

В. МАЯКОВСКИЙ И АКМЕИЗМ

В статье предпринимается попытка компаративного исследования стихов акмеистов и В. Маяковского. Стержнем статьи является характеристика художественного мира поэта в сравнении с поэзией «коренного» акмеизма в женском и мужском его проявлении – А. Ахматовой и Н. Гумилева – с целью обнаружения как «родовых» различий, так и того, что позволило бы говорить об их внутреннем «родстве».

В 1910-е годы, когда символизм как художественное течение переживает кризис¹, в позицию противостояния по отношению к нему встает не только оформляющийся акмеизм, но и три футуристические подгруппы. Футуризм неизменно противопоставлял себя и акмеизму (подчеркнутому эстетизму поэзии символистов и акмеистов футуристы противопоставляли намеренную деэстетизацию, и хотя практика футуризма не всегда являла резкое отличие этого искусства от символистского и акмеистического, программные манифесты футуристов демонстрируют попытку отказаться от их якобы переставшей отвечать запросам времени эстетики и поэтики). Интересен в данной связи факт, что некоторые положения заглавного манифеста акмеистов – статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», написанной в 1912 году, когда новая литературная школа была провозглашена и обозначена именно как акмеизм на одном из собраний «Цеха поэтов»², – вполне созвучны основным принципам футуризма, ставшего «школой творчества» для, пожалуй, самого талантливого среди кубофутуристов – В. Маяковского. Так, думается, что провозглашаемое в статье Гумилева в качестве поэтического «долга» стремление акмеистов «ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение» [7, с. 42] вполне соотносимо с футуристическим лозунгом приближения будущего к настоящему.

Не преминув «уколоть» прародителя («символизм закончил свой круг развития и теперь падает. <...> На смену символизма идет новое направление <...>, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в

символизме» [там же, с. 40]), Гумилев, тем не менее, не скрывает преимущества акмеизма по отношению к символизму. С пренебрежением молодой здоровой силы, за которой будущее, автор отзывается о «почившем символизме», но выражает осознание того, что, «чтобы новое течение утвердило себя <...> и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» [там же]. Интересно, что, по мнению М.Л. Гаспарова, высказанному в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма», право называть себя преемниками символизма имели и футуристы [5, с. 263].

В 1919 году О. Мандельштам, которого М.Л. Гаспаров считает, наряду с Хлебниковым, основоположником акмеизма и футуризма [там же], попытался дать теоретическое обоснование шаткому единству поэтических и эстетических принципов акмеизма³ в статье «Утро акмеизма». Статья, вслед за статьей Гумилева, вновь демонстрирует близость поэтических принципов акмеизма и футуризма. Так, в качестве одного из основных положений акмеистической поэтики Мандельштам называет «слово как таковое», которое возьмет «на вооружение» российский футуризм. Категорию «слова как такового» Мандельштам объясняет следующим образом: «Поэт возводит явление в 10-значную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии – слово как таковое» [13, с. 45]. Однако, пишет Мандельштам, в отличие от футуристов, которые все элементы слова

¹ Кризис символизма не в последнюю очередь был обусловлен тем, что в самой среде символистов выявилась несовместимость взглядов на сущность и цели современного искусства. *Старшие символисты* отстаивали независимость искусства от политических и религиозных идей. Напротив, поэтическое творчество *младосимволистов* становится все более религиозным и общественным. Вяч. Иванов пытается обосновать символизм как целостное мировоззрение в докладе «Заветы символизма» (1910), однако попытка эта оказалась безуспешной. Блок к 1912 году порывает с символизмом как с уже не существующей школой.

² Кружок «Цех поэтов» возникает в среде символистов к 1911 году; во главе «Цеха» становятся Н. Гумилев и С. Городецкий. Членами кружка были в основном начинающие поэты А. Ахматова, Н. Бурлюк, Г. Иванов, О. Мандельштам, Вл. Нарбут. Целью кружка являлось «возвращение поэзии к реальной жизни».

³ М.Л. Гаспаров указывает на большую разнородность акмеизма «по авторским индивидуальностям и по направлениям их развития» [там же].

втягивали в понятие формы, ошибочно относя «сознательный смысл, Логос» к области содержания, акмеисты даровали Логосу «равноправие с другими элементами слова» и отнесли его к области формы («для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» [там же, с. 45–46]). Таким образом, Мандельштам признает, что футуризм выдвигает хоть и различные по сути, но сходные по форме (!) с акмеистическими лозунги. Таково общее для обеих групп «слово как таковое», которое у футуристов «еще ползает на четвереньках, <a> в акмеизме <...> впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» [там же, с. 46].

