ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В.Я. БРЮСОВА
ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ
МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

К 130-летию со дня рождения
В.В. Маяковского

В.В. МАЯКОВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы 20-й Юбилейной международной научно-практической конференции
28–30 сентября 2023

ЕРЕВАН – 2023

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)
М 392

Печатается по решению Ученого совета Ереванского государственного университета им. В.Я. Брюсова

Редакторы-составители:

М.Д. Амирханян – *Доктор филологических наук, профессор Ереванского государственного университета им. В.Я. Брюсова, Почетный профессор РосНОУ*

В.В. Кириллов – *Кандидат исторических наук, профессор, директор Института гуманитарных наук, ГАОУ ВО МГПУ*

Редакционная коллегия:

Смирнова А.И. *– доктор филол. наук, профессор, ИГН МГПУ,* ***Калашников С.Б*** *– кандидат филол. наук, доцент, ИГН МГПУ;* ***Мадоян В.В.*** *– доктор филол. наук, профессор, Ереванский университет международных отношений «Ан. Ширакаци»;* ***Райкова И.Н.*** *– кандидат филол. наук, доцент, ИГН МГПУ;* ***Мелкумян М.И.*** *– старший преподаватель, Ереванский государственный университет;* ***Коровин А.В.*** *– кандидат филол. наук, старший науч. сотрудник, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН;* ***Басилая Н.А.*** *– доктор филол. наук, профессор, Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили.*

Рецензенты: Шафранская Э.Ф. *- доктор филол. наук, профессор МГПУ;*

Багдасарян Р.А. *- доктор филол наук, Нац. собрание РА*

В. В. МАЯКОВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ:
М 392 Материалы 20-й юбилейной международной научно-практической конференции, 28–30 сентября 2023г. Ер.: КОПИ ПРИНТ, 2023.- 441

В книгу включены материалы 20-й Международной научно-практической конференции, посвященной 130-летию со дня рождения В.В. Маяковского. В материалах сборника нашли отображение различные подходы к жизни и творчеству великого русского поэта.

В издание включены разработки исследователей учебных и научных центров России, Италии, Грузии, Армении, Беларуси.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей. Ответственность за достоверность изложенной в них информации несут авторы. Работы публикуются в авторской редакции.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)

ISBN 978-9939-875-79-8

© М.Д. Амирханян
© В.В. Кириллов

ВСТУПИЕЛЬНОЕ СЛОВО

28–30 сентября 2023 года в Ереванском государственном университете им. Б.Я. Брюсова прошла очередная международная 20-я конференция по сквозной теме «Русские классики: русская и национальные литературы». Эта Юбилейная конференция была посвящена 130-летию со дня рождения великого русского, советского поэта – «В.В. Маяковский: русская и национальные литературы».

Для участия в 20-й Юбилейной международной конференции поступило около 60 заявок от исследователей и любителей русской словесности из вузов и научных центров многих городов России, ближнего и дальнего зарубежья. Докладов же поступило 44 – они и вошли в коллективную монографию, традиционно увидевшую свет к началу конференции.

В русской литературе Маяковский – это величина новаторская, как в стихосложении, так и содержательно. Интерес к его творчеству не угасает и не угаснет никогда. Свидетельством тому являются включенные в монографию научные статьи и разработки любителей его творчества.

Продолжая установившуюся традицию проведения международных конференций, форум по Маяковскому показал современность проблем, отраженных в творчестве поэта. В Юбилейной 20-й международной конференции единожды и неоднократно приняли участие исследователи, ученые, кандидаты и доктора наук как из вузов и культурных центров России (Москва, Санкт-Петербург, Омск, Томск, Тюмень, Новосибирск, Ставрополь, Краснодар и другие города необъятной России – всего около 50), так и из ближнего (Грузия) и дальнего (Италия) зарубежья. Время показало, что актуальность поэзии Маяковского никогда не померкнет, а масштаб его личности никогда не будет пересмотрен. Интересные дискуссии и конструктивный обмен мнениями будут способствовать научному поиску, выработке новых подходов к исследованию разноплановой поэтического творчества поэта. Художественное наследие Маяковского как крупное явление культуры вышло за пределы русской литературы. Армянский читатель, вне всякого сомнения, с большим интересом знакомится и исследует поэтическое наследие великого русского поэта.

Поскольку конференция по Маяковскому Юбилейная, считаем целесообразным вспомнить прошедшие 19 конференций. Такого планомерного исследования русской литературы, да еще и за пределами России, а точнее в Армении, никогда не было. Уверен, что эту традицию необходимо поощрять и преумножать.

1. Н.В. Гоголь: русская и национальные литературы. 2009 г.
2. А.П. Чехов: русская и национальные литературы. 2010 г.
3. Л.Н. Толстой: русская и национальные литературы. 2010 г.
4. М.Ю. Лермонтов: русская и национальные литературы. 2011 г.
5. Н.А. Некрасов: русская и национальные литературы. 2011 г.
6. А.С. Пушкин: русская и национальные литературы. 2012 г.
7. А.Н. Островский: русская и национальные литературы. 2013 г.
8. И.С. Тургенев: русская и национальные литературы. 2013 г.
9. Творчество М.Ю. Лермонтова: диалог культур. 2014 г.
10. М.Е. Салтыков-Щедрин: русская и национальные литературы. 2014 г.
11. А.С. Грибоедов: русская и национальные литературы. 2015 г.
12. Н.М. Карамзин: русская и национальные литературы. 2016 г.
13. М.А. Булгаков: русская и национальные литературы. 2017 г.
14. А.И. Солженицын: русская и национальные литературы. 2018 г.

- *Снят документальный фильм по конференции (Youtube – Конференция Амирханяна)*

15. А.А. Ахматова: русская и национальные литературы. 2019 г.
16. И.А. Бунин: русская и национальные литературы. 2020 г.
17. Л.Б. Пастернак: русская и национальные литературы. 2020 г.
18. Ф.М. Достоевский: русская и национальные литературы. 2021 г.
19. И.А. Гончаров: русская и национальные литературы 2022 г.

Примечательно, что конференция по Маяковскому, как и некоторые другие, была организована совместно с Институтом гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

В заключение нашего краткого слова заметим, что культурная программа по Армении для участников конференции вызвала большой интерес.

М.Д. Амирханян

ДЕКОДИРОВАНИЕ МЕТАФОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, ОТРАЖАЮЩИХ РАЗНЫЕ ВИДЫ МЕНТАЛЬНО-ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СИНЕСТЕЗИИ ПОЭТА

БАСИЛАЯ Н.А.
Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет
им. И. Джавахишвили

ПУТКАРАДЗЕ Т.Д.
Доктор филологических наук
Представительство Евросоюза в Грузии

*Доклад посвящен анализу опубликованных в 1912- 1913 годах стихотворных текстов В. Маяковского (*1893– †1930) с точки зрения возможности его читательской интерпретации, выразившейся, в частности, в расшифровке противоречивых ребусных метафорических построений, в которых образно-предметный смысл «на поверхности» на самом деле «прикрывает» неназванное, но подразумеваемое многосмысловое толкование, определяемое контекстом или подтекстом. Метафорические образы в раннем творчестве В. Маяковского являются, на наш взгляд, отражением в них характерной для представителей творческих профессий* ***ментально-интеллектуальной синестезии****, обусловленной проявлением в анализируемых текстах неожиданных ассоциативных рядов при целенаправленном переосмыслении юным поэтом реальной действительности. Особое внимание обращено на синестетические цветовые обозначения в раннем творчестве В. Маяковского.*

13 октября 1913 года в Москве состоялся «Первый вечер речетворцев». Владимир Маяковский успешно выступил с докладом, в котором утверждалось право художника на не ограниченную рамками «старой поэтики» свободу индивидуального отражения действительности так, как он ее воспринимает, изменяя реальность «по своему образу и подобию». [*https://muzeimayakovskogo.ru/exhibitions/virtualnye/mayakovskiy-voskhozhdenie/chetyre-krika-doloy-/afisha-pervyy-v-rossii-vecher-rechetvortsev/*].

В первых опубликованных стихотворных текстах В. Маяковского отражается креативно-синестетическое смешение «соощущений», одновременное восприятие реальности разными органами чувств, так называемая ***когнитивная***, или, вернее, ***ментально-интеллектуальная синестезия***, то есть способ познания и самовыражения, часто наблюдаемый у известных представителей творческих профессий [Заиченко 2011]. Именно у них и рождаются индивидуальные картины мира. В частности, поэты вербально отражают свое синестетическое восприятие объектов реальной действительности посредством сложных и причудливых метафорических построений, порожденных только их собственными ассоциациями. Из восьмидесяти видов синестезии, выделенных исследователями, у В. Маяковского, как представляется, наличествует несколько видов этого феномена: **предметно-аудиальная, при которой** звук и предмет тесно связаны: *По* ***эхам*** *города проносят* ***шумы*** */ на* ***шепоте подошв*** *и на* ***громах колес***, *… Проносят девоньки* ***крохотные шумики./ Ящики гула*** *пронесет грузовоз./* ***Рысак прошуршит*** *в сетчатой тунике./ Трамвай расплещет* ***перекаты гроз./*** *…* ***/ на царство базаров коронован шум.*** [Шумики, шумы и шумищи. 1913]; **графемно-цветовая и аудиально-цветовая**, при которых буквы воспринимаются в цвете: *скакала* ***крашеная буква.*** [Уличное. 1913]; ***Под флейту золоченой буквы*** [Вывескам. 1913]; **графемно-тактильная синестезия:** */поверилось:/* ***обрюзгло "О"*** */ и* ***гадко покорное "S".*** [В авто. 1913] и др. Однако наиболее ярко в раннем творчестве В. Маяковского, прибегающего к сложным переплетениям смысловых полей и семантическим трюкам, выражена **ментально-интеллектуальная цветовая синестезия,** возникшая на основе одновременного владения стихосложением (публикации в футуристических сборниках) и живописью (поступление в Училище живописи, ваяния и зодчества и участие в графическом оформлении «окон сатиры РОСТА»).

«Скандально ворвавшись в душный зал русской поэзии» (Анна Ахматова), он очень быстро перерос своих современников, зависимых от определенных литературных течений: в отличие от них, он не был адептом ни символизма, ни футуризма (хотя иногда и декларировал приверженность к футуристам), ни какого-нибудь иного творческого объединения, создав уникальный

в своем роде, не похожий ни на чей другой, стиль, позволяющий ему выступать в огромных залах, напрямую обращаться к слушателям, поражать их мощной энергетикой своей поэзии, насыщенной необычными словами: «*Развилась в России нервная жизнь городов, требует слов быстрых, экономных, отрывистых <...> Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои*». [Подробнее на: https://www.textologia.ru/literature/literatura-rossii/majakovskij-v-v/futuristicheskie-iskaniya-otrazivshiesya-v-ranney-poezii-vv-mayakovskogo/7059/?q=471&n=7059].

Первые стихотворные опыты В. Маяковского явственно свидетельствуют, что начинающий поэт, нарушая устаревшие литературные нормы и правила, находит новые формы, темы и гиперболические образы, дерзкие метафорические словосочетания, в которых только свойственные ему ассоциации сближают друг с другом несоединимые вещи и понятия. Приемы **футуристов** (ребусное изображение действительности свободное обращение со словом, изощренное языкотворчество, жонглирование корнесловами, создающими новые смыслы) и **символистов** (ритм, слово как зашифрованная тайнопись, наполнение обыденных слов таинственным содержанием) он подчиняет своей поэтической цели, трансформируя их, и, не скованный рамками этих литературных направлений, легко делает противоречивые заявления. Так, он отрицал причастность к футуризму в статье «И нам мяса!», опубликованной 16 ноября 1914 г. в московской газете «Новь»:

« *Говорят, что я футурист? Что такое футурист? Не знаю. Никогда не слыхал. Не было таких.* [...] *И даже марка-то «футуристы» не наша. Наши первые книги – «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», «Требник троих» – мы назвали просто – сборники литературной компании. Футуристами нас окрестили газеты. <...> Футуризм для нас, молодых поэтов, – красный плащ тореадора, он нужен только для быков (бедные быки – сравнил с критикой)*». [Маяковский 1955: 313-314]. В то же время в своих публичных выступлениях он цитирует декларации манифеста итальянских футуристов о красоте отражающего темп новой технической цивилизации современного города, в котором мчится «*рычащий гоночный автомобиль, кажущийся бегущим по картечи*» [Маринетти 1914: 7]. В

каждом литературном течении В. Маяковский отбирал то, что ему подходило, и отбрасывал все, что не соответствовало его представлению, «как делать стихи»: 1) он преобразовал символистическую ритмичность в «*основную силу, основную энергию стиха*», подчеркивая ее графической записью «лесенкой» (возможно, что геометрическая форма стихотворного текста представляет собой проявление синестезии определенного вида, присущей только В. Маяковскому); 2) лингвистические эксперименты футуристов по созданию многомерных и многоплановых слов он трансформировал в моделирование словообразовательных элементов в окказионализмы, определяющие контекст стихотворного текста; 3) выстраивая отдельные строки своих ранних стихотворений как антиэстетические ребусы и шарады, нарушая принцип предсказуемости появления следующего слова, он переставлял слова и играл с их переносными значениями, чередуя вполне понятные и с трудом понимаемые строки. Все перечисленные моменты наблюдаются в опубликованных в 1912-1913 годах «урбанистических» стихотворных текстах В. Маяковского, в которых четкий ритм достигается расчленением слов, каждая часть которых графически выделена и получает новое значение (*гл**аза** – **а за**; **ноги** – **Но ги**бель; зиг**загом** – **За гам*** [«Утро», 1912] ; *У-* / ***лица***./ ***Лица*** / *у* / ***догов*** / ***годов*** / *рез-* / ***че***./ ***Че-*** / *рез* / *железных коней* /: [«Из улицы в улицу», 1913].

Так, для стихотворения «Утро» о городе, полном человеческих пороков, безысходности, злобы, отчаяния и уродства публичных домов, «*пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома*», характерны необычные зрительные образы (***железной мысли проводов – перина***; *раба* ***крестов страдающе-спокойно-безразличных***) и противоречивые ребусные метафоры-олицетворения и метафорические перифразы, в которых образно-предметный смысл «на поверхности» на самом деле «прикрывает» неназванное, но подразумеваемое многосмысловое толкование, определяемое контекстом или подтекстом (***гроба домов публичных восток бросал в одну пылающую вазу***): *Угрюмый дождь скосил глаза./А за решеткой / четкой/ железной мысли проводов -/перина./ И на нее /встающих звезд /легко оперлись ноги/ Но ги-/ бель фонарей, / царей/в короне газа,/для*

глаза/сделала больней/враждующий букет бульварных проституток./И жуток /шуток/клюющий смех -/ из желтых /ядовитых роз/ возрос /зигзагом./За гам/и жуть/взглянуть/ отрадно глазу:/раба/ крестов/страдающе-спокойно-безразличных,/гроба/домов/публичных/ восток бросал в одну пылающую вазу. Приведенный текст достаточно легко декодировать, несмотря на сложность понимания отдельных строк: 'Под косым дождем в свете тусклых лучей появляющихся на небе звезд над прямоугольными крышами опутанного железными проводами города под погасшими газовыми фонарями глаза с трудом различают скопище («*букет*») похожих на желтые ядовитые розы смеющихся хриплым, жутким, раздражающим нервы смехом бульварных проституток из похожих на гробы публичных домов, вызывающих разные эмоции (страдание, спокойствие или безразличие)'. Желтый цвет в данном стихотворении приобретает одновременно и негативную, и позитивную коннотацию. В первом случае отрицательная коннотация цветового эпитета «*желтый*» подчеркивается эпитетом «*ядовитые*» в перифразе «ядовитые розы», означающей женщин легкого поведения, а во втором – положительная коннотация в противоречивой, как представляется, также имеющей отношение к цвету трудно понимаемой строке */гроба/домов/публичных/ восток бросал в одну пылающую вазу*: 'солнце восходит с востока и его лучи окрашивают похожие на гроба крыши публичных домов в ярко желтый цвет'. При декодировании стихотворения уместно использовать метод выделения из него отдельных метафорических словосочетаний, компоненты которых находятся в неравноправных отношениях: оставаясь семантически неизменным, один компонент метафорической бинармы способствует на уровне понимания изменению семантики второго компонента: ***Ноги звезд* = '*лучи звезд*'; *Гибель фонарей* = 'погасшие фонари'; *корона газа* = '*свечение газа (газовых фонарей)*'.** Ассоциация со свечением вокруг горящих газовых фонарей, возникающая при восприятии перифразы «***царей/в короне газа***», помогает ее осмыслению. И если согласиться, что для того чтобы понять строку «*Железной мысли проводов – перина*», следует переставить слова в следующем порядке: ***железные провода мысли***, можно декодировать данную метафору как 'железные телеграфные

провода’. Кроме того, если выделить из данных в толковых словарях дефиниций подходящее слово, например, ***металлический*** и ***проволока*** из словарного толкования слова ***провод*** (‘**металлический** проводник, состоящий из одной или нескольких **проволок**, предназначенный … для систем сигнализации и связи’), и эпитет «**прямоугольный**» из дефиниции слова ***перина*** (‘**прямоугольный** чехол с набитым внутрь пухом’), можно с определенной долей вероятности предложить следующее толкование: ‘прямоугольная форма четких решеток крыш опутанного железными проводами города’. Антонимическая оппозиция названий стихотворных текстов В. Маяковского «Утро» и «Ночь», опубликованных в 1912 году и отражающих «урбанистическую» тематику, обусловливает ряд контекстуальных оппозиций в их содержании. В стихотворении «Ночь» синестет В. Маяковский в присущей ему эмоциональной манере дает неожиданную цветовую интерпретацию реальных предметов, форм, событий и действий, возводя цветовые эпитеты в ранг самостоятельных номинаций, занимающих в тексте ключевое место, и предлагая читателю вступить в языковую игру с цветовой палитрой, используемой при обрисовке городского пейзажа. Приведем стихотворный текст полностью, а затем рассмотрим каждую строфу, в которой обозначения цвета неназванной реалии символизируют определенный образ, который можно, на наш взгляд, декодировать, обратившись к контексту, создаваемому неопределенно-личными предложениями, передающими глагольными словами действие или состояние неопределённого лица, мыслимое лично, но в грамматической основе не названное: *Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зелёный бросали горстями дукаты, / а чёрным ладоням сбежавшихся окон / раздали горящие жёлтые карты. // Бульварам и площади было не странно / увидеть на зданиях синие тоги. / И раньше бегущим, как жёлтые раны, / огни обручали браслетами ноги.// Толпа – пестрошёрстая быстрая кошка / плыла, изгибаясь, дверями влекома; / каждый хотел протащить хоть немножко/ громаду из смеха отлитого кома.// Я, чувствуя платья зовущие лапы, / в глаза им улыбку протиснул; пугая / ударами в жесть, хохотали арапы, над лбом расцветивши крыло попугая.* В первую очередь, обратим внимание на выступающую в качестве заглавия

имеющую значение ‘часть суток от вечера до утра’ номинацию «Ночь», ассоциирующуюся со стихотворением Александра Блока: – «***Ночь, улица, фонарь, аптека***…», в котором описывается определенное место в Петербурге, а следовательно, название «Ночь» указывает на город с игорным домом, поскольку, если взять в качестве ключевого предложения первой строфы ***в зелёный бросали горстями дукаты***, речь идет о казино, в которых карточные столы покрыты зеленым сукном. Однако ассоциативный ряд на этом не заканчивается, вторая часть первой строфы – ***а чёрным ладоням сбежавшихся окон / раздали горящие жёлтые карты*** – указывает на ночные темные окна, в которых зажигают свет. Следующая строфа четко подтверждает предлагаемое осмысление стихотворения, посвященное ночному городу (***бульвары и площадь, здания***). Фраза ***Синие тоги на зданиях***, должно быть, указывает на синее небо над городом, а нарочито, с целью заинтриговать читателя, переставленные строки, таким образом, чтобы с первого взгляда сравнительный оборот ***как жёлтые раны*** он отнес к ***раньше бегущим,*** а слово ***огни*** – к ***обручали браслетами ноги.*** Представляется, что на самом деле сравнение ***как жёлтые раны*** относится к ***огням***, а выражение ***к раньше бегущим*** – к ***ногам. Жёлтые раны*** могут толковаться как ‘***горящие жёлтые*** лучи восходящего солнца, освещающие бегущие ноги множества людей’, что подтверждается далее, номинацией ***толпа.*** Приводится перифраза реалии ***толпа – пестрошёрстая быстрая кошка,*** при этом словозначение ***толпа*** по своей семантической и синтаксической валентности совпадает с номинацией ***кошка***, которая включена в данную перифразу: ***плыла, изгибаясь, дверями влекома.*** Слово ***двери***, обозначающее ‘проем в стене для входа и выхода’ в который ***плывет, изгибаясь,*** как кошка, толпа, и имеет отношение к домам в городе, в один из которых через какие-то конкретные двери протискиваются смеющиеся люди, каждый из которых ***хотел протащить хоть немножко/ громаду из смеха отлитого кома.*** Исследователи раннего творчества Маяковского предполагают, что поэт изображает праздничную толпу, которая, по-видимому, символизирует почитателей творчества поэта, пришедших на его выступление. Стихотворная фраза – ***каждый хотел протащить хоть немножко/ громаду из смеха отлитого***

кома – представляет собой многочленную метафору, четко распадающуюся на ряд минимальных контекстов – метафорических бинарм, в которых различаются метафоризируемый и метафоризирующий компоненты, при этом метафоризирующий компонент ***смех***, вступая в метафорические валентные связи с метафоризируемыми компонентами, изменяет на уровне понимания значения сочетающихся с ним лексем: ***Ком из смеха*** = *смех****; отлитый ком из смеха*** = *смех****; громада из смеха; протащить громаду из смеха отлитого кома*** = *гомерический хохот, который стараются сдержать***.** В следующей строфе: ***Я, чувствуя платья зовущие лапы, / в глаза им улыбку протиснул*** – синекдоха ***плать***е выступает как характерный признак женщин в вызывающих платьях (ассоциация с эпитетом ***зовущие***), поэт им вынуждено улыбается (ассоциация с глаголом ***протиснул***). В конечной строке стихотворения *пугая / ударами в жесть,* ***хохотали арапы, над лбом расцветивши крыло попугая*** – цветовое причастие «***расцветивши***», относящееся к словосочетанию «***крыло попугая***», содержит все многоцветье окраса попугаев разных пород – зелёного, оливкового, небесно-голубого, кобальтового, сиреневого, фиолетового и т.д. Возможно, что В. Маяковский отразил в данном стихотворении наблюдение, что в развлекательных заведениях – казино, ресторанах, гостиницах Москвы швейцарами часто служили представители негроидной расы и молодой поэт видел их (арапов) в специфических головных уборах, пестро украшенных перьями и кусочками жести. Впрочем, поэзия принципиально содержит возможность субъективных разночтений.

В следующем раннем стихотворении В. Маяковского «За женщиной» [1913], отличающемся, на первый взгляд, сочетанием не сочетаемых понятий (***дразнимы красным покровом блуда,/ рогами в небо вонзались дымы***), представлена расширенная цветовая метафора-олицетворение: *покров* ***блуда*** = ***блуд***, ***красный покров*** = перифраза *дыма, окрашенного в красный цвет в связи с красным небом – метеорологическим явлением* во время заката или восхода солнца.

Небесные светила – *солнце, звезды, луна* выступают в двояком, как в позитивном, так и в негативном коннотативном

представлении, что можно рассмотреть на примере стихотворения «Несколько слов о моей жене»: *Морей неведомых далеким пляжем/ идет луна – / **жена моя / Моя любовница рыжеволосая**. / За экипажем / **крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая. /** Венчается с автомобильным гаражом / целуется с газетными киосками / а **шлейфа млечный путь / моргающим пажом / украшен мишурными блестками. //** В края, где **злоба крыш,** / не кинешь **блесткой песни**. / В бульварах я тону*, **тоской песков** *овеян: / ведь это ж **дочь твоя - / моя песня/ в чулке ажурном / у кофеен***! [1913] Наречие ***крикливо*** содержит в себе отрицательную коннотацию, к тому же, оно, скорее всего, относится к ***толпе созвездий***, и в таком случае оно, должно быть, заменяет эпитет ***крикливая*** по отношению к данной метафоре. В стихотворении наблюдается семантический параллелизм 1) олицетворения **луны,** окруженной множеством ***пестрополосых созвездий*** и освещающей неведомые моря, далекие пляжи и бульвары; и 2) восприятия **луны *женой и любовницей рыжеволосой,*** шествующей по городу с его автомобильными гаражами, газетными киосками и кофейнями. В то же время появление предложно-именного словосочетания ***за экипажем*** в следующей отдельной строке дает основание считать, что ***экипаж*** упомянут в связи не с ***луной*** *и* ***женой и любовницей рыжеволосой***, а по отношению к последующим строкам, содержащим однородные глаголы – ***тянется, венчается, целуется,*** что дает возможность предположить, что мерцание звезд разных цветовых оттенков классического спектра – от красного к фиолетовому – отразилось в эпитете ***пестрополосая*** по отношению к ***толпе созвездий***, освещающих автомобильные гаражи и газетные киоски. В следующих строках – *а **шлейфа млечный путь / моргающим пажом / украшен мишурными блестками /*** – можно декодировать следующим образом: ‘Поскольку Млечный путь представляет собой звёздное скопление в виде опоясывающей всё небо светлой полосы, очевидно, что эта закрученная спиралью светящаяся полоса воспринимается как расшитый блестками шлейф подвенечного платья; при этом перифразой ***моргающий паж,*** вероятно, обозначена одна из ярко мерцающих звезд в данном созвездии’. Последняя строфа, в которой поэт обращается к луне: – *В края,*

где злоба крыш, / не кинешь блесткой песни. / В бульварах я тону, тоской песков овеян: / ведь это ж дочь твоя – / моя песня/ в чулке ажурном / у кофеен! – ***песня*** понимается как ‘лунный свет’, усиленный окказиональным эпитетом ***блесткая***, образованным от глагола ***блестеть*** (‘ярко светиться, сверкать’). Однако контекст данной строки помогает декодировать ее как ‘свет луны **не** доходит до темных крыш (***злоба крыш***) городских домов’, при этом под ***краями*** в данной строке, как представляется, имеется в виду приморские города с их бульварами и пляжами, именно поэтому и появляется ***тоска песков*** = *наводящие тоску пески.* ***Песня*** выступает в прямом и переносном значениях – как ‘стихотворение поэта’ и метафора ‘лунный свет’. Перифразы-олицетворения ***дочь луны*** и ***дочь поэтического вдохновения***, ***вызванного созерцанием луны***, дополнены словосочетанием ***в чулке ажурном***, так же понимаемым двояко: ***у кофейни*** одновременно появляются ‘ажурная тень от лунного света’ и ‘реальная женщина в ажурных чулках’**.** Обращает на себя внимание использование единственного числа данного существительного и в другом урбанистическом стихотворном тексте В. Маяковского «Из улицы в улицу»: ***Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок*** [1913]. Цветовая метафорическая перифраза ночной темноты ***черный чулок*** приводится в зарисовке одной из олицетворенных городских улиц, на которой зажигается ***лысый фонарь***, очевидно, здесь обыграна шарообразная форма фонаря.

В стихотворении «Адище города» В. Маяковский смоделировал из словообразовательных частей слов номинацию **адище**, выражающую его отвращение к городу, воспринимаемому им как **ад**, при этом **ад** выступает в качестве единицы системы словообразования, словообразовательного форманта, посредством которого строится ряд однокоренных слов, из которых каждая последующая лексема мотивирована предшествующей: **ад** – **адки (**окказионализм приводится в стихотворении во множественном числе, следовательно, в единственном числе образуется слово **адок) – адище.** Последняя словообразовательная единица используется В. Маяковским два раза – в заглавии и в начале стихотворения, что подчеркивает его отвращение к описываемому городу с его многоэтажными зданиями. Приведем

текст полностью: ***Адище города*** *окна разбили / на крохотные, сосущие светами адки./ Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, / над самым ухом взрывая гудки // А там, под вывеской, где сельди из Керчи / – сбитый старикашка шарил очки /и заплакал, когда в вечереющем смерче / трамвай с разбега взметнул зрачки.// В дырах небоскребов, где горела руда/ и железо поездов громоздило лаз, – / крикнул аэроплан и упал туда,/ где у раненого солнца вытекал глаз.// И тогда уже – скомкав фонарей одеяла –/ ночь излюбилась, похабна и пьяна,/а за солнцами улиц где-то ковыляла/ никому не нужная, дряблая луна* [1913]. В начальной строке – ***Адище города*** *окна разбили / на крохотные, сосущие светами адки* – **окна** многоэтажного здания представляются одушевленными, способными на самостоятельные активные разрушительные действия, направленные на небольшие участки находящихся перед этим зданием определенных улиц или домов, которые в предвечерний час (*в вечереющем смерче*) высвечиваются огнями из его окон. Попробуем раскодировать на уровне понимания данную строку. ***Адище города*** –‘ужасный город’; *сосущие светами крохотные адки* – ‘освещенные светом, льющимся из окон большого здания вызывающие отвращение небольшие части улиц и домов’. Во второй строке – *Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, / над самым ухом взрывая гудки,* – перифраза автомобилей *рыжие дьяволы* указывает на ‘окрашенные в оранжевый цвет страшные автомобили, которые с оглушительным шумом проносятся мимо’. Затем, следующие строки, не нуждающиеся в расшифровке: *А там, под вывеской, где сельди из Керчи / – сбитый старикашка шарил очки* привлекают внимание нарочито разговорной стилистикой. Заканчивает первую строфу – *и заплакал, когда в вечереющем смерче / трамвай с разбега взметнул зрачки* – многочленная метафора-олицетворение, понимаемая как ‘плач старика, испуганного несущимся в темноте (*в вечереющем смерче*) на него трамваем с внезапно (*с разбега взметнул*) вспыхнувшими ослепительным светом фарами’: ***зрачки*** *трамвая* = ***фары*** *трамвая.* В строках второй строфы *В дырах небоскребов, где горела руда/ и железо поездов громоздило лаз* – фантазия синестета В. Маяковского преобразила узкое пространство между зданиями в «лаз» для железных трамваев-поездов. Юноше, чье детство прошло в Багдади, с его одно-, в

крайнем случае, двухэтажными домами, высокие здания «адища города» кажутся небоскребами, при этом, по воспоминаниям его сестры, из их московской квартиры можно было видеть «*все, что делается напротив поскольку «двор разделен корпусами на ряд узких коридоров*» (https://muzeimayakovskogo.ru/mayakovsky/biography/).

В следующих строках – *крикнул аэроплан и упал туда,/ где у раненого солнца вытекал глаз* – глагольная метафорическая бинарма-олицетворение понимается как ‘грохот аэроплана, падающего на землю, освещенную последним лучом заходящего солнца’ (***вытекающий глаз*** *солнца* = ***закатный луч*** *солнца*). Окончание стихотворения «*И тогда уже – скомкав фонарей одеяла –/ ночь излюбилась, похабна и пьяна,/а за солнцами улиц где-то ковыляла/ никому не нужная, дряблая луна»* – распадается на ряд метафорических бинарм-олицетворений, довольно легко поддающихся толкованию: ***одеяла*** фонарей = ***свет*** фонарей; ***солнца*** улиц = ***освещенные солнцем*** улицы; луна ***ковыляла*** = луна **убывала**; ***скомкав*** фонарей ***одеяла***, ночь ***излюбилась***, = ‘ ночь закончилась и фонари погасли’; определения **ночи (*похабна, пьяна*)** и луны (***дряблая***) представляют собой олицетворение – перенос на **ночь** негативных качеств морально опустившегося человека с дряблым телом.

В стихотворении «А вы могли бы?» (*Я сразу смазал карту будня, /плеснувши* ***краску*** *из стакана;/ я показал на блюде студня / косые скулы океана./ На чешуе жестяной рыбы / прочёл я зовы новых губ. / А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб*? [1913]), нарушая правила особенностей проявления категории рода в имени существительном pluralia tantum ***будни,*** В. Маяковский представляет его в родительном падеже единственного числа, образуя окказионализм ***будня***. В метафорической бинарме ***карта*** *будня* метафоризируемое слово ***карта*** понимается двояко: и как ‘географическая карта, изображающая земную поверхность в уменьшенном виде’, и как ‘земной шар’. Метафора ***косые скулы океана*** толкуется на уровне понимания как ‘океан, изборожденный высокими волнами’. Глаголы ***смазать, плеснуть, показать, прочесть, сыграть*** переосмысливаются при их сочетании с неоднозначно понимаемыми, с одной стороны, конкретными именами существительными, обозначающими реальные предметы –

стакан, блюдо, жестяная рыба (представленная, очевидно, на вывеске ресторана), ***флейта, водосточные трубы***, и, с другой стороны, метафорой ***косые скулы океана,*** толкуемой нами на уровне понимания как ‘океан, изборожденный высокими волнами’, и метафорической перифразой ***зовы новых губ***, понимаемой как ‘призыв к созданию чего-то нового’. В первой строке о краске, выплеснутой из стакана, глаголы ***смазать*** и ***плеснуть*** указывают на красящую жидкость без уточнения ее цвета, поскольку задача поэта в данном случае не окрасить что-то в определенный цвет, а продемонстрировать одновременно двоякий, взаимно не перекрываемый смысл высказывания, связанный или не связанный с соответствующими смысловыми ассоциациями. Очевидно, что в данном случае ***цвет*** и ***краска*** указывают на необходимость их различного восприятия.

Таким образом, на примере отличающихся уникальным авторским почерком урбанистических стихотворений В. Маяковского можно, с определенной долей вероятности, утверждать, что они, как и все раннее творчество поэта, поддаются декодированию, несмотря на нарочитую зашифрованность некоторых строк, продиктованных не в последнюю очередь проявлениями характерной для творческих личностей ***ментально-интеллектуальной синестезии.*** Первые стихотворные опыты В. Маяковского явственно свидетельствуют об особенностях авторской стратегии нарушения устаревших, на его взгляд, литературных норм и следования собственным правилам изобретения новых форм, эпатирующих читателей (***Я люблю смотреть, как умирают дети***), создания дерзких словесных построений, похожих на антиэстетические ребусы и шарады. Нарушение принципа предсказуемости появления следующего слова в поэтических строчках, перестановка в них слов, наделенных изощренными переносными значениями, перетасовка вполне понятных и непонятных строк, продиктованных только личными ассоциациями юного поэта, – приглашение читателей к решению увлекательной задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заиченко, А. А.: Синестезия – феноменология, виды, классификации; по М.В. Картавенко: Информатика, вычислительная технология и инженерное образование.– 2011. – № 3 (5).– 12 с.
2. Маринетти, Ф. Манифест футуризма. Манифесты итальянского футуризма. Перевод Вадима Шершеневича. Москва: 1914.
3. Маяковский, Владимир: Полное собрание сочинений. Том 1. 1912-1917. Москва: Гос. издательство художественной литературы, 1955
4. https://www.textologia.ru/literature/literatura-rossii/majakovskij-v-v/futuristicheskie-iskaniya-otrazivshiesya-v-ranney-poezii-vv-mayakovskogo/7059/?q=471&n=7059
5. https://muzeimayakovskogo.ru/mayakovsky/biography/

СЕМЬЯ МАЯКОВСКИХ. ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО

БАСМАНОВА Н.Ю.
Начальник отдела мемориальных квартир
ФГБОУ ВО «РГГУ» ГБУК г. Москвы
«Государственный музей В.В. Маяковского»

Владимир Маяковский – известнейший поэт, если его и не любят, то уж ценят и знают все. Множество исследований, опубликованных воспоминаний, переизданий произведений, постановок. За последние годы мы узнали и о Маяковском – художнике, Маяковском – рекламщике, Маяковском – актере, раскрыли особую прелесть и глубину его лирики. Говорили мы и писали и о семье Владимира Маяковского, удалось ввести в «экспозиционный оборот» квартиру, где проживали Александра Алексеевна (мать поэта), Людмила Владимировна и Ольга Владимировна (сёстры поэта) Маяковские.

