



**LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
ZINĀTNISKIE RAKSTI**

---

**ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS**

---

**582 II**

**СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ**

**ТВОРЧЕСТВО В. В. МАЯКОВСКОГО:  
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет  
Кафедра русской литературы

СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

ТВОРЧЕСТВО В.В.МАЯКОВСКОГО:

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Научные труды

Том 582 (11)

Латвийский университет

Рига 1993

## СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Творчество В.В.Маяковского: Традиции и новаторство:  
 Научные труды: /Отв. ред. А.Д.Ивлев. - Рига: ЛУ, 1993. -  
 Т. 582 (II). - 187 с.

Сборник научных трудов состоит из публикаций ученых  
 Риги, Даугавпилса, Москвы, Вильнюса, Перми, Дрогобыча,  
 Коломны, Екатеринбурга.

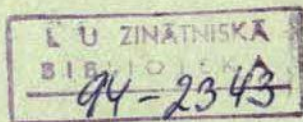
Тематика работ актуальна и значительна: в статьях  
 речь идет о связях поэзии Маяковского с литературным про-  
 цессом как предреволюционных и первых послеоктябрьских  
 лет, так и с поэзией наших дней.

Проблематика сборника продолжает методические поис-  
 ки, нашедшие отражение в изданных ранее кафедрой русской  
 литературы научных трудах "Традиции и новаторство в со-  
 ветской литературе" /1986 г./, "Творчество С.А.Есенина:  
 Традиции и новаторство" /1990 г./.

Сборник рассчитан на научную, студенческую и широ-  
 кую читательскую аудиторию.

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А.Д.Ивлев /отв. ред./, Л.С.Сидяко, Н.И.Шром



Латвийский  
 университет,  
 1993.

Zinātniskie raksti

Filoloģijas  
fakultāte

Krievu literatūras  
katedra

Научные труды

Филологический  
факультет

Кафедра русской  
литературы

Р. Спивак

### ДООКТЯБРЬСКАЯ ЛИРИКА МАЯКОВСКОГО КАК ФИЛОСОФСКИЙ МЕТАЖАНР

В лирическом наследии Маяковского различимы несколько эстетических систем. Дооктябрьская поэзия занимает в нем особое место. В силу своей жанрово-стилевой специфики она требует к себе иного подхода, чем поздняя лирика, и до сих пор, на наш взгляд, плохо прочитана. О ней и пойдет речь.

С точки зрения обобщенно-философского характера изображения действительности и связанной с ним специфики жанрово-стилевой структуры дооктябрьская лирика Маяковского освещена в научной литературе крайне слабо.

В 1910-е - 20-е годы среди исследователей творчества Маяковского на философское начало в его лирическом наследии обратил внимание лишь К. И. Чуковский, да и то скорее стихийно, чем сознательно, не прибегая к определению Маяковского как поэта философского типа. В лирике Маяковского критик видит много общего с поэзией Уитмена и отмечает в ней "человека, ... возвысившегося до планетарного чувства"<sup>1</sup>.

В огромной литературе о Маяковском понятие "философский" используется при характеристике отдельных образов, тем, традиций, получивших развитие в творчестве поэта. Оно выступает синонимом масштабного обобщения, глубины анализа, то есть используется для оценки и обычно не имеет четкого, закрепленного терминологического значения.

Наблюдения К. И. Чуковского получили развитие лишь в 70-80-е годы. Так, В. Н. Альфонсов определяет жанр тра-

гедии "Владимир Маяковский" как "подобие слитного монолога с единой проблемно-философской основой". Исследователь отмечает постановку автором "мирового вопроса", "единый сюжет" миропонимания, "конфликт идей", "образы-идеи"<sup>2</sup>. К.А.Медведева видит в трагедии полемику поэта с христианскими представлениями о вечных нравственно-этических понятиях - любви, красоте, добре, зле, сострадании<sup>3</sup>. Л.Н.Никольская различает в дооктябрьской лирике поэта, наряду с личным и историческим, время космическое, а в лирическом герое поэмы "Облако в штанах" видит "вселенского человека, сфера действий которого - вся вселенная в ее временной и пространственной безграничности". По мнению исследователя, в целом ряде своих особенностей лирический герой Маяковского выступает носителем качеств "родового, вселенского человека" - в отношениях с силами природы, космоса, в чувстве коллективизма<sup>4</sup>.

Натурфилософской проблематике и образности ранней лирики Маяковского посвящена глава монографии Г.В.Филиппова<sup>5</sup>. Ставя раннего Маяковского в один ряд с художниками, чья философская ориентация давно признана наукой /Хлебниковым, Есениным, Заболоцким/, автор наполняет определение "философский" реальным содержанием.

Но попытки нравственно- и социально-философской интерпретации предпринимаются преимущественно по отношению к крупным вещам Маяковского. Заявления исследователей о связи лирико-философского плана содержания трагедии и поэм со всей ранней лирикой поэта пока не подтверждены анализом. Осмысление творчества художника в этом направлении переживает лишь начальный этап своего становления: выдвигаются первые версии, которые нуждаются в уточнении, дополнительной аргументации, вызывают возражения.

Так, возражение вызывает интерпретация нравствен-

но-философского смысла лирического наследия поэта в работах В.А.Сарычева, В.Н.Альфонсова, К.Г.Петросова. Нельзя согласиться с попыткой В.А.Сарычева свести авторскую позицию в поэме "Облако в штанах" к утверждению "глубоко амбивалентной природы человека", реабилитации телесного как составной части целого. Лирическая энергия поэмы, по убеждению В.А.Сарычева, устремлена на встречу монологу четвертой главы, где слова "мясо" и "человек" начинают звучать почти как синонимы<sup>6</sup>.

Близка приведенной выше точке зрения концепция В.Н.Альфонсова о якобы сквозной для поэта идее "о превосходстве "грубой" жизни над отвлеченными смыслами, над эфемерным, мыслимым миром религии или искусства"<sup>7</sup>. В обоих случаях основным оппонентом автора в поэме оказывается символизм с его отлетом от действительности во имя абстрактных, подчас мистических сущностей. Такая трактовка обедняет пафос дооктябрьской лирики Маяковского - упрощает отношение Маяковского к символизму, с которым у него были и точки пересечения, сводит на нет столь важную для поэта борьбу с потребительским сознанием за творчество как единственно достойную и естественную для человека норму жизненного поведения. Не подтверждается общим анализом всей лирической системы Маяковского 1910-х годов вывод В.Н.Альфонсова, что поэт "безусловно и последовательно уходил от "умозрения", сделав решительный шаг к социально-историческому пониманию мира"/2, 153/.

К.Г.Петросов напоминает читателю о необходимости проявить больше внимания к "общефилософским и этическим проблемам" творчества Маяковского и предпринимает попытку под этим углом зрения прочесть программное произведение поэта 1910-х годов "Человек". Но замысел остается нереализованным. Правда, автор констатирует, что жизнь человека художественно осмысливается поэтом

в контексте земных и космических начал, неоднократно называет художественное время мифопоэтическим, утверждает, что изображение человека "неотделимо от постижения его самоценной общеродовой сути как биосоциального существа"<sup>8</sup>. Но обращение к общепhilософской терминологии не обогащает сложившегося представления о содержании поэмы и приводит исследователя к традиционно повторяющимся в работах выводам о "романтическом титанизме героя", а также о "вселенских масштабах" и сложности переживаний.

Одной из помех в изучении лирико-philософского плана творчества Маяковского является, как мы полагаем, расширение методики анализа, сводящейся к построению комментария к тексту. Подобные "размышления над строчками поэмы"/8, 143/ не обеспечивают системного подхода, необходимого для решения поставленной задачи.

Вопрос о методике анализа творческого наследия Маяковского в аспекте его художественно-philософского содержания и соответствующей ему структуры сегодня приобретает особую остроту в связи с опубликованием работ Ю. Карабчиевского "Воскресение Маяковского" и Г. Шенгели "Маяковский во весь рост"<sup>9</sup>. Интерпретация дооктябрьской лирики поэта как проповедующей насилия и неверия в человека, как нам кажется, объясняется недооценкой со стороны критиков своеобразия свойственных поэту методологических и жанрово-стилевых структур.

Но методика изучения любого объекта обусловлена своеобразием объекта. В этой связи первым шагом на пути исследования русской philософской лирики начала XX века должно быть определение самого понятия "philософская лирика".

Предметом художественного изображения в лирике может быть индивидуальное — черты, характеризующие человека со стороны его принадлежности к какой-либо каче-

ственно однородной общности /нации, классу, политической партии, поколению, профессиональной группе и др./, или родовое - всеобщее в жизни человека.

За структурообразующий критерий философской лирики целесообразно принять предмет художественного изображения, в качестве которого выступают родовые, существенные черты человека. Свойственный философской лирике предмет художественного изображения обуславливает все особенности ее структуры. Философская лирика тяготеет к обобщенно-личным формам выражения авторского сознания: "ты", "мы", "вы" в значении "всякий", "каждый", "любой".

В основе сюжета философской лирики лежат нравственно-философские, натурфилософские или социально-философские оппозиции /например, человек и природа, личность и общий закон бытия, жизнь и смерть, гармония и хаос в стихотворениях Тютчева; душа и разум, движение и покой, гармония и дисгармония в лирике Баратынского и др./. Тип движения авторской мысли в сюжете философской лирики подобен логической операции определения, или дефиниции: автор отображает наиболее общие, существенные свойства определяемого через подведение под более широкое, родовое понятие. В отличие от логической дефиниции художественная - игнорирует требование подведения определяемого понятия именно под ближайший род. Выбор родового понятия определяется системой нравственных и эстетических ценностей, свойственных мировосприятию художника, в нем проявляется субъективность и ассоциативность художественного мышления. В результате возникает многозначность и обобщенность художественного образа, в котором общее преобладает над индивидуальным. Однако художественный образ в философской лирике не разрушается, т.к. ослабление в нем индивидуального начала возмещается конкретно-чувственным воплощением идеи. Субъективный выбор родового понятия можно обосновать

только чувственной выразительностью ассоциаций, положенных автором в основу сближения понятий; другой почвы для убеждения читателя в их общности у автора нет: реальный практический опыт, на который опирается логическое определение понятия через подведение под ближайший ряд, в лирическом произведении не используется, наоборот, зачастую художественная логика автора ему противоречит. В отказе художественной дефиниции от фиксации видовой специфики определяемого понятия таятся большие возможности его отождествления одновременно с разными видовыми вариантами родового понятия, то есть громадный резерв метафорической выразительности.

Время в философской лирике стремится к расширению до вечности: посредством прямых и косвенных исторических, библейских, мифологических реминисценций, аналогий с природным временем, путем снятия маркировки времени и др. Художественное пространство философской лирики тоже обнаруживает тенденцию к универсальности, расширению до охвата всей земли, вселенной, мироздания.

В отличие от метода, который в научной литературе характеризуется как исторически конкретное образование, интересующая нас структура метаисторична, хотя и претерпевает определенную эволюцию. Она уходит корнями в космогонические мифы и не связана с какой-либо исторически конкретной концепцией человека. Такая художественная структура существует в рамках любого метода, хотя разными методами используется с разной интенсивностью, и в каждом — противостоит структуре, отражающей мир в категориях акцидентного порядка. Их противопоставление определяется полярными типами художественного мышления, в основе дифференциации которых — восприятие действительности в ее сущностных или конкретных явлениях.

Выявление природы художественно-философской структурной общности способствует также ее отмежевание от общности собственно стилевой. Анализ выразительных и изо-

образительных средств в философской лирике Баратынского, Тютчева, Пушкина, Блока, Маяковского позволяет говорить лишь об общей функции, в которой разные стилевые приемы данной структурой используются: задавать восприятию читателя масштаб всеобщего, препятствуя возможному прочтению произведения в категориях конкретных явлений. В литературе разных эпох, идейно-стилевых направлений и национальных традиций указанная функция стиля мобилизует разные стилевые средства в зависимости от того, откуда может грозить опасность эмпирического восприятия изображения /ср. отказ Баратынского от элегического эпитета, обращение Тютчева к державинской стилевой традиции, отказ Пушкина от условности романтического изображения, импрессионистическую деталь и символику Блока, метафорический гротеск Маяковского/.

Наблюдения над поэтикой произведений с ярко выраженной философской тенденцией и современное научное представление о жанре /М.М.Бахтин, М.Б.Храпченко, Н.Л.Лейдерман, В.А.Грехнев<sup>10</sup>/ приводят к выводу, что рассматриваемая структура близка жанровой. Об этом свидетельствует ее основная функция - функция создания целостного образа художественного мира, ее устойчивость, особая роль в ней сюжета и хронотопа и др. Но в сравнении с собственно жанровой она менее жесткая и является результатом более высокой степени абстрагирования. Для ее обозначения целесообразно ввести понятие философского мета-жанра, если под метажанром понимать структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения<sup>11</sup>.

Дооктябрьская поэзия В.Маяковского - первая в русской литературе социально-философская лирическая система, т.е. структура, в которой предметом изображения являются закономерности социального бытия человека, осмысленные как всеобщие, в соотношении общезначимых, субстанциальных

понятий.

В центре внимания автора - социальный закон деструкции личности и общества. В художественном мире поэта его действие не ограничено ни временем, ни пространством: оно распространяется на "тысячелетнее прежде" и, хотя по-разному, формирует судьбу всех классов общества всех стран и народов. Суть закона видится Маяковскому в трагическом разобщении двух начал /материального и духовного/, равновесием и взаимодействием которых, по художественной логике автора - определяется родовая сущность человека как общественного существа. Анализ современной цивилизации через призму этих субстанциальных начал дал поэту возможность демистифицировать отчуждение создателя от результатов его труда, человека - от общества, труда - от творчества.

В жизни большинства /толпы/ - как хозяев города, так и их жертв - закон деструкции личности художественно осмыслен поэтом как низведение личности к животному, потребительскому отношению к миру, абсолютизация в социальной жизни материального начала, которое, в отрыве от духовного, превращается в косную, враждебную жизни силу /"Надоело!", "Нате!", "России", "Вам!", "Тиме обеду" "Все к этому отношение", "Война и мир" и др./.

Деструктивно воздействует закон отчуждения - в лирико-философской трактовке художника - и на творческое меньшинство - гуманистов, художников в широком смысле слова. Они стремятся к обновлению мира, возрождению гармонии человека с обществом, пробуждению в человеке толпы созидательных способностей, возвращению творчеству социальных прав. Представителем этой части общества в лирике Маяковского выступает лирический герой. Но он обречен на одиночество и непонимание. Трагизм творца в современном поэту социуме - быть незастрахованным обществом, лишенным возможности облечь слово в плоть социального действия /"А вы могли бы?", "Эй!", "Нате!", "Я и Наполеон".

"Послушайте!", "Себе, любимому, посвящает эти строки автор", "Человек"/.

Противопоставление образов лирического героя и толпы образует основную сюжетобразующую оппозицию: творческое - потребительское; гармония материального и духовного начал - дисгармония, восходящую к оппозиции "жизнь - смерть". Доминирующая идея каждого из названных образов определенной гранью конкретизируется в окружающих его, переходящих из произведения в произведение мираобразов: в поле притяжения образа толпы находятся - мясо, живот, бедра, рубль, безумие, уродство, война и др.; в семантическом поле образа лирического героя - душа, сердце, мысль, слово, любовь, огонь, радость, красота и др. Каждый микрообраз-спутник восходит в своем содержании к одному из членов социально-философской оппозиции и имеет в противостоящей группе своего антипода.

Двоецентрие образной системы Маяковского интерпретируется исследователями в психологическом аспекте как выражение одиночества лирического героя /К.Г.Петросов,<sup>12</sup> Л.Н.Никольская<sup>4</sup>/, но на самом деле несет более значительную нагрузку: отражает нарушенную гармонию двух субстанций в современном поэту социуме. При этом двоецентрие характеризует не изначальную природу жизни, а ее ненормальное состояние: связи между двумя субстанциями не отсутствуют, а лишь нарушены, искажены. Образная система строится на противопоставлении не только самих образов-спутников, но и их функций, меняющихся в зависимости от того, в поле притяжения какого центра микрообраз находится. В этой связи большая часть микрообразов имеет констатирующих, перевернутых двойников /у лирического героя "глазища - всем открытая собора дверь", а у толпы, в лучшем случае, - "глазенки - щелки две"; можно встретить "губы для огромных поцелуев" и "измазанную в котлете губу" и др./.

Центральные образы лирического героя и толпы обладают нравственно-психологической и социальной характерностью, но строятся как обобщенные образы-идеи, концепции и не претерпевают в рамках лирической системы значительного изменения. Метафорический гиперболизм и гротеск придают художественному образу условность и тем самым повышают его способность обобщать количество типологически сходных явлений. Деформация освобождает читателя от гипноза привычных оценок, переносит смысловой акцент с конкретного на сущностное. Ее функция не ограничивается сатирическим развенчанием феноменов социальной действительности. С ее помощью автор осуществляет пластическое воплощение идеи, концепции человека и жизни /например, идеи уродливости мира, в котором материальное потеряло связь с духовным, - в образе "желудка в панаме" или мысли о неограниченности возможностей человечества - в фигуре летающего по небу "нового Демона"/. Аналогично психологизм в философской лирике Маяковского связан не столько с индивидуализацией характера лирического героя, сколько с воплощением и конкретизацией идеи напряженной жизни духа.

Обобщенность и условность художественного образа Маяковского заставляет вспомнить художественный язык левых экспрессионистов Германии, сочетавший предельно заостренное понятие с открыто выраженной эмоцией.

Две силы, в принципе неотделимые друг от друга, в лирической системе Маяковского приходят в столкновение: материальная, вещественная сила технического прогресса и талант, духовная сила творца этого прогресса, сам Человек.

В противостоянии лирического героя и толпы, согласно художественной мысли поэта, находит выражение парствующая в существующем социуме логика абсурда. В городе Маяковского нашему видению предстает мир распавшихся связей, перепутанных причин и следствий, где вещи и их творцы поменялись местами, талант и душа не нужны, а

власть принадлежит Повелителю Всего - рублю. Социально-философский конфликт обнаруживает себя в разрыве между замыслом и итогом, возможностью и реальностью, явлением и его функцией, в кричащем несовпадении желаемого и действительного /"Из улицы в улицу", "Владимир Маяковский", "Дешевая распродажа", "Ко всему", "Надоело", "Вот так я сделался собакой", "Облако в штанах", "Последняя Петербургская сказка" и др./.

Остановимся на последнем стихотворении. Его сюжетная ситуация подчеркнута условна. Памятник Медному всаднику, олицетворение истории Петербурга, оживает и сходит с пьедестала в зал гостиницы "Астория". Но в глазах буржуазных завсегдатаев "Астории", мещан-потребителей, Петр I с его конем - "деревня", не умеющая культурно вести себя за столом, "Астория", символ буржуазного, обывательского Петербурга, и легенда, поэзия - несовместимы. Между ними не может не возникнуть столкновения. При этом толпа "пивших и евших" не просто черства и утилитарна в своем отношении к миру, она агрессивна, разрушительна в своей тупости.

Стыдом овихрени шаги коня.  
Выбелена грива от уличного газа.  
Обратно  
по набережной  
гонит гиканье  
последнюю из петербургских сказок<sup>13</sup>.

Однако морально-этическим столкновением "Астории" с Петром I содержание стихотворения не исчерпывается. Это лишь первый пласт проблематики. Петр I в стихотворении - не просто ожившая легенда, поэзия, это еще создатель, истинный творец Петербурга, бесправный перед сегодняшними хозяевами, для которых не существует права творчества, но свято право владения.

И вновь император  
стоит без скипетра.

Змей.

Унынье у лошади на морде.

И никто не поймет тоски Петра -

узника,

закованного в собственном городе.

/I, 129/

В этом втором пласте содержания находит воплощение философская проблематика лирики Маяковского, конкретизируясь в столкновении между творцом и владельцами Петербурга - России, в разрыве связей между замыслом и результатом творчества.

Разновидностью социально-философского конфликта в лирике поэта является и разрыв, противоречие между сутью явления, его качествами и его местом в жизни, его судьбой.

Армии подвизников, обреченным добровольцам

от человека пошали нет! /I, 104/

Мне,

чуждотворцу всего, что празднично,  
самому на праздник выйти не с кем.

/I, 200/

Это парадоксальное, кричащее несоответствие в лирике Маяковского составляет суть любовной трагедии лирического героя, выходя, однако, далеко за рамки собственно любовной темы:

Пройду,  
любовицу мою волоочу.  
В какой ночи,  
бредовой,  
недужной,  
какими Голлиадами я зачат -  
такой большой  
и такой недужный? /I, 127/

Чем глубже, безграничнее, щедрее овладевавшее душой героя чувство, тем более неуместным, ненужным оказывается оно в жизни, тем более жалкую, даже комичную, роль отводит ему в реальной действительности логика обыденных отношений людей-обывателей:

Нет.

Это неправда.

Нет!

И ты?

Любимая,

за что,

за что же?!

Хорошо -

я ходил,

я дарил цветы,

я ж из ящика не выкрал серебряных  
ложек!

/ I, 103/

Разрыв между ценностью явления и его местом в буржуазной действительности составляет суть общественной и личной трагедии лирического героя дооктябрьского Маяковского.

Я,

обсмеянный у сегодняшнего племени,  
как длинный

скабресный анекдот,

вижу идущего через горы времени,

которого не видит никто.

/I, 185/

Духовность лирического героя Маяковского носит земной характер. Смысл творчества автор видит в преобразении материального лица мира. Образ лирического героя воплощает идею гармонии двух субстанциальных начал - материального и духовного, биологического и социального. Такая гармония в лирике Маяковского 1910-х годов выступает как норма, как необходимое условие естественного функционирования общества и человека в нем. Разру-

шение гармонии ведет к безумию мира, то есть не к ухудшению нравственного уровня общества и положения человека, а к их неадекватности себе, социальному несуществованию.

В изображении поэтом современной ему действительности норма сливается с представлением автора об эстетическом идеале, воплощается в образе лирического героя, но им не исчерпывается /см. также фантастическую картину будущего Земли в поэме "Война и мир" и образ Человека в одноименной поэме/. Гармония двух начал в лирике Маяковского - не индивидуальное свойство характера лирического героя, а условие осуществления социального предназначения человека как родового существа. Неслучайно тот же лирический герой предстает перед читателем и в другом состоянии - отчаявшегося одиночки, неспособного донести до людей свою мысль и любовь.

Но даже тогда, когда норма получает воплощение в сознании и поведении лирического героя, перед нами не романтический идеал исключительного, титанического, возвысившегося над действительностью героя, субстанциально противостоящего реальности, а именно норма, которая видит исключением, идеалом лишь сегодня, в условиях современного социума, а в историческом завтра получит, по мысли автора, повсеместное распространение /"Мн", "Эй!", "Война и мир", "Революция. Поэтохроника"/. Оно означает для автора принципиально, то есть революционно, измененный социум, в котором норма станет реальностью. И в этой связи точнее говорить не о трагическом, а о драматическом пафосе дореволюционного наследия художника, если понимать под пафосом общую идейно-эмоциональную позицию автора в целом.

Значение для Маяковского мысли о творчестве как онтологической норме социального бытия человечества можно подтвердить анализом художественной структуры поэмы "Облако в штанах".

Изучению лирико-философского содержания поэмы долгое время мешал авторский комментарий, понятный в плане сугубо социально-нравственного развенчания буржуазной действительности: "Долой валу любовь", "долой ваше искусство", "долой ваш строй", "долой вашу религию" - четыре крика четырех частей" / I, 441/. Общая логика художественных исканий поэта, однако, дает право видеть смысл комментария в подчеркивании страстности неприятия современной поэту действительности, а не в определении характера отрицания, которое может быть и художественно-философским отрицанием социума. Кроме того, известно, что авторский комментарий всегда тенденциозен и уже объективного звучания произведения. В полной мере это относится и к поэме "Облако в штанах", содержание которой не сводится к отрицанию. Не ограничивается оно любовной трагедией и - в этой связи - самораскрытием и самоутверждением характера лирического героя<sup>14</sup>. Однако не кажутся убедительными и попытки

художественно-философского прочтения поэмы В. А. Сарычевым<sup>6</sup> и В. Н. Альфонсовым<sup>7</sup>.

Основную лирико-философскую тезу произведения составляет утверждение творчества как позиции, единственно достойной человека во всех важных для него сферах жизни, в противовес буржуазному, т. е. мещанскому, сознанию, лежащему в основе современных поэту социальных отношений и их укрепляющему.

В представлении Маяковского настоящее творческое поведение, отвечающее потребностям и возможностям природы человека, означает направленность духовной энергии личности на активное создание новых смыслов и форм жизни. Поэтому можно согласиться с В. А. Сарычевым и В. Н. Альфонсовым, что поэту дорога идея полнокровной жизни, отталкивавшейся от отвлеченной схемы. Но всё содержание авторской позиции этой идеей не исчерпывается, а составляет лишь ее часть.

Сujet поэмы составляет лирическая разработка идеи творчества в самом широком содержании этого понятия.

Теза в общем виде задается во Вступлении к поэме. В первой строфе Вступления формируется оппозиция живого, согретого сердцем, страстного, т.е. заинтересованного в жизни и активного по отношению к ней, сознания /"окровавленный сердца лоскут"/ - и мысли праздно /а не отвлеченной, как считает В.А.Сарычев и В.Н.Альфонсов/, т.е. паразитирующей на жизни, а не творящей ее, буржуазной /... мысль, мечтающую на размягченном мозгу, как выжиревший лакей... I, 175/. Во второй и третьей строфах позиция творческого отношения к жизни уточняется через противопоставление пассивному созерцанию /"старческая нежность", "нежные"/, как отношение активное, тающее в себе большие созидательные возможности /Мир огромив мощью голоса, иду...двдпатидвухлетний/. Последняя строфа третьей строки вводит в понятие творчества полнокровную и самоотверженную любовь /...себя, как я, вывернуть..., чтобы были одни сплошные губы!/-в противовес одновременно платоническому чистоплытству в четвертой строфе /чинная чиновница ангельской лиги/ и бездуховно-плотской распущенности в строфе пятой /... которая губы спокойно перелистывает, как кухарка страницы поваренной книги/.

Пятая строфа Вступления акцентирует созидательный характер такой творческой любви: лирический герой - сам творец себя - человека /Хотите - буду от мяса бешеный ..., хотите - буду безукоризненно нежный.../.

В седьмой строфе в качестве истинного объекта творчества предлагается реальная действительность. Автор утверждает ответственность творца, носителя высших духовных ценностей, за нищий, не поднимающийся до понимания этих ценностей мир /Не верю, что есть цветочная Ницца! Мною опять славословятся мужчины, залеканные, как больница, и женщины, истрепанные, как пословица/.

В первой главе идея творчества как сущности человеческого феномена проецируется на личностную жизнь человека, внутреннюю, нравственно-психологическую сферу его бытия, и в таком разрезе конкретизируется в образе любви-пожара.

В объеме всего содержания поэмы в целом тема любви разрабатывается автором как один из аспектов более общей темы нравственного творчества личности. На утверждение силы и значения любви как проявления нравственного творчества личности /а не на развенчание любви буржуазной/ и направлена в первой главе поэмы энергия авторского видения мира. Неслучайно центральным по занимаемому в главе месту оказывается образ пожара-страсти. Согласно давней и прочной традиции, он символизирует предельную полноту душевного и духовного самовыражения личности и ее нравственного возрождения, состоящего в самоотверженном, подвижническом, до отказа от себя служении идеалу. Такой смысл творчества-служения "во имя" и одновременно созидания себя самого отчетливо присутствует в духовном пробуждении пушкинского Пророка /И уголь, пламенный огнем, Во грудь отверстую воздвигнул/, в тютчевском пламени /О, небо, если бы хоть раз Сей пламень развился по воле, И не томясь, не мучась доле, Я просиял бы - и погас!/, в интерпретации Фетом творческого сознания поэта /...Ношу в груди, как оный Серафим, Огонь сильней и ярче всей вселенной/, горящем сердце горьковского Данко, "Горящих зданиях" Бальмонта. Примеры можно умножить.

В образе пожара-любви, находящегося в центре первой главы поэмы "Облако в штанах", также акцентирован момент созидания себя-нового:

И чувствую -

"я"

для меня мало!

Кто-то из меня вырывается управо,

/ 1, 179/

Крик последний, -

Ты хоть

о том, что горю, в столетия выстони!

/I . 181/

"Крик", о котором говорит автор, не сводится к воплю боля; это страдание достойно увековечения потому, что оно не разрушает, а закаляет, возрождает заново чувство, еще невиданное по силе<sup>15</sup>. В прямой по своему содержанию связи с этим пожаром любви находится образ костра любви в поэме "Человек":

...стою,  
огнем обвит,  
на негорающем костре  
немислимой любви. /I . 272/

Вторая и третья главы поэмы представляют собой лирическую разработку, конкретизацию, варьирование той же философской темы творчества, но теперь - на материале жизни общественной. Творчество как норма бытия человека здесь художественно осмысливается автором в аспекте творчества социального. В центре внимания автора во второй главе произведения - толпа, улица /"уличные тщи"/, "лаца", в конечном счете - человечество. В настоящем торжествует потребительское, рабское сознание массы: народ - "каторжана города-непрозорья"; у толпы "во рту умерших слов разлагаются трупники, только два живут, жаря, - "сволочь" и еще какое-то, кажется, - "борш"; "улица корчится безязыкая". В изображении жалкого, "нищего" настоящего обращает на себя внимание мотив невладения улицей словом, что и означает непробужденность творческого сознания человечества. Мотив восходит к библейскому отжидествлению Слова с началом сотворения мира. И автор это значение слова закрепляет прямой ссылкой на высокный источник: "...бог города не пашни рунит, меная слово".

Настоящей реальности Малтовский противопоставляет свою убежденность в неисчерпаемых созидательных силах человека - обильного, доброго, призив к художникам

служить его пробуждению, пророчество близкого апогея социального творчества масс - революции.

Мы сами творцы в горячем гимне -  
шуме фабрики и лаборатории.

/ I, 183/

Мы -  
каждый -  
держим в своей пятерне  
миров приводные ремни!

/ I, 184/

Нравственное и социальное творчество понимается поэтом как взаимодействие духовного и материального начал: созидание нового качества жизни, ее новых форм, нового человека. Каждое слово лирического героя, "златоустейшего", "душу новородят" и одновременно "именинит тело", и оно, слово, признает приоритет живой жизни - "мельчайшей пылинки живого", но отказывает в праве на существование не искусству вообще, а - далекому от жизни, лишенному созидательной силы, не способному дать улитке язык.

Именно на линии главной тезы поэмы вторая глава продолжает первую и подготавливает третью. Драматическому характеру нравственного сотворения личности /любви/ тут вторит драматическая ситуация неготовности масс к социальному творчеству.

...думалось:  
в хорах архангелова хорала  
бог, ограбленный, идет карать!

А улица присела и заорала:  
"Идите брать!"

/ I, 182/

Проходящий через первую главу мотив самопожертвования во второй главе развивается в тему бескорыстного, не могущего быть оцененного современниками служения идее пробуждения общественного сознания, творчества мысли народа /вариация темы ответственности творчески одаренной лич-

ности за реальных "спутников", поднятая во Вступлении поэмы и восходящая к рассказу Горького "Мой спутник":

...И не было ни одного,  
который  
не кричал бы:  
"Распи,  
распи его!"

Но мне —  
люди,  
и те, что обидели —  
вы мне всего дороже и ближе.

/I, 184-185/

В третьей главе социальное творчество конкретизируется в аспекте борьбы с буржуазным строем. вновь подхватывается и развивается тема высоко нравственного, самоотверженного творческого служения идеалу, верности миссии творца — гореть, вести за собой, погибнуть. Утверждению творчества высшей целью и истиной бытия служит ассоциация лирического героя-поэта с Христом /гогофником/, зачинателем новой эры человеческой истории, и одновременно — новым проводником его учения /тринадцатым апостолом/.

Глава четвертая собирает мотивы Вступления и трех глав, дает психологический вариант, заостряет: мотивы неразбуженного сознания масс, порождающего одиночество и отверженность лирического героя; гармонической любви-творчества, противостоящей как платонической идее, так и абсолютизации плотского начала /Имя твое я боюсь забыть, как поэт боится забыть какое-то в муках ночей рожденное слово, величием равное богу/; ценности созидания реальности. Но четвертая глава еще и завершающая. Сквозная для всей поэмы тема добровольной личной ответственности поэта за состояние общества /улицы/ за революцию /тема гогофника/ вырастает в тему ответственности человека, как единственного творца жизни за

всю Вселенную. Лирический герой не может добиться от бога-отца, творца мира, помощи в преодолении дисгармонии в человеческих отношениях. Именно как творец бог несостоятелен - он не может сделать человека счастливым, исключить из социальной действительности провокации, измены, войну. Мир может возлагать надежды на творческое его преобразование лишь усилиями самого человека.

Мысль о творчестве как сути нравственной и социальной природы человека, взгляд на творчество как на революционизирующую силу жизни играют, как показали мы выше, большую роль в проблематике и структуре всей дооктябрьской лирики Маяковского. Исследователи ставили вопрос о месте этой темы в трагедии "Владимир Маяковский" и поэме "Флейта-позвоночник". Воспринятая вне темы творчества как идейно-образного центра, поэма "Облако в штанах" выпадает из лирико-философской системы раннего Маяковского. Осмысление темы творчества как основной, сюжетообразующей художественно-философской тезы поэмы дает возможность понять содержательное и структурное единство "Облака в штанах", как произведения лирико-философской структуры, и ее органическое место в художественных исканиях поэта.

В литературоведении принято говорить о лирическом герое Маяковского как единственной субъектной форме выражения авторского сознания. Это способствует восприятию лирики Маяковского, как социально-психологической, а важнейших особенностей образной системы и поэтической речи - как средств преимущественно характерологических.

