

Селивановский Алексей Павлович

Поэзия и поэты
Критические статьи

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 93
ББК 63.3
А47

А47 **Алексей Павлович С.**
Поэзия и поэты: Критические статьи / Селивановский Алексей Павлович — М.: Книга
по Требованию, 2023. — 214 с.

ISBN 978-5-519-85205-0

ISBN 978-5-519-85205-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

О СЕГОДНЕШНЕМ ДНЕ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

Недавно в «Литературной газете» была опубликована статья И. Сельвинского «Поэзия и наши задачи».

Эта статья интересна своими ошибками: речь идет о понимании Сельвинским сущности поэзии.

«Поэзия, — пишет Сельвинский, — не только не жанр литературы, но самостоятельный автономный род искусства. Архитектура, проза, драматический театр, фото отойдут в одну категорию, а поэзия, живопись, балет, скульптура и опера — в другую».

Итак, Сельвинский полагает, что поэзия ближе, например, к балету, чем к прозе. Он выделяет поэзию из литературы. Он выстраивает роды и виды искусства по некоему ранжиру, и особенно высокое место отводит поэзии, приподнимая ее над «житейской прозой». Каков же ход его рассуждений?

«Поэзия, — заявляет он, — с первых дней своего существования воспринималась как эстетическая категория. Проза, напротив, появлялась в результате чисто деловых юридических функций общества». С самого же начала Сельвинский покидает путь реальной действительности и становится на путь беспочвенных умозрительных схем. На деле же поэзия возникла иначе, чем думает он. Поэзия возникла в условиях первобытного синкретизма общественной жизни и сознания вовсе не как «эстетическая категория», а как практическая «деловая» сила. Она возникла — вме-

сте с музыкой — из трудовых процессов первобытного человека, из их ритма, который синкретически объединял и связывал моторные движения человеческого организма, поэтическое слово и музыкальный звук. Это было в то время, когда понятие и образ еще не были разъединены, как это случилось впоследствии, и когда слову придавалось «магическое» значение. Но «магический» характер первобытной поэзии, хотя и в мистифицирующем облачении, отражал реальную практику, — из последней-то и родилась поэзия. Проза возникла позже? Да. Но ведь и опера, о которой упоминает Сельвинский, не так уже стара! Не в том дело, что проза и поэзия имеют различные биографии, как думает Сельвинский, а в том, что они являются различными моментами в биографии человеческой речи — как средства общения между людьми, а затем и как орудия классовой борьбы.

Но Сельвинский не хочет ограничиваться биографией. «Разница эта, — пишет он все о той же разнице между прозой и поэзией, — заключается прежде всего в том, что самое время течет в поэзии отлично от прозы. Я имею в виду те творческие средства, которые дают возможность поэту заставить читателя в короткий срок пережить целую сюиту отдельных законченных этюдов. К этому вопросу — о большей временной емкости поэтического слова — мы вернемся позже, а сейчас перейдем к другому, центральному вопросу в выступлении Сельвинского, — к вопросу о том, почему лозунг социалистического реализма неприменим в поэзии. А ведь к этому и сводится все выступление, для этого и создаются мертворожденные схемы, для этого и совершаются неудачные экскурсы в прошлое.

Сельвинский делает вежливый жест в сторону социалистического реализма: «лозунг «социалистического реализма», проводимый сейчас в жизнь руководством Оргкомитета, — прекрасный лозунг». Но «бойтесь данайцев

и дары приносящих!» Дипломатическая вежливость («прекрасный лозунг!») переходит в яростное нападение («поэзия — самостоятельная республика со своими нравами, обычаями, со своим языком»). Иными словами: не суйтесь к поэту с лозунгом социалистического реализма! «Внимание, внимание!» — как говорят в английском парламенте.

Но почему же не «соваться»? Оказывается, проза реалистична по своему существу, а «поэзия на пятьдесят процентов условна». «От прозаика требуется житейская правда», а «у поэзии своя грамматика, чуждая житейскому языку». И, наконец, «задача поэта революции — воплощать в своем творчестве жизненную правду. Но жизненная правда поэзии творится не методом житейской правды... Не следует думать, что условность — это нечто заумное, нечто идеалистическое. Это только тот мир наших ассоциаций, который выводит нас за пределы повседневной обывательской практики, который не укладывается в обычные рамки трехмерного житейского опыта».