Несмотря на возможность проведения подобных сопоставлений, дающих основания считать акмеизм и футуризм во многом родственными течениями, долгое время считалось, что между творчеством акмеистов, которые рассматривали искусство как сумму секретов, передаваемых из поколения в поколение кастой мастеров, и поэтому в большинстве своем негативно относились к поискам новых форм, и футуристов, одним из своих заглавных лозунгов сделавших формотворчество и ориентированность искусства на массу, существует пропасть. В данной связи небезосновательным видится заявление В. Дувакина, касающееся взаимоотношений акмеистов и экс-футуриста Маяковского: «Совершенно очевидно, что для Маяковского, субъективную личную революционную настроенность которого <...> нет никаких оснований ставить под сомнение, акмеисты никак не могли стать даже временными попутчиками» [9, с. 28]. Однако непосредственное обращение к сопоставительному анализу поэтических систем Маяковского и ряда поэтов, «исповедовавших акмеизм», дает все основания для иного вывода: системы эти имеют между собой много общего как в области эстетики, так и в области поэтики. Нашей задачей будет являться характеристика художественного мира поэта в сравнении с поэзией «коренного» акмеизма в женском и мужском его проявлении – А. Ахматовой и Н. Гумилева – с целью обнаружения как «родовых» различий, так и того, что позволило бы говорить об их внутреннем «родстве».

В. Маяковский и А. Ахматова

Высшей похвалой для А. Ахматовой, с глубоким уважением относившейся к творчеству А. Блока, стала оценка, данная мэтром ее твор-

честву в статье «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)» (1921) в сравнении с общим – полемическим по отношению к другим акмеистам – характером статьи. Блок назвал А. Ахматову «настоящим исключением» среди акмеистов, потому что провозглашавшегося одним из идеологов акмеизма – С. Городецким – «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере <...> нельзя <...> найти» [3, с. 247].

А. Блок был и среди приветствовавших футуристов и, в их числе, Маяковского. В статье «Без божества, без вдохновенья» Блок назвал русский футуризм «пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции» [4, с. 181]. Поначалу Блоку действительно претит футуристическая «брань во имя нового», демонстративный отход от литературных традиций. Однако, как известно, символизм в свое время тоже выступил как оппозиция литературной традиции русской классической поэзии XIX века, поэтому если не принять, то уж, по крайней мере, понять борьбу футуристов со всяческим «старьем» поэт мог как никто другой. С чувством смутного восхищения в этой же статье Блок признает, что «он <футуризм> отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие «прозорливые» люди не догадывались» [там же].

В целом положительная оценка, по словам Маяковского, «славнейшего мастера-символиста Блока <который> оказал огромное влияние на всю современную поэзию» [15, с. 629], данная им Ахматовой и Маяковскому в ряду других футуристов, дает нам основания считать возможным сопоставление поэтических индивидуальностей Ахматовой и Маяковского как равных.

В воспоминаниях В. Шкловского «О Маяковском» содержится указание на то, что Маяковский и Ахматова могли быть лично знакомыми. По словам Шкловского, «у художника Н. Кульбина⁴ устраивались салоны, где бывали Кузмин, Г. Иванов, Хлебников, А. Ахматова» [19, с. 49]. Именно атмосфера салона Кульбина отражена в стихотворении Ахматовой:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам...

(«Все мы бражники здесь, блудницы...», 1913) [2, с. 57]

⁴ Художник-кубист, у которого часто собирались кубофутуристы и в их числе Маяковский.

В числе литературных пристрастий Маяковского («Он любил Блока» [19, с. 49], «Он любил Асеева <...> и движение советской поэзии вперед» [там же, с. 123]) Шкловский называет и творчество Ахматовой: «Маяковский любил поэта Ахматову» [там же, с. 49].

Думается, что одобрение Маяковским, в отличие от творчества других акмеистов⁵, «поэта Ахматовой» основывалось на внутреннем родстве их поэтических принципов. Так, В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) характеризовал стихи Ахматовой как «не мелодичные, не напевные; при чтении они не поются, и нелегко было бы положить их на музыку. <...> Здесь – нечто, сходное <...> с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действительной» [10, с. 219]. В свою очередь, литературоведы С. Калачева [12, с. 213] и В. Холшевников [17, с. 64] указывали на ощущение сильного ритмического перебора вследствие резкого изменения количества слов в строке, чаще всего – следования короткого стиха после ряда длинных, – как на характерную черту поэтики Маяковского. Немногие из современников поэта (в их числе М. Цветаева) смогли разглядеть за этим неровным, перебиваемым экспрессией однословной строки ритмом суть: ритмика Маяковского – порождение неуравновешенного, лишённого душевной гармонии человека. «Ритмика Маяковского, – писала Цветаева в статье «Эпос и лирика современной России...» (1932), – физическое сердцебиение – удары сердца – застоявшегося коня или связанного человека. <...> Маяковский, даже в своей кажущейся свободе, связан по рукам и ногам» [18, с. 311]. Действительно, «удары» ритма Маяковского (Ю. Иваск называл его «барабанным боем» [11, с. 171]) усиливают чувство напряженности коротких и хлестких, как пули, подстрожий, создавая почти реальное ощущение душевной муки лирического героя, «распятого» на стихе.

