополучие позднего Асеева не имеет отношения к примирительности, успокоенности. Это качество только внутреннее, относящееся к миру с самим собой, когда требования, предъявляемые к поэзии, совпали с ее стремлениями и склонностями.

Наконец-то все с готовностью и со вздохом облегчения смогли признать за асеевским словом точность, в котором ему долго отказывали. Точность поэтического слова, именно поэтического, а не стоящего в зарифмованном лозунге или тезисе. А раньше постоянно казалось, что поэт говорит то темно, то сбивчиво, то даже небрежно. Как будто слово сдвинулось с места, но не нашло нового, и непонятно, как оно соотносится с реальностью, которую пытается осмыслить.

Ну что же, ясность — это безусловное достоинство. Достоинство достигнутой цели, но свое достоинство — в поиске, в стремлении. Если воспользоваться географической метафорой, то любая творческая судьба — это карта с белыми пятнами, отмечающими, что могло бы быть сделано, что было замыслено, но не исполнено. На поэтической карте Асеева немало таких пятен: не успел, а еще чаще — не позволил себе...

Поэзия может работать в разных ритмах: рабочей песни, парадного или походного марша, даже газетного репортажа, но она остается поэзией лишь пока сохраняет ритм душевной жизни, ее внутреннюю сосредоточенность. Пропадает этот ритм, и стихи перестают быть поэзией. Сам собой отпадает вопрос о пользе — может ли быть полезным то, чего нет?

Мысль, эмоция — любая сознательная реакция на мир

облечена словом и только в этом обличье предстает воспринимаящему ее сознанию. И тем яснее, чем живее мы чувствуем само слово: откуда оно пришло, каковы его родственные связи. Их восстановлением занята поэзия. В этом ее главная необходимость, ибо здесь ее нечем заменить.

Асеев был наделен редким, редчайшим чувством слова. Далеко не всегда музыкант с абсолютным слухом и прекрасными данными становится великим музыкантом. Возможность и свершение не всегда совпадают. Их разделяют обстоятельства жизни, обстоятельства времени. Тем более если творчество так отзывчиво к этим обстоятельствам, как творчество Асеева.

Многое, очень многое было сделано Асеевым. По тому, что было сделано, мы угадываем, что еще могло быть сделано,— пытаемся расшифровать белые пятна. Только в совокупности того и другого — возможностей и свершений — мы понимаем творческую личность. Личность и время. Время и слово — разве не в их напряженном взаимодействии рождается поэзия?

Примечания

«В ранних стихах — Москва...»

¹ Н. Н. Асеев. Письмо Ф. Ф. Майскому, 28 сент. 1943 г. — В кн.: Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980, с. 190.

² Е. Мустангова. Николай Асеев. — Литературный критик, 1935, № 12, с. 111.

³ Советские писатели. Автобиографии в двух томах. М., 1959, т. 1, с. 93.

⁴ Там же, с. 94.

⁵ Н. Н. Асеев. Путь в поэзию. — В кн.: Н. Н. Асеев. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1964, с. 7—8. В дальнейшем все сноски на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

⁶ К. И. Чуковский. Нат Пинкертон и современная литература. 2-е изд., испр. и дополн. Б. м., б. г., с. 75.

⁷ В. В. Маяковский. Записки к докладу «Анализ бесконечно малых», 13 февраля 1924 г. — В кн.: В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 13. М., 1961, с. 179.

⁸ Советские писатели. Автобиографии..., с. 91.

⁹ Воспоминания о Николае Асееве, с. 8—9.

¹⁰ Цит. по кн.: В. Мильков. Николай Асеев. Литературный портрет. М., 1973, с. 16.

¹¹ Н. И. Петровская. «Из воспоминаний». — Литературное наследство, т. 85. М., 1976, с. 788, 787.

¹² Там же, с. 227.

¹³ Советская культура, 1980, 16 сент.

¹⁴ Русская мысль, 1914, № 6, с. 17, 3-я пагинация.

¹⁵ Б. Л. Пастернак. Охранная грамота. — В кн.: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 200.

¹⁶ Б. Л. Пастернак. Люди и положения. — В кн.: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути, с. 437—438.

¹⁷ Воспоминания о Николае Асееве, с. 13.

¹⁸ Альманах с Маяковским. М., 1934, с. 67.

¹⁹ Б. Л. Пастернак. Люди и положения. — В кн.: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути, с. 446—447.

²⁰ Б. Л. Пастернак. Письмо А. Л. Штиху, 1 июля 1914 г. — Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 146.

²¹ Тезисы I Всесоюзной (III) конференции: [Творчество А. А. Блока и русская культура XX века.] Тарту, 1975, с. 176—177.

²² П. П. Перцов. Литературные воспоминания. М.—Л., 1933, с. 266—267.

²³ Рукоог. М., первый турбогод — 4191 [1914], с. 40.

²⁴ Материалы XXVII научной студенческой конференции. Тарту, 1972, с. 72.