Однако анализ субъектной организации дооктябрьской поэзии Маяковского<sup>16</sup> позволяет дифференцировать субъектные формы выражения авторского сознания и выделить, наряду с лирическим героем, "собственно автора" - наименее объективированную форму выражения авторского сознания и поэтому наиболее к художественному автору приближенного<sup>17</sup>. Можно говорить еще и о переходной форме

обобщенного лирического героя.

Анализ субъектной организации приводит к выводу, что гротеск, гиперболизм и условность свойственны видению не столько лирического героя, сколько "собственно автора", и в этой связи служат прежде всего созданию концептуальной картины мира, построенной по художественной логике обобщенно-философского осмысления действительности.

"Собственно автор", как носитель внеличного сознания /поэтический мир автора/, в дооктябрьской лирике Маяковского является субъектом большей части стихотворений, главную тему которых составляет буржуазный город и война. Данный субъект сознания лишен психологической и биографической определенности, растворен в тексте; в сфере его внимания социальные и нравственные противоречия буржуазного города, паразитизм мешан, хозяев современной ему цивилизации, антигуманная сущность мировой войны. Он является носителем исторически передового общественного сознания в России начала века, способного осмыслить социальную действительность философски: не только в ее безнравственности, но и в принципиальной чуждости человеческой природе. Этому сознанию свойственно понимание принципиальной обреченности данного социального устройства и уверенность в возможности иного будущего человечества, основанного на социальной гармонии. Именно "собственно автор" выступает ведущим субъектом в стихотворениях, в которых отчетливо выражено социально-философское содержание /"Из улыбки в улыбку", "Мы", "Война объявлена", "Великолепные нелепости", "Хвои", "Чудовищные похороны", "Последняя Петербургская сказка", "Революция. Повтохроника", сатирические гимны и др./.

В тексте "собственно автор" характеризуется определенной фразеологической, пространственной и временной точками зрения. Ему присуща торжественно-обличительная, ораторская интонация, он часто пользуется, наряду с раз-

говорной, книжной и высокой поэтической лексикой. Его положение в художественном пространстве произведения — обычно над объектом или в отдалении от него; в художественное время собственно автора, помимо настоящего, входит прошлое и будущее; его восприятие свойственно как литературные, так и исторические, и библейские ассоциации. В результате угол зрения на мир "собственно автора" в лирике Маяковского содержит большие возможности обобщения.

Второй субъект сознания в лирике Маяковского — лирический герой. Ему свойственна психологическая и социальная определенность, он сам объект своего сознания /"А вы могли бы?", "Копта фата", "А все-таки", "Эй!", "Вот так я сделался собакой", "Дешевая распродажа", "Следующий день", "Лилечка! Вместо письма", "Росси", "Ко всему" и др./ . Это поэт, интеллектуальный труженик, обладающий богатым воображением, осознающий созидательную силу своего таланта и болезненно ощущающий нравственную и эстетическую убогость процветающих обитателей. Открытый миру, впечатлительный /поэт!/, он чувствует кризисность момента, приближение революционных перемен. Это предчувствие близких перемен обостряет его ненависть к хозяевам жизни, непримиримость к инертности и косности толпы, желание ускорить течение жизни и служит опорой для его веры в то, что каждый обыкновенный человек может стать свободным и прекрасным.

Лирический герой дооктябрьского Маяковского — носитель сознания демократической художественной интеллигенции. Оно генетически связано с сознанием русского поэта-разночинца 60-х гг. XIX в., получившим отражение в лирике Некрасова, и сознанием творческой демократической интеллигенции конца века, воплощенном в прозе и драматургии Чехова, но в лирике Маяковского запечатлена исторически другая стадия его развития. Лирический герой Мая-

ковского предоктябрьского десятилетия лишен комплексов некрасовского разночинца<sup>18</sup> и, в отличие от чеховского интеллигента, ощущает свою общественную значимость.

Поэт-разночинец Некрасова исполняет суровый гражданский долг, чеховский интеллигент /врач, артист/ в том редком случае, когда это ему удается, самоотверженно реализует свои творческие возможности, ни на что не претендуя, не задаваясь вопросом о видимом общественном результате своего труда. Лирический герой Маяковского, ощущая гражданскую силу своего дарования, творит свободно, радостно; как художник, он пересоздает мир играя, в его эпатаже обывателя — демонстрация могучих духовных возможностей человека, свободного от суркуазной морали. Идея революции воспринимается им, в основном, со стороны нравственно-поэтической. Отсюда его эмоциональная подвижность, резкие перепады настроения — от радостной уверенности в себе и грядущем завтра до мучительного чувства непоправимого одиночества, ненужности миру.

В тексте лирическому герою Маяковского обычно свойственна бытовая, разговорная интонация, он широко пользуется разговорной, часто просторечной лексикой. В этой связи длина строки в стихе, характеризующем лирического героя как субъекта сознания, обычно короче, чем там, где в качестве субъекта сознания выступает собственно автор. Лирический герой чаще всего находится внутри художественного пространства произведения, среди других персонажей, рядом с ними. Он обычно вписан в настоящее время, хотя и предчувствует будущее; свойственные его мышлению ассоциации преимущественно литературные.

Между сознанием собственно автора и сознанием лирического героя нет существенной разницы. Они близки не только отрицанием существующего строя, но и концепцией человека, способного преобразить мир. Лирический герой Маяковского, как субъект сознания, отличается от собственно автора лишь как часть от целого и представляет объ-

ективацию идейно-нравственной позиции собственно автора в социально-нравственном и психологическом планах.

Близость субъектов сознания делает возможным в лирике Маяковского появление третьего субъекта сознания, занимающего по степени вычленности в тексте промежуточное положение между собственно автором и лирическим героем, хотя он все же ближе к лирическому герою. Его сознание направлено на себя, он является субъектом не только сознания, но и речи /повествование ведется от первого лица - "я"/, однако степень его психологической и социальной определенности значительно меньше, чем у лирического героя, объективация очень условна и осуществляется скорее на уровне позиции, чем характера. Таков субъект сознания, например, в стихотворении "Себе, любимому, посвящает эти строки автор", и может быть условно обозначен как обобщенный лирический герой.

Дифференциацию форм авторского сознания по интонации, лексике, синтаксису, построению фразы легко заметить в стихотворении "Мама и убитый немцами вечер". Стихотворение открывается картиной мира, поверженного в прах войной, и эта зарисовка принадлежит собственно автору.

По черным улицам белые матери  
судорожно простерлись, как по гробу глазет.  
Вплакались в орущих о побитом неприятеле:  
"Ах, закройте, закройте глаза газет!"

/ I, 66/

Собственно автору принадлежит и большой кусок дальнейшего повествования /от 15-й по 24-ю строку и далее от 27-й по 32-ю строку/.

Сейчас притащили израненный вечер.  
Крепился долго,  
кургузый,  
шерлазый,  
и вдруг, -  
надломивши тучные плечи,

расплакался, бедный, на шее Варшавы.  
Звезды в платочках из синего ситца  
визжали...

"Убит,  
дорогой,  
дорогой мой!"

И глаз новолуния страшно косится  
на мертвый кулак с зажатой обложкой.  
Обежались смотреть литовские села,  
как, поделуем в обрубок вкована,  
слеза золотые глаза костелов,  
пальцы улиц ломала Ковна.

/ I, 66-67/

В первом и во втором случаях мир увиден в одном и том же ракурсе — сверху, охвачен одним взглядом, даже не столько увиден, сколько понят и осмыслен. Это не зарисовки непосредственных впечатлений, а обобщение их сути. Война мысленно увиденна как страшное, безобразное, ненужное бедствие.

Концептуальный характер изображения и обобщения подчеркнут стилистически торжественной, неразговорной интонацией, книжной, литературной, поэтической лексикой, включающей старославянизмы, длинными и синтаксически усложненными фразами.

Между приведенными отрывками в стихотворении помещен текст /с 6-й по 14-ю строку/, где субъект сознания — лирический герой.

Мама, громче!

Дым.

Дым.

Дым еще!

Что вы мамлите, мама, мне?

Видите —

весь воздух вымошен

громыхавшим под ядрами камнем!

Ма — а — а — ма! / I, 66/

Лирическому же герою принадлежит текст, завершающий стихотворение /строки 42-44/:

Что вы,

мама?

Белая, белая, как на гробе газет.

/ I, 67/

Здесь совершенно другая стилистика: короткие, простые фразы, разговорная интонация, просторечная и обиходно-бытовая лексика. Субъект сознания помещен ввиду, среди людей. Налицо непосредственная эмоциональная реакция. В обоих случаях она конкретно мотивирована / в первом - письмом, во втором - звонком/.

Таким образом, по сравнению с лирическим героем собственно автор и повествователь как субъекты сознания, в лирике Маяковского дают более общую и континуальную картину мира, непосредственно воплощающую логику общественно-философского осмысления действительности. Исторические и библейские ассоциации, положение в художественном пространстве позволяют им видеть мир как бы целиком и компактно, то есть в обобщении, в сущностях. Лирическому же герою, как субъекту сознания, присущи более бытовой уровень и более разрозненный характер впечатлений, их большая конкретность. Вследствие этого значительнейшая часть самых ответственных в идейном смысле метафор и гипербол в лирике Маяковского принадлежит мировидению собственно автора и обобщенного лирического героя, а не лирического героя. При этом соотношение названных субъектов сознания таково, что в значительной части лирических произведений Маяковского действительность преломлена сквозь призму восприятия собственно автора и обобщенного лирического героя.

В принципе философскому метагерю свойственна тенденция к ослаблению субъективности авторского видения, то есть к уменьшению в произведении степени объективации авторского сознания. Эта тенденция проявляется в

философской лирике Баратынского, Тютчева, Фета. Мало места занимает лирический герой и в философской лирике Бунина. Но Бунин не случайно считается в русской поэзии начала века одним из самых классических поэтов. Вообще же в русской лирике начала столетия одновременно с усилением в ней философского начала укрепляется противоречащая философской структуре тенденция к "оличению" автора. Ее отмечал еще Ю. Тынянов в статье о лирике Блока, о ней пишет Л. Долгополов в работах о своеобразии русского литературного процесса данного периода<sup>19</sup>.

В философской лирике Блока и Маяковского противоречащие друг другу тенденции субъективной организации /стремление к объективированности изображения и усиление объективации авторского сознания в образе лирического героя/ сопрягаются за счет усложнения художественной структуры, ее многоплановости /сочетания социально-философского с психологическим и социально-нравственным планами изображения/. В психологическом и социально-нравственном планах содержания лирики Маяковского авторское сознание объективируется в образе лирического героя. В социально-философском же плане изображения субъект сознания меняется, лирический герой уступает место собственно автору и обобщенному лирическому герою, теряет конкретность характера, перерастает в позицию, идею, признается как духовное, творческое, гуманистическое начало жизни.

При этом в лирике Маяковского граница между лирическим героем и обобщенно лирическим героем подвижна и размыта, субъекты сознания оптимально сближены. Выше в целях анализа подчеркивалось их различие, однако практически — для обычного читателя — они мало различимы. Часто поля сознаний разных субъектов пересекаются, совмещаются. Лирический герой таким образом как он подтягивается к самому автору. С той же целью Маяковский пере-

дает своему лирическому герою приметы биографического автора - сообщает свой адрес, дату призыва в армию, наделяет лирического героя своей профессией, в посвященных указывает реальное имя<sup>20</sup>. Такая субъектная организация лирической системы Маяковского создает впечатление отражения объективных сущностных законов действительности и одновременно придает этому отражению психологическую достоверность и эмоциональную убедительность.

Можно назвать несколько философских источников, питающих дооктябрьскую лирику Маяковского и принципиально отличных друг от друга.

Маяковскому импонировал присутий Ницше пафос творческого всемогущества нового человека, его свободы, раскованности, любви к жизни. Перечисленными чертами и лирический герой ряда произведений Маяковского похож на Заратустру /тем более, что герой сам называет себя именем героя Ницше/. Вслед за Ницше Маяковский придает повышенное значение воле и способности человека к действию и высоко ценит страдание, необходимое для преодоления рубежа, отделяющего будущее от настоящего<sup>21</sup>. Отзвук ницшеанских донисийств и самого Диониса различим в повторяющейся у раннего Маяковского теме сгорания героя в очищающем пламени страсти. При этом донисийские мотивы в лирике Маяковского, в свою очередь, несут следы воздействия философской интерпретации их Вяч. Ивановым в "Эллинской религии страдающего бога": личность приобщается к "вселенскому страданию", выходит из границ "я" и погружается в "единство и первооснову сущего"<sup>22</sup>. У Маяковского герой очищается самоуничтожением, принятием всех грехов всего человечества.

С Ницше Маяковского связывает и активное неприятие пассивного потребительского отношения к жизни. Они оба персонализируют его в образах мещанина и обывательской толпы и видят в них продукт буржуазной цивилизации.

Сближение Маяковского с Ницше в отвращении к буржуазной морали выливается в форму прямого заимствования поэтом у философа некоторых мотивов и образов<sup>23</sup>.

Но нельзя также не увидеть, что, в отличие от героя Ницше, герой Маяковского обращен лицом к людям, народу, улице, мучим состраданием к жертвам буржуазного города, вдохновлен идеалами любви и справедливости<sup>24</sup>. Сами образы распятия, Голгофы, Христа, столь важные для Маяковского, глубоко чужды Ницше с его враждебным отношением к христианской морали как морали рабов. Расходятся Маяковский и Ницше и в отношении к страданию. Для поэта приемлемо лишь собственное страдание, но никак не право обрекать на страдание других<sup>25</sup>. Совершенно противоположано художественному миру поэта ницшеанское противопоставление тела - духу и превознесение тела над духом, моралью.

Существенные расхождения в мироощущении Маяковского и Ницше сделали возможным для Маяковского соединить в роли источников Ницше с Марксом.

В лирическом сюжете ряда произведений Маяковского получает художественное развитие тезис Маркса о завуальрованности в капитализме общественных отношений, представших в виде "общественного отношения вещей", о сокрытии "отношений между лицами" "под вещной оболочкой"<sup>26</sup>, "об отношении рабочего к продукту труда, как предмету чуждому и над ним властвующему"<sup>27</sup>. В ряду центральных конфликтов в лирической системе Маяковского находится конфликт поменявшихся местами человека и вещи, взявших на себя право определять судьбу мира, агрессивных по отношению к людям. С ним связаны мотивы безумия современного социума, в котором следствие противоречит причине, результат - действию, оценка не вытекает из достоинства личности и т.д.

Особую роль в идейно-художественной структуре дооктябрьской лирики Маяковского играет положение Маркса об

отчуждении человека от его родовой сущности, порождаемом производственно-экономической формацией капитализма<sup>28</sup>. Но, в отличие от Маркса, Маяковский осмысливает эту тенденцию отчуждения как важнейшую метаисторическую особенность всех существующих до сих пор общественных формаций и видит в ней нравственный приговор, который современный общественный уклад вносит себе самому. С отчуждением личности от общества и природы Маяковский связывает трагедию таланта в современной цивилизации, ненужность творчества, обсолванивание человека улицы.

В определенной степени в марксистскую философию уходит корнями и концепция человека, сложившаяся в поэзии Маяковского 1910-х гг. Вслед за Марксом Маяковский утверждает в качестве онтологической нормы единство духовного и материального начал. Но в понимании этого единства есть различие. Для Маркса оно в том, что "жизнь охватывает обширный круг разнообразной действительности и различных видов практического отношения к миру и является, таким образом, многосторонней жизнью — у такого индивида мышление носит такой же характер универсальности, как всякое другое проявление его жизни"<sup>29</sup>. Для Маяковского гармония материального и духовного важна, потому что стимулирует и обеспечивает творчество как нравственную и социальную норму поведения личности.

Это различие показательное. Оно и сделало возможным контаминацию Маркса и Ницше: в отличие от Маркса, которому интересны преимущественно экономические законы капиталистической формации, в художественной философии Маяковского все нити сходятся к личности; с ее нравственным и общественным самоопределением и самоосуществлением поэт связывает надежды на кардинальное изменение мира.

Есть в творчестве раннего Маяковского слезы социальной философии А. Богданова, А. Луначарского - обожествление коллектива и прогресса, призванные будить в человеке творчество, веру в свои силы, любовь к жизни. В статье "Будетляне /Рождение будетлян/" Маяковский напишет: "История в последней войне ввела новую силу - сознательную жизнь толп. Явления приобретают необычайный масштаб. Если один человек еще выносит удар кулака, то он среди тысяч таких же вынесет сокрушающие молоты громадных гор. (...). Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг; сознание, что каждая жизнь вливается равноценной кровью в общие жилы толп, - чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других" / I, 331/. Отзвук этих идей можно почувствовать в произведениях "Я и Наполеон", "Эй!", "Облако в штанах", "Война и мир", "Революция. Поэтохроника".

Рост коллективного сознания отличает современный социум и в философии Н. Бердяева: "Человек не в силах удержать себя, защитить свою ценность, найти свою внутреннюю точку опоры, и он хватается, как за якорь спасения, за коллектив (...), и за государство (...). Раньше коллективизм существовал в различных дифференцированных группах... Теперь коллективизм унифицируется и универсализируется"<sup>30</sup>. Но, в отличие от авторов философии богостроительства - А. Богданова, А. Луначарского, М. Горького, - Н. Бердяев оценивает названную тенденцию отрицательно, видит в ней порождение антиперсоналистического капиталистического хозяйства и войны. Налицо перекличка Маяковского с Н. Бердяевым в выделении таких особенностей капитализма, как власть анонимности над человеческим существованием, овеществление человека, разрыв интеллек-

та и действия, духа и материи, ощущение безумия мира, эволюция человека в сторону животности или машинности, его порабощения социальными силами.

Но резко негативная оценка нарастания коллективизма, ведущего, по мнению Н. Бердяева, к "принудительно организованному хаосу", прямо противоположна надеждам на обновление жизни и человека, которые с распространением коллективистского сознания связывает Маяковский. При этом пафос "сознательной жизни толпы" в лирике Маяковского 1910-х годов /а не в публицистике/ не адекватен позиции А. Богданова. У доктябрьского Маяковского он не умаляет значения личности и желания автора подвигнуть ее на активное гражданское поведение.

Философский, сущностный подход к освещению противоречий буржуазной действительности отличает лирику Маяковского от пслитической и бытовой сатиры даже самых острых и интересных поэтов-"сатириконцев": Сали Черного и В. Горянского, а также представителей левого крыла акмеизма, например, В. Нарбута, хотя они и перекликаются с Маяковским, а иногда даже предвосхищают его поэтические находки публицистической установкой, гиперболизмом и эксцентричностью художественных образов.

Сила протеста против власти капитала, неги в сознательные возможности людей труда, "каторжан города-лепозорья", сближают Маяковского с пролетарскими поэтами начала века А. Богдановым, А. Белозеровым, Ф. Шкулевым, Д. Семеновским, И. Логиновым. Но родственная позиция пролетарских поэтов общественная установка Маяковского художественно воплощается в иной, не свойственной пролетарским поэтам жанрово-стилевой системе социально-философской лирики, несет иную проблематику.

Доктябрьская лирика Маяковского показала трагизм бесправия творческого сознания в цивилизации XX века

и революционную природу творчества, враждебного миру потребления и для него опасного.

По своеобразию жанровой структуры и цельности художественной системы дооктябрьская лирика Маяковского в русской литературе начала века типологически родственна зрелой лирике Блока. Творчество двух больших русских поэтов, хотя и по-разному, отразило ведущую тенденцию русского литературного процесса 1910-х гг. — стремление к синтезу гражданского конкретно-исторического изображения социальных и нравственных противоречий действительности с их обобщенным, философским осмыслением в ряду высших и вечных ценностей жизни. Но структурная общность лирических систем Блока и Маяковского имеет свои пределы.

Объектом художественно-философского познания в лирике Блока, в основном, является нравственный мир личности как части мироздания и ее отношения с обществом. В центре внимания Маяковского — прежде всего существенные закономерности самих общественных отношений. В философской лирике Блока завершили свое развитие натурфилософская и нравственно-философская линии русской литературы XIX в., представленные лирикой Баратынского, Тютчева, пушкинской лирикой 30-х гг., поздней лирикой Фета, стихотворениями в прозе Тургенева, произведениями Достоевского и Л.Толстого. Дооктябрьская лирика Маяковского уходит своими корнями в художественную философию истории и общества, которая в русской литературе нашла отражение в "Медном всаднике" Пушкина, "Войне и мире" Толстого, "Двойнике" Достоевского, политической сатире Салтыкова-Щедрина, и представляет собой первую в русской литературе целостную социально-философскую лирическую систему.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чуковский К.И. Футуристы. - Пб.: Полярная звезда, 1922. - С. 69.
2. Альфонсов В.Н. Трагедия В.Маяковского "Владимир Маяковский" // Вопр. лит. - 1978. - № 3. - С.145, 140, 141.
3. Медведева К.А. Проблема нового человека в творчестве А.Блока и В.Маяковского: Традиции и новаторство. - Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1989. - С.176-207.
4. Никольская Л.Н. Человек и время в художественной концепции В.Маяковского. - Львов: Изд-во при Львовск. гос. ун-те издат. объединения "Вища школа", 1989. - С. 50, 46, 33, 44.
5. Филиппов Г.В. Природа и цивилизация в творчестве В.Маяковского// Филиппов Г.В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. - С.102-125.
6. Сарычев В.А. Маяковский: нравственные искания. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. - С.64.
7. Альфонсов В. "Эй! Вы! Небо": /О раннем Маяковском/ // В мире Маяковского. - М.: Сов. писатель, 1984. Кн. 1. - С. 209. См. также: 2, 143.
8. Петросов К. Земля и небо в поэме В.Маяковского "Человек"// Вопр. лит. - 1987. - № 8. - С. 140.
9. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. - М.: Сов. писат., 1990; Шенгели Г. Маяковский во весь рост// Вопр. лит. - 1990. - № 11-12. - С. 18-70.
10. См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит., 1975. - С. 235; Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. - М.: Сов. писатель, 1972. - С. 269; Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории "жанр"// Жанр и композиция литературного произведения. - Калининград: Изд-во Калинингр. ун-та, 1976. - С.3-13.

11. См.: Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. - Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. - С.53-61.

12. См.: Петросов К. О творческом методе и герое раннего Маяковского // Русская советская поэзия и стиховедение/ Сб. ст. - М. 1969, - С.44-48.

13. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. - Л.; М. 1955. - Т. I. - С. 129. Далее в тексте римскими цифрами указан том, арабскими - страницы.

14. См.: Чуковский К. Ахматова и Маяковский//Вопр. лит. - 1988. - № 1. - С.202 /"Облако в штанах" - это монолог о любви"/; Машбиц-Веров И. Поэмы Маяковского. - Куйбышев: Куйбыш. кн. изд-во, 1960. - С.16 /"Сюжет поэмы несложен. Это история сильной, но неразделенной любви"/; Никольская Л.Н. Человек и время в художественной концепции В.Маяковского. - Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1983. - С.41 /"Пафос поэмы в утверждении новой личности, новой любви, новых отношений между людьми..."/; Бражникова Н.С., Макар Н.Р. Жанрово-стилевое своеобразие поэмы В.Маяковского "Облако в штанах// Вопросы русской литературы. - Львов: Изд-во Львовск. ун-та, 1984. - Вып.1 /43/. - С.17 /"Личностное начало, составляющее суть, сердцевину человека, проявляющуюся ярче всего в любви, заявило о себе в поэме "Облако в штанах" в качестве основной проблемы"/; Михайлов Ал. Маяковский. - М.: Мол. гвардия, 1988. - С.129-130.

15. См.: "Хотим, чтобы слово в речи разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало о радостно, как победное ура"/13, 326/.

16. Продуктивной методикой дифференциации субъектов сознания нас вооружают работы М.М.Бахтина, Л.Я.Гинзбург, Г.А.Гуковского, В.В.Виноградова, Б.А.Успенского, Б.О.Кормана.

17. См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. - М.: Просвещение, 1972. - С. 56-67.

18. См.: Корман Б.О. Лирика Некрасова. - Ижевск, 1978. - С.60-65.

19. См.: Тынянов Ю. Блок// Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. - М.: Сов. писатель, 1965. - С.248-258; Долгополов Л. На рубеже веков. - Л., 1977. - С.13, 18, 25.

20. Эта особенность была отмечена еще Ю.Тыняновым. См.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. - Л.: Прибой, 1929. - С.555.

21. "Школа страдания, великого страдания" - знаете ли вы, что только в этой школе до сих пор совершенствовался человек..."/Цит. по кн.: Шестов Л. Добро в учении Толстого и Ницше. Философия и проповедь. - Берлин: Скифы, 1923. - С.116/.

22. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога// Эсхил. Трагедии. - М.: Наука, 1989. - С.316.

23. Ср.: "Я вижу людей, у которых во всем недостаток и только чего-нибудь одного у них слишком много, я вижу людей, которые представляют из себя только большой глаз, или большой рот, или большой живот, или вообще нечто большое - калеки наоборот, называю я их"/ Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. - М.: Мысль, 1990. - Т.2. - С.99-100/.

24. См. А.Швейцер о Ницше: "Первоначально надеялся обосновать высшую мораль жизнеутверждения как развития воли к жизни, к высшей духовности. Однако при первых же попытках изложения этих идей они принимают несколько иную форму. ... Человек выполняет задачу своей жизни лишь при условии, если он свободно и абсолютно сознательно будет утверждать все, что в нем есть ... в том числе и свое стремление к власти, и свои нечистые желания"/ Швейцер А. Культура и этика. - М.: Прогресс, 1973:С.343/

25. Ср.: " ... Не погибнуть от тоски и сомнений, когда приходится подчинять другим великое страдание и слышать волю его. — это велико, в этом величие" / Вспоминание Ницше цит. по кн.: Шестов Л. Добро в учении Толстого и Ницше. Философия и проповедь. — Берлин: Скири, 1923. — С. 108 /.

26. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. — Т. 13. — С. 20.  
См. также: "Только благодаря привычке повседневной жизни кажется обычным и само собой разумеющимся, что общественное производственное отношение принимает форму вещи, так что отношение лиц в их труде представляется, наоборот, как отношение, в котором вещи находятся друг к другу и к людям" /Там же. — С. 21 /.

27. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. — М.: Госполитиздат, 1956. — С. 564.

28. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. — Т. 1. — С. 605.

29. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. — Т. 3. — С. 253.

30. Бердяев Н. Судьба человека в современном мире: / К пониманию нашей эпохи/. — Париж: YMCA Press, 1934. — С. 9.

Памяти  
Людм. Николаевны Никольской

Н. Бражникова  
Н. Лысенко-Макар  
Р. Мных

"СЖЕ ТВОРИТЕ В МОЕ ВОСПОМНАНИЕ"  
/Лк 22, 19/

"ЗА ВСЕХ ВАС...":  
"ФЛЕЙТА-ПОВЗВОЧНИК" В. В. МАНКОВСКОГО  
В СВЕТЕ МОТИВА ИСКУПИТЕЛЬНОЙ ЖЕРТВЫ

По известному замечанию М. М. Бахтина, жизнь произведения искусства представляется парадоксом. Парадокс произведения состоит в том, что его прижизненная состоятельность предстает глубоко проблематичной. Порожденное в определенном времени, бытующее здесь и теперь, произведение искусства являет собой по большей мере лишь предназначение. И произведение, и его автор - великие "узники" своей эпохи в том смысле, что произведению состояться дано в веках: в веках оно исполняется своим истинным /полным/ содержанием, в веках выявляется его значимость, обладающая зачастую некоей разрешающей силой по отношению к современности. В этом смысле действительно только наше время знает великого Шекспира, которого не могли знать ни сам Шекспир, ни его признательные современники<sup>1</sup>.

"Великих пленников" прошедших эпох высвобождают для жизни идущие следом, модернизируя произведение гения - искажая его, или творчески приращивая к нему то, что в

принципе не могло быть осознанно воспринятым и оцененным в современности автора. Во всемерную помощь такому высвобождению призвано литературоведение, в свете проблемы жизни и бытия произведения все смелее выдвигающее на передний план задачу тесной связи литературы с историей культуры, задачу исследования отношений текста с контекстом.

Наша статья представляет собой попытку дальнейшего восстановления, или, прибегая здесь к смелому термину О.М.Фрейденберг, "перевоссоздания" Маяковского - самого долгосрочного узника своей эпохи, уникального поэта XX столетия, которого подготовили и сделали возможным столетия и тысячелетия. Взаимопроникновение столетий и тысячелетий, обеспечивающее сложное единство человеческой культуры, обуславливает сложность эстетической задачи поэта и исследователя - связать все пласты бытия в содержании подлинного символа, через опосредованные смысловые сцепления соотношенного с полнотой космического и человеческого универсума.

Творчество В.В.Маяковского на сегодняшний день - активно разрабатываемое направление литературной науки. Но вот парадокс: накапливаемые факты угрожающе разрастаются /автобиографические детали, всевозможные параллели, редкие архетипы и т.д./, а приращения смысла в интерпретации загадочных произведений поэта не происходит. В известной мере на такую задачу ориентирована наша статья: постижение содержания художественного смысла поэмы "Флейта-позвоночник" проводится нами в свете мотива искупительной жертвы, в плане того, как тема искупительства обуславливает мотивную структуру сюжета поэмы, позволяя тем самым Маяковскому утвердиться в его оригинальных взглядах на искусство, в выработке собственного идеала. Проведенный нами предварительный анализ устанавливает мотив искупительной жертвы в качестве важ-

нейшего содержательного источника жанрово-стилевого единства поэмы, чем и обусловлен специальный интерес к генезису и внутреннему смыслу сюжета, а также к образной символике исследуемого произведения.

В нашем подходе конструктивную роль выполняет предвосхищение растущего контекста и отнесенность развивающегося в связи с ним смысла к завершеному целому и одновременно к незавершенной целостности произведения и культуры. Извлечение архетипического смысла текста активизирует восприятие наиболее эзотерических пластов произведения и в некоторой степени позволяет прояснить в целом одну из ценнейших страниц поэтического наследия XX в.

По необходимости отмечаем, что при установлении параллелей между исследуемым произведением и максимально отстоящими от него во времени воплощениями сходной семантики, мы не основываемся на критерии присутствия обнаруживаемого материала в оперативной памяти автора, зная, что семантическое строение текста может быть интерпретировано: как реализация индивидуальных установок автора, как продукт историко-культурного развития, как одно из проявлений универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания<sup>2</sup>.

Искушительство - особо значимая тема для Маяковского, прошедшая через все его творчество. Приверженность ей порой не исчерпывалась даже после завершения того или иного сочинения; здесь возникали характерные поиски "лучшего" в виде ряда произведений на одну тему, но не равноценных вариантов, а концептуально различных, как бы испытывающих исходную идею "на прочность". Нетрудно заметить, что каждое новое обращение к излюбленной теме было связано с обновляющимся жанрово-стилевым статусом произведения, в котором всякий раз по-новому она получала жизнь.

Примечательно, что характерное для искусства много-

кратное обращение к собственному материалу, обретая совершенно неслучайные формы, не порывает у Маяковского с многовековой традицией.

В творческом процессе Маяковского многое обусловлено его конфликтом с традицией. Устоялось мнение, что феномен Маяковского возник прежде всего как бурный протест индивидуальности против всех и всяческих авторитетов - религии, властей, профессиональной традиции. Однако именно традицией определялись смысл и ориентация жизни и деятельности поэта Маяковского, впрочем, как и многих других его предшественников, - традицией и первоначальным единством с социальным окружением, глубинной и диалектической связью с цехом собратьев по искусству. Ревниво откосясь к своей профессиональной репутации среди современников, Маяковский не в меньшей степени озабочен был своей репутацией перед потомками. Репутация же в будущем - также сквозная линия жизни и творчества поэта, ибо он творил для будущего, для вечности, страстно веруя в то, что будущее скажет свое слово и воздаст по заслугам каждому. С горделивым достоинством поэт готовился предстать перед судом вечности, уверенный в том, что искусство и истина будут свидетельствовать в его пользу. Отсюда вера, что в далеком будущем воскреснут не только его произведения, но и сам поэт.

Тема искушительства имеет своим основанием мысль о богочеловеческом как центре подлинной культуры, мысль о равной необходимости человеческого и божественного. Как его непосредственный предшественник в поэзии Оскар Уайльд, В. Маяковский усматривает тесную и непосредственную связь между истинной жизнью художника и истинной жизнью Христа, видя главное содержание той и другой - в самопожертвовании<sup>3</sup>. Обращение к образу Христа у обоих художников отнюдь не случайно пересекается с раздумьями о творчестве. Маяковский в мотиве "возвы-

шенной жертвы" уайльдской "Баллады Реддингской тюрьмы" разглядел наследие древнейшего мифологизированного ритуала искупительной жертвы за любовь и возвысил эту идею выведением ее на образ Поэта. У О. Уайльда трагическая коллизия, порождающая основную поэтическую тему произведения, взята из опыта жизни, и широкие поэтические обобщения автора замыкаются на реальности. Маяковский же замыкает поэтические обобщения как на теме реальности, так и на теме искусства с их трагическими - обезбоженными и обезлюбленными - сторонами. Ввиду явной автобиографичности поэмы "Флейта-позвоночник", исповедальное начало в ней является содержательной доминантой и формообразующим началом: перед нами исповедь поэта, глубоко погруженного в проблемы жизни и творчества, личную трагедию воспринимающего в значительной степени через призму поэзии. Осмысленке своего трагического состояния поэт доверяет искусству, обращаясь к нему как к высшей разрешающей инстанции.

Поэма "Флейта-позвоночник" писалась осенью 1915 года; писалась медленно, с особой ритуальностью, с исключительной мерой взыскательности и ответственности. Поэт сделал свой выбор, он "проживал свои стихи", и эта жизнь, "чудотворная", "праздничная", наполнила его поэтические строки.

1915 год был переломным в жизни В. В. Маяковского. "Радостнейшая дата. Июль 1915-го года. Знакомлюсь с Л. Ю. и О. М. Бриками"<sup>4</sup>, - так сам поэт единожды и навсегда определил роль Бриков в своей жизни, роль, которая /при жизни Маяковского и в особенности после/ стала предметом ряда сверхпристрастных статей и воспоминаний, выпадающих в крайности во взглядах на "одну из примечательнейших любовных пар"<sup>5</sup> в истории мировой литературы.

