

Валерий Брюсов

Смысл современной поэзии (отрывки)



Валерий Яковлевич Брюсов

Смысл современной поэзии (отрывки)

«Аналогия, старая как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, рождается, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся...»

Валерий Брюсов

Смысл современной поэзии

Отрывки

[1]

Аналогия, старая как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, рождается, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся.

XIX век, на заре своей, видел борьбу одряхлевшего Классицизма (или Лжеклассицизма) с победоносным Романтизмом, который тогда смело крушил устарелые предрассудки и открывал новые перспективы. В 30-х годах начинается упадок Романтизма и зарождается Реалистическая школа, которая вполне торжествует в середине века, но слабеет и вы-

рождается к 80-м годам. Тогда выступает Символизм, заполняющий собою последние десятилетия прошлого столетия и переходящий в наше. Около 1910 г. отчетливо сказывается упадок Символизма и начинает складываться школа Футуризма, развитие которого было приостановлено Европейской войной и начавшимися социальными революциями. Каждая из этих школ имела свой период всемирного господства, временно объявляла себя последним, завершительным этапом литературы, дальше которого идти уже некуда, но каждая в конце концов принуждена была, в свою очередь, уступить первенство другому, более молодому течению, вызванному новыми требованиями жизни[2].

Перед каждой из литературных школ, сменявшихся в XIX веке, стояли свои определенные задачи, которые и были ими решены в истории более или менее полно.

Школа классиков завещала литературе подробную теорию поэзии, в своих существенных частях оставшуюся неизменной поныне, и впервые строго разработанные формы худо-

жественного творчества, – стиль, стих, приемы изобразительности, – которыми тоже, с многообразными, конечно, изменениями и дополнениями, писатели пользуются и до сих пор. Но Классицизм развивался в узкой среде придворной знати, которая в свое время (XVII – XVIII вв.) составляла все культурное общество Европы. Аристократия была международна и единообразна; интересы ее были ограничены в пределах воинской доблести и придворных интриг; писатели и читатели выходили из одного круга и были тесно связаны между собой общностью условий жизни, привычек (в том числе этикета), языка; наконец, писатели из знати, обеспеченные наследственными имуществами и разного рода привилегиями, все имели достаточно досуга, чтобы подробно изучать мелкие правила классической поэтики.

Все эти условия изменились к концу XVIII века, когда на мировую сцену выступила окрепшая буржуазия, стремившаяся занять свое место в политической и культурной жизни, что и разрешилось Великой французской революцией и наполеоновскими

войнами, разнесшими ее идеи по всей Европе. Рационализм XVIII века и догматическая философия были разрушены критикой Канта и его последователей, уничтоживших пред-рассудок, что умом, рассудком (ratio) могут быть постигнуты все тайны вселенной (в том числе и сущность поэзии), и выдвинувших на первое место индивидуальную личность человека. Прежняя однородная культурная среда (международная аристократия) заменилась многоликими национальными аудиториями. Разросшийся круг читателей заставлял писателя искать мерилу своим произведениям не в готовых правилах Буало или кого иного и не во вкусах «общества», а в самом себе (откуда и учение, что поэт «сам свой высший суд»). Неопределенные сначала, стремления буржуазии вели к развитию разных мистических учений; героическая эпоха борьбы, революция и наполеоновские войны, побуждала выше всего ставить героизм, сильных личностей и т. д. Все эти новые условия жизни полно отразились в школе Романтизма, с ее мистикой, с ее ярко выраженным индивидуализмом, с ее подчеркнутым национа-

лизмом (народность, couleur locale), ее страстием к экзотизму, с ее прославлением героев и склонностью к риторике и т. д. Эпос и драма, господствовавшие у классиков, должны были уступить место лирике; отвлеченные схематические герои прошлого века – образам, взятым из определенного времени и народа; спокойный, холодный стиль – новому, беспокойному и страстному, и т. п. Сообразно с этим романтикам пришлось преобразовать классическую поэтику, искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей; и проза и стихи романтиков стали иными, нежели были в XVIII веке.