Фоника Маяковского, соответствующая ориентированности стиха на ораторскую интонацию, на «площадной резонанс», создаваемая словами, состоящими из резких, обрывистых звуков, которые нужно было соответствующим образом выкрикивать перед толпой, порождала отзывы, подобные мнению П. Пильского: «Это совсем не поэзия. Это даже не стихи. Это громахающие созвучия» [16, с. 3]. Маяковский и сам признавался в пристрастии к неблагозвучности в стихах:

«Есть еще хорошие буквы: /Эр, /Ша, /Ща» («Приказ по армии искусства», 1918 [14, т. 2, с. 14]). Повторяющиеся по несколько раз в одном стихе, они становились выпуклыми, заметными, выдвигая на первый план значение, стоящее за внешней броскостью, – душевную муку лирического героя, переживающего отсутствие гармонии в мире как личную трагедию.

Таким образом, в сопоставлении с «усталой, болезненной» [3, с. 247] манерой стихов Ахматовой, в формировании которой не последнюю роль играют те «неразрешенные диссонансы и частые перемены ритма», о которых говорил Жирмунский, ритмика и фоника Маяковского как порождение переживающего душевную дисгармонию человека обнаруживают родственную мотивировку.

На первый взгляд, явное отличие от способов и характера рифмовки Маяковского являет рифмика Ахматовой. По словам Жирмунского, у Ахматовой «рифмы <...> не назойливы, не преувеличенно богаты, а, по возможности, затушеваны» [10, с. 219], в то время как рифмовка у Маяковского не должна была отставать от других элементов его стиховой системы, подчиненных требованиям смысловой *значимости и заметности*. Сам Маяковский писал: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась» («Как делать стихи?», 1926 [14, т. 12, с. 106]). Поэтому, хотя у Маяковского есть стихи, в которых слова рифмуются по обычаям рифменной техники XIX века, в своей основе его рифмовка может быть названа «отступлением» от таковой.

В данной связи показательным, что в статье «Преодолевшие символизм» Жирмунский отмечает, что, несмотря на намеренную «затушеванность», малозаметность, в рифме Ахматовой «становятся возможными <...> сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные» [10, с. 219]. Поэтому, хотя в своей основе рифмы Ахматовой и Маяковского являются разными по «броскости» и интенсивности воздействия на читателя, роднят их между собой новизна, необычность и неожиданность.

Неоднократно обращал на себя внимание исследователей факт, что Ахматова часто прибегает к метрическим экспериментам: она любит «прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы, соединяя в различном чередовании

⁵ «...прикрывшиеся листиками мистики, лбы морщинками изрыв – футуристки, имажинистики, акмеистики, запутавшиеся в паутине рифм» («Приказ №2 армии искусств», 1921).

двудольные и трехдольные стопы в одной строфе» [там же]. Метрическая система стихов Маяковского тоже отражает стремление найти *новую* форму выражения для своего героя, в которой бы воплотилось новое *содержание* человека будущего, что и обусловило переход Маяковского от силлабо-тоники (так, «Необычайное приключение...» (1920) написано традиционным чередованием 4- и 3-стопных ямбов с мужскими и женскими рифмами) – к акцентному (тоническому) стиху, в котором нет закономерной последовательности ударных и безударных слогов («Весенний вопрос», 1923). Дольники и тактовики у Маяковского свободно сменяют друг друга даже в пределах одного стихотворения («Стихи о красотах архитектуры», 1928).

Однако, несмотря на стремление к экспериментам с метрикой, к варьированию размеров даже в пределах одного стихотворения, характерное для обоих поэтов, их мотивировка не была одинаковой. Если экспериментальная метрика Маяковского отражает поиск путей создания образа лирического героя как человека новой формации, который не мог быть выражен на основе старой формы стиха, то Ахматова в экспериментах с соединением дву- и трехдольных стоп в одной строфе руководствовалась прежде всего «соответствием психологическому содержанию поэтических строк», желанием приблизить стихотворную речь к разговорной [там же].