Вот мы и доехали: социалистический реализм — прекрасный лозунг... для отражения обывательской практики! Здесь уже не только поэзия начисто обособляется от прозы, — здесь само понимание условности служит только для того, чтобы презрительно поплевать на «житейскую правду», на «обывательскую практику», на «трехмерный опыт». Как «прекрасен» лозунг социалистического реализма по Сельвинскому!

Но что же такое реализм как «житейская правда»? Обосновывая условность поэзии, враждебной «обывательщине», Сельвинский пишет по поводу «Фауста»: «образ Мефистофеля, история с пуделем, зеркало Маргариты, Вальпургиева ночь... Разве это житейская правда? Разве это реализм?» Помнится, недавно в той же «Литературной газете» было опубликовано выступ-

ление Юрия Олеши, который допытывался, почему называют реалистом Шекспира, хотя в его произведениях действуют ведьмы, духи и призраки. Вопросы, как видим, аналогичные.

Но, позвольте, товарищи: а что же вы поделаете с премудрым пискарем у Салтыкова-Щедрина или с Гаргантюа, который родился через ухо матери, у Рабле? Или вы откажете Салтыкову и Рабле в реализме их творчества? Но мало ли было ведьм в произведениях великих классиков и окружавшей их мелкоты? Однако мы «почему-то» говорим о реализме именно гетевского «Фауста» и пьес Шекспира. Почему? Да потому, что эти писатели, несмотря на своих ведьм и чертей, а часто и вопреки им (вопреки, ибо нередко ведьмы и черти были не только условным приемом, но и закономерным порождением религиозно-идеалистического мышления, которого великие классики не сумели преодолеть), отражали в своем творчестве — с теми или иными классово-обусловленными ограничениями — жизненную правду объективной действительности их эпохи. Эти ограничения отпадают в пролетарском, социалистическом искусстве. И под социалистическим реализмом мы понимаем вовсе не портняжную мерку с поверхности явлений, а раскрытие их подлинной, глубочайшей сущности. Допустимы ли здесь элементы фантастики в определенных жанрах? Вполне! Мы, например, критикуем «Пао-Пао» Сельвинского не за фантастичность его сюжета самое по себе. Мы критикуем «Пао-Пао» прежде всего за ложность идеи этого произведения, за симптомы опасности реакционного истолкования поэтом социалистической действительности, — за то, следовательно, что «условный» стиль пьесы в стихах здесь неизбежно становится ложным стилем.

Вспомните «условный» сюжет пьесы. Оранг-утангу Пао-Пао производят пересадку человеческого мозга. Заново развиваясь, Пао-Пао проходит ускоренными темпами путь развития человеческого общества: от первобытного человека

до капиталиста и далее — до социалистического человека. Мы уже не будем говорить о том, что заключительное превращение капиталиста Пао-Пао в строителя социализма является в лучшем случае натяжкой, в худшем — реакционной идеей. Человечество развивается к социализму, проходя через капитализм. Но капиталист не становится строителем социализма, — не «врастает» в социализм — отнюдь! А ведь Сельвинский превращает своего оранг-утанга на предпоследнем этапе его развития не в человека, живущего под гнетом капиталистического общества, а именно в капиталиста, и если хотите, — в идеолога капитализма. Однако, предположим, что здесь Сельвинский попросту не свел концы с концами. Гораздо хуже обстоят дела с общей идеей пьесы, — а эту идею автор проводит обнаженно декларативно, превращая свое произведение в явно тенденциозное. Коротко говоря, идея пьесы состоит в том, что звериность (не животность) есть высшая социалистическая форма человечности, и поэтому Пао-Пао, пройдя сквозь все этапы развития человеческого общества, принимает советский строй и «врастает» в него.

В коровах и свиньях звериности нет.
В рабах — и с нотариусами не заверим.
В мещанах — животность, в буржуях — зверство;
Чувство звериности им неизвестно!
Звериность — это цветение сил,
Телесный запах далекой цели.
Звериность — не философия келий,
Это свобода, собранность, пыл...