Мемориальная квартира Маяковских в Студенецком переулке, которая около полувека была законсервирована и недоступна для посетителей, в сентябре 2019 года впервые открыла свои двери для всех, кто хочет больше узнать о жизни семьи поэта.

Обстановка квартиры была восстановлена по сохранившимся фотографиям и воспоминаниям современников. Реконструированы комнаты матери поэта Александры Алексеевны и старшей сестры Людмилы. Комната, принадлежавшая сестре Ольге, не могла быть восстановлена по причине полного отсутствия исторических свидетельств. Сейчас в ней проводятся выставки, творческие встречи, интерактивные программы, дискуссионные клубы, а также сменные выставки, которые позволяют расширить информационную составляющую мемориальной экспозиции и стимулировать повторные посещения музея.

Цель детальной реконструкции жилой квартиры второй половины XX века — полное погружение посетителей в аутентичную атмосферу, рассказ об исторических и социокультурных реалиях жизни семьи Маяковских, их деятельности, направленной на сохранение памяти поэта после его ухода. Эту отдельную квартиру Людмила Владимировна Маяковская получила

в Студенецком переулке в конце 1927 года от «Трехгорной мануфактуры», где к тому моменту проработала 17 лет, устроившись туда сразу после Строгановского училища. Владимир Маяковский не остался в стороне от благоустройства жизни своих родных: внес первоначальную денежную сумму для вступления в кооператив, а также добился установки телефона. В 1972 году по завещанию Людмилы квартира была передана музею Маяковского, вместе со всей обстановкой и предметами быта. Кроме того, фонды музея пополнились документами, письмами, рукописями Маяковских, вещами, привезенными семьей из родной Грузии: альбомы, рисунки, мебель, выполненная по эскизам отца поэта Владимира Константиновича. Квартира стала второй площадкой Государственного музея В.В. Маяковского в Пресненском районе, рассказывающей о семье поэта.

И всё же очень мало известно о самых близких людях поэта, тех, что окружали его с самого детства и до последнего вздоха были рядом – о маме и сёстрах. При этом надо отметить, что старшая сестра – Людмила Маяковская – вполне является самостоятельной «культурной единицей» русского авангарда, а особая домашняя обстановка, творческий склад каждого из членов семьи Маяковских многое объясняет в биографии самого поэта. Не пытаясь объять необъятное, мы не будем углубляться в родословную семьи Маяковских, а поговорим лишь о самых близких и родных, благо и тут материала для исследований предостаточно.

Долгое время, на этом факте не акцентировалось внимание, но всё же семья Маяковских принадлежала к дворянскому сословию. Прапрадед поэта, Кирилл Демьянович Маяковский, жил в небольшом городке Береславле Херсонской губернии, служил полковым есаулом Черноморских войск и за доблестную службу был удостоен дворянского звания. Дед поэта, Константин Константинович Маяковский, родился и жил уже на Грузинской земле, служил чиновником, женился на двоюродной сестре писателя Г.П. Данилевского – Ефросинье Осиповне Данилевской. В этом браке родилось пятеро детей, в том числе и отец поэта – Владимир Константинович Маяковский. Из-за недостатка средств в семье Владимир не смог окончить Тифлисское реальное училище, сдал

экзамен на должность помощника лесничего и получил место в Александропольском уезде Эриванской губернии (Армения).

О предках Маяковского по линии матери известно крайне мало. Дед поэта – Алексей Иванович Павленко дослужился до капитана Кубанского пехотного полка, принимал участие в Крымской и Турецкой войнах и был награжден медалями и знаками отличия, в том числе Георгиевской медалью «За службу и храбрость». В браке с Евдокией Никаноровной Афанасьевой родились две девочки – Александра и Мария. Семья переезжала с места на места, по назначениям отца. А после его смерти от тифа в 1878 году семья осталась жить в местечке Джалал-оглы (Армения).

Владимир Константинович и Александра Алексеевна росли в похожих условиях, их жизненные устремления, принципы и взгляды совпадали. Поженились по любви, несмотря на неодобрения родственников, связанное с материальными трудностями обоих, и прожили всю жизнь в мире, любви и взаимопонимании. На свадьбу Александре Алексеевне подарили целый ящик с книгами – классической литературой: Данте, Шекспир, Байрон, Достоевский, Баратынский, Жуковский. Подарок пришелся очень «к месту» - в семье Маяковских любили читать, интересовались литературой, особенно относились к книгам, а вечерами собирались и читали вслух. Эту атмосферу с рождения впитывали дети.

После свадьбы Маяковские уехали в село Никитенка (Армения), где родилась первая дочь – Людмила. Там же родились ещё двое детей, но оба очень рано мальчика умерли.

В 1889 году В.К. Маяковский вместе с семьей переезжает к новому месту службы – он назначен на должность лесничего в Грузию, селение Багдади Кутаисской губернии. Владимир Константинович говорил на армянском, грузинском, азербайджанском языках, за доброжелательность и открытость его очень уважали и любили местные жители. Будущий поэт многое унаследует от своего отца: и стремление к лидерству, решительность, щедрость, остроумие, и особый бархатный рокочущий бас.

Александра Алексеевна посвятила себя воспитанию детей и ведению домашнего хозяйства, даже свекровь отмечала её трудолюбие и способность разумно организовать быт, несмотря на

довольно скромный достаток. По свидетельству современников, сын Владимир перенял от матери удивительное трудолюбие, заботу о близких, любовь к поэзии.

В Грузии у Маяковских родится ещё одна дочь – Ольга и сын – Владимир. Разница между Ольгой и Владимиром была небольшая и они стали особенно близки друг другу, вместе играли в путешествия и сражения, лазили по деревьям, заборам и скалам. Ольга лучше всех понимала Владимира, и они пронесли через всю жизнь особую взаимную привязанность и нежность.

«В детстве Оля и Володя были неразлучны. Близкие по возрасту, темпераменту и остроумию, Оля и Володя заполняли дни занятиями, играми. Им никогда не было скучно... В крепости они производили раскопки: искали старинные монеты и другие интересные вещи. Инсценировали прочитанное, играли в путешествия и сражения». [1: С. 8]

Несмотря на стесненные финансовые обстоятельства семья Маяковских жила счастливо, для родителей главной заботой и смыслом жизни были дети, их здоровье, образование. Отец семейства организовывал им пикники, выезды в горы и лес. Шумные праздники, веселые елки, на которые приглашались не только родственники, но и все местные дети. Радостно и счастливо жилось Маяковским в Грузии, тепло этой поры останется с каждым и членов семьи до самого конца. Наиболее точно отразит ощущение этого времени Владимир Маяковский поэтическими строками:

Я знаю: глупость – эдемы и рай!
Но если пелось про это,
Должно быть, Грузию, радостный край,
Подразумевали поэты.
(«Владикавказ-Тифлис»)

Но кроме праздников и развлечений, конечно, были у детей и регулярные занятия, обязанности и труд, с семи лет дети должны были сами убирать за собой, чистить свою одежду, стелить постель, помогать матери в шитье и домашних делах, отцу - в его работе. Очень важной целью в семье Маяковских было дать детям хорошее образование. Для этого пришлось разлучаться. Первой покинула дом старшая сестра Людмила. В 8 лет она отправилась в Тифлис, в

гимназию Святой Нины. Очень непросто давалась разлука, но все понимали необходимость и важность образования.

«Старшую дочь, Люду, отвезли в Тифлис. Там жили наши родственники, но Люде у них негде было поместиться. Пришлось устраивать ее в закрытое учебное заведение. В нем она училась и жила. Тяжело было это и для нас и особенно для нее – вдали от родного дома, в казенной обстановке с особым режимом». [2: С.8-9]

Отец старался поддерживать Людмилу, в письмах писал ей очень мудрые, заботливые и полные любви слова:

«Дорогая дочурка Людичка!

Самым веселым днем этого года был для меня тот день, когда я узнал, что ты перешла в 4 класс и осталась веселой и здоровой. Да поможет тебе Бог в занятиях 4-го класса! Итак, голубеночек, теперь занимайся хорошо…

Дома у нас все благополучно и все здоровы. Как ты провела именины, и кто был у тебя? Мы в этот день за нашим семейным обедом выпили за твое здоровье.

Будь же здорова. Пиши. Целую тебя. Остаюсь любящий отец В. Маяковский.» [3: С. 30]

Людмила дольше всех из детей застала отца, у них были особые отношения, сохранилось много писем, которые дышал отцовской любовью и заботой и дочерним почтением и восхищением.

«19 февраля за несколько дней до моего приезда, умер отец.

Как я потом узнала, в первых числах февраля отец получил назначение на должность кутаисского лесничего. Осуществлялась давняя мечта всей семьи: жить вместе в городе. Но, приготовляя к сдаче дела Багдадского лесничества, сшивая бумаги, он уколол палец иголкой и, не обратив на это внимания, уехал в лесничество. А рука разболелась, образовался нарыв. Тогда отец обратился в медицинский пункт. Там прокололи нарыв, но, очевидно, неудачно; возникло общее заражение крови. С трудом отец возвратился в Кутаис, и здесь, в тяжелых страданиях, скончался… Трагическая, неожиданная смерть отца потрясла нас... Брат пережил это большое горе тяжело, но мужественно. Он почувствовал себя единственным мужчиной в семье и сразу стал заботиться и помогать семье. Володя сильно изменился внешне. С этого времени он стал хмуриться, и у

него появилась характерная складка на лбу едва заметной линией.» [3: С. 102-103]

Главой семьи фактически стала Людмила, которой было всего 22 года. Но живя с 8 лет вдалеке от дома, она привыкла к самостоятельности, имела волевой характер и брала на себя ответственность за принимаемые решения. По её настоянию семья Маяковских покинула Грузию и переехала в Москву, и все заботы по обустройству и обеспечению семьи легли на старшую дочь – у Александры Алексеевны было слабое здоровье. В детстве отец представлял Людмилу гостям: «Это моя старшая дочь - опора в превратной судьбе», говорил, что если с родителями что-то случится, то старшая должна позаботиться о младших. Так и вышло. Людмила училась в Строгановском училище, параллельно подрабатывала. В 1910 году она закончила училище и была направлена на Прохоровскую фабрику «Трехгорная мануфактура» по специальности художника по набойке. Среди художников Людмила оказалась единственной женщиной, к тому же со специальным художественным образованием. Людмила Маяковская приняла активное участие в организации мастерской аэрографии, которую стали оборудовать с привлечением немецких специалистов. Эта техника применялась, прежде всего, для оформления штучных вещей, для полученных рисунков характерны постепенные переходы цветов из одного в другой, тонов из темных в светлые. Вскоре Л.В. Маяковской предложили стать заведующей мастерской аэрографии, и она сама стала учить первых художников работать аэрографом, принципиально принимая в мастерскую женщин, открывая им дорогу в профессию.

Кроме работы н фабрике Людмила Маяковская преподавала технику аэрографии и специальную композицию на текстильном факультете Вхутемаса, затес Вхутеина. Все специалисты по аэрографии были ее учениками.

Людмила Маяковская не была в своей профессии публичным человеком: не устраивала персональные выставки своих работ. Сорок лет проработала в текстильной промышленности, завоевав авторитет и уважение коллег на комбинатах "Трехгорная мануфактура" и "Красная роза", получив высокие правительственные награды. Она была художником по тканям, поэтому ее

работы выставлялись на отраслевых выставках, а полученные успехи приносили славу комбинатам. Результатом работы Людмилы Маяковской стало использование аэрографа в разработке новых принципов технологии раскрашивания тканей. Она была единственной женщиной в Прохоровской мануфактуре, руководившей отделом, поэтому одну из фотографий в семье так и называли "сто мужчин и одна женщина".

В 1949 году Людмила Маяковская вышла на пенсию и целью ее жизни стала пропаганда творческого наследия брата. Ее усилиями был открыт музей в Багдади, она входила в редколлегию по изданию Полного собрания сочинений Маяковского и в состав жюри по возведению памятника поэту на Триумфальной площади. Благодаря ее письмам руководству страны было принято решение об организации музея в Лубянском проезде — доме, где находился рабочий кабинет поэта. Незадолго до смерти Людмила передала музею весь семейный архив и квартиру в Студенецком переулке, открытую сейчас для посетителей и рассказывающую о семье великого поэта.

Европейская известность пришла к Людмиле Владимировне уже после смерти, когда на выставке в Оксфорде и городах Италии впервые были представлены образцы тканей из ее личной коллекции, переданные музею по завещанию. По свидетельству организаторов, известный модельер Джорджо Армани выделил из всех материалов коллекцию тканей Людмилы Маяковской.

Ольга Маяковская по характеру была противоположностью сестре. Унаследованная от отца жизнерадостность внесла в жизнь семьи веселье, бодрое настроение, с которыми легче было преодолевать трудности. После переезда в Москву, с помощью знакомых, Ольгу, как и Владимира устроили в гимназию, учились они в разных местах, но свободное время проводили вместе, любили ходить в кино. В 1909 году Ольга окончила гимназию и поступила работать на Московский Главпочтамт служащей экспедиторского отдела, это был случайный выбор, недостаток средств в семье заставил её устроиться на первое попавшееся место. Монотонность труда удручали жизнерадостную и активную Ольгу, в одно из писем она признается: «С каким бы удовольствием я покинула хоть на один день адский почтамт и погуляла бы с Вами». [4: С. 22]

Примерно до 1920 года Ольга работала на Главпочтамте, постепенно привыкла к своей работе, которая давала возможность доставать газеты и журналы с заметками о брате, публикациями его стихов.

Большим увлечением Ольги стал театр, в свое время этому немало поспособствовал Владимир Константинович, который старался часто водить детей на спектакли в Кутаиси. В Москве Ольга не только посещала спектакли в театрах, но и организовывала театральные постановки и праздники для детей работников Почтамта, сама участвовала в самодеятельных спектаклях. Как и все в семье Маяковских, Ольга умела и любила рисовать, писала стихи, а, кроме того, имела способности к танцам.

Вся семья приняла революцию, Людмила участвовала ещё в революции 1905 года, а Владимир и Ольга горячо откликнулись на революционные идеи, с которыми их познакомила ещё в Грузии старшая сестра. Родители предоставили детям возможность разораться в многообразии идей, течение и мнений самим, не навязывая своего видения. В годы Гражданской войны Ольга участвовала в поездках, организованных «Трехгорной мануфактурой» в районы, где можно было достать хлеб, позже Маяковские принимали участие в разведении огородов, которые фабрика выделяла для рабочих, одно время Ольга дежурила на этих огородах, охраняла их с ружьем.

Когда Владимир Маковский вернулся в Москву в 1919 году и получил комнату в коммунальной квартире в Лубянском проезде, то частой гостьей там стала Ольга, Почтамт находился совсем рядом и Ольга часто заходила к брату. Она брала у него одежду, белье и относила ее матери, которая чинила и штопала. По воспоминаниям соседей Владимир Маяковский часто звонил на Почтамт, прося Ольгу зайти к нему, оставлял для неё записки. На протяжении всей жизни именно Ольга была ему ближе всех, к ней он обращался с просьбами, небольшими поручениями, он просил Ольгу ежедневно сообщать ему о здоровье мамы.

1919-1921 годы стали временем работы Владимира Маяковского над «Окнами сатиры РОСТА» и сестры активно ему помогали в этой работе. Владимир давал им карандашные наброски, которые было необходимо раскрасить обозначенными цветами, по

этим рисункам делались трафареты. Готовые работы Ольга относила в РОСТА, где получала новый заказ. Много лет спустя, сестры с удовольствием вспоминали эту совместную работу.

Ольга окончила профессиональные курсы обучения письму на пишущих машинках, а чуть позже в 1923 году курсы бухгалтерии и коммерческих знаний. Это позволило Владимиру Маяковскому привлечь сестру к работе в редакцию журнала «ЛЕФ» в качестве технического секретаря. Ольга вела документацию журнала и в своем архиве сохранила протоколы заседаний редколлегии журнала, она вела финансовые дела, связывалась с авторами, следила за распространением журнала по магазинам и издательствам.

Современники отмечали, что Ольга Маяковская была очень похожа на брата не только темпераментом и характером, но и сложением, голосом.

«Безусловно, тут главное не в сходстве черт лица – чертами Маяковский… больше всего похож на Александру Алексеевну, - тут другое. Я не встречала, кроме Маяковского и Оли, людей кто бы мог так празднично войти, заполнить сразу собой, широким приветливым жестом, плывущим переливчатым голосом все помещение.. Свободный разворот плеч и одинаковая посадка головы еще усиливают сходство. А ее остроумие, неожиданно быстрые ответы, изумительное умение рассказывать, в нескольких сжатых словах дать яркую характеристику человеку, событию! И в то же время в Олином характере сочетаются широкая, с большим диапазоном натура с колоссальной внутренней заторможенностью. (Не будь этой заторможенности, она была бы или поэтом – я слышала ее стихи, - или художником – видела ее рисунки.) Она талантлива во всем, за что ни возьмется, но одновременно с этим она сама себя пресекает, начинает критиковать себя, предъявляя к себе особые требования». [5: С. 348-349]

После закрытия журнала «ЛЕФ» Ольга Маяковская работала в строительной организации Цемтрест Росстроя бухгалтером, занималась в кружке первой помощи Общества Красного Креста РСФСР.

Ни у кого из семьи Маяковских не сложилось счастливой семейной жизни, ни Ольга, ни Людмила не вышли замуж и родили детей, хотя о романах их известно довольно много.

Ольга Владимировна Маяковская умерла в 1949 году, ей было 58 лет, Александра Алексеевна ушла из жизни в 1954 году, в возрасте 86 лет. Последней из семьи скончалась Людмила Маяковская, в 1972 году, до последних дней активно работая, сохраняя память о брате. Мама и сестры похоронены на Новодевичьем кладбище, их могилы как бы окружают могилу поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л.В. Маяковская. Пережитое. Тбилиси, 1957.
2. А.А.Маяковская. Детство и юность Владимира Маяковского. М.-Л., 1953.
3. Л.В. Маяковская. О Владимире Маяковском. М., 1965.
4. Людмила Маяковская. М., 2010.
5. Е.А. Лавинская. Воспоминания о встречах с Маяковским// Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М, 1968.
6. Маяковский на Красной Пресне. М., 1983.
7. Семья Маяковских. М., 2013.
8. А.А. Михайлов. Маяковский. М., 1988.
9. Маяковский – художник. М., 1963.

ЖАНР ПОСЛАНИЯ В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

БОРОВСКАЯ А.А.
Доктор филологических наук, профессор
Астраханский государственный университет
им. В.Н. Татищева

Одним из наиболее консервативных жанров, функционирующих в лирике конца XIX – начала XX веков, является послание. По мнению одного из исследователей Л. Кихней, «…если какой жанр и обнаружил “живучесть”, способность не только варьировать некоторые жанровые признаки, но и сохранить “память жанра”, его устойчивость, так это именно послание» [4, 23–24]. Возрастающий интерес поэтов к посланию связан с общей установкой на дрматизацию лирики. Между тем аморфность самого статуса послания затрудняет идентификацию смежных и переходных форм. Впервые вопрос о соотношении послания и других родственных жанров, «разрабатывавших то же содержание», был поставлен М. Гаспаровым. По мере ослабления внешних признаков, – полагает исследователь, – грань между посланиями и посвящением, письмом стиралась. Дифференциация адресованных моделей затрудняется общей тенденцией к диалогизации лирики конца XIX – начала XX веков, когда структура перестает быть единственным формантом жанра, ориентированного на «другого». Классическое послание воплощало коммуникацию, остальной лирике не свойственную, а теперь этот признак, по убеждению литературоведов, растворяется во множестве «стихотворений-диалогов» [3, 905]. Так некоторые тексты «мерцают» на грани адресованной и диалогической лирики (В. Маяковский «Послушайте»).

В русской литературе первой трети XX века возрастает число посланий с групповым адресатом, это продиктовано, прежде всего, по мнению Л. Кихней, «процессами творческого самоопределения» [4, 70] новых литературных течений (отсюда большое количество посланий-манифестов с обобщенным адресатом-художником). В то же время увеличивается количество посланий с абстрактно-обобщенным адресатом дидактического и сатири-

ческого планов, активно развивается послание-инвектива, историческим образцом которой является эпистола XVIII века.

В политическом послании диалог адресанта и адресата приобретает открыто риторический характер, особую роль играют элементы ораторского стиля. Существенным образом меняется статус адресата: из потенциального субъекта, участника диалога он превращается в объект, а сама коммуникация переходит в разряд «квази». Яркий пример «овеществления» сознания адресата – послания поэтов-авангардистов, где он выступает в качестве объекта искусства, которым «любуется художник-создатель» [8, 7]. Так, в посланиях-инвективах и посланиях-проповедях В. Маяковского авторская установка заключается не в понимании и признании адресата как полноправного субъекта, а в прагматическом воздействии на него. Наиболее известные послания-инвективы – «Вам» и «Нате».

Жанровое своеобразие стихотворения «Нате» (1913) обусловлено двумя интерпретационными сигнализаторами: авангардистский перфоманс – репрезентация конкретной ситуации чтения поэтом послания перед аудиторией и имитация диалога между лирическим субъектом и его корреспондентом. Подобный феномен «двойной адресации» – предполагает прочтение текста одновременно и в семиотическом, и в прагматическом ключах. В то же время обобщенность и размытость инвектируемого объекта («толпа», «стоглавая вошь»), мотивированная жанровой разновидностью, является средством его дискредитации.

Заглавие стихотворения содержит апеллятивную конструкцию, ориентированную на разговорный речевой регистр, который определяет стилистическую окрашенность всего текста. Инвектива как жанровая форма имеет свой языковой аналог – оборот, воспринимающийся в той или иной культурной среде в качестве оскорбительного для своего адресата. Инвектива как художественный прием мотивирует семантическое варьирование различных табуированных моделей. Так, сниженная лексика («мот», «транжир», «плюну», «захохочу»), образный синкретизм – сращение метафоры, метонимии и антитезы («Через час отсюда в чистый переулок / Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир…» [7, 29]), гипербола-гротеск («ощетинит ножки *стоглавая вошь*» [7,

30]), стилистический плеоназм («Где-то *недокушенных*, *недоеденных* щей» [7, 29]) становятся средствами сатирическое высмеивания.

Поляризация образного строя стихотворения («я» – «вы») восходит к романтической оппозиции «поэт – толпа» и выражается в антиномическом строении строф и полустроф:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я – бесценных слов мот и транжир. [7, 29]

Между тем адресат формирует традиционный конфликт: безликая толпа противостоит не понимаемому гению, в то время как образ поэта проецируется на историософский миф о варварстве в творчестве русских символистов (у В. Маяковского «грубый гунн» типологически близок образному аналогу из стихотворения В. Брюсова «Грядущие гунны»). Финальная строфа имитирует «непреднамеренность» и «импровизированность» прагматического диалога, для этого автор использует многочисленные инверсии, эпанолепсис («я захохочу и радостно *плюну*, / *плюну* в лицо вам…» [7, 30]), перенос и синтаксический повтор, разрушающий строфическое и ритмическое единство (вводится дополнительный нерифмованный стих):

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется – и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот. [7, 30]

В. Маяковский создает иллюзию первичной дискурсивной ситуации, отсюда употребление сочинительного союза «а» в начале предложения, который придает высказыванию характер фрагмента, вырванного из контекста.

В послании «Ко всему» (1916) обобщение адресата гиперболизировано, что инспирирует само название. Главная особенность адресации в этом стихотворении – ее «глобальность», при этом характерно, что апеллятивный образ составлен из многочисленных компонентов. Такой калейдоскопический принцип отражает театральное «масочное» пространство произве-

дения, в котором конкретный («любимая»), условный («грядущие люди») и абстрактный («любовь») адресаты определяют образ лирического героя, соотносимый и с Иисусом Христом, и с Дон Кихотом:

Глупой комедии остановите ход!
Смотрите –
срываю игрушки-латы
я,
величайший Дон Кихот!
Помните:
под ношей креста
Христос
Секунду
усталый стал.
Толпа орала
«Марала!
Маааррраааала!» [7, 50]

Прием игры реализуется и на фонетическом уровне: В. Маяковский создает звукосемантические пары («орала / Марала», «креста / Христос», «усталый стал»), тем самым актуализируя ассоциативные связи на синтагматической и парадигматической осях.

Автор трансформирует евангельский сюжет о распятии Христа, переворачивает саму ситуацию воскресения, включая ветхозаветные аллюзии:

Око за око!
Убейте,
похороните –
выроюсь! [7, 50–51]

Лирический сюжет послания разыгрывает библейскую ситуацию грядущего апокалипсиса, результатом которого становится обретение В. Маяковским «идеального адресата»:

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот – я,
весь
боль и ушиб.

Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души. [7, 52]

В послереволюционной поэзии В. Маяковского появляется другой тип послания с обобщенным адресатом, который родственен оде или маршу («Товарищу Нетте, пароходу и человеку»). В одических посланиях изменяется образ аудитории и, прежде всего, его аксиологическое восприятие лирическим субъектом: из враждебной аморфно-безликой толпы он превращается в соборно-политическую целостность единомышленников («Послание пролетарским поэтам»), отсюда доминирование местоименной формы «мы», маршевые ритмы («Левый марш», «Наш марш») и утвердительно-императивные интонации. Можно говорить о модификации послания этого типа в призыв.

Стихотворение «Левый марш» (1918) имеет подзаголовок, указывающий на фактор адресации («Матросам»). Соответствующий ритм задан троекратным лексическим повтором в конце каждой строфы, который приобретает статус припева:

Там,
за горами горя,
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионы печатный!
Пусть бандой окружат нанятой,
стальной изливаются леевой, –
России не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой! [7, 72]

Острая публицистическая направленность и политический пафос («России не быть под Антантой») сопряжены с утопическими мотивами и образом социалистического рая. Перифрастические риторические обращения (в частности, основанное на метонимии – «Эй, синеблузые!») сочетаются с многочисленными императивными конструкциями («Разворачивайтесь в марше!» [7, 71]). Вынесение в подзаголовок адресата

(опосредованная апелляция), ритмическая организация текста, его графическое оформление и строфика, приемы паронимической аттракции («горами горя», «мора море») и окказиональной тавтологической метафоры («изливаются леевой»: «леева» – неологизм, образованный от слова «лить»; в данном случае автор имеет в виду поток пуль, которые обрушились на молодую Советскую республику), которые актуализируют звуковую семантику стиха, – все это позволяет дешифровывать произведение В. Маяковского в двух жанровых «кодах» – «музыкального» (марша) и адресованного (послания). Таким образом, происходит своеобразная «транс-контекстуализация» жанра [5, 80] – марш, попадая в новый контекст (диалогический), начинает выполнять иные функции, которые коррелируют с эстетическими установками адресованной лирики.

За интерсубъектным диалогом в посланиях В. Маяковского скрывается попытка утвердить монологическую речь субъекта, продуцируя тем самым «единый язык автора», в то время как адресат становится зеркальным отражением лирического «я». Стремление к коммуникации с «идеальным собеседником», который находится в идентичной автору ценностной парадигме, приводит к появлению посланий, обращенных к единомышленникам. В «Послании пролетарским поэтам» (1926) «учительская» позиция адресанта позволяет определить разновидность послания как дидактическую:

Товарищи,
позвольте
без позы
без маски –
как старший товарищ,
неглупый и чуткий,
поразговариваю с вами… [7, 195]

«Дружеский» тон «беседы» обуславливает активное использование поэтом разговорных оборотов («Я кажусь вам / академиком / с большим задом…» [7, 196]), фразеологизмов, идиом («Давайте работать / до седьмого пота…» [7, 196]) и их обыгрывание («если зуб у кого – / отпилим зуб…» [7, 195]), а также создание ситуации «живого» диалога посредством

эллиптических и неполных предложений. Вместе с этим лирический сюжет складывается из эпизодов-фрагментов, отсылающих к литературной обстановке 1920-х годов: «розданные / Луначарским / венки лавровые…», «бросим, товарищи, / наклеивать ярлыки», «многие / пользуются / напостовской тряскою…» [7, 196] (имеется в виду группа «Октябрь» и журнал «На посту», занимавшие нигилистическую позицию по отношению как к классическому наследию, так и к современным непролетарским писателям – «попутчикам»).

Основной принцип, лежащий в основе построения «Послания пролетарским поэтам», – последовательная реализация сюжетно-композиционной схемы: *идея-инвариант* («Решим, / что все / по-своему правы. / Каждый поет / по своему / голоску!» [7, 195]) – *идея-вариант* («Давайте работать / до седьмого пота / над поднятием количества / над улучшением качества» [7, 195–196]) – *варианты-примеры*, восходящая к парадигматике ораторского жанра. Следуя этой диалектической логике – *тезис* (призыв к прекращению вражды между собратьями по перу, окололитературных распрей) – *антитезис* (мысль о подмене подлинно пролетарской поэзии квазиискусством) – *синтез* (утверждение идеологической функции литературы), В. Маяковский нанизывает ряд однородных конструкций, таким образом иллюстрируя общую идею, вынесенную в сильную позицию текста – в его начало, в начало каждой части, в начало сегмента высказывания. В качестве идей-вариантов выступает ряд поэтических формул: «Одного боюсь – / за вас и сам, – / чтоб не обмелели / наши души…», «Чем нам / делить / поэтическую власть, / сгрудим / нежность слов / и слова-бичи, / и давайте / без завистей / и без фамилий / класть / в коммунистическую стройку слова-кирпичи» [7, 198, 199]. В «Послании пролетарским поэтам» особую роль играет зачин: стихотворение начинается обращением-лозунгом, призывом к объединению. При этом В. Маяковский использует повторяющиеся схемы типа: «давайте», «понимаете». Риторические приемы (обращения, вопросы, восклицания, призывы) выполняют публицистическую агитационную функцию. Традиционные для эпистолы XVIII века представления о гражданском долге поэта, стремление внести в сознание

собеседника определенные обязательные социально-организующие принципы возрождаются в политическом послании В. Маяковского, для которых характерна тенденциозность, которую подчеркивал сам автор: «Поэзия начинается там, где есть тенденция» [6, 86].

Для лирики первой трети XX века характерна автокоммуникативность: в посланиях адресат совпадает с адресантом. Ярким образцом подобного аутодиалога становится стихотворение В. Маяковского «Себе любимому посвящает эти строки автор». Жанровый сигнализатор заложен в названии и позволяет идентифицировать произведения как посвящение. Прямые обращения в тексте отсутствуют, а диалогическое напряжение реализуется за счет системы риторических вопросов и восклицаний, а также игрового сочленения гиперболы («Я / если всей его мощью / выреву голос огромный – / кометы заломят горящие руки, / бросятся вниз с тоски» [7, 61–62]), литоты, синекдохи и оксюморона:

О, если б я нищ был!
Как миллиардер!
Что деньги душе?
Ненасытный вор в ней.
Моих желаний разнузданной орде
не хватает золота всех Калифорний. [7, 61]

Лирический сюжет стихотворения складывается из однородных конструкций-эпизодов сослагательного характера, соответствующие строфическим единицам, которые создают цепочку ассоциаций, основанных на несовпадении объекта и предмета сравнения: «Если б я был маленьким, как Великий океан»; «Если б быть мне косноязычным, как Дант…»; «…о, если б был я тусклый, как солнце…» [7, 61, 62]. Заглавие эксплицирует игровое осмысление жанра (показателем иронии служит употребление эмоционально-оценочного эпитета «любимому»), и несмотря на то, что посвящение не перерастает в адресацию, диалогические интонации преобразуют жанровую структуру. Между тем образный строй произведения может рассматриваться в контексте экспрессионистской поэтики: оксюморонные сравнения, гротескная гипербола, антитеза и контраст, риторические вопросы

и восклицания, прием развернутой метафоры, лейтмотивные образы, – все это свидетельствует о своеобразном автоцитатном мышлении В. Маяковского, что, в свою очередь, превращает монологическую речь в диалогическую.

В русской поэзии начала XX века особую роль выполняет жанровое слово-маркер, встроенное в заглавие, которое нередко усложняет жанровое ожидание читателя, предполагая синтетичность формы или выражая игровую модальность текста. Стихотворение В. Маяковского «Лиличка!» (1916) вариативно в точки зрения жанровой идентификации. Подзаголовок «Вместо письма» переводит эту проблему в дискуссионную плоскость и провоцирует возможные интерпретационные практики. Жанры послания и письма генетически и типологически схожи, что обусловлено их историческим родством – в XVIII веке обе формы сосуществовали, граница между ними была размыта. Основанием для дифференциации, на наш взгляд, служат соответствующая авторская установка, контекстовая ситуация написания и сопутствующие факультативные средства оформления высказывания (подпись, имитация письменной речи, характерные речевые обороты и др.). В этой связи С. Артемова в своей диссертации отмечает особую роль жанровой маркировки: «…послание находится на границе литературы и быта, следовательно, нуждается в авторском уточнении «литературности» (в быту нет смысла называть письмо письмом, так как роль уточнения там выполняет ситуативный контекст, который отсутствует при чтении текста в книге)» [1, 23]. В то же время В. Маяковский отказывается от традиционного жанрового признака – указания в заглавии имени адресата в дательном падеже. Он употребляет соответственно форму именительного падежа, трансформируя таким образом простую апелляцию в риторическое обращение. Подобная интенция, заложенная в названии стихотворения, порождает эмоционально-экспрессивную образность всего произведения и отражает особенности идиостиля поэта. Послание-письмо В. Маяковского пронизано побудительными интонациями, однако императивы носят откровенно риторический характер:

Вспомни –
За этим окном
Впервые
Руки твои, исступленный, гладил <…>
Дай в последнем крике выреветь
Горечь обиженных жалоб. [7, 52]

Потенциальная диалогичность текста выражается в типе «”Я” / “Ты”-повествования», что образует сложную систему точек зрения, актуализирует взаимодействие «своего» и «чужого» голосов. Автор активно использует разговорные конструкции, многочисленные инверсии («Дым табачный воздух выел» [7, 52]), что создает атмосферу непосредственного разговора. Стихотворение построено на последовательной смене картин-декораций, основанных на психологическом параллелизме («Если быка трудом уморят…», «Захочет покоя уставший слон…» [7, 53]). Взаимопроникновение экспрессионистских метафор создает ощущение непрерывного течения поэтической мысли. Такое парадоксальное сочетание двух стилистических регистров (разговорного и художественного) соотносится с особой «событийностью» послания: лирический сюжет наполняется повествовательными интонациями. Автор использует приемы ретроспекции и проспекции (моделируя условно-гипотетическую реальность с помощью вводного слова «может быть» и частицы «ли»), объединяя три временные измерения (не случайно употреблены темпоральные наречия «сегодня», «завтра», «сейчас», а также глаголы в трех грамматических формах «гладил», «не брошусь», «сидишь»), вводит емкие описания интерьера («Дым табачный воздух выел. / Комната – / глава в крученымиховском аде», «В мутной передней…» [7, 52]), передает динамику взаимоотношений между лирическим героем и его возлюбленной (встреча, объяснение, расставание). Диалогическая ситуация, потенциально заложенная в письме, определяет «парный принцип», лежащий в основе системы персонажей. Сама форма предполагает изменение собственного «лица» и предопределяет включение различных масок и игровое поведение адресанта, отсюда ряд произвольных ассоциаций-сравнений субъекта речи с «уставшим слоном» и «уморенным трудом быком». Таким

образом, можно говорить о романизации послания В. Маяковского, где наличествуют все элементы сюжета, прослеживается развитие характера лирического героя, организуется монологическое высказывание, рассчитанное на ответную жестовую реплику.

