



К. ЧУКОВСКИЙ

Ахматова и Маяковский

I

Читая «Белую Стаю» Ахматовой, — вторую книгу ее стихов, — я думал: уже не постриглась ли Ахматова в монахини?

У первой книги было только название монашеское: «Четки», а вторая вся до последней страницы пропитана монастырской эстетикой. В облике Ахматовой означилась какая-то жесткая строгость, и, по ее же словам, губы у нее стали «надменные», глаза «пророческие», руки «восковые», «сухие». Я как вижу черный клубок над ее пророческим ликом.

Уж давно мои уста
Не целуют, а пророчат, —

говорит она своему прежнему милому, напоминая ему о грехе и о Боге. Бог теперь у нее на устах постоянно. В России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто. Когда идет дождь, Ахматова говорит:

— Господь немилостив к жнецам и садоводам.

Когда жарко, она говорит:

— Стало солнце немилостью Божьей.

Увидев солнечный свет, говорит:

— Первый луч, благословенье Бога...

Увидев звезды, говорит:

— Звезд иглистые алмазы к Богу взнесены.

Вся природа у нее оцерковленная. Даже озеро кажется ей похожим на церковь:

И озеро глубокое синело,
Крестителя нерукотворный храм.

Даже в описание зимы она вносит чисто церковные образы: зима, по ее выражению, «белее сводов Смольного собора».

У всякого другого поэта эти метафоры показались бы манерной претензией, но у Ахматовой они до того гармонируют со всем ее монашеским обликом, что выходят живыми и подлинными.

Изображая Петербургскую осень, она говорит:

...воздух был совсем не наш,
А, как подарок Божий, так чудесен.

И нет, кажется, такого предмета, которому она не придала бы эпитета: Божий. И солнце у нее «Божье», и мир «Божий», и щедрость «Божья», и воинство «Божье», и птицы «Божьи», и сад «Божий» и даже сирень «Божья». Церковные лица, дела и предметы все чаще появляются у нее на страницах: крестик, крест, икона, образок, литургия, Библия, епитрахиль, крестный ход, престол, солея, Магдалина, плащаница, апостол, Святая Евдокия, царь Давид, серафимы, архангелы, ангелы, исповедь, страстная неделя, Вербная суббота, Духов день — это теперь у нее постоянно.

Не то, чтобы она стала клерикальным поэтом, поющим исключительно о церкви. Нет, о церкви у нее почти ни слова, она, всегда говорит о другом, но, говоря о другом, пользуется при всякой возможности крестиками, плащаницами, Библиями. Изображая, например, свою предвесеннюю, предпасхальную радость, она говорит:

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Изображая свою печаль, говорит:

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Церковные имена и предметы почти никогда не служат ей главными темами, она лишь мимоходом упоминает о них, но они так пропитали всю ее духовную жизнь, что при их посредстве она лирически выражает самые разнообразные чувства. Церковное служит ей и для описания природы, и для любовных стихов. Любовные стихи в этой книге не часты, но все же они еще не совсем прекратились; в них та же монастырская окраска:

— Сколько поклонов в церквах положено за того, кто меня любил, — говорит она в одном стихотворении, и, когда в дру-

гом стихотворении ее возлюбленный упрекает ее, она по-монашески просит его о прощении:

— Прости меня теперь. Учил прощать Господь.

И ласкает его церковными ласками:

— За то, что всем я все простила, ты будешь Ангелом моим...

Я у Бога вымолю прощенье и тебе, и всем, кого ты любишь.

В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует, и крестит. Но скоро поцелуюм конец, ибо во многих ее последних стихах говорится, что она как бы умерла для житейского, что погребенная заживо, она ждет Последнего Суда, что она стала бестелеснее усопших, что на ней почиет тишина, что из ее памяти,

Как груз, отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.

Так что если бы в ее последней книге не было ни ангелов, ни плащаниц, ни крестов, если бы в ней не было ни слова о Боге, мы и тогда догадались бы, что они исходят из кельи, отрешенной от земных сует.

«Белую Стаю» характеризует именно отрешенность от мира: «по-новому спокойно и сурово живу на диком берегу». В этой книге какая-то посмертная умудренность и тихость преодолевшей земное, отстрадавшей души. Уйдя от прежней «легкости», которую Ахматова называет теперь проклятой, от легкости мыслей и чувств, она точно вся опрозрачнела, превратилась в икону, и часто кажется, что она написана Нестеровым (только более углубленным и вещим), изнеможенная, с огромными глазами, с язвами на руках и ногах, —

Уже привыкшая к высоким чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам.

Вообще ее православие нестеровское: не византийское, удушливо-жирное, а северное, грустное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику. Она последний и единственный поэт православия. Есть в ней что то старорусское, древнее. Легко представить себе новгородскую женщину XVI или XVII века, которая так же озарила бы всю свою жизнь церковно-православной эстетикой и смешивала бы поцелуи с акафистами. Ничего, что Ахматова иногда говорит о Париже, об автомобилях и литературных кафе, это лишь сильнее оттеняет ее подлинную старорусскую душу. В последнее время она говорит обо всем этом, как о давно прошедшем видении; так отрехшиеся от мира говорят о своей жизни в миру:

Да, я любила их, те сборища ночные,
На маленьком столе стаканы ледяные.

Любила, но уже не любит и скоро забудет совсем. Теперь ее высшая усада — молитва. Странно, что никто до сих пор не заметил, как часто ее стихи стали превращаться в молитвы. «И жниц ликующую рать благослови, о Боже!» — молится она в одном стихотворении, а в другом она молится, чтобы Господь уничтожил ее бесславную славу; а в третьем — чтобы Господь возвратил ей утраченный песенный дар; а в четвертом — «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей», а в пятом — «Господи Боже, прими раба твоего».

Все это пока незаметно, украдкой, потому что Ахматова вообще не выносит ничего демонстративного, назойливо-громкого. Она вся в намеках, в еле слышных словах, еле заметных подробностях, но я не удивился бы, если бы следующая книга Ахматовой оказалась откровенным молитвенником.

Тороплюсь предупредить недогадливых, что все сказанное о ее монашеской схиме есть только догадка, не больше. Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля. По его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих *бессознательных* навыках творчества сказывается подлинная личность поэта. Разве не показательно, например, для Ахматовой ее влечение к эпитетам: скудный и нищий. Разве это случайно, что ей нравится ощущать себя нищенкой, у которой пустая котомка:

Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра холод и ненастье!

Она так и говорит своему милому: «зачем ты к *нищей* грешнице стучишься?». Свою душу она именует и нищей, и скудной:

- Помолись о нищей, о потеряной, о моей живой душе.
- Как же мне душу скудную богатой тебе принести?