В стремлении поэтессы приблизить свой поэтический словарь к простоте разговорной речи, «к словам повседневным и <...> далеким от замкнутого круга лирической поэзии» [там же, с. 220] кроется еще одна причина, позволяющая сопоставлять поэтические принципы Ахматовой с поэтическими находками Маяковского, – тяготение обоих поэтов к разговорному стилю в поэзии.

Будучи модернизатором в области метрики, фоники, Маяковский не мог удовлетворяться и традиционным набором классических рифм. Поэт создал ряд принципиально новых рифм, включивших в себя пополнивший русский поэтический язык слой разговорной лексики, которая вводилась Маяковским в стихи в основном в целях их демократизации. Подобная демократизация во многих случаях была воспринята неодобрительно и принята за грубую «ломку русского языка» [1, с. 20], а также за попытку неоправданного огрубления и снижения стиха (хотя, по замечанию Ю. Иваска, «уличные прозаизмы» можно найти в русской поэзии и до Маяковского – у Саша Черного, И. Анненского [11, с. 171]).

Однако, хотя для обоих поэтов было характерно введение в стихотворную ткань произведений разговорной речи, преследовали они разные цели. Ахматова, вводя в стихотворения разговорность, тяготела к «синтаксической свободе живого, не писанного слова» [10, с. 220] («этот / Может меня приручить», «Ты письмо мое, милый, не комкай, / До конца его, друг, прочти»). Однако «этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм»; напротив, «он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова» [там же]. Демократизация же поэтического языка у Маяковского диктовалась иными потребностями, и в первую очередь потребностью обновления лексических средств поэзии созвучно веяниям времени. Отсюда – не только введение в стихи разговорной речи, но и изобретательство (неологизмы), принудительное введение в поэзию прозаизмов и вульгаризмов (которые, впрочем, не были лишь рекламным фокусом Маяковского, призванным эпатировать публику. Это был оправданный, хотя на первых порах и отдававший антиэстетизмом, шаг *ломки ограничений и условностей поэтического языка*, усиления выразительности («Имитация бранной речи в монологе лирического героя – это <...> не способ эпатажа <...>, а средство предельной экспрессии, которая возникает на эмоциональной волне гнева», – пишет Б. Гончаров [6, с. 151])).

С целомудренностью во введении в стихотворную ткань разговорной речи связана, по мнению Жирмунского, и свойственная для Ахматовой «боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор» и, в конечном итоге, «затушеванность элемента эмоционального» [10, с. 220, 222]. Затушеванность эта выражается в том, что об эмоциональных переживаниях лирической героини Ахматовой говорится ею не напрямую, а опосредованно, как об отраженных в явлениях внешнего мира:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
*Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.*
Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине – нелепость.
*Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!*

(«В последний раз мы встретились тогда...», 1914) [2, с. 62-63]

Стихи Маяковского, напротив, эмоционально насыщены, наполнены экспрессивными гиперболами и яркими метафорами. Эмоциональную насыщенность поэтическим образам Маяковского сообщал, во-первых, излюбленный графический прием поэта – разбивка строк на подстроочия. Короткая длина стихов влекла за собой учащение повтора межстиховых пауз, что создавало прерывистость речевого потока, делающую речь более взволнованной. Во-вторых, повышению эмоционального настроения стиха содействовало сведение строки до 3 – 6 звуков, половину из которых составляли согласные, поскольку это уничтожало мелодику и делало стих более «волевым». В разбитом на короткие подстроочия свободном стихе раннего Маяковского нашли воплощение трагические ощущения отчужденности в мире людей; в послеоктябрьском же однословные экспрессивно насыщенные строки создавали образ «героя-борца». Стихи Маяковского одним явлениям в жизни (таким, как людская пошлость, приспособленчество, косность) горячо и страстно противостояли, а другие – любовь, свободу, творческую активность – с той же страстностью утверждали.

Наконец, в отличие от Ахматовой, об эмоциональных переживаниях лирической героини которой говорится опосредованно, как об отраженных в явлениях внешнего мира, лирический герой Маяковского, вобравший в себя многие черты площадного оратора, предпочитает прямой диалог с миром, что нашло отражение уже в названиях его произведений («А вы могли бы?», «Нате!», «Послушайте!», «Вам!», «Эй!», «Лиличка!» и т. д.).