Итак, Сельвинский сущность той действительно человеческой жизни, которая создается при социализме, увидел в... звериности. Автор «Пао-Пао» — советский поэт, им написан ряд революционных произведений. Но ему следует задуматься над тем, что его «философию» звериности — вопреки его намерениям — легко может приспособить какой-

нибудь чуждый ему молодчик, — до того она обща, а следовательно, уже по одному этому ложна. «Цветение сил»? «Телесный запах далекой цели»? Пожалуйста! Всем этим можно бить дряблую философию ублюдочной буржуазной демократии со всех точек зрения.

Только исходя из идеи произведения, мы поймем и сущность искусства, и его особенности, и характер условности различных его видов.

Искусства, лишенного в определенной мере элементов условности, вообще нет. Наиболее натуралистическая, «фотографическая» драма ставится на театральной сцене. Герои движутся в комнате, лишенной стены, и разговаривают преимущественно лицом к этой отсутствующей стене. Все это есть законная и неизбежная дань условности. И когда Московский художественный театр поворачивает актера спиной к зрителю, то такой наивный и неоправданный прием никак не устраняет условности спектакля. Ибо жизненное правдоподобие достигается не созерцанием тыльной стороны актера, но внутренней убедительностью и реалистической правдивостью того сложного целого, которое называется спектаклем и в котором даже правильно понятая условность служит жизненной правде.

Но совсем плохо получается тогда, когда степень высоты искусства измеряется количеством условности, переводимой даже на проценты: сорок, пятьдесят, шестьдесят...

Конечно, поэтический язык условен. Он «искусственное» языка прозы (как, впрочем, и язык художественной прозы «искусственное» разговорного языка). Он имеет специфические законы ритмики, мелодии, интонации, а в большинстве случаев — и законы рифмы-меры. Он переделывает на свой лад обычную грамматику человеческой речи. Наконец (единственно в этом прав Сельвинский) — он обладает по сравнению с языком прозы большей временной ем-

костью. Поэтическое слово в особенной мере наполнено смыслом, ибо здесь раскрытию смысла служит не только слово как таковое, но и ритм, и артикуляционный жест, и мелодия. Это большая смысловая емкость поэтического слова позволяет, как говорит Сельвинский, уплотнить в нем время. Поэтическое слово экономно, но экономность его сложная. Во всяком случае, этим объясняется большое непосредственно утилитарное значение агитационной поэзии в классовой борьбе: она бьет быстро и сильно. Примеры: соответствующие произведения Демьяна Бедного, Маяковского, Безыменского.

Поэзия восходящего класса всегда использовала условность поэтической речи для наиболее полного раскрытия ее смысловой значимости. Наоборот, в поэзии вырождающегося класса условность выражения приобретает самодовлеющее значение. Так возникает формализм. Так зарождается линия упадка, декаданса, распада образа. Лучший пример тому — символизм и его поэты, «слишком ранние предтечи слишком медленной весны», по Мережковскому, то-есть поэты запоздавшего русского капитализма, ползавшего на брюхе перед крепостничеством.

Через весь символизм проходит лейтмотивом бегство от живой действительности. Оно — в завываниях Гиппиус: «хочу того, чего не знаю, не знаю». Оно — в поисках Бальмонтом «острова Вилее-льявола», где живут «души, лишь перед собою преступные». Оно — в реакционнейшем «мистическом анархизме», вспыхнувшем после революции 1905 года. Оно — в солугубовской «земле Ойле» и «звезде Маир»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во мраке, тусклая бытовая, или пламеней ярким пламенем, — над тобою — поэт. Я воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном». Оно, наконец, — в трагических метаниях Александра Блока от «Незнакомки» и «Балаган-

чика» к проникновенным, рвущим с основами символизма строкам из «Возмездия»:

... Ты, художник, твердо веруй
В начала и концы: ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взор да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Запоздалая русская буржуазная поэзия уже не отражала действительности как она есть, в ее прямом воздействии на сознание поэта. Она воздвигала сложную систему взаимно отражающих выпуклых и вогнутых зеркал,— и мир, каким он выходил в образах, пропущенных через эту операцию, оказывался миром искусственным, выдуманным, нереальным. Возьмем, например, поэзию Осипа Мандельштама, представителя акмеистической школы, которая утверждала вещность образа в противовес абстрактной расплывчатости символического образа. Да и сам Мандельштам писал: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, и выпуклую радость узнавания!» Но перечитайте к примеру крымский цикл стихов Мандельштама — и перед вами предстанет некая фантастическая, ирреальная страна, находящаяся где-то по соседству с гриновским «Зурбаганом», — страна, нигде в жизни не существующая, страна, образ которой служит не живым слепком с действительности, но болезненной проекцией пессимистических раздумий поэта в никуда.