Без этого тяготения к нищете и убожеству разве была бы она христианнейшим лириком изо всех, созданным нашей эпохой? «Убогий мост, скривившийся немного», «Тверская скудная земля», вообще всякая скудость и слабость милы ее монашеской музе. Эту музу она кутает в нищенский дырявый платок —

И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.

Ее стихи насыщены вещами, но и здесь такое же тяготение к убожеству: кресла «истертые», коврик «протертый», колодец «ветхий», платок «дырявый», котомка «бедная», флаг «выцветший», башмаки «стоптанные», статуя — разбитая, поваленная. Все вещи оказались в умалении, в ущербе, но это-то и дорого Ахматовой.

II

Повторяю, если бы в своих книгах она ни разу не упомянула о Боге, мы и тогда догадались бы, что она глубоко-религиозный поэт. Эта религиозность сказывается не в одних словах, но во всем.

Едва в самых ранних стихах у нее написано: «Слава тебе, безысходная боль», мы поняли, что это прославление боли тоже не случайная черта в ее творчестве. Она не была бы христианнейшим лириком, если бы не славилась болью. Вечный русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старорусской души. Когда в одном стихотворении ей сказали, что она будет больна, бесприютна, несчастна, она возрадовалась и запела веселую песню:

Верно слышал святитель из кельи,
Как я пела обратной дорогой
О моем несказанном весельи,
И дивясь и радуясь много, —

— радуясь своей будущей скорби. Счастье и слава человеческие не прельщают ее. Она знает, что «от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца». Она благословляет свою скорбь, ибо видит в ней руку Господню, указующую Ангельский свет:

— Отчего же Бог меня наказывал каждый день и каждый час? Или это Ангел мне указывал свет, невидимый для нас?

Такое христианское, евангельское, аскетическое настроение души заранее преуказывало ее будущий путь. Уже из ее первой книги было видно, что она поэт сиротства и вдовства, что ее лирика питается чувством *необладания*, *разлуки*, *утраты*. Безголосый соловей, у которого отнята песня; и танцовщица, которую покинул любимый; и женщина, теряющая сына; и та, у которой умер сероглазый король; и та, у которой умер царевич —

Он никогда не придет за мною...
Умер сегодня мой царевич, —

и та, которой сказано в стихах: «вестей от него не получишь больше», и та, которая не может найти дорогой для нее белый дом, хотя ищет его всюду и знает, что он где-то здесь, — все это осиротелые души, теряющее самое милое, и, полюбив эти осиротелые души, полюбив лирически переживать их сиротские потери, как свои, Ахматова именно из этих сиротских потерь создала свои лучшие песни:

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Эти песни так у нее и зовутся: «песенка о вечере разлук», «песня последней встречи», «песнь прощальной боли».

Быть сирой и слабой, не иметь ни сына, ни любовника, ни белого дома, ни Музы, (ибо «Муза ушла по дороге»), такова художническая прихоть Ахматовой. Изю всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку безнадежной любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю, — это была главная ее специальность. В этой области с нею еще не сравнялся никто. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной. Первые же стихи в ее «Четках» повествовали об этой унижительной боли. Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию.

Она первая обнаружила, что быть нелюбимой поэтично, и, полюбив говорить от лица нелюбимых, создала целую вереницу страдающих, почернелых от неразделенной любви, смертельно тоскующих, которые то «бродят как потерянные», то заболевают от горя, то вешаются, то бросаются в воду. Порою они проклинают любимых, как своих врагов и мучителей:

...Ты наглый и злой...
...О как ты красив, проклятый...
...Ты виновник моего недуга...

но все же любят свою боль, упиваются ею, носят ее в себе, как святыню, набожно благословляют ее.

III

Кроме дара музыкально-лирического у Ахматовой редкостный дар беллетриста. Ее стихи не только песни, но и повести.

Возьмите рассказ Мопассана, сожмите его до предельной сгущенности, и вы получите стихотворение Ахматовой. Ее стихи о канатной плясунье, которую покинул любовник, о женщине, бросившейся в замерзающий пруд, о студенте, повесившемся от безнадежной любви, о рыбаке, в которого влюблена продавщица камсы, — все это новеллы Мопассана, сгущенные в тысячу раз и каким-то чудом преображенные в песню. Я уже говорил, что ее творчество вещное, доверху наполнено вещами. Ее вещи — самые обыкновенные, не аллегии, не символы: юбка, муфта, устрицы, зонтик. Но эти мелкие, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она властно подчинила их лирике. Что такое, напр., перчатка? — а между тем вся Россия запомнила ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее:

Так беспомощно грудь холодела,
 Но шаги мои были легки.
 Я на правую руку надела
 Перчатку с левой руки.

Замечательно, что среди вещей, изображенных Ахматовой, много построек и статуй. Архитектура и скульптура ей сродни. Часто она сама не столько поет, сколько строит. Многие ее стихотворения — здания. Это обилие вещей отличает лирику Ахматовой от иносказательной лирики таких отвлеченных поэтов, как символисты Бальтрушайтис, Бальмонт или Гиппиус, у которых на протяжении десяти страниц не встретишь ни юбки, ни зонтика. Стихи Гиппиус рядом со стихами Ахматовой часто кажутся алгебраическими формулами, перечнем абстрактных категорий.

Есть у Ахматовой нечто такое, что даже выше ее дарования. Это неуловимый аскетический вкус. Пишет она осторожно и скупно, медлительно взвешивая каждое слово, добываясь той непростой простоты, которая доступна лишь большим мастерам; рядом с нею другие поэты кажутся напыщенными риториками. Я не знаю никого, кто был бы сильнее ее в композиции. Труднейшие задачи сочетания повести с лирикой блистательно разрешены в ее стихах. Ее ритмы многообразны и сложны. О ее пиррихиях и анакрузах можно бы написать статью. Пэонами она умеет пользоваться, как никто, кроме Блока: «затоптанные поля», «степь трогательно зелена», «а смертельные для меня», «на требовательное люблю», «отравительницы любви». Эта затрудненная дикция придает особенное значение

словам. Ритмическое дыхание было сперва у нее очень короткое, его хватало лишь на две строки. Теперь она владеет им, как хочет. Прежде ее стихи были чуть-чуть мозаичны, склеены из нескольких кусков. Теперь она преодолела и это. Теперь ее имя одно из драгоценнейших в нашей словесности. Если бы у нас не было Анны Ахматовой, мы были бы гораздо беднее. Ее поэму «У самого моря» мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин. Каждая ее строчка отлично сработана, сделана раз навсегда. Ничего расплывчатого, вялого, каждое слово есть вещь: «на стволе корявой ели муравьиное шоссе». Всюду такое стремление к абсолютно-законченной, классической форме. Если бы она была английской писательницей, ее имя славилось бы на четырех континентах, ее стихи были бы переведены на все языки.