Любовь к Дили Уриевне Брик /Каган/ одним махом изменила жизнь Маяковского. Не имея до этого настоящего дома, поэт со всей отчаянностью бросился в жизнь семей-

ственника. По воспоминаниям Н. Асеева, он устраивал и ревностно оберегал свое новое гнездо; гнездом этим было семейство Бриков, с которыми в умонепостижимой общности поэт проживет всю свою дальнейшую творческую биографию. Через Бриков Маяковский обретает широту и глубины социокультурной среды; со своей стороны, Лиле Уриевна и Осип Максимович "стали жить творчеством Маяковского", встречно выстраивая "полный" и "круглый" дом, где жизнь Бриков и Маяковского все более единилась и в литературе, и в быту. Начиная с "Флейты-позвоночника" /позднее к этой традиции будет подключена и вышедшая ранее поэма "Облако в штанах"/, все произведения В.В. Маяковского неизменно идут с посвящением Лиле Юрьевне Брик.

Глубочайшие мифо-религиозные и психологические связи Маяковского с миром Бриков, преломляясь в творчестве, выражают отношение поэта к любви и поэзии, к иерархии обихода /быту/ и духовным устремлениям. В поэме "Флейта-позвоночник" /первоначальное название произведения "Стихи ей"/ поэт выдерживает "необычайное единство символики" /Р.Якобсон/ в развитии ключевых тем и сюжетных мотивов любви и искупительной жертвы, реализуя стремление к самораскрытию и тягу к восприятию смысла реального бытия как Вечности и сегодня.

Время и общность влияний роднят Маяковского с мировосприятием символистов и романтиков, полагавших жизнь как жизнь Поэта. Многие художники романтической манеры оказывались в плену собственных норм, а их этикет и ритуальное поведение обретали характер священнодействия. Романтическое жизнепонимание ярко и неоспоримо воплощено жизнью Маяковского, немислимой вне зрелищности биографии, вне саможертвительной склонности придавать собственному жизнетворчеству значение исторической миссии.

В общем процессе формирования лирического образа "Я" в поэзии начала XX века герой Маяковского занимает со-

вершено особое место. Органически восприняв блоковский принцип "возведения конкретного жизненного переживания к сущности переживания истории", когда человек понимается "как существо, хотя и отдельное, но в то же время слитное со всеми вместе"<sup>6</sup>, Маяковский предельно развивает содержательно-структурную характеристику лирического "Я" Елока. Сюжетная полнота образа "Я" у Маяковского дорабатывается теперь новой, творческой его активностью: субъект поэзии получает у Маяковского обратный выход - к автору<sup>7</sup>.

Сознание "Я" Маяковского /не только во "Флейто-позвоночнике", но и в ряде других случаев/ есть человеческое сознание со множеством эмпирических и случайных черт, как у всякого человека; вместе с тем оно же - сознание необычное, обладающее способностью удваивать жизнь и творить ее заново. Лирическое высказывание от первого лица проводится у Маяковского столь настойчиво и выразительно, что дает основание произвольно восстанавливать вокруг его произведений события, которые действительно могли бы составить сюжет целого романа /см.: 7/.

Вера Маяковского в "самодостаточность одного сознания" /М.М.Бахтин/ уходит своими корнями в мифопоэтическую традицию, где герой - Поэт, демиург, творец и создатель. По наблюдению Г.Гачева, герой Маяковского, он же поэт, "делает из себя образцового всечеловека и из каждого своего чувства создает норму, авторитет, убирает себя лучшими цветами, как жертвенного агнца, и вот перед нами уже не живой человека /мысль, переживание/, а ряженный, созданный образ, бог, и поэт уже чувствует ответственность перед этим создавшимся из него образом и старается жить верно ему"<sup>8</sup>.

Осмисливая раннюю лирику Маяковского, отмечая ее мастерскую выделенность, горделивость, демоничность и в

то же самое время безмерную обреченность, гибельность, зрелый Пастернак писал: "Нельзя отделаться от литургических параллелей ... В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, от Пушкина, в "Отцах пустынножителей" пересказывавшего Ефрема Сирина, и от Алексея Толстого, перекладывавшего погребальные самогласны Дамаскина стихами, Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любимыми словами разговорной речи"<sup>9</sup>.

С первого слова поэмы "Флейта-позвоночник" и впрямь невозможно избежать литургических ассоциаций: неотделимость от мелодии, ритуализованные повторы, молитвенность и гимнографичность буквально разлиты в словесном пространстве. Древние архетипические ситуации как бы "клубятся" /С. Эйзенштейн/ внутри текста. Можно предположить, что мифологические пласты и участки в индивидуальном сознании Маяковского возникают спонтанно, однако возможно и то, что они являются сознательной, обусловленной историческими причинами попыткой имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления, поскольку исторически протяженные формы поэтических стереотипов, переходящие из одной поэтической системы в другую, программируют определенные стороны художественного видения мира автора, как бы предопределяют его всеобщность, всезначимость.

Уже рисунок Маяковского, помещенный на обложке поэмы /графический профиль поэта-в цилиндре и манжетах, стилизованных под "наручники", на которых впервые означено знаменитое "ДМБ", - извлекающего звуки из уподобленного флейте, опрокинутого и вытянутого по диагонали тела с подчеркнутой линией позвоночника/, предвещает и пророчит образ Божественной Литургии:

СМЕ ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ,  
БЖЕ ЗА ВЫ ЛОЖИМОЕ  
ВО ОСТАВЛЕНИЕ ГРЕХОВ ...  
ТЕБЕ ПРИНОСЯЩЕ  
О ВСЕХ И ЗА ВСЯ<sup>10</sup>.

Рисунок предстаёт музыкальным /звуковым, слуховым/ и содержательно-смысловым камертоном, он ставит в сильную позицию и без того значимую категорию начала произведения - его Пролог:

Я сегодня буду играть на флейте,  
На собственном позвоночнике<sup>11</sup>.

Изобразительный образ выполняет изначально дидактически-информативную функцию. Вместе с тем помещённый на рисунке образ распятия обнаруживает дополнительно коммеморативную функцию /образ есть напоминание/: образ Распятия, как знак центрального эпизода Священной Истории, активно подвигает память о прошлом, делая ее частью настоящего для будущего, - в подражание высочайшему образу. Возможно, именно в связи с отмечаемой функцией образа рисунка складывается представление о герое поэмы как харизматическом - освященном, приобщенном к событиям Священной Истории. Распятие - не только символ страдания, ставший традиционным в мировой культуре, но и символ высшего предназначения и жертвенности, без которых невозможно воскресение к новой жизни и сама новая жизнь. Рисунок к поэме, передающий внешний план содержания, выражает, тем не менее, его духовную сущность: именно по принципу подобия /первообразу/ /прототипу/ - Распятию Христа - финальное распятие героя претендует на значение жертвоприношения, а сам герой - на имя Искупителя. Рисунок выступает здесь как особая форма выражения канона, специально ориентированная на выявление его "видимой" сути. Отсюда и нажимная позиция слова "видите" в ситуации конца произведения, в его завершающей строфе:

В праздник красьте сегодняшнее число.  
Творишь,  
распятью равная магия.  
Видите -  
гвоздями слов  
прибит к бумаге я.

/206/

Мысли Маяковского о культовом и сакрально-магическом значении поэтического слова восходят к содержанию раннехристианских и первых византийских теорий образа, как известно, объединявших основные сферы духовной жизни - онтологию, гносеологию, религию, искусство, этику. С точки зрения эстетической значимости образа отмечаемое объединение представляется существенным: объясняющие друг друга вещи, без всякого сомнения, доказывают друг друга<sup>12</sup>. Маяковский возрождает раннюю традицию "делания" живописных изображений к ключевым образам своих произведений, ибо, согласно истории евангельской проповеди, "вещественный" образ служит подтверждением тому, что Бог Слово истинно, а не призрачно "воочеловечился" и служит на пользу нам<sup>13</sup>. Заметим, что бесчисленные экспрессивно-натуралистические изображения /не иконы/ Распятия Христа буквально наполняли храмы средневековой Европы. Маяковский здесь просто не прошел мимо известного способа эмоционально-психологического воздействия своего искусства.

Культурологическое прочтение "рисунков на полях" Пушкина позволяет в этом аспекте выдвигать более проблемные постановки относительно отмечаемого способа выражения эстетических устремлений Маяковского, стремящегося в своей образной фантастике не к конкретному воспроизведению, а к расширению и углублению поэтического образа. Правомерен, в частности, вопрос о первичности: а/ текста, как вдохновляющей основы для "узорных" обра-

зов автора; б/ графических рисунков, расширенных впоследствии жизнью словесных образов. По-второму: "графический" - это перевод литературного произведения /"Флейта-позвоночник", в частности/, или же - литературная интерпретация графических рисунков, в которых в "зримой" форме открыты символы словесного творения?

В развиваемой нами мысли о рисунках Маяковского к исследуемому произведению мы проводим положение о том, что существующее явление есть неотъемлемая часть целостности произведения, и в качестве такой глубоко органичной и принципиально неустранимой части оно должно выполнять свои специфические задачи, на которые, в меру нашей компетентности, мы сочли возможным обратить внимание в связи с интерпретацией образного строя и мотивной структуры Пролога поэмы.

Пролог поэмы "Флейта-позвоночник" переносит в ночь, которая приходит непосредственно из евангельских времен, и герой - Поэт, во всем следуя порядку, установленному на евангельских братских вечерах, поет псалмы, произносит благодарственные молитвы - творит праздник, торжество, "пир духовный".

"Пусть не забудется ночь никем", - ибо свет Поэтов просвещает всех. И хотя поэт - не пасхальный агнец, все же он знаменует собой Завет, поскольку он Богочеловек и Новый Мессия, и в нем и через него здесь и сегодня совершается "примирение" людей с их Создателем.

Страдания героя, обуславливавшие "прощальный концерт" /искупительный/<sup>14</sup>, непостижимым образом отождествляют его с падшим человечеством. Богочеловек погружается в трагическое земное бытие, в мир, где властвует грех, "любовь ко злу". Во имя света, нисходящего во тьму человечеству, герой в лице Иисуса Христа "берет на себя грехи мира":

"За всех вас..."

Воплощение неизбежно ведет к Кресту. Ново-Новый За-

вет скрепляется Кровью новоявленного Мессии и Искупителя:

как чашу вина в застольной здравце,  
подъемлю стихами наполненный череп.

/199/

Оставляя в стороне вопрос о пролитургическом языке Пролога, обращаем внимание на сознательную стилизацию миссионерского свидетельства героя о своей богослужительской функции, строящуюся по типу: "Приди и виждь..."; да так, чтобы ни один не ушел, "не вкусив трапезы":

Память!

Собери у мозга в зале  
любимых неисчерпаемые очереди.  
Смех из глаз в глаза лей.  
Былыми свадьбами ночь ряли.  
Пусть не забудется ночь никем.  
Я сегодня буду играть не флейте.  
На собственном позвоночнике.

/199/

Память - это не обычное "воспоминание" о минувших событиях; она всякий раз знаменует подлинное пребывание Богочеловека в его Храме - "у души в пещере" и "у мозга в зале". Символические образы "пещеры души" и "зала мозга", безусловно, "пахнут" древнейшими употреблениями, в частности, прообразом "вселенной как храма" /О.М. Фрейденберг/.

Необходимо заметить, что жертвоприношения имеют глубинное значение<sup>15</sup>. В религиозной обрядности они были органической частью "священной трапезы", которая связывала собравшихся между собой. Некая доля пищи предназначалась Божеству в знак того, что оно вошло незримо в круг пирующих. Жертвоприношение закрепляло кровнородственные узы участников ритуала, даже если они в действительности не состояли в родстве. Иными словами, жертва символизировала духовное единство людей и залу восстановления утраченной связи с Высшим.

В предновозаветную эпоху молитвенные трапезы вне Храма стали одним из важнейших обычаев кудейства. Они сопровождалась чтением Торы и беседами о вере. Главной частью ритуала было благословение хлеба и вина, а также благодарственная молитва, в которой вспоминались благодеяния, явленные в Священной Истории. Нередко трапезы принимали ярко выражденную мессианскую окраску. Собранные за столом молились о наступлении тех дней, когда Божие присутствие в мире будет явным и окончательным, когда с приходом Мессии-Избавителя Бог заключит с людьми Новый Завет<sup>16</sup>. В свете вышеприведенной информации факт дарения Маяковским поэмы Лили Уриевне, возведенный в ранг ритуала и возвышенный в акте творчества: "Прими мой дар, дорогая"/207/, - как бы воскрешает контекст благодарственной ектении из Литургии Преждеосвященных Даров: "Прости, примише...". Думается также, что и слова Херувимской песни из Литургии св. Иоанна Златоуста: "Всякое ныне отложим житейское попечение...", - не однажды собирали за праздничным столом в квартире Бриков и Маяковского вечера единомышленников. Так, здесь за масленичным столом было основано "Общество изучения поэтического языка" /ОПОНЗ/. В салоне Бриков бывали филологи Р.О.Якобсон, Б.А.Кушнер, Л.П.Якубинский, В.Б.Шкловский и др. Здесь бывали поэты - друзья Маяковского - Василий Каменский, Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Николай Асеев. Организатором этих "духовных" собраний был О.М.Брик, но центром и душой, а для Маяковского-буквально Высшим Божеством - была, разумеется, Лили. "с яркими жаркими глазами", умеющая принять и озадачить так, что ни один из прихожан не избежал плена ее глаз и колдовского очарования. Здесь, в этом кругу, в каждого из прихожан негласно входил дух Евхаристии, здесь происходило деление трапезы с теми, кто возлюбил друг друга, здесь в подчеркнуто

ритуализованной обстановке слушалось каждое произведение Маяковского - доля от трудов Поэтов<sup>17</sup>.

Великие новшества никогда не приходят свыше, они неизменно поднимаются снизу. Маяковский обращает свою поэзию к культурным первоосновам, акцентируя в выражении культуры значение культа. С УП в., от святого Максима Исповедника, для европейского сознания непререкаемо, что человек создан из двух стихий: духовной, которая роднит его с Богом, и физической, которая роднит со всем тварным миром. Роль человека, его призвание - весь тварный мир "с-дух-о-творить", привести его к божественному состоянию так, чтобы, по словам апостола Павла, "Бог стал бы все и во всем". В русле идей Н. Бердяева, выдвигавшего новую для русского сознания задачу выхода на принципиально иную форму творчества, перехода в "новый мировой зон", где созидательная деятельность человека станет продолжением Божьего творения, Маяковский по-новому открывает старую задачу поэзии: созидание и самосозидание человека "волшебной силой песнопенья". Отсюда и программа нового слова, настоящего искусства, "изменяющего жизнь по своему образу и подобию"/ 330 /.

Уже в символике заглавия поэмы, задающей идею органического единства духовного и материального, - "флейта-позвоночник", - Маяковским подчеркивается примат духовного над материальным, в свете которого только и возможно подлинное торжество человеческого духа, и отсюда - истинное приращение общественного благоустройства.

Взгляд Маяковского на художника как на избранную личность, призванную вести "культурное строительство", несомненно, роднит его с Оскаром Уайльдом, фанатически исповедовавшим "религию красоты" и видевшем в искусстве единственный путь к достижению духовного совершенства человека и социального благоденствия. Сделать искусство объектом высшего служения, а творца художественных цен-

ностей отнести к единению людей "истинной культуры" — эта консолидирующая идея начала XX столетия, объединявшая поверх формализованных международных течений и направлений многих художников слова, была ярко воспринята и творчески развита Маяковским.

Философско-эстетическая и богословская традиции сходятся на том, что "первородный грех" искажил исконную природу человека, его "богоподобие". Человечество и весь мир — от пекла до неба — настолько греховодны, что доходят в своей греховности до предела, до края существования. В этом плане обращение героя:

Слушайте ж, забывшие, что небо голубо,  
выщетинившиеся,  
звери точно! /206/, —

прочитывается как упрек и одновременно как стремление не оставить обездоленных, помочь им в преодолении болезни и страха. По учению теософов, в общей массе цветовой символики голубой цвет — символ духовной чистоты и божественного целомудрия. Невыявленность атрибутивного свойства голубого /см. в этом ряду и "забытость"/ символизирует богоотверженность и блудодейство<sup>18</sup>. В глухом чувстве тоски или в смутном воспоминании человечество все же подозревало о своем падении. Исторический мир, изменивший божественной истине и уже заканчивающий круг своего существования, напоминает поэтому не только о грехопадении, но и о необходимости искупления. По мере очищения духа, в частности, на пути прощения /Сегодня я на всякий случай даю прощальный концерт. — 199/, герой открывается голубизна неба как высшая реальность, связанная с изначальным состоянием мира. "Небо голубо", как цветовая "аура" героя, есть знак самоотверженности и желания приносить себя в жертву, она отражает ту власть, которую приобретает дух над переходящим человеком. Концерт на "флейте собственного позвоночника" с центральной темой прощения и искупления —

это культурная тоска по утраченному идеалу и жажда обновления и усовершенствования мира, возможно, однако, не столько в реальности, сколько в творимой героем стихии Поэмы, где только и возможен действительно раскованный, по выражению Ф. Шлегеля, истинно человеческий дух, считавший себя вправе всему существующему противопоставить свободу:

Забуду год, день, число.

Запрусь одинокий с листом бумаги я.

Творишь, просветленных страданием слов  
нечеловечья магия!

/206/

Небо - центральный символ религиозного, романтического и идеалистического искусства, именно поэтому важна конкретность интерпретации образа, несомненно, традиционно связанного с романтической идеей божественного и входящего на уровне важнейшей компоненты в предельно заостренную антитезу "небесное - земное". Заметим, что символика голубого цвета проходит в сюжете поэмы первоначально в связи с образом неба:

И небо,

в диллах забывшее, что голубо,

и тучи, ободранные беженцы точно /202/, -

что, возможно, символически соответствует ситуации "последних времен" и восходит к одной из максим эсхатологического конца: "Бога нет, Бог умер". Истоки образа "неба, забывшего, что голубо", обнаруживаются и в классической поэзии: здесь образ "померкнувших" или "исчезнувших" небес вступает как примета социальных и культурных катастроф.

В поэзии русского авангарда обращение к образу неба - общее место, при этом небо здесь, как оказывается, далеко не всегда объявляется "трупом", а звезды - "сыпь", а в мировоззренческих корнях русского авангарда не всегда все разновидности футуризма вели "борьбу"

против "платонизма" в искусстве и против русской темы в символизме<sup>19</sup>.

Сегодня уже ничто не мешает отмечать связь мировоззренческих основ искусства с тем учением о морали, которое основывается на нравственных идеалах Библии, на эстетических принципах христианства, - во всяком случае, есть хотя бы задача не разрывать насильственно их живые скрепы. Нам представляется, что В.В.Маяковский "сходится" с христианской этикой на призывании духа и буквы Нагорной проповеди, трех вечных культурных добродетелей - Веры, Надежды, Любви, иды греха /вины/ и искупления, а главная этическая заповедь христианства - Любовь, из которой выводятся все другие, - становится краеугольным камнем, или кредо, этики-эстетики Маяковского. Нравственные оценки, близкие христианским, функционируют в поэтической системе Маяковского на уровне устойчивых доминант культуры. Именно таков источник возникновения в его творчестве, и в целом в искусстве XX столетия, образа Христа - пророка и страдальца, Мессии и искупителя грехов человечества. Возможно, в новом восхождении к христианской этике сказался морально-психологический пафос защиты угнетенных и обездоленных масс, в среде которых подспудно жила христианская вера и ее ценности.

Особое внимание Маяковского к поэтике "освящения" жизни - сходное внимание пронизывает всю новейшую литературу - вскрывает психологические мотивы христианской этики, примечательной в истории культуры стремлением /культом/ к освобождению и усовершенствованию личности. В поэтической системе Маяковского эти психологические мотивы органически претворяются в поэтические.

На пороге нового века по-новому актуальной темой

в Европе становится безбожие: безбожие как некая мода, обязательная для всякого человека, стоящего "на высоте современности", и безбожие как влиятельнейшая

тенденция в философских и духовных исканиях /Л.Фейербах, Ф.Ницше, О.Шпенглер, о.С.Булгаков, В.Соловьев и др./ . Как Фейербаху, а не Гегелю принадлежит двусмысленная честь стать пророком атеизма XIX столетия, так Маяковскому, а не Блоку и даже не Есенину суждено было быть "одержимым атеистической страстью", обусловливающей новое истолкование религиозных переживаний.

Суть религии для Маяковского заключается в том, что человек сам создает себе религию, дабы в ней выразить сознание высших, идеальных сил, которые присущи ему. Тема религии у Маяковского — в этом аспекте — есть идеальное выражение сущности человека: "Тайна теологии — вполне по-фейербаховски мог бы заключить поэт. — есть тайна антропологии".

Маяковский, по-видимому, слабо соприкасался с подлинной религиозностью, сводя религиозную жизнь к чистейшим построениям духа. Порывы в трансцендентное, в высшую реальность в мистическом смысле у Маяковского недопустимы, но зато каков "сумасшедший размах" придав его чисто субъективным состояниям, психологическим переживаниям, как-то объективирование здесь религия земных отношений! Бог в них есть проекция человеческого духа, и когда герой жизнетворчества Маяковского молитвенно обращается к богу, когда он ищет у него сострадания и сочувствия, он обращается к самому себе, к скрытой своей сущности, своей идеальной стороне, которая — для поэта это принципиально — призывается одухотворить человека.

Однако наступает тот момент, когда герой одушевляет себя трагически лишенным связи с трансцендентной сферой, с Высшим:

Мно,  
чудотворцу всего, что празднично,  
самому на праздник выйти не с кем.  
Возьму сейчас и грохнусь навзничь.  
и голову вымозжу каменным Невским.

/200/

Это духовное одиночество, обусловленное затерянностью человека в огромном, бездушном, механистически истолковываемом космосе, несет с собой острейшую потребность покаяния и искупления:

Вот я богохулил,  
Орал, что бога нет,  
а бог такую из пекловых глубин,  
что перед ней гора заволнуется и дрогнет,  
вывел и велел:  
люби!

/200/

Любопытна деталь: богохульник идет на признание праведности деяний бога, признания за ним, как за творцом миропорядка, право на вмешательство в любовь. В эпизоде обращения к богу поверженный бунтарь со своей стороны просит Всевышнего Инквизитора за несообразное преступлению наказание и взывает к состраданию и милосердию. В образном ряду пыток, мучений и "страстных" переживаний любовь к той, которую велено любить от бога, выступает как предел возможностей чисто человеческих и раскрывается как крест героя:

Делай, что хочешь.  
Хочешь, четвертуй.  
Я сам тебе, праведный, руки вымою.  
Только -  
Слышишь! -  
убери проклятую ту,  
которую сделал моей любимой!

/202/

В поэме "Флейта-позвоночник" подспудно, но настоятельно заявляет о себе фундаментальная романтическая идея, что существует нечто большее, нежели непосредственно данная нам действительность, и именно перед этим нечто поэзия настаивает на ответственности за свои поступки. По Маяковскому, тайна человека заключена не в одной лишь его структуре /образ Божий, связь с челове-

ческой средой, зависимость через тело от космоса/ и не только в динамике его жизни /наличие центра гравитации в силу первородного греха, аритмия в движениях, свобода их/, но в первую очередь в той задаче, которую каждый человек призван решать своей жизнью, чтобы предстать перед Высшим. Тайна человека, по Маяковскому, заключается в Кресте. Крест, Имя Иисусово суть схемы человеческого духа, в коих открывается высшая реальность, и -- по мере очищения сердца человеческого -- схематически характер сих символов все более уплотняется в реалистический. В диалектике исканий часто мятутся, часто путающей самса себя души героя поэмы раскрывается его Крест, который он принимает на себя, чтобы пойти со Христом, взяв на себя Его "иго", тем самым принять участие в спасении и преображении мира и людей.

Следует согласиться, что "роман" Маяковского с религией обстоит гораздо серьезнее. Богохульник и скандалист, принявший позу человека-бога, вместе с тем сумел внушить многим убеждение, что он в самом деле "тринадцатый апостол"<sup>20</sup>. Герой Маяковского -- тип еретика и благодетеля человечества -- продвигает генеалогию героев Гальдерлина, Тютчева, Достоевского, Уайльда и др., предвещавших из глубин возникшего разлада бурные коллизии грядущего жезно-тоталитарного века.

В поэтической системе Маяковского слово поэта -- вечно, оно сама вещь, оно, по преимуществу, есть Имя. Магия действия есть магия слов, а магия слова есть магия Имени<sup>21</sup>. Ничто не устоит перед ведающим именован, но тем более имена затаяны. В поэме "Флейта-позвоночник" герой усматривает в имени своей возлюбленной целый спектр нравственных самоопределений и пучок различных жизненных путей. Герхния полус имени Дили /Д.Ю.Б./ восходит к первообразу совершенства, мерцающему в святом благодатном имени ДИЛИИ, к чисто индивидуальному лучу боже-

ответственного света<sup>22</sup>. Поэтому-то так печется герой о соответствии жизни любимой ее Имени, что оно признается как онтологически честнейшее, тогда как нижний полюс его - ЛИЛИТ - уходит в геенну и представляет как полное извращение божественной истины данного имени<sup>23</sup>. Через имя Лилия, как через некий мистический корень, любимая увязывается героем с высшим миром; приобщение Лили к Божественной сущности являет святость лика /хотя и не без магической предести греха/:

И видением вставал унесенный от тебя лик,  
глазами визарила ты на ковре его,  
будто вымечтал как й-то новый Биллик  
ослепительную царицу Сиона евреева.

/207/

Молитва за ту, кто "вымучила душу в бреду", кто причиняет герою "муки адские", призвана внести мир в душу любимой, оказать воздействие на ее сущность, в силу чего это своеобразное моление о любимой вырастает до жертвенности:

Сердце обокравшая,  
всего его лишив,  
вымучившая душу в бреду мою,  
прими мой дар, дорогой,  
больше я, может быть, ничего не придумаю.

/208/

Сосредоточенность на внутренней форме слова-имени, на съединении в нем противоположных начал - "темного" /Лилит/ и "светлого" /Лилия/-представляется как сосредоточенность на идее богодьявола. На наш взгляд, такого рода поэтическая номинация есть вместе с тем и ближайшая традиция символистского мироощущения.

Содержательно-структурно поэма "Флейта-позвоночник" представляет собой "поэму о создании поэмы" /И Правда-на/. В сюжете поэмы герой традиционно предстает как Поэт, творец и создатель мира в его текстовом воплощении:  
Запрусь одинокий с листом бумаги я,

Творишься, просветленных страданием слов  
нечеловечья магия!

/205/

"Быть избранным" - родовое понятие то отшестению к понятию "быть поэтом" /отмечено И.П. Смирновым/; в поэме "Флейта-позвоночник" установленное в поэтической системе Маяковского соотношение сохраняет свою исконную мифологическую значимость.

За всех вас,  
которые нравились или нравятся,  
храним их иконами у души в пещере,  
как чашу вина в застольной здравнице,  
подъемлю стихами наполненный череп.

/199/

В творимся мире, параллельном тозданному Первотворцем,  
герой выступает одновременно как субъект и объект творчества,  
как верховный жрец и как высочайшая жертва:

Сердце обокравшая,  
всего его лишив,  
вымучившая душу в бреду мор,  
прими мой дар, дорогая,  
больше я, может быть, ничего не придумаю.

/207/

Э скизете поэмы "лист бумаги", к которому "гвоздями слов" прибит герой, есть та Поэма, которая творится в иступлении магического заклятия:

Творишься, просветленных страданием слов  
нечеловечья магия!

/205/

Эта поэма /"Стихи ей"/, которая задумывалась и осуществлялась как Дар любимой, - единственная ново-Новозаветная "жертва бескровная" в скизете поэзии и - до времени - в скизете жизни В.В. Маяковского.

"Лист бумаги", белуловно, священное место /жертвенник, алтарь/ для основной Буквы и основного Знака поэмы - Распятия Поэта:

Видите -  
гвоздями слов  
прибит к бумаге я.

/208/

Ситуация конца поэмы "Флейта-позвоночник" дает возможность символический смысл "возвышенной жертвы" за любовь к Поклоняемому Лику Лилиному расширить до смысла искупительной жертвы "за всех". "Распятыю равная магия" слова возвращает к Прологу поэмы, ключевые образы-символы которого - "стихами наполненный череп", "прощальный концерт" на "флейте собственного позвоночника" - прочитываются как Кровь Спасителя, искупающая новый мир, несущая в него свет и истину новой жизни:

За всех вас -

...

гвоздями слов  
прибит к бумаге я.

"За всех вас" - общая идея пророков всех времен, и герой Маяковского, претендующий на откровение нового слова, проверяется сущностью ее содержания, которое состоит в раскрытии величайшей тайны "искупительной жертвы" с целью показать, как может быть совершено наше спасение. Вот почему тема искупительства становится основой для гуманистической интерпретации мифопоэтики Маяковского.

Презумпция инаковости, непонятности, "густой" тайны является необходимым началом процесса восприятия поэзии Маяковского. В свою очередь, поэтика таинства требует от образов, прямо-таки шокирующих своей конкретностью, густой вещественностью. Таков Маяковский - поэт, сквозь пеструю игру повседневных переживаний стремящийся к постижению стройности мира, в раздробленности внешних вещей - к созерцанию и открытию вечного в случайном. Так зарождался, развивался и утверждался у Маяковского метод реального символизма как эстетически непосредственного со-

зеряния сущностей в хаосе случайностей, метод таинственного общения с царством идей через мир вещей. Символика Маяковского не случайно полна изысканного воображения: его символ /как подобает истинному символу/ воплощает не просто множество значений, он не просто многогранен, символ Маяковского - "всезначаш" /А.Ф.Лосев/. Приверженец поэтики христианского символизма /как ныне все более вскрывается этот аспект духовных устремлений Маяковского/, поэт сознательно вставал на путь недоговоренности, позволяющей читателю давать волю воображению.

Жанровые особенности поэмы Маяковского "Флейта-позвоночник" отражают общеевропейские тенденции начала XX века, когда изменялась сама философия жанра и всякий жанр являл собой "не просто жанр, но в ином смысле жанр" /С.С.Аворинцев/. Последнее особенно характерно для лиро-эпического жанра, где неизмеримо возрастает роль отдельного слова; если ранее силовое поле художественного мира создавалось жанром и жанр выбирал слово, то теперь это поле фокусируется в слове /всезначашем/ и вокруг слова. Слово начинает быть и жанросоставляющим и жанрообразующим.

Сложность и многослойность поэмы "Флейта-позвоночник" обусловлена включением в ее текст семантики и структуры древнейших жанров, которые, родившись издревле, продолжают "обслуживать" современное состояние мира и мышления /Г.Гачев/, чем расширяется возможность эстетического высказывания и подтверждается историчность литературного сознания. По словам Т.С.Элиота, в этом явился способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение "необозримой панораме пустоты и анархии", каковой является современная история. Поскольку мифология по структуре и по значению синкретична, в тяготеции Маяковского к синкретизму мышления усматрива-

тся не что иное, как стремление восстановить целостность /единство/ разъединенного бытия. Прививка мифа на эстетическую почву сознания XX века, когда возможность собственно творения мифа казалась навсегда потерянной /умер последний миф - христианский/, становится особенно значительной тенденцией в творчестве Маяковского.

Замечено в поэзии, что она таинственна, ибо никому не дано знать до конца, что же в ней написано. Поэзия по сути своей действительно содержит нечто неизвестное /"Поэзия-вся! - езда в неизвестное"/, откуда и появляется феномен бесчисленных вариаций ее содержания. Вариации есть форма проявления символичности поэзии, а символ, в отличие от знака, есть то, что мы не до конца понимаем, но что есть мы сами как понимающие, как существующие. Поэтическое произведение, его жизнь есть способ существования этого не до конца понимаемого содержания в его бесконечной длительности, а бытие произведения есть наша попытки интерпретировать его и понять, подставляя в виде вариаций наши собственные состояния, которые тогда есть суть формы жизни произведения.

В свое время М.М.Бахтин, задаваясь вопросом, в какой мере может быть раскрыт и прокомментирован смысл образа-символа и указывая на способ углубления его с помощью других смыслов /философско-эстетическая интерпретация/, заключал, что истолкование символических смыслов не может стать "научным" в смысле научности точных наук. Отмечаемый момент имеет для нас принципиальное значение и представляется - в свете нашего подхода - по-новому неоднозначным. Действительно, интерпретация смысла не может быть научной в строгом значении слова, поскольку всякое толкование символа само остается символом; вместе с тем, интерпретация как непосредственная "служанка" практики - глубоко последовате-

льна по сути, и, признавая вслед за М.М.Бахтиным и С.С.Аверинцевым симвонологию "инонаучной" формой знания<sup>24</sup>, мы все же склоняемся к тому, что избираемый нами по необходимости символический путь к истине имеет в себе самом и в форме знания глубоко объективные внутренние законы и критерии точности. Так, несмотря на известную гипотетичность производимых нами сближений и реконструкций в предлагаемой статье, на наш взгляд, они обогащают это восприятие произведения, порождая ряд вероятностных ответвлений традиции /символов/, почему и служат задаче приращения смысла. Замечено же о своеобразии нашего времени, что оно обнаруживает в себе способность "творить, воспринимаемая".

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М, 1979. - С.362, 372. В этом же аспекте любопытной представляется дарственная надпись В.Я.Брюсова на отдельном издании "Баллады Реддингской тюрьмы" О.Уайльда в собственном переводе, подаренном им А.Блоку: "А.А.Блоку - узнику, как все мы, Валерий Брюсов. 1917" /Цит. по кн.: Библиотека А.А.Блока: Описание. - Л., 1985. - Кн. 2. - С.322/.

