

но и изучено. Были выведены инженерные формулы и сделаны рабочие рекомендации. Можно было восхищаться пропорциями и изяществом расчета. Но нашлись люди, которые сочли, что жить в нем нельзя.

Спору нет, символизм на последней стадии уже заключал в себе зачатки тех художественных систем, которые возникли в 10-х годах и пришли на смену так называемому серебряному веку русской поэзии. Но то были именно зачатки, отклонения от нормы, нарушения правил кодификации, не ставшие еще художественными доминантами.

Для нового поколения поэтов, которое нам будет удобнее всего обозначить термином «постсимволисты», иллюзорная невозможность совершенствования классического искусства стала структурообразующим фактором. Постсимволистов это привело к отрицанию (хотя, разумеется, и неполному) ценностей искусства XIX в. Этому способствовал также взрыв историко-филологических знаний, который внезапно осветил крайне далекие объекты культурного наследования. Вот что писал в уже цитированной книге «О поэзии» О. Мандельштам: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя как пахарь, жаждет целины времени».³ Интересно и сходное свидетельство кубо-футуриста Бенедикта Лившица: «Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем. Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом — Гомер... Возвращаясь к своим истокам, история творится заново».⁴ Мы не будем перечислять преемственные линии, продолжители акмеистами, поэтами «Центрифуги», имажинистами, русскими конструктивистами, обериутами и некоторыми отдельными художниками, официально не связанными ни с одним из поэтических товариществ, — такими, как М. Кузмин, М. Цветаева, В. Ходасевич. Нас интересует, как процесс расширения традиций сказался в практике наиболее радикальной ветви постсимволизма — в поэзии «Гилеи», а именно в предреволюционном творчестве В. Маяковского и В. Хлебникова.

Маяковский и Хлебников в наибольшей степени, по сравнению с современниками, стремились отойти от канонов русской классики. Ю. Н. Тынянов утверждал, что «перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. „Слово о полку Игореве“ вдруг оказывается более современным, чем Брюсов».⁵

В поэзии Маяковского и Хлебникова скрестились оба пути преодоления насквозь кодифицированной, нормативной художественной системы: и разрушение, и уход из искусства. Когда Маяковский восклицал: «Я знаю — гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете!»⁶, когда Хлебников в одной из своих деклараций призывал к тому, «чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной»⁷ — это был не только эпатаж, но и утверждение примата жизни над искусством как эстетического принципа. Если бы этот принцип был реализован последовательно и до конца, то система, в основе которой он лежал, должна была бы самоупасться. Однако «варварство» по отношению к целому культурному циклу, которое так пугало

³ О. Мандельштам. О поэзии, стр. 7.

⁴ Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, стр. 29.

⁵ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, стр. 295.

⁶ В. Маяковский, Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 183. (Далее ссылки даются по этому изданию в тексте статьи).

⁷ А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое. М., 1913, стр. 3.