Поэтический язык стихотворения В. Маяковского отличает синкретическая образность, построенная на совмещении нескольких художественных приемов или тропов: аллюзии и метафоры («Комната – / глава в крученыховском аде» [7, 52]), метафоры и тавтологии («сломанная дрожью рука в рукав»), метафоры и гиперболы («Надо мною, / кроме твоего взгляда, / не властно лезвие ни одного ножа» [7, 53]).

Автор избегает деления на строфы, однако последние три стиха графически обособлены, что позволяет с некоторыми допущениями отождествить их с заключительным пожеланием адресанта, что характерно для эпистолярного жанра:

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг. [7, 53].

В условиях эстетической практики нового времени проблема жанровой идентификации и литературных феноменов в адресованной лирике конца XIX – начала XX веков существенно усложняется за счет их индивидуализации. Появляются стихотворения, аккумулирующие признаки нескольких жанров и / или разновидностей: сатирического послания и послания-реквиема («Сергею Есенину»), сатирического послания и посвящения («Товарищу Нетте, пароходу и человеку»), послания и «гимна» («Теплое слово кое-каким пророкам»).

Стихотворение В. Маяковского «Сергею Есенину» (1926) объединяет две противоположные установки и, соответственно, две жанровых разновидности послания – сатирическое и некрологическое. Некоторые исследователи (С. Артемова, Л. Кихней) к посланию-реквиему относят формы, где в качестве с адресата выступает художник прошлой эпохи (А. Белый «Льву Толстому», С. Есенин «Пушкину», О. Мандельштам «Ариост», М. Цветаева «Стихи к Пушкину» и др.). В то же время подобная позиция представляется несколько неточной, так как ее авторы не учитывают степень временной дистанции между написанием

текста и смертью адресата. В первом случае речь идет о собственно некрологическом послании, являющимся непосредственным откликом на смерть и аккумулирующем признаки стихотворения «на память», во втором – об одическом, юбилейном или, напротив, дезавуирующем послании-посвящении.

Особенностью послания «Сергею Есенину» становится своеобразная повествовательная организация: монолог лирического субъекта осложняется многочисленными «вкраплениями» «чужого» слова. Такое наполнение высказывания диалогическими интонациями позволяет обыгрывать различные жанровые установки. Так, текст В. Маяковского допускает включение жанра литературной пародии:

…ваше слово
слюнявит Собинов
и выводит
под березкой дохлой –
«Ни слова.
о дру-уг мой,
ни вздо-о-о-о-ха.» [7, 186]

В данном случае автор имитирует не только стилевую, но и исполнительскую манеру объекта с помощью графического и звукового оформления. Сочетание иронического («Вы ушли, / как говорится, / в мир в иной» [7, 183]) и трагического («В горле / горе комом – / не смешок» [7, 184]) модусов художественности определяет общий тон послания. Используя канонические для некролога атрибуты (сообщение данных биографии и творческой деятельности, указание причин смерти, выражение соболезнования, хвалебное слово об умершем), поэт создает полярный по отношению к традиции образец, вписывает его в сатирический контекст: «Не откроют / нам / причин потери // ни петля / ни ножек перочинный» [7, 185]. В тексте автор воспроизводит несколько точек зрения – имплицитного повествователя («У народа, / у языкотворца, // умер / звонкий / забулдыга подмастерье» [7, 185]), «критиков» («Критики бормочут: / – Этому вина // то…, да се…» [7, 184]), «подражателей» («Подражатели обрадовались: / бис!» [7, 185]), «ролевого персонажа» («Встать бы здесь / гремящим

скандалистом: // Не позволю / мямлить стих / и мять!..» [7, 186]). Использование вводных слов («дескать»), экспрессивно окрашенной, разговорной и табуированной лексики («легше», «в бабушку / и в бога душу мать!», «бездарнейшая погань»), неологизмов, построенных на обыгрывании производящей основы («калеки и калекши»), соответствующего пунктуационного оформления позволяет высмеять современную автору литературную среду. Приемы сатиры и иронии раздвигают границы жанровой интерпретации стихотворения, актуализируют инвективный характер адресации. В. Маяковский наполняет текст именами и реалиями современной ему литературной ситуации, тем самым акцентируя внимание на публицистических интенциях: «Дескать, / к вам приставить бы / кого из напостов…», «Ваше слово / слюнявит Собинов» [7, 186]. В то же время третья часть послания представляет собой декларацию-призыв. Комбинация императивных конструкций, лозунговой афористичности и маршевых интонаций превращают некрологическое послание-памятник в поэтическое воззвание, в котором поэт обращался с пожеланием, поучением, порицанием:

Надо
  жизнь
        сначала переделать,
переделав –
        можно воспевать. <…>
Слово –
  полководец
        человечьей силы.
Марш!
  Чтоб время
            сзади
                ядрами рвалось. [7, 187]

В русской поэзии первой трети XX века происходит перестройка жанровой системы, ряд форм переживают второе рождение, к ним относится и послание, широко распространенное в лирике начала XIX века, а затем отошедшее на периферию литературного процесса. В этой связи особую актуальность приобретает динамическая концепция жанра, определяемая как

«жанровая модальность» [2, 253]. Наметился новый вектор развития послания в лирике В. Маяковского: если прежде оно аккумулировало признаки типологически схожих жанров оды, сатиры и эпистолы, то на базе риторического послания происходит образование жанровых разновидностей по веерному типу – одического, поучительного, сатирического.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова С.Ю. Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанра: дис. … канд. филолог. наук. Тверь, 2004.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
3. Гаспаров М. Послание // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968.
4. Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века. Владивосток, 1989.
5. Круглова Т.С. Специфика адресации в творчестве раннего Маяковского: поэтика лирических инвектив // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. № 3 (19). С. 77–83.
6. Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 12. М., 1957.
7. Маяковский В. Лирика. Публицистика. Театр. М., 1999.
8. Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 3.

РОМАНТИК-МЕЧТАТЕЛЬ О РОМАНТИКЕ-ТРИБУНЕ (К. ПАУСТОВСКИЙ О В. МАЯКОВСКОМ)

БУШКАНЕЦ Л.Е.
Доктор филологических наук, профессор
Казанский государственный университет

ИВАНОВА Н.Ф.
Кандидат филологических наук, доцент
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого

В статье «Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и аберрации (К постановке вопроса)» И. Е. Гитович так сформулировала механизмы формирования литературной репутации писателей: «Литературная репутация создается прижизненной критикой. Витающая в воздухе коллективная эмоция, вызванная чтением нового в литературе писателя, корректируется и облекается ею в определенные словесные формулы. Много раз повторяемые, они превращаются в оценочные клише. Их критика и транслирует читателю своего времени как сложившееся представление о писателе. Усвоенное, оно, в конце концов, становится общепринятым, т.е. разделяемым большинством» [1].

С этим нельзя не согласиться, но только ли критика участвует в формировании литературной репутации? И всегда ли её формирует только большинство? Всё же ведущую роль играет читатель, профессиональный или массовый. Однако часто именно коллега-писатель острее чувствует новаторство и ценность открытий в литературе великих современников, которые отражают фундаментальные особенности коллективных представлений и коллективных фантазий, «символически воплощают идеологемы современников» [2]. На основе «разговора о ценностях» и «способа чувствования» строятся взаимоотношения писателя с его читательской аудиторией: в каждый конкретно-исторический момент отношение к писателю определяется совпадением или конфликтом ценностей [3].

История формирования литературной репутации предстает зачастую как нечто линейно и логично развивающееся, в наиболее неудачных работах – вообще только как путь прогресса в осмыслении писателя. Между тем это процесс сложный, запутанный, в котором в каждый момент действует множество противоположных факторов и который выстраивается как полилог множества голосов.

Как мог относиться тонкий романтик, психолог к «трибуну» революции? Казалось бы, что могло привлекать Паустовского в творчестве и личности Маяковского? Маяковский присутствовал в творческом сознании Паустовского, как ни удивительно, уже с молодости и… постоянно. Он вспоминал: «Батумская зима 1923 года ничем не отличалась от обычных тамошних зим <…> с Фраерманом <…> мы быстро сдружились <…> просиживали ночи напролет в моей тесной каморке и читали стихи. За разбитым окном шумело во мраке море, крысы упорно прогрызали пол, порой вся наша еда за день состояла из жидкого чая и куска чурека, но жизнь была прекрасна. Чудесная действительность дополнялась строфами Пушкина и Лермонтова, Блока и Багрицкого (его стихи тогда впервые попали в Батум из Одессы), Тютчева и Маяковского. Мир для нас существовал, как поэзия, а поэзия — как мир. Молодые дни революции шумели вокруг, и можно было петь от радости перед зрелищем счастливой дали, куда мы шли вместе со всей страной» [4]. Или: «В комнату иногда заходил «на огонек» Бабель. Очень учтиво входил Василий Регинин. В то время он редактировал новый журнал «Тридцать дней». <…> Часто шквалом врывался Шкловский и с жестоким напором прославлял Маяковского и Велемира Хлебникова» [5].

Маяковский в литературной жизни писателя присутствовал постоянно, просто потому, что это была масштабная фигура, о которой говорили все, она «заполняла» собой Москву. Но лишь однажды их встреча была более продолжительной… и неудавшейся.

Паустовский попытался начать разговор с поэтом, рассказать о поэзии природы, столь дорогой ему, но Маяковский резко оборвал разговор: «Я почти не знал Маяковского. <…> Маяковский жил в то время на Акуловой горе и часто приходил к Асееву играть в шахматы. Он шел через лес, широко шагая, вертя в руке палку,

вырезанную из орешника. Он показался мне угрюмым. Я старался не попадаться ему на глаза. Я был излишне застенчив. Мне казалось, что Маяковскому просто неинтересно разговаривать со мной. Что я мог сказать ему нового и значительного? Все уже сказано, вся мировая культура изучена им и перемыта в острых и остроумных спорах. Я это знал потому, что из комнаты Асеева до меня долетали все разговоры. Однажды, когда Асеев уехал в Москву, Маяковский постучал ко мне и предложил сыграть в шахматы. Я играл плохо. У меня не было способности предвидеть игру за несколько ходов вперед. Но я согласился, и мы пошли к Асееву. <…> Надо было о чем-нибудь говорить. С каждой минутой молчание становилось все тягостнее. У меня в голове носились обрывки всяких, преимущественно глупых мыслей. Я не мог ничего придумать, чтобы начать разговор. Маяковский молчал, зажав папиросу в углу рта, и смотрел на доску. <…> Тогда в полном отчаянии я заговорил о ловле раков в реке Серебрянке. Там действительно водились огромные раки – настоящие речные крокодилы.

– Нудное дело, – сказал Маяковский. – Не понимаю, как можно заниматься такой ерундистикой!

Я покраснел и до конца партии не мог вымолвить ни слова. На мое счастье, пришел Асеев, и я сбежал к себе. С тех пор я начал бояться знаменитых людей и боюсь их до сих пор. Я всегда чувствую себя свободно и спокойно только в обществе людей самых простых» [6].

И в дальнейшем голос Паустовского был слышен гораздо тише, чем «гром» Маяковского, хотя эпоху и жизнь невозможно представить без обоих голосов.

Паустовский ценил прежде всего масштаб личности, пусть и далекой от него лично: «Многих из нас удручают своей скудостью и простоватостью биографии иных молодых наших писателей, разительно идущих вразрез со всей сложностью эпохи. Как нельзя после Пушкина и Чехова писать косноязычным и жидким, как спитой чай, языком, так нельзя после таких напряженных биографий, как у того же Пушкина, Герцена, Горького, а из наших современников — как у Маяковского, Федина, Всеволода Иванова и Эренбурга, жить в литературе с кургузой биографией школяра и недоучки» [7]. Это стало жизненным принципом самого писателя.

И в творчестве писатель часто обращался к Маяковскому, цитировал Маяковского, прекрасно зная его лирику, вспомним, например, эпиграф к повести «Кара-Бугаз» (1931):

Окропленные вашею кровью пустыни
Красным знаменем реют, над нами шумя.
Маяковский[1].

Увлечение поэзией революционного романтика Маяковского будет свойственно молодому инженеру Габунии, из-за найденных книг стихов Маяковского и Блока начальник работ будет сердиться и называть его «романтиком инженерии» («Колхида», 1930). Это неудивительно, Маяковский был знаком этой эпохи, входящим в пантеон русских поэтов. Так, простая девушка Настя из «Розы ветров» (1956)[2], размышляя об отличительных чертах поэтов, будет вспоминать негритянские губы Пушкина, сумрачные глаза Лермонтова и, конечно, громовой голос Маяковского.

Паустовский ценил великолепие языка Маяковского: «Этот язык <…> гремел непоколебимым гневом в речах и книгах наших вольнодумцев, томительно звучал в стихах Пушкина, гудел, как колокол на башне вечевой, у Лермонтова, рисовал огромные полотна русской жизни у Толстого, Герцена, Тургенева, Достоевского, Чехова, был громоподобен в устах Маяковского, прост и строг в раздумьях Горького, колдовскими напевами звенел в строфах Блока» [8].

Впрочем, недостатки Маяковского как поэта Паустовский тоже хорошо видел, и не случайно писал 6 мая 1941 г.: «В Москве – скука, вращение мелких дел, то пыль, то нудные, совсем ноябрьские дожди. В клубе собираются драматурги (идет обсуждение пьес) и поносят друг друга. Литературных новостей никаких... В «Литературной газете» печатаются статьи о том, что «Паспорт» Маяковского выше лермонтовского «Люблю отчизну я, но странною любовью» и выше всех пушкинских стихов о России. Вообще – чепуха» [9].

И тем не менее центральным «событием» во внутреннем диалоге Паустовского с Маяковским как голосом эпохи стала смерть поэта. Именно в этот момент Паустовский почувствовал особую

[1] Пунктуация Паустовского.
[2] Год написания рассказа «Роза ветров» 1947.

близость, сочувствие, на один момент совпали «ценности» и «система чувствований» двух столь разных, но обоих – романтиков. Огромное потрясение вызвала у Паустовского смерть Маяковского. Она совпала с внутренним трагическим мироощущением писателя начала 1930-х годов и была воспринята как яркое проявление мрачной эпохи. Из дневников: «Горькая усмешка. Одиночество. Лежит весь в красных розах, – видны только лицо, руки и носки ботинок с железными подковками <…>. **19/IV.** Упорные слухи о самоубийстве Лили Брик. Душно и серо, и все дни – усталость, а время идет. Бродил…Слухи. Лилю Брик не пустили в крематорий, оттеснила толпа и милиция, она не могла пробраться. Обморок. Одна из величайших личных трагедий нашего времени…**21/IV.** <…> Дома – необъяснимая тоска и усталость до слез. Что это? “Россия задушила меня, как свинья поросенка” – слова Блока.**22/IV.** <…> Бокс. Спортсмены в пиджаках без воротничков. Красные канаты, чтобы не было видно крови. Дикая забава. Бьют снизу по лицу. Машут полотенцами. Масса любителей… Ушел…<…>**23/IV.** <…> Писал очерк Мысли Гилярова: “Сильные личности не умеют приспособляться к низшему уровню”. “Однообразие и опошление становятся уделом жизни”… <…> Рассказы о крематории. Как прощались с Маяковским. Лиля щекой к губам, поцеловала руку. Какой-то иностранец встряхнул и пожал руку. “Во весь голос”. Своим песням я сам наступал на горло. Жуткие строчки. Надо больше слушать, чем говорить. Домой на авто. Тоска не проходит…» [10].

Конечно, Паустовский обо многом не мог писать в дневнике – и только скупые намеки («тоска», «ужас», «низший уровень»…) говорят о его отчаянии. В отличие от большинства современников, разговоры которых он записал, он почувствовал в самоубийстве Маяковского именно отчаяние.

Паустовский, будучи романтиком, мечтал о том, чтобы люди были прекрасны нравственно. Отсюда и его реакция на пошлость, которая обычно проявляется в такие трагические моменты. Напомним, что сам В. Маяковский говорил о пошлости, проявившейся в дни смерти С. Есенина, а М. Горький писал о похоронах Чехова: «**Его врагом была пошлость**; он всю жизнь боролся с ней, ее он осмеивал и ее изображал бесстрастным, острым

пером, умея найти плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже – с блеском… И пошлость за это отомстила ему скверненькой выходкой, положив его труп – труп поэта — в вагон для перевозки "устриц"»[11].

В размышлениях о смерти Маяковского Паустовский использует абсолютно горьковскую стилистику, построенную на противопоставлении поэта и пошлой толпы: «**14/IV.** Болезнь. Снова в комиссариате. Проходные московские дворы. РОСТА. Самоубийство Маяковского. <…> Предположения о причинах смерти прекрасно определяют людей. Вельский – очевидно, он покушался на изнасилование, не удалось и застрелился из страха (гаденький вариант). Лабутин – "генерала" схватил (сифилис). Смолян-Рыковский – эффектная смерть, мелкобуржуазный поступок. Чепуха. <…> Я совсем болен.<…> Низкая комната, громадный труп, белое, напудренное лицо. За дверью сырая и черная ночь, звезды в ветвях голых деревьев. У трамвая. Два старичка-пенсионера на Поварской. "Ты что ж, Иван Андреевич? Маяковский умер, а ты живешь". С упреком. "Ну живи, живи, Бог с тобой" **16/IV.** <…> Слухи о Маяковском ширятся. Много нелепого. Разговоры в трамвае – "Его фининспектор допек, заездил, обложил так, что кроме смерти некуда было деться". "Его из партии исключили за то, что он купил автомобиль, – вот он и застрелился". Самая правдоподобная версия – прогрессивный паралич. Закат…» [10].

Еще при жизни Маяковского многие полагали, что он как поэт весьма средний, интересен он как яркая личность. Интересно, что именно будучи сам тонким поэтом, Паустовский почувствовал в Маяковском масштаб **поэта: «17/IV.** <…> Запруженная Поварская. Люди на крышах. Страна хоронит поэта. В толпе – Эфрос, Бывалов, Евдокимов, артист Штраух. Жалкие плакаты. Рядом с гробом на грузовике сидел Кольцов. Замоскворечье. Свист мальчишек. Конные милиционеры у монастыря. Усталость. Шел пешком. У Фраерманов. О речи Луначарского» [10].

Паустовский-лирик воспел Маяковского как поэта, хотя и поэта совершенно иного типа. Но Паустовский тонко почувствовал в Маяковском его романтическое одиночество, непонятую

исключительность, надбытность. Сам импрессионистический стиль Паустовского, казалось бы, столь далекий он стиля умершего поэта, был лучше всего приспособлен для того, чтобы передать неземное: «Маяковский лежал на низком помосте в зале Дома писателей. Дом этот стоял в глубине двора, в зарослях сирени. <…> Маяковский лежал на помосте в гробу, будто в каменном саркофаге, – тяжелый, большой, не переставший думать. Лежал ногами к входу и к людям, толпившимся около гроба. Поэтому прежде всего были видны его прочные ботинки с медными подковками на каблуках. Подковки блестели в луче солнца и были сильно стерты. Поэт ходил по земле широко и немного небрежно. Медь быстро стиралась от такой ходьбы. Должно быть, у многих появилась тогда мысль, что эти грошовые подковки не истлеют никогда, тогда как прах поэта исчезнет. А ведь людям были нужны не только его стихи, но и он сам – живой и гремящий. Небывало теплый апрель стоял в Москве в год его смерти. От сырой земли в палисаднике за окнами подымался пар. Он шевелил прошлогодние палые листья. Листья были черные, пахли кисловатым вином. Из них нельзя было сплести венок поэту. Кто-то положил вместо венка несколько таких листьев в гроб к его ногам. Они не потерялись среди оранжерейных хризантем и гвоздик, среди атласных траурных лент, веток туи и скипидарной елочной хвои. Листья лежали там по праву. Один из них прилип к подошве Маяковского и вместе с ним сгорел потом в невыносимом пламени погребения.<…> Любящие, как всегда, опоздали. Непонятная застенчивость сжимала им губы. И теперь он, конечно, никогда не узнает, как бескорыстна была их любовь. Может быть, она могла спасти его?» [10].

Конечно, не в дневнике, но очерке, предназначенном для печати, Паустовскому пришлось «добавить революционности»: «Он лежал, чуть нахмурясь, никому не сказав о тех обидах и болях, какие жизнь нанесла ему – сильному духом и уверенному в себе поэту. Да, он наступил на горло собственной песне. Он совершил подвиг поэтического самопожертвования ради блага своей страны и народа. Он был чернорабочим, агитатором, бойцом. На его плечи легла задача привить революцию каждодневной человеческой жизни. Мягкость была не к месту <…> Надо было просто выгонять людей из этих гнезд на резкий и холодный ветер революции, особенно

поэтов» [6], но мысль о внутренней трагедии осталась. И общей была ненависть романтиков к мещанству: «Раз он умер, то они, очевидно, успокоились и перестали придавать значение разящей силе его слов. Они просто не знали, что сплошь и рядом слово чем дальше; тем становится грозней. <…> Оно все время будет прорывать благополучную пленку жизни и взрываться то тут, то там» [5].

Диалог двух романтиков – мечтателя и трибуна – мог бы состояться, хотя, как писал В. Афонин, «Паустовский обожал портулак, / И пионов молодящихся голос. / Маяковский не терпел полумрак, / И не стал седым его волос».

Сегодня, когда литературная репутация Маяковского часто оказывается поколебленной, позиция К. Паустовского, тонкого лирика, помогает понять значимость и важность этой фигуры для русской литературы, истории XX века и русского языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гитович И.Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и аберрации (К постановке вопроса) // Studia Rossica. XVI. Warszawa, 2005. С. 15-26.
2. Gameson F. The political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act . U.K.: Methuen and Co.Ltd., 1981. P. 34-42 и далее.
3. Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт / Л. Гудков, Б. Дубин. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
4. Паустовский К. Рувим Фраерман. Электронный ресурс. Режим доступа: http://lib.ru/PROZA/PAUSTOWSKIJ/ruwim_fraerman.txt Проверено 1.06.2023.
5. Паустовский К. Книга о жизни. Книга скитаний. «Четвертая полоса». Электронный ресурс. Режим доступа:http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/kniga-o-zhizni/kniga-skitanij-3.htm. Проверено 1.06.2023.

6. Паустовский К. Книга о жизни. Книга скитаний. Медные подковки. Электронный ресурс. Режим доступа: http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/kniga-o-zhizni/kniga-skitanij-12.htm. Проверено 1.06.2023.
7. Паустовский К. Завидная судьба (Эренбург). Электронный ресурс. Режим доступа: http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/zavidnaya-sudba-erenburg.htm. Проверено 1.06.2023.
8. Паустовский К. Живое и мертвое слово. Электронный ресурс. Режим доступа: http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/zhivoe-i-mertvoe-slovo.htm. Проверено 1.06.2023.
9. Паустовский К. - С. А. Бондарину 6 мая 1941 г. Электронный ресурс. Режим доступа: http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/letter-151.htm Проверено 1.06.2023.
10. Паустовский К. Книга о жизни. Книга скитаний. Электронный ресурс. Режим доступа: http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/kniga-o-zhizni/kniga-skitanij-pril2.htm.Проверено 1.06.2023.
11. Горький М. А.П. Чехов. Электронный ресурс. Режим доступа:http://chekhov.velchel.ru/index.php?cnt=10&memory=m2_13&page=3.Проверено 1.06.2023.

МАЯКОВСКИЙ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ БОРИСА РЫЖЕГО

БЫСТРОВ Н.Л.
Кандидат философских наук, доцент
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

АРСЕНОВА Т.А.
Институт истории и археологии
Уральского отделения Российской академии наук

О своей юношеской увлеченности поэзией Маяковского Борис Рыжий в одном из интервью говорил: «Я долго писал под Маяковского – был от него просто обезумевшим. Какое-то время подражал Пастернаку, до сих пор помню, как любил: “Я клавишей стаю кормил с руки…”. Потом отец из Москвы привез книжку Бродского “Бог сохраняет все”. И я понял, что есть что-то совершенно иное. Но знаете, читая сейчас те свои стихи, я вижу в них не Бродского, не Пастернака и не Маяковского, а себя. Пусть плохой, упрощенный, но это все-таки – я» [9].

Предметом настоящих заметок будут особенности рецепции «ранним» Рыжим поэтической образности Маяковского – тоже по преимуществу «раннего». Речь пойдет о том, насколько глубоким оказалось влияние Маяковского на юного поэта, в какой мере «писание под Маяковского» позволило сохраниться «своему», индивидуальному – тому, что и спустя годы могло быть опознано именно как «свое» («…это все-таки – я»). Особое внимание будет уделено очевидному несовпадению векторов мировосприятия и самоощущения лирических «я» обоих поэтов.

Влиянием Маяковского у Рыжего отмечены, главным образом, стихотворения 1992–1993 гг., еще незрелые, во многом подражательные, но при этом содержащие в себе некий синкретический абрис-набросок тех мотивов, которые впоследствии приобретут устойчивый характер. Таковы, прежде всего, мотивы поэтического дара как страдания (согласно более позднему определению – «трагедии») и поэзии как «прощания» с миром – со всем тем, чему рано или поздно грозит исчезновение, – а также мотив хрупкости жизни, воспринимаемой чаще всего в той же

«мортальной» перспективе. Радикальное несовпадение поэтики Рыжего с философско-эстетическими основаниями творчества Маяковского отчетливо проявилось уже на этом этапе. Однако именно здесь мы, по выражению К. Комарова, находим «многочисленные отзвуки Маяковского» [1: с. 58], которые дают понять, что Рыжего увлекала, прежде всего, яркая и броская образность (метафорика) великого футуриста, взятая в отвлечении от ее исходных контекстов и сведенная к чисто изобразительному плану.

По большей части эти «отзвуки» являются

а) вариантами типичных для ранней поэзии Маяковского антропоморфных метафор с элементами «“телесного” кода» [11: с. 394] (когда материальные объекты представляются через образы частей человеческого тела; ср., например: «впалые груди болот», «с небритой щеки площадей», «железное горло звонка», «на ресницах морозных сосулек» и т. п.):

…за толпой
сутулый силуэт Свердловска
лежал и, будто бы в подушку,
сон продолжая сладкой ленью,
лежал подъезд, в сугроб уткнувшись
бугристой лысиной ступеней…
(«Стоял обычный зимний день…») [7: с. 27] (здесь и далее курсив в стихотворных цитатах наш. – *Н. Б., Т.А.*);

Там, где вечер, где осень, где плачет забытое детство,
заломив локоточки за рыжие головы звезд…
(«Где-то там далеко, где слоняются запахи леса…») [7: с. 29];

Вены дождя вздулись,
как вены атлета
(цит. по: [2: с. 9]);

Кружилась ночь, *дрожали слезы*
в железных веках фонарей,
сочились с неба боль и тишь

сквозь рыжих звезд косые ранки.
И город нес, как сердце – Данко,
седой закат *в ладонях крыш*.
(«Вечер») [7: с. 35];

Тучи греют извозчичьи спины… Фурункул заката.
<…>
Гляди в раскрытые ресницы сводов арок,
<…>
как фонари, зажав огонь в стальных ладонях,
бредут во тьме…
(«Тучи греют извозчичьи спины…») [8];

Пусть стальною рукой
тебе машет фонарь.
(«Лунная дорога») [5: с. 301].

б) вариантами частых у Маяковского метафор, в которых неодушевленные вещи, явления, стихии приобретают ярко выраженную субъектность, становятся как бы самостоятельно действующими (ср.: «ночь излюбилась, похабна и пьяна», «небо плачет безудержно, звонко», «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок», «а с неба смотрела какая-то дрянь», «улица муку молча перла», «дождь обрыдал тротуары», «металось солнце, сумасшедший маляр» и т. д.):

…там *луна*, не лесная, моя, по осенним полянам
мечется, тая в полу-
ночном серебре…
(«Где-то там далеко, где слоняются запахи леса…») [7: с. 29];

Лес *вздрогнул и съежился* в капле росы.
Наивный, *не знает, что я в его власти*.
(«Воплощение в лес») [7: с. 32];

Город был болен. Город знобит.
Он понимает, что заново

Братство домов и могильных плит
Осуществило свой заговор.
(«Год 1992») [8] (здесь прием Маяковского контаминирован с интонацией Пастернака, другого поэта, важного для раннего Рыжего);

…На взгляд мой *сползлись минотавры улиц,*
шею мою овивают тени оконных рам.
(«“Город наш все еще город, о Кирн, но уж люди другие…”») [7: с. 36];

И хоть *даль, зашвырнув горизонт* (как лопату Фрост,
спешащий до друга с беседой), *идет ко мне*
руку лизать юляще, как добрый пес…
(«Урал научил меня не понимать вещей…») [7: с. 37];

Писались иероглифы созвездий.
И *облако разжиженною губкой*
свисало с неба…
(«Темнело кладбище и люди расходились…») [4: с. 6];

Город тот
Умереть пытался
Или просто так
Расползался и сжимался,
Как слизняк.
(«Я и мрак в пустом вагоне…») [6: с. 141].

в) вариациями на тему гиперболической образности Маяковского, в которой индивидуальное / личное либо разрастается до космических масштабов («Это душа моя / клочьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!», «Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! Я иду!» и т. п.), либо оказывается помещенным не в локальный, а в универсальный, «вселенский» контекст («Рядом луна пойдет – / туда, / где небосвод распорот. / Поравняется, / на секунду примерит мой котелок», «И Бог заплачет над моею книжкой», «Я иду! / Глухо. / Вселенная спит…» и т. п.):

«Еще луны чуть-чуть!» – развоюсь,
Встану, сверкну, как гроза и…

Не надо!.. *Вдруг еще небо размою*
Своими слезами.
(«Облака пока не побледнели…») [7: с. 28];

Где *я – отблеск луны* в бледно-си…
в бледно-синем тумане,
где *я – жизнь, не дожитая жизнь городских фонарей*.
(«Где-то там далеко, где слоняются запахи леса…») [7: с. 29];

А мне что горизонт, *мне планета вкорежилась в глаз*,
побуквенно вынуть нет сил и, признаться, надежды
на силы…
(«Грядущему сыну») [5: с. 314];

Я не скажу тебе, сколько надо сил, чтобы, разверзнув очи,
отвести их к окну от рук, от рук, от волос твоих…
Планета выводит ленивый глаз из дряблого века ночи
и свежестью тянет из сада, и сон твой нежен и тих, и тих.
(«Признание прекрасного») [5: с. 297];

г) копированием той характерной черты поэтики Маяковского, которую Н. И. Харджиев называет «выходом из эстетической замкнутости в публицистическую лирику» [12: с. 168] («я – ваш поэт», «Вашу мысль, / мечтающую на размягченном мозгу, / … / буду дразнить…», «сегодня надо кастетом / кроиться у мира в черепе», «вот – я, / весь / боль и ушиб» и т. п.); у Рыжего – только одно высказывание в этом роде:

Строкой порву ушные перепонки
И влезу в ваши воспаленные мозги!
(«Мне наплевать на смерть царя…») [7: с. 31].

Можно отметить также перекличку между звучащим уже в стихах 1992 г. суицидальным мотивом (здесь, возможно, связанным с обычным юношеским amor mortis, но впоследствии устойчивым и парадигмально значимым) и темой самоубийства у Маяковского,

впервые заявленной в поэмах «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» (см. об этом, например: [10: с. 16–17] (ср.: «Все чаще думаю, / не поставить ли лучше / точку пули в своем конце»):

Даже если совсем потеряю рассудок,
чтоб залатать свою рану,
никогда не повешусь…
А если и буду,
то на мачте подъемного крана.
(«Я никогда не верил в бога…») [8].

Отметим здесь, кроме прочего, акцентированную (вполне в духе Маяковского) эпатажность / театральность суицидального жеста, урбанистическую (исходно – футуристическую) образность, а также сходство первой строки – «Я никогда не верил в бога» – с «Вот я богохулил, / орал, что бога нет…» из «Флейты-позвоночника».

Обращают на себя внимание и слова-неологизмы, отсылающие к Маяковскому (сконструированные по модели гиперболического существительного «божище» или глагола «испешеходили»):

Надо пахать от зари до зари
Целое *тысячелетище*.
(«Год 1992») [8];

Но пройдет сотня лет, я мутирую в горсточку букв
и ты встанешь к окну, за которым *пейзажатся* ночи…
(«Грядущему сыну») [5: с. 314].

(Возможно, в последнем примере конструкция неологизма заимствована не у Маяковского, а, например, у Северянина.)

По крайней мере, в трех стихотворениях можно расслышать косвенные переклички с Маяковским. Так, в строках «Любить тебя надо / огромной животной любовью» («Россия, шолом!» [5: с. 299] – ошибка в написании слова «шалом» – «о» вместо «а» в первом слоге – воспроизводится во всех публикациях) угадывается «Облако

в штанах»: «…у меня на шее воловьей / *потножи́вотые* женщины мокрой горою сидят, – / это сквозь жизнь я тащу / миллионы огромных чистых *любовей*…». Более сложный случай – во втором стихотворении цикла «Суждения»:

Выйду в улицу, стану слоняться, сырой пешеход.
И дожди расцелуют дома, как могильные плиты
отцов – сыновья.
Здесь родная земля.
Я с дождями уйду в эту землю.
Или просто пойду и совсем облысею.
(«Суждения») [5: с. 306].