Но не забудем, что она монастырка, что мир у нее маленький и узенький, — прелестный, поэтический, но маленький, что чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках», такое:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки — для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл. У Ахматовой есть несколько стихотворений об этом легком прикосновении руки:

...Как непохожи на объятия прикосновенья этих рук.
...Прикосновение сквозь ткань руки, рассеянно крестящей.
...Кто, беря цветы из рук несмелых, тронет теплую ладонь.

Какая нужна обостренная чуткость ко всему микроскопически-малому, чтобы еле заметное прикосновение руки приобрело столь великую роль. В эротике Ахматовой почти отсутствуют неистовые поцелуи и объятия, все свелось к этому еле заметному:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Вся поэзия Анны Ахматовой есть поэзия еле заметного, еле слышного, едва уловимого. Кто из других поэтов стал бы писать о своей еле заметной улыбке:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.

А она посвятила этому чуть видному движению губ одно из лучших своих восьмистиший. Слова «еле слышный», «чуть слышный», «чуть видный» — суть ее любимые слова.

— «Еле слышен тихий разговор»... «И голос музы еле слышный»... «И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов»...

Тихие, еле слышные звуки имеют для нее неизреченную сладость. Главное очарование ее лирики не в том, что сказано, а в том, что не сказано. Она мастер умолчаний, намеков, многозначительных пауз. Ее умолчания говорят больше слов. Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти неприметными микроскопически-малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу. Читая у нее, напр., о какой-то девушке, в косах которой таится «чуть слышный запах табака», мы, по этой еле заметной черте, догадываемся, что девушку целовал нелюбимый, оставивший у нее в волосах табачный запах своих поцелуев, что этот запах вызывает у нее гадливое чувство, что она поругана и безысходно несчастна. Так многоговорящи у Анны Ахматовой еле заметные звуки и запахи.

Ничего кричащего она не выносит. Слово *тихий* у нее всегда похвала. О возлюбленном у нее говорят:

Тихий, тихий, и ласки не просит...

«Тихий сад», «дыхание тихой земли», «тихий день апреля», «ты, тихая, сияешь надо мною», — это у нее на каждом шагу...

И вдруг «в предвечерний тихий час» в эту монастырскую тишость, где «тихо плывут года», где «голос молящего тих», врывается непозволительный, пугающий визг, — какие-то грохоты, топоты, вопли:

На улицу тащите рояли!
 Барабан из окна багром!
 Барабан, рояль раскrojя ли,
 Но чтоб грохот был. Чтобы гром.

Это ворвался Маяковский, а вместе с ним и гром и погром:

Орите в ружья! В пушки бaсите!
 Мы сами себе и Христос и Спаситель!

И если Ахматова спросит:

— Зачем ты к нищей грешнице стучишься?

Он ответит непочтительно и странно:

— Эй ты! аллон занфан в воду.

Воображаю, какое было бы смятение в белом скиту у Ахматовой, если бы туда постучался этот вдохновенный громила. Только что там была тишина, и молитва, и святость — и вот:

Выньте гулящие руки из брюк,
Берите камень, нож или бомбу,
А если у которого нету рук,
Пришел чтоб и бил бы лбом бы.

Он не любит тишины и меланхолии:

Как вы смеее называться поэтом,
И, серенький, чирикать, как перепел?
Сегодня надо кастетом
Кроится миру в черепе.

Всяких буйных призывов у него великое множество; только что он кричал:

— Поташим мордами умных психиатров и бросим за решетки сумасшедших домов!

А через минуту кричит:

— Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых за ногу худую по камням бородой!

А через минуту другое:

— Идите, понедельник и вторник окрасим кровью в праздники!

Трудно представить себе двух человек, столь непохожих один на другого, как Ахматова и Маяковский. Ахматова вся в тишине, в еле сказанных, еле слышных словах, Маяковский орет, как тысячеголосая площадь. «Сердце — наш барабан», заявляет он сам, и откройте любую его страницу, вы убедитесь, что это действительно так. Он не только не способен к тишине, он неспособен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует.

Ахматова — благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее Ангелы, Богородица, Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом:

Я тебя пропахшего ладаном раскрою
Отсюда до Аляски.

С Богом у него старые счеты. Когда-то давно он явился к Богу, миролюбивый и кроткий, и сказал ему беззлобно, по-приятельски:

— Послушайте, господин Бог... Давайте, знаете, устройте карусель на Дереве Изучения Добра и Зла. Вездесущий, ты бу-

дешь в каждом шкапу, и вина такие расставим по столу, чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу хмурому Петру Апостолу!

Бог почему-то отказался от этих блаженств. Маяковский предложил другие:

— А в Рае опять поселим Евочек. Прикажи, — сегодня ж ночью со всех бульваров красивейших девочек я натащу тебе. Хочешь?

Бог замотал головою и насупил седую бровь. Тогда-то Маяковский и кинулся на него с сапожным ножом. Богу он не нанес повреждений, но ангелам пришлось довольно плохо. Он обругал их крыластыми прохвостами и, кажется, изрядно пощипал. По крайней мере из других его стихов мы узнали, что он предлагает каким-то дамам для украшения шляпок — «крылья линияющих ангелов». Порою на него нападают такие минуты, когда себя самого он не прочь провозгласить и ангелом, и апостолом, и Иисусом Христом — «оплеванным Голгофником», как он выражается, — и описывает в новом Евангелии свое Рождество, Вознесение, и утверждает, что прежние паломники отхлынут от Гроба Господня, чтобы поклониться ему. «Я может быть самый красивый изо всех твоих сыновей» — говорит он перед иконой Божьей Матери, и, как бы предвидя знаменитую поэму Блока о *двенадцати* новых апостолах, именует себя тринадцатым:

Я, воспевающий машину и Англию,
 Может быть просто
 В самом обыкновенном Евангелии
 Тринадцатый апостол.

Войдя в церковь, он замазывает икону на царских воротах и малюет на ней Стеньку Разина:

Нам до Бога дело какое?
 Сами со святыми своих упокоим.

И теперь чуть он появляется в небе, все боги бегут от него, как от дьявола:

— Где они, боги? Бежали! Все бежали, и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Иегова!

Конечно, легко сказать о нем: богохул, скандалист, — но попробуем его полюбить. Вначале это трудно, но попробуем. Особенно трудно тому, кто подобно мне так благодарно любит поэзию Ахматовой. Уж очень различны эти два человека. Даже странно, что они живут в одну эпоху и ходят по одной земле. В сущности они два полюса русской поэзии, и никогда еще в рус-

ской поэзии не было столь противоположных явлений. Как будто они на разных планетах, отделенные друг от друга веками. Но попробуем полюбить их обоих. Всмотримся в Маяковского безо всяких пристрастий — внимательно и добросовестно.