2. См. об этом: Смирнов И.П. Место мифопоэтического подхода к литературному произведению среди других толкований текста /о стихотворении Маяковского "Вот так я сделался собакой"/ // Миф-фольклор-литература. - Л., 1978. См. также известное положение М.М.Бахтина о тексте как о "своеобразной монаде", отражающей в пределе в себе все тексты данной смысловой сферы /Бахтин М.М. Проблема текста: Опыт философского анализа//Вопр. лит.-1976. - № 10. - С.125/.

3. Более подробно об эстетических взглядах О.Уайльда см.: Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе /конец XIX-начало XX в./ // На рубеже XIX и XX веков. - Л., 1991. - С.77-128. Следует обратить внимание,

что мы восходим к точке зрения С.А.Небольсина, трактующего "Балладу Редингской тюрьмы" О.Уайльда как реализацию идеи "возвышенной жертвы" /см. об этом: Небольсин С.А. Об одном событии в лирике А.Блока// Революция 1905-1907 годов в литературе. - М. 1976/. Возражения по этому поводу см. в указ.соч. Папловой Т.В.

4. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13-и т. - М., 1955.- Т.1. - С.23.

5. См.: Янгфельдт Б. Любовь-это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915-1930. - М.: Книга, 1991.

6. См.: Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока//Литературное наследство. - Т.92. - М., 1980. - Кн.1. - С. 71-73.

7. Подробнее об этом см.: Исрапова Ф.Х. Ранний Маяковский: от Блока - к Пушкину /к проблеме лирического "я"// Внутренняя организация художественного произведения. - Махачкала, 1987.

8. См.: Гачев Г. Содержательность художественных форм. /Эпос.Лирика.Театр/. - М., 1968. - С.78, 184-190.

9. Пастернак Б.Л. Об искусстве. - М., 1990. -С.227-228.

10. Цит. по: Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. - М., 1991 /гл. третья "Литургия"/.

11. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13-и т. - 1955.-Т.1. - С.199. Далее сноски в тексте.

12. См. об этом: Бычков В.В. Эстетика //Византийская культура /вторая половина УП-ХП вв./ - М., 1989. С. 401-470.

13. Там же.

14. В русском языке с древних времен глаголы "проситься" и "проститься" употребляются в одном значении: "просить прощения за вину", "раскаиваться". Высвобождение исконного значения слова, прочитывающегося в

своей основе как "искупление", производит переключение смысла образа "прощальный концерт" на "искупительный концерт" и приводит к суждению о том, что в ужасающем хаосе и сердечных боях, царящих в мире, выстоит и победит в конечном счете тот, кто первым начнет прощать - искуплять вину.

25. Укажем на ряд исследований, проясняющих сущность жертвоприношения, важных для понимания логики развития нашей мысли.

Заглавная словарная статья в известной энциклопедии Манфреда Луркера:

Lurker Manfred. Słownik obrazów i symboli Biblijnych. - Poznań, 1989. - S. 146.

Работы культурологического плана:

Gray G.B. Sacrifice in the Old Testament. The Theory and Practice. - New York, 1971.

Schulte K. Die Messe als Opfer der Kirche. Die Lehre der frühmittelalterlichen Autoren über das christliche Opfer. - Münster, 1959.

Stemper A. Opfer und Opferbegriffe in der frühchristlichen Kunst und in ihrem Verhältnis zur Antike/ Diss. - Heidelberg, 1947.

16. Мень А. Указ. соч. - С.32-33.

17. Инчольдт Б. Указ. соч. - С.17-27.

18. См.: Флоренский П.А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета// Флоренский П.А. Собр. соч. - М., 1991. - Т.1 /1/. - С.375, особенно Т.1 /2/. - С.552-576.

19. См.: Олуп Н.А. Миф Владимира Маяковского// Лит. обоз. - 1992. -1-3-4.

20. См.: Первая эмиграция о Маяковском// Лит. обоз. - 1992. - № 3-4. Также: Игнатьевская Л.Н. Человек и время в художественной концепции В.Маяковского. - Львов, 1983. - С.51-63.

21. Поскольку этимологизирование составляет для нас часть "объяснения" поэтического символа, укажем на два

типа этимологизации, представлявшиеся важными в связи с языковым истолкованием как движущей силы стиля Маяковского: раскладывание имен на части и подчеркивание корневого значения слова путем близкого соединения его с родственными словами. В традиционной поэтике первый тип этимологизирования применялся в отношении к собственным именам богов. Шатон расширил этимологизацию на все виды слов. Маяковский предоставляет живой традиции пространство-время своего стиха. См. расширительный контекст этой мысли: Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда// Новое в современной классической филологии. - М., 1979. Заметим, что опыт многих больших поэтов, пророков, провидцев изобилует примерами этимологии, в основу которой положен принцип "открытия" сути вещей в имени. См. об этом специально: Флоренский П.А. Свидетели// Богословские труды. - М., 1981. - XII. - С. 71-93. Объяснение ритуального символа см.: Тэрнер В. Ритуал и символ. - М., 1983. - С. 111-114. Значение поэтической этимологии в мифопоэтике В. Маяковского см.: Бражникова Н.С. Личное имя в стиле В.В. Маяковского// Поэтика реализма. - Куйбышев, 1982.

22. "Дилия"// Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1982. - Т. 2. - С. 55.

23. "Дилит"// Там же.

24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С. 362.

И. Ивлева

### В. МАЯКОВСКИЙ И Ф. НИЦШЕ

Ни один из философов конца XIX века не вызывал такой бурной и противоречивой реакции, как Фридрих Ницше. Влияние его на русскую философию и культуру огромно. Последствия этого влияния ощущаются до сих пор.

Во взаимодействии и отталкивании от этических и эстетических нормаций Ницше возводила свою идейную основу поэзия "серебряного века". Не абсолютизируя значения немецкого философа для русской поэзии, все же следует признать, что учение Ницше — одна из ее идеологических основ. В книге Н. Минского "При свете совести" /1890/ впервые были сформулированы принципы отечественного декаданса, повторяющие основные положения поэмы Ницше "Так говорил Заратустра" /1883-85/. Это же произведение имело сильное воздействие на Маяковского.

Конечно, идеологические построения Ницше Маяковским воспринимались и через символистов. Однако, осмелимся утверждать, что взгляд на предназначенье поэзии, на любовь, свободу, государство, а также идея сверхчеловека со всем комплексом нравственных требований к личности, восходящие к немецкому философу, сформировали самостоятельную философскую основу поэзии Маяковского, а также особенности его литературного облика и бытового поведения.

Известно, что дореволюционные переводы Ницше неудовлетворительны. "Авторы, столкнувшись с неординарным философским мышлением, в котором стиль и форма изложения существенны для раскрытия содержания, осуществляли не столько перевод, сколько подстрочник... , передавший лишь букву, но не дух оригинала"<sup>1</sup>. Таким об-

разом, Маяковский не имел возможности ознакомиться с поэмой Ницше во всей полноте ее духа и стиля; однако то, чего в ряде случаев не смогли отразить переводчики-современники поэта, оказалось возможным для его художественной интуиции. Именно поэтому мы, цитируя перевод поэмы "Так говорил Заратустра" в издании 1913 года, которым пользовался Маяковский /книга сохранилась у старшей сестры поэта Людмилы Владимировны<sup>2</sup>/, в ряде случаев приводим современный перевод, уточняющий раннее издание.

В гениальной поэме "Облако в штанах" /как известно, первоначальное название ее - "13 апостол", иными словами - "пророк-бунтарь"/ Маяковский провозгласил себя "сегодняшнего дня крикогубым Заратустрой"<sup>3</sup>. Эта фраза - прямая отсылка к Ницше, герою его поэмы. Но это не только напоминание о символе, ставшем к тому времени модным. Вся идейная и художественная ткань поэмы пронизана бунтарским духом мыслей и чувств Заратустры.

Что такое поэма Ницше? "Книга для всех и ни для кого", - по словам самого автора. И в то же время - это новое Евангелие, Евангелие наоборот: пересмотр и развенчание "ваших" ценностей, вызов обывательскому обществу. Это - провозглашение новой цели, к которой должно стремиться человечество, - любовь к сверхчеловеку, осознание себя, Заратустры, мессией, провозвестником, пророком, учителем новой веры.

Герой Маяковского - тоже бунтарь, пророк, провидец, отрицающий отжившие критерии. "Я над всем, что сделано, ставлю "nihil" / 1, 181 /, - заявляет он. Но однако перед нами не демшург, замшпунтй в "башне из слоновой кости", творящй /как это было у ранних символистов/ "мир мечты". Маяковский солидарен с девизом Ницше - "оставаться верным земле"<sup>4</sup>, преодолевать упования на "небесные надеж-

ды", вернуть человеку уверенность в себе и в своих силах. "... Я ... есть мера и ценность вещей, — учит Заратустра — .... Новой гордости научило меня мое "Я", этой гордости учу я людей: не прятать больше голову в песок небесного, но высоко носить ее, земную голову, создающую смысл земли!" / 4, 49 /.

Мы —

каждый —

держим в своей пятерне

миров приводные ремни! / 1, 148 / -

подтверждает Маяковский.

Я знал —

солнце померкло б, увидев

наших душ золотые россыпи! / 1, 184/

Да, человек может все, и только на себя у него надежда. Четырехкратно "долой" Маяковского в поэме — это "долой" сегодняшнего Заратустры современному обществу.

"Долой в ашу любовь!" — провозглашают оба героя — Ницше и Маяковского: "Ваша любовь к женщине и любовь к женщине, к мужчине: ах, если бы она была хоть малость к срабатывающим и сдвигающимся болтам! Но чаще всего два животных угадывают в ней друг друга."

Но и лучшая любовь ваша есть еще только символ, исполненный восторга и болезненный шм.

Любовь — это факел, который должен быть вам светочем на высших путях" /4, 93 /<sup>5</sup>. Кто станет спорить, что такой взгляд сохранился у Маяковского на протяжении всего его творчества? Отсюда боязнь употребить слова "любовь" в поэме "Про это" /1923 /, где вместо него поставлено многоточие. Уж слишком привязано оно к своему "изменному смыслу". Любовь же для Маяковского /пусть тут присутствует доля иронии/ -

...это с простынь,  
бессонницей рваных,  
срывать,  
ревнун к Копернику,

его, а не мужа Марьи Ивановны,  
считая своим соперником.

/ IX, 383 /

Любовь - это порыв к высшему смыслу жизни, взлет человеческих сил. Все, что остается в ней от "вашей" любви, лишь унижает и душит, оно должно быть изжито:

Чтоб не было любви-служанки,  
замужества, похоти,  
хлебов.

Постели прокляв, встав с лежанки,  
чтоб всей вселенной шла любовь.

/ IV, 184 /

Немногие женщины, которым Маяковский посвящал строки любви, могли оценить этот максимализм чувств:

Завтра забудешь,

что тебя короновал / 1, 108 /, - с го-

речью говорит поэт, понимая, что не для каждого любовь - это факел среди ночи и что выдержать такой уровень напряжения чувства - непростое.

От чего устает:

Любовь моя -  
тяжкая гиря ведь -  
висит на тебе,  
куда ни бежала б.

/ 1, 108 /

Только за Татьяной Яковлевой поэт признавал право на "одинаковость роста" /IX, 386 /. Однако чаще всего любимая предпочитает вполне реальные ценности "изумрудам безумий" любящего поэта.

Бунт против ценностей дряхлеющего мира осуществляется пророком. Он появляется, призванный временем, чтобы возвестить новую истину. Поэтому он наделен даром ви-

дать "идущего через горы времени, которого не видит никто" / 1, 185 /.

Чем объяснить это право и способность "в и д е т ь"? Это - вера в цель, которая объединит человечество в стремлении к новому прекрасному человеку. У Маяковского осуществление этой надежды связывается с грядущей Революцией. Именно она должна расчистить путь от мужчин, "залезанных, как болыница", и женщин, "истропанных, как пословица", от всех этих "калек и калеки" к человеку свободному и прекрасному.

В этом порыве Маяковский дает шанс на преобразование каждому:

Идите, голодненькие,  
потненькие,  
покорненькие,  
закисшие в блохастом грязненьке!  
/ 1, 188 /

Приговор же Ницше более жесток: "Человек есть нечто, что должно превозмочь" / 4, 26/. Ибо кто есть для Ницше современный человек? Это прежде всего мацанин, благоразумный обыватель - существо, неспособное к безумию и творчеству; мацане - "последние люди": "Ни одного пастыря и едино стадо! Все хотят одинаково, все равны..." / 4, 32 /. В этом контексте даже порок лучше подобного болота, потому что порок активен и способен к разрушению. Маяковский же не отвергает современного человека в угоду будущему "сверхчеловеку". Обыватель, конечно, достоин презрения, но предназначенность поэта-пророка в том и состоит, чтобы заставить их, толпы обывателей, ничем не примечательных людей, увидеть себя с новой неожиданной стороны:

Слушайте!  
Проповедует,  
мечась я стена,

сегодняшнего дня крикотубый Заратустра!

Мы:

с лицом, как заспанная просыпая,

с губами, обвисшими, как ластры,

мы,

каторжане горста-лепрозоря,

где золото и грязь изъездили проказу, -

мы чище в-нешчанского лазорья,

морями и солнцем омтого сразу!

/ 1. 184 /

Вызов мещанству, правда, с разной степенью категоричности, становится поэтической традицией начала века / К.Бальмонт "В домах", В.Брюсов "Довольным", А.Блок "Сытне", И.Северянин "В блестящей тьме", В.Маяковский "Нате!", "Вам!" и т.д./ . Тот же вызов слышится в словах Ницше: "Вы не орлы: поэтому и не испытывали счастья в ужасе духа. А кто не птица, тому не дано парить над пропастями" / 4, 127 / . Именно поэтому Пророк нового времени фатально обречен на одиночество, непонимание и презрение окружающих:

Я,

обсмеянный у сегодняшнего племени,

как длинный скабресный анекдот...

/ 1. 185 /

Андрей Белый первым среди символистов почувствовал двойственность поэмы поэта-демиурга, пророка, "нового Христа", с одной стороны, дурака - с другой / "Вечный зов", 1903 / . Пророк Маяковского - такой же, как все:

Может быть, нарочно я

В человеческом месиве

Лицом никого не новей.

/ 1. 190 /

Он - никогда не полубог. Если есть в нем нечто от божества, то ровно столько, сколько в других людях:

Я знаю -  
солнце померкло б, увидев,  
и а ш и х душ золотые росныи.

/ 1, 184. Разрядка нана, - И.И. /  
Единственно, что выдольет его из общей массы - царь в  
человека грядущего, проповедь, что в к а ж д о м есть  
частица будущего. Но это-то и обрекает героя на непони-  
манье и проклятия толпы. И этим к Маяковский, и Ницше -  
оба ниспровергатели Христа и христианства - учат вполне  
не в духе его учения:

Это возвело на Голгофу аудиторий  
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,  
и не было ни одного,  
который не кричал бы:  
"Распи,  
распи его!"  
Но мне -  
людь,  
и те, что обидели, -  
вы мне всего дороже и ближе.  
Видели,  
как собака бьющую руку лиже?!  
/ 1, 184-185 /

Сравним с Ницше:

"Каким образом хотели в ы быть ко мне справедливы-  
ми! - должен ты говорить, - я избораю вашу несправедли-  
вость, как предназначение, как удел". Неправедливостью  
и грязью забрасывают они одинокого: но, брат мой, если  
ты хочешь быть звездой, ты не должен из-за этого меньше  
светить им" / 4, 85 /.

Итак, пророк обречен на фатальное одиночество. И не-  
кого из живущих оставить рядом с ним.

Революция, как кажется, снимает это противопоставле-  
ние: поэт-пророк - толпа. Шаг к идеалу сделан самой дей-

ствительность. Сегодня, здесь, сейчас совершается великая миссия преобразования жизни. Как кажется, вся Россия, все 150 000 000 становятся Мессией нового мира, вожатым других стран и народов, и все едины и одинаково одухотворены Движением к новой жизни.

Изучая русский фольклор, Александр Блок в статье "Стихия и культура" /1908 / писал о народном восприятии родной земли: "Земля с ними и они с землей... Только все на этой равнине еще спит, а когда двинется - все как есть пойдет: пойдут мужики, пойдут роши по склонам, и церкви, воплощенные богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля"<sup>6</sup>. И вот в поэме Маяковского необъятная русская "равнина" проснулась. И пошло все:

На митинг, паровозы!  
Паровозы,  
на митинг!

.....

Эй, губернии,  
снимайтесь с якорей!

За Тульской Астраханская,  
стоявшие недвижимо за машиной машина,

двинулись даже при Адаме,

и на  
другие

прут, погромыхивая городами.

/ П, 119 /

В известном смысле поэма "150 000 000" была ответом Маяковского Блоку, у которого лишь двенадцать становятся апостолами новой веры. Возможно, это было аргументом в пользу размышлений Маяковского о том, что Блок, предсказавший "всеобщность" революции, был потрясен ее размахом. В этой ситуации слово пророка становится понятным и близким массам, потому что то, к чему рвется его душа, совпадает с порывом и стремлением миллионов. Начался новый

этап в истории:

Будущее наступило!

Будущее победиталь!

/ П, 160 /

Голодая и ноя,

города расступаются,

и над пылью проспектовой

солнцем встает бытие иное.

/ П, 161 /

Хотя поэма была написана в 1919-1920 гг., Маяковский передал, выражаясь словами Блока, "музыкальность" дней революции. Но в стихах тех же лет присутствует сознание, что "прыжок" в будущее не совершился. И самое главное препятствие - в том, что люди остались прежними. Они разобщены и в повседневности их мало что объединяет. Даже великие цели не способны оторвать "мещанина" от его угла, "крестьянина" от любви к земле, "бюрократа" от любви к власти, "комсомолку" от любви к Молчанову. Есть лишь предпочтение мелких сиюминутных удач и успехов великой цели - "любви к сверхчеловеку".

Для Маяковского осознание этого невыносимо. Сиюминутные цели и интересы, движущие людьми, такие разрозненные и противоречивые, не складываются для поэта в целостную созидательную картину развития общества. Нет доверия к этому потоку повседневности, есть желание преодолеть установившуюся стабильность, есть стремление повернуть железным усилием воли жизнь к новому руслу, устремить к одной цели так, как это происходило в дни Октября:

Попалили денек-другой из ружей

и думаем -

старому нос утрам.

Это что!

Поджак сменить снаружи -

Мало, товарищи!

Выворачивайтесь утром!

/ П, 17 /

Но в этом призыве поэт-пророк снова оказывается на положении отщепенца. Трагическое ощущение одиночества и непонятности, покидавшее поэта лишь в недолгий период октябрьских дней, пришло вновь:

- Лошадь упала! -  
- Упала лошадь! -  
Смелся Кузнецкий.

Лишь о д и н я

Голос свой не вмешивал в вой ему.

/ П, 10. Разрядка наша - И.И./

Это происходит потому, что работа по "переделке" человеческого сознания адски тяжела. Но Маяковский сознательно взваливает на себя непосильный груз - дать образцы нового мышления, новой поэзии, нового мироощущения. Преподобнейшей поэзии - лирике - был еще в 1913 году вынесен приговор: "долой!". С ней Маяковский продолжает воевать вплоть до самых последних дней. Поддержку он находит у Ницше: "Немного похоти, немного скуки, - пишет философ о поэтах, - таковы еще лучшие мысли их... Все они мутят свою воду, чтобы она казалась глубокой"/4, 154/.

Новая поэзия должна быть бодрой, рвущейся вперед, одухотворенной надличностным идеалом:

Чтоб вся

на первый крик:

-Товарищ!

оборачивалась земля.

/ IY, 184 /

Она должна быть тесно спаянной с жизнью и активно влиять на нее. Именно поэтому Маяковский после революции начинает работу в жанрах, ранее его мало привлекавших: создает детские стихи, тексты для рекламы, лозунги, азбуку для красноармейцев, до изнеможения работает над Окна-

ми РОСТА. И логику его нетрудно понять: ведь н о - в о е сознание, умнее активно, творчески воспринимать мир должно воспитываться всем, любой бытовой мелочью. Но труд этот черный и неблагоприятный. Сколько раз ставили поэту в вину его "агитка"! А он упрямо "вылизывал чахоткины плевышки першавым языком плаката". Хотя понимал и с горечью предчувствовал, что, возможно, некий будущий ученый попытается представлять его исключительно с этой стороны:

Что жил де такой певец кипяченой  
и ярый враг воды сырой,  
/ X, 279 /

Как тут снова не вспомнить слова Ницше: "Неоправедливость и грязь забрасывают они одинокого ..., но ... ты не должен из-за этого меньше светить им". Несомненно, этот завет Маяковский воспринял как глубоко личный, как свою судьбу и свой выбор.

Поэтому другим - можно погружаться в любовную лирику, "воль и гладь", "розы и грез". Они могут себе позволить петь о своих слабостях. Маяковский же чувствовал на себе тяжелейший груз ответственности за все и за всех. Но как требовать от других уйти от традиционного мировосприятия, если сам не способен преодолеть старое лирические переживания "человека из-за семи лет"?!

Ницше предупреждал: "Но злейшим врагом, какого можешь ты встретить, всегда будешь ты сам ...

Ты должен слечь себя в своем собственном пламени: как же хотел ты обновиться, не обратившись сперва в пепел." / 4, 86 /.

Маяковский считал своим долгом создание поэзии, которая бы о б ъ з д и н я л а, а не разводила бы какло-

го в свой лирический угол. И в то же время он мучился сознанием того, что как ни убегай от выражения лич-ных чувств и переживаний в поэзии, лирика - "пресволочнейшая штукавина: существует - и ни в зуб ногой" / У1, 49/. Он же, "становясь на горло собственной песне" / X, 280/, часто из-за этого оказывался в поэтическом проигрше и уж, во всяком случае, в провале непонимания современников.

"Надо жизнь сначала переделать, переделав - можно воспевать" / УП, 104 /. А жизнь, по Маяковскому, - это не только то, что нас окружает, но и мир чувств, внутренний мир, который у современного человека далек от совершенства. Поэтому-то и до и после революции отношение к настоящему / к сегодняшнему "окаменевшему г...." / X, 279/ / продолжает оставаться у Маяковского по-нищевски брезгливым и недоверчивым. Отношение же к будущему - трагичным. Ибо, с одной стороны, только в будущем возможно освобождение "золотых россыпей" душ, скрытых под корой настоящего. С другой - "будущее" отодвигается все дальше и дальше - в "век XXX-й".

Лирический монолог героя в поэме "Про это" не может не потрясать высоким трагическим накалом в призыве к будущему: "Воскреси - свое дожить хочу!" / У, 184 /. Чужого - не надо, но свое-то, что не реализовалось, что задавлено и убито тяжестью времени... Что это будущее осуществимо в принципе - сомнений не вызывает. Только верой в его приход держится и творчество и жизнь поэта-пророка. Однако в конце 20-х годов уже нет просьбы о "воскрешении", а звучит трезвая и спокойная интонация обращения к единственным способным к пониманию и соучастию собеседникам:

Уважаемые

товарищи потомки!

Родсь  
в сегодняшнем  
окаменетем г.....,  
наших дней изучая потемки,  
вы,  
возможно,  
спросите и обо мне.  
/ X, 279 /

Потому что настоящее - царство о б и д е н н о с т и,  
р у т и н ы, б ы т а, который ломает крылья и убивает  
порывы к прекрасному, затемняет истинную сущность  
жизни и человека.

Третье "долой!" молодого Маяковского - "долой в а-  
ш у религию!". Этот лозунг тоже реализован с завидной  
последовательностью на протяжении всего творчества.  
"Бог умер" / 4, 26 /, - заявил Заратустра. Время старых  
кумеров кончилось:

Я думал - ты всеильный божище,  
а ты недоучка, крохотный божище.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножище.

/ 1, 195 /

Вера в высшее божество - рабство для человека свободно-  
го. Для Маяковского смысл афоризма Ницше - в ниспровер-  
жении всех авторитетов - будь то Пушкин, Толстой или  
Достоевский.

Но вот, как может показаться, снова появляется леген-  
да - Ленин.

"Царственный вид", "дар божий" - все те же понятия,  
которые ушли в прошлое, могут быть вновь введены в обо-  
рот:

Неужели про Ленина тоже:  
влады мелостью божьей?!

/ У1, 237 /

Для Маяковского, Ленин - человек, который усилием  
во л и, чисто человеческой силой р а з у м а смел ка-

править историю в новое русло. Он заставил работать ее на цель создания нового общества, освобожденного от порабощения и угнетения, создания почвы для воспитания новой свободной и прекрасной личности. И Маяковский принимает все усилия, чтобы оградить Ленина от старых представлений о великой личности:

Если б  
был он царствен и божествен,  
я б от ярости себя не поберег,  
я бы стал бы в перекоре шествий,  
поклонениям и толпам поперек.  
Я б нашёл слова проклятья громоустого,  
и пока растоптан я и выкрик мой,  
я бросал бы в небо богохульства,  
по Кремлю бы бомбами метал:

д о л о й!

/ У1, 237-238 /

Понимание Маяковским Ленина не лишено идеализации. Но идеализация эта — глубоко индивидуальна и выстрадана. В Ленине для Маяковского понятно и приемлемо его стремление к будущему, нетерпимость к настоящему и преодоление, ускорение хода времени. После его смерти время словно замирает — он уносит с собой мощный творческий импульс, заряжавший косное бытие. В осознания этого — ключ к пониманию образа Ленина у Маяковского, поэта, который про-

возгласил бунтарство принципом всей своей жизни и творчества и который не повинен в последующем создании религиозного культа вокруг имени Ленина.

После смерти Ленина страна попадает во власть Победоносиковых и Оптимистенко. Их ли превозносит Маяковский? Это типы, которых не только не возьмут в будущее, но которые не нужны даже "потемкам" настоящего.

В поэме "Владимир Ильич Ленин" Маяковский реализует не только свои размышления о личности, времени, долге перед историей и человечеством. В этой поэме Маяковский концептирует свое понимание "государства" - самое сложное и изменяющееся в идейных воззрениях поэта.

"Государство - это чудовище", - пишет Ницше. - "Да, - подтверждает Маяковский, - но какое?" После 1917 года - пролетарское государство - уже не прежнее государство-монстр. Да, оно несовершенно, оно несет на себе печать старой системы, оно может быть безжалостным и несправедливым настолько, насколько безжалостность и несправедливость заложены в саму основу, в саму первоначальную природу этой структуры. Но Маяковский убеждает себя, что государство пролетарское - уже не то, которое имел в виду Ницше. По сути, оно не государство вообще. Почему? А потому, что принуждение в этом государстве должно заставлять общество работать на мечту, на будущее, на нового человека, а не на себя самое, как раньше.

Маяковский считает себя в вопросе о государстве реалистом, Ницше же - романтиком. С этих позиций, как человек, трезво понимающий, что после веков угнетения личность не может сразу освободиться от необходимости опеки и некоторого государственного принуждения, Маяковский критикует своих друзей. Они, по мнению поэта, ожидая революцию как "чуда", испугались реальности, того

облика, который она приобрела в виде "пролетарского государства". Они кажутся Маяковскому романтиками, лириками, погруженными в свои мелкие трудности и бытовые заботы /"но ведь надо заработать столько..." /, не желающие понять, что мечта не может воплотиться в чистом виде, что придется пройти через этап относительной несправедливости, выраженной в государственности.

Базой и опорой веры в гуманную сущность строящейся системы Маяковскому кажется теория Маркса. Поэт, несомненно, опасался, что сверхиндивидуализм, проповедуемый Ницше, может повернуть идеал свободной и прекрасной личности его противоположной стороной, или, словами Н. Бердяева, "своим кутким воплощением; лишенным всего человеческого"<sup>7</sup>.

Контроль за личностью в условиях коллективизма, излечение индивидуалистических вывихов в здоровой народной среде - представления, унаследованные социалистами, по сути, от народников и Льва Толстого, - были близки и Маяковскому. И теория Маркса, казалось, давала ясные и четкие гарантии от всего "демонического" в сверхчеловеке. Демократизм Маяковского, его сострадание "маленькому человеку", искалеченному антигуманистическим обществом, искали опору в единении человечества, раскрытии возможностей каждого, а не только избранных. Но он не увидел другой опасности - той "диктатуры коллективизма", которую ноющим голосом поносит ишпанствующий Петр в драме М. Горького "Мещане". Как часто бывает, противоположности сходятся!

В советском обществе с попыткой перенести эконо-  
мические теории Маркса на все сферы  
жизни произошло "коллективистическое саморазложение гу-  
манизма и коллективистическое колебание образа челове-  
ка" / 7, 123 /.

Устранить все преграды на пути к освобождению челове-

ка от оков цивилизации - вот идеал Ницше. Маркс мечтал о царстве равенства и свободы. Но "эти два человека / Маркс и Ницше - И.И. /, которые нигде, ни в одной точке не встречаются, которые могут лишь взаимно отталкиваться, - по словам Н. Бердяева, - одинаково кончат гуманизм и начинают переход в антигуманизм" / 7, 121/

Знал ли об этом Маяковский? Несомненно! Но именно в этом и Маркс, и Ницше были ему близки: в бунте против "старого" гуманизма, основанного на морали и предрассудках правящих классов. Построить новый гуманизм, - пусть он даже будет назван "антигуманизмом" / "Авелем нас назовете или Каином - разница какая нам?" / Д, 160 //, - основанный на свободе, братстве, честном отношении всех членов нового общества друг к другу! Разве один Маяковский заблуждался в том, что "нового" гуманизма не бывает, но есть "вечные" истины, существующие "идеально" и никогда не реализующиеся "абсолютно"? Что жертва, которую заплатила поэзия начала века за свои мечты и надежды, - плата за ту дольку, которая всегда прекрасно сожительствует с принципами гуманизма!

Маяковскому казалось, что теперь в условиях новой государственности пришла пора решения всех "проклятых" вопросов, и надо быть слепым, чтобы не видеть этого. В реальности же сам Маяковский оказался большим идеалистом и романтиком, чем его скептически настроенные современники.

Выяснилась новая закономерность: чем менее корыстные цели пропагандирует новое государство, тем больше жертв оно требует от своих граждан. Проще говоря, - становится тоталитарным. Во имя высокой и недостижимой цели оно делает каждого своим солдатом или... чиновником / о том, что ныне он "чиновник", а не поэт, говорил Маяковский В. Анненкову во время встречи в Ницше в 1929



мом и бичевать то, что мешает кораблю идти по правильному курсу.

Однако с каждым годом поэта-Маяковского все меньше слышат. В "новом" государстве, обирокраченном так, каким оно не было даже при "вашем" строе, все больше людей понимают свою функцию социального бытия как при способленчество, а не бунтарство.

Все меньше современников способно понять то, что говорит поэт-пророк. И в своей последней поэме Маяковскому, чтобы быть услышанным, приходится кричать "во весь голос", обращаясь уже не к современникам, а к потомкам. Глупо поэтому полагать, что Маяковский не видел и не понимал всей сложности внутривластической ситуации в стране в конце 20-х годов, что он мог оценить ее менее трезво и здраво, чем его друзья и некоторые близкие ему люди, с недоумением встретившие поэму под названием "Хорошо!" /один из них называл ее даже "Хорошо-с!"/. Маяковскому важно бы напомнить еще раз, еще раз призвать, крикнуть: в 10-летие революции вспомните о том, для чего она совершалась! Вспомните, поверьте, сделайте усилие над собой! Маяковский стремился заставить "сиять заново" "факел в темноте".

Однако непонимание нарастает. Только обладая пророческим зрением, только взвалив на себя тяжелую ношу Заратустры, мог Маяковский увидеть там, "где глаз людей обрывается кушай", -

...где сор сегодня гниет,  
где только земля простая, -  
на сажень вижу,           из-под нее  
коммуны                   дома  
                                  прорастает,  
                                  / Уц, 316 /

- Да, труднее и медленнее, чем хотелось бы, но разве не видите вы, что жизнь разворачивается к будущему?! словно спрашивает поэт. Однако в который раз он остается без понимания и поддержки:

Я хочу быть понят моей страной  
а не буду понят что ж  
по родной стране пройду стороной  
как проходит косою дождь.

/ УП, 428 /

В том положении, в каком оказался Маяковский перед смертью, - без друзей, без их внимания и участия, преданный теми, кого любил, запутавшийся во взаимоотношениях с властями и литературной братией, продолжавший требовать от себя и от других верности идеалам вности и отвергавший "позорное благополучие", - он ощущал себя почти в космической пустоте. "Слишком далеко залетел я в будущее: ужас объял меня.

И когда я оглянулся вокруг, - время было моим единственным ровесником" /4, 143/<sup>9</sup>, - пишет Ницше о Заратустре. Что делает тогда герой поэмы Ницше? Он еще раз пытается спуститься с гор к людям.

И Маяковский совершает своего рода "возвращение" - пишет заявление о вступлении в РАПП. И вновь ему дали понять, что он в этой бюрократической организации нужен не как поэт, а как исполнитель. Марина Цветаева очень тонко почувствовала эту выделенность Маяковского из своего времени, его принадлежность иной реальности, "XXX веку": "... Обращиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед"<sup>10</sup>.

В своем творчестве Маяковский не раз пытался найти себе достойных собеседников: круг их оказался очень ограничен. Одним из них стал Пушкин, некогда свергаемый Маяковским; теперь они оказались по одну сторону барри-

кад в борьбе с поэтической ложью и неискренностью.

Другим собеседником стало Солнце. Кстати, с разговора с Солнцем и начинается поэма Ницше "Так говорил Заратустра": "Когда Заратустре исполнилось тридцать лет, он покинул свою родину ... и удалился в горы. Здесь наслаждался он своим духом и своим одиночеством ... Но наконец преобразилось сердце его, - и однажды утром поднялся он с утренней зарей, обратился лицом к солнцу и так говорил к нему: "О, великое светило! В чем бы ты светишь!" /4, 23/. Вполне возможно, что "Необычайное приключение...", написанное, несомненно, иронически, является своеобразной пародией на вступление в поэму Ницше. Маяковскому в 1920 году, хотя и не тридцать, но около того, он так же "удалился" из отечества в "горы" /недаром дан точный адрес дачи: "Пушкино, Акулова г о р а, дача Румищева", - разрядка наша И.И./ и тоже, как Заратустра, он обращается к Солнцу с вопросом о смысле человеческого труда и существования. Вывод, сделанный Заратустрой, и вывод Маяковского - идентичны: идти к людям и словом нести им свет.