Здесь – объединение (может быть, непроизвольное) сразу нескольких цитат из Маяковского: «Выйду в улицу» отсылает к строкам «Я вышел на площадь, / выжженный квартал надел на голову, / как рыжий парик» из стихотворения «А все-таки» (это «выйду в улицу» повторяется в стихах Рыжего несколько раз, – возможно, из-за переклички между следующим за «Я вышел» «рыжим париком», атрибутом площадного шута или поэта, противостоящего «толпе», и фамилией «Рыжий»); «Я с дождями уйду в эту землю» указывает на знаменитое «По родной стране / пройду стороной, / как проходит / косой дождь» («Я хочу быть понят родной страной…»); наконец, «совсем облысею» в сочетании с дважды повторенным словом «земля» напоминает начало стихотворения «От усталости»: «Земля! / Дай исцелую твою лысеющую голову…».

Еще один любопытный пример косвенного указания на Маяковского – финальное четверостишие из стихотворения 1993 г. «Завещание»:

К одним ударам только и привык,
к ударам, от которых, словно зубы,
выпадывают буквы изо рта.
И пахнут кровью [7: с. 50].

Так субъект речи – поэт – говорит о самом себе; до этого он завещает поставить над своей могилой крест, который должен быть

подобен личной «росписи»: «хочу я крест оставить в этом мире». Очевидно, мы должны оценивать жизнь этого alter ego девятнадцатилетнего автора как подвиг поэта-мученика – совершенно в духе Маяковского (ср. в «А все-таки»: «…у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик», «не слова – судороги, слипшиеся комом», и при этом в «Облаке в штанах»: «…не было ни одного, / который / не кричал бы: / “Распни, / распни его!”»). Заключительные слова этого стихотворения – «И пахнут кровью», – возможно, отсылают к 11-й главе «Охранной грамоты» Пастернака, где, в частности, говорится о том, что Маяковский и Есенин первыми воплотили в жизнь «зрелищное понимание биографии» – романтическую концепцию взаимного соответствия жизни и творчества поэта. В «необязательно мягком» варианте, пишет Пастернак, эту концепцию развивали и символисты, но у них она «героизма не предполагала и *кровью не пахла* (курсив наш. – *Н. Б., Т. А.*)» [3: с. 228]. Можно предположить, что через аллюзию на это место из «Охранной грамоты» Рыжий как бы приобщает своего лирического героя к стилю существования, декларируемому поэзией Маяковского.

Мы видим, что материал, свидетельствующий об увлеченности юного Бориса Рыжего Маяковским, достаточно обширен. Но, как уже было сказано, эта увлеченность представляется поверхностной, ограниченной по преимуществу внешними заимствованиями. Среди этих последних чаще всего встречаются не прямые цитаты, а метафорические конструкции, создаваемые как бы «по моделям» Маяковского; это значит, что Рыжий не столько подражает своему тогдашнему кумиру, сколько стремится «подстроить» под его образность (и, соответственно, под некоторые его мотивы) собственное, пусть еще неокрепшее, мировидение.

Р. О. Якобсон, как известно, полагал, что исходный «лирический импульс» в поэзии Маяковского задает «я» поэта и что весь его поэтический мир оказывается ни чем иным, как формой «материализации» этого «я»: «В метафорической поэзии образы внешнего мира должны резонировать этому первоначальному импульсу, переносить его в другие планы, устанавливать сеть соответствий и императивных подобий в многомерном космосе:

лирический герой пронизывает все измерения бытия, и все эти измерения должны совместиться в герое. <…> Лирический герой видит себя в противостоянии антагонисту, смертельному врагу – образу многогранному, как все, чем занят метафорический лиризм, – и тема вовлеченности героя в смертельный поединок фатальным образом венчает стихи» [13: с. 328–329]. Этим «противостоянием» обусловлена непримиримость Маяковского ко всему, что «не вполне совпадает с лирическим “я”»; «он тут же оборачивается к противнику, провоцирует поединок, обличает, разит, изматывает своей иронией или упраздняет» [13: с. 331].

Лирический герой Рыжего (не только раннего) – совершенно другой. Цитаты из Маяковского ни в коей мере не делают его похожим на героя, описанного Якобсоном. Он тоже противостоит тому, что не согласуется с настроениями и устремлениями его «я», но его сопротивление подчеркнуто «негероично». Когда он говорит: «Встану, сверкну, как гроза», то тут же спохватывается: «Не надо! Вдруг еще небо размою / своими слезами». Когда заявляет: «На взгляд мой сползлись минотавры улиц», то оказывается, что ему вовсе не хочется «в постоянную серость глядеть – в эти лица, будни». Он все время повторяет, что «никому не нужен», «болен и слаб», что «вокруг – никого», что «войдя в этот мир, оказался в чужом сновиденье» [5: с. 309] и т. п. Словом, в мире, «декорированном» заимствованиями из поэзии Маяковского, он настроен (во всяком случае, пока – на начальной стадии) на чуждое этой поэзии пассивно-созерцательное существование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комаров К. М. «Маяковский – вот это да…»: Борис Рыжий и Владимир Маяковский // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир: сб. науч. статей и докл. / под ред. Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 48–63.
2. Кузин А. В. Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 104 с.

3. Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1991. 909 с.
4. Рыжий Б. «Так кончается день на краю окна…»: [и др. стихотворения] // Дорогой огород: сб. стихов / сост. Э. Поленц. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 5–9.
5. Рыжий Б. Б. Оправдание жизни / [сост. и авт. послесл. Ю. В. Казарин]. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 832 с.
6. Рыжий Б. Приснится воздух: [стихи] / публ. Б. П. Рыжего и И. Князевой // Знамя. 2005. № 1. С. 136–156.
7. Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник / сост. Т. Боднарук, Н. Гордеева, вступ. ст. Д. Сухарева. Изд. 3-е. М.: Искусство–XXI век, 2014. 576 с.
8. Рыжий Б. Стихотворения 1992 г. [7 с.] (архивные материалы О. Ю. Ермолаевой).
9. Рыжий Б., Лесникова Т. Борис Рыжий: «Поэзия – занятие для мужей. В натуре»: [интервью] // Подробности (Екатеринбург). 2000. 8 февр.
10. Сергеева-Клятис А., Россомахин А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2015. 133 с. (Avant-Garde; вып. 7).
11. Топоров В. Н. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты) // Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки рус. культуры, 2000. С. 380–423.
12. Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. 557 с.
13. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака / пер. с нем. О. А. Седаковой // Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И ВРЕМЕНИ В ДРАМАТУРГИИ В. МАЯКОВСКОГО И Н. ЭРДМАНА

ВОРОБЬЕВА Т.Л.
Кандидат филологических наук, доцент
Национальный исследовательский
Томский государственный университет

ОТУРГАШЕВА Н.В
Кандидат филологических наук, доцент
Сибирский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

В. Маяковский и Н. Эрдман принадлежат к одной литературной эпохе, они оба начинали как поэты, в 1920-е гг. художники работали в одном жанре сатирической комедии. Этим во многом объясняется их интерес к творчеству друг друга, а также неизбежно возникающие диалог-соперничество и взаимовлияние, проявившиеся сначала в лирическом творчестве, а позднее в драматургии. Так, в своей автобиографии, сохранившейся в архиве, Н.Р. Эрдман отмечал: «Я начал писать стихи с 9 лет. Вначале подражал Никитину и Кольцову, потом Надсону. Потом символистам, Бальмонту и больше всего Сологубу. Потом было увлечение всякими маркизами, коломбинами, пьеретами. И вдруг появился Маяковский и одной поэмой перечеркнул всё, чем я тогда увлекался. Влияние его было колоссальным…» [2]. В свою очередь, Маяковский признавал мастерство Эрдмана – драматурга: «Научите меня пьесы писать!» [11. С.417]. Этот творческий диалог проявился не только в доверительных признаниях художников, но и в текстах их произведений, имплицитно проявляясь на уровне содержания и формы пьес, включая как общность поэтологических особенностей, так и элементы творческой полемики.

История своеобразного диалога – спора возникает в самом начале драматургического поприща писателей. «Мистерию – буфф» В. Маяковского (1918 г.) пародирует Н. Эрдман в одной из первых своих эстрадных пьес «Гибель Европы на Страстной площади» (1923 г.), снижая ветхозаветный сюжет до уровня

бытовой коллизии. Современные исследователи отмечают, что посредством пародийной рецепции поэтики Маяковского в этой водевильной пьесе Н. Эрдман не только травестирует высокую патетику «Мистерии», но и прямо цитирует некоторые из созданных поэтом прикладных текстов, созданных по заказу производителей товаров: Жорж Красиков замечает, что «даже ГУМ выпустил новый плакат с поэмой Маяковского «*Хватайтесь все за этот спасательный круг – дешево, доброкачественно из первых рук*» [10. С.478] [3. С.220].

Своеобразным связующим звеном в диалоге двух сатириков стал В.Э. Мейерхольд, поставивший в апреле 1925 г. эрдмановский «Мандат», а в феврале 1929 г. феерическую комедию Маяковского «Клоп». Обе постановки были выдержаны в рамках конструктивистского условно-гротескного театра с присущими ему гиперболизмом, контрастностью красок, игрой актеров с залом. Сам режиссер подчеркивал связь между этими спектаклями. Собираясь повторно поставить «Клопа» в 1936 г., на репетиции сцены «Свадьба Присыпкина» Мейерхольд сказал актерам: «Когда мы вслушиваемся, что происходит в общежитии и на свадьбе, главным образом на свадьбе, мы видим, что лавры Н. Эрдмана не давали Маяковскому спать, он был под страшным впечатлением «Мандата». Здесь надо вспомнить речь Гулячкина в последнем акте и дать побольше банальных оборотов речи» [5]. «Мандат» действительно имел грандиозный успех и вызвал целый поток подражаний, в русле которых выделяется Маяковский, который творчески продолжил эрдмановские традиции, переосмыслив их на новом витке происходящих событий.

Идейно-тематическая общность драматургического творчества В. Маяковского и Н. Эрдмана выражается, прежде всего, в мотивном комплексе их пьес, порожденном общей атмосферой середины – конца 1920-х гг, эпохи умаления ценности человека. Масштаб исторических преобразований формирует новый тип художественного мышления, которое начинает оперировать вселенскими категориями и сопоставимыми с эпохой библейскими образами («Мистерия-буфф»). По логике нового времени обычный («маленький») человек должен либо раствориться в революционной массе, в «железном потоке», либо потеряться в вихре перемен,

погибнуть. Чтобы получить право на существование в этих условиях, нужно приспособиться к ним хотя бы внешне, принять форму, адекватную времени. В этом отношении смыслообразующими оказываются взаимосвязанные мотивы поиска героями самоидентификации, присвоения чужого имени/чина и женитьбы как обряда, связанного со смертью в прежнем роду и нового «рождения» в другом, чужом для них мире.

Однако авторская трактовка и реализация этих мотивов принципиально отличались в «Мандате» и «Клопе». Обыватели Гулячкины («Мандат»), изо всех сил пытаясь закрепиться в постреволюционном мире, решают прибиться под покровительство «нового идейного бога», выдав будущим родственникам своего самозваного «домашнего коммуниста» в качестве приданого перезревшей девицы Варвары. В «Клопе» наоборот: рабочий и партиец Иван Присыпкин мечтает об «изящной жизни» и реализации своих «крупных культурных запросов», поэтому предает свою «пролетарскую любовь» и женится на мещанке Эльзевире Давидовне Ренесанс, надеясь на новой материальной базе выстроить крепкую «красную семью», где всё должно быть «полной чашей». Так фарсовая эрдмановская ситуация «человека-приданого» обыгрывается Маяковским в ином сатирическом ключе, обличая не абсурд настоящего, а порочность пережитков прошлого, не изживаемых в новом обществе. Как говорит Олег Баян, обращаясь к будущим родственникам Присыпкина: *«Оне к вам древнее, незапятнанное пролетарское происхождение и профсоюзный билет в дом вносят, а вы рубли жалеете»* [8. Т.10.С.9].

В поисках своей самоидентификации для такого перерождения герои драматургов присваивают себе или чужое имя – Присыпкин становится Пьером Скрипкиным – или столь значимые в условиях классового антагонизма знаки их нового «рождения»: выписанный Гулячкиным самому себе мнимый мандат властных полномочий, спешно надеваемые значки Общества друзей воздушного флота, «харчи пролетарского происхождения».

Такое различие творческих установок драматургов неслучайно, оно обусловлено разными подходами к решению экзистенциональных проблем, связанных с судьбой «маленького человека» в истории, с его естественным правом на выбор своей

судьбы и счастья. В контексте философских идей начала XX века, в частности, ницшеанской концепции о грядущем сверхчеловеке, способном занять место умершего бога и творить историю по своей воле, люди толпы лишь неизбежный «мост», «канат над пропастью» [9. С.10], ведущий к будущему. Маяковский стремится приблизить утопию будущего в настоящем, поэтому все пережитки прошлого представляются ему преградой на этом пути, подвергаемые сатирическому осмеянию и беспощадной критике. Для него Присыпкин – «клоп»-приспособленец, «обыватель-вульгарис», рудимент прошлого. Эрдман, чутко уловивший абсурдность самой действительности, отказывающей обывателю, не доросшему до революционных идей, в праве на жизнь, не приукрашивал мелочность и духовное убожество своих героев-обывателей, но сумел отразить трагедию «маленького человека». О лиризме, пронизывающем эрдмановскую сатиру и превращающем ее в «смех сквозь слезы», писали критики сразу после появления «Мандата». Для Эрдмана любая власть относительна, а жизнь каждого человека заслуживает внимания и сочувствия, он не делит своих героев на положительных и отрицательных, поскольку все они – «шуты, носящие комические маски», а «смех уравнивает всех» [1].

Общим для драматургов становится и мотив самоубийства: в «Клопе» от несчастной любви и предательства Присыпкина пытается покончить жизнь Зоя Берёзкина, во второй пьесе Эрдмана концепт самоубийства, заявленный в названии, становится сюжето- и жанрообразующим, в трагикомической форме выражая ключевую коллизию эпохи обесценивания частной человеческой жизни на фоне строительства нового мира и происходящих в нем грандиозных перемен. Характерно и то, что в первой комедии Маяковского героиня после неудачной попытки самоубийства излечивается от любви и даже присутствует в качестве ассистента профессора на «воскрешении» своего бывшего возлюбленного, а затем пытается ему помочь приспособиться к новой жизни. Самоубийство же в одноименной пьесе Эрдмана из навязчивой идеи, с которой приходят к Подсекальникову «бывшие», оказавшиеся не у дел в советской действительности, материализуется в реальный выбор Феди Петунина, «двойника» главного героя, увлеченного пафосом жертвенности и не

выдержавшего обольщения смертью. *«Подсекальников прав. Действительно жить не стоит»* [11. С. 164].

Личное общение Маяковского и Эрдмана носило очень теплый, доверительный характер и было отмечено знаковыми точками пересечения судеб и творческих планов драматургов. Так, известный критик тех лет П. Марков в своей «Книге воспоминаний» приводит пример встречи с комедиографами, произошедшей во время летнего отдыха в Ялте: «Он (Маяковский) приехал на другой день вместе с Н. Эрдманом. Редко видел я его таким беззаботным и шаловливым. Они с Эрдманом (которого Маяковский очень уважал и любил) изощрялись в остроумии, дурачились, сигая с камня на камень и состязаясь в длине прыжка (можно ли было здесь превзойти Маяковского?), запускали плоские камешки в море» [6. С. 310]. Далее П. Марков вспоминает, что через месяц после премьеры «Бани» состоялась первое чтение Н. Эрдманом его новой пьесы «Самоубийца», а на следующий день пришло трагическое известие о гибели Маяковского.

Исследователь С.А. Комаров указывает на влияние пьесы «Клоп» на замысел «Самоубийцы»: "Клоп" сыграл особую роль в формировании масштабности замысла "Самоубийцы", стимулировал явно скачкообразную динамику мышления Эрдмана от комедии к комедии. Это касается, во-первых, самого положения героя на грани двух миров (этого и того), пороговости ситуации жизни и смерти, смерти и воскрешения, травестирования истории Христа, что налицо как в "Клопе", так и в "Самоубийце". Во-вторых, это касается масштабов рефлексии центрального героя, который заявляет о праве возвышать своим положением целые социально-классовые общности, будучи "поразительным паразитом", самоутверждаться именно идеологически» [4]. Думается, что подобное творческое взаимодействие можно проследить и в «Бане» Маяковского. Примечательно, что в текст комедии автором включена прямая аллюзия на эрдмановский «Мандат». В момент появления Фосфорической женщины, делегатки из будущего, в ее руках – свиток со светящимися буквами, которые образуют слово «Мандат».

Однако, несмотря на явные переклички, в этой комедии более отчетливо проявляется отличие в отношении драматургов к

изображаемой ими действительности. Маяковский устремлен в будущее (а единственно возможным и верным он мыслит именно советское будущее), ради которого пороки настоящего: бюрократизм, приспособленчество, «коммунистическое чванство» – должны быть подвергнуты сатирическому осмеянию и критике. В этом выразилась утопичность его взглядов на природу человека и общества, которая оказалась, в определенном смысле, причиной его личной трагедии.

Комедии Маяковского гротескны и космогоничны, сатирическое перо автора прямо указывает на противников строительства нового мира и создания нового человека. Советский космогонический миф реализуется через выраженный конфликт и систему персонажей, четко поделенных на «новых» и «бывших». Вселенский масштаб социальных преобразований сталкивается с таким же планетарным масштабом бюрократии. При этом поэт мастерски использует прием словотворчества, гротескно трансформирующий бюрократический язык.

«Получив штаты, я переведу канцелярию в общемировой масштаб. Расширив штаты, я переведу масштаб в междупланетный. Надеюсь, вы не хотите обесканцелярить и дезорганизовать планету?» [7], - вопрошает Победоносиков гостью из будущего.

Характеристики Победоносикова *(«Разве вы человека поймете? Вам только чтоб образцам да параграфам соответствовало. Эх ты, портфель набитый! Клипса канцелярская!»*) и его самохарактеристики (*«Не пускать! Задержать!!! Прекращу! Не позволю!!!»*) полны едкой сатиры и разоблачительного пафоса.

Используя прием «театр в театре», автор делает Победоносикова зрителем им же разыгрываемого фантасмагорического действия, которое завершается приговором, вынесенным главначпупсом самому себе: *«И она, и вы, и автор – что вы этим хотели сказать, - что я и вроде не нужны для коммунизма?»* [Там же].

Футурист Маяковский ценит время перемен и скорость движения к новым, утопически-прекрасным горизонтам. Словами Фосфорической женщины он декларирует неизбежность идеального будущего:

«По первому сигналу мы мчим вперед, перервав одряхлевшее время. Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, - радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью» [Там же].

В грохоте такой социальной бури не слышен шёпот «маленьких людей», подобных герою комедии Н. Эрдмана «Самоубийца» – Семену Подсекальникову, мечтающему о тихой жизни и приличном жалованье и отстаивающему свое право на существование, пусть и ничтожно мелкое в масштабах истории. Монолог Подсекальникова в финале «Самоубийцы» выражает право индивида на частную негероическую жизнь и, по сути, раскрывает авторское кредо:

Нет, вы сами подумайте только, товарищи: жил человек, был человек и вдруг человека разжаловали... Вот я стою перед вами, в массу разжалованный человек, и хочу говорить со своей революцией: что ты хочешь?.. А прошу я немногого. Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания -- все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье. … Товарищи, я прошу вас от имени миллиона людей: дайте нам право на шепот. Вы за стройкою даже его не услышите. Уверяю вас. Мы всю жизнь свою шепотом проживем [11. С. 163].

Под звуки траурного марша действие заканчивается, трагикомический потенциал пьесы Эрдмана реализован, коллизия разрешается, но каким-то странным и неожиданным образом, посредством случайного, внесценического персонажа, Феди Петунина. За комическими масками вдруг открывается трагическое мироощущение миллионов людей и авторское сочувствие к негероическому человеку героической эпохи, высказанное стоящим на коленях Подсекальниковым: *«…только дайте мне жить»* [Там же. С.164]

У Маяковского другая задача: он выводит на сцену персонажей, среди которых одни приближают прекрасное будущее (изобретатель Чудаков и его товарищи), а другие препятствует его наступлению (главначпупс Победоносиков и его окружение).

Фосфорическая женщина из будущего кратко характеризует грандиозный масштаб свершений в СССР:

«Только сегодня из своего краткого облёта я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и радость всей планеты» [7].

Музыкальное сопровождение драматического действия подчеркивает напряженное движение вперед – это революционный марш, оформленный характерной для творчества поэта «лесенкой»:

Сильней, коммуна,
бей, моя!
Пусть вымрет
быт-урод!
Впе-
рёд,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперёд! [Там же].

Художественное своеобразие рассматриваемых произведений Н. Эрдмана и В. Маяковского обусловлено общими тенденциями развития отечественной комедии 1920-х гг., которая характеризуется использованием балаганной поэтики, гротескной образности, буффонады, что является следствием общего интереса драматургии этого периода к народно-площадной комедии в связи с появлением новой категории зрителя, ориентированного на восприятие привычного жанра.

Сходство художественной формы пьес рассматриваемых драматургов определяется и характерным для литературы постреволюционной эпохи «карнавализованным сознанием», которое характеризуется «амбивалентным смехом» и использованием системы карнавальных форм и символов в художественной практике сатириков. Это приемы карнавального снижения, увенчания – развенчания, перевод возвышенного и отвлеченного в материально-телесный и бытовой план, шутовские образы и т.д. [1. С. 111].

При этом своеобразие поэтики комедиографии В. Маяковского и Н. Эрдмана рождается в синтезе смелого новаторства (принципы конструктивизма и формальные эксперименты) и следования традициям русской драматургии и мирового театра (Н.В. Гоголя, А.В. Сухово-Кобылина, комедии d'arte). Уникальную драматургическую систему Эрдмана с ее однотипными героями-масками и главенством диалога над сюжетом исследователи сравнивают также и с живописными полотнами русских авангардистов (К. Малевича, прежде всего). [12. С.183].

Грохот социальной бури – и шёпот человека из массы, революционный поэт - трибун, рвущийся к идеальному будущему, - и трагикомический взгляд, оппонирующий мистериям и утопиям и проникнутый сознанием трагедии крушения гуманизма, – таковы точки сопряжения и отталкивания в диалоге, который вели В. Маяковский и Н. Эрдман на фоне мятежной, бурной и противоречивой эпохи, которую они так неповторимо и оригинально выразили в своей комедиографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баринова, К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов / К. В. Баринова // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3(118). С. 110-117.
   Цит. по: Безеленский Н.Ю. Самоубийца с мандатом
2. Эл. ресурс: http://www.alefmagazine.com/pub4186.html (Дата обращения 19.06.2023 г.)
3. Васильев К. «Вдохновляйтесь согласно постановлениям. Эрдман Н. Самоубийца. Пьесы. Санкт-Петербург, 2011. С. 292 – 318.
4. Комаров С. А. А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в. Автореф. на соиск.уч.степ.докт.филол.наук. Екатеринбург. 2002.
5. Цит по: Киселев Н.Н. Вокруг «Мандата» Эрдмана // Проблемы идейности и мастерства художественной

литературы. Ученые записки Томского университета. Томск, 1969. № 77. С. 169-181
6. Марков П. Из «Книги воспоминаний»// Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания. М.: Искусство, 1990. 527 с.
7. Маяковский В. Баня. Эл. ресурс: https://ilibrary.ru/text/2143/p.5/index.html (Дата обращения: 20.05.2023)
8. Маяковский В.В. Собр.соч.: В 12 т. М.: Правда. 1978.
9. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб : Азбука -Аттикус. 2014. 348 с.
10. Романова, Е. Г., Губина Н.В. Эрдман и Маяковский: диалог на фоне эпохи / / Мир науки, культуры, образования. 2019. № 2 (75). С. 476-478.
11. Эрдман Н.В. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания. М.: Искусство, 1990. 527 с.
12. Юрченко Т. Г., Ковалова А. Новаторство в драмах Николая Эрдмана "Мандат" и "Самоубийца". Kovalova A. Drama innovations in Nikolai Erdman's "the warrant" and "the suicide" // the Russian review. - Kansas, 2014. - n 73. - P. 260-280 / Т. Г. Юрченко // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2015. № 3. С. 180-184.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В.В. МАЯКОВСКОГО

ГАРЕГИНЯН А.Р.
Кандидат филологических наук, доцент
Ширакский государственный университет
им. М.Налбандяна

Художественный мир Маяковского представляет собой «синтетическую» драму, которая включает в себя свойства разных драматургических жанров: трагедии, мистерии, эпико-героической драмы, комедии, кинематографа, феерии и т.д., подчиненных основному у Маяковского - трагическому характеру его главного героя и трагедийной структуре всего его творчества. Следует заметить, что не только пьесы, но и поэмы Маяковского по-своему драматургичны и чаще всего трагедийны.[3] Маяковский является не только автором и главным героем этого грандиозного всемирно-исторического (первая мировая война, февральская и октябрьская революции, гражданская война и интервенция, годы послеоктябрьского строительства) и интимного бытийного действа, но и нередко его режиссером или актером, исполнителем главной роли, а подчас и театральным художником.

Маяковский предстает одновременно и как конкретная личность, и как всечеловек, как выразитель лучших возможностей человеческого рода. Это обусловило главную особенность поэтического стиля Маяковского – его гиперболический метафоризм, связывающий личное с общечеловеческим, интимное с бытийным, земное с небесно-космическим, природное с социальным и духовным, национальное со всемирно-историческим, настоящее с идеальным будущим[4].

Маяковский стремится поставить своего лирико-трагедийного героя, выражающего устремления всего человечества, на место Бога - одряхлевшего, беспомощного, не способного на какие-либо деяния ради людей. Этот герой из-за своей неразделенной любви к женщине и к людям в целом становится богоборцем с сердцем

[3] Субботин А.С. Маяковский сквозь призму жанра. - М.: Советский писатель,1986.С.54

[4] Ломилина М.И., Сигов В.К. Уроки словесности. Серебряный век русской поэзии,- М.: Интеллект - Центр, 2000.с.78

Христа. Однако для того чтобы стать Человеко-богом, герой и все остальные люди должны быть свободными, раскрыть свои лучшие возможности, сбросить с себя всякое рабство. Отсюда революционный нигилизм Маяковского, нашедший свое выражение в определении программного смысла поэмы “Облако в штанах”: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию»- четыре крика четырех частей».

В пьесе «Мистерия-буфф» и поэме «150 000 000» поэт ставит революционные массы народа на место Бога и Христа. При этом, в отличие от «Двенадцати» Блока, Маяковский одностороннее идеализирует социальное сознание и творческие возможности революционных масс, которые еще недавно изображались поэтом как безликие толпы людей, покорные Повелителю Всего, а теперь, по подсказке автора, самоуверенно заявляющие: «Мы сами себе и Христос и Спаситель!»[5]

В гениальной поэме-трагедии «Про это» Маяковский показал борьбу лирического героя за идеальную, разделенную любовь, без которой нет жизни. В ходе этого трагического поединка с героем происходят фантастические метаморфозы, его природное естество под воздействием «громады любви» воплощается, превращается в творческую и духовную энергию, символами которой являются стих, поэзия и страдающий Христос. Гиперболический процесс метаморфоз выражен поэтом в сложной системе трагических двойников поэта: медведя, комсомольца-самоубийцы, похожего одновременно и на Иисуса, и на самого Маяковского, и других. В целом этот трагедийный метаморфический процесс обретает форму поэмы-мистерии о любви, страданиях, смерти и грядущем воскресении Всечеловека, Человека природного, стремящегося занять место Бог.

Любви, искусству, социальному строю и религии старого мира Маяковский противопоставляет свою любовь, свое искусство, свое представление о социальном устройстве будущего, свою веру в идеал нового, во всех отношениях прекрасного человека (эстетический момент здесь весьма важен).Попытка реализации этой программы после революции оказалась для поэта трагической. В

[5] Там же с.103

«Облаке» Маяковский выходит к людям «безъязыкой» улицы в роли поэта-пророка, «тринадцатого апостола», «сегодняшнего дня крикогубого Зарауста», чтобы произнести перед ними новую Нагорную проповедь[6].

В поэме «Хорошо!» и сатирической дилогии «Клоп» и «Баня» Маяковский изображает, как в революционной борьбе рождается советская Россия, славит «отечество...которое есть,/ но трижды-которое будет», внимательно следит за ростками новой жизни, стремясь как поэт романтико-футуристического склада помочь их быстрому развитию. Вместе с тем он обнаруживает в зародыше раковые опухли советского общества, грозящие ему смертельными болезнями[7].

Таким образом, лирический герой Маяковского имеет две ипостаси: с одной стороны, оптимистически настроенный герой великой эпохи (поэма «Хорошо!» и др.), с другой - трагическая, страдающая личность (ранние поэмы, из поздних- «Про это», неоконченная «Во весь голос»). Приятно считать, что в ранний период преобладают трагические, а в более поздний - оптимистические мотивы, но это не очень точно, тем более что сама жизнь Маяковского закончилась трагедией (причем поэт предсказывал свое самоубийство как в ранней, так и в поздней лирике).

В конце XIX века в русской поэзии возник новый художественный метод. Опираясь на романтизм, на его противоречия, возникшее направление опиралось, с одной стороны на индивидуализм лирического героя, с другой - на условность, абстрактность.

В рамках этого метода зародился символизм, который упорно вытеснял материальность. Однако в 1910-х годах наступил кризис символизм, и новому поколению лириков предстояло вновь решать вопрос о поэтических ценностях, о месте и значении слова.

Предреволюционный период выдвинул на поэтическую арену новые имена, среди них был Владимир Владимирович Маяковский.

---

[6] Ломилина М.И., Сигов В.К. Уроки словесности. Серебряный век русской поэзии.-М.:Интеллект- Центр, 2000,с.65-66

[7] Дядичев В.Н. В.В. Маяковский в жизни и творчестве.- М.: Русское слово,2006,с.96-98.

Поэт ворвался в русскую поэзию бунтующей личностью. Он уже в самых ранних своих стихах выражал общее сознание, коллективное мироощущение.

Раннее творчество Маяковского все острее наполняется проблемой создания иного поэтического мира. В статье « Как делать стихи?» поэт писал: «Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты... Это - новая стихия языка[8].

Как его сделать поэтическим? Как ввести в разговорный язык поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» Понимая, что язык поэзии должен быть поэтическим Маяковский открывает новое эстетическое качество языка, направленное на революцию, на обновление.

Граждане!

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»

Сегодня пересматривается миров основа.

Сегодня до последней пуговицы в одежде Жизнь переделаем снова.

В центре художественного поэтического мира Владимира Маяковского - Человек. Лирическая личность поэта настолько грандиозна, что грандиозность становится господствующей чертой стиля поэта. Очень точно определил эту направленность Ю.Тынянов «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина».

Мир огромив мощью голоса,

Иду - красивый, двадцатидвухлетний.

Гиперболы, контрасты, развернутые метафоры - естественное выражение огромной лиричности личности. Нужна была необыкновенная поэтическая сила, чтобы удержать этот образ на высоте трагического.

Меня сейчас узнать не могли бы: жилистая громадина стонет, корчится.

Что может хотеться этакой глыбе?

А глыбе многое хочется!

[8] Гончаров Б.П. О поэтике Маяковского.- М.: Знание,1973,с.5

Лирический герой Маяковского существует в напряженном противоречии личного и общего. Он резко индивидуален - вплоть до системы стиха. Систему эту современники, знавшие, слышавшие, видевшие Маяковского, воспринимали в ее слиянии сего обликом, голосом, манерой чтения.

Маяковский безошибочно узнаваем по любому фрагменту своих стихов. Все индивидуально: ритмика, рифма, метафора.

Стих Маяковского - декламационно-ораторский, в основе которого лежит интонационно- смысловой принцип. Для него характерна большая интонационная и смысловая самостоятельность слова. Эта самостоятельность слова, когда оно выступает в роли ритмической единицы, и определяет членение стихов Маяковского на малые доли, расположенные лесенкой.

Нами
лирика
в штыки
неоднократно
атакована
ищем речи
точной
и нагой.

В стихах Маяковский один говорит за многих - и ему нужен общезначимый язык. Ранний Маяковский мыслил его как « язык улицы ».

Из сердца старое вытри.
Улицы - наши кисти.
Площади - наши палитры.
Книгой времени
Тысячелистой
Революции дни не воспеты.
На улицы, фигуристы,
Барабанщики и поэты!

Московские футуристы в теории отвергли не только символические, но и вообще какие бы то ни было традиции. Судьба футуризма в этом отношении парадоксальна - для Маяковского,

который вышел из его рядов, проблема традиции оказалась одной из самых важных.

Маяковский, при всех требованиях сбросить Пушкина с «парохода современности», рано понял, что от бывшего ему не нужно отказываться, а нужно его переплавить.

Поэтическим миром Маяковского с самого начала управляли очень определенные и очень традиционные для русского общественного сознания ценности революции и гуманизма (сочувствие угнетенным и обездоленным). А рядом вечные темы всех поэтов - творчество и великая любовь.

Материалом для иносказаний Маяковского часто служит обыденное. Все ему нужное поэт может взять из действительности и поднять на высоту огромного напряжения. Одновременно ему присуща биографическая конкретность.

Алло!
Кто говорит?
Мама?
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле,-
Ему уже некуда деться.

Вероятно, со времени Пушкина русская лирика не знала биографичности, введенной в столь прямой форме - с адресом не метафорическим, а настоящим:

Я живу в Большой Пресне,-

В поэтических произведениях Владимира Маяковского особенно важны рифмы, усеченные строки, разноударные стихи. Поэт использует свой стиль написания стихотворения, то есть В.В.Маяковский выделяет паузами значимые смысловые строки. Вот как происходит нагнетание тягостной атмосферы безысходности в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям»:

Лошадь на круп (пауза)
грохнулась (пауза- читатель заостряет свое внимание), и сразу (пауза) за зевакой зевака (пауза)
штаны пришедшие Кузнецким клешить (пауза)
сгрудились ...

Такая нетрадиционная разбивка стихотворения на строки помогает поэту привлечь внимание читателя к самому важному. Состояние лошади передано через лексические художественные средстваб глагол - грохнулась, существительное - на круп. Ощущение безысходности передано также и синтаксически, через особую разбивку строки.

В.В.Маяковский видел силу слова и пытался воздействовать на читателя через сознание собственных авторских неологизмов - слов или словосочетаний , придуманных самим поэтом, они наиболее полно раскрывают суть поэтического замысла, передают оттенки авторской речи. В стихотворении «Необычное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» много самобытных авторских неологизмов: «златолобо», «ясь», «трезвонится», «вспоем». Поэт играет сое словами и рифмами, Чаи гони, гони поэт, варенье!». Поэтическая лексика В.В.Маяковского - поэта всегда выразительна, в этом главное своеобразие его художественного творчества, например, солнце златолобо, светило.

В поэтических произведениях используется такой фонетический прием, как звукопись. Таким образом, читатель не только представляет себе изображенную поэтом картину (большинство стихотворений Маяковского имеют сюжет), но и слышит то, что происходит. В стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» стук копыт умирающей лошади передан так:

Били копыта,
Пели будто:
-Гриб
-Г рабь
-Гроб
-Груб.

Здесь важно не лексическое значение слов, а сочетание звуков. По- новому звучат в поэзии В.В Маяковского традиционные темы. Например, в стихотворении «Прозаседавшиеся» тема

бюрократизма раскрывается поэтом через смешение фантастики и реальности, создание гротескных ситуаций, когда люди

... на двух заседаниях сразу.