²⁵ Б. Л. Пастернак. Охранная грамота. — В кн.: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути, с. 260.

- ²⁶ С. П. Бобров. Лирическая тема. XVIII экскурсов в ее области. М., МСМХIV, с. 10.
- ²⁷ В. В. Каменский. Путь энтузиаста. М., 1931, с. 201.
- ²⁸ С. П. Бобров. Записки стихотворца. М., 1916, с. 39—40.
- ²⁹ Б. К. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 199.
- ³⁰ Руконог, с. 42.
- ³¹ Материалы XXVII научной студенческой конференции, с. 75.
- ³² Д. П. Мирский и Велемир Хлебников.— В кн.: Д. П. Мирский и. Литературно-критические статьи. М., 1978, с. 217. Непосредственно по отношению к Асееву сходная точка зрения уже высказывалась О. Смолой в кн.: О. П. См о л а. Лирика Асеева. М., 1980, с. 20—21.
- ³³ В. В. Маяковский. Я сам, т. 1, с. 17.
- ³⁴ Красная новь, 1930, № 6, с. 182.
- ³⁵ Б. Л. Пастернак. Охранная грамота.— В кн.: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути, с. 261.
- ³⁶ Красная новь, 1930, № 6, с. 182.
- ³⁷ В. В. Маяковский. Письмо Равича к Равичу, т. 12, с. 181.
- ³⁸ Л. Ю. Брик. Чужие стихи.— В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 341.
- ³⁹ В. В. Каменский. Юность Маяковского. Тифлис, 1931, с. 59.

Вокруг слова

- ¹ Журнал журналов, 1915, № 29, с. 15.
- ² Там же, № 30, с. 13.
- ³ Там же, № 1, с. 3.
- ⁴ Леф, 1923, № 1, с. 193.
- ⁵ Хлебников В. В. Из записных книжек.— В кн.: Собрание произведений. Л., 1933, т. V, с. 270.
- ⁶ «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 147.
- ⁷ Хлебников В. В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 480.
- ⁸ В. Я. Брюсов. Собр. соч. в 7-ми т., т. I. М., 1975, с. 33.
- ⁹ Там же, с. 571.
- ¹⁰ А. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1963, с. 532.
- ¹¹ Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Б. м., б. г., кн. 3, с. 280.
- ¹² В. В. Каменский. Юность Маяковского, с. 41.
- ¹³ В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт. Четвертая статья. Зеленый вертоград и Хоровод времен, т. VI, с. 281.
- ¹⁴ В. Я. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, т. VI, с. 507.
- ¹⁵ В. В. Маяковский. Я сам, т. 1, с. 20.
- ¹⁶ А. В. Федоров. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского.— В кн.: И. Ф. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 21.
- ¹⁷ Л. Я. Гинзбург. О лирике. 2-е изд., дополн. Л., 1974, с. 330.
- ¹⁸ Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 316.
- ¹⁹ Н. Н. Асеев. Маяковский. М., 1943, с. 8—9.
- ²⁰ Северные цветы на 1911 год. М., 1911, с. 113.

- ²¹ В. Я. Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 132.
- ²² В. И. Иванов. Письмо В. Я. Брюсову 19 февр. 1904 г.— В кн.: Литературное наследство, т. 85, с. 447.
- ²³ В. В. Маяковский. О новейшей русской поэзии (Тезисы доклада), т. 1, с. 365.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Второй сборник Центрифуги. М., третий турбогод [1916], с. 35.
- ²⁶ Союз молодежи, 1913, № 3 (март), с. 12—13.
- ²⁷ Б. К. Лившиц. Полутораглазый стрелец, с. 128—129.
- ²⁸ Весна, 1908, № 1, с. 5.
- ²⁹ Весна, 1908, № 10, с. 13.
- ³⁰ А. Е. Крученых. Письмо М. В. Матюшину 14 сент. 1913 г.— В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1975, с. 168.
- ³¹ В. В. Хлебников. Письмо А. Е. Крученых 31 авг. 1913 г.— В кн.: В. В. Хлебников. Неизданные произведения, с. 367.
- ³² Синий журнал, 1914, № 33, с. 11.
- ³³ Н. Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 1929, с. 10.
- ³⁴ Б. К. Лившиц. Полутораглазый стрелец, с. 178.
- ³⁵ В. В. Каменский. Девушки босиком. Стихи. Тифлис, 1917, с. 1.
- ³⁶ А. А. Потенбя. Мысль и язык.— В кн.: А. А. Потенбя. Эстетика и поэтики. М., 1976, с. 174.
- ³⁷ Там же, с. 114.
- ³⁸ Там же, с. 115.
- ³⁹ Там же, с. 175.
- ⁴⁰ В. В. Хлебников. Наша основа, т. V, с. 233—234.
- ⁴¹ Там же, с. 233.
- ⁴² А. А. Потенбя. Указ. соч., с. 120.
- ⁴³ Там же, с. 121.
- ⁴⁴ Там же, с. 217.
- ⁴⁵ В. В. Хлебников. Наша основа, т. V, с. 235—236.
- ⁴⁶ А. В. Туфанов. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924, с. 9.
- ⁴⁷ Л. П. Якубинский. О звуках стихотворного языка.— В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Пг., 1919, с. 37.
- ⁴⁸ Р. О. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, с. 10.
- ⁴⁹ Там же, с. 11.
- ⁵⁰ В. В. Виноградов. О теории поэтической речи.— В кн.: В. В. Виноградов. Стилистика; Теория поэтической речи; Поэтика. М., 1963, с. 138, 139.
- ⁵¹ В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 464.
- ⁵² Леф, 1923, № 1, с. 211.
- ⁵³ В. Б. Шкловский. Заумный язык и поэзия.— В кн.: Поэтика..., с. 17.
- ⁵⁴ В. В. Хлебников, т. V, с. 270.
- ⁵⁵ В. В. Хлебников. Наша основа, т. V, с. 235.
- ⁵⁶ Леф, 1923, № 1, с. 212.
- ⁵⁷ Живой Маяковский. М., 1930, вып. III, с. 5.
- ⁵⁸ Жив Крученых! М., 1925, с. 2. Это издание отличается от предшествовавшего, вышедшего под названием «Бука русской лите-