Третий собеседник поэта - Ленин. Человек, умевший управлять временем, находивший пути к цели в лабиринте случайных явлений и мозаике причинно-следственных связей.

Круг собеседников, как видим, предельно ограничен.

Поэту Заратустры Маяковский пронес до конца, что снова подтверждает верность раз данному себе слову. Даже смерть его вполне укладывается в формулу Ницше: "умереть вовремя" /4, 94/. Впрочем, разве велись бы сегодня споры о "верноподданничестве" Маяковского, проживи он на семь лет дольше?!

Но Ницше дал Маяковскому не только мощный философский и этический импульс. Хотелось бы сказать и о влиянии в

области стиля. Прежде всего это, конечно, активное повествование: прямое обращение к читателю, высокое напряжение речи, пророческие интонации, а также моменты поддразнивания, шокирования, эпатажа читателя - лишь бы не оставить его равнодушным.

Другая особенность - неоднократно отмеченная - широкое использование "общеупотребительных идиом и устойчивых оборотов речи, посредством обигривания которых абстрактная идея выражается в ярком конкретном образе" / 1, 297 /.

В творчестве Маяковского большое место занимает смеховая культура. "Убивают не гневом, а смехом ... Тот, кто желает убить окончательно, тот смеется" / 1, 281/, - говорит Заратустра.<sup>11</sup> То, что Ленин понял и оценил "Прозаседавшихся", для Маяковского было знаком их е д и н о м ы с л и я, знаком того, что Ленин именно т а к оценил с м е х поэта.

Таким образом, рассмотрев один из стержней творчества Маяковского, невозможно не прийти к выводу, что не было д в у х поэтов: одного - гениального - до 1917 года, другого - поэта "банальностей", - скорректировавшего идеалы юности в угоду политическому курсу 20-х и далее - ... даже 30-х годов. Творчество Маяковского, как творчество каждого гениального поэта, - едино и неизменно в главном, в своей основе. А творчество гения всегда концептуально, глубоко пережито и пропущено через мир его чувств, переживаний, жизненных представлений, идеалов и их соотношения с действительностью. Творчество Маяковского - от его поэзных вершин до агиток и подписей к плакатам - всегда поиск и взрыв, насмешка и боль, всегда - дерзание.

В заключение - о теме "Маяковский и Ницше" в нашем литературоведении. Она, если не вспомнить о первом томе монографии В.О.Перцова о Маяковском, где Ницше наз-

ван "философом человеконенавистничества" / 2, 248 /, совсем не изучена. Имеются лишь отдельные замечания Н. Харджиева в его "Заметках о Маяковском"<sup>12</sup>, она лишь затронута К. Петросовым<sup>13</sup> и В. Сарычевым<sup>14</sup>. Совсем в духе "старых" традиций советских лет рассуждает Вяч. Вс. Иванов, для которого кличка "нишпеанец" /таковыми, на его взгляд, были и Горький и Маяковский/ равнозначна если не бранному слову, то уж явному порицанию<sup>15</sup>. Но даже в тех случаях, когда сопоставление имен Ницше и Маяковского лишено сопровождающих отрицательных оценок, оно имеет лишь предварительный характер и по инерции строится в плане противопоставления второго первому<sup>16</sup>.

Мы стремились показать, что Маяковский не только отталкивался от героя поэмы Ницше, но и воспринял то, что в значительной степени определило творчество и облик поэта.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. - М., 1990. - С. 301.
2. Пернов В. О. Маяковский: Жизнь и творчество /1893-1917/. - М., 1969. - С. 248.
3. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1955-1961. - Т. 1. - С. 184. Далее в ссылках на это издание римской цифрой обозначается том, арабской - страницы.
4. Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. - СПб., 1913. - С. 27.
5. Ср.: "Эта ваша любовь к женщине и любовь женщины к мужчине - о, если бы была она состраданием к сокрытому, страдающему божеству! Но чаще всего лишь двое живых угадывают друг друга.  
Даже лучшая любовь ваша - лишь слабое подобие люб-

лит и болезненный пыл; тогда как она должна служить факелом, освещающим путь в высоту" / 1, 60-61 /.

6. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. - М.; Л., 1962. - Т.5. - С. 357.

7. Бердяев Н. Смысл истории. - М., 1991. - С. 122.

8. Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Репринтное издание. - Б.г. - С. 207.

9. Ср.: "Слишком далеко залетел я в будущее: ужас объял меня.

И когда я оглянулся вокруг, я увидел, что только время было моим единственным современником" / 1, 104 /.

10. Цветаева М. Об искусстве. - М., 1991. - С.295.

11. Приведенные фразы находятся в исключенной цензурой из издания 1913 года главы "Праздник осла" /см.: "От редакции. Ввиду решения С.-Петербургск. Окружного Суда /осенью 1911 г./ по делу о переводе "Так говорил Заратустра" в предлагаемом издании исключены главы: "О священниках", "Вне служения", "Праздник осла" и вторая часть главы "Пробуждение" / 4, 19 // . Однако Маяковский, без всякого сомнения, был знаком с полным текстом поэмы Ницше.

12. Харджиев Н. Заметки о Маяковском// Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. - М., 1970. - С. 207.

13. Петросов К.Г. Творчество В.Маяковского: /о русской поэтической традиции и новаторстве/. - М., 1985. - С. 76.

14. Саричев В.А. Маяковский: нравственные искания. - Воронеж, 1984. - С. 59.

15. Иванов Вяч. Вс. О смехе над смертью// Лит. газета. - 1990. - 5 сент. - № 36. - С. 5.

16. С интересным докладом "Крикогубий Заратустра": Маяковский и Ницше" выступил 19 мая 1993 г. на конференции "Маяковский на рубеже XXI века" в ИМЛИ РАН Бенгт

Ингфельдт. Пользуясь случаем, выражаем ему признательность за совет обратить внимание на выделенные в тексте поэмы Ницше слова, которым Маяковский придавал особое значение. Так, несомненно, к Ницше восходят выделенные поэтом в предисловии ко второму изданию "Облака в штанах" ключевые слова: "Долой в а ш у л ю б о в ь", "долой в а ш е искусство", "долой в а ш строй", "долой в а ш у религию" - четыре крика четырех частей" / XII, 7 /. Ср.: "И в благочестии есть хороший вкус, и вкус этот в конце концов провозгласит: "Долой такого Бога! ... " / 1, 232 /.

Г. Михайлова

ТВОРЧЕСТВО В. МАЯКОВСКОГО 20-х гг. :  
ОБРАЗНОЕ ЕДИНСТВО ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА

В соответствии с негласной договоренностью литературоведов концептуальность художественного постижения действительности - свойство художников с ярко выраженным, то есть запечатленным в статьях, эссе, дневниковых записях, письмах, стенограммах публичных выступлений, в собственно поэтическом творчестве, философским началом. Таковы Блок, Хлебников, Мандельштам, Цветаева. Маяковскому обыкновенно отказывают в стройной и сложной системе философско-эстетических взглядов, организуемых образное мышление поэта. Оттого поэзия Маяковского редко исследуется с точки зрения единства образного воплощения мира. Если бесспорно определение поэтической вселенной художника до 1917 г. как некоего идейного и стилевого единства /труды К.Петросова, Ф.Пишкель, Г.Черемина/, то целостность художественной картины мира в поэзии 20-х гг. утверждается с оговорками. Тем более полемичным является вопрос о единстве поэтического текста всего Маяковского.

Причины такого восприятия творчества поэта, на наш взгляд, многочисленны и неравнозначны. Вездомый вопросом "кому я нужен?", а не "кто я?", Маяковский почти не оставил нам свидетельств углубленного стихотворного самоанализа, которые позволили бы определить константы его мироощущения и образного мышления. С другой стороны, позиция "душу на блюде несу" определила принципы писательского поведения: тайны ремесла, вынесенные

на всеобщий суд в статье-пособии "Как делать стихи?", безусловно, огрублены и упрощены. Бытие же "на переднем крае литературного фронта" обязывало отстаивать интересы нового искусства с излишней жесткостью и категоричностью. Вычленению ядра поэтической картины мира в определенной степени мешает и обилие "поэтического мусора" - стихотворной агитации и пропаганды. Характерны в этом смысле рассуждения М.Слонима: "Его привлекали в революции ее сила, ее движение, ее постоянные перевоплощения, ее шум и напор. Она позволяла ему заменять глубину пространством и количеством"<sup>1</sup>.

Между тем, есть все основания говорить о сохранении природной творческой индивидуальности Маяковского на протяжении всей его жизни и, следовательно, о цельности и определенности всей образной картины созданного им мира - "...эволюционирует ведь единая творческая личность, и через все этапы она пронесит приметы этого единства"<sup>2</sup>. Сам поэт писал: "Каждый период жизни имеет свою словесную формулу"<sup>3</sup>. Представим эту формулу как сочетание определенных тем и образных мотивов, среди которых есть ключевые, помогающие поэту охватить мир во всей полноте и единстве, но в разные периоды творчества получающие новую актуализацию.

Сдвиги в отдельных компонентах поэтики обусловлены изменением центра поэтической вселенной Маяковского. И если определить поэтический мир раннего Маяковского как безусловно антропоцентричную систему, а поэзию Маяковского - как отход и последующее возвращение к антропоцентричной эстетике, то становится понятной содержательная трансформация отдельных словесных образов.

Центральное положение в поэтическом космосе раннего Маяковского занимает он сам. Представляется, что лирический герой этого периода творчества самодостаточен.

Внутренний конфликт лирики проистекает из-за несоответствия человека и внешнего мира. "Дай ему ... тело и дело его силы, весь Маяковский отлично в себе уместится ...", - писала М.Цветаева<sup>4</sup>. Такое место стать собой было предоставлено революцией: наступил этап "претворения себя в предмете"/4, 299 /, выхода в действие. Иллюзия соответствия человека и мира после 1917 года сопровождалась временным отказом от позиции сильного лирического "я" и утверждением в поэзии абстрактного "мы", так и многочисленных персонажей новой советской действительности. Иначе говоря, лирическое "я" Маяковского второй половины творчества проходит стадию растворения поэтического "я" в поэтическом "мы" /стихи 1918-1919 гг./ и стадию вычленения из "мы" поэтического "я" как в прежнем, так и в новом качестве.

Возможно, впервые осознание заново рожденного творческого "я" / а не "я" от имени "мы" / произошло в стихотворении 1920 г. "Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче". Становление характера лирического героя у раннего Маяковского происходит в процессе отталкивания, либо противопоставления себя "другим". В послереволюционном творчестве лирический характер конструируется через соотносание себя с "другими". Отсюда многочисленные примеры самосознания лирического героя как "звена в цепи" / У, 93 /, "поэта в рубочем строк" /У11, 119 /, "солдата в шеренге" /У11, 166/. Определение авторского "я" в поэзии Маяковского второй половины 20-х гг. двуедино: это и выражение в личной форме общего, вернее, среднего сознания, и стихотворные проявления "себя, любимого", трагически спящего со временем. Такое целостное в основных аспектах мироощущения лирическое "я" скрепляет поэтический контекст творчества Маяковского.

Принципиальная позиция молодого Маяковского - пози-

ция свободного фантазирования на материале реальности. Цель художника - жизнетворчество. Идея преобразования жизни Словом у Маяковского лишена мистического характера: метафора "распятыю равная магия" / 1, 208 / - не более, чем образное выражение.

Раннее творчество Маяковского изобилует императивными обращениями к читателю /слушателю/: говори тебе, помни, слушай, види. Обилие "знаю" утверждает лирического героя как пророка создаваемого поэзией мира. Под знаком этого уверенного "знаю" рождены все романтические утопии раннего Маяковского. От окружающих же требуется не знание, но вера: "И он, свободный, ору о ком я, человек - придет он, верьте мне, верьте!" / 1, 242 /. Тем поразительнее звучит в первые годы после революции "верю" /"верую"/ лирического героя: "Сотую - верю! - встретим годовщину". /1, 29 /, "в жизнь сию, сей мир верил, верую" /1У, 181 /. Г.Гачев отметил, что "отождествление "знаю" и "верю" есть целый познавательный принцип, и он, в частности, лежит в основе эстетики социалистического искусства и слияния в нем романтики и правды, идеала и действительности"<sup>6</sup>. В лирике зрелого Маяковского образ будущего, к примеру /и в этом отличие от ранней поэзии/, предстает областью не поэтического знания, но поэтической веры. Лирическое "я" в поэзии Маяковского первых послереволюционных лет не заполняет собой мир в его прошлом, будущем и настоящем. Возможно, трансформация "знания" в "веру" - результат, как это ни странно звучит по отношению к Маяковскому, осторожности художника, сомнения в праве на авторское своеволие и вымысел, так как противоречивая и непредсказуемая действительность первых лет революции представила обильный материал для множества как политических, так и художественных проектов-приговоров. Поэт "прямо-сказал" /М.Цветаева/ в данном случае остался романтиком, трепетно касающимся будущего. "Знаю" же у лиричес-

кого героя остается знаком его отношения к настоящему.

Будучи художником обнаженной сердечности /семантические потенциалы образов сердца и души неизменны на протяжении всех лет - это источники поэтического дара, символы отзывчивости и вселенской боли как нормы человеческого существования/, Маяковский зрелого периода творчества, тем не менее, устремлен к познанию мира не столько в эмоциональных, сколько в понятийных, социальных и исторических категориях.

Возможность быть глашатаем нового мира и его агитатором должна была быть обеспечена мировоззренческой зрелостью. С этой точки зрения характерны рефрены стихотворений Маяковского конца 20-х гг.: "понял я", "знаю я", то есть выражение такого восприятия мира, которое основано на убежденности и жизненном опыте художника. Отсюда и многочисленные авторские резюмэ /"конкретные предложения", "мораль", "совет"/ в стихотворениях второй половины 20-х гг. Сравнение этих резюмэ со словесными формулами, к примеру, Сергея Есенина проясняют различие художественных принципов воссоздания действительности. Поэтические афоризмы Есенина - художественное ощущение битийного состояния мира - имеют общечеловеческий характер. Резюмэ Маяковского - познание мира социума - не претендуют на философичность.

Ранняя поэзия Маяковского несет на себе печать знания и веры в абсолютное всемогущество поэтического слова: владея Словом, художник овладевает миром, враждебным ему. Оттого многие стихи Маяковского звучат как заклинания. Заклинательский характер поэзии сохраняется и в зрелые годы / своеобразные "славны" и "хулы" поэзии 20-х гг./ . В основе веры в могущество слова здесь, однако, лежит не столько языческий культ современного поэтического сознания - "знание истинных имен как основа власти над природой"<sup>7</sup>, - сколько представление о ро-

ли поэта в деле построения новой реальности, новой культуры. Место вдохновенного теурга занимает вдохновенный рабочий пера, знающий цену слову. Воплощение художественного вымысла в жизнь, превращение слова в дело, когда сама действительность являет из себя тот благодатный материал, который может быть преодолен в соответствии с идеалом, — вот пафос стихов Маяковского после 1917 года. Именно эту особенность его поэзии обозначали современники как ведущую: "... скорее единицы мускульной воли, чем речи"<sup>8</sup>, "единственный выход из его стихов — выход в действие" / 4, 308 /.

Обратимся к традиционному, как для Маяковского, так и для истории культуры вообще, уподоблению поэзии ремесленному труду, а поэта — мастеру /рабочему/. В раннем творчестве Маяковского это сравнение изысканно: "поэт-ювелир" — вот образная линия развития данной идеи: в трагедии "Владимир Маяковский" — "граненных строчек босой ялмазник..." /1, 156 /, в поэме "Флейта-позвоночник" — "метался и крики в строчки выгравировал уже наполовину сумасшедший ювелир" / 1, 201 /<sup>9</sup>. Направленность творческих усилий лирического героя — в сам процесс творчества. После революции характеристика поэтического творчества меняется. В стихотворении "Поэт рабочий" / 1918 / сравнение поэта / и самого человеческого организма / с реалиями "второй природы" — фабрика, мотор, рашпиль языка — свидетельствуют о том, что явления действительности перестают быть объектами свободного фантазирования. Напротив, они оказывают сильнейшее влияние на поэзию, внедряясь в святая святых — в самую структуру поэтического образа. Образ же поэта, "обделывающего дубн людских голов", — заземленный, огрубевший образ "поэта-ювелира", — означает распахнутость поэзии во вне. Обратим внимание на образные переключки в творчест-

ве Маяковского: представление о поэте - "заморском страусе" "в перьях строф, размеров и рифм" из стихотворения "России" /1916/ своеобразно уничтожается в поэме "150 000 000": "Поэты бросались, камнем пав, в работу их, перья рифм опипав!" /П, 159/. Причем Маяковский, склонный в раннем творчестве к несколько манерному экзальтированному тропу / поэт - "заморский страус", "павлин"/, значимо изменяет сравнение: например, в поэме "Пятый Интернационал" /1922 / поэт - "людогусь".

Связь поэзии с действительностью в контексте поэтической эволюции Маяковского, образно осмыслилась так: от признания ведущей роли слова - творца жизни к признанию жизни как творца слова.

Определение поэта как мастера в высоком значении этого слова появляется у Маяковского в начале 20-х гг. /"Приказ № 2 армии искусств", "150 000 000"/, то есть задолго до того, как термины "мастер слова", "мастера культуры" стали публицистическими штампами, а литература - отраслью государственного производства. Возможно, Маяковский одним из первых /имеются в виду Мандельштам, Пастернак, Ахматова, Булгаков/ вложил в понятия "мастер", "мастерство" слухотворящий исторический процесс смысл, утверждая высокий профессионализм художника.

Поэт феерических метафор, Маяковский с первых лет революции становится приверженцем точного поэтического слова, поспроизводящего богатейшее разнообразие жизни. Один из лейтмотивов поэзии раннего Маяковского - торжественный акт дарования слова "безъязыкой" улитке", мучимому немотой миру. После 1917 г. эта задача встает во всей сложности. Предположим, что разнообразные характеристики революции в известной "Оде революции" /1918/ - "звериная, детская, копеичная, великая" - не только отражение противоречивого отношения к ней в раз

ных слоях населения России, но и поиск адекватного воспроизведения становящегося мира, имеющего свой голос и правду. В первой главе поэмы "Владимир Ильич Ленин" запечатлен подобный мучительный поиск наименований эпохи, революции и ее вождя.

Отметим несвойственные раннему Маяковскому интонации неуверенности, самоустранения в поэзии первых лет революции: "Я на сложных агитвопросах рос, а вот не могу объяснить бабэ..." / П, 85 /. Представляется, что поза активного свидетеля наиболее характерна для лирического "я" Маяковского начала 20-х гг. Поэт является читателю только "видевшим" / П, 152 /, летописцем и хроникером современности. Лирический герой поэмы "150 000 000"

горд доверием и возможностью комментировать происходящие события: "...жизни, как милости лареной, радуся, ход твой следя легендарный" / П, 142 /. Голь Бояна и "переводчика с языка зверячьего" удовлетворяет поэта. Лирическое "я" поэмы "Пятый Интернационал" можно считать, в определенной степени, этапным в эволюции лирического героя. Герой - "радиостанция" в поэме 1922 года уже вбирает в себя звуки, краски, запахи революции и преображенного мира. Стадия "вращения" в мир / "в окружающее вросся" 1", 120 / через наблюдение исчерпывает себя. Так, утвердился в своей способности "слушать музыку революции" и адекватно импровизировать на ее темы, Маяковский вновь возвращается к излюбленной идее могущества поэтического слова в стихах 1926 г. "Сергею Есенину", "Разговор с фининспектором", в поэме "Во весь голос" и в "Неоконченном".

Поэзия раннего Маяковского была ориентирована на вымысел, метафору. Первая мировая война указала поэту на существование пределов в свободном полете фантазии: "Куда легендам о бойнях Цезарой перед облыю, которая

теперь была!" / 1, 220 /. Тогда перед художником впервые встала проблема соотношения в литературе легенды и были, факта и вымысла как проблема взаимоотношения правды искусства и правды жизни. Грандиозность революции на время отодвинула эту проблему. Оглядка на миф, на эпического героя, которая была свойственна раннему Маяковскому /"Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев людей, как мы..." 1, 104 /, наиболее полно проявилась в первых послереволюционных произведениях. Маяковский создает свой эпос, легенду о временах, достойных мифологизации /"150 000 000"/. В поэме автор снова исповедует неумемное фантазирование, разбуженное конкретным временем, но прорывающее его границы и пределы пространства.

Одновременно со стремлением, характерным для русской поэзии этого времени, тождественно /то есть романтизируя и абстрагируя/ отразить небывалось совершаемого и совершенного. Маяковскому в начале 20-х гг. импонирует и другая лирика, лирика факта. Полет воображения был остановлен фактом страшной реальности - голодом. Первым стихотворением того, что мы обозначили лирикой факта, можно назвать стихи "Два не совсем обычных случая" /1921/, в которых Маяковский впервые употребил свою формулу недосказанности - "про это": "Я не стану писать про Поволжье: про ЭТО страшно врать" / П, 78 /, подчеркнув невозможность найти нужную форму словесного выражения. Сказанное не означает, что вырезать революционное переживание действительности Маяковский считал возможным лишь в "формах самой жизни". Если в раннем творчестве поэта вымысел противопоставлялся действительности, то сейчас источником творческого вдохновения может служить и сама реальность, но в праздничном, небудничном виде: таков вымысел в поэме "150 000 000", в стихотворении "Потрясающие факты" /1919/.

Феерические образы более поздних вещей, к примеру, поэмы "Про это" /1923/, одна из главок которой имеет подзаголовок "Фантастическая реальность", могут быть объяснены любовным бредом, болезненным жаром лирического героя - то есть фантазийная образная структура поэмы логически оправдана, чего не было в ранней поэзии Маяковского. Интересно, что к середине 20-х гг. не только праздничная сторона действительности становится источником фантазий лирического героя, но и революционные будни. В 1923 году Маяковский пишет "временный памятник" "Рабочим Курска...". Первые же строки произведения проясняют авторскую позицию: жизнь, обернувшаяся "долгом горя", незаметным фронтом трудовых будней, не терпит словесных фанфар, и только, изображая будущее, поэт имеет право на фантазию /"Рабочим Курска...", "Летающий пролетарий", "Пятый Интернационал"/. "Ворчливый" характер стихов из поэмы "Летающий пролетарий": "Факты. Хоть возьми и положи на стол. А поэта интересует и то, что будет через двести лет или - через сто" /У1, 313 / демонстрирует определенную полемику с концепцией "литературы факта" лефовцев, которую Маяковский не считал всеобъемлющей.

Таким образом, создание "литературы факта" для Маяковского - не столько следование лефовским догмам, сколько эстетическая позиция доверия правде жизни. Тем не менее, нельзя не учитывать того, что, поставив поэзию на службу злобе дня и требуя подобной злободневности от соотечественников по перу /"Черт вас возьми, вас, тех, кто, видя безобразия обоими глазами, пишет о прелестях лирических утех. Если стих не поспевает за былью плестись - сырыми фразами<sup>10</sup> бей, публицист!" / IX, 117 /, Маяковский иронически относился к поэтическому вымыслу, находящемуся вне связи со временем, к поэзии, пестующей "пьяное солнце" /IX, 149 /. Так называемому "пафосу дистанции" Мая-

ковский противопоставил принцип отражения живого факта в свете будущего /стихотворение "Писатели мы", 1928/.

В многообразных стихотворных жанрах поэзии Маяковского второй половины 20-х гг.: размышлениях, посланиях, "речах", "разговорах", юбилейных и сатирических портретах, нравоописательных стихах-очерках, "письмах"-факт - точка отсчета. Факт, но не вымысел - двигатель поэмы "Хорошо!". Это не исключает проникновенного лиризма поэмы. Однако, если принцип лирического изображения у раннего Маяковского звучал как "д о сердцем..." / 1, 193 /, то принцип зрелого творчества поэта: "Это сердце о правдой вдвоем" /УШ, 235/. Сердце, как символ поэзии и правда, как синоним факта, времени, эпохи. Важно, что отказ Маяковского от творения эпоса, эпопеи - это отказ от принципов безличного повествования о революции как о священном, непрерываемом предании, отказ от все множущихся окостенелых шаблонов в изображении новой действительности. Опора на факт - опора на вечно живое, продолжающееся дело революции, опора на сердце - это опора на личный опыт, на право субъективного познания и инициативу в понимании правды действительности.

Таким образом, лирический образ мира создается у Маяковского по законам не столько правды субъективного восприятия, сколько правды объективно существующего мира во всем многообразии его проявлений. Правда факта становится мерой художественной глубины произведений.

Вероятно, в этом постоянном столкновении в системе эстетических взглядов права на вымысел и права на факт - объяснение, казалось бы, несопоставимого: устремленности поэта "чудовищных метафор" в будущее и пристрастность к мелочам дня настоящего.

К середине 20-х гг. в поэзии Маяковского складывается образ "продолжающейся" /"длительной"/ революции. К при-

меру, словесно-изобразительный строй поэмы "1У Интернационал" /1922/ свидетельствует об определенной эволюции этой образной темы. В литературе о Маяковском указывалось на близость символики поэмы / революция - "огнегривый конь" / к образу Медного всадника как метафоре России, вступающей в новую эпоху". К этой поэтической семантике и апеллирует Маяковский. Но важно и то, что образ огненного коня в поэме трансформируется в иной троп: революция - трудовой битиег / 1У, 99 / "во тьме без пути" "дрожит, спотыкается, тычась" / 1У, 100 /. Образ копя-тяжеловеса - элемент лирического образа мира, обозначенного нами как "продолжающаяся революция". Новое ощущение действительности закреплено в расширенном семантическом поле других словесных образов, воплотивших эту тему. Так, образ революции-огня часто сопровождается мотивами "чала", "дыма", образ революции-бури /океана, моря/ - образами "тинн", "болота". Изменились и временные характеристики революции: в начале 20-х гг. она определялась в сопоставлении "вчера" и "завтра", у нее в запасе - вечность. Революция же в ощущении Маяковского в середине-второй половине 20-х гг. - это революция сего дня.

Сам словесно-изобразительный "скелет" образа "длежащая" революции у Маяковского во второй половине 20-х гг. может быть определен как сочетание образных тем "сегодня", "дело" и "малость" /или "мелочь"/: "Или наша воля обломалась о сегодняшнюю деловую малость?" / УШ, 33 /. Словесная тема "дела" обретает определенность, контрастируя с понятиями "чиновничьих делячеств" / 1Х, 124 /, "деятельной лени" / 1Х, 109 /, "мелких дельц" / 1Х, 123/. Каждая мелочь "лихорадки буден" / УШ, 313 / отражает различные аспекты меняющегося бытия /стихотворения "Не убийте!", "Перекопский энтузиазм", "На что жалуетесь?" и др./.

"Сегодня", являясь центральной поэтической темой поэзии 20-х гг., тем не менее, не исключает, а предполагает принцип видения, который можно определить как "будущее начинается вчера": "И вижу - где сор сегодня гниет, где только земля простая, - на сажень вижу, из-под нее коммуны дома прорастают" / УШ, 314 /. Важнейший образ-лозунг Маяковского, обращенный к художникам, - "выволакивайте будущее!" - так же, как и характеристика современного героя как "грядущего вола" / У, 152 /, полностью раскрывается в своем идейно-эмоциональном содержании лишь в контексте определения "сегодня" как "в о з а повседневности" / Х, 143 /. Хотя определенная усталость от "малости" поэтических тем, должных быть охваченными, от приверженности "сегодня" начинает сказываться в поэзии Маяковского 1927-1930 гг., тем не менее, образ дня остается ведущим в словесной концепции мира<sup>11</sup>. Ранее спрессованное время "рассыпается", позволяя пристальнее взглянуть в содержание обыкновенного дня "длящейся" революции.

Возникновение образа "день революции" имеет свои внутрисюжетические причины. Революция в лирике и лиро-эпике Маяковского имеет свою устойчивую /традиционную для русской поэзии/ символику: заря, рассвет - "заря сегодня - Октябрьское зарево" / У, 25 /, "нас, пятилетних сынов зари" / У, 43 / и т.п. Наступивший за рассветом день - синоним революции, продолжающейся в каждый день, месяц, год нового государства: "...Октябрь отгудел. Наповский день - тих" / УП, 174 /. Поэтому столь важной для Маяковского оказалась работа над строками стихотворения "Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому". Поэт меняет одно лишь слово: в черновом автографе - 1. "Лесинку юным теплом озарив", 2. "Лесинку юным лучом озарив" / УП, 449 /, окончательный вариант - "Бросить Республику с думами, с бунтами, лесинку в ж н о й з а р е й озарив..." / УП.

211 /. Замена слова оправдана: революцию - северную зарю - Горький, по мнению Маяковского, предал.

Образы "ряда дней", "полосы деньков", "вбежавших дней", "череды дней" - центральные образы поэмы "Хорошо!". Тема революционных будней развивается одновременно как тема "трудной были" / УШ, 191 /, "обыденной яви" / УП, 259 / и "чуда" / УШ, 187 /, "небыли" / IX, 296 /.

Мотив "небывалой были" - один из ключевых образов в теме "продолжающейся революции". Семантический фонд этого образа постоянно обогащается. Даже когда законом поэтического изображения жизни во второй половине 20-х гг. станет факт, ощущение неповторимости, величественности фактов, за любым из которых стоит революция, не терпится.

Ранний Маяковский выступал автором и персонажем создаваемого в поэзии мира, был "чудотворцем всего, что празднично" / I, 200 /. Единственным действительным чудом выступал он сам как Человек. Способность преобразовать мир была доверена Поэту /преобразование Словом/. После 1917 г. способность преобразовать мир Делом была передоверена революции, людям: "Сами на глазах у всех сегодня мы займемся чудесами" / П, 123 /. Преобразование мира обозначено у Маяковского как фантазирование. Субъект фантазирования, получив определенность /победивший народ/, вначале представляет собой некое романтизированное единство, напоминая братство нищих в ранней поэзии: "Мы - зодчие", "мы - чудотворцы" / П, 240 /, мы - "революции воля" / П, 121 /. Но уже в пьесе "Мистерия-буфф" свободное фантазирование сопряжено с трудом, преодолением косной действительности / П, 344, 360 /. Поэма "Владимир Ильич Ленин" с ее темой взрыва чуда революции, вождя переставляет акценты в поэтической концепции создаваемого мира у Маяковского. Чудо новой жизни

создается молчаливо и незаметно, в согласии человеческой воли<sup>12</sup> и законов исторического развития. Постепенно мотив обыкновенного чуда станет сквозным в поэзии Маяковского. Сравним, к примеру, изображение Чикаго в "150 000 000", как "смазочного чуда" /I, 130-131/, как некоей изначально липовинной земли /"чикагские граждане знают, для них земля начудена" II, 461 /, с описанием чудес, созданных руками американцев в цикле "Стихи об Америке".

Очевидно, отсутствие признаков явного окостенения жизни в 20-е годы позволяло Маяковскому сочетать интерес к повседневности с творческим порывом в будущее. В первой половине 20-х гг. социальная тревога Маяковского сосредотачивалась, главным образом, на мещанской стихии /быте/ как форме существования прошлого в меняющемся настоящем. К концу 20-х гг., однако, в поэзии Маяковского все сильнее проявляется негативная оценка процесса стабилизации настоящего. Смысловая доминанта, организующая сквозные образные комплексы поэзии 20-х гг. /"живое - мертвое", "старое - молодое", "музей", "юбилей", "памятник"/, - это идея беспрестанного движения, нашедшая завершение в обращении живого к живым через голову окостеневавшего настоящего в поэтическом завещании "Во весь голос".

Возможно, поэтическое сознание Маяковского запечатлело характерное для того времени состояние умов, точно выраженное С.Парнок: "У революционера, как у всякого горячо верующего, есть свое сегодня, начертанное прописными буквами, переходящее в вечное сегодня, единственный из всех дней - Сей День. Это его мера совершенства"<sup>13</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Слоним Марк. Два Маяковских // Литературное обоз-

рение. - 1992. - № 3-4. - С.40.

2. Цыганбург Л. О лирике. - Л., 1974. - С. 371.

3. Малковский В. Поэтич. собр. соч.: В 13 т. - М., 1955. - Т.1. - С. 324. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская - страницу.

4. Цветаева М. Эпос и лирика современной России // Цветаева М. Об искусстве. - М., 1991. - С. 313.

5. Там же.

6. Гачев Г. Образ в русской художественной литературе. - М., 1981. - С. 182.

7. Иванов В. Борозды и межи. - М., 1916. - С. 127.

8. Тынянов Ю. О Маяковском: Памяти поэта // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С. 196.

9. Отголосок этого образа есть в пьесе "Мистерия-буфф", в монологе Фонарщика: "Дайте мне, дайте стоверстный язычище..., чтоб этот язык раскачивали ювелиры..." / П, 233 /.

10. Чего стоил Маяковскому лозунг о дозволенности "сырой фразы", можно понять, если сравнить эти строки с описанием напряженного процесса "приготовления" из слова-"сырья" слова-"жжения" в стихотворении "Разговор с фининспектором о поэзии".

11. С этой точки зрения рассуждения М.Чудаковой об "отвращении" Маяковского "к дню сегодняшнему, наполненному реликтами прошлого", требуют уточнения. См. об этом: Чудакова М. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х гг. // Новый мир. - 1988. - № 9. - С. 253.

12. Активное человеческое начало связано у Маяковского с понятием свободной человеческой воли / в раннем творчестве / и воли, скоординированной требованиями эпохи /в поэзии 20-х гг./.

13. Нарчук С. Пастернак и другие // Литературное обозрение. - 1990. - № 11. - С. 91.