Вдень
Заседаний на двадцать
Надо поспеть нам.
Поневоле приходится разорваться
До пояса здесь,
А остальное
Там.

В этом стихотворении используется и еще один особый художественный прием В.Маяковского: смешение разных языковых стилей. В рамках одного произведения есть слова и выражения, тесно связанные с реалиями современного поэту мира, а с другой стороны - встречаются устаревшие формы и слова. Например, в границах одного произведения находятся такие слова и выражения: Тео, Гукон (аббревиатуры начала двадцатого века) и старинная форма глагола орать- оря; неологизм того времени аудиенция и архаизм - со времени она[9].

В своих статьях программно - манифестного характера («Два Чехова», «Как делать стихи» и др.) Маяковский определяет новаторские черты своей поэзии и поэзии футуристов:

- изменение метра (появление тонического акцентного стиха: ритм организуется речевой интонацией, а формально - приблизительным равенством количества ударных слогов; приближение языка и интонации стиха к разговорной речи);

-«изменение отношения слова к предмету- от слова как цифры, как точного обозначения предмета, к слову- символу и слову- самоцели» (например, Хлебников считал,что в древности, когда люди именовали мир, была связь между словом и обозначаемым им предметом, с помощью новых слов он хотел воссоздать праязык, а для неологизмов Маяковского более характерна «устремленность в будущее»);

[9] Тренин В.В. В мастерской Маяковского. - М.: Советский писатель, 1978,с. 104-106

-изменение синтаксиса (взаимного «отношения слова к слову») - «быстреющий темп жизни» проложил дорогу от главного периода повествовательного предложения до « растрепанного синтаксиса»; коренным образом меняется «темп» стихотворения, появляется «телеграфный» синтаксис (см. у Маяковского: «Телеграфной лентой лети, строфа!»);

-изменение лексики (словотворчество); к концу XIX в. уже преодолено понятие «поэтической» лексики, в поэзию вводятся слова различных групп и пластов (профессиональные, сленговые, бранные, архаические, диалектные, неологизмы и окказионализмы);

- изменение образности: слово сдвинулось « с мертвой точки списывания», в основе изображения лежат сложные ассоциативные метафоры, с помощью которых воссоздается работа подсознания и вскрываются архаические пласты мышления (память детства, историческая память человечества)[10].

Итак, В.В.Маяковский создал собственный поэтический стиль, который сделал художественные произведения поэта своеобразными, неповторимыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дядичев В.Н. В.В.Маяковский в жизни и творчестве. - М.: Русское слово, 2006.С.139
2. Казарин Ю.В. Поэзия и литература: книга о поэзии:[монография]. Екатеринбург, 2011.с.17.
3. Калитин Н.И. Поэт- новатор.- М.: Знание, 1960, с. 31-34
4. Ломилина М.И, Сигов В.К. Уроки словесности, Серебряный век русской поэзии.- М.: Интеллект - Центр, 2000.278с.
5. Субботин А.С. Маяковский сквозь призму жанр.- М.: Советский писатель, с 1986.с.203
6. Интернет ресурсы: http://mirpoezvlit.rU/books/6780/9/

[10] Калитин Н.И. Поэт- новатор.- М.: Знание, 1960, с. 31-34

СТИХОТВОРЕНИЕ В. МАЯКОВСКОГО «ИМПЕРАТОР» В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТА

ГОЛОВЧИНЕР В.Е.
Доктор филологических наук, профессор
Томский государственный педагогический университет

Стихотворение В. Маяковского «Император» – совершенно особенное в творчестве поэта. Оно не вписывается с очевидностью в имеющиеся размышления об эстетической позиции, в анализ лирического героя, жанровых исканий, тематических гнезд. Может быть, поэтому вниманием исследователей оно и не отмечено (свой материал о стихотворении во 2-м номере журнала «Знамя» 1914 г. О. А. Лекманов без претензий на анализ назвал «комментаторской заметкой»). Оно не отмечено даже как факт создания В. А. Катаняном в его подробнейшей 650-страничной «хронике жизни и деятельности» Маяковского (1985 г.).

Прежде, чем размышлять о самом стихотворении, стоит отметить, что у Маяковского масса произведений, в названиях которых введены обозначения групп людей разных профессий, позиций («Пролетарским поэтам», «Нашему юношеству», «Товарищу машинистке»…). 1928 г. отмечен пристальным вниманием к типам социального поведения. «Пестрая лента типов тянется»: «Служака», «Вредитель», «Помпадур», «Халтурщик», «Столп», «Подлиза», «Сплетник», «Ханжа» и др. Многие из них включают отсылки к широко известным в литературе текстам, расширяющим и уточняющим суть явления. И случайно или нет, начинает ряд таких вещей 1928 г. «Император» (создан в конце января [1, с.338])

Среди названий текстов, опубликованных в Алфавитных указателях собраний сочинений поэта, прямо на Николая II как на героя указывают три. Первые два – коротенькие тексты к плакатам с рисунками Маяковского: «Забывчивый Николай» и «Царствование Николая Последнего» (выпущены издательством «Парус» весной 1917 г.). Они интересны как предыстория «Императора». Их отличает комизм фольклорной – балаганно-лубочной природы с его развлекательной функцией и, в соответствии с этим, специфическим

словарем, синтаксисом. Такой эффект в «Царствовании…» вызывает, например, анекдотическая ситуация диалога бывшего и нового правителя России – Николая II с Александром Керенским по поводу доходов от продажи спиртных напитков («Радуйся Саша!/Теперь водка наша./Как же, знаю, Коля я:/Теперь монополия» [6, т.1, с. 163]).

В то же время названия этих стихов, и особенно «Царствование Николая Последнего», соотносимы с номинациями ряда стихотворений К. Бальмонта в парижском сборнике 1907 г. «Песни мстителя»: «Царь-ложь», «Николаю последнему», др. В них доминируют интонации гневного и жесткого обвинения в адрес царя, призывы к мщению («Ты должен быть казнён рукою человека, / Быть может, собственной, привыкшей убивать, / Ты до чрезмерности душою стал калека, / Подобным жить нельзя, ты гнусности печать» [2]). Ничего подобного ни в двух названных текстах Маяковского 1917 г., ни в стихотворении «Император» нет.

Предлагаемая интерпретация последнего дается в контексте явных отсылок к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Воздушный корабль», проясняется в аспектах поэтики, а также в логике менее известного, сквозного сюжета лирики Маяковского 1920-х гг. на основе видения.

Николай II в широких кругах России именовался и именуется, как правило, царем. Маяковский использует другое слово – император. Его значение, как правило, обеспечивается воинскими доблестями. Т.О. по контрасту подчеркивается, что гвардейский полковник Николай II, ввергнувший Россию в войну с Японией, а потом с Германией, ими не обладал. Думается, в названии «Император» поэту гораздо важнее были реминисценции известного стихотворения М. Ю. Лермонтова «Воздушный корабль» – акцентированная в нем удаленность и прочность захоронения не названного по имени, но узнаваемого французского императора. Преобладающая интонация в развитии его темы в стихотворении 1840 г. задается нагнетающей аллитерацией звука «м» в слове *могила* (том, мрачный, могила, император…) и ударной рифмой, отсекающей всякую другую возможность: *гранит / император зарыт.*

Есть остров на том океане —
Пустынный и мрачный гранит;
На острове том есть могила,
А в ней император зарыт.

Зарыт он без почестей бранных
Врагами в сыпучий песок,
Лежит на нем камень тяжелый,
Чтоб встать он из гроба не мог.

[5, т.1, с. 482-483]

Маяковский прямо указывает на смысловую связь ситуаций использованием лермонтовской строки как своей. Заметим, поэту в этом случае важна не только фактическая верность, но и поэтическая выразительность. Он записал строку, завершающую катрен, своей «лесенкой», усилив её звучание-значение дополнительной паузой в размышлении о русском «царе-императоре». Этот «зарыт» даже не в благородном граните далекого острова, а «в дороге», по которой ходят и едут…

у корня,
под кедром
дорога,
а в ней –
император зарыт. [6, т.5, с.68]

Основная проблема императора уже у Лермонтова не в том, что он невесть где «зарыт», а в том, что однажды в году, получив фантастическую возможность встать из гроба, оказаться в местах былой славы, он не находит её следов, результатов своей деятельности, он всеми забыт… Предан даже своими сподвижниками.
И маршалы зова не слышат:

Иные погибли в бою,
Другие ему изменили
И продали шпагу свою. [5, т.1, с. 484]

Довольно большое стихотворение Лермонтова (восемналцать катренов) выдержано в одной тональности, можно сказать, поминально-торжественного слова. Текст «Императора» Маяковского делится пробелами на три неравные части. Разность количества строк поддерживается подчеркнутой разностью места, времени, количеством и статусом участников, и главное, поэтической выразительностью.

Основную часть его занимают два эпизода, к которым был лично причастен поэт («припади и попей из реки по имени факт»): давний, сохранившийся в его памяти, и свежий, записанный во время пребывания в Свердловске – после посещения Ипатьевского дома, где, по широкой информации, была расстреляна царская семья, поисков места, где «император зарыт»[11]. П. И. Лавут – организатор поездок Маяковского по «Союзу» приводит слова Маяковского, которыми поэт сопровождал чтение стихотворения «Император» на многочисленных встречах: «Конечно, как будто ничего особенного — посмотреть могилу царя. Да и, собственно говоря, ничего там не видно. Ее даже трудно найти, находят по приметам, причем этот секрет знаком лишь определенной группе лиц. Но мне важно дать ощущение того, что ушла от нас вот здесь лежащая последняя гадина последней династии, столько крови выпившей в течение столетий. Когда я был гимназистом, я «имел счастье» наблюдать встречу царя в Москве. Нас вывели на Тверскую для показа этого представления. Вот об этих «встречах» здесь и идет речь» [4].

Эпизод, памятный по «представлению» гимназической поры («нас вывели») начинается глаголом первого лица настоящего времени – твердо сказанным словом автора-поэта «Помню». Появляющаяся сразу модальность предположения касается только названия праздника («то ли пасха, / то ли / рождество:/ вымыто /и насухо/ расчищено торжество» [6, т. 5, с.66]). Эта модальность не снижает значения любимейших праздников православного населения России, их значения *воскрешения, жизни*. Но

[11] Сотрудник Института мировой литературы им. М.Горького на основании записных книжек поэта однозначно датирует создание стихотворения «Император» январскими днями (26-29) его пребывания в Свердловске [1, с.338]

сохранившееся в цепкой памяти будущего поэта множество людей на «расчищенной» центральной улице второй столицы определяется не столько этими праздниками, сколько другим поводом - «торжеством» приезда в Москву императора и необходимостью принятых в связи с этим мер. В воспоминании акцентирована забота гимназического руководства по организации демонстрации «счастья» массой встречающих государя, а в тексте – рьяная готовность полиции по «расчищению» Тверской и охране проезжающего – обозначенного названием лица.

Облик специфической массы лиц на центральной улице второй столицы создается прежде всего множественным числом существительных, означающих разные чины полиции, удвоением-повторением этих чинов: «По Тверской / шпалерами / стоят рядовые, / перед рядовыми – / пристава. / Приставов / глазами / едят городовые…» [6, т. 5, с.68]. И единственное действие, к которому они готовы, – арестовывать. Но и на это пока команды не им не дают.

Наконец, возникает движение. Но это движение машины – «кат*и*тся ландо» (важны подчеркнуто снижающие просторечные ударения, формы слов). А в ней – «в этой ланде» – уже в балаганно-иронической форме, заданной текстами о Николае II в 1917 г., фиксируется воплощенная неподвижность – «сидит / военный молодой / в холеной бороде. / Перед ним,/ как чурки, / четыре дочурки». И еще «свита / за ним / в орлах и в гербах».

Слово «чурки» (вызывающее в некоторых отзывах Интернета негодование) создает, с одной стороны, образ дочерей Николая: вышколенных, умеющих держать спину неестественно прямо. С другой стороны, в поэтическое логике Маяковского, неподвижность становится выражением неодушевленности не только «дочурок», но всей группы лиц «в ланде».

Практически сразу после гибели поэта его друг и крупнейший ученый-филолог Р. Якобсон в статье 1930 г. «О поколении, растратившем своих поэтов», представляя его поэтическую систему, обнаруживает «диалектическое развитие единой темы», «необычайное единство его символики» [8, с.75], проявление в разных ракурсах, в разных трансформациях устойчивых и постоянных мотивов. Первым в качестве «непрерывно варьируемого мотива» он называет «томление в тесноте положен-

ного предела, волю к преодолению статических рамок», «волю к воплощению Будущего, к абсолютной полноте бытия: «надо вырвать радость у грядущих дней» [8, с.76-77] . В соответствии с этим статика предстает как «изначальный враг поэта. И к этой теме он не устает возвращаться» [8, с.77]. Статика в поэтической системе Маяковского – знак омертвения связанных с ней персон, бесперспективности явлений.

В контексте этих размышлений становится понятной семантика нагнетаемых назывных – констатирующих, безглагольных конструкций: они характеризуют «статику» всех представленных в сцене встречи царствующей особы – неподвижность положения охраны, самого императора, и его «чурок-дочурок» «в ланде», «свиты / в орлах / и гербах» Последних представляют даже не чины, не люди, а знаки на гербах. Каждой новый стих первой части усиливает постоянный в поэтике Маяковского мотив статики как мотив отсутствия энергии жизни.

Завершает первую часть пассаж в духе балаганных текстов, совершенно роняющий авторитет высочайшей персоны: заглушая «раззвонившиеся колокола», «Урра!» «дамского писка» рифмуется с «самодержцем всероссийским», и аллитерация звука «с» это подчеркивает [6, т. 5, с.67].

Вторая часть стихотворения «Император» – после пробела по контрасту с первой практически безлюдна. Может показаться, что её текст едва ли не опровергает утверждение в серьезной монографии Ф. Н. Пицкель о том, что «поэзия Маяковского вообще не знает воспроизведения явлений и предметов только с их внешней стороны. Поэтому в ней отсутствует жанр пейзажа» [7, с.262] Образы природного мира у Маяковского удивительны и впечатляющи, но, как правило, кратки («Ты посмотри, какая в мире тишь / Ночь обложила небо звездной данью…»). В «Императоре» на фоне сорока трех стихов первой части, пятьдесят семь второй с представлением бесконечно заснеженного Урало-Сибирского пространства – явление редкое.

Но если вычесть пятнадцать стихов, потраченных на представление председателя исполкома Парамонова, получится текст, практически равный московскому эпизоду с воспоминанием о приезде в Москву «царя-государя».

Таким образом, думается, что и по отношению ко второй части «Императора» Ф. Н. Пицкель права. Природный мир здесь представлен через работу, через деятельность снега: в восьми начальных стихах пять глаголов (отметим, в двадцати двух стихах представления московской охраны, по существу, один глагол – «стоят»). В начале второй части именно «снег» может рассматриваться в качестве своеобразного героя: он последовательно отмечен деятельностью глаголами в началах стихов.

Снег заносит
косые кровельки ,
серебрит
телеграфную сеть ,
он схватился
за холод проволки
и остался
на ней
висеть.
На всю Сибирь,
на весь Урал
метельная мура. [6, т.5, с.67]

Во второй, центральной части стихотворения сопоставим с представлением императора первой части Парамонов. Только император, как и его дочурки, подчеркнуто неподвижны «в ланде», а под тяжестью передвигающегося шестипудового председателя исполкома Парамонова «*снег* хрустит». Его движение микшируется способом изображения: не председатель исполкома ищет нужное место, а «роют / *снег* / пимы». И не ясно, действительно ли он не может найти следов того места, где «император зарыт» или запутывает специально, показать не хочет. Глагольно-действенная сторона этого фрагмента, окрашенная легкой иронией, характеризует не столько деятельность ответственного лица, сколько его пимов – это они производят (пустую, бесполезную…) работу – роют снег. И место не найдено…

Таким образом, делает свое дело, действует, истинным хозяином положения на огромных просторах Урало-Сибирской части России и всей России оказывается не та или иная

временная фигура, а снег, представляющий субстанцию жизни и деятельности . Неслучайно, предваряя появление «шести пудов» нового правителя края, Маяковский вспоминает о масштабе Вселенной и вечной природе, в которой следы всех живших «снегом заволокло».

Вселенную
снегом заволокло.
Ни зги не видать –
как на зло.
И только
следы
от брюха волков
по следу
диких колов. [6, т.5, с.67]

Двойной финал – третья часть стихотворения, которая дается по его первой публикации («Прельщают многих короны лучи…»), в соотношении со строками белового автографа в записной книжке («Мы повернули истории бег / Старье навсегда провожайте. / Коммунист и человек / не может быть кровожаден» [1, с 365; 6, т.5, с.379]) - серьёзная проблема, требующая отдельного исследования[12].

Возможность разных стратегий интерпретации, заданная автором вариантами финалов стихотворения «Император», может быть дополнена, скорректирована размышлением о его месте в логике сквозного сюжета лирики Маяковского 1920-х гг. на основе *видения*[13], которым я занимаюсь с 2016 г., и убеждаюсь в его все большей значимости в творчестве поэта.

Центральным событием текстов, возникших на основе *сно*видений, является контакт человека (визионера) с персоной иного мира. Бесчисленны **ситуации** явления невидимого Господа и его посланцев сынам Израилевым в «Ветхом завете». О

[12] Один из подходов для неё может дать концепция монографии Л. Ю. Большухина и М. А. Александровой «Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности» (М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2022 .–239 с.)

[13] О нем опубликован ряд статей, в том числе указанные в «Литературе» [3]

распространенности таких ситуаций свидетельствует «Одиссея» Гомера, в которой речь идет и о том, как герой спускался в Аид, контактировал с душой прорицателя Тиресия, узнал информацию, нужную для продолжения пути. Самое значительное произведение из дошедших до нас в этом ряду – «Божественная комедия» Данте, насыщенная эпизодами подобных встреч. Древний сюжет в условиях утверждения монотеистических религий в культуре Средних веков оформился в жанр. С разрушением оснований веры в сознании значительной части общества он утратил свои основания, сошел на нет. Но в *большом времени культуры* ничто значительное не пропадает, и в творчестве талантливых авторов выразительный потенциал видения время от времени актуализируется («Пророк» А. С. Пушкина, др.).

Есть, думается мне, основания для размышлений о трансформациях виденческих компонентов в ряде произведений Маяковского. В «Необычайном приключении…», «Юбилейном», « Товарищу Нетте, пароходу и человеку» автор-герой встречается с персонами, являющимися *in Fern.* Интересна уже логика их появления в творчестве поэта. В первых двух случаях они *являются* по его зову – это солнце в (1920), солнце русской поэзии - А.С.Пушкин в «Юбилейном» (1924) и по-своему помогают герою не только в преодолении его сложностей душевного плана, но в формулировке позиции, важных и для других. И, наконец, **он сам** из другого времени и пространства – из Вне **является ко всем**, чтобы рассказать о времени и о себе своим голосом в последней поэме.

Особые и разные случаи представляют собой ситуации общения героя с «товарищами», которых уже нет в живых – «Товарищу Нетте» (1926), и «Разговор товарищем Лениным» (1929). Разговор с Нетте приводит поэта в финале к важнейшей мысли о том, живет человек, чтобы «воплотиться в пароходы, строчки и другие долгие дела». Это у Маяковского центральная по времени и главная по значимости формула ценности жизни человека.

И не все, о ком он размышляет, о ком пишет, отвечают этому критерию.

Подводя в этой логике итог сказанному поэтом о герое стихотворения «Император», можно видеть, что никаких сколько-

нибудь значимых, реально-полезных для людей дел за ним как императором не числится. Холеной бороды в облике и дочурок как результата деятельности маловато. Вызывать его дух бессмысленно, говорить не о чем… Огромное, пустынное географическое пространство после него отмечено только деятельностью снега.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутчева В. А. Записные книжки Маяковского.// Лит. наследство Т. 65. Новое о Маяковском. М. , АН СССР, 1955. С. 325 – 396.
2. Бальмонт К. Песни мстителя. Париж, 1907. //http://rusilverage.blogspot.ru/2015/10/blogpost_68.html (URL 8.05.2023)
3. Головчинер В.Е. Трансформация видения в «Юбилейном» В. Маяковского // Бахтин и литературная герменевтика. Сб. научных статей. Кемерово, 2016.- С. 69-82; Поэтика двух «товарищеских» стихотворений В.Маяковского: «Товарищу Нетте– пароходу и человеку» и «Разговор с товарищем Лениным»// Rossia Olumucensia, Vol. LV, Časopis pro ruskou a slovanskou filologii, Num. 1, Olumuc, 2016. С. 5-21; «Юбилейное» и «Во весь голос» в логике виденческого сюжета В.Маяковского // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: Материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. — М.: ИМЛИ РАН, 2018.– С 31-39.
4. Лавут П. И. Маяковский едет по Союзу. Воспоминания. Издание второе, дополненное. М. :Изд-во «Советская России», , 1969. URL 19.10.22
5. Лермонтов М. Ю. Воздушный корабль. Собр. соч. в 4 т. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1961. Т.1. С. 482- 484.
6. Маяковский В.В. Собр. соч. в 12. М. : Правда. 1978.
7. Пицкель Ф. Н. Маяковский: художественное постижение мира. М. : «Наука», 1979. 407 с.
8. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. // Вопросы литературы, 1990. Ноябрь – декабрь. С.73-98.

МАЯКОВСКИЙ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОГО ПИСАТЕЛЯ (ДМИТРИЙ БЫКОВ. ТРИНАДЦАТЫЙ АПОСТОЛ)

ГОРДОВИЧ К.Д.
Доктор филологических наук, профессор
Профессор Высшей школы печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна

О Маяковском написано очень много в самых разных жанрах. Мы имеем возможность увидеть его глазами современников, собратьев по поэтическому цеху, как тогда принято было говорить {3}. Его характер можем представить, читая воспоминания женщин, знавших его более или менее близко {4}. Особенности его поэтики раскрываются в многочисленных литературоведческих исследованиях [5]. В данном случае перед нами книга биографическая, не зря же выпущена издательством «Молодая гвардия», хотя сам Быков пишет, что ему не хочется писать еще одну биографию («…мне скучно говорить про его жизнь, давно и подробно описанную» [1].

Когда биографию пишет писатель, тем более, прозаик, поэт, критик, преподаватель,- в созданном им объемном труде мы и рассчитываем увидеть не столько историю жизни Маяковского, сколько хотим почувствовать своеобразие творческой личности, литературных связей,, перекличек и отталкиваний. Посмотрим, насколько оправдываются наши ожидания.

Выделим в книге Быкова те особенности творческой личности Маяковского, которые подчеркивают его своеобразие. Автор акцентирует внимание на глубоко личном, интимном восприятии революции. Проявляется эта интимность в «одомашнивании великого», в «сочетании патетической интонации с насмешливой» [1, с.38]. Пожалуй, чувствуется некоторое упрощение, выпрямление в выводах о кажущемся решении проблем: «Личной жизни больше нет – потому что какая может быть личная жизнь, если революция кончится? … Несчастной любви больше нет, и если любимая отказывает ему – то это она отказывает революции. А революция у нас такая, что ей никто не отказывает. Нет больше трагедии

«Владимир Маяковский – есть 150 000 000, осуществилось долгожданное растворение» [1, с. 423].

К сожалению, интересное и важное наблюдение об умении и готовности Маяковского общее переживать как личное сводится к неприятию индивидуализма из зависти: «Маяковский ненавидит индивидуалистов не потому, что они исторически обречены, а потому что завидует им. Они могут жить сами по себе, а он нет» [1, с. 423]. В очередной раз принципиально значимая особенность творчества сводится к бытовой характеристике. Предполагается, видимо, что читатель поверит и согласится без всяких аргументов.

Определяя особое место Маяковского в поэзии Серебряного века, Быков пишет не просто о бесконечных поездках Маяковского по стране с выступлениями, а о создании нового жанра – «поэтический вечер с докладом, чтением и ответом на записки. <… > В этом жанре ему не было равных» [1, с. 63], - утверждает автор книги.

Почти все, писавшие о Маяковском, отмечали его потрясающее умение владеть аудиторией, даже откровенно враждебно настроенной. Быков тоже воспринимает Есенина и Маяковского как двух королей эстрады. Но в данном случае интересен перевод разговора в русло жанрового своеобразия, понимание особой значимости факта обратной связи, особенностей общения с аудиторией. Этот аспект остается в поле зрения и при выявлении подробностей о поездках, организованных Лавутом.

Быков опирается на исследователей поэтической системы Маяковского – и Н. Харджиева, и М. Гаспарова, и математика А. Колмогорова, и многих других. Ссылки на предшественников, собственные наблюдения призваны подчеркнуть высокий профессионализм поэта, богатство и разнообразие ритмических схем и рифм [1, с. 67-78].

Отметим и наблюдения Быкова о таких особенностях творческой личности раннего Маяковского, как кричащий разрыв «между авторской мощью, самоуверенностью, силой и беспомощностью в обычной жизни» [1, с. 266]. Не исчезнет это противоречие и в послереволюционные годы.

В книге Быкова отдано должное диапазону творческих поисков Маяковского. «Мистерия-Буфф» рассматривается как начало советской драматургии [1, с. 352]. Рассказ о поэтической и

организаторской работе в период Лефа подключается к дискуссиям о «литературе факта». Последние произведения воспринимаются как завещание и поэтическая автобиография [1, с. 718].

Большое внимание в книге Быкова уделено вопросу о творческих параллелях. Остановимся на некоторых из них. Посмотрим, как Быков проводит сопоставление Маяковского с великими предшественниками. Насколько корректно и какие находит точки соприкосновения. Прежде всего, конечно, речь идет о Пушкине. Все пишут о «Юбилейном». Быков привлекает к разговору, кроме него, «Необыкновенное приключение, бывшее с Маяковским на даче» и «Разговор с товарищем Лениным».

Три солнца, по Быкову, существуют для Маяковского – солнце в небе, Пушкин и Ленин. Осмысливается отнюдь не сходство сюжетов, а особенности отношения и обращения. Что к солнцу, что к Пушкину Маяковский обращается не столько за поддержкой, сколько с жалобой, потому что больше его выслушать некому: «И причина, разумеется, не в том, что кончилась любовь и он себя всюду ощущает неуместным, это скорее любовь кончилась потому, что не состоялся великий утопический проект, что быт торжествует» [1, с. 517]. А перед Лениным Маяковский отчитывается «не по службе, а по душе».

Трудно согласиться с прямолинейно высказанным суждением Быкова о том, что «Маяковский считал себя поэтической реинкарнацией Пушкина» [1, с. 511], однако проведенное сопоставление кажется плодотворным и вызывает желание его продолжить.

Мимоходом, но возникает и имя Некрасова, когда Быков пишет о стихотворении «Хорошее отношение к лошадям», определяя его как «самую некрасовскую вещь Маяковского» [1, с. 446].

Столь же мимоходом проведено и сопоставление с Толстым. Параллель проводится между «Азбукой» Льва Толстого и стихами для детей Маяковского. Не знаю, насколько прав Быков, утверждая, что «дети тут ни при чем» [595], а все дело в поисках новых форм, новой простоты, манеры.

Быков проводит параллели и с творческими поисками писателей – современников Маяковского. Показалось интересным обращение к драматургии Л. Андреева в связи с опытами

Маяковского. Правда странными кажутся слова о «забытости» Андреева и разговор не о перекличках мотивов и образов, а о «прямых заимствованиях» [1, с. 152]. Но привлекает уже стремление подключить Маяковского к опыту «театра панпсихе».

В интерпретации Быкова удивительно близким Маяковскому при всех различиях оказывается Блок. Поэма «Хорошо» сопоставляется с «Двенадцатью» Блока: «Аналогий и параллелей с «Двенадцатью» тут множество, но главное – амбивалентное отношение к эпохе, в которой прекрасное сочетается со зверским» [1, с. 690]. И дальше Быков пишет об этих двух поэмах как о прощальных благословениях: «Вспоминая, как «кругом тонула Россия Блока», Маяковский не может не видеть того, как тонет вокруг него Россия Маяковского – Россия коммунистической утопии» [1, с. 718].

Сразу несколько поэтов оказываются у Быкова в одном ряду с Маяковским как авторы «поэм конца»: М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак, А. Ахматова. К этому особому жанру причислены «Поэма конца», «Стихи о неизвестном солдате», «Спекторский», «Поэма без героя» и «Про это» Маяковского. Все они, как пишет Быков, о разрывах, и у каждого разрыва своя специфика. И все «о конце Серебряного века и расплате за него» [1, с. 463].

Соотнесение с Ахматовой проводилось и раньше в связи с «Поэмой без героя» и общей особенностью творческого подхода Маяковского: «Ахматова, как и он, сделала себя главным собственным сюжетом и темой» [1, с. 94]

Непростыми были отношения Маяковского с Горьким. Быков привлекает к их характеристике и воспоминания, и материалы исследований. Воссоздает эпизоды общения, взаимного притяжения и взаимных обид. Вместе с тем, некоторые заявления вызывают не только сомнения, но очевидное отторжение: «Маяковский всю жизнь говорит то и только то, что хорошо звучит, а потом хоть трава не расти. Горький всю жизнь говорит то, из чего можно извлечь статус, славу, репутацию» [1, с. 241]. Очевидно, у того и другого была и корысть, и зависть, и ошибки в оценках и самооценках. Однако от исследовательской работы такого уровня, как данная книга, мы ожидаем умения подняться над бытовым уровнем,

показать сложность творческой натуры. Здесь же в погоне за парадоксальностью и смелостью суждений явное упрощение.

Такое происходит, как правило, в тех случаях, когда Быков пишет об отношениях (творческих и житейских) Маяковского с теми, кто во многом ему противостоял, явно не совпадал во взглядах и творческих принципах. Один из примеров – о Маяковском и Брюсове, «органически во всем противоположных» [1, с. 327]. Рассуждения о садизме, мазохизме, всеобщем и личном крахе не годятся, на мой взгляд, для объяснения поэтического мира [1, с. 337].

Много конкретных подробностей приводит Быков о встречах Маяковского и Ходасевича, пишет о различии их поэтических дарований, но когда речь заходит о ненависти, о прямой связи Ходасевича с Горьковским Самгиным, «явно списанным с Ходасевича» (1, с. 545), хочется не соглашаться, а возражать, спорить.

Проводит Быков сопоставление Маяковского и с поэтом уже нашего времени – с Иосифом Бродским. Начинается эта параллель с обращения к спорной книге Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского» [2]. В чем-то соглашаясь с Карабчиевским, в чем-то возражая ему, Быков пишет о Бродском, как «продолжателе, а не подражателе Маяковского» [1, с. 771]. И оказывается не столь существенным проведенное Карабчиевским сопоставление взглядов на систему. Бродский и Маяковский оказываются созвучны как «великие поэты, пишущие в непоэтическую эпоху» [1, с. 774].

Оставим на совести автора книги копание в личных отношениях. Быков сам чувствует явный перекос и оправдывает его тем, что Маяковский этого не любил только по отношению к себе [1, с. 675]. Не случайно не раз Быков прерывает повествование высказанным сожалением о том, что пишет он не роман.

Не станем полемизировать и с сомнительными выпадами в адрес современной России. Оставим политические темы в стороне. Важно, что на страницах книги перед читателями возникает живой Маяковский со всеми своими противоречиями, с так и не преодоленным одиночеством, - безусловно великий поэт, мастер, очень искренний и все понимающий Маяк.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Д. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях – М.: Молодая гвардия, 2016, с. 65.
2. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – М.: Советский писатель, 1990.
3. Маяковский в воспоминаниях современников. – М.: Гослитиздат, 1963.
4. Маяковский глазами современниц: воспоминания, дневники. – СПб.: Росток, 2014.
5. Маяковский: pro et contra. Антология. –СПб.: РХГА, 2013.

ЛЕОПАРДИ И МАЯКОВСКИЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЫСЛИ НИЦШЕ

Джулиано Джузеппина
Кандидат наук по славистике
Университет Салерно, Италия

В октябре 2011 г. в интернет-журнале «Эхо планеты» вышло интервью с итальянским режиссером Марио Мартоне, которое он дал на московской конференции по теме *Джакомо Леопарди и Марио Мартоне, диалог в настоящем*. На вопрос о том, с кем из русских писателей можно сравнить Джакомо Леопарди, Мартоне ответил так: «Хотя Леопарди и современник Пушкина, но я бы сравнил его скорее с Маяковским. Как можно не любить Маяковского, тем более если ты еще молод телом и душою?» [15].

Если итальянский литературовед Пьетро Читати сравнивал Леопарди со Львом Толстым, наблюдая в обоих «горящую жизненную силу», которая превратилась в «желание временного счастья, здесь и сейчас, а не в ином мире или небе» [1:37], то Евгения Баратынского, современника итальянского поэта, славист Микеле Колуччи даже называл «русским Леопарди» [2: 449].

Все эти параллели при ближайшем рассмотрении имеют общую линию интерпретации. Поэты и прозаики оказываются в глубине души «сказочными юношами» (название фильма Мартоне о Леопарди от 2014 г.), страдальцами «в душе и теле», где бы они ни находились: на поле боя, военном или идеологическом, в стенах отцовской библиотеки или у подножия вулкана. Сравнение с Маяковским, однако, несомненно, вызывает большее любопытство и поэтому заслуживает попытки более пристального изучения.

Леопарди родился в Италии в 1798 г., Маяковский – в России в 1893 г., и скончались они в возрасте 39 и 37 лет соответственно: преждевременно, но по разным причинам. Конец эпохи иллюзий совпал для обоих с концом самòй жизни, продемонстрировав тем самым *бесконечную тщетность всего* – даже их светлого, энергичного, юношеского величия.

Оба поэта, хоть и в разные периоды своего существования, адресовали стихотворения самим себе, выражая на разных языках

и в разных стилях объединяющее их чувство скуки и разочарования. *К самому себе* (1835 г.) – произведение позднего Леопарди, если такой эпитет можно отнести к 35-летнему поэту; *Себе, любимому, посвящает эти строки автор* (1916 г.) написал Маяковский в возрасте лет двадцати трех, то есть в начале своей поэтической карьеры. Однако мы обнаруживаем в стихах русского поэта те же вдохновение и тон, характерные для многих произведений Леопарди.

В *Истории рода человеческого* (Storia del genere umano, 1824 г.) итальянский поэт переосмысливает рождение человечества не через призму «отношений между виной и наказанием», а как отношения «между знанием и падением, между наукой и несчастливостью» [5:12], показывая оксюморон человечества, разрывающегося между величием и мизерностью, способного презирать даже богов, которые его создали, и виновных в том, что они не смогли предложить ему достойный его мир. Стихи *Себе, любимому…*, – это если не история создания человечества, то уж точно история становления одного человека: *великого*, но *бесполезного* автора этих строк.