IV

Мы только что видели, что Ахматова — поэт микроскопических малостей. Чуть слышное, чуть видимое, еле заметное — вот материал ее творчества. Похоже, что и вправду она смотрит на мир в микроскоп и видит недоступное нашему глазу. У нее повышенная зоркость к пылинкам.

А Маяковский — поэт-гигантист. Нет такой пылинки, которой он не превратил в Арарат. В своих стихах он оперирует такими громадностями, которые и не мерещились нашим поэтам. Похоже, что он вечно глядит в телескоп. Даже слова он выбирает максимальные: разговорнице, волнице, котелище, адище, шеища, шажнице, Вавилонище, хвостнице.

— Дайте мне, дайте стоверстый язычище, — требует в его пьесе один персонаж, и кажется, что сам Маяковский уже обладает таким язычищем. Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова «тысяча», «миллион», «миллиард» у него самые обыкновенные слова. Если, напр., Наполеон прошел по одному-единственному Аркольскому мосту, то Маяковский (по его словам) — прошел «тысячу Аркольских мостов». Если Наполеон посетил пирамиды, то в сердце у Маяковского (по его же словам) —

есть тысяча тысяч пирамид.

«Вам идущие обедать *миллионы*». «Шаг *миллионный* печатей». «*Миллион* смертоносных осок». «Сто пятьдесят *миллионов* говорят губами моими».

...Сквозь жизнь я тащу *миллионы* огромных и чистых любвей
И *миллион миллионов* маленьких грязных любят.

Такой у него гиперболический стиль. Каждое его стихотворение есть огромная коллекция гипербол, без которых он не может обойтись ни минуты. Другие поэты сказали бы, что у них в сердце огонь: у него же, по его уверениям, в сердце грандиозный пожар, который он не мог потушить сороковедерными бочками слез (так и сказано — бочками слез) — и вот к нему прискакали пожарные и стали заливать его сердце, но поздно:

у него уже загорелось лицо, воспламенился рот, раскололся раскалившийся череп, обуглились и рухнули ребра.

Этот пожар произошел от любви. Такова любовь у Маяковского. Пусть Ахматова, изображая любовь, описывает легкие прикосновения руки и чуть заметные движения губ, — Маяковскому нужно стоглазое зарево, стоверстный пожар.

И возможно ли, например, чтобы при таком гигантизме он прямо сказал, что у него, как у всякого другого, взволнованны нервы? Нет, он должен сказать, что его нервы попрыгали на пол и заплясали на полу так отчаянно, что в нижнем этаже посыпалась с потолка штукатурка. Он так и говорит:

Рухнула штукатурка в нижнем этаже,
Нервы большие, маленькие, многие
Скачут бешеные, и уже
У нервов подкашиваются ноги.

Здесь рядом с гиперболизмом мы видим другой прием: конкретизацию всего отвлеченного. Пожар сердца из метафорического становится настоящим пожаром, таким, для которого существуют пожарные кишки и брандмейстеры. Иносказательно-танцующие нервы становятся заправскими танцорами. Этот прием у Маяковского весьма любопытен, но теперь мы говорим о гигантизме. Откуда у Маяковского это жадное стремление к огромностям? Почему даже себя самого он изображает многосаженным титаном, перед которым остальная двуногая тварь — мелкота? Как будто и на себя он глядит в телескоп. В его стихах мы постоянно читаем, что он Дон-Кихот, Голиаф, и что такое рядом с ним Наполеон?

— На цепочке Наполеона поведу, как мопса.

И в соответствии с этим такие же грандиозные жесты:

— Эй вы, небо, снимите шляпу: я иду... Тебе (солнце) я бросаю вызов...

Найдутся охотники смеяться над этим, но мы попробуем это понять. Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь. Со всех концов на арену истории, вызванные войною, вышли такие несметные полчища людей, вещей, событий, слов, денег, смертей, биографий, что понадобилась новая, совсем другая арифметика, небывалые доселе масштабы. Не потому ли Маяковский — поэт грандиозностей, что он так органически чувствует мировую толпу, чувствует эти тысячи народов, за-

копошившиеся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает о их бытии. «Парижи, Берлины, Вены» — так и мелькают у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, и Калифорния — вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим, — теперь, когда каждый на себе ощутил, что его судьба зависит и от Лондона, и от Японии, от какого-нибудь малоизвестного города, о котором до вчерашнего дня даже не слышал никто; что стоит ударить по Киеву, и тотчас станет больно; что вся жизнь нашей планеты — наша. Мысль у каждого выбилась из маленького круга и стала ширять по пространствам. Вот это-то повышенное ощущение огромных пространств свойственно в великой мере Маяковскому. Когда в поэме «Война и мир» он изображает войну, он изображает не какой-нибудь отдельный участок войны, не какой-нибудь отдельный бой, а все грандиозное мировое побоище, тысячемильные морщины окопов, которые избороздили всю землю, грохот и гром миллиардных армий, — тут негры и арабы, тут Мюнхен, Константинополь, Марна, — «целая зажженная Европа», подвешенная люстрой в небеса. Такой уж у него телескоп, что, не видя никаких деталей и частных, он охватывает глазами огромные дали и, чтобы поведать о них, ему действительно нужен стоверстный язык.

— Утоп мой Китай... Моя Персия пошла на дно... Глядите, что это? что с Аляскою?.. Нет ее?.. нет! Прощай!

Откуда же при таких зрелищах взяться малостям, единицам, десяткам? Здесь одно мерило — миллион.

Ахматовой эти широкие планетарные чувства совершенно не свойственны. Недаром она монастырка, словно стеной ото всего отгорожена. В стихах у нее ни одного миллиона. Грандиозное ей не к лицу. Когда началась война, Ахматова не заметила ни мадьяров, ни негров, ни седоволосых океанов, ни Европы, горящей как люстра: она увидела одну лишь Россию, и в великолепных стихах стала самозабвенно молиться о ней, и чутко внимала пророчествам, обещающим, что —

Нашей земли не разделит
 На потеху себе супостат,
 Богородица белый расстелет
 Над скорбями великими плат.

А Маяковский даже и понять не способен, что это такое: «наша земля». Чувства родины у него никакого:

— Я не твой, снеговая уродина, — выразился он, обращаясь к России в том же 1915 году, и через три года от лица своих любимых героев сказал:

— Мы никаких не наций. Труд наша родина! — что вполне естественно в устах человека, заменившего патриотизм вселенством, возвысившегося до планетарного чувства.

V

Но в чем же существо его творчества?

Он поэт катастроф и конвульсий. Все слова у него сногсшибательные. Чтобы создать поэму, ему нужно сойти с ума. Лишь горячечные и сумасшедшие образы имеют доступ к нему на страницы. Мозг у него «воспаленный», слова — «исступленные»; его лицо страшнее «святотатств, убийств и боен». Так говорит он сам. Стоит ему выйти на улицу, улица проваливается, как нос сифилитика, и по улице скачет обалделый собор, и обезумевший Бог выскакивает из церковной иконы и мчитя по уличной слякоти, и шестиэтажные гиганты-дома кидаются в бешеный пляс:

Шестиэтажными фавнами кинулись в пляски
Публичный дом за публичным домом.