ратуры», только вклеенным первым листом с заметкой Б. Пастернака о Крученых.

⁵⁹ Н. А. Коварский. Мелодия стиха.— В кн.: Поэтика IV. Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств. Л., 1928, с. 29—30.

⁶⁰ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 8.

⁶¹ Н. Н. Асеев. Ритм, рифма, синтаксис. Материалы нашей лаборатории.— Литературная газета, 1933, 23 мая.

⁶² К. Н. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 9 и 423.

⁶³ Л. П. Гроссман. Блок и Пушкин.— В кн.: Л. П. Гроссман. Собр. соч. в 5-ти т., т. IV. М., 1928, с. 298.

⁶⁴ О. Э. Мандельштам. Буря и натиск.— Русское искусство, 1923, № 1, с. 80.

⁶⁵ В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт. Статья первая. Будем как солнце, т. VI, с. 256.

⁶⁶ И. Ф. Анненский. Бальмонт — лирик.— В кн.: И. Ф. Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 99.

⁶⁷ Там же, с. 592.

⁶⁸ В. М. Жирмунский. Задачи поэтики.— В кн.: Теория литературы; Поэтика; Стилистика. Л., 1977, с. 46.

⁶⁹ А. А. Блок. К. Д. Бальмонт. Собрание стихов, т. 5, с. 551—552.

⁷⁰ Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972, с. 341.

⁷¹ В. Б. Шкловский. Заумный язык и поэзия, с. 13.

⁷² Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 158.

⁷³ Там же, с. 6.

⁷⁴ В. В. Хлебников. Наша основа, т. V, с. 235.

⁷⁵ Воспоминания о Николае Асееве, с. 287.

⁷⁶ В. В. Хлебников. Наша основа, т. V, с. 229.

⁷⁷ Ю. Н. Тынянов. Промежуток.— В кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977, с. 188 и 180.

⁷⁸ Р. О. Якобсон. Лингвистика и поэтика.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 221.

⁷⁹ В. В. Хлебников. Из записных книжек, т. V, с. 269.

⁸⁰ Советские писатели. Автобиографии, т. I, с. 93—94.

⁸¹ Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972, с. 351.

⁸² Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского, с. 66.

⁸³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 224.

⁸⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Изд. 4-е, т. VII. М.—Л., 1978, с. 57.

⁸⁵ А. А. Блок. Вопросы, вопросы и вопросы, т. 5, с. 322.

⁸⁶ Литературное наследство, т. 92, книга вторая. М., 1981, с. 20.

⁸⁷ Вопросы литературы, 1967, № 10, с. 181.

⁸⁸ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 153.

⁸⁹ Там же, с. 178.

⁹⁰ Там же, с. 160.

⁹¹ О. Э. Мандельштам. Буря и натиск.— «Русское искусство», 1923, № 1, с. 80.

⁹² К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия, М., 1972, с. 610.

⁹³ А. А. Блок. Поэзия заговоров и заклинаний, т. 5, с. 36.

Техника стиха

¹ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 71.

² А. Е. Крученых, Г. Н. Петников, В. В. Хлебников. Заумники. Тифлис, 1922, с. 17.

³ См. М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 386.

⁴ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 68.

⁵ Там же, с. 73.

⁶ В. Я. Брюсов. Вячеслав Иванов. Андрей Белый, т. VI, с. 292.

⁷ Р. О. Шор. Формальный метод на западе.— В кн.: *Agis poetica*. М., 1927, с. 127.

⁸ В. В. Хлебников. Свояси, т. II, с. 10.

⁹ Б. Е. Гусман. Поэты новой России.— *Вестник искусств*, 1922, № 5, с. 36.

¹⁰ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 71—72.

¹¹ В. В. Маяковский. Как делать стихи, т. 12, с. 105.

¹² А. С. Бухов. Трагик пошлости.— *Весна*, 1908, № 9, с. 4.