Литературовед Антонио Прете называет *Нравственные очерки* (Operette morali, 1827) Леопарди «фантастическим, волнующим, многозначительным» [5:7] сочинением. Таким же взглядом можно рассматривать последовательность неразгаданных загадок стихотворения Маяковского? В *Нравственных очерках* люди, «осознавшие тщету этих подношений», «жаждущие нового», особенно «от празднества, в котором они пребывали», и «побуждаемые отчасти стремлением быть равными богам, отчасти желанием этого блаженства» [5:66], обращаются с жалобами к Юпитеру. Парадоксальные, оксюморонные вопросы Маяковского же обращены к нему самому — единственному, гигантскому обитателю вселенной. Бог появляется только в самом начале, причем ему отводится всего лишь евангелический лозунг: «Четыре. / Тяжелые, как удар. / “Кесарево кесарю — богу богово”. / А такому, / как я, / ткнуться куда? / Где для меня уготовано логово?» [10:131].

Гневная и в то же время меланхолическая несчастливость Маяковского определяется не грехом, а ограниченностью мира,

подобно роду человеческому Леопарди: «люди жаловались главным образом на то, что вещи не огромны по размерам, не бесконечны по красоте, совершенству и разнообразию, как они считали раньше; напротив, они тесны, все несовершенны и почти одной формы» [5:60].

Те же «жалобы на малость и бедность вещей» [5:66] мучают Маяковского, неверующего титана XX века: «Где любимую найти мне, / такую, как и я? / Такая не уместилась бы в крохотное небо!» [10:131]. Тесных рамок вселенной Маяковского не хватило бы, чтобы вместить гипотетическую, несуществующую возлюбленную женщину, которую поэт не наделяет никакими достоинствами, кроме как быть равной ему самому. Маяковский, как и Леопарди, тоже хочет заняться здесь «любовью с телескопом», быть неземным любовником в поисках «женщины, которую невозможно найти»: «Автору неизвестно, родилась ли его женщина (а называя ее так, он показывает, что не любит никакую другую, кроме нее) когда-либо или должна ли родиться вообще: он знает, что она не живет сейчас на земле, и что мы не его современники; он ищет ее среди идей Платона, он ищет ее на Луне, средь планет Солнечной системы и других звездных систем», пишет Леопарди [3:57].

Любовная поэзия Маяковского, наоборот, всегда обращена к разным женщинам; как пишет Виктор Ворошильский: «Но, кем бы ни была героиня Маяковского, любовь к женщине всегда драматична, несчастлива, и иначе быть не может: не только потому, что романтическая традиция не допускает счастливой любви, но и потому, что любовь к женщине (к Женщине) — это реализация и кульминация любви к человечеству» [8:296].

Маяковский, возможно, последний поэт-романтик, осознающий невозможность удовлетворения первичной потребности найти женщину, равную себе, а поэтому он волен выразить целый ряд пожеланий: «Если б был я / маленький, / как Великий океан,— / на цыпочки б волн встал, / приливом ласкался к луне бы» [10:131].

И как же здесь не вспомнить последнюю строфу *Ночной песни пастуха, кочующего в Азии* (Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, 1831 г.) Леопарди [4:436]: «Вот если б я в

заоблачный полет / На крыльях мог умчаться, / Чтоб бездна звезд мне вся была видна, / Чтоб я, как гром, бродил в горах – я был бы / Счастливее, о сладостное стадо, Счастливее, о безгрешная Луна!» (Пер. Анны Ахматовой).

Подняться с земли в небо в ночном космосе, ласкать луну или считать звезды – это объединяющее их желание или искушение. Но и мощь грома также находит свой отзвук в *Себе, любимому…* : «О, если б был я / тихий, / как гром,— / ныл бы, / дрожью объял бы земли одряхлевший скит» [10:132].

Если Леопарди, вероятно, был бы счастлив, перепрыгивая с одной горной вершины на другую, то гигант Маяковский, напротив, распространяясь в пространстве наподобие ревущего звука, сотряс бы в самых недрах землю – «одряхлевший скит», иссушенный и тесный по сравнению с необъятностью и неуемной силой поэта. Маяковский воплощает в себе все черты «беспокойной, ненасытной, неумеренной человеческой натуры» *Нравственных очерков* [5:66] и является жертвой той же безграничной жажды всего и вся: «О, если б я нищ был! / Как миллиардер! / Что деньги душе? / Ненасытный вор в ней. / Моих желаний разнузданной орде / не хватит золота всех Калифорний» [10:131].

Калифорния в Леопарди – земля диких, надисторических, первобытных народов, «утолявших жажду одной только водой, питавшихся травами и плодами, которые земля и деревья самопроизвольно давали им, и другими примитивными легко добываемыми продуктами» [5:63-64]; у Маяковского же она становится миражом золотой лихорадки, которой, однако, не хватит, чтобы удовлетворить «прожорливого вора», разлагающего на части все, что проникает в его душу.

В *Истории рода человеческого* Юпитер соглашается сделать землю больше, надеясь, что люди останутся удовлетворены и утихомирят свои запросы. Он спускает им ценности и добродетели, чтобы ободрить их, но призрак Истины лишь обнажает страшную ограниченность человека, препятствуя всякому счастью. Единственным утешением была бы Любовь, если бы люди вскоре не начали воспринимать ее как «разврат», низводя до уровня первичной потребности.

Призрак огромной Любви также присутствует в *Себе, любимому…*; более того, как отметил славист Анджело Мария Рипеллино, «гигантизм, составляющий основу творчества Маяковского, выражается и в темах любви» [7:92]: «Если б быть мне косноязычным, / как Дант / или Петрарка! / Душу к одной зажечь! / Стихами велеть истлеть ей! / И слова / и любовь моя — / триумфальная арка: / пышно, / бесследно пройдут сквозь нее / любовницы всех столетий» [10:131-132].

Далее, в последней строфе, с помощью хитроумного неологизма Маяковский определяет свою великую, но при этом бесполезную способность любить как *любовища*. Добавляя к термину *любовь* увеличительный суффикс [9:276], поэт тем самым утверждает силу своей *чудовищной любви*, неиспользованной в *иссохшем чреве* земли, слишком маленькой и бедной, чтобы вместить ее. Как пишет Рипеллино: «Эта исключительная, всепоглощающая, пожирающая, сводящая с ума любовь — все та же прежняя *amour impossible* романтической литературы, любовь с титанизмом, Демон и Тамара» [7:95]. Любовь у Маяковского – это не утешение и не предельная иллюзия, не желание и не недостаток, а лишь нереализованный потенциал плохо *зачатого* гиганта. Не *рожденного*, а именно *зачатого*.

Леопарди в *Ночной песни…* обращается к традиции классической поэзии о *несчастии рождения* [4:437]: «Иль, может быть, не прав, когда гляжу я / На чью-то жизнь чужую; Все так ли будет иль наоборот, / Родившимся – несчастья груз сполна / Их первый день несет» (пер. Анны Ахматовой). Маяковский еще больше отходит назад по сравнению с Леопарди, возвращаясь к несчастливой идее быть *зачатым* гигантскими существами, которые не подумали о будущем существовании своего грандиозного создания в том месте, где ему будет уготовано *логово*: «Пройду, / любовищу мою волоча. / В какой ночи, / бредовой, / недужной, / какими Голиафами я зачат — / такой большой / и такой ненужный?» [10:132].

Как Леопарди в своей *Ночной песни…* упоминает об *обиталище* или *норе*, в которой зарождается жизнь человека, уподобляя его судьбу судьбе животных, так и Маяковский думает о своем последнем пристанище как о зверином логове, проходя

свой путь от конца до начала и представляя в начале поэмы образ места, которое будет ему отведено – то логово, «которое нельзя найти».

Что объединяет и что разделяет желания и стремления двух поэтов, столь далеких друг от друга в пространстве и времени?

Сложно установить, знал ли Маяковский Леопарди, но, не желая настаивать на степени знакомства с творчеством итальянского поэта в России, интересно отметить, что до 1916 г., когда Маяковский сочинил *Себе, любимому…*, мысли Леопарди доходили до ушей литераторов того времени даже косвенным и опосредованным путем. Рипеллино пишет, что в Маяковском выражено «это чувство болезненной беспомощности, крики в никуда. Существо, зачатое в бредовую ночь бесполезными голиафами. Здесь сразу приходит на ум Ницше: “Своей боли я дал кличку и называю ее *собакой*” (*Веселая наука*, с.312)» [7:91].

Фигура немецкого философа, возможно, может выступать связующим звеном между двумя поэтами. Сопоставление Ницше и Маяковского и изучение влияния чтения Ницше на творчество молодого поэта не новы в литературоведении, как и тема интерпретации философом леопардовской мысли.

Во втором эссе *Неактуальных соображений*, озаглавленном *О пользе и вреде истории для жизни* (1874 г.), некоторые идеи Леопарди занимают центральное место. Разделив работу на две части, о *пользе* и *вреде* истории, Ницше посвящает первый раздел отношениям между историческим человеком, который благодаря памяти замечает и страдает от однообразия и превратности человеческого существования, и надисторическим человеком, который, подобно животным, детям и дикарям, не воспринимает равномерного течения жизни. Философ подхватывает некоторые аспекты мысли Леопарди и перерабатывает их в ожидании будущей победы «систем конкретных эгоизмов» [6:315], подобно тому, который мы находим и в стихах Маяковского.

Первый абзац эссе Ницше начинается с перифраза *Ночной песни…* и завершается явной цитатой из *К самому себе*. Было бы избыточным останавливаться на вопросе о влиянии Ницше на всю русскую литературу и культуру конца XIX – начала XX века. Скажем лишь, что данное эссе, безусловно, было хорошо известно

в России, где оно вышло между 1901 и 1909 годами в трех изданиях, последнее из которых было включено в полное собрание сочинений Ницше, составленное редакторами в сотрудничестве с Андреем Белым и Валерием Брюсовым. Аналогичным образом, стихотворение *К самому себе* было переведено на русский язык по меньшей мере в одиннадцати различных вариантах в течение периода с 1871 по 1908 год.

В конце своих размышлений о чувстве надисторического человека, для которого «мир завершается в каждый отдельный момент и достигает своего конца» и «прошлое и настоящее — одно и то же» [6:251-252], Ницше утверждает, что самый смелый из этих людей будет готов заявить в своем сердце «вместе с Джакомо Леопарди»: «Nichts lebt, das würdig / Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient / die Erde. / Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Koth / die Welt – nichts Andres. / „Beruhige dich"» [6:252].

Ницше здесь слегка переиначивает немецкий перевод стихов из *К самому себе* Леопарди, выполненный Робертом Гамерлингом в 1865 г.: «Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna la / La terra. Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / T'acqueta omai» [4:472].

В трех русских версиях эссе *О пользе и вреде…* стихи Леопарди переведены иначе и непосредственно с немецкого, то есть через фильтр Ницше. Можно сравнить перевод в стихах Фрюлинга и Ринского (1901 г.): «Достойного тебя / Нет в мире ничего: / Земля не стоит даже / Вздоха твоего… / Вся наша жизнь сплошь боль и скука, / А мир лишь грязь: ты это не забудь! / Покойно ж сердце будь…» [12:248], с переводом сестер Герцыг (1905 г.): «Нет в мире ничего, о чем бы сердцу биться, / Земля не стоит вздоха твоего. / Все наше бытие — тоска и боль, / И прах — весь мир… Утешься сердце!» [13:20].

В переводе *Полного собрания сочинений* Ницще 1909 г. стихи воспроизводятся в прозе: «Среди живущего нет ничего, что было бы достойно твоего сочувствия, и земля не стоит твоего вздоха. Наше существование есть страдание и скука, а мир не что иное, как грязь. Успокойся» [14:99].

Ницше, очевидно, считал эти строки самым крайним, самым *смелым* выражением надисторического человека, настолько, что сразу после этого он с легкой иронией заявил: «Но оставим надисторическим людям их тошноту и мудрость» [6:252]. Тошнота и мудрость, почти что эхо горечи и сплина, характеризуют, по его мнению, мышление итальянского поэта. Ницше выхватывает из стихотворения *К самому себе* те строки, в которых причина решения Леопарди – падение *крайнего обмана* – не фигурирует в явном виде.

Стихи Леопарди, как и стихи Маяковского, выражают величие и бессмыслицу, потенциальную способность жить в недостойном мире, уподобляясь грязи, одряхлевшему скиту, иссохшему лону, праху или бренным остаткам. Но более всего обоих поэтов объединяет *тоска*, парализующая и разочарованная мука романтического гения, высшая отрешенность и покорность, которая в стихах сверхчеловека XX века взрывается острым яростным презрением.

Впрочем, это была критика Ницше и в адрес Леопарди. Философ не мог разделить пассивный отказ от борьбы, который Леопарди, казалось, предлагал с помощью непереводимой формулы «ничто и никогда не иное» (*altro mai nulla*). Маяковский, напротив, по крайней мере внешне, ощущает превосходство над жизнью, считает себя равным Цезарю и Богу и протестует в форме монолога: «С этим гигантизмом приходит гипертрофированное, пароксизмальное “я”. Поэзия от первого лица единственного числа, усиленного эго, тщеславия. Огромное тщеславие, “паясничающее”, с постоянным повышением тона в пропорции “полтора”» [7:89].

Леопарди не доходил до такого безмерного тщеславия и не провозглашал себя пророком. Обхитрив читателя названием и отставив даже последнюю иллюзию, он обращается к сердцу, а не к себе. Маяковский, напротив, ведет взволнованный диалог-монолог. Его величие и пророчество – результат влияния Заратустры Ницше, в задачу которого входит по-настоящему обнажить тысячелетнюю ложь, ставшую бесполезной для существования. Но он не отвергает, подобно Ницше, человека прошлого во имя возможного человека будущего, он не видит и не

представляет себе никого, кроме себя. Никакой Юпитер не сделает землю больше, не наполнит ее морем, не разнообразит формы предметов, не поднимет горы и холмы, не осыплет ночь звездами и не увеличит свет дня. То, что проиллюстрирует изолированность и конечность последнего романтического гения, будет выстрел, в котором нельзя винить никого, кроме *иллюзий той бесконечности*, частью которой, по убеждению поэта, он был. Как и Виктор Ворошильский, «мы, пожалуй, не ошибемся», определив «самого блестящего, самого страстного, но и самого сентиментального и истеричного представителя» русского футуризма как «еще одну форму романтизма, не примирившегося с жизнью» [8:293]. И именно в этой точке, но в более глубокой интерпретации, необычное сопоставление Леопарди и Маяковского приобретает интересные и наполненные значением оттенки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Citati P. Leopardi, Milano: Mondadori, 2010.
2. Colucci M. Baratynskij e i poeti dell'età di Puškin // Storia della civiltà letteraria russa, tomo I, Torino: UTET, 1997.
3. Leopardi G. Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824 // Tutte le opere, tomo I, Firenze: Sansoni, 1989.
4. Leopardi G. Canti, tomo I, Firenze: presso l'Accademia della Crusca, 2009.
5. Leopardi G. Operette morali. Milano: Feltrinelli, 2012.
6. Nietzsche F. Werke. Kritische gesamtausgabe, abteilung III, band 1. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972.
7. Ripellino A.M. Majakovskij ride. Majakovskij piange // Letteratura come itinerario nel meraviglioso. Torino: Einaudi, 1980.
8. Woroszylski W. Vladimir Majakovskij (1893-1930) // Storia della letteratura russa, vol. III, Il novecento, tomo I. Torino: Einaudi, 1989.

9. Валавин В.Н. Словесное творчество Маяковского. Опыт словаря окказионализмов. М.: Азбуковник, 2010.
10. Маяковский В.В. Собрание сочинений в 12 томах, том I: Стихотворения 1912-1921 гг. Поэмы 1914-1920 гг. М.: Правда, 1978.
11. Ницше Ф. Несвоевременные размышления / пер. А. и Е. Герцык. М.: Борисенко и Бреслин, 1901.
12. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / пер. Фрюлинга и Ринского // Ницше. Собрание сочинений, том IX. М.: М. В. Клюкин, 1901.
13. Ницше Ф. Несвоевременные размышления / пер. А. и Е. Герцык. М: Д. П. Ефимов, 1905.
14. Ницше Ф. Несвоевременные размышления / под ред. С. Франка и Г. Рачинского // Полное собрание сочинений, том II, М.: Московское книгоиздательство, 1909.
15. Полякова Э. Поэзия с итальянским акцентом // Эхо планеты: <https://tass.ru/interviews/1598506/amp>, просмотрено 20.05.2023.

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ ПЕРЕВОДЧИК ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

ДОЛУХАНЯН А.Г.
Доктор филологических наук, профессор
Заведующий кафедрой древней и средневековой литературы и методики преподавания государственного педагогического института им. Х. Абовяна
Член-корреспондент АН РА

Егише Чаренц одно из самых значимых имен армянской поэзии, многие талантливые литераторы и деятели культуры считали его гением.

Один из ведущих литературоведов Сурен Агабабян в своем двухтомном исследовании "Егише Чаренц" пишет: "Чаренц проектировал и воплощал ***Поэзию времени***, которая перешла к поколениям со знаком вечности" [1-19].

Идущий к бессмертию и вечности Чаренц под непосредственным впечатлением самоубийства Маяковского, очень высоко оценивая величие ушедшего поэта, пишет: "Ах, что за неукротимый гений живет в тебе..." [2-221].

Чаренц придавал очень важное значение переводной литературе. В речи, произнесенной в 1934 году на Первом съезде советских писателей, он говорит: "У нас вошло в привычку представлять прозаические произведения национальной литературы в плохом переводе, выполненными иногда людьми, не имеющими никакой связи с литературой. Я до сих пор не знаю ни одного примера национальной прозы, который был бы переведен первоклассным русским специалистом. Почему Толстой мог переводить Мопассана, а наши лучшие мастера не могут переводить произведения друг друга? Если бы все делалось вовремя, мы бы сегодня не были свидетелями столь грустной картины, когда по поводу вопросов национальной литературы выступают только национальные писатели" [3-168].

Чаренц со всей ответственностью подходил к своей переводческой работе. Все выполненные им переводы Вл. Маяковского относятся к раннему периоду творчества поэта, ко

времени, когда поэт с нескрываемой гордостью считал себя футуристом.

Список переведенных Чаренцем произведений Маяковского представлен в Литературном справочнике Союза писателей Арм ССР, изданном в 1986 г. [13-444].

Этот список вошел также в сборник "Русская поэзия начала XX века" [12].

Футуристический период жизни Маяковского интересно комментирует член созданной поэтом футуристической тройки Василий Каменский, бывший по роду деятельности авиатором. Тройка этих друзей футуристов – Маяковский, Каменский, Бурлюк совершает поездки по крупным городом России, организуя литературные вечера, имевшие исключительный успех, особенно в среде молодежи.

Когда в десятом классе мы приступили к изучению творчества Владимира Маяковского, наша школьная учительница рассказывала, что она была на одном из этих литературных вечеров, где Маяковский с большим воодушевлением читал свои стихи, и на груди у него вместо галстука висела свежая морковка. Было это в Тифлисе.

Одно из значительных произведений Маяковского этого периода – трагедия "Владимир Маяковский", пролог которой перевел Чаренц.

Весь пролог, который очерчивает готовящуюся к борьбе человеческую сущность, пронизан пессимизмом, разочарованием по отношению к жизни. Так, например, некая женщина мечтает иметь дитя, а Бог дал ей ("кинул") "кривого идиотика" [6-245]. Пролог завершается трагически, колесо паровоза целует поэта в шею.

Литературовед Константин Петросов отмечает: "В голосе Поэта настойчиво звучат проповеднические призывы к борьбе:

Ищите жирных в домах - скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.
Разбейте днища у бочек злости,
Ведь я горящий булыжник дум ем [11-26].

Во время чтений в различных городах Маяковский представлял слушателям сущность футуризма:

“- Поймите, - убеждал Маяковский,- не может же Каменский воспевать бабочек и канареек, когда он летает на аэроплане. И не скрипка изнывающе-сладко поет в его ушах, а гремящая музыка мотора. Наши достижения футуризма, как совершенно новые ценности искусства, как новое понятие о вкусах, как новое выявление современного человека – этого пропеллера прогресса – эти наши достижения или искания тем и значительны, что мы, лицо нашего времени, заново открываем, как Америку, новые вкусы современного человечества и себя объявляем Колумбами”[4-72].

Поэт беззаветно любящий свою Родину, в 1916 году посвящает ей написанное в сюрреалистическом духе стихотворение – “России”. Понятно, что Чаренц, прекрасно владевший армянским и русским, мог бы перевести строки стиха в точности, оставаясь верным оригиналу, однако он вносит важное изменение. Сравним:

Я не твой, снеговая уродина.
Глубже
в перья, душа, уложись!
И иная окажется родина,
вижу-
выжжена южная жизнь [7-135].

Перевод Чаренца:

Не твой я, страна родная.
Глубоко
Душа /моя/
Схоронись в перьях,
и откроется (какая-то) другая родина
вижу
выжженная пламенем юга [5-48].

Обращенное к родине выражение «снеговая уродина» Чаренц обратил в слово “отчий край” (“родная земля”). И это конечно интересная замена.

Стихотворение “Мама и убитый немцами вечер” написанное в 1914 году наполняет читателя ужасом Первой мировой войны, когда Россия воевала с Германией. Маяковский передает читателю ужас войны с такой силой, что кажется перед глазами встает “Герника” Пабло Пикассо. Стихотворение заканчивается так:

Звонок.
Что Вы,

мама?
Белая, белая, как на гробе глазет.
“Оставьте!
О нем это,
об убитом, телеграмма.
Ах, закройте,
закройте глаза газет” [7-95].

Чаренц в этом отрывке к слову “гроб” добавляет определение “черный”, которого нет у Маяковского:

Мама.–
Что случилось,
слушай.
Белая, как на черном гробе глазет.
“Оставьте
/это/ телеграмма
об убитом.
Ах, закройте, закройте глаза газет” [5-53].

В 1913 году написано стихотворение “Несколько слов о моей жене”. Поэт представляет свою воображаемую жену, которую называет “любовница рыжеволосая”. Эта жена целует газетные киоски, заключает брак с автомобильным гаражем, и у нее к тому же сомнительная репутация, потому что она “в чулке ажурном стоит у кофеен” [7-77].

Чаренц не переводит слова “ажур” и “чулок” перенеся их из оригинала в свой текст:

Ведь это дочь твоя –
моя песня –
в ажурных чулках –
у кафе [5-139].

Маяковский еще от самой юности был независимым человеком, он без колебаний называет себя “последним поэтом мира”:

Я,
быть может,
последний поэт.

Эти строки из трагедии “Владимир Маяковский” должно быть были близки сердцу Чаренца, и он повторяет:

Я
может быть,
последний поэт [6-244].

По поводу заглавия этого произведения признанный исследователь творчества Маяковского В. Перцов пишет: “Пьеса могла быть названа, подобно лирическому стихотворению, “Еще и еще я”. И Маяковский нашел для нее наконец настоящее имя. Он дал ей “путевку в жизнь” под названием “Владимир Маяковский”. Это был смелый поступок” [10-204].

Выступления Маяковского и его группы не всегда проходили с аншлагом и на подъеме. Как-то ему пришлось столкнуться с итальянским футуристом Маринетти. Русских футуристов – Маяковского и Бурлюка, пришедших на “вечер Маринетти” последний распорядился лишить права выступить. “Московская газета” так представляет этот вечер: “Внешняя картина была такова: на стене висели два портрета Байрона и Шекспира.

Под Шекспиром стоял Бурлюк в сюртуке синодального певчего и с лорнетом, лицо его было расписано черной тушью: на левой щеке изображение верблюда, работы Сарьяна, а на правой – какие-то неведомые каббалистические знаки, похожие на мокрицу.

А под Байроном высилась здоровенная фигура Маяковского, без всяких украшений на лице, но в ярко-красном с черным реверами...” [4-115, 116]:

Здесь также отметим, что в 1914 году в русской культурной жизни было известно также имя Мартироса Сарьяна.

Стихотворение “Хорошее отношение к лошадям” написанное в 1918 году, имеет глубокий философский смысл. Сравниваются лошадь и человек, оба в молодые годы прилежно трудятся, а в старости могут и свалиться с ног, но никто не пожалеет об их смерти. В армянском переводе текста Чаренц оставил без перевода слова созвучные стуку копыт:

Били копыта,
Пели будто:
– Гриб,
Грабь,
Гроб,
Груб.-[7-174].
Перевод Чаренца:

Стуча копыта
Пели будто
– Гриб,
Грабь,
Гроб –,
Груб [5-145].

Маяковский поэт снискавший всемирную славу. Его имя вошло в научные энциклопедии многих народов. В вышедшей в 1976 году в Лондоне энциклопедии "Dictionary of Biography, Over 4000 famous lives", куда вошли краткие биографии выдающихся деятелей от древних времен до наших дней, о Маяковском читаем: "Маяковский Владимир Владимирович (1893-1930), русский поэт. Выдающийся футурист, не следующий традиционным формам, а также пропагандист "Ода революции", драма "Мистерия Буф" [16-337].

В 2010 г. в Нью-Йорке вышла в свет объемистая энциклопедия, озаглавленная "1001 Books You Must Read Before You Die". В этом томе названы произведения (числом 1001), которые человек должен прочитать в течение жизни. Туда вошли Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Иван Тургенев, Лев Толстой, Максим Горький, Михаил Булгаков, Владимир Набоков. Александр Солженицын, Венедикт Ерофеев, Евгений Замятин. К сожалению, в их числе нет Владимира Маяковского – великого поэта, новатора от самого начала своей творческой жизни.

Маяковский совершает свои первые творческие поездки за границу в 1922-1925 гг. Он побывал в целом ряде стран Европы, в Соединенных Штатах Америки, на Кубе, в Мексике и в других местах, и оставил о своих впечатлениях имеющие исключительное значение путевые заметки и стихотворения [9, 141-250].

Веруя в дух и народную силу революции он пишет прекрасное стихотворение, посвященное Парижской коммуне ("Парижская коммуна") [8-56], возможно он видел знамя коммунаров со следами крови и пуль, с 20-х годов хранившееся в Москве. Стихотворение было напечатано в 1928 году.

И Маяковский, и Чаренц верили в идеи революции, следуя которым человечество должно было обрести желанное будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агабабян С. Б., Егише Чаренц, кн. первая, Ереван, 1973 (на арм. языке)
2. Агабабян С. Б., Егише Чаренц, кн. вторая, Ереван, 1977 (на арм. языке)
3. "Егише Чаренц", О литературе, Ереван, 1957
4. Каменский В., Жизнь с Маяковским, Москва, 1940
5. Маяковский Вл., Стихи, кн. 1, Ереван, 1972 (на арм. языке)
6. Маяковский Вл., Поэмы, кн. 2, Ереван, 1972 (на арм. языке)
7. Маяковский Вл., Собрание сочинений в двенадцати томах, том 1, Москва, 1978
8. Маяковский Вл., Собрание сочинений в двенадцати томах, том 5, Москва, 1978
9. Маяковский Вл., Собрание сочинений в двенадцати томах, том 3, Москва, 1978
10. Перцов В., Маяковский, Жизнь и творчество, том I, (1893-1917), Москва, 1976
11. Петросов К. Г., Творчество В. В. Маяковского, (о русской поэтической традиции и новаторства), Москва, 1985
12. Русская поэзия начала XX века, Ереван, 1982 (на арм.языке)
13. Хачатрян Гайк Арутюнович, Литературный справочник, Члены союза советских писателей Армении (1934-1986), Ереван, 1986 (на арм. языке)
14. Чаренц Ег., Собрание сочинений в четырех томах, том II, Ереван, 1986 (на арм. языке)
15. Энциклопедический словарь, в 2-х томах, том 2, Ереван, 2018 (на арм. языке)
16. Collins Gem Dictionary of Biography, Over 4000 famous lives, London and Glasgow, 1976
17. 1001 Books You Must Read Before You Die, New York, 2010

СПЕЦИФИКА ГРОТЕСКНОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ В. МАЯКОВСКОГО «СКАЗКА О ПЕТЕ, ТОЛСТОМ РЕБЁНКЕ, И О СИМЕ, КОТОРЫЙ ТОНКИЙ»

ЗАВЬЯЛОВА Е.Е.
Доктор филологических наук, профессор
Астраханский государственный университет

Судя по предисловию к книге «Вещи этого года», «Сказку о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковский создавал летом 1923 г. [10: 24]. Ещё в 1918-м он указал на критическую ситуацию: «детских книг в новой литературе и поэзии совершенно нет» [11: 222]. Велись споры о целесообразности обращения к фольклорной традиции и наследию «старорежимных» классиков, о допустимости «антиматериалистического волшебства, монархического культа [сказочных] царей и принцев» [15: 97], вообще – об уместности фантастики в искусстве. Поэтому сочинение стихов «для детков» (1923–1930) В. Маяковский воспринял как серьёзную миссию. Его первое адресованное юному поколению произведение можно с полным основанием назвать программным.

Немногие современники поэта одобрительно отнеслись к данному эксперименту. На заседании комиссии при отделе детской литературы Госиздата при обсуждении сочинения, которое инициировал сам автор, были сделаны замечания насчёт примитивности произведения, компилятивности, подражания стилю «старших товарищей» – К. Чуковского и С. Маршака. Творение В. Маяковского критиковали за натуралистичность, сложность, непоследовательность, «модернизм» и «антипедагогизм» [19: 14–18].

А. Гринберг назвал сказку «глупой и грубой» [4: 256]. Н. Херсонская, Е. Зак указали на ничтожность, концептуальную невыдержанность содержания, сочли издание «совершенно неприемлемым» [18: 4–5], сославшись на негативную реакцию целевой аудитории: «Ребята, пионеры, читающие, возмущаются тем, как можно разрешать выпуск подобных книжек» [18: 5].

Официальная библиографическая комиссия, созданная при Центральной детской библиотеке, признала сказку нелепой, несомненно вредной [8: 10–12], после чего издание фактически оказалось запрещённым. Согласно инструкции Московского облполитпросвета от 1930 г., всё написанное В. Маяковским для детей подлежало изъятию – «как непонятное, идеологически неприемлемое и возбуждающее педагогически отрицательные эмоции» (Литературная газета. 1930. 10 июля).

С момента создания «Сказки о Пете и Симе» прошло около ста лет. За это время неоднократно пересматривались подходы к творчеству поэта, интерпретация особенностей его художественного метода, обозначение роли в литературном процессе эпохи – в зависимости от конкретных исторических, социальных, политических условий. Однако до сих пор появляются работы, в которых первая детская книга В. Маяковского подвергается пристрастному разбору, а её автор порицается за претенциозность, алогичность, несамостоятельность и проч. Цель нашего исследования – выявление закономерностей, позволяющих вести речь о сознательной установке поэта на построение гротескной модели мира.

Фольклорная традиция

Как отмечает М. Петровский, повествование о Пете и Симе является единственным «волшебным» произведением поэта, адресованным подрастающему поколению: «Эти сказки – по названию или по существу – Маяковский рассказывал кому угодно: мужикам, шахтерам, красноармейцам, сартам и киргизам тоже – но почему-то только не детям! На десяток “взрослых” произведений, которые поэт считал сказками, – одно сказочное произведение для детей, – не правда ли, странное соотношение?» [15: 98]. В соответствии с обозначенным жанром В. Маяковский излагает невероятные факты: «Сказочно Петино обжорство и Симино трудолюбие, сказочны разговоры между детьми и зверями, пересылка живого мальчика, пусть даже и буржуя, по почте и взрыв, который разметал всю поглощённую Петей пищу в первозданной свежести» [15: 98].

Противопоставление очень плохого ребёнка и чрезвычайно хорошего отсылает к фольклорным сказкам тематических групп «Падчерица и родная дочь», «О бедном и богатом братьях». Два героя проходят испытания, один выказывает полную несостоятельность, другой из каждой ситуации выходит победителем и в конечном итоге вознаграждается. Отрицательный персонаж Петя не хочет поделиться с голодным щенком пончиком и зло отшвыривает животное в сторону; положительный Сима за пса заступается, утешает, отдаёт единственный леденец. Финальный пикник, как замечает А. Лащева, становится «советским вариантом пира на весь мир» [9: 45].

В сказке находим дарителей: верблюд и баран, «животные домашние – / <…> [Симины] / друзья всегдашние», обеспечивают сына кузнеца «волшебными» предметами, которые помогают доброму мальчику сойтись с единомышленниками – октябрятами. В других животных – шакале, волчице, крокодилах, тех, что мстят Пете, легко распознать волшебных помощников, защитников слабого собачьего детёныша. Сходную функцию выполняет милиционер: страж порядка строго, даже предвзято разговаривает с Буржуйчиковым, но отправляет его домой (круг действий помощника, помимо прочего, как раз «охватывает пространственное перемещение героя» [17: 88]).

А. Покровская, доказывая, что В. Маяковский берёт от сказки не только общую схему, но и словесные формулы [16: 96], приводит в пример первую фразу: «Жили были / Сима с Петей» [12: 217]. Уточним: формула существования героев – самый распространённый тип инициального устойчивого сочетания, однако обычно «жили-были» относят к неглавным героям (родителям, например) [2: 21], чтобы далее эффектнее ввести в действие протагониста. Произведение В. Маяковского не содержит такого рудимента, и следующее традиционное выражение – формула наличия («…были три сына», «…была дочь», «…была жена») – заменяется на краткую характеристику персонажей: «Сима с Петей / были дети» [12: 217]; повторенный глагол «быть» при этом становится частью составного сказуемого.

Среди других **сказочных формул** нужно упомянуть:

– клич-обращение, вызов щенком помощников («Выйди, зверь и птичка! / Накажи обидчика!» [12: 221]);

– обороты, обозначающие внезапность прибытия («Вдруг, / откуда ни возьмись…» [12: 221]) и нужность появления («тут как тут» [12: 221]);

– редуцированную формулу отграничения одной событийной ситуации от другой («Сказка сказкою, / а Петя / едет, как письмо, в пакете» [12: 226]; ср.: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»);

– фразу, отмечающую момент окончания рассказывания («Кончен пир – / конец и сказке» [12: 230]).

Как видим, В. Маяковский явно ориентируется на воспроизведение составляющих волшебной истории. Но одновременно поэт вводит в произведение **элементы других фольклорных жанров**, что обусловливает гибридизацию.

– Большинство исследователей сходятся во мнении, что зачин напоминает детскую бессюжетную считалку «необыкновенной силы и выразительности, приближающуюся по своим метрическим особенностям к традиционным считалкам-числовкам» [7: 13]: «Пете 5, / а Симе 7 – / и 12 вместе всем» [12: 217].

– Характеристика отца Пети приписывает персонажу антиповедение, она идентична дразнилке: «Очень толстый, очень лысый, / злее самой злющей крысы...» [12: 217].

– Обвинения, выдвигаемые зверями обидчику щенка, сродни издёвке, так как базируются на рифмовке прозвищ, на настойчивом перечислении отрицательных признаков: «Ах, жадаба! / Ах ты, злюка! <…> / Ах ты, злюка! / Ах, жадаба!» [12: 221].

– Здесь же содержатся пожелания, по своему смыслу и императивному тону подобные заклинанию: «Уязви тебя гадюка! <…> / Чтоб тебя сожрала жаба!» [12: 221].