Даже трубы канканируют на крышах:

Везде по крышам танцевали трубы,
И каждая коленями выкидывала 44.

Все сорвалось с места, пошло ходуном, закружилось в катастрофическом смерче. Самые косные, грузные, от века неподвижные вещи прыгают в этих стихах, как безумные. Даже тысячепудовые памятники, и те срываются со своих пьедесталов. С вывесок соскакивают буквы:

— «Город вывернулся вдруг, пьяный на шляпы полез, вывески разинули испуг, выплевывая то О то S».

Маяковский — поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года, с самых первых его стихов — все куда-то несется и скачет. Эта скачка массивных вещей — излюбленный прием у Маяковского. Все его образы стремятся к высшей моторности, к акции. Он положительно неспособен изобразить что-нибудь устойчивое, спокойное, тихое. Теперь у него на каждой странице:

- Париж был вырван и потоплен в бездне.
- Взъярился Нил и потопла в нем... Африка.
- Улицы льются, растопленный дом низвергается на дом...

Весь мир льется сплошным водопадом.

Даже солнце у него бегаёт по небу:

- Металось солнце, сумасшедший маляр.

Изображая это катастрофическое сотрясение вселенной, он естественно чувствует себя каким-то безумцем, которого это зрелище доводит до транса:

— Я уже наполовину сумасшедший! — восклицает он в одном стихотворении.

— Это мысли сумасшедшей ворохи, — восклицает в другом.

— Уже сумасшествие! Ничего не будет!..

— Да здравствует мое сумасшествие!..

Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак невозможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф? Весь его литературный организм приспособлен исключительно для этих сюжетов: как в тигре каждый дюйм — ловец и охотник, а в дождевом черве — землеед, так и в Маяковском нет ни единого свойства, ни одной самонаименованной черты, которые не создали бы из него поэта революций и войн. Именно для этих сюжетов нужен тот гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромностям, которые органически присущи ему. Для таких широких событий, творимых многомиллионными толпами, нужен и масштаб миллионный.

Во-вторых, как мы видели, он поэт грома и грохота, всяческих рёвов и визгов, неспособный ни к какой тишине. Это тоже в нем черта необходимая. Нельзя же делать революцию — шёпотом. В нем уже загодя, за несколько лет были революционные крики, и характерно, что почти на каждой странице у него вырываются те нечеловеческие нечленораздельные стихийные звуки, которыми так богата революционная улица:

О-о-о-о! О-го-го! И И И И И! У У У У У! А А А А А! Эй! Эй!

В-третьих, как мы только что видели, он поэт вихревого движения, катастрофического сотрясения вещей. Это качество в нем тоже нужнейшее. Что делать без этих движений поэту наших катастрофических дней?

Словом, весь он с ног до головы был как бы специально изготвлен природой для воспевания войны и революции. Замечательно, что революция еще не наступила, а он уже предчувствовал ее, жил ею и бредил о ней. Еще в июне 1915 года, в самый разгар войны, я с изумлением прочитал у него:

— В терновом венце революций грядет шестнадцатый год... А я у вас его предтеча... Вижу грядущего через горы времени, которого не видит никто...

Тогда среди наших поэтов никто еще не чаял революции, а он, пророчествуя, даже год указал. Правда, в своем нетерпении он немного ошибся, революция случилась годом позже, но уж очень было велико нетерпение.

VI

Ахматова в своих стихах не декламирует. Она просто говорит, еле слышно, безо всяких жестов и поз. Или молится — почти про себя. В той лучезарно-ясной атмосфере, которую создают ее книги, всякая декламация показалась бы неестественной фальшью. Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрейские стиха, столь чуждые всему ее творчеству:

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она, в своем тверском уединении, могла бы предоставить другим.

Я потому заговорил об этих строках, что они у нее исключение. Вообще же ее книгу нужно читать уединенно и тихо; от публичности она много теряет. А в Маяковском каждый вершок — декламатор. Всякое его стихотворение для эстрады. У прежних писателей были читатели, а Маяковский, когда сочиняет стихи, воображает себя перед огромными толпами слушателей. По самому своему складу его стихи суть зывания к толпе. Ему мерещится, что он колоссальный безумец, стоит на каких-то колоссальных подмостках, один перед яростной или восторженной толпой и потрясает ее вдохновенными воплями:

— Идите сумасшедшие из России и Польши.

— Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников.

И заметьте: почти в каждом его стихотворении есть это ВВ, — обращение к толпе:

— Эй, вы... — Вы, которые... — Вам ли понять... — Смотрите... — Слушайте... — Помните...

Он неистовствует, а она рыдает, лишь изредка восклицая в восторге: «Маяковский, bravo», «Маяковский, здорово», «Какой прекрасный мерзавец». Иногда он поносит ее, называет ее

«стоглавой вошью», «многохамой мордой», «массомясой оравой», иногда он плюет ей в лицо:

— Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам.

Но все его творчество приспособлено только к ней. Он угрожает только ее аппетитам, и это в нем самое главное. В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. Я говорю это отнюдь не в порицание. Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт, — это мне нравится в нем больше всего. Дико называть его писателем: он призван не писать, а вопить. Ему нужна не бумага, а глотка. Таков и должен быть поэт революции. Он Исайя в личине апаша. Из его глотки тысячеголосо ревет современная революционная улица, и его ли вина, если порою он вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел. Улице нужен сногшибательный стиль бешено-скандальных сенсаций. Улица слушает только того, кто умеет ее ошарашивать. Улица требует бенгальских эффектов, чудовищно ошеломительных слов. Это-то в ней и отлично. Тем-то она и притягательна для современной души. Она деспотически предписывает искусству свои законы, небывалые, новые, и в этих законах есть такая же правда, какая когда-то была в законах, предписанных искусству салонами, усадьбами, феодальными замками...

Маяковский бессознательно — каждой своей строкой — служит этой новой эстетике: уличной:

Улицы наши кисти,
Площади наши палитры.

Про свою книгу он пишет, что она напечатана —

ротационной шагов в булыжном верже площадей.

Недаром он играет ноктюрны на водосточной трубе. Он сам говорит, что до его появления улица была безъязыкая, что ей было нечем кричать и разговаривать, что только два слова жило в ней, жирея: «сволочь» и еще какое-то, кажется — «борщ». Эта уличность сказала раньше всего в его ритмике. Его стихи, за исключением очень немногих, зиждутся не на тех формальных метрических схемах, которые так чужды современному уху, а на уличных, живых, разговорных. Он создал свои собственные ритмы, те самые, которые мы слышим на рынке, в трамвае, на митинге, ритмы криков, разговоров, речей, перебранок, агитаторских призывов, ругательств. Он только к тому и стремится, чтобы канонизировать, вопреки всяким законам просодии, эти созданные улицей ритмы. Когда мы читаем у него:

Ну как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?
 И я отвечаю так же любезно:
 Прелестная бездна, бездна восторг.