¹³ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 74—75.

¹⁴ В. Я. Брюсов. Орфиме, т. VI, с. 548.

¹⁵ Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. М., 1969, с. 344.

¹⁶ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 138—139.

¹⁷ Там же, с. 138.

¹⁸ Там же, с. 124.

¹⁹ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 76.

²⁰ Ю. Н. Тынянов. Стиховые формы Некрасова.— В кн.: Ю. Н. Тынянов. *Поэтика...*, с. 27.

²¹ *Литературная газета*, 1938, 26 ноября.

²² См.: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972, с. 65. Еще раз этот же автор ссылается на Асеева в специальной статье «Логоэдические размеры в русской поэзии». — В кн.: *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971, с. 435—436.

²³ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 93.

²⁴ Б. П. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 128.

²⁵ Это предисловие Асеева, как и сами стихи, были впервые перепечатаны из «Дальневосточного телеграфа» (1922, 22 января) Е. Раппопорт. См.: Е. Раппопорт. *Поэзия поиска*. Иркутск, 1980.

²⁶ См.: В. В. Хлебников. Неизданные произведения, с. 454.

²⁷ Ю. Н. Тынянов. Промежуток.— В кн.: Ю. Н. Тынянов. *Поэтика...*, с. 194.

²⁸ *Поэзия скальдов*. Л., 1979, с. 94.

²⁹ К. И. Чуковский. Александр Блок.— В кн.: К. И. Чуковский. *Собр. соч.* в 6-ти т., т. 6. М., 1969, с. 544.

³⁰ Л. П. Якубинский. О звуках стихотворного языка, с. 38.

³¹ Цит. по кн.: Д. С. Самойлов. *Книга о русской рифме*. М.,

1982, с. 76. О природе русского консонантизма автор говорит, ссылаясь на сб.: Фонетика современного русского литературного языка. Под ред. М. В. Панова. М., 1968.

³² См.: Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 132.

³³ С. И. Чиковани. Незабываемые встречи.— В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968, с. 164.

³⁴ В. Н. Яхонтов. Театр одного актера. М., 1958, с. 277.

³⁵ Воспоминания С. Третьякова о том, как читал собственные стихи А. Крученых см.: сб.: Жив Крученых!; воспоминания А. Вознесенского в журнале «Новый мир», 1980, № 9, с. 161. О чтении Д. Хармса см.: А. А. Александров. Материалы Д. И. Хармса в рукописном отделе Пушкинского дома.— В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980, с. 69—70.

³⁶ Воспоминания о Николае Асееве, с. 240.

³⁷ В. В. Маяковский. Расширение словесной базы, т. 12, с. 163.

³⁸ М. З. Долинский. Искусство и Александр Блок. М., 1984, с. 48—57.

³⁹ Ю. Н. Тынянов. О Хлебникове.— В кн.: В. В. Хлебников. Собрание произведений, т. 1, с. 29.

⁴⁰ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 73.

⁴¹ Б. К. Лившиц. Полутораглазый стрелец, с. 48.

⁴² В. Марков. Принципы нового искусства.— Союз молодежи, 1912, № 1, с. 14.

⁴³ Н. Д. Бурлюк. Давид Давидович Бурлюк. Его творчество.— Там же, 1913, № 3, с. 38.

⁴⁴ В. В. Хлебников. Учитель и ученик, т. V, с. 172.

⁴⁵ В. В. Хлебников. «Неизданная статья» («Воин не наступившего царства»), т. V, с. 189.

⁴⁶ А. В. Туфанов. К зауми, с. 9.

⁴⁷ В. В. Хлебников. Из записных книжек, т. V, с. 275.

⁴⁸ В. Гофман. Языковое новаторство Хлебникова.— В кн.: В. Гофман. Язык литературы. Л., 1936, с. 216.

⁴⁹ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1969, с. 70.

⁵⁰ Манифест футуристов.— Союз молодежи, 1912, № 2, с. 24.

⁵¹ Там же.

⁵² Н. Н. Асеев. Маяковский, с. 10.

⁵³ И. Ф. Анненский. Бальмонт-лирик, с. 121.

⁵⁴ М. С. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 285.

⁵⁵ И. Ф. Анненский. Бальмонт-лирик, с. 122.

⁵⁶ Е. И. Садовской. Русская камена. М., 1910, с. 8.

⁵⁷ Цит. по кн.: А. Н. Радищев. Стихотворения. Л., 1975, с. 30.

⁵⁸ Н. Н. Асеев. Работа над стихом. Л., 1929, с. 61.

⁵⁹ Б. Л. Пастернак. Охранная грамота, с. 265.

Лирика

¹ В. В. Маяковский. Я сам, т. 1, с. 24.

² В. В. Хлебников, т. V, с. 305.

³ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 63.

⁴ В. В. Хлебников. О современной поэзии, т. V, с. 223.