– Фрагмент, посвящённый прибытию Пети в магазин, на наш взгляд, похож на балаганную рекламу, раёшный стих: «…и, взглянув на продовольствие, / расплывается от удовольствия» [12: 227]; в этом плане примечательны демонстрация позитивной эмоции и форма фразовика – акцентника с парной рифмовкой.

Экспериментаторство в области звука и слова

Любимые В. Маяковским поэтические приёмы из «взрослой» поэзии в произведениях для детей используются столь же интенсивно, а возможно, ещё активнее.

В «Сказке о Пете и Симе» много глубоких, составных, каламбурных **рифм**: тонка – станка [12: 225], мастей – частей [12: 228], востёр – костёр [12: 229], глядь – гулять [12: 218], педали – видали [12: 228], волочится – волчица [12: 221], маме машет – мамаша [12: 218], пролетали – пролетарий [12: 220], по-моему – помоями [12: 218] и т.п.

В статье «Как делать стихи?» (1926) поэт признаётся, что оригинальность созвучий имеет для него очень важное значение: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась» [11: XII, 106]. В рассматриваемом нами произведении эффектные звуковые сочетания оказываются в приоритете – подчас в ущерб точности образа. См., например: «Щеник, / радостью пылая, / впереди несётся, лая. / Перед ними / автобусы / рассыпаются, как бусы» [12: 226]. Как справедливо указывает Я. Жемойтель, «…рифмы Маяковского образуют не музыкальный, а тематический костяк стихотворения» [5: 34].

Подбор лексем внутри строчек тоже зачастую определяется их звуковой сочетаемостью, возможностью использования **внутренних рифм**. Показательный пример – начало произведения: «Пете 5, / а Симе 7» [12: 217]. Слова, обозначающие числительные, похожи на имена: *Пет*е *пят*ь – *Сим*е *сем*ь. См. другие случаи: «*Пет*ин *пап*а / был *п*реважным: / в доме жил *пяти*этажном» [12: 217]; «Петя / *взя*л / *ва*ренье в *ваз*е…» [12: 217]; «…хвать *пуза*на / *за п*упок» [12: 222]. Эффект упрочивается в случаях сочетания звукописи с лексическими повторами: «Си*ма чис*тый, / *чи*ще *мыла*. / *Мыл*ся сам, / и *мама мыла*» [12: 219]; «Ровно в во*с*емь / *С*има *спит*. / *Спит*, как надо – / не *со*пит» [12: 220].

Стремление выйти за пределы нормы, интенсифицировать высказывания [3: 49–68] определяет пристрастие В. Маяковского к неологизмам. К индивидуально-авторским конструкциям относятся нарицательные существительные «злюня» [1: 201] и «жадаба» [1:

173]. Как футуристические словообразования [16: 98] воспринимаются сочетания «Пьют чаи цветастой кружкой» [12: 219], «Щений голод видит Сима...» [12: 223], «За верблюдиной баранчик» [12: 225]. **Стилистические диссонансы** порождает комбинирование речи, ориентированной на детей, baby-talk, с фольклорными словами, окказионализмами, разговорно-сниженной лексикой, жаргонизмами, общественно-политической терминологией.

Параллели с литографским лубком

Давно отмечена общность стиля «Сказки о Пете и Симе» и работ В. Маяковского-художника. М. Петровский доказывает, что резкое противопоставление двух персонажей соотносится с принципами изображения в «Окнах РОСТА», «где в одной половине листа (по вертикали) развивалась тема "пролетария" – в красных тонах, в другой – тема "буржуя", на которую шла одна лишь чёрная краска» [15: 122]. Словно на плакатах, эпизоды жизни одного главного героя не пересекаются в художественном пространстве с эпизодами жизни другого, «но образуют соположённые ряды» [15: 123].

Жёсткая карикатурность, парадокс, гротеск роднят сказку В. Маяковского с футуристической живописью. Как в кубизме, очертания сильно деформируются, мир разлагается на плоскости и объёмы. Фигура Пети легко трансформируется, приобретает формы футбольного мяча [12: 222], почтового конверта [12: 223, 226], яблока [12: 227], резиновой свинки [12: 228]. В конце непомерно раздувшийся мальчик лопается пополам [12: 228], и содержимое его желудка взрывной волной разбрасывается по округе. Эту сцену можно обозначить как кульминацию **«игры» с рассечёнными частями**. Официальная критика трактовала аллегорию прямолинейно – иллюстрация доходчиво отражает идею восстановления социальной справедливости: «Маленький буржуй лопнул и всё, чем он набил пузо, попадает к пролетарским детям» [6: 40].

А. Покровская полагает, что сказка включает «ряд деталей из злободневного московско-советского быта» [16: 98]. Ф. Эбин указывает на характерные мелочи в картинах жизни богатых и

бедных [20: 27]. Произведение содержит политическую фразеологию, несёт явный **классовый характер**. Это сказывается на многом, вплоть до анималистики. К примеру, щенок[14] поначалу показывается как социальный аутсайдер, «нищий» [12: 221]. Он жалуется на отсутствие дохода: «Да никак не купишь их [пончики]: / заработков никаких» [12: 220]; возмущается социальной несправедливостью: «Ну, и жизнь – / не пей, не жуй! / Обижает нас буржуй» [12: 221]; призывает Симу вершить возмездие: «Люби бедняков, / богатых круши!» [12: 224]. А появившийся перед мальчиком верблюд гордится принадлежностью к классу трудящихся: «Я / рабочий честный скот…» [12: 224].

Вполне обоснованной представляется концепция М. Петровского, который связывает с пропагандистско-агитационными интенциями разницу в возрасте главных героев сказки: «В образе Пети уродливо выпячены почти идиотические, бессмысленно-младенческие черты, трактуемые как “буржуазные”. В образе Симы – любовно выделены сознательно-взрослые, “социалистические” черты. В результате “толстый” выглядит намного меньше своих пяти лет, этаким карикатурно не растущим Питером Пеном, прожорливым “малюткой Гаргантюа”; “тонкий” же кажется гораздо старше своего возраста – миниатюрным подростком, юношей с ухватками взрослого человека» [15: 127].

Плакатные интонации – «митинговые обороты» [20: 30], как называет их Ф. Эбин, – звучат во многих фрагментах произведения. Отчётливо дидактический характер носит заключительное наставление, не характерное для жанра сказки: «Полюбите, дети, труд – / как написано тут. / Защищайте / всех, кто слаб, / от буржуевых лап. / Вот и вырастете – / истыми / силачами-коммунистами» [12: 231].

Казалось бы, содержание «Сказки о Пете и Симе» понятно, выводы незамысловаты. Тем не менее уже современники поэта приметили несостыковки. Отметим лишь некоторые несоответствия.

[14] Сын кузнеца использует по отношению к нему обращение «товарищ» [12: 224].

«Ошибки» автора

Сказка характеризуется наличием в повествовании сверхъестественных элементов. Причём, как замечает А. Никифоров, она «…сообщает необычное, но то, что можно представить себе. Небылица сообщает абсурд, т.е. то, что нельзя себе представить даже как возможное» [14: 16]. Д. Медриш уточняет: «В волшебной сказке необычайное не выводит за рамки системы – оно эти рамки образует» [13: 206]. В произведения В. Маяковского много чудесного, которое **прочитывается вполне уместным** в контексте традиции. Щенок способен допрыгнуть до пончика, который держит стоящий на балконе пятиэтажного дома Петя [12: 220]. Совсем как допрыгивал Сивка-бурка до верхнего окошка терема. Не вызывают удивления появление в центре столицы экзотических животных, их гневный спич, борцовские навыки. На чудесные трансформации тела Буржуйкина указывалось выше; «наличие превращений и обращений – специфический признак волшебной сказки» [13: 215]. По мере развития сюжета фантастика становится всё более явной, но невероятные события не воспринимаются как нечто чужеродное.

Вместе с тем в ряде случаев читатель оказывается мягко говоря, озадачен. Действительно ли папа Симы, кузнец, который «…в любую из минут / подымает пальцем пуд» [12: 218], то есть 16,38 кг, сильнее папы Пети, собственнолично несущего из своей лавки «100 пакетов со сластями» [12: 217]? Почему сам Сима именуется крепышом [12: 220], хотя его «ручонки… тонки» [12: 218]? И так ли беспомощен Буржуйчиков-младший, способный проглотить все находящиеся в магазине продукты, железные гири, весы и шкаф?

Некоторых проницательных читателей давно интересовала судьба товарища кузнеца: после работы Симин папа приводит его к себе домой на ужин, поев, отправляется с сыном играть на двор, вероятно, оставляя приятеля один на один со своей женой. Поразительными представляются креативные способности семьи: кузнец делает самокат из найденного поблизости – одного – колеса, сын «мастрачит» [12: 219] шлем из мешка.

Щенок, откинутый Петей с балкона, травмирован: «Нос / и четверо колен / об земь в кровь расквасил щен» [12: 221], тут же

упоминается о его «битом задике» [12: 221]. Скорее всего, автор не знал, что сгибы на передних лапах собак называют локтями. Существеннее другое – невозможность получения всех повреждений одновременно. Животные в стремлении помочь Симе демонстрируют чудеса подвижничества: верблюд умудряется состричь шерсть со своего брюха, чтобы из неё выработали ткань мальчику на одежду; баран жертвует «пузырём» [12: 225], орган идёт на изготовление барабана (что за внутренность становится мембраной для ударного инструмента остаётся загадкой).

Не менее удивительно, что беспомощный Петя, в течение двух недель смирно переносивший доставку в обличии конверта, по ошибке попав в магазин, самостоятельно «распечатывается и встаёт» [12: 226]. А октябрятская звёздочка с великодушным Симой во главе из всего роскошества буквальным образом свалившихся на них продуктов («Масса хлеба, / сласти масса – / и сосиски, / и колбасы!») жертвует щенку лишь «кожицу» [12: 230] от мясных изделий.

Получается, что по-плакатному цельные образы и политически выверенные сюжеты при ближайшем рассмотрении оказываются крайне противоречивыми. Не случайно А. Покровская ещё в 1930 г. охарактеризовала опыт по синтезированию традиционных приёмов и современного материала как выказывающий противоречия «акт распада», «уничтожения» [16: 100]. А Ф. Эбин в 1961 г. отметила, что за едва заметной иронией В. Маяковского таится скрытая полемика, и что на это многие обратили внимание [20: 30].

В «Сказке о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковский пошёл на радикальный эксперимент. Поэт контаминировал далёкие друг от друга жанры, смешал несхожие стили, сопоставил разнотипные модусы ментальности, в результате чего добился эффекта неустойчивости, зыбкости образов. Не удивительно, что в переломный момент российской истории авангардист и одновременно классик советской литературы обратился к гротескной форме художественного мышления. Вероятно, обнаружило себя подспудное со-противопоставление официальной идеологии, политике, господствующему мнению в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валавин В.Н. Словотворчество Маяковского: опыт словаря окказионализмов. Ок. 3 500 слов. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010. 622 с.
2. Герасимова Н.М. Формулы русской волшебной сказки (к проблеме стереотипности и вариативности традиционной культуры) // Советская этнография. М., 1976. № 5. С. 18–28.
3. Гинзбург Е.Л. Конструкции полисемии в русском языке. Таксономия и метонимия. М.: Наука, 1985. 224 с.
4. Гринберг А. [Рец. на кн.: Маяковский В. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий. М., 1925] // Печать и революция. 1925. № 12.
5. Жемойтель Я.Л. Звукомир Маяковского // Звукомир художественного текста: сб. науч. материалов. Петрозаводск, 2004. С. 34–38.
6. Ивич А. Маяковский – детям // Воспитание поколений: о советской литературе для детей. М.: Детская литература, 1967. С. 27–71.
7. Китайник М. Детский фольклор и детская литература // Детская литература. 1940. № 5. С. 12–15.
8. Книги – в массы: бюллетень. 1926. № 24. С. 10–12.
9. Лащева А.С. Аллегоричность «Сказки о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковкого // Научная палитра. 2019. № 2 (24). С. 45.
10. Маяковский В.В. Вещи этого года. До 1-го августа 1923 г.: сб. стихотворений. Берлин: Накануне, 1924. 108 с.
11. Маяковский В.В. Полное собрание соч.: в 13 т. / Акад. наук СССР. Т. 12 / подгот. текста и примеч. А.М. Ушакова и др. М.: Гослитиздат, 1959. 715 с.
12. Маяковский В.В. Сказка о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий // Маяковский В.В. Полное собрание соч.: в 13 т. / АН СССР. Т. 10. М.: Художественная литература, 1958. С. 217–231.
13. Медриш Д.Н. О поэтике волшебной сказки // Гольденберг А.Х. Профессор сказочных наук. Научная биография Д.Н.

Медриша: монография / А.Х. Гольденберг, О.О. Путило, Н.Е. Тропкина. М.:ФЛИНТА, 2021. С. 194–222.
14. Никифоров А.И. Вступительная статья // Русские народные сказки / сост. О.И. Капица. М., Л.: Гослитиздат, 1930. С. 7–55.
15. Петровский М.С. Сказка-митинг, сказка-плакат // Петровский М.С. Книги нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 95–152.
16. Покровская А.К. Маяковский как детский писатель // Детские чтения. 2020. № 2. С. 96–104.
17. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
18. Указатель детской литературы / сост. Н.Л. Херсонская, Е.Г. Зак / под общ. ред. М.А. Смушковой. М.-Л.: «Долой неграмотность», 1926. Вып. 1. 94 с.
19. Эбин Ф.Е. Записная книжка Маяковского // Детская литература. 1939. № 4. С. 14–18.
20. Эбин Ф.Е. Маяковский детям. М.: Детгиз, 1961. 87 с.

«МОЁ ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ»: ПОЭТИКА СОВЕТСКОГО ТРАВЕЛОГА

ИВАНОВА И.Н.
Доктор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет

Грандиозная и разносторонняя личность Владимира Маяковского включала в себя ещё одну его «ипостась», привлекающую не так много внимания исследователей творчества поэта, – Маяковский-путешественник и автор «трэвел-текстов». Будучи «полпредом стиха» и транслятором новой советской культуры на Западе, поэт был невероятно любознателен и восприимчив к «чужому», любя и активно пропагандируя «своё». (О феноменолого-геопоэтическом аспекте темы см., например, статью Л.Г. Федоровой [5], об имагологическом – работу Н.А. Кубанева [2].) Современные исследователи темы Америки в русской художественной и культурной рецепции [1], [2], [6] обращаются к травелогу Маяковского как к одному из наиболее значительных в данном аспекте текстов.

Сам Маяковский прямо указывает на своих предшественников в американской теме, цитируя отзыв о Нью-Йорке В.Г. Короленко и М. Горького и упоминая в контексте значимой для него индейской темы придуманного А.П. Чеховым Монтигомо Ястребиного когтя из рассказа «Мальчики» (о неудавшемся побеге в Америку). Характерно, что вышедший незадолго до поездки и безусловно известный Маяковскому есенинский «Железный Миргород», полемические переклички с которым можно увидеть в «Моём открытии…», поэт принципиально игнорирует, возможно, потому, что там Есенин весьма критически, хотя и не называя имён, отзывается о ранних «американских» стихах Маяковского.

Нельзя не согласиться с утверждениями современных исследователей травелога Маяковского о том, что в нём доминирует «социально-классовый угол зрения» [1, с. 34], и поэтому «травелог становится оружием политической борьбы» [4, с. 308]. И «Стихи об Америке», и «Моё открытие…», и лекции-выступления Маяковского перед русской и американской аудиториями, в

сущности, представляют собой сложное единство: отрывки из цикла поэт включает в травелог, а к некоторым мотивам и сюжетам (например, «удочерение» богатым стариком юной девушки или судьбы «американских русских») обращается дважды и более в стихах и прозе.

Особенности своего творческого метода и цели книги Маяковский формулирует отчётливо и недвусмысленно. Объективно: «Цель моих очерков – заставить в предчувствии далёкой борьбы изучать слабые и сильные стороны Америки» [3, с. 731]. Субъективно: «Мне необходимо ездить. Обращение с живыми вещами почти заменяет мне чтение книг» [3, с. 653]. Поэт отстаивает максимальную свободу в выборе и структурировании материала. Так, в микроглаве о Чикаго (уже описанном поэтом в 1920 году, до поездки) Маяковский утверждает, что путеводитель представляет этот город «верно и непохоже», американец Сандбург – «неверно и непохоже», а «полпред стиха» – «неверно, но похоже» [3, с. 722]. Поэт страстно защищает «право и необходимость поэту организовывать и переделывать видимый материал, а не полировать видимое» [3, с. 722].

Само заглавие травелога задает максимально субъективный вектор повествования – но и выводит его в широкий историко-культурный контекст имплицитной самоидентификацией с Колумбом. Кроме того, поэтика заглавия содержит ещё один смысловой оттенок: в русской фразеологии «открыл Америку» означает насмешку над тем, кто преподносит как новое нечто общеизвестное – «тоже мне, открыл Америку». Таким образом, Маяковский не претендует на глубокий анализ американской жизни, но и от пролетарской правоты своего якобы частного и субъективного взгляда отказываться не собирается. «Верно дать общее» – задача, которую ставит поэт.

Классовая оптика включается уже на пароходе, чему способствует «классовое» деление пассажиров. Как раньше «потомки Колумба» грабили индейцев «за грошовые побрякушки», так и сейчас богатые купцы «за красный галстук, приобщающий негра к европейской цивилизации, на гаванских плантациях сгибают в три погибели краснокожих» [3, с. 654]. Характерно, что автор не делает в таком контексте разницы между негром и индейцем, абсолютно уравнивая и даже сливая кубинца и мексиканца в общей

позиции эксплуатируемого. Играя смысловыми оттенками слова «класс», Маяковский четко обозначает разницу между пассажирами и улавливает, как ему кажется, их взаимную ненависть, поскольку «первый класс тошнит куда хочет, второй – на третий, а третий – сам на себя» [3, с. 655]. Ирония ситуации в том, что сам автор – пассажир первого класса и в качестве такового пользуется всеми соответствующими льготами.

В Гаване пароход стоял всего сутки, но, сойдя на берег, поэт успел увидеть то, что хотел и ожидал: «портовую грязь кабаков, публичных домов и гниющих фруктов» и «чистый богатейший город мира». «Табачные и сахарные лимитеды с десятками тысяч… рабочих» – и над всем этим образ ещё не увиденных Соединённых Штатов и их владычества над всеми тремя Америками. Характерно, что гаванский эпизод завершается беседой уже на пароходе с эмигрирующей из Одессы машинисткой, завидующей автору, который скоро снова увидит Россию.

Возможно, наиболее яркая и эмоциональная часть травелога – мексиканская. Здесь больше всего юмора, самоиронии, метафорической образности, запахов и красок. «В совершенно синей, ультрамариновой ночи чёрные тела пальм – совсем длинноволосые богемцы-художники» [3, с. 661]. «На фоне красного восхода, сами окроплённые красным, стояли кактусы. Одни кактусы. Огромными ушами в бородавках вслушивался нопаль» [3, с. 662]. Сознательно или нет, поэт словно подражает живописным полотнам Диего Риверы, знакомство и общение с которым с удовольствием описывает.

Уже в первом мексиканском порту Маяковский с забавной иронией пишет о том, как «не признал» индейцев, хотя бредил ими, начитавшись Купера и Майн-Рида: «будто перед моими глазами павлинов переделывают в куриц» [3, с. 660]. Зрелище одутловатых пьющих убийственный для них пульке индейцев с животами крайне огорчает и разочаровывает поэта: «И это потомок стальных Ястребиных когтей, охотников за скальпами!» (Заметим, что о политкорректности тогда не думали и не слышали, а Купер писал преимущественно об индейцах, проживающих на северных территориях США и в Канаде.)

Сильное впечатление на Маяковского произвёл мексиканский музей, особенно тот факт, что современное изобразительное

искусство Мексики непосредственно исходит из древнего, народного, а не из «привозного» европейского модернизма, в чем поэт, конечно, видит «часть идеи борьбы и освобождения колониальных рабов» [3, с. 663]. В поэзии же нашего «полпреда» не устраивает «слабый социальный заказ» и то, что местные поэты не считают её работой (можно представить, как это возмутило Маяковского!) и мало печатаются, за исключением рифмованных листков с предвыборной агитацией (горячее одобрение и совет позаимствовать технологию вапповцам и мапповцам).

Очень яркий момент мексиканской части – присутствие поэта на корриде, примерно тогда же воспетой и опоэтизированной Хемингуэем в «Фиесте». В отличие от великого американца, русский поэт видит в этом живодёрню, отвратительное убийство, способное разрушить веру в человечество. Маяковский откровенно радуется, когда бык, «мстя за товарищей-быков», протыкает рогом человека, и сожалеет, что нельзя поставить на бычьих рогах пулемёт и научить быка стрелять в толпу. Гуманизм советского поэта (да, здесь бык очеловечивается, а «звери» – люди), его горячее сочувствие к обречённому прекрасному животному, эмоциональное отношение к «убийцам», великолепная неполиткорректная субъективность – всё это не может не вызвать столь же эмоциональный отклик читателя.

Подобно Ривере, предупреждающему собеседника, что в его ярких рассказах много лжи, советский поэт активно создаёт собственный миф о Мексике, не брезгуя источниками информации типа «говорят», если это подтверждает его субъективное восприятие, – по принципу итальянской поговорки «если это и не верно, то хорошо придумано». Так, он пишет, что, «говорят», на въезде в столицу якобы висит плакат «В Мехико-сити без штанов въезд запрещается». Сам поэт не видел этой надписи, что не помешало ему включить её в стихи как факт, а в тексте травелога – выделить «картинкой». (В нью-йоркской части так же будут «говорить», что в китайских лавках есть надпись: «Здесь говорят по-английски и понимают по-американски».) Всё, что поэт пишет о внутренней политике, армии и войнах в Мексике, – уже не по личным впечатлениям, явно дофантазировано, но необходимо для создания пёстрой полулегендарной картины в стиле Риверы.

К разряду таких мифов, формирующих индивидуальный миф Маяковского о Мексике, конечно, можно отнести и культ «у каждого от 15 до 75-летнего возраста», и ежедневные многочисленные убийства для забавы или на спор. Фирменный приём Маяковского – гипербола – органичен для экзотического материала Мексики, и вполне естественно, что он становится одним из сюжетообразующих в травелоге поэта, оттесняя в случае художественной необходимости установку на якобы объективность. Сюда же можно отнести и размышления Маяковского о местных революционерах. Здесь «каждый или свергнул, или свергает, или хочет свергнуть власть», поэтому революционеры все. Политическая система Мексики изображена почти пародийно, за исключением, конечно, коммунистов, портреты которых даны экспрессивно-лаконично, несколькими яркими штрихами, как, например, изображение индейца-коммуниста Гереро: «политический карикатурист, владеющий и карандашом, и лассо» [3, с. 674].

Описание поездки из Мексики в Нью-Йорк начинается с комичной сцены на границе, вызванной абсолютным незнанием поэтом иностранного языка, отчего ему «неловко». Характерно, что в Мексике для него это не было коммуникативной проблемой, и нескольких неправильных фраз поэту вполне хватало для общения с «камарадами». Языковой барьер становится метафорой барьера социокультурного, подтвердившегося в дальнейшем.

С первых же абзацев, посвящённых собственно Нью-Йорку, великий город просто обрушивается «растопырившим глаза» поэтом на читателя. Основными изобразительными инструментами становятся гипербола и футуристическая метафора. Поезд «вбирает хоботом воду на лету», дороги «измурашены» фордами, жертвы авиакатастрофы «вслизились» в землю, мосты «перепрыгивают» поезд, в ущельях домов гудит авантюристичный ветер, небоскрёбы поднимаются «колодезными стенками», не видно неба, будто «щекой трёшься об этот камень» [3, с. 685].

Двойственное впечатление от Нью-Йорка (уже, безусловно, предвзятое) поэт заявляет сразу, и оно задано самой композицией второй и третьей микроглав этой части, начинающихся с прописных букв «Я ЛЮБЛЮ НЬЮ-ЙОРК …» и «Я НЕНАВИЖУ НЬЮ-ЙОРК…». Вполне ожидаемо, что поэта-футуриста не могут не

привести в восторг многие футуристические вещи в городе будущего: грандиозная стройка, величественный Бруклинский мост (герой отдельного стихотворения американского цикла), «любимейшая улица» Бродвей, «свет, свет и свет», живописная «сплошная человечина» толпы и т.п. Однако восприятие поэта деформирует ощутимый когнитивный диссонанс: всё это должно быть у нас, это ведь Советская Россия – страна будущего, это ведь мы должны быть впереди планеты всей и задавать вектор развития человечества. Картина уже состоявшегося и мощно устремлённого вперёд будущего без намека на социализм дезориентирует и раздражает советского поэта.

Заметим, что, например, великолепные музеи Нью-Йорка, уже всемирно знаменитые в середине 20-х годов XX века, вообще не привлекли внимания поэта. Как и на Кубе, и в Мексике, поэт замечает в первую очередь то, что подтверждает его картину мира и может быть материалом для советского травелога и отечественных читателей, ожидающих его впечатлений. (Не забудем, что Маяковский ехал не как турист, а как «полпред стиха», делегат советской культуры с совершенно конкретным государственным заданием.) Не желая говорить и писать банальности типа «страна долларов», «шакалы империализма» и т.п., Маяковский всё же не отвергает клише, но старается быть справедливым. Да, здесь «бог – доллар, доллар – отец, доллар – дух святой», а люди называются самим поэтом в соответствии с их недельной зарплатой. «Пятнадцатидолларовые», например, едят там-то, «тридцатидолларовые» – так-то, «стодолларовые» – в ресторанах и т.д. Однако в отношении американцев к доллару Маяковский видит поэзию, и это не ирония. Дух авантюризма, как и дух протестантского упорства, настойчивости, «сделавший» в своё время эту страну, советский поэт честно пытается увидеть в современности, и если не оправдать, то понять. Так, история ковбоя Даймонда Джима, выигравшего 250000 долларов и прокутившего их с роднёй и друзьями за пару дней, после чего ковбой опять вернулся к своему скромному образу жизни, одинаково восхищает и поэта, и прагматичных вроде бы американцев – они оказываются вполне способными оценить красоту такого жеста.

Поэт не может не залюбоваться портом, где грязно, темно, опасно, но зато это «интереснейшее место», где всегда что-то

потрясающее происходит. Он восхищён разнообразием дневной и ночной жизни никогда не спящего многонационального города, но не жалеет язвительных слов для ненавистного ему Нью-Йорка воскресного. Индустрия отдыха, ее пустота и пошлость, «остров увеселений», киоски с уродами и «билет на голых дам» за 10 долларов вызывают «по-маяковски» лаконичный отзыв: «Никогда не видел, чтобы такая гадость вызывала бы такую радость» [3, с. 698]. «Мурло мещанина» одинаково везде, и поэт, чуткий к феномену мещанства, способен различить его под любой социальной маской. Особенную горечь и гнев поэт испытывает, видя, что мещанство захлёстывает и обеспеченную часть рабочего класса, перестающего быть пролетариатом и по уровню жизни и мировоззрению приближающегося к эксплуататорам (домик в рассрочку, кредит за фордик и боязнь потерять работу). Если в Мексике потенциальный революционер каждый, то в Соединенных Штатах «сравнительное благополучие рабочего» препятствует надеждам на революционный взрыв, что, естественно, не может не огорчать автора с его социалистической оптикой.

В Чикаго Маяковского интересует главным образом рабочее движение и газета (хотя самое впечатляющее в этом очерке – экспрессионистское изображение чикагских боен). В Детройте, конечно, – завод Форда, книга которого с изложением якобы почти социалистической концепции производства была издана в Ленинграде в 1923 году и активно обсуждалась в СССР. Разумеется, Маяковский, отдавая должное фордовской организации производства, остроумно полемизирует с идеями американского промышленника, понимая бесчеловечность его системы. Однако он и здесь обращается к непроверенным источникам (типа вышеупомянутого «говорят»), завершая главу о Детройте неожиданным и весьма смелым пассажем: «В Детройте наибольшее количество разводов. Фордовская система делает рабочих импотентами» [3, с. 727]. Если количество разводов – величина статистически известная, то вывод поэта об их причине – вряд ли, и уж точно он не мог быть получен им из личных бесед с рабочими. Почему «полпред стиха» не предположил более марксистско-ленинскую, т.е. экономическую причину разводов, неизвестно, но именно такие пассажи (пусть «неверно, но похоже»), придавая

тексту неповторимую субъективность, и делают его по-настоящему «маяковским».

В целом можно утверждать, что Маяковский – автор «Моего открытия Америки» старается сочетать противоположные установки: с одной стороны, он делает широкие обобщения ради «второго открытия Америки – для СССР», с другой, – понимает, что не имеет на эти обобщения права, поскольку «Америку… видел только из окна вагона» (что не соответствует действительности) [3, с. 707]. Стремление к максимальной объективности и серьёзности выводов («достаточно мало, чтобы верно дать общее») и яростная защита своего права на субъективное видение («неверно, но похоже») привели к созданию уникального текста, без которого невозможно представить «американский фактор» [2] русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арустамова А.А. Тема Америки в русской литературе XIX века: автореферат дис. …доктора филологических наук: 10.01.01. _– Пермь, 2010. – 44с.
2. Кубанев Н.А. Образ Америки в русской литературе: из истории русско-американских литературных и культурных связей конца. XIX – первой половины XX вв. М: Арзамас, 2000. – 431 с.
3. Маяковский В.В. Сочинения в двух томах, т.1. М.: Правда, 1987. – 768 с.
4. Пономарёв Е.Р. Травелоги Маяковского. Начало жанра // Вопросы литературы. – 2012. – №2. – С. 100-143.
5. Фёдорова Л.Г. «Эта улица тоже ведь наша»: «Своё» и «Чужое» в американских травелогах советских писателей// Литература двух Америк. – 2017. – №3. – С. 307-324.
6. Эткинд А.М. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. – М.: НЛО, 2001.

«НЕКОРОНОВАННЫЙ СЕРДЕЦ ВЛАДЕЛЕЦ»: К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ ОДНОГО МЕТАСЮЖЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. МАЯКОВСКОГО

КАЛАШНИКОВ С.Б.
Кандидат филологических наук, доцент
Московский городской педагогический университет

При всей яростной революционности Маяковского и декларативной готовности «всю свою звонкую силу поэта» отдать «атакующему классу», обращают на себя внимание многочисленные упоминания русских царей в его художественных текстах: так, имя Екатерины I встречается 1 раз, Александра II – 2 раза, Александра III, Екатерины II и великого князя Николая Николаевича – по 3 раза, Петра I – 11 раз. Однако безоговорочное лидерство среди обращений к образам правителей России у поэта, по нашим подсчетам, принадлежит Николаю II (64 раза) [5; 13, с. 514] и В.И. Ленину (104 раза) [5; 13, с. 493-494]. Подобных количественных показателей мы больше не встретим ни у одного русского поэта-предшественника или современника Маяковского. Цифры эти оказываются сопоставимы, как это ни странно, лишь с числом упоминаний Александра I и Петра Великого в художественных произведениях… А.С. Пушкина: имя первого, включая эвфемизмы, встречается 59 раз [8, с. 106-107], а второго – 101 раз [8, с. 449-450]. Причем не меньше этого почти точного количественного совпадения изумляет и контекстуальная семантика образов названных властителей: подобно тому, как у «главного» поэта XIX века, первый российский император ассоциируется с образом едва ли не идеального правителя, а «великодушный держав восстановитель» и царь-Сфинкс становится объектом дискредитации и многочисленных инвектив, у «лучшего, талантливейшего поэта … советской эпохи» (И. Сталин) сходным образом оценки распределяются между «самым человечным человеком» и «самодержцем всероссийским» «Николаем Последним» [5; 1, с. 141].

За этой статистикой и функциональным тождеством образов правителей у обоих поэтов угадывается фундаментальное свойство целой группы сюжетов, которые имеют прямое отношение к

морфологии и мифологии власти. Одна их часть конструируется вокруг идеи утверждения «священного царства», другая разворачивает эсхатологические в своей основе сценарии его гибели. Ключевым, маркирующим ту или иную историческую эпоху знаком в подобных сценариях становится смерть одного властителя, кладущая предел прежнему эону, и появление другого правителя, знаменующее собой наступление новой эры. Такие переходные состояния сообщества оказываются наделены «взрывной» мерой семиотичности (Ю.М. Лотман) и обладают повышенной степенью семантической значимости для продуцирования многочисленных литературных сюжетов, которые в художественной интуиции Пушкина именуются «русским бунтом», в политическом дискурсе начала XX века – революцией[15], с точки зрения семиотики истории – «конкурсом самозванцев»[16], а в системе культурологических соответствий идентифицируются как «жертвенный кризис»[17].

В этом смысле Маяковский как ни один другой поэт своего времени выразил в своем творчестве все основные рефлексы ситуации «кризиса различий». У него мы найдем многочисленные примеры сознательной десакрализации инсигний прежней власти: герба – в поэтохронике февраля 1917 г. «Революция»: «Штыков зубами вгрызлась в двуглавое / орла императорского черное тело <…> Горе двуглавому!» [5; 1, с. 136]; короны: «Корона – / вот этот ночной горшок, / бриллиантов пуд – / устанешь носивши», – и престола: «– А этот... / не разберешься – / стул или стол, / с балдахинчиками со всех сторон?/ – Это, дети, / называлось «престол

[15] Ойген Розеншток-Хюси в работе «Революция как политическое понятие» признавал, что термин «революция» как политическое понятие является «молодым» понятием, однако считал, что оно относится к разряду событий mutatio rerum (редкие изменения), к которым древние греки причисляли внутреннюю распрю и братоубийство в полисе, а римляне – восстание, мятеж или гражданскую войну [1, p. 1-7].

[16] Впервые этот термин введен Б.А. Успенским: «Наличие одного самозванца (в данном случае на троне) провоцирует появление других: происходит как бы конкурс самозванцев» [11, с. 150].

[17] «Жертвенный кризис следует определять как кризис различий, то есть кризис всего культурного порядка в целом. Ведь культурный порядок – не что иное, как упорядоченная система различий; именно присутствие дифференциальных интервалов позволяет индивидам обрести собственную «идентичность» и расположиться друг относительно друга» [4, с. 64].

/ отечества» или – «трон» ([5; 8, с. 41], – в «юбилейном», написанном «к десятилетию со дня свержения самодержавия» [5; 8, с. 422] стихотворении «Корона и кепка». Многочисленные художественно-публицистические высказывания Маяковского без доли сомнения оправдывают казнь не только Николая II, но и представителей иных царствующих династий: «Царей королей – на доски плах…» [5; 6, с. 432], – но в то же время обнаруживают апелляции к архетипическим схемам для конструирования мифологии «новой власти». На одном из таких наиболее выразительных симптомов «жертвенного кризиса» мы хотели бы остановиться подробнее.

Мотив самопровозглашения себя ни больше ни меньше «царем вселенной» появляется у Маяковского еще в дореволюционный период – в поэме «Флейта-позвоночник»:

Короной кончу?
Святой Еленой?
Буре жизни оседлав валы,
я – равный кандидат
и на царя вселенной
и на
кандалы [5; 1, с. 204].