Мы слышим здесь те же интонации, которые только что слышали на углу Бассейной и Литейного. Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй дороже самых изысканных метрических схем.

Книга Маяковского что площадь. Из нее ежеминутно доносится:

А этому взял бы и дал по роже:
 Не нравится он мне очень.

Или:

Вы говорите глупости! Интеллигентные люди!
 Право, как будто обидно!

Или:

Я живу на Большой Пресне. 36. 24.
 Место спокойненькое, тихонькое, ну?
 Кажется, какое мне дело, что где то в буре-мире
 Взяли и выдумали войну.

Эти уличные разговорные ритмы так же правомочны в поэзии, как и всякие другие, зарегистрированные в учебных руководствах. Многие поэты аристократически гнушаются ими, как в XVIII веке гнушались самобытными ритмами простонародных песен и былин, именуя их подлыми, не допуская их в свою парадную словесность. Маяковский же именно тем и хорош, что он безбоязненно воспроизводит в стихах эти уличные, хлесткие, энергические, вульгарные ритмы, созданные митинговыми речами, выкриками газетчиков, возгласами драк и скандалов:

— Возражений нет? Принимаются доводы?.. Товарищи, это нож в спину.

— Я ж из ящичка не выкрал серебряных ложек!

— Алло, кто говорит? Мама? мама.

— Аделину Патти знаете? Тоже тут!

Эти ритмы самодержавны. Их не для чего вымеривать стопами. Они сами для себя закон. И я думаю, что в ближайшие годы вся наша поэзия устремится именно по этому пути: от песни к разговорному речитативу, от метра к эмоциональному ритму. Маяковский может сказать о себе, как некогда его предтеча Василий Кириллович:

— Довольно с нас и сия великия славы, что мы начинаем.

Многих отталкивает язык Маяковского, те часто неуклюжие неологизмы, которые он в таком количестве вводит в свою поэтическую речь. И действительно, вначале, пока не привыкнешь, его стихотворения почти непонятны, как будто написаны на чужом языке. А если и понятны, то коробят. Ну что такое значит *декабрь*, *имениннить*, *лобёночек*, *косноязыч*, *хлебиться*, *испешеходить*, *разнебеситься*, *омиллионить*, *иудить*, талмудить, обезночить? Можно ли так свирепо коверкать наш *патриархальный язык*? Я уже доказывал, что можно. В своей давнишней статье о футуристах я говорил, что это неизбежный закон, что наш язык при всех своих великих достоинствах есть все еще язык деревенский, лесной и степной, медленный, протяжный, ленивый, сильно отставший от того темпа, которым живут города *. Я предсказывал тогда, на основании наблюдений над эволюцией английских и американских слов, то неизбежное убыстрение речи, которое впоследствии и принесла революция, давшая нам такие слова, как совнархоз, райлеском, домкомбед. Все мои предсказания сбылись и поэтому я позволю себе с большей уверенностью сказать, слова *иудить*, *июлить*, *миллионить* и *вихрить*, равно, как и северянинские — *окалошить*, *опроборить*, *осупружиться*, *омолнить*, вскоре станут полноправны и законны, ибо производство глаголов от имен существительных есть насущная потребность нашей речи, с каждым днем ощущаемая все более настойчиво. Если маленькие дети, столь утонченно чувствующие стихию своего родного языка, вечно огла-голивают имена существительные и говорят:

- Козлик рогаётся.
- Елка обсвечкана.
- Бумага откнопкалась.
- Замолоточь этот гвоздь,

если Гоголь мог говорить «обиностранились», «обравнодушили», «омноголюдили», если Достоевский мог говорить *нафонзолил* (от фамилии Фон Зон), *наафонил* (от слова Афон), *лимонничать* (от слова лимон), *джентльменничать* (от слова

* Как мне уже случалось доказывать в моих статьях «Техника Некрасовской лирики» и «История дактилического окончания», эстетика русской речи *требовала* до самого недавнего времени сильнейшего удлинения, растяжения слов, что, напр., в поэзии Некрасова достигалось при помощи целой системы ласкательных и уменьшительных суффиксов.

джентльмен), если у Короленко есть *волгарить* (от Волга), а у Чехова — *драконить*, *тараканить*, почему же Маяковскому нельзя *миллионить* и *вихрить*? Если у Жуковского есть *обезмышить*, а у Языкова *беззвучить*, почему же Маяковскому нельзя *обезночить*? Герцен говорил *магдалиниться*, разрешим же Маяковскому *иудить*. Я отнюдь не говорю, что все неологизмы Маяковского будут канонизированы русским народом и войдут в обиход нашей речи. «*Выщетиниться*», «*испавлиниться*», «*выфрантиться*», «*выгрустить*», — быть может так и мрут в его книге, но самый принцип не умрет, принцип оглаголивания имен существительных. Почему англичанин от слова бумага свободно производит *бумажить* (т. е. завернуть в бумагу, to paper), от имени Ирод — *иродить* (переиродить Ирода, to outheroed Herod), от фамилии Босвелл — *босвеллить* (to boswellize), а мы не можем ни франтиться, ни молоточить, ни афонить? Чем больше будет сгущаться, ускоряться, сжиматься наша захолустная речь, тем нужнее нам будут эти слова, — и не столько слова, сколько право создавать их в любую минуту. Роль Маяковского именно в том, что он исподволь приучает к этим процессам и формам наше языковое мышление, делая наши слова более податливыми, плавкими, ковкими, мягкими, выводя их из окостенения и застыл ости. Имена существительные он плавит не только в глаголы, но и в имена прилагательные. У него есть и *поэтино* сердце, и *вещины* губы, и *скрипкина* речь, и *бисмарочья* головка и даже *именино* вымя. Столь же дерзок он в употреблении предлогов:

— Смяли и скакали *через*...

— *И за, и над, и под, и пред*...

Все эти формы имеют одну цель — экономию художественных средств, достижение максимальной выразительности при минимуме словесных усилий. Вообще эти новшества законны и ценны, но, конечно, столь же законны и ценны те хулы и проклятья, которыми встречают их ревнители старозаветного слова. Нет никакого сомнения, что скоро в литературе проявится бурное идейное движение для защиты языка от вредоносных воздействий современной эпохи: вскоре мы услышим испуганные плачи о том, что наш правдивый, могучий и еще какой-то язык, язык Пушкина, Тургенева, Гоголя не сегодня-завтра погибнет, и что будто бы его надо спасать. Неизбежно возникает благородная, но туповатая Шишковщина. Как и всякой Шишковщине ей суждено быть разбитой. Жизнь сильнее ее. Но и она принесет свою пользу, ибо только благодаря будущему компромиссу между ею и противоположным течением, разбу-

шевавшееся русское слово будет введено в берега, всякая рухлядь и дрянь пропадет, а крепкое и нужное останется.