Таким образом, проведенный сопоставительный анализ стиховых манер и поэтики Ахматовой и Маяковского позволяет сделать следующие выводы. Несмотря на свойственные обоим поэтам стремление приблизить поэтический словарь к простоте разговорной речи, частые перемены ритма, диссонансную фонтику, немелодичность стихов, новизну и неожиданность рифм, эксперименты с метрикой, приведшие к варьированию размеров даже в пределах одного стихотворения, мотивировка привнесения поэтами этих элементов поэтики в стиховую систему часто была неодинаковой и преследовавшей разные цели. Так, разговорность стиля речи стихов Ахматовой призвана была поставить творчество поэтессы в один ряд с живым, неписанным словом и никогда не выходила за целомудренные рамки. Маяковский же стремился привнести в поэзию наряду с разговорным сти-

лем уличные прозаизмы, вульгаризмы, бранную лексику, преследуя цель ломки ограничений и условностей поэтического языка, усиления поэтической выразительности, внедрения в поэзию антиэстетизма окружающей жизни. С точки зрения Ахматовой, новизна и неожиданность рифм, являя оригинальность, неповторимость художественного мира, созданного ей, не должна была сообщать им преувеличенную звучность, в то время как для Маяковского важна была заметность рифм, делающая художественные образы особенно выпуклыми. Метрические эксперименты, варьирование размеров в пределах одного стихотворения, по замыслу Ахматовой, призваны были приблизить стихотворную речь к разговорной [10, с. 219]. Маяковский же, экспериментируя с метрикой, руководствовался поиском способа создания образа человека будущего, который, соответственно принципу связи формы с содержанием, не мог быть выражен на основе старой формы стиха.

Наконец, эмоционально насыщенные, наполненные выразительными гиперболами и небывалыми метафорами стихи Маяковского представляют явное отличие по сравнению с эмоционально затухевшими, лишенными чрезмерных преувеличений и неоправданно ярких метафор стихами Ахматовой.

Пожалуй, элементами поэтики, обозначившими безусловное сходство поэтических манер Ахматовой и Маяковского, стали частые перемены ритма, а также использование поэтами диссонансной фонтики, что создавало принципиальную немелодичность их стихов. Названные черты поэтики Ахматовой и Маяковского призваны были передать читателю ощущение душевной муки их лирических героев, остро переживающих дисгармонию современного мира и свою разобщенность с окружающими.

В. Маяковский и Н. Гумилев

Родство таких поэтов, как Маяковский и Гумилев, несмотря на их принадлежность к разным модернистским течениям, ощущается сразу, и это представление крепнет по мере знакомства с художественной образностью и картинами мира их стихов. Во-первых, лирические герои поэтов необычайно похожи. Образ лирического героя Маяковского – это образ площадного оратора, «трубадура», со всей полнотой ощущающего дисгармонию и жестокость мира. Это активный деятель, осознающий необходимость перемен «здесь и сейчас», волевой и страстный в борьбе против несправедливостей земной жизни:

Не о рае Христовом ору я вам,
 где постнички лижут чай без сахару.
 Я о настоящих
 земных небесах ору.
 («Мистерия-буфф», 1920–21) [14, т. 2, с. 298]

Исследователь творчества акмеистов В. Жирмунский выделял из всех приверженцев этого модернистского течения Н. Гумилева по причине того, что его – как и Маяковского! – «отличают <...> активная, открытая и простая мужественность, <...> направленная душевная энергия, его темперамент» [10, с. 236]. Показательно, что героями первого, вышедшего в 1905 году поэтического сборника Гумилева «Путь конквистадоров» были участники испанских завоевательных походов в Центральную и Южную Америку в XV–XVI веках. Ранний Гумилев воспекает волевое начало, сильных людей в «панцире железном», способных покорить других. Таков, например, Помпей из одноименного стихотворения («Помпей», 1907).

Роднит лирических героев Маяковского и Гумилева и то обстоятельство, что оба они – своеобразные ницшеанцы. В поэме «Облако в штанах» (1914–15) Маяковский создает образ «крикогубого Заратустры», провозвестника грядущих истин, корнями восходящий к образу сверхчеловека из поэмы Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»:

Слушайте!
 Проповедает,
 мечась и стена,
 сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!
 [14, т. 1, с. 184]

Однако если Заратустра Ницше выступает как истинный дионисиец⁶ (а дионисийство понимается философом как одна из характеристик «сверхчеловека», одержимого волей к власти), то лирический герой-Заратустра Маяковского – это, скорее, пророк, предвидящий грозные, но благие перемены, революционер, производящий переворот прежде всего в рабском сознании людей:

Господа!
 Остановитесь!
 Вы не нищие,
 вы не смеете просить подачки!
 [14, т. 1, с. 183]

Лирический герой Гумилева – тоже «ницшеанец»; он способен возвыситься над бытом: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам...» («Я конквистадор в панцире железном...») (сб. «Путь конквистадоров» (ст. 1903–05) [8, с. 61]). Так же, как и лирический герой Маяковского, одной из главных задач искусства он считает пересоздание мира.