- ⁵ В. В. Хлебников. Из записных книжек, т. V, с. 271.
- ⁶ В. В. Хлебников. Письмо Г. Н. Петникову, начало 1917 г. (?), т. V, с. 313.
- ⁷ А. С. Карпов. Николай Асеев. М., 1969, с. 27.
- ⁸ Воспоминания о Николае Асееве, с. 9.
- ⁹ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 9—10.
- ¹⁰ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 72. Об этом же примере, приведенном Асеевым устно и предложенном для истолкования, вспоминает Н. Ушаков (Воспоминания о Николае Асееве, с. 169).
- ¹¹ Р. О. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 35—36.
- ¹² Там же, с. 35.
- ¹³ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 61.
- ¹⁴ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. 2-е изд. М.—Л., 1927, с. 68.
- ¹⁵ Взят. Барабан футуристов. Пг., 1915, с. 11.
- ¹⁶ Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 83—84.
- ¹⁷ А. Н. Веселовский. Собр. соч. СПб., 1913, т. 1, с. 61.
- ¹⁸ Воспоминания о Николае Асееве, с. 89.
- ¹⁹ В. Б. Шкловский. Жили-были. М., 1964, с. 101.
- ²⁰ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 53.
- ²¹ В. И. Еремина. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978, с. 56.
- ²² Б. А. Рыбаков. Язычество древних славян. М., 1981, с. 84.
- ²³ А. А. Урбан. Поэзия Николая Асеева.— В кн.: Н. Н. Асеев. Стихотворения и поэмы. Л., 1967, с. 12.
- ²⁴ Б. Л. Пастернак. Письмо С. П. Боброву, 13 февр. 1917 г.— Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 152.
- ²⁵ Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского, с. 318.
- ²⁶ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 143.

Овладение темой

- ¹ В. П. Кобычев. В поисках прародины славян. М., 1973, с. 15.
- ² В. О. Ключевский. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1959, с. 105.
- ³ А. А. Блок. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 283.
- ⁴ Г. Магула. Война и народные картины.— Лукоморье, 1914, № 30, с. 17.
- ⁵ В. В. Маяковский. Я сам, т. 1, с. 22.
- ⁶ Там же.
- ⁷ В. В. Хлебников. Образчик словоновществ в языке, т. V, с. 253.
- ⁸ Г. Тастевен. Футуризм (На пути к новому символизму). Приложение. М., 1914, с. 7.
- ⁹ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 55—57.
- ¹⁰ В. О. Перцов. Чувство горизонта истории.— В кн.: Лауреаты России. М., 1980, с. 285.
- ¹¹ В. В. Маяковский, т. 1, с. 316.
- ¹² Н. Н. Асеев. Стихотворения и поэмы, с. 664.
- ¹³ Там же, с. 668.
- ¹⁴ Воспоминания о Николае Асееве, с. 17—18.

¹⁵ Сейчас эта работа Е. Раппопорта переиздана уже посмертно в составе его книги «Поэзия поиска» (Иркутск, 1980).

¹⁶ Литературное наследство, т. 93, с. 450.

¹⁷ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 58.

¹⁸ Там же.

¹⁹ О. П. Смола. Лирика Асеева, с. 44.

²⁰ А. С. Карпов. Николай Асеев, с. 38—39.

²¹ А. П. Селивановский. Николай Асеев.— В кн.: А. П. Селивановский. В литературных боях. М., 1959, с. 395.

²² Неоправданно резко об оценке А. Селивановского судит О. Смола, считая ее в целом «негативной». — О. П. Смола. Лирика Асеева, с. 51. Она таковой не была, и вообще А. Селивановский был одним из наиболее объективных и заинтересованных ценителей асеевской поэзии на рубеже 20—30-х годов.

Выбор

¹ Цит. по кн.: Е. Г. Раппопорт. Поэзия поиска, с. 118.

² Печать и революция, 1923, № 4, с. 134.

³ Правда, 1923, 7 дек.

⁴ Урал, 1965, № 11, с. 167—168.

⁵ В. П. Правдухин. В борьбе за новое искусство.— Сибирские огни, 1922, № 5, с. 177.

⁶ Русское искусство, 1923, № 1, с. 82.

⁷ Госплан литературы. Сборник литературного центра конструктивистов (ЛЩК). М.—Л., б. г., с. 14.

⁸ В. В. Маяковский. Выступление по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция», т. 12, с. 454.

⁹ В. В. Маяковский. Выступление на диспуте по докладу А. В. Луначарского «Первые камни новой культуры», т. 12, с. 290.

¹⁰ Леф, 1924, № 4, с. 122.

¹¹ А. А. Урбан. Поэзия Николая Асеева, с. 20.

¹² Б. Л. Пастернак. Письмо А. И. Юркуну, 14 июня 1922 г.— Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 230—231.

¹³ А. К. Гастев. Индустриальный мир. Цит. по кн.: Литературные манифесты. М., 1929, с. 136.

¹⁴ А. К. Гастев. Снаряжение современной культуры. Б. м. Государственное издательство Украины, 1923, с. 7.

¹⁵ А. К. Гастев. Поэзия рабочего удара. М., 1925, с. 15.