Б. Гончаров

В ГЛАЗЕ СОБЫТИЯ: МОМЕНТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА  
В ТВОРЧЕСТВЕ МАЯКОВСКОГО

Жизнь Маяковского была очень трудной, напряженной и закончилась трагически. Посмертная судьба поэта сопровождалась резкими перепадами. То это государственный поэт, после известных слов Сталина обретающий бронзовость монумента и покрывающийся ненавистным Маяковскому "хрестоматийным глянцем"<sup>1</sup>. То после новой "моды" обливать грязью все советское в период так называемой "перестройки" "рост" поэта всячески пытались преуменьшить<sup>2</sup>.

Как бы ни относиться к поэту революция, вклад его в развитие советской /да и мировой/ поэзии был огромным<sup>3</sup>. Ведь и сейчас, в так называемый постсоветский период, к Маяковскому обращаются читатели самых различных категорий. Достаточно сослаться на эпизод полемики, в которой участвовали русский прозаик Борис Можаев и украинский поэт, один из руководителей Руха, Иван Драч. Отвечая на обращенное к нему открытое письмо Бориса Можаева "Резать по живому?"<sup>4</sup>, Иван Драч так завершил свое письмо: "Если ты нашел советскую шпату даже у Пушкина, чтобы закончить письмо, я возьму антисоветскую шпату у Маяковского:

Знаний груз

у русского топ -  
тем, кто ридом, почта мало.

Знают вот украинской борц,  
знают вот украинское сало...

Говори себе:  
товарищ москаль,  
на Украину  
шуток не скаль.

Совет не из последних<sup>5</sup>.

К сожалению приходится констатировать, что И. Драч выдрал цитату не только из контекста стихотворения "Долг Украине", но и из контекста еще нескольких стихотворений, посвященных Украине, и тех, где она упоминается, - "Киев", "Нашему иношеству" - и в итоге искажал позицию Маяковского, который отнюдь не является его союзником по большому счету. В чем конкретно это проявляется? Начну с того, что Маяковскому было очень важно ед.ство культур восточнославянских народов, которые имеют одни корни. Именно этот момент привлекает внимание читателя в стихотворении "Киев":

Вот стою  
на горке  
на Владимирской.  
Ширь во-все -  
не вымчать и перу!  
Так  
когда-то,  
рассиявшись в выморозки,  
Киевскую  
Русь  
оглядывал Перун.  
/1, 9/

"Киевская Русь" - для Маяковского это было очень важно. И крещение было для Маяковского на "Руси" /1, 10/. А Иван Драч, судя по его письму, забыл, что была-таки "Киевская Русь".

Маяковский следовал глубочайшему национальному тупику, но во имя пролетарского интернационализма. Поэт был представителем тех, кто мечтал,

чтобы в мире  
без России,  
без Латвии

жить единым  
человечьим общежитьем.

/ УП, 164 /

Именно во имя "единого человеческого общежития" Маяковский и следовал глубочайшему национальному такту, что отразилось в его отношении к украинцам. В этом плане характерно изменение текста стихотворения "Нашему юншеству" /1927/, которое сам поэт очень четко объясняет в статье "Корректуря читателей и слушателей".

Первоначально в тексте находилось слово "хохол":

Однажды,  
забросив в гостиницу хлам,  
забыл,  
где я ночую.  
Я  
адрес  
по-русски  
спросил у хохла,  
хохол отвечал:  
- Не чую. -

/ УШ, 16 /

Это вызвало вполне понятную реакцию на Украине. Маяковский обращает внимание на "гиперболическое ощущение каждого слова о национальном языке на первых порах борьбы за обладание им" / XI, 134 / и далее пишет: "Так, например, указывалось, что ... "хохол" в этом контексте оставить можно лишь при уравнивании его "кашапом" в одной из следующих строк". И вот как "осмеяние старое" /слова белоруса по происхождению, украинца по местожительству, приводимые поэтом/ Маяковский в конце стиха "припаквает" следующие строки:

Оттенков много во мне речевых.  
Я не из кашапов-разинь.  
Я  
дедом казак,  
другим - сечевик,  
а по рождению  
- грузин.

Три  
разных капли в себе совмещав,  
бору я право вот это -  
покрыть всесовершенных совмещан.  
И ваших и русопетов.

/ УШ, 18 /

При введении новых строк в образном строе стихотворения возникли ослепительные противоречия. Ведь в начале произведения сказано: "и чист, как будто слушаешь МХАТ, московский говорочек" / УШ, 14 /. Но обладатель "московского говорочка" неожиданно получал обидно резкую характеристику - "кацап-разиня". Изменения в тексте стихотворения не прошли для него бесследно и нарушили его целостность.

Вторгался в жизненный процесс, Маяковский проявлял огромное мужество. Достаточно вспомнить "Письмо ... писателю Алексею Максимовичу Горькому", написанное в 1926 году. Тут очень резко поставлен вопрос о месте писателя в "рабочем строе"; по мнению Маяковского, Горький должен быть не на Капри, а на "стройке наших дней":

Бросить Республику с думами,  
лоскутку с бунтами,  
жизни зарей озарив, -  
разве не лучше,  
сердце как Феликс Эдмундович,  
отдать временам на разрыв.

/ УП, 211 /

По воспоминаниям И.М.Гронского, из-за "Письма..." Маяковский был отлучен И.И.Скворцовым-Степановым от "Известий". Нам эти события кажутся уже далекой историей. А оказывается, после появления этого стихотворения "выразила свое возмущение В.В.Куйбышев, М.И.Кали-

нин, редакторы ряда журналов, группа старых большевистско-литераторов"<sup>6</sup>. Но поэт всегда очень твердо стоял на своей позиции, нередко максималистской, что в сложной идейной борьбе 20-х годов не могло не вызвать всевозможных осложнений. Но Маяковский был тверд в отстаивании своей ленинской позиции.

Естественно, что в своей полемике Маяковский бывал очень резок, но не мелочен. А вот его оппоненты вели себя порой подобным образом. Именно мелочность проявилась, например, в книге Г.А.Шенгели "Маяковский во весь рост" /М., 1927/, название которой отразилось в современных нападках на поэта. Однако очень печально, что сегодняшние исследователи этого не чувствуют, — сказанное относится к статье К.Ю.Пустоушенко "Маяковский и Шенгели /к истории полемики/"<sup>7</sup>. В этой статье преувеличена фигура Шенгели, который был современником Маяковского в том смысле, что жил рядом, но не был сотворцом.

Маяковский был современником важнейших исторических процессов, прежде всего — Октябрьской революции. В годы "перестройки" стало модным нападать на Октябрь. Стало модным закрывать глаза на то огромное влияние, которое это событие оказало на ход всей цивилизации XX века. Стало "правилом хорошего тона" считать революцию "ошибкой", пропагандировать мысль о том, что наша страна ушла в сторону от развития мировой цивилизации и т.п. Новомодным мыслителям как-то не приходило в голову, что Октябрьская революция — это против мировой цивилизации, который резко повлиял на развитие человечества в XX веке. Об огромной роли СССР в развитии человечества говорит, например, Милован Джилас: "Октябрьская революция имела огромное международное значение. Она потрясла капиталистический мир. В том, что он сильно так реформировался, особенно после второй мировой войны, в первую

очередь сказался страх перед коммунизмом"<sup>8</sup>. Старшая дочь Эрнесто Че Гевары Ильда считает, что "Россия принесла себя в жертву во имя развития человечества"<sup>9</sup>. Дж. Оруэлл писал, что "русская революция ... плоднo-влялась великими надеждами"<sup>10</sup>. И когда Маяковский воспевал Октябрь и защищал гордость "советских" / "У советских собственная гордость: на буржуев смотрим свысока", УП, 57 /, он гениально почувствовал роль происходящих событий, всемирно-историческую роль Октябрьской революции и того нового государства, которое образовалось после революции. Поэт боролся и за то, чтобы "великая цель" революции не забывалась и не опшлялась.

Маяковский как художник уловил закономерности исторического процесса, исторического развития России. Поэт отразил объективные явления действительности, вскрыл острые проблемы развития нового общества, нового государства. А ведь это было так трудно. Одним из подтверждений тезиса об объективном отрешении действительности Маяковским является концепция "русского коммунизма" Н.А. Бердяева, некоторые моменты которой соприкасаются с художественной трактовкой исторического процесса Маяковским. Некоторые стороны концепции Бердяева подкрепляют творческие позиции Маяковского-поэта.

В последние годы нередко попытки представить Октябрьскую революцию как явление, инородное России. В этом отношении интересна и поучительна позиция Бердяева. По его мнению, Октябрьская революция отвечала интересам русского крестьянства, которое мечтало о "черном переделе", т.е. переделе земли между крестьянами: "Русская коммунистическая революция и совершила этот "черный передел", она отобрала всю землю у дворян и частных владельцев. Как и всякая большая революция, она произвела

смену социальных слоев и классов. Она низвергла господствующие, командующие классы и подняла народные слои, раньше угнетенные и униженные, она глубоко взрыхлила почву и совершила почти геологический переворот. Революция освободила раньше скованные рабоче-крестьянские силы для исторического дела. И этим определяется исключительный актуализм и динамизм коммунизма. В русском народе обнаружилась огромная витальная сила, которой раньше не давали возможности обнаружиться"<sup>11</sup>. Выдавшийся философ прямо писал о значении революции: "Но большевистская революция путем странных насилий освободила народные силы, призвала их к исторической активности, в этом ее значение" / 11, 12 /. Бердяев считал также, что "наивный аграрный социализм был присущ русским крестьянам" / 11, 14 /. В феврале 1914 года бывший царский министр П.Дурново в своей записке царю предупреждал, что Россия не должна ввязываться в войну, иначе начнется социальная революция, поскольку народные массы "исповедуют принципы бессознательного социализма"<sup>12</sup>.

Хотя Бердяев считал, что "коммунизм имеет христианские или иудео-христианские истоки" / 11, 140 /, он, тем не менее, полагал, что "коммунизм вообще ведь есть русское создание" / 11, 135 /.

Социализм для Бердяева - всемирное явление. Он прямо писал: "Весь мир идет к ликвидации старых капиталистических обществ, к преодолению духа, их вдохнявшего. Движение к социализму - к социализму, понимаемому в широком, не доктринерском смысле, - есть мировое явление" / 11, 126 /.

Но все в трактовке "русского коммунизма" Бердяевым бесспорно. Недостаточно обоснована его связь с "русской идеей, русским мессианизмом и универсализмом, русским жожаньем гартна правди" / 11, 126 /. Но философ был убежден, что "русский коммунизм более связан с русски-

ми традициями, чем это обычно о нем думают, традициями не только хорошими, но и очень плохими" / 11, 126 /.

Бердяев был сторонником соединения христианства с "системой персоналистического социализма, соединяющего принцип личности, как верховной ценности, с принципом братской общности людей" / 11, 152 /. Он видел резкое отличие "русского коммунизма" от "коммунизма в Западной Европе" / 11, 152 /. С "традиционно русским характером коммунизма" Бердяев связывал и "его положительные и отрицательные стороны": "с одной стороны, искание царства Божьего и целостной правды, способность к жертве и отсутствие буржуазности, с другой стороны, абсолютизация государства и деспотизм, слабое сознание прав человека и опасность безликого коллективизма" / 11, 153/.

Позиция Бердяева, глубоко недооцененная, резко противостоит современным представлениям о том, что коммунистическая идея была навязана русскому народу, представлениям о "заемном социалистическом проекте"<sup>13</sup>.

Когда я внимательно изучал книгу Бердяева "Истоки и смысл русского коммунизма" /она впервые была издана на английском языке в 1937 году/, меня поразило одно обстоятельство: в этой философской книге есть лексические совпадения с поэтическими произведениями Маяковского. Из сопоставления этой книги и творчества Маяковского возникает такой вывод: поэт, как художник слова, объективно отразил моменты исторического процесса, а Бердяев, как философ, подтверждает эту объективность, хотя он, быть может, и не вчитывался в Маяковского. Никогда не пытаюсь обратить внимание на некоторые из этих совпадений.

Бердяев отмечал, что, хотя русский народ "был народом государственным", из него "постоянно выходила вольница", одним из проявлений которой были "бунты Стеньки

Разина и Пугачева" / 11, 15 /. И когда Бердяев писал о преобладании в большевизме "революционной воли" над "интеллектуальными теориями", он опять вспомнил русского бунтаря: "На этот раз не Фурье, а Маркс был соединен со Стенькой Разиным" / 11, 86 /.

Интересно, что "новый" Стенька Разин появляется в обеих крупных поэмах Маяковского. Вот как он возникает в поэме "Владимир Ильич Ленин":

У Иванова уже у Вознесенска  
будоражат выкрики частушек:  
"Ох, завод им мой, завод,  
желтоглазина,  
Время нового зовет  
Стеньку Разина".  
/ У1, 245 /

Еще раз Разин с Пугачевым упоминаются в поэме "Хорошо!":

Дело Стеньки с Пугачевым,  
разгорайся жарче-ка!  
Все поместья богачев  
розметем помарчиком.  
/ УШ, 269-270 /

Маяковский, как художник слова, в своей трактовке исторического процесса уловил тот важный момент традиций русской вольницы, который, по мнению Бердяева, оказался одним из факторов возникновения "русского коммунизма". Поэт художественно отобразил внутренние предпосылки Октябрьской революции, в частности, учтено крестьян при крепостном праве:

Сверху  
взял на Россию брешь -



"Очень интересна судьба самого слова "большевизм". Первоначально это слово бесцветно и означает сторонников большинства. Но потом оно приобретает символический смысл. Со словом "большевизм" ассоциировалось понятие силы, со словом "меньшевизм" - понятие сравнительной слабости. В стихии революции 1917 года восставшие народные массы плеялись "большевизмом" как силой, которая больше дает, в то время как "меньшевизм" представлялся слабым, он меньше дает. Скромное и мало значущее по своему происхождению слово "большевизм" приобретало значение знамени, лозунга, самое слово звучало сильно и выразительно" / 11, 92 /. Как тут не вспомнить строки Маяковского из 2-й главы поэмы "Хорошо!":

Чутью  
партии  
бросали швырком.  
- На что им  
сбор  
болтунов делясь?! -  
И отдавали  
большевикам  
гроши,  
и силы,  
и голоса.  
До самой  
мужичьей  
земляной башки  
докатывалась слава, -  
лилась и  
и слыла,  
что есть  
за мужиков  
какие-то "большаки"  
-у-у-у!  
Сила! -

/ УИ, 238-239 /

А этом существенно сказать в наши дни, когда пытаются перечеркнуть историю развития стран, в том числе значение Октября. Но характерно, что современные зарубежные исследователи говорят о тесной связи большевиков и их вождя Ленина с народом. Так, немецкий философ Леонид

Лякс полагает, что процессу развития России "суждено было переломить всю русскую /да не только русскую/ историю". Ленин возглавлял этот процесс из-за поддержки народа: "Произошло это не в последнюю очередь оттого, что радикализм Ленина в борьбе со старым порядком, по крайней мере, в той форме, в какую Ленин облек свои призывы в 1917 году, полностью отвечали чаяниям простых людей"<sup>14</sup>. Л.Лякс ссылается на русских исследователей, современников революции /на Ф.Степуна ссылался и Бердяев/: "Федор Степун писал, например, что Ленин был открыт "всем бурям революции" и эта открытость совпала с инстинктивными устремлениями народных масс. Летописец русской революции Николай Суханов тоже считал, что если кто и обладал хоть каким-то влиянием на радикально настроенные народные массы, то это были большевики"<sup>15</sup>.

Заслугу "русского коммунизма" Бердяев видел в том, что большевики предотвратили "хаотический распад" страны: "В русской революции, как впрочем и во всякой революции, произошло расковывание и сковывание хаотических сил. Народная толпа, поднятая революцией, сначала сбрасывает с себя все оковы, и приход к господству народных масс грозит хаотическим распадом. Народные массы были дисциплинированы и организованы в стихии русской революции через коммунистическую идею, через коммунистическую символику. В этом бесспорная заслуга коммунизма перед русским государством. России грозила полная анархия, анархический распад, он был остановлен коммунистической диктатурой, которая нашла лозунги, которым народ согласился подчиниться" /11, 109 /. Бердяев полагал, что в революционную эпоху "принципы демократии" не могли осуществиться: "Принципы демократии годны для мирной жизни, да и то не всегда, а не для революционной эпохи. В революционную эпоху побеждают люди крайних принципов, люди, склонные и способные к диктатуре. Только диктату-

ра могла остановить процесс окончательного разложения и торжества хаоса и анархии" / 11, 114 /.

Маяковский в поэмах "Владимир Ильич Ленин" и "Хорошо!", как художник, показал важную роль диктатуры. В поэме о вожде революции есть строки, созвучные с последней страницей из книги Бердяева о негодности в "революционную эпоху "принципов демократии":

Разве  
в это время  
набрелет  
какой галюшке дурье?!  
Если бить,  
так чтоб под шлем  
панель была искра:  
ключ побед --  
в железной диктатуре.  
/ У1, 289 /

Такое соприкосновение свидетельствует о гениальном чутье Маяковского, современника и активного участника этих процессов, которые он художественно воссоздает, вскрывая "болевые точки" истории.

Еще в поэме "150 000 000" Маяковский обратил внимание на трагическую реальность революционной эпохи - насилие, сопровождаемое кровопролитием. Исследователи иногда упускают из виду это обстоятельство. Кровь возникает как символ красного цвета и проявление идеологической заостренности эпохи. Это тоже было реальностью:

Из мелких фактов будничной жизни  
выявился факт один:  
вдруг  
уничтожились все середины --  
нет на земле никаких середины,  
Ни цветов,  
ни оттенков,  
ничего нет --  
кроме  
цвета, красного в белый цвет.



Бей  
справа  
белаво,  
слева краснова".

/ УШ, 270 /

Но для нашей темы интересен финал главы - обуздание стихии и анархии партией большевиков:

Этот вихрь,  
от мысли до курка,  
и построшку,  
и пожара дым  
прибирала  
партия  
к рукам,  
направляла,  
строила в ряды.

/ УШ, 270 /

Но при моментах "совпадения" у Маяковского и Бердяева важно выявить, что разделяет их подход к оценке "русского коммунизма". Самое главное - различие в оценке Ленина. У Бердяева есть определенное противоречие при подходе к личности Ленина. С одной стороны, он говорит о "моральном источнике" ленинских воззрений и действий: "Революционность Ленина имела моральный источник, он не мог вынести несправедливости, угнетения, эксплуатации" / 11, 97 /. С другой стороны, Бердяев полагал, что Ленин - "антигуманист, как и антидемократ" / 11, 102 /, утверждал, что Ленин "не верил в человека", что у него "было циническое отношение к человеку" / 11, 127 /. Характерно, что последние суждения даны без особой аргументации<sup>16</sup>.

Отношение Маяковского к Ленину было иным<sup>17</sup>. Поэт объективно отразил отношение народа к вождю революции, которое проявилось и при кончине Ильича: поистине, как сказал поэт, был "траур вот этой безграничной смерти" /У1, 241 /. А разве не впечатляли кадры кинохроники, которые зафиксировали похороны любимого вождя? Момент всеобщей скорби передал Маяковский:

Но нету чудес, и мечтать о них нечего.  
Есть Ленин, гроб и согнутые плечи,  
Он был человек до конца человеческого —  
неси и казись тоской человеческой.  
Вовок такого бесценного груза  
еще не несли океаны наши,  
как гроб этот красный, к Дому союзоз  
плывущий на спинах рыданий и маршей.  
.....  
В семнадцатом было — в очередь дочери  
за хлебом не выдешь — завтра съем!  
Но в эту холодную, страшную очередь  
с детьми и с больными встали все.  
/ У1, 300-301 /

Маяковский воспринимал Ленина как "борца, карателя, мстителя" / У1, 243 / за угнетенный народ и как человека, который "к товарищу милел людской лаской", а "к врагу вставлял колющую твердь" / У1, 239 /. Именно отношение к трудовому человеку было для Маяковского мериллом гуманизма. Маяковский считал Ленина "самым человеческим человеком" / У1, 241 /, и о человечности вождя революции в поэме говорится неоднократно.

Маяковскому было важно понять, как ленинская работа о трудящихся рождала ответную реакцию, как возникало взаимопроникновение человечности даже в период граждан-



Я знаю - город  
я знаю - будет,  
саду  
цветь,  
когда такие люди  
в стране в советской  
есть!  
/ X, 130-131 /

Маяковский ввел в свою поэзию нового человека, появление которого видел Бердяев, - "не индивидуального, а социального" / 11, 124 /. Сейчас, когда кое-кто пытается отрицать, что был энтузиазм в советскую эпоху, эти "дублетные" свидетельства поэта и философа - лучший ответ лицам, которые пытаются перечеркнуть историю нашей страны.

Маяковский, как поэт и драматург, резко выступал против бюрократизма, который подавлял личность в лабиринтах канцелярий и мешал развитию социализма в стране / достаточно вспомнить пьесу "Баня" /<sup>18</sup>. Бердяев писал о "колоссальной бюрократии": "эта новал советская бюрократия, более сильная, чем бюрократия царская, есть новый привилегированный класс, который может жестоко эксплуатировать народные массы" / 11, 105 /. В итоге в "коммунистическом государстве" появляется "чудовищное неравенство" / 11, 105 /.

В статье отмечены только некоторые "точки совпадения" / точнее - соприкосновения / творчества Маяковского и концепции "русского коммунизма" Бердяева. Но они отчетливо свидетельствуют, что Маяковский, как художник слова, объективно отразил важные моменты исторического развития и существенные стороны того общества, современником которого он был.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М.,

1965-1961. - Т. У1. - С. 54. Далее в ссылке на это издание римской цифрой обозначается том, арабской - страницы.

2. Критику подобных работ см.: Гончаров Б. Творческий облик Маяковского и его интерпретация в современной критике // История советской литературы: Новый взгляд. По материалам Всесоюзной научно-творческой конференции. - М., 1990.

Перед Октябрем и после него все, связанное с общественными отношениями, социальное резко выделялось. Это было объективным явлением новой действительности после революции. Вне мощного напора социальности, восходившего к Октябрю, так "сдвинувшего" все в России, невозможно понять творчество Маяковского. Несправедливо упрекать поэта и предъявлять "суровый счет", как это делает В.Ковский, говорящий о "господстве "социального заказа" и агитационных задач во многих произведениях Маяковского" /Ковский В. "Желтая кофта" Грива Карабчиевского /Заметки на полях одной книги/ // Вопросы литературы. - 1990. - № 3. - С. 47/. Таковы были реальности эпохи революции, и было бы проявлением антиисторизма закрывать на это глаза. И эпоху, и художников, ее отразивших, "исправлять" не надо, надо понять и объяснить. Неужели мы станем упрекать поэта за "Окна Роста"? Справедливо ли предъявлять Маяковскому "претензии", как вслед за Ю.Карабчиевским и В.Ковским это делает К.Петросов /См.: Петросов К. Посмертное распятие поэта /Маяковский сегодня/ // Книжное обозрение. - 1991. - 12 апр. - С. 5/? Я полагаю, что это внеисторично и является данью новой "моде". И книга Ю.Карабчиевского, о которой я писал в названной в начале сноски статье, - не проявление "шоковой терапии" /как полагает К.Петросов/, а проявление элементарной неупорядоченности по отношению не только к памяти поэта, но и к текстам его произведений.

Странное впечатление оставила передача, посвященная Маяковскому, по 1-й программе Всесоюзного телевидения 18 июня 1990 г. в 22 часа 15 минут /"Воси"/, где при ведущей Г. Борисовой полемизировали друг с другом Ю. Карабчиевский и Ал. Михайлов, автор книги "Маяковский" в серии ЭЗЛ /М., 1988/. Странно было слышать из уст Ю. Карабчиевского о "благополучном бунтарстве" Маяковского. Неужели Ю. Карабчиевский ничего не знает об "11 бутирских месяцах", "одиночке № 103" /1, 17 /? Это одно из проявлений того, что Ю. Карабчиевский подходит к Маяковскому ниже уровня порядочности, о чем я сказал ему в лицо на совещании в ИАЛИ, о чем также написал в статье. Тем не менее, Ю. Карабчиевский признал, что Маяковский - "великий писатель". Ал. Михайлов же отвечал недостаточно обстоятельно и ничего не сказал о разрушении образной системы Маяковского в книге Карабчиевского.

Одним из последних, кто швырнул камень в Маяковского /как, впрочем, и в Горького/, был Вяч. Вс. Иванов. Вот что он писал о Горьком и Маяковском: "Оба они начинали как русские интеллигенты, их /пусть это звучит и кратковременное, а позднее, может быть, и отчасти притворное/ признание большевизма было сопряжено с возвеличиванием сильного человека или, скорее, сверхчеловека под именем ли мастера культуры или под другим каким прозвищем. Один из них к концу жизни, по-видимому, исчерпавший свои социальные утопии, покончил с собой в первый год полновластия Сталина, другого /как я могу подробно обосновать отдельно/ скорее всего Сталин убил. Но в написанн. им ими можно найти следы увлечения тоталитаризмом, который в разных его формах /гитлеризма или сталинизма/ к тридцатым годам стал притягательным для многих крупных европейских писателей - от Бернарда Шоу до Готфрида Бенна" /Иванов Вяч. Вс. О смехе перед смертью// Лит. газета. - 1990. - 5 сент. - С. 5./.

Здесь перед нами — тоже ретроспективное искажение художественной реальности и ее неповторимых "подробностей", особенно применительно к поэме Маяковского "150 000 000", хотя "подробности" крайне необходимы. Новые "мифы" в связи с творчеством Маяковского особенно опасны. Такой миф и создает Вяч. Вс. Иванов: "Внимание к проблеме сверхчеловека в русской литературе начинается задолго до почти одновременного увлечения ею у поздней Достоевского и Ницше. Стказавшись от юношеского байронического воодушевления одинокой сильной личностью, Пушкин скажет позднее:

Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно.

Когда соперник Пушкина в двадцатом веке объявляет себя рупором ста пятидесяти миллионов, в этой его поэме видно то же равнение на Наполеона: ведь в таком рупоре голоса одного человека не слышно — автор становится на горло собственной песни" /Там же/. К сожалению, Вяч. Вс. Иванов никак не аргументировал своего заявления. В чем конкретно выражается "равнение на Наполеона"? И есть ли вообще такое "равнение"? Схема — миф Вяч. Вс. Иванова не отражает реальности. Ведь "миллионы" не были просто "массой", они для Маяковского состояли из отдельных личностей, но образовывавших силу в единении: "Россия вся единый Иван" / II, 127 /. По в этом коллективе единомышленников, увлеченных общей идеей и обладающих могучей революционной силой, для Маяковского важен отдельный человек. Надо или забыть текст поэмы "150 000 000" или предвзято относиться к ней, чтобы этого не увидеть. Чего стоит торжественный "реквием", которым завершается поэма:

Вам, женщины,  
рожденные под горностаевые

мантны,  
тело в лохмотья ряда,  
падвшие замертво,  
за хлебом простаивая  
в нескислимых очередях.

Вам,  
легионы жидкостных детей,  
толпы искривленной голодом молодежи,  
те, кто дожили до чего-то,  
и те,  
кто ни до чего не дожил...

Вам, которые  
сквозь дым и чад,  
жизнью, едва державшейся на лотке,  
ржавым железом, шестерней скрежеща,  
работали все-таки,  
делали все-таки.  
Вам неумолкающих слав слова,  
ежегодно расцветавшие, навеки не вянув,  
за нас замученные - слава вам,  
миллионы живых,

кирпичных  
и прочих Иванов.

/ П, 162-163 /

Разве такое внимание к конкретному, отдельному человеку-грузовику, который восславляется, - это "равнение на Наполеона"? Так рушится еще одна схема, которой пытаются исказить творчество Маяковского.

3. О традициях Маяковского в современной поэзии см.: Михайлов Ал. "Я знаю силу слов...": Традиции Маяковского - вчера и сегодня. - М., 1963; Гончаров Б. П. Шафос воплощения общественного идеала в современной советской поэзии // В поисках нового содержания: Советская литература 70-х - первой половины 80-х годов. - М., 1969.  
О традициях Маяковского в мировой поэзии см.: "Я шар

земной чуть не весь обошел...": Сб. / Сост. В.Терехина, А.Зименков. - М., 1988.

4. Лит. газета. - 1992. - 4 марта. - С.13.

5. Лит. газета. - 1992. - 18 марта. - С.11.

6. Гронский Иван. В.В.Маяковский // Гронский Иван. Из провлого... Воспоминания. - М., 1991. - С.268.

7. Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1991. - Т. 50. - № 6.

8. Джилаш Милован. Я не враг, я критик коммунизма... // Лит. газета. - 1991. - 21 янв. - С.4.

9. Правда. - 1990. - 26 дек. - С.5.

10. Орузали Дж. Артур Кестлер // Вопросы философии. 1990. - В 10. - С. 73.

11. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение. - М., 1990. - С. 112.

12. Лисакович Виктор, Листов Виктор. Словарь по имени жизнь // Правда. - 1992. - 12 марта. - С.6.

13. Гофтер М. Нам предстоит стать его современниками // Известия. - 1991. - 25 дек. - С.3.

14. Люкс Л. Интеллигенция и революция: Летопись триумфального поражения // Вопросы философии. - 1991. - № 11. - С. 13.

15. Там же.

16. Критику одностороннего подхода Бердяева к Ленину, в частности, к его идейным позициям см.: Андреев А.Л. Николай Александрович Бердяев - философия истории и политика // См.: 11, 195-197.

17. Характеристику поэмы "Владимир Ильич Ленин" см.: Ивлев Д.Д. Поэма В.В.Маяковского "Владимир Ильич Ленин". - 2-е изд., испр. и доп. - М., 1986; Гончаров Б.П. Певец "атакующего класса" // Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. - М., 1986. У характеристику образной системы поэмы см.: Гончаров Б.П. Поэтика Маяковского: Лири-

ческий герой послеоктябрьской поэзии и путь его художественного утверждения. - М., 1983. - С. 124-126.

18. О борьбе Маяковского с мещанством и бюрократизмом см.: Гончаров Б.П. "Время, вперед!": /Проза и сатирическая драматургия Маяковского/ // Маяковский В.В. Проза. Драматургия. - М., 1986; его же. "Разоблачайте сразу...": Маяковский в борьбе с мещанством и бюрократизмом// Наш современник. - 1988. - № 2.

Г. Черемин

МАЯКОВСКИЙ: ОТ МИНУВШЕГО К БУДУЩЕМУ  
/ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ ПОЭТА /

Маяковский жил и творил в самом начале переломной исторической эпохи, открытой Октябрьской революцией в нашей стране, возникновением и активизацией фашизма в Западной Европе. Поэт, находившийся "в нашей буче, боевой, кипучей", в центре дел и событий 20-х годов, постоянно отталкивался на них творчески. Но, являясь человеком своего времени, отражая его характерные черты, Маяковский, как и все гениальные люди искусства, обращался и к важнейшим вопросам бытия, волнующим человечество, выражал свои раздумья, заветные мечты, переживания, движения души. В своем творчестве Маяковский выходил за пределы эпохи, устремляясь далеко в века. В представлении некоторых хорошо знавших поэта современников он и сам являл собой образец "человека будущего".

Нынче ширится признание того, что Маяковский принадлежит к вершинам мировой поэзии, таким, как Пушкин, Гете, Байрон.

Однако при жизни поэта такое мнение разделялось далеко не всеми, начиная от тех деятелей большевистской партии, от которых в первую очередь зависело декретирование политики в области искусства.

В.И. Ленин, как известно, исходя из традиционных взглядов на искусство, не принимал новаторства Маяковского. По свидетельству А.М. Горького, к поэту он относился "недоверчиво и даже раздраженно:

- Кричит, выискивает какие-то кривые слова, и все у него не то, по-моему, - не то и мало понятно. Рассыпа-

но все, трудно читать..."<sup>1</sup>. Произведения Маяковского первых послеоктябрьских лет воспринимались Лениным как выступления ненавистного ему футуризма. Ознакомившись с присланной ему Маяковским поэмой "150 000 000" /1921/, он усмотрел здесь "махровую глупость и претенциозность" и пенял Луначарскому за ее опубликование значительным — по тем временам — тиражом<sup>2</sup>. А Н.Л.Мещерякову сказал: "...Это особый вид коммунизма. Это хулиганский коммунизм"<sup>3</sup>.

Конечно, Ленин мог судить о Маяковском лишь по тем его произведениям, которые создавались в процессе тогдашних творческих исканий поэта. Но главным здесь было само неприятие Лениным нового искусства, с которым он говорил в известной беседе с Кларой Цеткин<sup>4</sup>.

Многократно приводившийся в литературе хвалебный отзыв Ленина о сатирическом стихотворении "Прозаседавший" /1922/, которое он оценил "с точки зрения политической и административной", подтвердил его мнение о поэзии Маяковского "я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта"<sup>5</sup>. Этот отзыв, носивший официальный характер /в речи "О международном и внутреннем положении Советской республики", 6 марта 1922 г./, примечателен и тем, что содержит признание таланта Маяковского, в котором Ленин ранее сомневался.

Всестороннюю оценку — именно как поэта — Маяковский получил в работах и выступлениях А.В.Луначарского. Менее всего придерживался заданных трактовок и догматических схем, выдающийся общественный и государственный деятель, литератор и ученый, основывался прежде всего на живом, непосредственном восприятии творчества Маяковского.

Отмечая у поэта, наряду с революционным напором, "большую жажду нежности и любви, большую жажду чрезвычайно интимного участия, огромную малость к окружаю-

щим<sup>6</sup>, критик по существу тем самым обозначил высокий ГУМАНИЗМ, пронизывающий все творчество Маяковского. Однако он был неправ, относя эти черты к якобы "мещанскому" /хотя и "симпатичному"/ "двойнику" общественного, "металлического" Маяковского. Эти высокие общечеловеческие ценности являют не слабость, а как раз величайшую силу поэта. При рассмотрении революционной темы в творчестве поэта / "Жизнь и смерть. О Маяковском", 1930; "Поэт революции", "Маяковский - новатор", 1931 и др./ Луначарский отметил, что "приход Маяковского к революции был в высшей степени органическим приходом", что он был "влюблен в революцию", постоянно подчеркивал активный подход поэта к действительности, его устремленности в далекое будущее.