Что касается отмечаемой Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм» открытости в проявлении мужественности, характерной для лирического героя Гумилева, то она находит положительный отклик в образе героя Маяковского, который также демонстративен, конкретен и реалистичен. Так, в дооктябрьской поэме «Война и мир» (1915–16), выражающей идею несопоставимости никакой победы с ее ценой, лирический герой выражает свои мысли напрямую: «Никто не просил / чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на черта она?!» [14, т. 1, с. 227].

Однако в противовес Гумилеву, который воспекает I мировую войну, героизируя ее как освободительную, народную, –

И воистину светло и свято
 Дело величавое войны.
 Серафимы, ясны и крылаты,
 За плечами воинов видны...
 («Война», 1916) [8, с. 216]

Маяковский выступает как ярый антимилиитарист.

Для Гумилева война – это период, давший ему возможность показать, что героика для него – не только поэзия, но и жизнь. В данном отношении показателен факт, что в первый же месяц войны Гумилев вступает вольноопределяющимся в уланский полк и направляется в действующую армию, где служит в конной разведке, а также то обстоятельство, что в ходе службы дважды награждался Георгиевскими крестами. Одновременно он является специальным военным корреспондентом и печатает в газете «Биржевые ведомости» заметки под общим названием «Записки кавалериста», в которых он пишет о войне как деле справедливом и благородном.

Напротив, известно, что в годы Первой мировой войны Маяковский неоднократно выступал против шовинизма и милитаризма, требуя от искусства «сказать о войне правду». Лично для себя поэт решил, «чтобы сказать о войне, – надо ее видеть. Пошел записываться доб-

⁶ Герой поэмы называет аполлоническое «созерцание» «скопическим (т. е. относящимся к видению, наблюдению. – О.К.) ко-соглазием».

ровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» («Я сам», 1922.1928) [14, т. 1, с. 22]. Отрицательное отношение Маяковского к войне как к народному бедствию выразилось в стихах «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Вам!», а также в поэме «Война и мир». Так, в стихотворении «Вам!» поэт резко противопоставляет себя той части общества, которая старается не замечать войны-бойни:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как Вам не стыдно о представленных к Георгию
Вычитывать из столбцов газет?!

[там же, с. 75]

Война предстает в стихах Маяковского как зрелище антиэстетическое, а физиологичные образы, запечатлевшие ее ужасы, вызывают отвращение:

...Выбежала смерть
и затанцевала на падали,
балета скелетов безногая Гальони.
(«Война и мир», 1915-16) [там же, с. 228]

Помимо активно-действенной позиции лирических героев поэтов, открытости в выражении отношения к миру, роднит их чувство единения со своим поколением, которое часто не находит ответного отклика, трансформируясь в трагическое непонимание. Так, хотя лирический герой Гумилева «вежлив с жизнью современной»,

Но между нами есть преграда –
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.
Победа, слава, подвиг – бледные
Слова, затерянные ныне.
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне...
(«Я вежлив с жизнью современной...», 1913)
[8, с. 238]

А для Маяковского одним из самых характерных является мотив скорби поэта за судьбы людей. Так, трагедия «Владимир Маяковский» (1913) – это крик боли за современного человека. Боль эта так велика, что сердце поэта преобразуется в «окровавленный лоскут»:

...выйду сквозь город,
душу
на копыях домов
оставляя за клоком клок...
[14, т. 1, с. 170]

В трагедии появляется мотив, который станет одним из основных во всем творчестве Маяковского, – мотив долженствования, ответственности художника перед историей и человеком за все, что происходит на земле. Поэт заявляет о связи своей судьбы с судьбами всех изуродованных горем людей:

Я – поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих
[там же, с. 159].