¹⁶ Воспоминания о Николае Асееве, с. 224—225.

¹⁷ А. К. Гастев. Снаряжение современной культуры, с. 19.

¹⁸ Русское искусство, 1923, № 1, с. 82.

¹⁹ См.: Д. И. Никитин. О соловье стальном и соловье обыкновенном (Индустриальные мотивы в лирике Н. Асеева).— В кн.: Уч. зап. Ленинградский пед. ин-т, 1971, т. 419. Советская поэзия двадцатых годов, с. 103.

²⁰ В. В. Хлебников, т. V, с. 325.

²¹ Воспоминания о Николае Асееве, с. 289. Именно с этой точки зрения увиден Хлебников в статье о нем А. Урбана «Философская утопия» («Вопросы литературы», 1979, № 3).

²² В. В. Хлебников. Радио будущего, т. IV, с. 292.

²³ Там же, с. 290.

²⁴ Там же, с. 295.

²⁵ В. В. Хлебников. О современной поэзии, т. V, с. 223.

- ²⁶ В. В. Хлебников. Неизданные произведения, с. 13.
- ²⁷ И. Г. Эренбург. Люди, годы, жизнь. В кн.: И. Г. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти т., т. 8. М., 1966, с. 263.
- ²⁸ Красные зори, 1923, № 5, с. 141.
- ²⁹ В. Я. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, т. VI, с. 518.
- ³⁰ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 139.
- ³¹ В. В. Маяковский. Выступление на первом Московском совещании работников левого фронта искусств, т. 12, с. 281.
- ³² В. В. Маяковский. Выступление на диспуте «Леф или «блеф»?», т. 12, с. 336.
- ³³ В. В. Хлебников. Неизданные произведения, с. 370.
- ³⁴ В. В. Хлебников. Радио будущего, т. IV, с. 296.
- ³⁵ И. Г. Эренбург. Люди, годы, жизнь, т. 8, с. 261.
- ³⁶ В. Б. Шкловский. Жили-были. М., 1964, с. 356—357.
- ³⁷ Альманах с Маяковским, с. 16.
- ³⁸ Воспоминания о Николае Асееве, с. 140.
- ³⁹ Б. Л. Пастернак. Охранная грамота, с. 194.
- ⁴⁰ Б. Л. Пастернак. Люди и положения, с. 457.

Как быть с лирикой?

- ¹ В. В. Маяковский. Выступление на диспуте «Футуризм сегодня», т. 12, с. 261.
- ² Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 86.
- ³ С. М. Третьяков. Откуда и куда (Перспектива футуризма). — Леф, 1923, № 1, с. 203.
- ⁴ В. В. Маяковский, т. 12, с. 275.
- ⁵ Там же, с. 276.
- ⁶ Там же, с. 280.
- ⁷ Н. Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения. — Леф, 1923, № 1, с. 21.
- ⁸ Б. И. Арватов. На путях к пролетарскому искусству. — «Печать и революция», 1922, № 1, с. 74.
- ⁹ С. М. Третьяков. Откуда и куда. — Леф, 1923, № 1, с. 195.
- ¹⁰ Н. Горлов. О футуристах и футуризме. — Леф, 1923, № 4, с. 6.
- ¹¹ Леф, 1923, № 1, с. 3.
- ¹² Н. Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения. — Леф, 1923, № 1, с. 37.
- ¹³ С. М. Третьяков. Откуда и куда. — Леф, 1923, № 1, с. 199.
- ¹⁴ Литературные манифесты, с. 255.
- ¹⁵ Н. Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения. — Леф, 1923, № 1, с. 39.
- ¹⁶ Руконог, с. 33.
- ¹⁷ Литературная газета, 1931, 18 декабря.
- ¹⁸ Литературная газета, 1934, 16 мая.
- ¹⁹ Н. Н. Асеев. Сегодняшний день советской поэзии. — Красная новь, 1932, № 2, с. 164.
- ²⁰ Там же, с. 165.

- ²¹ С. М. Третьяков. Откуда и куда — Леф, 1923, № 1, с. 200.
- ²² Воспоминания о Николае Асееве, с. 161.
- ²³ В. В. Маяковский. Выступление на первом Московском совещании работников левого фронта искусств..., т. 12, с. 283.
- ²⁴ Н. Плиско. Творчество Николая Асеева.— Новый мир, 1941, № 4, с. 226.
- ²⁵ Литературный критик, 1935, № 12, с. 105.
- ²⁶ Альманах с Маяковским, с. 13.
- ²⁷ Н. Н. Асеев. Дневник поэта, с. 20—21.
- ²⁸ Печать и революция, 1929, № 1, с. 134.
- ²⁹ Литературная газета, 1933, 5 февраля.
- ³⁰ На литературном посту, 1927, № 2, с. 67.
- ³¹ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 73-74.