Маяковский, пишет критик, "очень рано стал революционером вообще. Революция часто представлялась ему как некоторое желанное, но расплывчатое огромное благо. Определить ее точнее он еще не мог, но он знал, что вообще это гигантский процесс разрушения ненавистного настоящего и творческого рождения величественного и желанного будущего... И тут-то он нашел пролетариат, Октябрьскую революцию, В.И.Ленина...". В этом Маяковский, по словам критика, увидел "непосредственное осуществление гигантского реконструктивного процесса". Он пошел "навстречу движению". Все это, по мнению Луначарского, должно было "окончательно перегапнуть все же другие элементы его натуры, должно было дать нам в результате, может быть, облик законченного пролетарского поэта"<sup>7</sup>.

Очевидно, так и понимал Маяковский /вплоть до конца 20-х годов/ роль этих факторов в историческом развитии. Однако нельзя согласиться с утверждением Луначарского, будто революция представлялась Маяковскому как нечто расплывчатое, неопределенное. Ведь было известно, еще до этого высказывания Луначарского, об участии Маяков-



вению любым нелепым приказам. В 1918 году, задавшись возможным вопросом "Отчего не в партии?", поэт отвечает: "Меня послали б ловить рыбу в Астрахань"/"Я сам"/. Также и в конце жизни в ответ уже на заданный подобный вопрос он заметил: "...Думан, что мне могут сказать: "Ну, Маяковский, поезжайте сюда или туда". А перед тем: "На кой черт заставляют заниматься тем, чем не нужно заниматься?" /Выступление в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности, 25 марта 1930 г.// XII, 432/.

В поэме о Ленине, вознамерившись "сиять заставишь заново величайшее слово ПАРТИИ", Маяковский, наряду с достаточно известными поэтическими формулами /"мозг класса, дело класса, сила класса, слава класса", "партия и Ленин - близнецы-братья" и т.п./, показывает это "сияние" и в ином свете. Некоторые его поэтические определения говорят о пренебрежении к человеческой личности во имя безликой массы /"единица - ноль" и пр./ и не о человеколюбии, а о подавляющей и разрушительной силе: "единый ураган", от которого "лопаются укрепления врага", "...слайся, враг, замри и ляг!", "громящий кулак", "...царства стираю в карте я" /У1, 265; 267 /.

Ранее поэт пишет "Открытие письма ЦК РКП, объясняющее некоторые его, Маяковского, поступки" /"ЛУ Интернационал", 1922 / . Эти объяснения выходят на пределы опасений поэта относительно господства старой культуры и искусства. По существу, здесь речь идет о грядущем духовном и нравственном разложении, когда автор "письма" прямо предостерегает партийное руководство: "в городе-саде ваших дач" рассядутся благоденствующие мещане, будет "спаньем, едой себя развлекать человечье быдло", а "от всей вековой изоляции" лирики одно останется: - Мужчина, спать!-" / У, 102; 101. - Подчеркнуто мной - Г.Ч./ . И поэт призывает уже рядовых "коммуна-

ров": "чтоб душу врасплох не смяли", верить "новый бунт" - "третья революция духа" / У, 102, 103 /.

Убежденно прославляя партию и Ленина, Маяковский отражал и тогдашнюю веру широких масс в революционные идеалы. Но он видел и бытующие в народе плывизны и пред-рассудки. Поэтому, наряду со славословиями, поэт со всей силой восстал против создания культа личности, "обожествления" Ленина:

Если б  
был он  
партизан и обожествлен,  
я б  
от ярости  
себя не поберег,  
я бы  
стал бы  
в перекоре шестивый,  
поклонениям  
и толпам поперек.  
Я б  
повел  
слова  
проклятья громоутого,  
и пока  
растоптан  
я  
и выкрик мой,  
я бросал бы  
в небо  
богохульства,  
по Кремлю бы  
бомбами  
метал:

К Е Л О Я!

/ У1, 237-238 /

Уже то, что Маяковский допускал такую возможность / хотя и не верил в нее: "Но тверды шагг Дзержинского у гроба..." /, свидетельствует о его мощном поэтическом прозрении и политической смелости.

Маяковский, по словам исследователя, "всегда кому-нибудь неудобен! То и дело всплывают споры о его мощном и цельном характере, открывшемся на гребне исто-

рик. Маяковский оказывается всюду, где человек мыслит крупными историческими категориями, где слышится гул общественных перемен"<sup>9</sup>. Так было при жизни поэта. Так происходит и в наши дни - с его литературным наследием.

В 1927 году, завершая поэму "Хорошо!", Маяковский столкнулся с начинавшимся еще ранее партийным мифотворчеством в освещении событий Октябрьской революции.

Выполняя волю "верхов", партийные историки и публицисты старались изобразить большевистский переворот в Петрограде как великий героический подвиг. Полнейшая несостоятельность этой интерпретации убедительно показана в научном исследовании В.А.Катаяна "О некоторых источниках поэмы "Хорошо!"<sup>10</sup>. Два таких источника, которыми, как он обнаружил, пользовался Маяковский, - "Хрестоматия по истории Октябрьской революции", составленная С.А.Пионтковским /М. 1923/ и "Октябрьская революция" - хрестоматия, составленная А.Е.Шейнбергом, под редакцией К.Т.Свердловой /М. 1925 /; они, как видно из материалов, приводимых исследователем, во многом противоречат подлинным историческим фактам. Так, воинские части, охранявшие Зимний, в действительности были деморализованы и фактически не оказали сопротивления восставшим. Доверяя этим хрестоматийным источникам, поэт, очевидно, хотел полнее разобраться в революционных событиях. В этом ему могли помочь и военные руководители восстания.

Одним из них был Н.И.Подвойский.

В первые годы советской власти он работал в Истпарте. Почему-то был арестован /его допрашивал сам заместитель Ягоды Заковский/, потом реабилитирован и впоследствии занимал ответственные партийные посты.

В середине сентября 1927 г. поэт вместе с Н.А.Бруханенко ехал из Кисловодска. Она вспоминает:

"В поезде на Москву в одном вагоне с нами ехал товарищ Подвойский, и Маяковский пригласил его в свое купе послушать чтение нескольких глав из "Хорошо!". Подвойскому понравилось, он сделал только несколько замечаний и внес поправки: не "член Революционного комитета", а "член Революционного комитета", что Маяковский и исправил в рукописи, но в первом издании не успел выправить, так как книжка в это время уже печаталась в Госиздате"<sup>11</sup>. О содержании этого разговора Катанян пишет со слов Маяковского:

"По поводу строк, где упоминается он сам /"Товарищ Подвойский сел в машину, сказал устало: "Кончено... В Смольный"/ Подвойский заметил: "Не мог я сказать тогда "кончено". Как "кончено", когда только начиналось?!". Катанян запомнил "рассказ Маяковского о том, как он спорил тогда с Подвойским, возражал и доказывал, что в плане описания этого одного дня исторического переворота, подводя итог и подчеркивая завершение великих событий, это слово должно быть произнесено.

Герой требовал точности. Но и автор хотел быть точным. И хотя Маяковский продолжал настаивать, у спорной строки появился вскоре вариант, в котором замечание Подвойского было учтено. Поэма уже печаталась, и вносить исправления было поздно, но в чтении эта строка теперь выглядела так:

Товарищ Подвойский  
сел в машину,  
сказал устало:  
"К Ленину. В Смольный".

И это действительно в точности соответствовало тому, что сказано было в воспоминаниях Подвойского: "Я

уехал в Смольный... Зашел к Владимиру Ильичу .

Так эта строка прозвучала и в первом большом чтении поэмы..."/ 10, 314 /.

Итак, Маяковский добивался исторической правды в освещении событий недавнего революционного прошлого. Это вело к переоценке и победившего и ниспровергнутого. И здесь знаменательно неоднозначное отношение поэта к расстрелу императора Николая Второго и его семьи. Маяковский, разумеется, не знал и не мог знать, что это было преступное и зверское убийство, верил официальной информации и сам был противником монархического строя.

В 1928 году Маяковский много ездил по стране, выступая с докладами о литературе и чтением своих стихов. 26-29 января поэт был в Екатеринбурге, тогда Свердловске, и специально посетил место захоронения последнего русского царя, о чем рассказал потом в стихотворении "Император" /1928/.

Стихотворение это, естественно, отражает официально принятую точку зрения. Однако в нем проступает и собственное восприятие автора: "...за Исетью, где ветер свистел, приумок исполкомовский кучер и встал на девятой версте", "...у корня под кедром дорога, и в ней - император зарыл. Ливь тучи флагами плавают..." / 1X, 28; 29 /. А в черновиках откровенно высказано резкое расхождение поэта с официальной директивой: "Я голосую против", "Коммунист и человек не может быть кровожаден" /1X, 444/.

К концу 20-х годов происходит принципиальное изменение общественно-политической позиции Маяковского, которая все более расходилась с линией партии, направленной на укрепление тоталитарного режима. Поэт держится все более независимо. По словам Теодора Драйзера, посетившего Маяковского в 1927 году, "он совершенно не боится, что его индивидуальность будет подавлена коммунистичес-

кой программой<sup>12</sup>.

Следует особо подчеркнуть, что в последний период творчества Маяковского понятия "коммунизм", "социализм" употребляются поэтом в том высоком, идеальном значении, которое он в них вкладывал.

Все это обнаруживается в поэме "Хорошо!", во многих стихотворениях этого периода и особенно в пьесах "Клоп", "Баня" и в итоговом произведении поэта "Во весь голос".

В поэме "Хорошо!" на смену прежней декларативности приходит строгое следование историческим фактам, верность правде истории, здесь вместо былого прославления партийных лидеров, "вождей" — утверждение поминного вершителя судеб страны и мира — трудового народа, выявление выдвинувшихся в ходе революции народных руководителей, вроде человека "из военной бюры", отдающего распоряжения восставшим и снабжающего их оружием. Эта поэма — новаторский синтетический жанр вместо прежних "былин" и "эпопей" /в том числе и "шагов Ильича" в поэме о Ленине/; в нем сочетаются признаки эпического, лирического и драматического произведения. Неизбежен, — лаконичный, "телеграфный" стиль поэмы /"Телеграммой лети, строфа!"/.

Пьесы "Клоп" и "Баня" отличаются стремительным порывом поэта в будущее, которое здесь резко контрастирует с современной Маяковскому советской действительностью — и в социальном, и в нравственном, и в культурном отношении.

В "феерической комедии" "Клоп" /1928/ поэт дает бой "современному мещанству". По сравнению с нормальным человеческим обществом будущего /У1-Х картины / особенно рельефно выступают различные уродства советской действительности. Именно это, а не нарочито условный антураж общества будущего определяет пафос исполненной будущего сарказма пьесы Маяковского. Ее центральный персонаж —

"бывший рабочий, бывший партиец" /Пьер Скрипкин/ с его хамским поведением, привычками и вкусами, считающимися самыми обычными в советском обществе, в условиях будущего выглядит как "страшный человекообразный симулянт" и "самый поразительный паразит". Но поскольку законом здесь является гуманность, было решено воскресить даже это безобразное существо /"обывательиус вульгарис"/ вместе с неотделимым от него клопом. Особенно эффектен финал пьесы, когда демонстрируемый в зоосаде как редчайший экспонат, оставшийся от прошлых эпох, типичный меланин "орет в зрительный зал", обращаясь к присутствующей публике: "...Свои! Родные! ... Когда же вас всех разморозили? Что же я один в клетке? Родные, братья, пожалте ко мне!.." / X1, 273 /.

Если присоединить ко всему этому прилагавшуюся "рекламную летучку" со словами "это не ПРО ТЕБЯ, а про твоего знакомого" /где слова "про тебя" были выделены огромными буквами/, то массовый адресат сатиры Маяковского становится ясным для всех.

Таким образом, позиция поэта "от минувшего к будущему" получает здесь выразительное, остро сатирическое наполнение.

Если пьеса "Клоп" была по советской обывательщине, то пьеса "Баня" /1929/ являлась сокрушительным ударом по укреплявшейся в стране бюрократической системе и ее создателям. Здесь "героем" выступает переродившийся сановитый партиец, поставленный "руководящими органами" во главе некоего государственного учреждения, которое он именуется "уголком социализма".

"Главначпусп" Победоносиков, являвший собой конгломерат самых мерзких качеств, не только смешон, но, как оказывается по ходу пьесы, чрезвычайно опасен - для сохранения своей власти над подчиненными он не останавливается ни перед чем и использует государственную "машину" в

своих личных целях.

Победоносиков /не случайно называющий себя "полдем"/, уверенный в своих новых возможностях, раскрывает политику "дальнего припека": "Получив штаты, я переведу канцелярию в общемировой масштаб. Расширив штаты, я переведу масштаб в междупланетный..." / X1, 342 /.

Этой - представленной в пероидичном виде - партийной политике учреждения командно-бюрократической системы автор песни противопоставляет /устами философической гонимки/ свое творческое представление о будущем и пути к нему - в интересах людей труда: "...Год, место - 2030 год, сколько и кто - неизвестно. Известна только станция назначения. Здесь ценность неясна. Будущему прошлое - ладонь. Примут тех, кто сохранится в ста годах..." / X1, 326 /.

В отличие от Присипкина, разоблачаемого, главным образом, в условиях будущего общества, Победоносиков оказывается также и сидлим в зале, т.е. разоблачаемым прямо в лоб, а в финале - сброшенным вместе со своей подхалимской свитой "чортовым колесом времени".

В отличие от "Клопа", где торжествующей обывательщины активно противостоят лишь немногие энтузиасты, в песне "Баня" "люди будущего" оказываются действующими уже в настоящем и вызывают восхищение делегаты из будущего времени, поскольку каждому из них свойственна хотя бы одна из этих черт: "радость работать, жадна жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отлавать, гордость человечностью" / X1, 345 /.

И "победоносиковым" противопоставит здесь вся масса "рабочих и работающих".

Некоторые публицисты и критики поспешили заявить, будто в образе Победоносикова Маяковский нарисовал Троцкого. Но поэт никогда не стал бы высмеивать "бывшего" лидера, высланного из страны; а предпочитал целиться во властвующих, что и сделано в песне.

Не удивительно, что "Баня" вызвала единодушное осуждение тогдашней критики и активную поддержку рабочей аудитории.

Некая Н. Гончарова заявила, что "в мечту Маяковского поверить нельзя", что "машина времени" и "Фосфорическая женщина" - "трескучая и холодная болтовня". А его издевательское отношение к нашей действительности, в которой он не видит ничего, кроме безграмотных болтунов, самовлюбленных бюрократов и примазавшихся, - весьма показательно...<sup>13</sup>.

Наоборот, на обсуждении пьесы в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 г. отмечалось, что пьеса "бичует язвы бюрократизма", что в ней "правда полнота достаточно глубоко". Рабочий-тискальщик Коротеев сказал: "Эта пьеса составлена для рабочих, особенно для нас, выдвиженцев. Она - как бы урок для нас... Тов. Маяковский дал бюрократию хорошо... Мы должны дружно поддерживать тов. Маяковского. Я скажу, как рабочий, - эта пьеса для нас очень хороша, я очень благодарен за эту пьесу"<sup>14</sup>.

Активная общественно-политическая позиция поэта выражена с огромной силой в его итоговом произведении "Во весь голос" /дек. 1929 - янв. 1930 /.

Отдавая "планеты пролетария" свои победоносные стихотворные "войска", поэт уверен, что его стих дойдет до людей светлого будущего "через головы поэтов и правительств" / X, 281 /. Маяковский как будто предугадывал противоборство его творческому наследию со стороны тех и других - и не ошибся!.. Не прошло и двух недель после смерти поэта, как руководящие деятели РАПД обратились к Сталину и Молотову, заявляя о необходимости "вмешательства Центрального Комитета" в деятельность коммунистов - литературных критиков, выступивших в защиту творческого наследия Маяковского. В ответ на это обращение

в "Правде" 19 мая 1930 г. была опубликована соответствующая статья, подписанная Л. Авербахом, В. Сутринцем и Ф. Панферовым.

В первом вступлении к поэме "Во весь голос" поэт говорит как бы из будущего времени, но сроки "коммунистического далека" отодвигаются здесь "за хребты веков", а срок жизни самого поэта /"дней остаток"/ ограничивается пятилеткой.

С необычайной резкостью отозвавшись о "потемках" тогдашней советской действительности, поэт с характерной для него самоиронией выражает надежду, что останется в памяти потомков.

Поднятая глубинные проблемы литературы и литературной политики, итоговое произведение Маяковского отражает и текущую полемику главным образом с конструктивистами, которым покровительствовало руководство РАШ.

Считая необходимой консолидацию литературных сил, провозглашенную партией, Маяковский в начале 1930 г. вступает в РАШ. Этот шаг поэта по-разному оценивается в современной ему критической литературе и, позднее, в мемуарах и исследованиях. Но сам этот шаг был противоречивым. Порывая с новолетовскими и рефовскими настроениями, он попадал в среду, где залавали тон "поэтические рвачи и выживи". Это угрожало независимости его поэтических и политических позиций. По свидетельству художника Ю. Анненкова, встретившегося с Маяковским весной 1929 года в Ницце, он сказал, что "уже перестал быть поэтом", что теперь он - "чиновник". Маяковского, как видно, тяготила необходимость выполнять поручения рапповского руководства<sup>15</sup>.

Маяковский еще продолжал, скорее по инерции, верить в "солнечный ленинский социализм", но хорошо видел реальных проводников партийной линии, которые "эря сидят



по службе, а по душе". В другом случае во время посещения Казанского университета поэт, взглядываясь в лица студентов, замечает: "здесь каждые десять на сто его повадкой шурят глаза и так же, как он, скуласты". Можно считать, как обычно, что поэт здесь хочет выразить присутствие частички вождя в каждом из молодых людей, призванных продолжать его дело. Но можно воспринимать эти строки и иначе: Ленин, хоть и вождь революции, "взвешивавший мир в течение ночи" /в поэме о Ленине/, но и обычный человек - "как вы и я, совсем такой же".

В произведениях Маяковского 1927-1929 годов вместо безликой массы появляются обретающие плоть и кровь рядовые труженики с их будничными делами и заботами: "Рассказ литейщика Ивана Козирева о всемолии в новую квартиру", "Рассказ рабочего Павла Катушкина о приобретении одного чемодана" /о радиоприемнике/, "Горящий волос" /рассказ крестьянина об электричестве в деревне/ и др. Поэт говорит - в этом плане - и от своего имени: "Рассказ одного об одной мечте", "Даешь материальную базу!" и др. Все это - отдельные произведения, каждое из которых является монологом того или иного конкретного лица.

Все эти особенности творчества Маяковского последнего периода, его общественно-политическая позиция проявились с особенной отчетливостью в тот момент, когда отмечалось пятидесятилетие Сталина.

Знаменательно, что Маяковский, который всегда принимал самое активное участие в крупных общественных мероприятиях и откликался на них творчески, совершенно игнорировал сталинский юбилей.

Организованный цеховским руководством и проводившийся в декабре 1929 г. по всей стране и на всех партийных уровнях, он сопровождался как официальными восхвалениями-

ми, так и верноподданическими посланиями от имени рабочих. Рапповские и другие пензские писатели обратились к Сталину "с пламенным приветом", как к "вождю", "лучшему большевику-ленинцу" и т.п.<sup>16</sup>.

Маяковский в этих казенных приветствиях никакого участия не принимал, но прославил в своих стихах рабочих-строителей Кузнецкого металлургического комбината:

...Я знаю - город  
будет,  
я знаю - саду  
пшавь,  
когда такие люди  
в стране  
в советской  
есть!  
/ 1, 130-131 /

В обстановке юбилейных славословий это выступление поэта явно приобретало демонстративный характер. Но Маяковский не ограничился пренебрежением к "вождю". Он приурочил к этому завершение "Банк" и обратился в Главрепертком за разрешением ее театральной постановки. После перепирательства с чиновниками и устраниениями, по их требованию, особенно "криминальных" мест постановку - со скрипом - разрешили. Вероятно, "вождь" тогда же взял все это на заметку.

Вообще, если можно говорить о "ленинской теме" у Маяковского /хотя и изменявшейся с течением времени/, то "сталинская тема" у него отсутствует вовсе. Сталин упоминается в его произведениях всего два раза: в связи с его докладом на партийном съезде /"Домой!", 1925/, где речь идет, собственно, о самом поэте и его стихах, и в поэме о Ленине, - вместе с Троцким, - устами одного из комментиров.

Преобладающей темой Маяковского в этот период становится - и это важно - "народная тема".

В это время, несмотря на тогдашние разговоры о якобы "кризисе" или "упадке" творчества Маяковского, он, наоборот, находился перед новым творческим подъемом: в напряженных поисках принципиально новых творческих возможностей. По свидетельству Кирсанова, Маяковский говорил ему, Асееву и Брику: "Я придумал такое, что все поэты будут завидовать. Я напишу стихи абсолютно новые, непохожие ни на что!"<sup>17</sup>.

Сделать это поэт не успел.

О предсмертной творческой работе Маяковского над стихом можно судить по оставшимся наброскам лирического вступления к поэме о пятилетке. Они, казалось бы, не отвечают привычным представлениям о творческой манере Маяковского:

Любит? не любит? Я руки ломаю  
и пальцы  
разбрасываю разломавши  
так рвут загадав и пускают по маяю  
венчики встречных ромашек...

/ X, 286 /

И - другие, отражающие глубокие раздумья поэта, поистине всеобъемлющие строки:

Ты посмотри какая в мире тьма  
Ночь обложила небо звездной данью  
в такие вот часы встаешь и говоришь  
векам истории и мирозданию

/ X, 287 /

Поэт не успел осуществить свои грандиозные творческие замыслы. Мысль о самоубийстве преследовала его с дореволюционных времен. Но несмотря на фатальное стечение обстоятельств весной 1930 года, роковой исход мог и не произойти. "Даже написав предсмертное письмо, - по словам Д.Э.Брика, - необязательно было стреляться". Для

этого, на ее взгляд, не было достаточно веских оснований. "Но он был Поэт. Он х о т е л все преувеличивать. Без того он не был бы тем, кем он был". Но далее: "...Это бегство, но у него выхода нет - нет сил побороть ощущение надвигающейся старости, а с ней, так гиперболически казалось ему, растущей неполноценности"<sup>18</sup>. Впоследствии Р.О.Якобсон вспоминал о своем разговоре с Л.Ю.Брик в 1919 г. Он сказал, что не может "представить себе Володю старым". Но это она ответила: "Володя до старости? Никогда! Он уже два раза стрелялся; оставив по одной пуле в револьверной обойме. В конце концов дуля попадет"<sup>19</sup>.

Но были и более глубокие причины ухода Маяковского из жизни. В.В.Полонская пишет, что "к двадцатилетию литературной деятельности он вдруг оказался лишенным признания со всех сторон. И особенно его удручало, что правительственные органы никак не отметили его юбилей"<sup>20</sup>. Очевидно, не было команды "свыше".

В противоположность официальной точке зрения, Б.Пастернак так оценил уход Маяковского из жизни:

Твой выстрел был подобек Эгнэ

В предгорьях трусов и трусики.

Таким образом, эволюция общественно-политических позиций Маяковского от революционного прошлого до первых месяцев 1930 г. знаменует крутой поворот в его отношении к советской действительности, к исторической ситуации в стране и в мире.

До недавнего времени эволюция Маяковского освещалась в нашем литературоведении в соответствии с заданной схемой истории партии и советского государства. Согласно типовой концепции /мелькие различия у разных исследователей можно не считать/, развитие идейно-политических

взглядов поэта шло по линии все более основательного усвоения им теории марксизма-ленинизма, политики партии, а в творческом плане - по линии овладения методом социалистического реализма. Это не исключает, разумеется, достижений отечественного маяковедения в тех научно-исследовательских работах, в которых имеются самостоятельные разработки и выводы. Но все они требуют внимательного критического пересмотра.

В изучении творческого наследия Маяковского, как и всей послеоктябрьской литературы, неприемлемы привычные догмы, стереотипы и каноны. Критериями должны быть объективные исторические закономерности, общечеловеческие нравственные и духовные ценности, достижения мировой цивилизации и культуры.

Возможны различные подходы к эволюции общественно-политической позиции Маяковского.

Думается, что эволюция поэта совершалась следующим образом. Если в начале 20-х годов Маяковский придерживался, в целом, партийного политического курса, отстаивая самостоятельность своих взглядов, то в дальнейшем его общественная и творческая деятельность зачастую противостала партийному диктату. В конце 20-х годов поэт переходит - в пьесах "Клоп" и "Баня" и ряде других произведений - к прямому разоблачению упрочивающейся командно-бюрократической системы, культа "вождей" и сталинского тоталитарного режима и к утверждению подлинно народной точки зрения на тогдашнюю действительность. Сохраняя преданность высшим революционным идеалам, Маяковский в итоговом произведении "Во весь голос" - по существу - бросает вызов лживым партийным "ветхем" и обращается непосредственно к грядущим поколениям.

В 1935 г. Сталин решил использовать имя Маяковского и его творческое наследие в своих целях, изобразив его

певном авторитарного режима. Соответственно подчинялись и перетолковывались произведения поэта. Однако посмертное возвышение Маяковского в известной сталинской резолюции, опубликованной в редакционной статье на Литературной странице "Правды", привело к тому, что он был искусственно отъединен от современной ему советской литературы и на долгие годы сделался объектом глубоко чуждого ему общественного и литературного поклонения, своего рода "культом личности" в поэзии.

Сталинская формула ушла в небытие, а творческое наследие Маяковского избавилось от фальсификации и искажений.

Позднейшие оценки наследия Маяковского Луначарским были противоречивы.

Луначарский считал, что Маяковский характерен для "переходного времени", и полагал, что подлинный большой поэт появится из пролетарской среды, что это будет "социальный революционер ленинского типа, Ленин в поэзии. Но Маяковский таким не был"<sup>21</sup>. Это суждение Луначарского не выдержало проверку временем. Поэтов "ленинского типа", официальных воспевателей было немало. Но кто их сейчас почит? А критик между тем признавался: "При жизни Маяковского мне и в голову не приходило, что я потом пойму его рост /а еще понял ли я его во всем масштабе?/ так огромно значительнее, чем при его жизни"<sup>22</sup>. Здесь Луначарский был глубоко прав.

То, что в творчестве Маяковского отвечало исключительно условиям и запросам его времени, осталось в прошлом. Но главное в его наследии принадлежит будущему, которое в ходе исторического процесса становится настоящим, сегодняшним.

Творчество Маяковского, как и каждого великого поэта, — чрезвычайно жизненно. Оно — непреходяще и неисчерпаемо.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В.И. Ленин и А.М. Горький. Письма, воспоминания, документы. - 2-е изд., доп. - М., 1969. - С. 344.
2. См.: Лит. наследство. - М., 1958. - Т. 65. - С. 212.
3. Там же.
4. См.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине. - М., 1955. - С. 13.
5. См.: Ленин В.И. Полн. собр. соч. - 5-е изд. - Т. 45. - С. 13.
6. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-и т. - М., 1964. - Т. 2. - С. 495-496.
7. Там же. - С. 491.
8. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1955-1961. - Т. III. - С. 432. Далее в ссылках на это издание римской цифрой обозначается том, арабской - страницы.
9. Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. - Л., 1975. - С. 8.
10. Лит. наследство. - М., 1958. - Т. 65. - С. 288.
11. Государственный Музей Маяковского, Ф. 13368.
12. Каталин В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. - 5-е изд., доп. - М., 1985. - С. 411.
13. Рабочая газета. - 1930. - 21 марта.
14. Курь. "Давнь!" - 1929. - № 12.
15. См.: Ингфельдт Бенгт. Любовь-это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.В. Брик: Переписка 1915-1930. - М., 1991. - С. 262.
16. Октябрь. - 1929. - № 12.
17. Альманах с Маяковским. - М., 1934.
18. Дружба народов. - 1989. - № 3. - С. 217.
19. Ингфельдт Бенгт. Любовь-это сердце всего... - С. 19.
20. Вопросы литературы. - 1967. - № 5. - С. 171.
21. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-и т. - М., 1964. - Т. 2. - С. 498.
22. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-и т. ...Т. 3. - С. 455.

М. Бодров

МАЛКОВСКИЙ И ВРЕМЯ

Все, чего касался ты, казалось  
Не таким, как было до сих пор,  
То, что разрушал ты, — разрушалось,  
В каждом слове бился приговор.

А. Ахматова

Известно, что в каждом почти писателе — этом сосуде жизни — "много разной дряни и ерунды", и если его встряхнуть, покажется, будто весь он наполнен мутью. Книжка Юрия Карабчиевского "Воскресение Маяковского" оказалась вот такой встряской. Но зато как притягателен стал этот сосуд с отстоявшейся влагой! И стало отчетливо видно, какой океанской глубины в нем жила воскрешающая вода! Жаждавшим хватит ее на столетия, и нет необходимости пить ее без остановки, захлебываясь. Целительнее — по глотку.

Мой первый глоток — "Хорошее отношение к лошадям":

Были конюга.

Цели будто:

- Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб. —

В этом стихотворении Малковского, Маяковского 1918 года, когда он готовил сборник "Все рочиненное", как в капле, преломляется содержание и форма обращений поэта к слушателю и читателю разных лет и времен.

Первый сегодняшний вопрос — кто есть кто? — связывается, конечно, уже не с классовым и даже не с социально-родовым представителем, не только с духовно-философской основой писателя в общем и целом, но и со способно-

стью его объяснить и научить следовать этому детскому, однако общенсходному руководству: что такое хорошо и что такое плохо. "Хорошо" Маяковского в главном, в сущностном своем выражении - от начальних и до последних вступлений поэта - оставалось единым, отмеченным знаком "боль", знаком сострадания, человечности / "я - где боль, везде"/. И хотя пространство, в котором проявлялось это начало поэта, временем суживалось до предела, апостольская миссия Маяковского / да, это миссия тринадцатого апостола со стремлением к испытанию и обнесению Сытцовного писания/, она не обрывалась, не переопределялась, не вырождалась. И даже в том переломном году, за которым последует год воинного коммунизма, в 1918-м, "общая звериная тоска" являет себя с особой уболительностью в Маяковском; в лице Маяковского, свидетельствуя о неизблемости вечного идеала поэзии: это утверждение связи всего живого, истинно живого, уверенности поэта и в катастрофических ситуациях, что продолжение жизни следует...

Первая строфа "Хорошего отношения к лошадям" - символический автопортрет Маяковского. Но это также и сама жизнь, демонстрирующая себя через общность и единство ликов своих и действий - со всеми контрастами, противостояниями, оппозициями значений одного и того же явления. Хруст уличного льда под коваными копытами бегулей лошади Маяковский переводит на язык поэзии, семантизируя звуковые оттенки, инанси, и получается, что каждое копыто как бы рисует одну из сторон действительности и человеческой жизни - отдельной и общей. А общность и единство этих сторон выражены через аллитерационное созвучие слов и объявляется Маяковским п е с н е й! Песнь-музыка, ритмика этих звукоповторов: "Гриб. Грабь. Гроб. Груб", - в сущности, выражает взгляды поэта на все упорядочиваю-

щую миссию не только искусства, но и вообще созидательной деятельности, демонстрирующей союз природно-чувственного и рационального начала жизни. Значительно, что, говоря и о машине, Маяковский выражает то же толкование союза, а не столкновение этих начал — при всей разноголосии мира: "Пых-дых, пых-тят // мои фабрика" /финал последней главы "Хорошо!"/. И хотя поэтом тоже сказано здесь: "И р и з п о о б и л к маршу такт ноги...", но пафос такта, песни к утверждению все того же союза природно-земного начала /ноги/ и головного у Маяковского — основа основ. Кстати, не случайно, по-видимому, программно-манифестные стихи Маяковского представляют четырехчастную, "маршевую" и "отприродную", ритмическую структуру. Это "Я", "Облако в штанах" /"Тринадцатый апостол"/, такова, в сущности, его поэма о Ленине, таковой же, думается, стала бы и его речь "Во весь голос" — дай револьвер осечку...

В лексическом составе начала "Хорошего отношения к лошадям" демонстративно единство и противостояние слова-символа, знака и буквального смысла слова, предмета или явления жизни и типологизированного принципа осмысления их. В беге лошади Маяковского, в беге земном — в отличие от небесного: гоголевская "птица-тройка", "летит, летит степная кобылица" А.Блока — выражается то же вечностное движение, и в целом первый строфа стихотворения являет перевод жизни в поэзию, торжество гармонии над дисгармонией. Торжествует песнь, предметом которой является труд, упорядочивающий этот мир, раздираемый, а не обогащаемый разноголосицей тварности: — "Гриб? — Грabb!"; "Грabb грabb..."... В этих четырех словах песни копыт лошади, в их соотносимости и взаимобъяснимости, оппозициях и единствах — бесчисленное множество смысловых оттенков и добавлений к этому, главному, смыслу: над разноликим миром надо поставить поэзию

лошадь, а не Пегаса; бег ее — черний труд — и в то же время — настоящая радость жизни, вечность бытия.

Данное прочтение четырех строк, четырех знаковых слов "Хорошего отношения к лошадям" относится, конечно, уже и к стихотворению в целом. Обращенное к миллионам, будучи по природе своей притчевым, это стихотворение Маяковского, в сущности, неразъемлемо, и строится оно на открытой фабульно-сюжетной основе — рассказе, как поэт увидел однажды упавшую на гололед московской улицы старую лошадь, как видевшие это смеялись, несмотря на то, что перед ними могло оказаться покалечившееся и умиравшее существо, и как страдавшая лошадь не только поднялась и продолжала свой путь до дома, но и, преодолев боль, чувствовала себя как бы вновь родившейся. Роль поэта, миссию его можно назвать чудодейственной: его сострадание мучившемуся существу, помощь этому существу в несчастье и унижении его переходят в обращение, напоминающее слово Спасителя в передаче его через апостола: "...нет воли Отца вашего небесного, чтобы погиб один из малых сих" /Матф., 18,14/. Но апостольство Маяковского связано в первую очередь с верой в самоуважение и собственную силу слабых. Утверждая равенство тружеников, поэт готов объявить о бессмертии их, о способности дать свой новый завет: "...и стоило жить, и работать стоило".