В первые десятилетия XIX века борьба буржуазии за политическое господство кончилась; началось утверждение в Европе капитализма. Всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех. В области философии критицизм кантианцев был сменен позитивной философией Огюста Конта. В согласии с веком стала изменяться и литература. Она тоже стала предпо-

читать задачи ближайшие, практические. Наблюдение окружающей жизни и точное ее изображение – вот что стало делом литературы в этот период. Так создалась Реалистическая школа, позитивная по миропониманию, чуждая всякого мистицизма, всяких увлечений, готовая стать почти служанкой науки, желавшая давать лишь документы, по которым можно было бы изучать действительность. Круг объектов, входящих в искусство, этим был значительно расширен, так как к образам, излюбленным романтиками, были прибавлены все остальные внешние образы жизни; романтические герои, люди исключительные, разочарованные и сверхчеловеки, были сменены всеми обычными людьми, которых каждый читатель встречал повседневно, причем литература прямо отдавала предпочтение «униженным и оскорбленным» или просто типам заурядным. Под влиянием таких литературных идеалов не могла не измениться и поэтика. Вместо крикливой риторики, в которую выродился позднейший Романтизм, явилось трезвое, «реалистическое» изображение деталей, по-

черпнутое из наблюдений; писатель стал менее доверять непосредственному вдохновению, которое так возвеличивалось романтиками, но стал основывать свою работу на внимательном изучении, на предварительных заметках, на научных исследованиях; в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах – от всякого блеска формы и т. д.

Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы Символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равноценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные, идеи не могут быть адекватно (вполне точно) выражены никаким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь», – излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя

просто «изречь». По природе строго реалистической образ, символ – намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт, был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии требовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ – только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным, – откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символи-

сты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали, вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным возвращение к объективизму классиков. Точно так же реалистические подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего Романтизма. Идея символа также сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отменялись без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них, — борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что, действи-

тельно, было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие Символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед Европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющие прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выразить общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-нибудь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли, преимущественно почерпнутые у Ницше и его после-

дователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета Символизм охотно обращался к античным (эллинским ми-

фам), вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям, и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило Символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, символисты делали поэму, и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия

и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни – все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окружающей жизни.

Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя, ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью Символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета или терцин до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. под. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями, получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе

римской литературы и т. д. Одновременно с тем Символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший Символизм повинен еще в одном тяжелом грехе против поэзии, – в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности Символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова – основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слов зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармонич-

ном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса – было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным и однообразным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала первых символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 года, когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, Символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих традициях, отстала от темпа жизни. В недрах самого Символизма возника-

ли новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение Акмеизма. Акмеисты, – все начинавшие как ученики символистов, – торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего Символизма, а прибавилось лишь одно, – искание непременно, во что бы то ни стало, исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося

около 1910 г. Критика футуристов была по больным местам Символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противопоставляли требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, Футуризм искал новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще не испробованным созвучиям. Принцип «слова, как такового» был одним из основных в раннем футуризме, и футуристы старались создавать новые слова или воскрешать обветшалые – то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего Футуризма было мало подлинных поэтических дарований; во-вторых, школа с самого

начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными» футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствия читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности Символизма – отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия – напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться

от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове, как таковом», приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучащими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв. – Все эти недостатки не позволили раннему Футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединилось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский Футуризм был отголоском западного футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный Футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся социальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее –

прекрасно и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали, напр., величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли, как высший государственный идеал, империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский Футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

Развитие Футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано Европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам; в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно-литературные искания вполне не замирали никогда. Каковы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и – порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии,

на койке военного лазарета, везде – продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить большее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы Войны и Революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние Войны и Революции на литературу; можно утверждать одно, что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры, небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассудков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества. Революция, у нас в России, пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала всем новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулись с Войной и Революцией. Каждый, на личном опыте, испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколения

наших дней, и старшее, уже сложившее свое миросозерцание раньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило Войны и через купель Революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах, после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 года и т. под. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью – целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы Войны, ни вихри Революции, сразу представала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного – примет начинающегося Возрождения.