Лирический фельетон

- ¹ Ю. Н. Тынянов. Поэтика..., с. 258.
- ² Там же, с. 256.
- ³ В. В. Маяковский, т. 12, с. 281.
- ⁴ Леф, 1923, № 1, с. 215.
- ⁵ Литература факта, с. 28.
- ⁶ Там же, с. 15.
- ⁷ Б. М. Эйхенбаум. Мой современник. Л., 1929, с. 51.
- ⁸ Леф, 1923, № 2, с. 71.
- ⁹ Цит. по кн.: Маяковский в воспоминаниях современников, с. 146.
- ¹⁰ Альманах с Маяковским, с. 21.
- ¹¹ А. А. Блок. Три вопроса, т. 5, с. 237.
- ¹² Б. В. Томашевский. У истоков фельетона. — В сб.: Фельетон. Сборник статей. Л., 1927, с. 70.
- ¹³ И. А. Груздев. Техника газетного фельетона. — В сб.: Фельетон, с. 17, 16.
- ¹⁴ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 27.
- ¹⁵ Там же, с. 35.
- ¹⁶ Там же, с. 78.
- ¹⁷ В. В. Маяковский. «А что вы пишете?», т. 12, с. 119.
- ¹⁸ Литература факта, с. 16.
- ¹⁹ Леф, 1924, № 2, с. 104. Это место статьи цитируется по журналу, ибо несколько отличается от установившегося впоследствии текста.
- ²⁰ В. В. Маяковский. Доклад «Производственная пропаганда в искусстве», 29 января 1921 года, т. 12, с. 455.
- ²¹ Литературная газета, 1930, № 38.
- ²² См. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934, Стенографический отчет. М., 1934.
- ²³ Литературный критик, 1935, № 12, с. 112.
- ²⁴ Н. Н. Асеев. Работа над стихом, с. 90.
- ²⁵ Литературная газета, 1936, 20 декабря.
- ²⁶ День поэзии. М., 1956, с. 160.
- ²⁷ Красная газета, 1927, 26 июля.

- ²⁸ Литературная газета, 1935, 10 мая.
²⁹ Читатель и писатель, 1928, 14 октября.
³⁰ Литературная газета, 1949, 27 августа.
³¹ Печать и революция, 1928, № 1, с. 183.
³² Литература факта, с. 85.
³³ В. И. Самсонов. «Черный принц» и его золото. Севастополь, 1928, с. 3.
³⁴ Литературная газета, 1934, 31 декабря.
³⁵ Литература факта, с. 61.
³⁶ Там же, с. 28.
³⁷ Новый Леф, 1927, № 5, с. 5.
³⁸ Там же, 1928, № 9, с. 46.
³⁹ Литература факта, с. 20.
⁴⁰ Там же, с. 78—79.
⁴¹ Литературные манифесты, с. 255.
⁴² Е. М. Иссерлин, Т. Ю. Хмельницкая. От составителей.— В кн.: Некрасов в воспоминаниях современников и документах. Л., 1930, с. 10.
⁴³ Вечерняя Москва, 1929, 16 ноября.
⁴⁴ Читатель и писатель, 1928, 12 мая.
⁴⁵ Воспоминания о Николае Асееве, с. 30.
⁴⁶ Литературная газета, 1936, 20 марта.
⁴⁷ Воспоминания о Николае Асееве, с. 29.
⁴⁸ На литературном посту, 1928, № 4, с. 90.
⁴⁹ Там же, № 18, с. 73.

В делах поэзии

- ¹ Литературная газета, 1932, 5 сентября.
² Д. П. Мирский. Стихи 1934 года. Статья первая.— В кн.: Д. П. Мирский. Литературно-критические статьи. М., 1978, с. 246.
³ Литературный критик, 1935, № 12, с. 119.
⁴ Турнир поэтов. Третий. М., 1934, с. 4.
⁵ И. С. Рахило. Московские встречи. М., 1961, с. 9.
⁶ Ю. Н. Либединский. Современники. М., 1958, с. 155—156.
⁷ См.: П. Железнов. Активный доброжелатель.— В кн.: Воспоминания о Николае Асееве, с. 95.
⁸ В. Б. Шкловский. Гамбургский счет. Л., 1928, с. 118—119.
⁹ Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского, с. 275.
¹⁰ Октябрь, 1937, № 3, с. 162—164.
¹¹ Красная новь, 1932, № 2, с. 170.
¹² См.: А. Шпирт. Певец звенящей молодости.— В кн.: Воспоминания о Николае Асееве, с. 78.
¹³ Литературная газета, 1936, 5 января.
¹⁴ Комсомольская правда, 1933, 20 октября.
¹⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 524.
¹⁶ Там же, с. 551.
¹⁷ Воспоминания о Николае Асееве, с. 187.
¹⁸ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 567.
¹⁹ Литературное наследство, т. 93. М., 1983.
²⁰ Там же, с. 453.

²¹ Отрывки из этого первого наброска публиковались и впервые рассматривались в связи с поэмой «Маяковский начинается» Л. Н. Тагановым в статье «Поэма Н. Асеева «Маяковский начинается» (Замысел. Жанр. Композиция)». — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. (Материалы межвузовской конференции). М., 1969.