Так песнь лошадиных копыт переходит в философское заключение о смысле жизни и превращается в гимн будничному труду.

А между первыми и последними строчками стихотворения Маяковский рисует картину рушащейся и восстанавливаемой гармонии — ритма жизни, движения, духовного и физического равновесия, лада. И показательно, что это изображение в первую очередь дается через ту же звуко-

ритмическую систему первой строфы, вернее, - второго стиха: "Лошадь на КГУП ГРОХнулась...штани пришедшие Кузнецким клешить, сГРУДилась...". Звукопись второго стиха получает объективированную семантизацию, оказавшись в составе рифм - обычной и внутренней: ГРУБ - ГРОБ - ГРОХ - ГРУБ - ГРУД. Реализация звукописи становится у Маяковского характеристикой улицы, которая проявляет себя топотом, в противоположность пению - музыке лошадиных копыт: "...штани пришедшие Кузнецким клешить" - "зевак", стремящиеся в то же время себя показать, окалачивающиеся, вместо того, чтобы трудиться, претендуют на право судий над миром труженничества, над столкновениями, падениями представителей этого мира. Суд их - смех, демонстрация своего превосходства над слабыми или оказавшимися в беде. И смех этот - по сути - торгашеский: он "зазвенел" и "зазвякал", выражал свою природу, монетную. "Грош ей пена!" - говорит Маяковский. В целом же праздная улица, являющая бесчеловечность, отмечена знаком дикости: "Лишь один я голос свой не помещивал в вой ему" /т.е. Кузнецкому/. И Маяковский, таким образом, в 16-м году вынужден говорить о своем одиночестве, когда речь идет об улице, природа которой - "вой".

Улица в поэзии Маяковского с самого начала была многозначна и многолика. И с самого начала перед читателем вставала личность, руководящаяся высоким идеалом не только в своих художнических галерейных выставках картин действительности, но и в действиях своих, поступках, заявлениях о главном смысле жизни:

За гам  
и жуть  
взглянуть  
отрадно глазу:



Улица в "Хорошем отношении к лошалям" стала знаком и нравственного и социального состояния общества, а также знаком истории, пути как отдельного человека, так и массы. И начинается изображение этого пути с проблемы освобождения от обстоятельств. И первое, чем руководствуется Маяковский, - игра. Игра звуками, буквами, слогами слов и их смыслом. Это, как известно, было общим оружием футуристов и не потеряло действительности в глазах современных писателей /пример тому - А. Вознесенский/. Маяковский же стал тем, кто начал изображать улицу:

у -  
лица.  
Лица  
у  
догов  
годов  
рез-  
че.  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы.  
/Из улицы в улицу, 1913/

Звучит? Переводя же эту игру на обычный язык, - что Маяковский и сделал в "Хорошем отношении к лошадям", - мы читаем: "У! Лица... Как у догов!". Почему "годов резче", надо еще подумать, но "вой" определен уже в виде этой оторвавшейся или оторванной буквы - "у" и определенная резня - "грабь", "гроб" таких улиц, о чем свидетельствует повторение "рез-" и "че", где "че-", приходится думать, - это то, что осталось от человека...  
"Вдй" в стихотворении Маяковского "Из улицы в улицу" по

природа своей разнобоен, разномотивен. И главный мотив связан с пояснением: "...резок идут муки". Это антитеза воя-смеуху Кузнецкого в "Хорошем отношении к лошади". Но очевидно здесь также "там и жуть" из стихотворения "Утро" и "вой"-крик /облаи! / души человеческой и проститутки. Помимо перберского воя-рыка догов читательское внимание останавливает глас вопиющего от бессилия поэта: "Мы завоеваны!". "Мы - поэты, художники", - говорит Маяковский. Что же касается противостояния искусства "таму и жути" повседневности, оно выражено прежде всего в словесной игре, в разъятии узаконенных привычных понятий и установлении новых связей между словами, вещами, картинками жизни. Собственно, главное здесь именно само по себе новое видение. Маяковский выступает от имени футуристов, как таковых, и конкретно - от кубофутуристов: думается, совсем не красного слова ради им сказано: "Через железных коней /Клодта? - М.Б./ с окон бегущих домов прыгнули первые кубы".

В "Хорошем отношении к лошадям", как уже было сказано, улица получает вместе с конкретным изображением конкретных картин также символизированное осмысление, пернее, мифологизированное. "Ветром опита, льдом обута, улица скользила" - не только факт-документ и не только, так сказать, типичные обстоятельства послеоктябрьского пути российской истории, но и картина, действующими лицами которой выступают силы природно-космические. Преувеличение? Да, "ветер" и "лед" /вода/ можно рассматривать как традиционные олицетворения, однако в смысловом контексте стихотворения, в притчевом переводе слова из литературно-земного плана в небесно-библейский они обретают статус именно мифообраза, становятся действующими лицами адской действительности. Во всяком случае, и в

картине Малковского 1918 года дает о себе знать "Алише города" года 1913-го, в котором было: "...под выскокой, где сельщи из Керчи... обитый старикашка шарил очки и заплакал, когда в вечернем смерче трамвай с разбега взметнул зрачки"...

Плачушая лошадь, ответное состояние в поведении поэта в "Хорошем отношении..." - при опраделеннейшем психологизме рассказа и кронико-реалистическом заключении: "все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь" - это в контексте других произведений Маяковского, особенно в контексте воскресающей сегодня и воскресающей литературы, воспринимается уже как библейское слово. Думается, свидетельство тому - также переход языческого "мы" Маяковского, его "общей звериной тоски" в невольное христианское восприятие: "ВСЕ МЫ немножко лошади, КАЖДЫЙ ИЗ НАС по-своему лошадь", что фантасически снимает оппозицию: "Я" - праздная улыбка, плач - "вой" /Лишь один я голос не вмешивал в вой ему/. К этому можно прибавить также стиливую двусферность обращения: "Деточка"...

Итак, "Я" Маяковского - автора "Хорошего отношения к лошадям" дает основание выделить в нем животворное апостольское начало. Но в то же время это "Я" способно было, по сути, слиться с "мы" - "штаны пришедшие Кузнецким влачить", т.е. с матросами. Да, речь идет о "Девом марше", что определяется фоном-соседством еще одной вещи поэта. Это - "Ода революции".

"Ода революции" сегодня - тот исторический документ, где Маяковский, может быть, помимо воли своей, встал нац. временем, выступив летописцем, способным говорить правду и только правду:

О, зверина!  
О, детская!  
О, копеечная!  
О, великая!

Каким названием тебя еще звали?

Как обернешься еще, душная?

Стройкой постройкой,

Грудой развалин?

Машинисту,

пылью углей овечьей,

шахтеру, пробивающему толщи руд,

камень,

камень Боговова!

Славьшь человеческий труд.

А завтра

Блаженна!

строится соборы

тихо возносит, поцелу моля, -

твоих маститых тупорылые боры

взрывают тысячелетия Кремля.

"Слава".

Хрипит в предсмертном рейсе.

Визг сирен придушенно тосок.

Ты шлеешь моряков

на тонущий крейсер,

туда,

где забытый

мучил котенок.

А после!

Пьяной толпой орала.

Ус захватский закручен в форсе.

Прикладами гонишь седых адмиралов

вниз головой

с моста в Гельсингфорсе.

Вчерашние раны лижет и лижет,

и снова вижу вскрытые вены я.

Тебе обывательское.

- о, будь ты проклята трижды! -



Рассказывая о времени и о себе, Маяковский оказывался и.о. времени, будучи тем же "вечности заложником", как и Борис Пастернак. Но оба не выбирали "путь, чтобы протоптанней и легче"...

ТРИ ФРАГМЕНТА О МАЯКОВСКОМ

Вступление и комментарий  
В.Н. Терехиной.  
Публикация Л.А. Селезнева и  
В.Н. Терехиной.

Среди разнообразной критики и мемуаристики русского зарубежья, посвященной в той или иной степени Владимиру Маяковскому, есть немало на первый взгляд случайных заметок, незначительных отрывков словно и несуществующего целого. Однако отраженные в них беглые наблюдения, собранные поспешно, способны дополнить наше представление о поэте и его реальных связях со временем.

Выбранные фрагменты касаются раннего, футуристического, периода творчества Маяковского. Как отмечал глубокий исследователь этого вопроса В. Марков, "поэзия и критика эмиграции могла себе позволить не обращать внимания на футуризм. В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве. Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма" /Марков В. Мысли о русском футуризме// Новый журнал. - Нью-Йорк. - 1948. - № 2. - С.175/.

На случайно в статьях Георгия Иванова, Николая Остужа, Георгия Аламовича подвергается анализу преимущественно послереволюционное творчество Маяковского и относительно мало суждений о характере поэзии, современниками которой они были до эмиграции. Неприятие ими эстетики футуризма приводило к тому, что, несмотря на политический антагонизм, произведения 1920-х годов, в которых Маяковский отходил от прежних принципов, оказывались ближе. Этот парадокс сформулировал Роман Гуль: "Левый марш" жизненно откровенен и художественно прекрасен". Впоследствии Ирий Иваск подчеркивал: "Маяковский - политичес-

кий враг, но в лирике - зачастую друг. Отнимем у враждебных нам полиграфов лучшего Маяковского, большого поэта, огрубившего русский язык, но и извлечшего из него гимны нового псалмопевца. Кроме Маяковского, ничего, кажется, в советском искусстве увоеванию не подлежит" /Ивак Ю. Маяковский-Пастернак // Новый журнал. - Нью-Йорк. - 1969. - № 95. - С. 179/.

Связывая творчество позднего маяковского с развитием традиций Державина и Некрасова, русское зарубежье, может быть за исключением В. Ходасевича, представляло его футуристический этап как нигилистический разрыв с традицией и предшествующей культурой. Таков взгляд одного из частных оппонентов Маяковского в московском Обществе свободной эстетики философа Федора Степуна. "В свое время, - вспоминал он, - все это казалось субъективным бредом сумасшедших, хотя частично и очень талантливых людей /ритм и синтаксис Маяковского меня сразу же поразили, как и какая-то особенная музыкальность Хлебникова и своеобразная глубокомысленность нежных изысканий Елены Гуро/. Но вот прошли годы, и стало ясно, что сквозь искусство футуристов пробивалась к жизни величайшая тема новой истории, страшная тема большевистской революции, с ее футуристическим отрицанием неба и традиции, с ее разрушением общепринятого русского языка и заменой его интернационалистическим рев-жаргоном, с ее утопическим грядуществом, доверием к хаосу и даже с полной возможностью для вождя всемирного пролетариата именовать себя вслед за Владимиром Хлебниковым "президентом земного шара" /Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. - Нью-Йорк. - 1956. - Т.1. - С.124/.

В отличие от упомянутых работ публикуемые фрагменты из воспоминаний о Маяковском не содержат аналитических оценок и обобщений, остаются на уровне житейских фактов. Однако при этом 20-летний поэт показан в литературной

среде, более широкой, чем обычно представляется, например, со слов Д. Бурлюка или Л. Брик. Возникает и ждет дальнейшего осмысления тема патриотизма Маяковского, которая прежде характеризовалась лишь прилагательным "советский". Взгляд со стороны существенно дополняет и в чем-то меняет картину повседневной жизни поэта накануне трагического перелома и создания поэмы "Про это". Все это, как и отдельные любопытные не только специалистам штрихи, делает, на наш взгляд, возможным вернуть читателю забитке, недоступные в иные времена страницы.

Вл. Михайлов

### МАЯКОВСКИЙ

... Помню, ранней весной 1913 года мы трое, сотрудники провинциальных газет, попавшие в Москву благодаря добрым дядям - редакторам-издателям, пославшим нас поучиться у столичных газетных работников, удостоились услышать выступление Маяковского. На этом выступлении "мэтр" уже не объявлял, что он болен, но истушленно гремел о конце буржуазной культуры, о войне, объявленной им и его единомышленниками "меданской гниль", и декламировал свои стихотворения, между прочим, из вышедшей в 1912 году "Попечина общественному вкусу". Прочел он и стихотворение "Д":

По мостовой  
моей души изъезженной  
паги помещанных  
вьют жестких фраз дятн...<sup>1</sup>

Читал около часа. Выступление сопровождалось смехом, часто ухмылканьем части публики, аплодисментами, а иногда истерическим визгом поклонниц "мэтра". /Совсем так, как теперь можно слышать на выступлениях Элдаса Пресли/. Сло-

ном, была атмосфера скандала и рекламы, что, очевидно, входило в план чтеца.

Через несколько дней кто-то из газетной братии вручил нам кусок бумажки, на котором было написано такое стихотворение:

Кто он?

На острале -  
Быльший "градущий х...",<sup>2</sup>  
Но теперь он -  
Талантливый "ноандерталец".  
В зале - рев,  
Крики, гам,  
Проходит  
С острали,  
Чумь несет,  
Вверх полнив  
Указательный грязный палец.

Автором этой эпиграммы был известный всей Москве талантливый и остроумный фельетонист "Раннего Утра" и других газет Лоло /Мушкетей/.

Маяковский скоро узнал или догадался, кто был автором эпиграммы. В кругу своих друзей он заявил, что устроит Лоло "небольшой погром", побить не побьет, но публично надерет уши.

Уже перед нашим отъездом мы услышали, что Маяковский застал Мушкетейна в бильярдной одной из московских гостиниц и уже направился к нему, чтобы осуществить свое намерение. Но... на беду Маяковского там же оказался любимец москвичей "Дядя Гилля", Гилларовский, большой приятель Лоло. Дело приняло для "изтра" плохой оборот. Отличавшийся, что знала вся Москва, огромной силой, "Дядя Гилля" спокойно подошел к Маяковскому и громко сказал ему, что если он только посмеет пальцем тронуть Лоло-где он то и когда бы то ни было, - он будет иметь дело с ним. Бормоча себе под

нос ругательства, Маяковский удалился вместе со своей свитой.

х х х

С началом войны Маяковский из революционера сразу превратился в "квасного патриота", выступал даже на улицах Москвы с кровожадными и хвастливыми стихами:

О панталонн венских кокоток

Вытрем пали ытки... -

орал он<sup>3</sup>.

В следующем году он руководил демонстрациями и участвовал в разгроме немецких магазинов. Когда же его призвали в армию, то, по свидетельству очевидцев, в Петрограде на квартире у Горького он, в истерике, умолял спасти его. Его устроили чертежником в саперную часть<sup>4</sup>.

Новое русское слово. - Нью-Йорк. - 1958. -

31 авг. - № 16600. - С. 8.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Владимир Михайлов был провинциальным журналистом, после революции эмигрировал в США. Его фельетоны о пребывании Маяковского в Америке в 1925 году печатались в нью-йоркской газете "Рассвет". Так, в корреспонденции из Детройта сообщалось: "До сих пор в Детройте никто не интересовался поэзией. Но вот, как назло, откуда ни возьмись приезжает к нам поэт Маяковский ... Вместо Литературной лекции Маяковский пел хвалебные песни Советской власти. Потом обернулся назад и увидел занавес, на котором была нарисована какая-то картина. Действительно, картина была убогая. Он посмотрел на нее, усмехнулся иронически, потом сказал:

- Если бы я имел сзади глаза, я удрал бы со сцены..."

1. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. - М., 1955. - Т. 1. - С. 45.

2. "Грядущий хам" - заглавие статьи Дя.Мережковского, которое было перефразировано Маяковским в одном из первых футуристических выступлений - "Пришедший сам".

3. Михайлов по памяти итгирует стихотворение Маяковского "Война объявлена":

Постойте, шашки о шелк кокоток  
вытром, вктрем в бульварах Воин!

/ Т. 1. - С. 65 /

Фельетонист "Нового Сатирикона" Дон-Алигало /А.П. Шполнский/ также вспоминал, как Маяковский, "возбравшись на памятник Скобелеву против дома генерал-губернатора, потный от воодушевления, кричал истовым голосом:

- Теперь война не та! Теперь она наша! И я требую клыгив в верности! Требую от всех и сам ее дам! Дам и говорю - шелковым бельем венских кокоток вытереть кровь из наших саблх! Уррра! Уррра! Уррра!" /Поезд на третьем пути. - М., 1991. - С. 180-181/.

Этот эпизод встречается в главе "Маяковский" из книги И.Бунина "Воспоминания" /Париж, 1950.- С. 240/: "Э день объявления первой русской войны с немцами Маяковский влезает на пьедестал памятника Скобелеву в Москве и ревет над толпой патриотическими взглядами...". Знакомая Маяковского тех лет И.А.Хвас рассказывала: "В августе 1914 года впервые он прочитал у нас "Мама и убитый немцами вечер" и "Война объявлена". Никогда не забуду, как в солнечный день, осенью 1914 года, мы с ним стояли на углу Кузнецкого моста и Петровки во время кружечного сбора "На помощь жертвам войны". Он нес мой кружок с деньгами и громко читал свои стихи о войне. Среди нарядной публики Кузнецкого моста голос его звучал, как громкий клич протеста"/Рукон. фонд Гос. музея В.В.Маяковского/.

4. Утверждения Михайлова, вероятно, заимствованы из

книги В. Ходасевича "Литературные статьи и воспоминания" /Мью-Йорк, 1954/: Маяковский служил чертешником в Петроградской автошколе.

И. И. Евреинов

ОБ ОСТРОУМИИ И ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯХ

...Я сожалею, что не записал всех тех остроумных "выходов из положения", каких я был свидетелем в период нашей дружбы с Владимиром Маяковским, на обедах у меня, у него, у Корнея Чуковского, у Ильи Ефимовича Репина, на вечерах поэзии, где он декламировал, и особенно во время сеансов, когда он рисовал мой портрет.

Можно смело сказать: никто остроумнее Маяковского не остривался на диспутах после своих астраханских выступлений и в личной перебранке с собратьями по искусству. Он — нет сомнения — очень хорошо усвоил если не все данные "Эретики" Шолленгауэра<sup>1</sup>, с какими я познакомил его во время наших бесед об искусстве снова в близость Маяковского в Куоккале /в Финляндии 1915-1916 гг./, то, во всяком случае, те данные, что привнес Шолленгауэр для конца своего "учебника". А там черным по белому говорится, что недурно придаться к слабому месту противника /как говорится среди хулиганов, "бей его в грудь — у него грудь слабая!" / и постараться тут же поднять противника на смех так, чтобы затюпали все слушатели. Пока противник, сбивший с толку, будет бороться с шельмой, или выхода из смешного положения, — время сыграет в пользу того, кто сумел его высмеять на потеху всей публике ...<sup>2</sup>

И не такой уж смелый шаг по природе, чтобы схватить при мало-мальски подходящем случае, но, сумев защелкнуть своей фантастической неадекватностью рассказы Маяковского, я неизбежно хотел, как все, /1940-е гг./

газ. Русская мысль. — Париж, 1963. — 14 но-

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Николай Николаевич Евреинов (1879-1953), театральный режиссер, разрабатывал теорию монодрамы и театрализации жизни. В книгах "Театр как таковой", "Театр для себя" он показывал, что "человеку свойствен инстинкт преобразования, одинаковый инстинкту самосохранения". Критик В. Хосин в статье "Великолепные ожидания" объединил рецензии на работы Евреинова и на поэму Маяковского "Облако в штанах": "Пусть возрадуется Евреинов клоунаде, которую творит он, этот гаер сегодня и святой завтра. Пусть аплодирует, пусть аплодирует кричащим нарядом этого "актера для себя", ибо вот она, воплощенная театральность, та театральность, когда воля к театру, воля не быть самим собой разрешается в величайшей откровенности, разрешается в той детскости, которая не стесняется себя. Театральность и последняя откровенность! - о, это поистине парадокс творческого духа.

.....Я  
Весь из мяса,  
Человек весь.

«Кто решится на такое признание?..» /Очарованный странник: Альманах зимний. - Пр., 1915. - С. 15/.

Евреинов часто встречался с Малковским в 1913-1915 годах. Тогда же в Куоккала, на даче К. Чуковского, поэт пародировал Евреинова, о чем тот рассказал в книге "Одиночество о портретистах"/Пр., 1922/. После отъезда за границу Евреинов не раз писал о Малковском. Публикуемый отрывок, по свидетельству его жены, задуливался как часть предисловия к большой книге по истории сатиры и юмора, которую Евреинов так и не закончил.

1. Эстетика /греч./ - искусство и эстетический спор, полемичность.

Евреинов говорит о книге немецкого философа Артура Шпенгера /1788-1860/ "Эстетика, или искусство по обладать в спорах", русский перевод которой входил в состав 4-го тома Полного собрания сочинений философа в 16 выпусках под редакцией Ю.И. Айхенвальда /М., 1910/ и выходил отдельным изданием /СПб., 1902/.

2. Рассуждениям о том, в каких пределах дозволено публичное издевательство и насмешки, Евреинов посвятил статью "О покойниках, осмеявших покойников" /Возрождение. - Париж, 1953. - № 25. - С. 158-161/. Автор упрекал в нарушении нравственных границ имажинистов, критикувавших по поводу смерти А. Блока, В. Маяковского, который надсмехался над самоубийством С. Есенина, и В. Ходасевича, чей некролог Маяковскому был переполнен неприязнью. Евреинов считал, что в подобных выступлениях должна быть соблюдена требуемая нашими нравственными основами условность "двойного восприятия": "Требуется так построить подобного рода протест, чтобы с внешней стороны казался, будто предмет его критика служит нечто свободное от "табу", нечто не только дозволенное нравственными основами для осмеяния, но даже осужденное на смех и поругание. Тот же предмет, какой в первую очередь облюбован и какой имеется наиболее в виду автором протеста, должен только проскальзывать через внешнюю оболочку, чтобы в меру дразнить покушением на одно из "священных табу".

Б. Погорзлова

#### ВАЛЕРИЙ БРИСОВ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

... Бывал в последние годы на "Средах" и В. Маяковский. Этаким беспардонным верзилкой паталом он пелыми днями по Москве. Из кафе в редакции, оттуда - по

клубам и знакомым. Стихами своими пугал обыкновенных слушателей. Основным его занятием /и, как говорили, единственным средством к существованию/ была "железка"<sup>1</sup>. Производил впечатление не вполне ситого человека. Придя в гости, он быстро и без разбора поглощал все, что стояло на столе. Бросал в огромный беззубый рот широкое, а за ним тут же - кусок семги, потом горсть печенья, а вслед за ним - коммату и т.д. Его друзья рассказывали, что одно время никакого постоянного места жительства у него не было. Где-то, кажется, - на Кавказе, он был исключен из 7-го класса гимназии, о чем сам говорил не без гордости. Снял дорзостями направо и налево. Очень часто острым удачно, но с неизменной наглостью.

Однажды в присутствии Маяковского Брюсов достал рукопись моего перевода Орсье "Агриппа Нептгеймский" и, среди прочих замечаний, сказал:

- А потом слово "который". У вас оно на каждом шагу. Этой словом нельзя злоупотреблять. Скажем, - раз или два на страницу, больше ни в коем случае.

- А как же Лев Толстой? Почитайте его прозу... - сделала я попытку защититься.

В.Я. пожал плечами и докторально сказал:

- Толстой - не критерий. Он имеет право не придавать этому значения... Не забывайте: *quod licet Jovi,*

*non licet bovi.*<sup>2</sup>

- А еще меньше - корове, - изрек Маяковский<sup>3</sup>.

К Брюсову он приходил в обыкновенном темном костюме. Но на разных вечерах и диспутах любил появляться в... широкой дамской блузе яркого цвета. Собственными ушами слышала я, как в лекторской Исторического музея дежурный пристав уговаривал Маяковского пойти домой и заменить желтую кофту более обыкновенной одеждой<sup>4</sup>. Мая-

ковский упорно отказывался. Ливет далеко, к началу не поспеет.

Тогда пристав вынул из кармана 3-х-рублевою бумажку:

- Разрешите, г. Маяковский... передать вам... Пожалуйста, возьмите кавозчика.

Маяковский милостиво принял деньги и исчез.

К диспуту он не явился. А люди, хорошо его знавшие, говорили:

- Ну, Володя не придет. Наверняка - в клуб отправился... попытать счастья...

Таким мы знали Маяковского до большевистского переворота, после которого он, с целым рядом молодых писателей, учредил Культурно-просветительную Комиссию при Московской Чрезвычайке. Там устраивались, между прочим, вудино вечера революционной поэзии. О Маяковском поговаривали, что у него - очень крепкая романтическая связь с молодой художницей, женой крупного чехиста<sup>5</sup>.

Однажды зимой на улице мне привелось с ним встретиться. Он прямо изумил меня. И не столько роскошной шубой, уверенным и спокойным выражением побелевшего и пожелтевшего лица, сколько улыбкой блестящих, великолепных зубов.

Вероятно, он подметил это мое изумление, так как сразу брякнул:

- Вас удивляют мои зубы? Да... революция тем-то и хороша: одним она вставляет новые, чудесные зубы, а другим безжалостно вышибает старые!

В самый разгар террора один старинный друг моей семьи накануне отъезда в Германию со специальным шпелом пошел проститься с друзьями. У них на квартире он попал в облаву и был увезен в тюрьму. Все дело было в ведении МЧК, - одним из главных воротил был тот самый следова-

тель, у которого проживал Маяковский.

Неловко и неприятно это было. Но никто не брался помочь ни в чем не повинному человеку, и я решила обратиться к Маяковскому — просить его о помощи.

Стоял конец зимы. Крутом сылеть, покурне убого одатно люди. Мерзли ми в ту пору и на улице, а ече больше — в нетопленных квартирах. Голодали, казлись в страхе, и мало кто спал по ночам. Создавалась верду невилиосиель, удручающая атмосфера.

Когда же передо мной открылась дверь в квартиру следователя Б-на, я очутилась в совершенно новом мире. Передо мной стояла молодая дама, сверкающая той особой остротой красотою, которую наблюдаем у блондинок-европеек. Огромные, ласковые карие глаза. Стройный, гибкий стан. Очень просто, но изысканно-дорого одета. По огромной, солидно обставленной передней носился аромат тонких духов<sup>6</sup>.

— Вмолд, это к тебе, — благозвучно позвала блондинка, узнав о цели моего прихода.

Видел Маяковский. В уютной, мягкой голубоватой, в ночных туфлях.

Поздоровался довольно величественно, но попросил в гостиную. Там, указав мне на кресло и закутив, благожелательно выслушал меня. Причем смотрел не на меня, а на дорожку паркет, украшавший его мизинцем.

Появилась очаровательная блондинка.

— Дорогая, — обратился к ней Маяковский, — тут такое дело... Только Ося может помочь...

— Сейчас позову его... — Во всем ее существо была сплошная радостная готовность услужить, легкая, веселая благожелательность.

Очень скоро она вернулась в сопровождении мужа. Небольшого роста, тледушный, болезненного вида человек, с красноватой кожей. Лицо утомленное, но освещенное

умом пронизательных и давящих глаз. Пришлось снова рассказать свою печальную историю и повторить просьбу.

С большим достоинством, без малейшего унижения или заискивания Маяковский прибавил от себя:

- Очень прошу, Ося, сделай, что можно.

А дама, ласково обратившись ко мне, ободряюще сказала:

- Не беспокойтесь. Муж даст распоряжение, чтобы вашего знакомого освободили.

Б-к, не поднимаясь с кресла, снял телефонную трубку...

С этого острова счастья, света, тепла, благополучия, я унесла впечатление гармонически налаженного "ménage à trois": Каждый член этого оригинального союза казался вполне счастливым и удовлетворенным. Особенно выиграл, казалось, в этом союзе Маяковский. Среди неслыханной бури, грозно разметавшей все российское благополучие и все семейные устои, он неожиданно обрел уютный очаг, отогревший его измученную, ущемленную душу бродяги. И поэтому весть о самоубийстве Маяковского поразила меня.

Новый журнал. - Нью-Йорк. - 1953. - № 33. -  
С. 188-190.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Бронислава Матвеевна Погорелова, до замужества - Рунт, сестра Иоганни Брисовой, жены поэта. Упоминаемые литературные среды устраивались у Брисовых один раз в месяц. В свою очередь Б.М.Рунт сама собирала московских литераторов, среди которых бывали И. Букин и В. Шершеневич, В. Ходасевич и Д. Бурлак... В книге Дон-Аминадо

"Поезд на третьем пути" приводятся адресованные автору гекзаметры В. Ходасевича:

Обида Музов нашей была Бронислава когда-то.  
Помню остроги ее и чертн, к сожалению, помню,  
Что ж? Не по-братски ли ми сей деви дари подолыли?  
Ты унаследовал смех, а мне досталось уродство.

/ С. 143 /

"Милая насмешница", "председательница оргий", Б.М. Рунт редактировала еженедельник "женское дело", сочиняла популярные "Письма женлин", переволила. Эмигрировала в июле 1923 года.

1. "Железка" - карточная игра. Интересно, что так называлась картина Маяковского, представленная на выставке "1915" в Москве. В первоначальном заглавии его первой пьесы - "Железная дорога" /1913/, возможно, отразился и этот образ.

2. *quod licet Jovi. non licet bovi* /лат./ - что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку.

3. Дон-Аминадо вспомнил еще об одном удачном выступлении Маяковского в кружке Б.М.Рунт. Во время недоевшего всем спора Маяковский "стукнул по обыкновению кулаком по хозяйскому столу, так что стаканы зазвенели, и крикнул зычным голосом:

Довольно этой толочи,

Наворотили ком там...

Замолчите, сволочи,

Говорю вам экспромтом!

Экспромт имел бешеный успех... И только один "Муравьиный спирт" - так Бунин называл Ходосевича - утормо молчал и шурился" /С.139/.

4. К.Чуковский тоже рассказывал, как однажды по просьбе Маяковского пронес сверток с желтой кофтой за кулисы Политехнического музея.

5. Автор имеет в виду Л.Ю.Брик /1891-1978/, жену

О.М.Брика /1888-1945/, знакомство с которыми в июле 1915 года Маяковский назвал "радостнейшей датой". В 1919-1922 гг. О.М.Брик был юристом-консультантом Чрезвычайной комиссии. Писатель Роман Гуль, вспоминая о выступлении Маяковского в берлинском Доме искусств, отмечал, что Л.Брик, "лама" высшего коммуно-чехистского света, в Доме искусств не появилась. Было бы чудесно... Коммуно-чехистского, говорил, потому, что ее пресловутый супруг Осип Брик начал свою карьеру как "юрист-консульт" Петроградской Чека при Гришке Зиновьева. Официально эта должность называлась "заведующий юридической частью" Петроградской Чека. Какова могла быть "юрист-консультация"? Как расстреливать? В лоб или в затылок? Нет. Осип Брик занимался более тонкой "консультацией" ... Б.Пастернак говорил: "Квартира Бриков была, в сущности, отделением московской милиции". / Р.Гуль. Я унес Россию. Россия в Германии. - Нью-Йорк, 1981. - С. 151/.

Известна эниграмма на эту тему:

Вы думаете, это Брик -  
исследователь стиха?  
Нет, здесь живет шлик,  
и следователь Чека.

6. В письме от середины января 1922 года из Риги Л.Брик сообщила Маяковскому, вероятно, уже после визита Б.М.Руне, что подружилась с Е.В.Востоккиной, его знакомой по кругуBronislavi Матвеевич: "Я во всю жизнь не хохотала столько, сколько с ней, - на редкость остроумная баба! Футуристов только не любит очень" /Ильфелъит Е. Любовь это сердце всего... - М., 1991. - С. 94/.

7. "menage en trois" /Фр./ - брак втроем. Л.Брик писала: "Во избежание недоразумений скажу, что я уже больше года не была женой О.Брика, когда связала свои

жизнь с Малковским. Ни о каком "ménage en trois" не  
могло быть и речи" /Дружба народов. - 1989. - № 3.-  
С. 186/.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Маяковский — поэт, чье имя неотделимо от духа новаторства / по словам Б. Пастернака, у него "новизна времени была климатически в крови" /, сегодня сам нуждается в новаторском осмыслении и понимании. Отдавший все свое творчество борьбе против разноликих догматиков, воплотивший это в девиз и знамя своей жизни, Маяковский становится жертвой догматизма как консервативного, повторяющего зады тридцати-сорокалетней давности, так и того, что рядится в одежды "открывателей", претендующих на "научную свободу" и "правду" о поэте. Цена того и другого невелика, но опасности, которую они несут, недооценивать тоже не следует.

В сборнике, посвященном 100-летию со дня рождения Маяковского, отстаивается новый взгляд на поэта, на его подлинные масштабы, что возможно лишь при условии непредвзятого осмысления его наследия.

Из сказанного следует, что, являясь оригинальными по методике изучения, статьи сборника не повторяют опубликованных ранее работ по близкой тематике и не имеют дублированных трудов, сходных по научной разработке.

СОДЕРЖАНИЕ

Книга 2

Р. С п и в а к. Дюктябрьская лирика Маяковского как философский метажанр.....	4
Н. Б р а ж н и к о в а, Н. Л и с е н к о - М а к а р, Р. М н ы х. "За вас всех...": "Майта-позвоночник" В.В.Маяковского в свете иску- пительной жертвы.....	42
И. И в л е в а. В.Маяковский и Ф.Ницше.....	71
Г. М и х а й л о в а. Творчество В.Маяковского 20-х гг.: образное единство поэтического мира.....	96
Б. Г о н ч а р о в. В гуще событий / моменты исторического процесса в творчестве Маяковского/.....	112
Г. Ч е р е м и н. Маяковский: от минувшего к бу- дущему. /Об эволюции общественно- политической позиции поэта/.....	136
М. Б о л р о в. Маяковский и время.....	158
Три фрагмента о Маяковском. Вступление и коммента- рий В. Н. Терехиной. Публикация Л.А. Селезнева и В. Н. Терехиной.....	170
П о с л е с л о в и е.....	186
С о д е р ж а н и е.....	187