Если мы теперь обратимся к современной русской литературе, в частности – к нашей поэзии, так как поэзия всегда является авангардом литературы[3], мы прежде всего увидим там весьма характерное для переходных эпох дробление на значительное число мелких течений. Современная русская поэзия разбилась на множество маленьких кружков, большею частью враждующих между собою. Еще имеются представители прежних литературных школ, уже осужденных жизнью, – реалисты, в духе наших 70-х и 80-х годов, русские парнасцы (как И. Бунин, А. Федоров), символисты, продолжающие писать по поэтике 90-х годов (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.); школа неоклассиков (О. Леонидов и др.) ставит себе задачей «охранять» традиции классической русской поэзии; неоакмеисты упорно стремятся поразить читателя, оставаясь верны традиционным формам символистов (О. Мандельштам и др.); группа поэтов упорно держится заветов раннего футуризма (В. Каменский, В. Хлебников и др.; В. Маяковский решительно отмежевался от них). Рядом с этим существует ряд «школ», возникших

уже за последние годы: неофутуристы (Б. Пастернак, С. Буданцев и др.), близкая к ним группа центрофугистов (И. Аксенов и др.), имажинисты (В. Шершеневич, С. Есенин, А. Кусиков и др.), экспрессионисты (И. Соколов и др.), презентисты, и еще иные, названия которых едва ли стоит перечислять (в том числе ктематики, акцидентисты, ничевоки и т. под.). Наконец, всем им противопоставляет себя обширная группа пролетарских поэтов (М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский и др.), являющаяся не только объединением по социальному признаку, но и определенным литературным течением, с определенными художественными и техническими принципами.

Самое это дробление указывает на живой интерес к вопросам искусства в среде наших поэтов[4]. Каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику, обличает недостатки и ошибки других течений, ставит себе свои художественные задачи; каждая объединена общностью стихотворной техники и большей частью сходством избираемых тем. Для всех молодых групп, начиная с неофуту-

ристов, характерно также искание новизны в форме и в содержании, зачастую изумляющей и даже приводящей в негодование читателя, воспитанного на традициях прошлого. Одни из групп устремляют большее внимание на разработку техники: неофутуристы, пытающиеся создать новый язык и новые приемы изобразительности, имажинисты, ставящие в основу всего образ (image) и отрицающие в поэзии идейность и музыкальность[5], экспрессионисты, ищущие максимальной экспрессивности речи, и т. под.; другие, больше всего пролетарские поэты, хотят преимущественно выявить в поэзии новое содержание, хотя бы и в прежних формах, так что в их творчестве на первом месте – новая идеология и новые темы[6]. Все, однако, не довольствуются уже сделанным в поэзии, но стремятся и надеются создать что-то новое, свое.

Только что было сказано, что такая подготовительная работа обычно требует ряда лет; и, действительно, задачи, стоящие перед современной поэзией (и всей литературой вообще), – огромны и вряд ли могут быть разреше-

ны спешно.

Современной поэзии предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание.

Наши дни всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в осьмнадцать лет», разочарованных Печоринных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах.

С другой стороны, все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том

числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились в глубь индивидуальных переживаний[7], все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное я. Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных. «Мое единое отечество – моя свободная душа», восклицал символист Бальмонт. Теперь человек вступает на новую ступень лестницы, ведущей к тому, чтобы все человечество стало его истинной родиной. Открываются художественные возможности, которые лишь смутно предчувствовались в прошлом. Поэты должны научиться говорить о том, о чем у их предшественников и речи не было.

Не говорю уже о том, что самый ритм жизни изменился. Та «электрификация» и «моторизация» повседневной действительности, которая началась еще в конце XIX века, продолжает свои завоевания. Даже телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кро-

вью. Символизм, в годы своего расцвета, присутствовал только при зарождении новой авиации, едва успел приветствовать первые успехи аэроплана и дирижабля; гордое торжество воздушных сообщений относится уже к годам войны и послевоенным. Только в эпоху войны стало жизненным явлением радио. А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное мирозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы, – начиная хотя бы с «принципа относительности»! Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все мирозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?

Но те же примеры прошлого показывают, что всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. Как ни совершенны, как ни разнообразны, как ни гибки формы, созданные литературой прошлого, они непригодны для выражения нового миро-

ощущения. Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы. Такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами. Значительная доля времени, которое занимал в каждой школе период ее утверждения, – целые годы, – уходила именно на выработку новой техники. И эта работа, сложная и трудная, ни в коем случае не есть прихоть художников, но настоятельная потребность искусства, вновь обогащающая его на будущие века.