²² Литературное наследство, т. 93, с. 456—458. Параллельная публикация (в связи с 90-летием В. В. Маяковского) в журнале «Октябрь», 1983, № 7.

²³ Цит. по кн.: Русская советская литературная критика. М., 1981, с. 337—338.

²⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 534, 551.

²⁵ Там же, с. 569.

²⁶ Литературная учеба, 1938, № 4, с. 92.

²⁷ Литературное наследство, т. 93, с. 474.

²⁸ Там же.

²⁹ Литературная газета, 1939, № 8.

³⁰ Там же, 1938, 26 ноября.

³¹ Правда, 1939, 27 февраля.

³² Литературная газета, 1938, 26 ноября.

³³ Там же.

³⁴ Литературная газета, 1938, 26 ноября.

³⁵ С. С. Лесневский. «Я к вам приду...» М., 1982, с. 265.

³⁶ К. С. Петров-Водкин. Хлыновск..., с. 151—152.

³⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 235.

³⁸ Литературная учеба, 1938, № 4, с. 94—95.

³⁹ Альманах с Маяковским, с. 17.

Поздний Асеев

¹ Литература и искусство, 1943, 3 апреля.

² Б. И. Соловьев. С позиций звездочета. — Литературная газета, 1946, 12 октября.

³ А. К. Гладков. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980, с. 402.

⁴ А. И. Михайлов. Поэтический путь Николая Асеева. — В кн.: Н. Н. Асеев. Стихотворения и поэмы. Л., 1981, с. 55.

⁵ В. В. Архангельский. Поэзия Н. Асеева. — Печать и революция, 1929, № 12, с. 55.

⁶ А. П. Селивановский. В литературных боях, с. 396.

⁷ Б. И. Соловьев. С позиций звездочета. — Литературная газета, 1946, 12 октября.

⁸ В. Н. Инбер. Инертность тематики. Литературная газета, 1951, 4 октября.

⁹ В. И. Мильков. Стихи Николая Асеева. — Огонек, 1953, № 43, с. 25.

¹⁰ С. С. Лесневский. «Выросли мы в пламени...» (К 70-летию со дня рождения Н. Н. Асеева). — Октябрь, 1959, № 6, с. 206.

¹¹ А. К. Тарасенков. Раздумья поэта. — Литературная газета, 1955, 2 августа.

¹² Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 122.

- ¹³ Н. Л. Степанов. Путь поэта.— Новый мир, 1956, № 9, с. 259.
- ¹⁴ Н. Н. Асеев. Ритм, рифма, синтаксис.— Литературная газета, 1933, 23 мая.
- ¹⁵ Леф, 1923, № 1, с. 201.
- ¹⁶ В. Я. Брюсов. Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме, т. VI, с. 430.
- ¹⁷ Н. Н. Асеев. Демократизация искусства. Беседы I—II-я. Москва, 1974, № 1, с. 197.
- ¹⁸ А. л. Рохович. Ветер героики.— Октябрь, 1966, № 4, с. 207.
- ¹⁹ Воспоминания о Николае Асееве, с. 184—185.
- ²⁰ Там же, с. 120.
- ²¹ И. Л. Сельвинский. Высота и чистота.— В кн.: И. Л. Сельвинский. Я буду говорить в стихах. М., 1973, с. 127.
- ²² И. Л. Сельвинский. Светлые раздумья.— Там же, с. 124.
- ²³ Проталинка, 1914, № 5, с. 330—331.

Содержание

Введение	3
«В ранних стихах — Москва...»	9
Вокруг слова	41
Техника стиха	89
Лирика	128
Овладение темой	168
Выбор	204
Как быть с лирикой?	243
Лирический фельетон	278
В делах поэзии	322
Поздний Асеев	356
Примечания	385

Шайтанов Игорь

Ш 12 В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева: Монография.— М.: Сов. писатель, 1985.—400 с.

Книга Игоря Шайтанова — серьезное и всестороннее исследование творчества выдающегося советского поэта Николая Асеева.

Н. Асеев рассматривается в ней как оригинальная личность и как создатель современной культуры русского стиха.

4603010202—183
Ш 083(02)—85 444—85

ББК 83. ЗР7

**Игорь Олегович
Шайтанов**

В СОДРУЖЕСТВЕ СВЕТИЛ

М., «Советский писатель», 1985, 400 стр.
План выпуска 1985 г. № 444

Редактор *М. И. Самойлова*
Худож. редактор *А. В. Еремин*
Техн. редактор *Ю. Н. Чистякова*
Корректор *Т. Н. Гуляева*

ИБ № 4787

Сдано в набор 12.07.84. Подписано к печати 23.04.85. А06437.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Школьная гарнитура.
Высокая печать. Уел. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 21,58. Тираж
10 000 экз. Заказ № 448. Цена 1 р. 80 к.
Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель»,
121069, Москва, ул. Воровского, 11.
Тульская типография Союзполиграфпрома при Государствен-
ном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109