Так между поэтическим образом и действительностью воздвигается стена условности. Так распадается образ как целостное и сознанное восприятие действительности. Так поэзия возвращается к шаманству. И если вначале такая поэзия еще идет под знаменем смысла, хотя уже и извращенного, то-есть перестающего передавать под-

линную действительность,— то впоследствии условность становится прямым оправданием бессмыслицы.

В интересной повести Бориса Лапина «Подвиг»,— повести писателя, который, очевидно, сам еще не решил: прозаик он или поэт,— звучит гнусавая патефонная песенка Пата Виллоугби,— песенка, облетевшая и завоевавшая весь буржуазный мир. Вот отрывок из нее:

Слышал я крик и легкий стон.
Видел пляску струй, дым кирпичных рощ...
О, пение сквозь дождь, пение сквозь сон,
Пение сквозь плеск, пение сквозь дождь...

Мне кажется, что здесь выражена формула предельного распада буржуазной поэзии. Она шаманствует, эта поэзия — «парок бабье лепетанье» — «о, пение сквозь дождь, пение сквозь сон, пение сквозь плеск, пение сквозь дождь...»

Это только пение сквозь дождь,
Сонный бред, проснувшийся в крови.

Излишне говорить, что такая шаманствующая (иногда искусственно) поэзия не только выражает распад сознания и образа в буржуазной поэзии («о, пение сквозь сон»...), но и выполняет прямое агитационно-политическое задание класса, что и доказывается блестяще дальнейшим развитием песенки Пата с ее апофеозом воинствующей фашистской идеологии. Но здесь для нас важно подчеркнуть преимущественно то, что идейность такой поэзии есть идейность ущербная, вырождающаяся — идейность безыдейности, принципиальность беспринципности.

Художественные идеологи восходящего буржуазного реализма в первой половине XIX века, вроде Стендаля, предвидели утрату искусством «широкой мировой концепции». Это делает честь их проницательности. Но в период окончательного тупика буржуазного искусства «широкая мировая концепция» оживает вновь, и только в искусстве социализма. В книге Луговского «Жизнь» — в

последней ее поэме — содержатся следующие строки, формулирующие сущность социалистической поэзии:

Поэзия моя! Поэзия моя!
Чтобы гореть и убивать в бою,
Сумей поднять живую цельность жизни
И, обнажив ее предельный смысл
И проникая в тайники явлений,
Заставь заговорить глухонемые
Всеобщие законы естества!

Если мы проследим за шестнадцатилетним развитием советской поэзии, если мы определим наиболее жизнеспособные и побеждающие тенденции в ней, которые получили особенно полное выражение в поэзии пролетарской, — то мы и поймем, что значит социалистический реализм в поэзии. Мы поймем тогда, почему социалистическими реалистами мы сможем назвать таких разнородных, непохожих по своим стилевым особенностям друг на друга, поэтов, как Демьян Бедный или Безыменский, или позднейший Луговской, или позднейший Багрицкий, или Прокофьев, или позднейший Тихонов, или позднейший Маяковский.

Соцреалист — не тот, кто «попросту» пишет «просто» (хотя в стиль социалистического реализма входит понятие о форме, доступной миллионам). Уж как, кажется, прост Есенин! Или Орешин... Социалистический реалист в поэзии тот, кто уничтожил средостение между своим творчеством и действительностью и у кого творческая призма поэтической условности подобна нормальному главному хрусталику: он дает пусть перевернутое, но соответствующее объективной действительности изображение движущегося мира.

Развитие творчества Маяковского особенно здесь показательно. Ранний футуристический период: огромная ненависть к капитализму и неумение понять, в чем же дело. Образ революционной, взрывчатой силы — и беспомощность в связи между образами, скат к формалистской зауми, к той