К такой же экономии речи Маяковский стремится и в постройке отдельных фраз. Он хочет синтаксически уплотнить фразу, выбрасывая предлоги, глаголы и проч. Порою это хорошо, порою плохо, но святотатственного здесь нет ничего. Думаю, что время оправдает и это. С нас же довольно и того, что Ахматова, свято соблюдая классические традиции русского слова, лучше отсечет себе правую руку, чем вступит на этот рискованный путь. Ей не нужно ни *иудить*, ни *павлиниться*, чтобы создавать прекрасные стихи. С нее достаточно и существующих слов.

VII

Что хорошо у Маяковского, это те колкие и меткие метафоры, которые в таком огромном количестве рассыпаны у него по страницам. От них действительно пышет задорной веселостью улицы, хлесткостью базара, бравой находчивостью площадной перебранки.

В своих сравнениях Маяковский смел и удачлив. Помню, мне очень понравилось, когда я прочитал у него:

— Женщина истрепанная, *как* пословица.

— Я летел, *как* ругань.

— Я дарю вам стихи веселые, *как* би-ба-бо, острые и нужные, *как* зубочистки.

— Улыбка растет широка и нагла, рот до ушей разросся, *будто* у него на роже спектакль-гала затеяла труппа малороссов.

Вообще все эти *как* и *будто* сильны у Маяковского чрезвычайной своей неожиданностью.

Спокоен, *как* пульс у покойника. — Упал двенадцатый час, *как* с плахи голова казненного. — Ночь чёрная, *как* Азеф. — С неба смотрела какая-то дрянь величественно, *как* Лев Толстой. — Камни острые, *как* глаза ораторов. — Женщина губы спокойно перелистывает, *как* кухарка страницы поваренной книги — и так дальше, и так дальше, и так дальше. К сожалению, нельзя не отметить, что этих *как* у него слишком много: *как, как, как, как*. Сперва это нравится, но скоро наскучивает. Нельзя же строить все стихотворение на таких ошеломительных *как*. Нужны какие-нибудь другие ресурсы. Но в том-то и беда Маяковского, что никаких ресурсов у него порой не случает-

ется. Либо ошеломительная гипербола, либо столь же ошеломительная метафора. Возьмите «Облако в штанах» или поэму «Человек» или поэму «Война и мир», едва ли там отыщется страница, свободная от этих фигур. Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, словно завиток на обоях. Убожество литературных приемов не свидетельствует ли о психологическом убожестве автора, за элементарностью стиля не скрывается ли элементарность души?

Если прибавить к этому, что почти каждое четверостишие Маяковского построено с тем расчетом, чтобы главный эффект сосредоточивался в двух последних строках, так что две первые строки всегда приносятся в жертву этим двум последним — бедность и однообразие его литературных приемов станут еще очевиднее. Для того, чтобы усилить вторые пары строк, он систематически обескровливает первые.

Вообще быть Маяковским очень трудно. Ежедневно создавать диковинное, поразительное, эксцентрическое, сенсационное — не хватит никак человеческих сил. Конечно, уличному поэту иначе нельзя, но легко ли изо дня в день изумлять, поражать, ошарашивать? Не только не легко, но и рискованно. Это опаснейшее дело в искусстве. Вначале еще ничего, но чуть это становится постоянной профессией — тут никакого таланта не хватит.

В одном стихотворении Маяковского мы читаем, что он лижет раскаленную жаровню, в другом, что он глотает горящий булыжник, в третьем, что он завязывает узлом свой язык, в четвертом, что он вынимает у себя из спины позвоночник и играет на нем как на флейте:

Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.

Все это эксцентричные поступки и жесты, способные ошеломить и потрясти. Но когда на дальнейших страницах он отрубает хвосты у комет, выдергивает у себя живые нервы и мастерит из них сетку для бабочек, когда он делает себе из солнца монокль и вставляет его в широко растопыренный глаз, мы уже почти не удивляемся. Тотчас же вслед за этим он наряжает облако в штаны, целуется с деревянной скрипкой и объявляет ее своей невестой, а потом выворачивает себя наизнанку и спрашивает с жестами профессора магии:

Вот —
 Хотите,
 Из правого глаза
 Выну
 Целую цветущую рощу?

А нам уже решительно все равно. Хочешь — вынимай, хочешь — нет, нас уже ничем не проймешь. Мы одеревенели от скуки. Кого не убаюкает такое монотонное мельканье невероятных, эксцентрических образов? Мы уже дошли до такого бесчувствия, что хоть голову себе откуси, никто не шевельнется на стуле. Нельзя же без конца ошарашивать. Способность удивляться — одна из самых скоропреходящих способностей. Долговременное удивление утомляет. Мы учтиво и благовоспитанно позевываем. Нет ли у него каких-нибудь других номеров? Есть или нет, не знаю. Это покажет будущее. Надеюсь, что скоро ему самому станет скучно строить всю лирику на сенсационных эффектах, горячечно-головокружительных образах. «Экстра-монстра-гала-представление!!! Слабонервных просят не являться!!!» — все это хорошо год или два, а на всю жизнь не хватит. Тем более, что где-то под спудом есть у Маяковского и юмор, и грусть. Он может не только ошеломлять, но и забавлять и печалить. Его поэма «Сто пятьдесят миллионов» — хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от этих опостылевших форм. Чувствуется, что Маяковскому и самому надоел Маяковский. «Только перешагнув через себя, выпущу новую книгу», — обещал он в предисловии к своим сочинениям. И вот прежний трагический тон сменился в новой поэме размашистым, благодушным, камаринским, лукаво-простецким:

Город там стоит
 На одном винте
 Весь электро-динамо-механический.

В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых бурных трагедий Маяковского: смех. Маяковский, как и все эксцентрики, комик. Мы видели, что, как бы ни был ошеломителен тот или иной его образ, этот образ раньше всего — карикатурно-забавен. Стихия улицы — каламбур, гротеск и буффонада. И ритм здесь новый, Маяковским непро-бованный: частушечный анапест борется с разговорными ритмами, иногда сбиваясь на речитатив раешников. Поэт, действительно, перешагнул через себя.

VIII

Он, как и многие другие из его поколения, вступил в литературу нигилистом и циником, с какою-то зловещею дырою в душе:

Надо всем, что сделано
Я ставлю nihil

и сам кричал, что у него не душа, а какая-то прорва:

— Милостивые государи, заштопайте мне душу, пустота сочиться не могла бы... Я сухой, как каменная баба... Я знаю, я скоро содохну...