Однако лирический герой Маяковского, готовый отдать душу за современника, так же, как и герой Гумилева, не понимаем в своем благородном стремлении, его идеалы подвергаются насмешке со стороны массы:

И когда, ошестив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял...
(«Вот так я сделался собакой», 1915)
[там же, с. 131]

Не находя понимания в современной российской действительности, Гумилев и Маяковский тяготеют к пространственно-временной и образной экзотике. Жирмунский писал о причине обращения Гумилева к экзотическим образам: «Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран <...>. Муза Гумилева – это «муза дальних странствий» [10, с. 237]:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет...
(«Снова море») (сб. «Колчан», 1916) [8, с. 234]

Сильная личность Гумилева действует в экзотическом мире. В сборнике «Путь конквистадоров» пространство представлено пропастями, безднами, экзотикой Каира, Африки, южных тропических стран. Время сборника – в основном историческое прошлое. Сами конквистадоры – это герои, пришедшие из прошлого. Наряду с героическими образами конквис-

тадоров Гумилев полемически создает образы людей настоящего. Это безвольные люди, живущие серой жизнью. Их призвание, с точки зрения поэта, – «быть тяжелыми камнями / Для грядущих поколений» («Людям настоящего» («Путь конквистадоров» (ст. 1903–05) [там же, с. 85]. Поэт ощущает себя среди них экзотическим персонажем:

...я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.
(«Я вежлив с жизнью современной...», 1913)
[там же, с. 238]

Маяковский тоже видел себя персонажем экзотическим. По свидетельству В. Шкловского, у Маяковского была «коллекция рисунков, где изображался жираф. Жираф – это сам Маяковский. <...> Прекрасный, золотисто-черный, в прирожденной футуристической рубашке – жираф» [19, с. 24–25]. Как напоминает этот образ, присвоенный себе Маяковским, «изысканного жирафа» у озера Чад из сборника Гумилева «Романтические цветы» (ст. 1903–07 гг.).

Тяготение Гумилева и Маяковского к экзотике – это не только реакция на неприятие современниками-россиянами позиции их героев, но и следствие личного жизненного опыта обоих поэтов, и в частности их огромной любви к путешествиям. Так, во многом пространство сборника «Путь конквистадоров» определено ареалом путешествий самого Гумилева в 1907 году по Востоку и Африке. А Маяковский, по словам Шкловского, часто ездил за границу, потому что «хотел увидеть Париж и поехать вокруг света» [там же, с. 132]. Известно, что Маяковский неоднократно посещал Европу и Америку⁷, следствием чего стало создание циклов «Стихов об Америке», стихотворений «Мелкая философия на глубоких местах» и «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», а также цикла очерков «Мое открытие Америки».

Несмотря на совпадения в решении образов лирических героев поэтов, общую любовь к экзотике, есть между ними существенная тематическая разница. Естественно, поэты не могли не затронуть общую для всех поэтов и художников их поколения тему войны и революции, однако на этом тематические совпадения, пожалуй, заканчиваются. Так, В. Жирмунский отмечал, что Гумилев «избегает лирики любви <...>, слишком индивидуальных признаков и слишком тяжелого самоуглубления» [10,

с. 236]. В наследии же Маяковского тема любви занимает видное место. Этому чувству посвящены замечательные лирические стихотворения «Любовь» (1913), «Ко всему» (1916), «Лиличка!» (1916), ироничное «Пустяк у Оки» (1915), важная часть поэмы «Облако в штанах» (1914–15), поэмы «Флейта-позвоночник» (1915), «Человек» (1916–17), «Люблю» (1922) и, конечно, «Про это» (1923). О любви была еще одна поэма – «Дон Жуан», написанная в 1916 году, тогда же и уничтоженная. Несмотря на то, что сам Маяковский назвал эту тему в поэме «Про это» «и личной и мелкой» [14, т. 4, с. 137], он, вопреки этому, никогда не трактовал любовь «мелко». «В СССР умалчивается, что Ленин и большевики не были главными его героями, – писал Ю. Иваск в 1969 году. – Выше Ленина <...> сияла его Прекрасная Дама – Лиля Брик. Маяковский говорил, что наступил на горло собственной песне, но его лирика влюбленного никогда не умолкала» [11, с. 174–175]. Через личное и по поводу личного Маяковский всегда говорил о насущном и значительном, ища счастья не только для себя – для «мировой человеческой гуши».

В отличие от избегавшего индивидуальных любовных признаний и «тяжелого самоуглубления» Гумилева, в ранних стихах Маяковского о любви с наибольшей силой проявляется автобиографический характер его героя.

...Любовь моя –
тяжкая гиря ведь –
висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике вырветь
горечь обиженных жалоб.
(«Лиличка!», 1916) [14, т. 1, с. 107–108]

В этих строках – вся натура Маяковского, его страстное сердце, горячая кровь, которые унаследовал лирический герой любовной поэзии.

В целом сопоставительный анализ творчества Гумилева и Маяковского позволяет сделать вывод о том, что их лирические герои, активные, мужественные, тянущиеся к людям с целью помочь им преодолеть их униженное жизненными несправедливостями положение, принять за них самые тяжелые испытания, но не находящие понимания, обнаруживают внутреннее родство. Отталкиваемые современностью, лирические герои поэтов – да и они сами – устремляются в экзотику – образную, пространственную, временную ли, неважно; ощущая себя при этом в

⁷ «Он переплыл через океан, – писал Шкловский, – увидел, что индейцы действительно существуют» [там же].