При нормальных условиях выработка новых форм в искусстве и усвоение им нового содержания жизни происходит постепенно, малозаметным образом. В периоды революционные, каким была эпоха Романтизма, отчасти Символизма и какова в высшей степени – наша эпоха, дело обстоит иначе. «Новое» хлынуло в нашу жизнь целым потоком, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний об-

лик. Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. Предстоит вновь овладеть стихией языка, значительно изменившегося за последние годы, когда происходили великие смещения народов и великие смещения в недрах русского народа. Поэты должны организовать этот новый язык, найти новые слова для новых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря поэты должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать. Поэтам предстоит найти новые средства изобразительности, так как прежние перестают соответствовать современности, частью становятся непонятны, частью стерлись от долгого употребле-

ния, – создать новые сравнения, новые метафоры, новые «тропы» и «фигуры» речи. Все это должно вести к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше, – к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

Таковы сложные задачи, ставшие перед современной поэзией. Наличие их объясняет тот кажущийся застой, в каком находится наша литература. В действительности это не застой, а, напротив, буйное кипение жизни. Правда, мы не видим новых поражающих, истинно «великих» созданий, но это потому, что еще не пришел час для них. Литература разбита на множество мелких течений, которые все (кроме «крайних правых», занятых «охранением традиций», – дело всегда безнадежное как в политике, так и в поэзии) заняты ковкой новых форм, – и пролетарские

поэты, и неофутуристы, и имажинисты, и остальные, именующие себя так или иначе. Поэзия страстно хочет заговорить о новом, но ищет для этого нового языка, чувствуя, что старый уже не пригоден. Только когда закончится эта предварительная, лабораторная работа, наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение.

На пути этих исканий много может быть ошибок, блужданий, вкривь и вкось, но это уже неизбежно: новое никогда не достигается сразу. Поэтому не приходится особенно сетовать, если отдельные писатели заходят слишком далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах. Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной а-ритмичности стиха и т. д.; это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены будущими, имеющими прийти, значительными поэтами.

Меньше всего должно тревожить, что формы современной поэзии, ее язык, ее стиль, ее образность, ее стих, кажутся странными, часто поражают, иногда отталкивают неподготовленного читателя. Это – явление, обычное в истории. Столь же поражали первые произведения романтиков, так же отталкивали прежних читателей ранние создания реалистов, столь же сначала смеялись над символистами. К тому времени, когда новое течение войдет в свои берега, читатели освоятся с своеобразием его форм и они, как то бывало всегда, станут казаться им естественными и необходимыми[8].

Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы – с пролетарскими поэтами и т. д. – каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, готовят почву для этой школы. Разные течения нашей литературы,

в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана, то, чего от нее требует исторический момент: она ищет. Торопить то, что совершается по историческим законам, – невозможно; остается только всячески облегчать нашей молодой литературе ее трудные пути. Тому «новому», что вырастает из Европейской войны и Октябрьской революции, суждено развиваться целые столетия; литература вправе потратить несколько лет на то, чтобы вполне осознать и научиться воплощать это новое. О нашей молодой поэзии можно сказать словами Вергилия: *Naviget, haec summa est*, пусть она плывет (т. е. идет вперед, а не стоит на месте), *в этом – все*.

1921

Сноски

Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читанных автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито.

[^^^]

Говоря так, мы имеем в виду именно литературные школы, а не самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать, изначальные в литературе. Можно указать романтические мотивы еще в античных литературах; реализм, как художественный принцип, существовал, конечно, и до Реалистической школы и продолжает существовать поныне; символизм справедливо отмечается и у древних трагиков, и у Данте, и у Гете, и т. д. Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их.

[^^^]

3

Напомню стихи Е. Баратынского: «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта...» и т. д.

[^^^]

4

Отмечу кстати, что в «студиях», в большом числе организованных за последнее время (Пролеткультом, Лито, Гисом и др.), большой интерес в среде молодежи вызывают именно курсы по поэтике и теории стихосложения.

[^^^]

5

«Идеи – для философов, – говорят имажинисты, – социальные вопросы – для социологов, музыка – для композиторов, для поэтов – образы, и только образы».

[^^^]

6

Говорю, конечно, о принципах каждого течения, оставляя в стороне отдельные произведения отдельных поэтов.

[^^^]

Не случайно действие большинства романов Достоевского перенесено в какой-нибудь маленький городок: им еще не было места на мировой арене.

[^^^]

Возражают, что прекрасное всегда просто. Но простота – понятие условное. Просто то, к чему привыкли. В эпоху лжеклассицизма его стиль казался для читателей простым, и первые произведения романтиков возбуждали негодование мнимой нарочитостью своего стиля.

[^^^]