Тогда-то, в эту несчастную пору своего бытия, он присвоил себе личину хулигана-апаша, в которой и выступил на литературное поприще:

— «Я площадной сутенер и карточный шулер!» — вызывающе заявил он тогда. — Я «выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни».

И заговорил о своем сапожном ноже, о своих ночевках в канаве, о сволочи, о спирте, о трактирах, о бульварных девочках и публичных домах, о сифилитиках и криворотом мятеже, и, по своему обычаю, доводя эту свою хулиганскую ипостась до грандиозных размеров, воскликнул:

Меня одного сквозь горящие здания
Проститутки, как святыню, на руках понесут,
И покажут Богу в свое оправдание.

И вообразив себя Исайей публичных домов, златоустнейшим апостолом безносых, потребовал себе от них божеских почестей:

Как пророку цветами устелят мне след.
Все эти провалившиеся носами знают:
Я ваш поэт.

И действительно, как мы видели, обнаружил незаурядный талант к звериному и хулиганскому рывканью, к употреблению бомбы, ножа и кастета. Мы помним, что при всех столкновениях с Богом он выдерживал такую же роль — Прометей-позожовщика, богоборца-бандита.

Но, во-первых, это было давно. А, во-вторых, и тогда, уже в «Облаке в Штанах» и в «Трагедии» слышалась какая-то стыдливо спрятанная, даже чуть-чуть сентиментальная боль. «Облако в штанах» — это монолог о любви.

Мальчик сказал мне: как это больно,
И мальчика очень жаль,

написано об этом у Ахматовой. Маяковский, в сущности, пишет о том же:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
Сделал, чтоб у каждого есть голова,
Отчего ты не выдумал, чтоб было без мук
Целовать, целовать, целовать?!

Отсюда его первая обида на Бога. Оказалось, что любовь это боль, и в «Облаке» пусть преувеличенно, пусть экстравагантно именно эта боль и сказалась:

Больше не хочу дарить кобылам
Из севрской муки изваянных ваз, —

всхлипывает он надменно и беспомощно — «и мальчика очень жаль». В трагедии «Владимир Маяковский», при всей ее очаровательной сумбурности, чувствуется другая — вселенская боль, какая-то тоска о человечестве: «ас неба на вой человечьей орды глядит обезумевший Бог»... «а тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки»... «говорят где-то, кажется в Бразилии — есть один счастливый человек»... «Милые. Не лейте кровь! Дорогие, не надо костра!» — тут то самое традиционное сострадание к страждущим, которого, казалось бы, что же и ждать от апаша!

Творись просветленных страданием слов
Нечеловечья магия.

Когда Маяковский говорит о себе, что он распял себя на каждой капле человеческих слез; что он везде, где боль; что он весь — боль и ушиб, то это не покажется риторикой, если вспомнить, что, например, во время войны, в своей поэме «Война и мир» он изобразил мировую войну именно как *мировое страдание*, ощутил ее не в ее нарядной картинности, а в ее крови и боли.

— «На сажень человеческого мяса нашинковано»... «в гниющем вагоне на сорок человек четыре ноги»... «выбежала смерть и затанцевала на падали, балета скелетов безногая Тальони».

Он чувствовал себя носителем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною, и объявлял, что каждое его четверостишие есть:

Всеми пиками истыканная грудь,
Всеми газами свороченное лицо.

И вот тут-то, ища утоления этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за «социалистов великую ересь», которой и *заштопал* свою душу. С этих пор и начались его утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья, которое он изображает так умиленно и празднично.

— День открылся такой, что сказки Андерсена щепками ползали у него в ногах, — пророчествует он о блаженстве всеобщего рая:

Губ не хватит улыбке столицей.
Все из квартир на площади — вон!
Серебряными мячами от столицы к столице
Раскинем веселье, смех, звон.
Не поймешь, это воздух, цветок ли, птица ль!
И поет, и благоухает, и пестрое сразу,
Но от этого костром разгораются лица
И сладчайшим вином пьянеет разум.

Вот это опьянение от будущего неотвратимого счастья людей — становится основным его чувством с первого же дня революции. Он пророчествует, что скоро наступит пора, когда семь тысяч цветов засияет из тысячи радуг, и железные цепи заменятся цепью любящих рук.

Славься, человек! Во веки веков живи и славься.
Всякому живущему на земле слава, слава, слава!

IX

Похоже, что вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетья. И одни ненавидят других.

Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их. Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Боратынский, и Анненский. В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных традиций. А Маяковский в каждой своей строке, в каждой букве есть порождение нынешней революционной эпохи, в нем ее верования, крики, провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем силен, то потомками.

За нею многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее. У нее издревле сбереженная старорусская вера в Бога. Он, как и подобает революционному барду, богохул и кощунник. Для нее высшая святыня — Россия, родина, «наша земля». Он, как и подобает революционному барду, интернационалист, гражданин всей вселенной, равнодушен к «снеговой уродине», родине, а любит всю созданную нами планету, весь мир. Она — уединенная молчальница, вечно в затворе, в тиши: «Как хорошо в моем затворе тесном».

Он — площадной, митинговый, весь в толпе, сам — толпа. И если Ахматова знает только местоимение ты, обращаемое женщиной к возлюбленному, и еще другое ты, обращенное к Богу, то Маяковский непрестанно горланит «эй вы», «вы, которые» «вы, вы, вы...», всеми глотками обращается к многомордым оравам и скопам.

Она, как и подобает наследнице высокой и старой культуры, чутка ко всему еле слышному, к еле уловимым ощущениям и мыслям. Он видит только грандиозности и множества, глухой ко всякому шепоту, шороху, слепой к всему нестоверстному.

Во всем у нее пушкинская мера. Ее коробит всякая гипербола. Он без гипербол не может ни минуты. Каждая его буква гипербола.

Словом, тут не случайное различие двух — плохих или хороших — поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил, — и пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить.

Я же могу сказать о себе, что, проверив себя до конца, отдав себе ясный отчет во всех своих литературных и не-литературных симпатиях, я, к своему удивлению, одинаково люблю их обоих: и Ахматову, и Маяковского, для меня они оба свои. Для меня не существует вопроса: Ахматова или Маяковский? Мне мила и та культурная, тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, буйная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский. Для меня эти две стихии не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно.

Мне кажется, настало время синтеза этих обеих стихий. Если из русского прошлого могла возникнуть поэзия Ахматовой, значит, оно живо и сейчас, значит, лучшее, духовнейшее в нем сохранилось для искусства незыблемо. Но все же в маяковщине хаос и тьма. Там есть свои боли, молитвы и правды. Этот синтез давно предуказан историей, и, чем скорее он осуще-

ствится, тем лучше... Вся Россия стосковалась по нем. Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет.