сопоставлении с людской массой экзотическими персонажами. Роднит поэтов внимание к военной теме, трактуемой, однако, по-разному (Гумилев выступает как «благородный милитарист», в то время как Маяковский создает антивоенные стихи), и открытость в проявлении жизненной позиции. Однако глубина выражения этой позиции у поэтов различна: в то время как Маяковский и не стремится сдерживать свой темперамент, создавая поразительно яркие, сочные автобиографические образы, Гумилев сдержан и избегает интимных признаний.

Таким образом, бытующее в литературоведческой среде мнение о непреодолимой пропасти между творчеством акмеистов и футуристов может быть оспорено. Обращение к сопоставительному анализу поэтических систем Маяковского и «исповедовавших» акмеизм А. Ахматовой и Н. Гумилева дало все основания для иного вывода: системы эти имеют между собой много общего.

Во-первых, обращает на себя внимание то сходство, которое обнаруживают образы лирических героев Ахматовой, Гумилева и Маяковского. Это люди, переживающие душевную муку вследствие дисгармонии современного

мира и своей разобщенности с окружающими, что выразилось в частых переменах ритма, использовании диссонансной фонетики, создающей принципиальную немелодичность стихов (Ахматова и Маяковский), а также в любви к экзотике Гумилева и Маяковского, ощущающих себя в сопоставлении с массой экзотическими же персонажами.

Во-вторых, роднит поэтов искренность, открытость в проявлении отношения к миру, хотя глубина ее различна (Маяковский не боится эмоционально экспрессивных, темпераментных признаний, в то время как Гумилев и Ахматова более сдержанны; они избегают эмоционально насыщенных, «броских» метафор, чрезмерных преувеличений).

Наконец, Ахматовой и Маяковскому, помимо указанных выше особенностей поэтики (стремления к простоте разговорной речи, частых перемен ритма, диссонансной фонетики, немелодичности стихов), равно свойственны новизна и неожиданность рифм, эксперименты с метрикой (хотя мотивировка привнесения поэтами этих элементов поэтики в свою стиховую систему часто была неодинаковой и преследовавшей разные цели).

Список использованной литературы:

1. Адамович Г. Судьба Маяковского // О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника. Париж, 1967. С. 18–20.
2. Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы / Вст. ст. А.А. Суркова. Сост., подг. текста и примеч. В.М. Жирмунского. Л., 1976. 560 с.
3. Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. М., 1997. С. 242–249.
4. Блок А. Без божества, без вдохновенья // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Под общ. ред. В.Н. Орлова (и др. Вст. ст., с. VII – LXIV, подготовка текста и примечания В. Орлова). Т. 6. Проза 1918 – 1921 (Подготовка текста Д. Максимова и Г. Шабельской. Примеч. Г. Шабельской). М.; Л., 1962. С.174–184.
5. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века / РАН. Институт мировой лит-ры им. А.М. Горького: Отв. ред. Келдыш В.А. М., 1992. С. 244–264.
6. Гончаров Б. Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983. 352 с.
7. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. материалов. Подг. к печати: Н.И. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.Т. Сидоров. (2-е изд.). М., 1929. С. 40–44.
8. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. 2-е изд-е, испр., доп. / Вст. ст. А.И. Павловского. СПб., 2000. 736 с.
9. Дувакин В. Радость, мастером кованная: Очерки творчества В.В. Маяковского. М., 1964. 444 с.
10. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. М., 1997. С. 211–241.
11. Иваск Ю. Цветаева – Маяковский – Пастернак // Новый журнал. Нью-Йорк. 1969. №95. С. 161–185.
12. Калачева С.В. Эволюция русского стиха. М., 1986. 262 с.
13. Мандельштам О. Утро акмеизма // Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. материалов. Подг. к печати: Н.И. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.Т. Сидоров. (2-е изд.). М., 1929. С. 45–50.
14. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. /Подг. текста и примеч. В.А. Катаняна и др. М., 1955 – 61.
15. Маяковский В.В. Умер Александр Блок // Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 629–630.
16. Пильский П. Нахалкиканец из-за Ташкенту // Сегодня. Рига. 1927. №144. С.3.
17. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб., 1996. 184 с.
18. Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. 479 с.
19. Шкловский В.Б. Собр. соч.: В 3 т. / Вступ. ст. И. Андроникова. Примеч. Л. Опульской. Т. 3. М., 1974. 814 с.