Кризисное положение, в которой оказывается лирический субъект, связано с переживаниями неразделенной любви, что является классификатором сюжета о поиске невесты и заключении священного брака[18]. Первоначальные рефлексии героя разворачиваются в предположительном модусе и в полном соответствии с логикой «кризиса различий», когда идентификация других участников ситуации, а также самого себя предельно затруднена из-за крайней степени неопределенности. Однако начало следующего стихотворного периода уже ознаменовано волевым преодолением амбивалентности и утверждением «новой» однозначности: «Быть царем назначено мне…» [5; 1, с. 204].

[18] Так, Е.М. Мелетинский связывает этот древнейший сюжет, восходящий к ритуально-мифологическим истокам, с морфологией одного из ранних жанров устной словесности – волшебной сказки: «Трудные задачи в волшебной сказке почти всегда подаются как свадебные испытания, невеста-царевна—как «плата» за подвиг (эта «плата» часто объявляется в самом начале вместе с трудной задачей), счастливый брак является счастливым концом сказки» [6, с. 58].

Знаменательно, что переживание героем любовной коллизии здесь передается через терминологию «властного дискурса» (корона, царь), а на уровне подтекста актуализирована связь с образом Наполеона – во-первых, через упоминание острова Святой Елены, где самопровозглашенный император окончил свои дни, а во-вторых – через мотив коронования возлюбленной: «Тебе в веках уготована корона, / а в короне слова мои – / радугой судорог» [5; 1, с. 206], – что отсылает нас к церемонии интронизации и коронации в соборе Notre-Dame de Paris, во время которой Бонапарт самолично увенчал малой короной Жозефину.

Думается, что в основе обоих мотивов – желания воссоединения с возлюбленной и венчания на царство – лежит один и тот же семиотический код, обладающий дистрибутивной функцией. Его корректная дешифровка возможна только с учетом ритуально-мифологических истоков изоморфизма образов жениха и царя, с одной стороны, и невесты и царицы – с другой, а также тождества священного брака и царства, которые были установлены О.М. Фрейденберг: «Жених и невеста – парное божество, несущее жизненные функции, параллельные репрезентанты царя и царицы, бога и богини города. Свадьба – не событие, которое может когда угодно произойти, в зависимости от склонности жениха и невесты. Это обряд, тождественный триумфу и венчанию на царство» [12, с. 75].

Изоморфизм образов священного брака, небесного царства и земной державы позволяет этому метафорическому уподоблению «работать» в одновременно в нескольких смысловых регистрах, не утрачивая при этом первоначальной связи с символической синкретой. Так, например, в четвертой поэме В. Маяковского «Человек» (написана в 1916 – первой половине 1917 г.) обнаруживаем следующие строки:

Встрясывают революции царств те́льца,
меняет погонщиков человечий табун,
но тебя,
некоронованного сердец владельца,
ни один не трогает бунт! [5; 1, с. 254].

Примечательны они тем, что еще до обеих русских революций 1917 г. вводят в поэтический обиход Маяковского не просто мотив «бунта муз обреченного данника» [5; 1, с. 251], но и

сопрягают его с темой земного царства, образом властителя и сюжетами о смене власти, которые станут эпицентральными в творчестве «глашатая революции». Причем уже в этом раннем примере отчетливо обозначена антитеза между, с одной стороны, протяженными в географическом пространстве «телами царств» и «погонщиками человечьего табуна» (земными владыками) и – с другой – «некоронованным владельцем» сердец, в образе которого угадывается носитель нелегальной, но в то же время в высшей степени легитимной власти над людскими душами – в полном соответствии с будущими реконструкциями Р. Генона о превосходстве духовного владычества над мирским могуществом [3]. Не будучи облечен господством de jure, он обладает им de facto и уподобляется Христу[19].

Иначе говоря, еще в дореволюционных произведениях Маяковского неоднократно заявлена дерзкая и, выражаясь словами Пушкина и Тютчева, «самовластительная»[20] претензия его лирического героя на главенство в области духа за счет «свержения» предшественников и компрометации современников, что дает основание, во-первых, утверждать неслучайность этого сюжета у Маяковского, а во-вторых, позволяет рассматривать его в интерпретационной парадигме статусного самозванства: с одной стороны, как сюжеты об обретении власти в области духа[21], с

---

[19] В контексте аналогий, выстроенных внутри «вещи» – именно так Маяковский определил жанр этой поэмы при первой публикации в феврале 1918 г. под маркой издательства «Асис», – это отождествление лишается какой-либо двусмысленности (см. названия частей: «Рождество Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского»).

[20] См. у Пушкина: «Самовластительный злодей» в оде «Вольность» и «обломки самовластья» в знаменитом послании «К Чаадаеву», а также у Тютчева: «Вас развратило Самовластье» («14-ое декабря 1825»). Блестящий анализ, доказывающий антитетичность понятий «самовластье» и «самодержавие», осуществлен в работе В.А. Воропаева [2].

[21] Которые, вполне согласуясь с ранними декларациями футуристов, выстраиваются как антитезисы к текстам и особенно личностям поэтов-предшественников и современников. Из многочисленных примеров ограничимся двумя наиболее показательными: «А почему / не атакован Пушкин? / А прочие / генералы классики?» («Радоваться рано», 1918 [5; 2, с. 16] (т.2., с. 16)); «Смотрю на жизнь – / ах, как не нова! / Красивость – / аж дух выматывает! / Как будто / влип / в акварель Бенуа, / к каким-то / стишкам Ахматовой» (Париж, 1924-1925 [5; 6, с. 217].

другой – как сюжеты о дискредитации[22] земной власти либо, наоборот, ее легитимации. Рефлексы этого семантического комплекса могут уходить на периферию художественной системы Маяковского, проявляя себя в режиме «мерцания» на уровне отдельных строк[23] или паратекста[24], могут выполнять сюжетоообразующую функцию как отдельных стихотворений («Император», 1928), так и лирических циклов («Париж», 1924-1925) и даже поэм («Владимир Ильич Ленин», 1924), но всегда остаются семантической константой и создают своеобразный надтекст всего творчества поэта.

Выразительным примером сочетания всех инвариантных схем этого метасюжета – мотива обретения невесты, претензии на царский престол и декларации «самочинного» главенства в области духа – представляется нам цикл стихотворений В. Маяковского «Париж», начатый под впечатлением от пребывания во французской столице в ноябре – декабре 1924 г. Попытка поехать «вокруг земли» не увенчалась успехом и была возобновлена только в конце мая 1925 г., но «последняя поэма (из отдельных стихов) на тему “Париж”» [5; 1, с. 27] к этому времени все-таки состоялась, ознаменовав для автора некий внутренний творческий рубеж: «Хочу и перейду со стиха на прозу. В этот год должен закончить первый роман» [5; 1, с. 27].

Цикл включает в себя восемь стихотворений: «Еду», «Город», «Верлен и Сезан», «Notre-Dame», «Версаль», «Жорес», «Прощание (Кафе)» и «Прощанье».

Первое вводит нас в лихорадочное самоощущение героя, пересекающего сразу несколько европейских границ, и становится эмоциональным камертоном всего цикла: лирический субъект

---

[22] К их числу, безусловно, следует отнести сюжеты о казни так называемого «Священного короля», которые заслуживают рассмотрения в отдельной обстоятельной статье.

[23] Как, например, в поэме «150 000 000»: «Одних короновали. Других согнали» [5; 2, с. 141].

[24] См. ремарку из пьесы «Чемпионат всемирной классовой борьбы», написанной в 1920 г. для Второго государственного цирка в Москве: «Брошены: корона, огромный золотой и мешок с надписью—«прибыль от империалистической бойни». Схватывается Ллойд-Джордж с Мильераном из-за прибыли, Вильсон с мешочником из-за золота, Врангель с паном из-за короны, Меньшевик рыжий путается у всех под ногами» [5; 2, с. 401].

Маяковского находится в нестабильном *порубежном* состоянии, которое транслируется через многочисленные образы *разлома* (например, на уровне звукоподражательной рифмы «пляс – хряск» [5; 6, с. 198], *разреза* («Засвистывай, / трись, / врезайся и режь / сквозь Льежи / и об Брюсселя). / Но нож / и Париж, / и Брюссель, / и Льеж – / тому, / кто, как я, обрусели» [5; 6, с. 198][25], *несоответствия* внешне роскошного образа жизни европейской столицы («в одно / разубран / и город и рот – / помады, / огней косметика. / Веселых / тянет в эту вот даль. / В Париже грустить? / Едва ли!» [5; 6, с. 197]) и внутренней айдентике лирического «эго» («сердце рвется от тоски, / а в груди – / тревога» [5; 6, с. 198]), *нарушения* собственной *целостности* («себя протряс[26]» [5; 6, с. 199]).

В стихотворении «Город» внутренняя нестабильность героя усиливается за счет двойственности самого локуса столичного города: с одной стороны, «Париж – адвокатов и казарм», с другой – «город серый» [5; 6, с. 200], ощущения тотального одиночества, рефлексий по поводу того, что в СССР Маяковского причислили к попутчикам[27], т.е., по сути, к литературным маргиналам, и даже моделирования образа своего двойника:

Мне скучно
здесь
одному

[25] В этих строках весьма примечательно обыгрывание образа ножа, которое создает «обоюдоострую» метафору: с одной стороны, его лезвию уподобляется лирический герой, пронзающий собой материю географического пространства, а с другой – нож выступает в качестве инструмента, разрезающего на части самого субъекта. Самоидентификация и с орудием насилия, и с его жертвой осуществляется здесь почти в полном соответствии с ритуальным сценарием преодоления «жертвенного кризиса» в крито-микенской традиции, когда *критик* (т.е. судья-жрец), осуществляет жертвоприношение *критерием*, т.е. жертвенным ножом, являясь одновременно и жертвой, и источником священного насилия.

[26] См. значения слова, особенно – второе: протрясти – «1. Растрясти, измучить тряской. *В телеге его изрядно протрясло*. 2. О лихорадке: измучить, подвергнуть мучениям в течение какого-нибудь определенного времени. *Лихорадка протрясла его месяц*» [10, стб. 1082].

[27] Так считали деятели Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), имея в виду происхождение Маяковского из обедневшей дворянский семьи и полагая, что он, сотрудничая с советской властью, так и не встал на позиции пролетарской идеологии в литературном творчестве.

впереди, –
поэту
не надо многого, –
пусть
только
время
скорей родит
такого, как я,
быстроногого.
Мы рядом
пойдем
дорожной пыльцой [5; 6, с. 201].

Здесь же едва обозначается и мотив «любви в Париже»: рекламное сообщение со стены «Un verre de Koto / donne de l'energie» («Стакан Кото дает энергию») у лирического героя вызывает риторический вопрос: «Вином любви каким и кто / мою взбудоражит жизнь?» [5; 6, с. 200]. Но уже к концу стихотворения ситуация одиночества во враждебно-буржуазном городе получает неожиданное разрешение:

Площадь
красивей
и тысяч
дам-болонок.
Эта площадь
оправдала б
каждый город.
Если б был я
Вандомская колонна,
я б женился
на Place de la Concorde [5; 6, с. 202 – 203].

Совершенно очевидно, что возникающие в подтексте строфы фаллические коннотации напрямую соотносятся с образом священного брака как символы мужского доминирования, власти и авторитета. На уровне же надтекста образы Вандомской колонны и площади Согласия актуализируют, на наш взгляд, куда более значимую группу смыслов, отсылающую, с одной стороны, к Наполеоновским победам, одержанным в кампанию 1805 г., а с

другой – к революционным событиям 1793 г. и, в частности, ритуальной казни короля Людовика XVI.

Замышлявшаяся первоначально как архитектурный ансамбль в честь Людовика XV, площадь Согласия стала, пожалуй, одним из главных символов первой французской революции: на следующий день после отмены монархии, 11 августа 1792 г., конная статуя Людовика XV была снесена и отправлена на переплавку, площадь переименована в площадь Революции, а еще через год, 10 августа 1793 г., на пустовавшем все это время постаменте была установлена гипсовая Статуя Свободы по проекту французского скульптора Франсуа-Фредерика Лемо. Именно на площади Революции, которая лишь с 25 октября 1795 г. получила свое нынешнее название, в северо-западной ее части, была установлена гильотина, на которой 21 января 1793 г. казнили Луи Капета[28], а девятью месяцами спустя, 16 октября, его супругу – королеву Марию-Антуанетту[29].

Вандомская колонна (расположенная от площади Согласия менее чем в километре) – символ уже другой, постреволюционной эпохи во Франции, связанной с именем Наполеона, самопровозгласившего себя императором 2 декабря 1804 г.[30]

Преднамеренно или неосознанно, но признание лирического героя Маяковского в этом тексте означает священный брак Императора и Революции и уподобляет самого говорящего фигуре «самочинного властителя» Наполеона I. Оба этих семантических контекста вполне интегрируются в лирическую автомифологию поэта. Посещение площади Согласия оказывается неслучайным: место казни французского короля становится культовым знаком,

[28] Принятая от своих же подданных (Шарль Анри Сансон прежде, чем стать верховным палачом Первой Французской республики, занимал ту же должность при Людовике XVI), смерть короля стала, по сути, ритуальным жертвоприношением: по некоторым сведениям, кровью убиенного кропили платки зрителей, а некоторые из них даже принялись танцевать в виду эшафота фарандолу – быстрый хороводный танец.

[29] Там же были обезглавлены Шарлотта Корде, заколовшая Марата, поэт Андрей Шенье, а затем и сами учредители якобинской диктатуры - Дантон и Робеспьер.

[30] На фоне приведенных выше статистических подсчетов имя Наполеона в художественных текстах Маяковского встречается гораздо чаще именований даже некоторых русских царей (13 раз) [5; 13, с. 512], уступая в частотности разве что упоминаниям Николая II.

своеобразной опознавательной инсигнией для «поэта революции». Таким образом, на подтекстовом уровне реализуется важная в данной смысловой парадигме группа смыслов, построенных на изоморфизме образов священного брака и власти над державой: у всякой революции есть супруг – свой «император революции», который заключает священный брак со стихией переворота, но сам при этом на уровне архетипических соответствий уподобляется Священному царю, пытаясь занять его место.

Примечательно, что на уровне символических соответствий ритуальная казнь короля означает, что держава после его смерти остается вдовой. Захваченная в качестве трофея, супруга прежнего властителя либо должна признать в новом претенденте на власть своего законного мужа, имеющего на правах «сильнейшего» легитимную власть как над ней, так и над всей державой, либо должна разделить участь своего мужа и быть казненной. Оба этих сценария получают огласовку в «парижском» цикле Маяковского. В стихотворении «Версаль» дважды возникает образ Марии-Антуанетты – супруги казненного на площади Революции Людовика XVI. Первый раз – когда лирический герой Маяковского осматривает личную опочивальню королевы в качестве экскурсанта:

Я все осмотрел,
                поощупал вещи.
Из всей
                красотищи этой
мне
        больше всего
                понравилась трещина
на столике
                Антуанетты.
В него
        штыка революции
                клин
вогнали,
                пляша под распевку,
когда
        санкюлоты
поволокли

на эшафот

королевку [5; 6, с. 217].

Таким уничижительным именованием Марии-Антуанетты дается лишенная какой-либо двусмысленности оценка событий французской революции: супруга короля должна разделить участь покойного супруга и непременно быть казненной – и в оправданности этого сценария Маяковский, тождественный здесь своему лирическому герою, не сомневается. Кроме того, нож, заявленный в первом стихотворении цикла, в третьем («Верлен и Сезан») превратился в острое перо как орудие расправы с критикой ГУСа[31] («Перо / такому / в язык вонзи, / прибей / к векам кунсткамер» [5; 6, с. 207]), а в пятом трансформировался в «клин революционного штыка» и лезвие гильотины.

Второе упоминание супруги убиенного монарха в этом стихотворении встречается в своеобразном одическом назидании «всем царям»[32]:

Всем,
еще имеющим
купоны
и монеты,
всем царям –
еще имеющимся –
в назидание:
с гильотины неба,
головой Антуанетты,
солнце
покатилось
умирать на зданиях [5; 6, с. 218].

Символический закат монархий прошлого, настоящего и будущего напрямую связан здесь с прецедентом французской истории, который становится своеобразной «правовой нормой»

[31] Государственный ученый совет Народного комиссариата просвещения РСФСР.

[32] Очевидный семантический параллелизм к начальной строке финальной строфы оды А.С. Пушкина «Вольность»: «И днесь учитесь, о цари…», который в контексте обращения обоих поэтов к образу казни французского короля Людовика XVI не выглядит у Маяковского случайным, а представляет собой намеренную смысловую инверсию к пушкинскому произведению.

всякой, в том числе и русской октября 1917 года, революции. Насилие, ощущаемое на себе как незаслуженное и ошибочное, переадресуется теперь в область власти и духа и преобразуется из спорадического и несправедливого в целенаправленное и жертвенное, а значит, легитимное – таков универсальный механизм компенсаторного замещения в ситуации «кризиса различий» и установления новых смысловых иерархий: коллективное единодушное убийство от лица целого социального класса под эгидой справедливости становится единственно правильным этическим регулятором общественных отношений.

Помимо сценария уничтожения всех династий, у Маяковского в «парижском» цикле появляется еще один показательный с точки зрения ритуально-мифологических структур мотив женитьбы лирического героя на супруге казненного в июле 1918 года царя Николая II. Так, герой «Прощания», оказавшись в кафе на Монпарнасе, становится невольным слушателем сплетен русских эмигрантов о самом себе.

Первая из услышанных лирическим героем версий гласит, что его, Маяковского, видели гуляющим в южном квартале Парижа вместе с великим князем Николаем Николаевичем – одним из потенциальных для русской «белой» эмиграции наследников российского престола:

Но вот
пошли
вылупляться из гула
и лепятся
фразой
слова.
«Тут
проходил
Маяковский давеча,
хромой –
не видали рази?» –
«А с кем он шел?» –
«С Николай Николаичем», –
«С каким?» –
«Да с великим князем!» [5; 6, с. 224].

Следуя логике этой сплетни, Маяковский, главный поэт Страны Советов, состоит, как минимум, в приятельских отношениях с одним из возможных претендентов на российский престол (что вполне соответствует архетипическому сценарию встречи поэта и властителя, известной с древнейших времен). Правда, этот сценарий сразу же получает категорическое опровержение одного из участников такого странного, на первый взгляд, разговора:

«С великим князем?
Будет врать!
Он кругл
и лыс,
как ладонь.
Чекист он,
послан сюда
взорвать...» –
«Кого?» –
«Буа-дю-Булонь.
Езжай, мол, Мишка...» [5; 6, с. 224].

В первую очередь обращает на себя внимание неопределенность и приблизительность сделанных предположений: если в первой версии Маяковский выступает тайным сторонником реставрации монархии и осуществляет «закулисные» договоренности с наиболее вероятным наследником царской короны, то в опровержении этой версии мысль о Маяковском как тайном агенте инвертирована с точностью до наоборот: он уже не доверенное лицо низложенной династии внутри Страны Советов, на помощь которого, как, вероятно, на властителя дум, рассчитывают при возможном возвращении престола, но, напротив, человек, намеренно подосланный чекистами для осуществления теракта в Булонском *королевском* лесу.

Примечательно, что в этой «истории» герой Маяковского именуется утверждающей стороной «Мишкой», а опровергающей (с претензией на бóльшую авторитетность вследствие, якобы, личного знакомства) «Павлушей», да к тому же еще и мужем одной из княжон:

Другой поправил:
«Вы врете,
противно слушать!

Совсем и не Мишка он,
а Павел.
Бывало сядем –
Павлуша! –
а тут же
его, супруга,
княжна,
брюнетка,
лет под тридцать...» [5; 6, с. 224 – 225].

Женитьба на княжне делает Маяковского уже не просто соучастником в возвращении династии на царский трон, но ни больше ни меньше кронпринцем/дофином/цесаревичем, т.е. прямым и единственным наследником престола.

Наконец, третья сплетня превосходит обе предыдущие еще большей, почти гротескной абсурдностью: лирическому герою Маяковского приписывается статус морганатического супруга, поскольку он «женат… на императрице». Возникшее возражение «На ком? Ее же расстреляли...» парируется безапелляционным утверждением:

И он
поверил...
Сделайте милость!
Ее ж Маяковский спас
за трильон!
Она же ж
омолодилась!» [5; 6, с. 225], –

за которым угадывается двойной сюжет: 1) о тайной любви поэта и императрицы, 2) о её чудесном спасении благодаря своему фавориту – Маяковскому.

Однако эти гиперболически неправдоподобные версии иерархически структурированы и градационно последовательны: Маяковский – это а) участник тайного сговора с великим князем по реставрации монархии в Советской России; б) наследный принц, а стало быть, и претендент на российский престол, причем даже более законный, чем Николай Николаевич; в) нынешний муж спасенной им от расстрела императрицы, а следовательно, подлинный император (в отличие от Николая II, которому супруга изменила с более достойным конкурентом).

Причем во всех трех гипотетических сценариях персонаж «Маяковский» либо показан как человек с искаженными чертами внешнего облика («хромой», «кругл и лыс, как ладонь»), либо с подменным именем – Михаил или Павел, т.е. как носитель непреодолимой амбивалентности, подвергающийся вследствие этого ошибочной идентификации. Иначе говоря, в предпоследнем стихотворении цикла Маяковский, воспроизводя сплетни из парижского кафе, помещает себя в парадигму статусного самозванства, основанного на претензии на верховную светскую власть. И в этом случае отождествление себя с Вандомской колонной в конце стихотворения «Город» приобретает еще одно важное семантическое измерение: объектом уподобления для лирического героя внутри циклического единства становится не только «император французской революции», но и Самодержец Российский. Метафорически герой приравнивает себя «мужу революции» внутри одного лирического сюжета, а затем, благодаря случайно подслушанному в монпарнасском кафе разговору, в параллельном сюжете вступает в «священный брак» со всей Российской Державой.

Однако высшим уровнем этой статусной иерархии является предположение о «поэтическом самозванстве» героя Маяковского. Один из «благоразумных голосов» резонно замечает: «Да нет, / вы врете – / Маяковский – поэт», – но тут же получает возражение от «двух саврасов», которые выражают уверенность в том, что Маяковский не просто эпигон Некрасова, но его плагиатор:

«…в конце
семнадцатого года
в Москве
чекой конфискован Некрасов
и весь
Маяковскому отдан.
Вы думаете –
сам он?
Сбондил до иот –
весь стих,
с запятыми,
скраден.
Достанет Некрасова

и продает –
червонцев по десять
на день» [5; 6, с. 225].

Здесь просматривается претензия уже не столько на статусную роль верховного светского правителя, сколько – духовного лидера[33] и главного идеолога, правда серьезность этого намерения тут же контекстуально девальвируется: настоящий «властитель дум» не может заниматься воровством чужих произведений, да еще и получать с их публикации нешуточную прибыль.

Разумеется, в сюжете стихотворения Маяковский дает опровержение всем этим сплетням, однако ироничные сетования лирического героя лишь усиливают мотив несостоявшейся свадьбы, той самой «любви в Париже», о которой он задумался во втором стихотворении цикла, разглядывая из окна гостиничного номера рекламу вина:

Где вы,
свахи?
Подымись, Агафья[34]!
Предлагается
жених невиданный.
Видано ль,
чтоб человек
с такою биографией
был бы холост
и старел невыданный?! [5; 6, с. 226].

Примечательна рефлексия покидающего кафе героя Маяковского, которая позволяет сказать, что на некоторое время он представил себя в тех амплуа, которые ему оказались предписаны сплетнями:

Я вышел
в раздумье –

[33] По наблюдениям акад. А.М. Панченко, в культуре послепетровского времени формируется особый тип литератора как «учителя жизни», «святого в миру», который в секуляризованном государстве функционально уподобляется фигуре патриарха – верховного лица в духовной иерархии [7].

[34] *Агафья* Тихоновна – купеческая дочь, девица на выданье из комедии Гоголя «Женитьба».

черт его знает!
Отплюнулся –
тьфу напасть!
Дыра
в ушах
не у всех сквозная –
другому
может запасть! [5; 6, с. 226].

Его подозревают в претензии на власть и «священный брак» с Державой, вскрывая тем самым потаенные желания героя быть «императором» революции. Мотив неразделенной любви и поиска невесты в начале цикла причудливым, но закономерным с точки зрения ритуально-мифологических соответствий образом оборачивается для героя Маяковского в его конце гипотетической женитьбой на им же якобы спасенной супруге казненного российского самодержца Николая II, предоставляя открытую царскую вакансию на пустующем троне.

Таковы предварительные наблюдения и первичные реконструкции метасюжета о поэта и власти в творчестве Маяковского. Ситуация «миметического кризиса», каковым является, с точки зрения культурологии, любой революционный сценарий, неизбежно продуцирует группу концептов и скриптов, которые в самом общем смысле можно обозначить как комплекс самозванства. В творчестве Маяковского его рефлексы образуют парадигмальный код, который становится генератором многочисленных образов, мотивов и сюжетов, связанных с темой ниспровержения старой и утверждения новой духовной и светской власти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rosenstock-Huessy E. Revolution as a Political Concept // Revolutions: Finished and Unfinished, From Primal to Final /Ed. by Paul Caringella, Wayne Cristaudo, Glenn Hughes. Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. 1-7.
2. Воропаев В.А. Что означает слово «самовластье» у Ф.И. Тютчева? // Русская речь. – 2004. - № 6. – С. 6 – 12.

3. Генон Р. Духовное владычество и мирская власть [пер. с фр.: Н. Тирос]. – М.: Беловодье, 2015. – 208 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
5. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961.
6. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – Москва: Наука, 1986. - 318 с.
7. Панченко А.М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // http://www.panchenko.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=2338 (дата обращения: 26.06.2023).
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинении в 19 томах. Т. 19 (информационно-справочный). Дополнения и исправления. Указатели. Каталог рисунков. Путеводитель по Пушкину. – М.: Воскресенье, 1997. – 1352 с.
9. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад АН СССР В. В. Виноградов. М: Азбуковник, 2000.
10. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 3: П – Ряшка / Сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков; Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. изд-во иностранных и нац. словарей, 1939. – 1424 стб.
11. Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б.А. Избранные труды. – Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 142–183.
12. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.

«АДИЩЕ ГОРОДА»: УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО И ПОЭТИКА ЗАГАДКИ

КИРИЛЛОВ В.В.
Кандидат исторических наук
Директор Института гуманитарных наук МГПУ

РАЙКОВА И.Н.
Кандидат исторических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

Лирика В.В. Маяковского для каждого нового поколения читателей воспринимается как современная и остается поистине неисчерпаемой для исследователей. «Мир огромив мощью голоса», звучавшего «медногорлой сиреной», как он сам сказал о своем поэтическом даре, зная «силу слов» и «слов набат», таких слов, от которых «срываются гроба / Шагать четвёркою своих дубовых ножек», поэт в то же время был проникновенным, тонким лириком. «Уже в первых своих стихах, – справедливо замечает А.С. Карпов, – поэт шел к людям с открытой душой: к ним – к тем, кто для него "всего дороже и ближе", – обращена его поэзия, согретая теплом подлинного, большого чувства. Скорее, пожалуй, не согретого, а обожженного: слово Маяковского всегда – слово страстное, в стихах поэта открывается читателям "сплошное сердце"» [4, с. 6]. Или «бабочка поэтиного сердца», как образно он говорит о своей лирике.

Такая удивительная «оптика» поэтического взгляда и «настройка» инструментария поэта, представляющая смелое соединение всеохватного, грандиозного, мощного – и нежного, простого, «человечьего» начал, когда, по точному определению того же А.С. Карпова, поэт говорит с целым миром, что называется, «на ты», – всё это, по нашим наблюдениям, имеет типологическое сходство с фольклорной поэтикой. В частности, в ранней лирике Маяковского, которую не раз характеризовали как излишне «затемнённую», усложнённую, можно увидеть параллели с универсальным, древним, но тоже в любую эпоху современным и востребованным жанром народной загадки.

Загадка характеризуется соединением всеохватного и в то же время детального, образно-метафорического и одновременно

точного и глубокого взгляда на мир. Исконно реализуя свою мифологическую сущность, загадка помогала человеку установить разорванные связи между предметами и явлениями, отношение между человеком и окружающим миром – как природным, так и рукотворным, «вещным». По словам В.Н. Топорова, загадка – «один из способов постижения Вселенной через ее членение и установление тождества между расчлененными компонентами» [10, с. 17].

Мелочная пристрастность, внимание к деталям и подробностям во внешнем облике и «жизни» предметов, явлений и живых существ, к едва уловимым состояниям и переходам в природе, заметным и неочевидным связям между вещами отличают жанр загадки любого народа. По мысли И.А. Седаковой и С.М. Толстой, «…загадка обнаруживает связь с архаичным ритуалом, моделирующим преодоление хаоса и упорядочение состава мира путем обозначения и именования каждого его элемента» [8, с. 233].

В.Н. Топоров писал как о «самой парадоксальной особенности загадки», выделяющей ее среди всех других фольклорных жанров, о «соединении жесткой интеллектуально-логической операции отождествления-идентификации объектов, стоящих под вопросом, с безгранично-прихотливым метаморфизмом и непредсказуемыми ходами воображения, поэтической фантазии» [10, с. 63]. Загадка, по мысли ученого, как бы «разыгрывает» отношения формы и смысла, намекает отгадывающему на создаваемую текстом изощренную игру явного и скрытого.

В исследовании Т.В. Цивьян убедительно доказано, что механизм связи между двумя частями загадки «…приводится в действие *оператором превращения*, и тогда структура корпуса загадок может быть описана с помощью трансформационной грамматики» (выделено автором. – *В.К., И.Р.*) [12, с. 182]. Метаморфозы предметов в загадке сродни превращениям в мифе, сказке, быличке, «Метаморфозах» Овидия и проч.

Загадка с ее текстовой двухкомпонентностью и известной семантической двуплановостью как ключевыми жанровыми свойствами, будучи иносказательным, «зашифрованным» описанием, нуждающимся в дешифровке, причудливым образом

соединяет отгадки с образными заменами. При этом традиция демонстрирует неожиданные ассоциации, превращая привычные универсальные оппозиции в тождества: «живое – мертвое», «свое (родное) – чужое», «природное – рукотворное», «далекое – близкое», «большое – малое», «часть – целое», «земля – небо», «низ – верх», «человек – растение», «человек – животное», «животное – вещь» и др.

Говоря о форме загадки как *биноме*, С.Я. Сендерович справедливо отмечает: «Форма эта обманчива, так как описание – не вполне описание: оно столь же затемняет предмет, сколь описывает его. Вывести разгадку из описания как правило едва ли возможно <…>. Так что и разгадка – не вполне разгадка. Между двумя членами биномиальной формы загадки пролегает смысловое *зияние* (выделено автором. – *В.К., И.Р.*) Народная загадка существует на краю рациональности» [9, с. 39].

На таком же «краю рациональности» балансируют метафорические сближения в лирике раннего Маяковского.

Его первые стихотворения, представляющие собой «зашифрованные» урбанистические пейзажные зарисовки, «образы общего неблагополучного, катастрофичного мира, открывающегося поэту» [2, с. 17], типологически сходны, на наш взгляд, с образными заменами («вопросными частями») фольклорной загадки. Лаконичные же заглавия выступают в функции отгадок («ответной части», загаданного концепта), они так же конкретны, предметны, зримы – «Ночь», «Утро», «Порт», «Из улицы в улицу», «Адище города» и др.

Принципиальные отличия этих авторских «загадок» от фольклорных – в том, что отгадка объявлена сразу (в загадке же как игровом тексте она специально скрыта), в нарочитой пространности образных замен, но самое интересное – в том, что, помимо главного бинома (весь текст как описание – заглавие как отгадка), внутри каждой образной замены есть еще несколько «дочерних» загадок, и их «отгадки» не всегда объявлены.

Так, в стихотворении «Ночь» (1912) изображено наступление ночи в городе без прямых темпоральных привязок, лишь в пространственных координатах, а внутри пейзажного описания – еще ряд метафорических замен: светящиеся в темноте окна уподоблены «черным ладоням» игроков казино (позже еще не раз

Маяковский вернётся к образам карточной игры и игроков), которым «раздали горящие желтые карты», здания в огнях рекламных вывесок ассоциируются с артистами в синих тогах и с браслетами на ногах [5, с. 43]. Толпа видится изгибающейся, быстрой гигантской «пестрошерстой» кошкой. Позже, в «Нате!» (1913) для изображения озверевшей толпы Маяковский выберет более отталкивающую фантастическую образную замену – «стоглавая вошь», которая «ощетинит ножки» [5, с. 50]. Эти развернутые метафоры-олицетворения близки метафорическим переносам народной загадки, когда в диковинных живых существ превращаются предметы быта (подробнее см.: [3, с. 86–98]). Можно подумать, что поэт оригинален в выборе образов, но не только кошка, но и вошь не редкость в фольклорной загадке, однако народ относится к этой «скотинке» по-другому – ласково.

В предрассветном пейзаже стихотворения «Утро» (1912) гаснущие газовые фонари уподоблены гибнущим царям в золотых коронах, а восход ассоциируется с неким существом, сжигающим в огне зловещие призраки ночи:

…гроба
домов
публичных
восток бросал в одну пылающую вазу [5, с. 44].

Интересно, что внутри последнего описания в свою очередь – еще одна «дочерняя» загадка: публичный дом уподоблен гробу. В народной традиции есть обратный семантический переход: гроб как дом, это временный дом покойного, к нему применяли эвфемизм «домовина», в загадке его определяли как «дом – а без окон, без дверей» [7, с. 181], «домок / в шесть досок» [11, с. 293]. То есть метафорические описания Маяковского построены по принципу матрёшки, или «загадки в загадке».

Отметим, что танатологических образов у автора немало. Так, похоронную процессию, когда подростки печальной вереницей провожают в последний путь ребёнка, поэт именует «тоски хоботом», который он не раз наблюдал из окон (вероятно, процессия двигалась в сторону Ваганьковского кладбища в Москве) – по его иносказательному выражению, «так часто перелистывал гроба том» («Несколько слов обо мне самом», 1913) [5, с. 48]. Подробнее убедительная расшифровка парадоксальных метафор этого

стихотворения представлена в статье В.Н. Дядичева и В.В. Никульской [2]. Добавим, что покойник, гроб, могила, похороны – распространённые объекты фольклорной загадки (подробнее см.: [6]). Например, погребальная процессия в ней тоже показана через зрительные и слуховые впечатления наблюдателя:

Поревунчики ревут,
Потекунчики текут,
Красно дерево несут;
Не пышет,
Не дышит,
Не ворохнется (Похороны) [11, с. 292].

В стихотворении «Из улицы в улицу» (1913) одна из «внутренних загадок» неожиданно превращает загорающийся фонарь в старого любовника:

Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок [5, с. 46].

Яркими, одушевленными и пугающими элементами городского пейзажа в том же стихотворении, а также в «Адище города» (1913) становятся демонизированные средства транспорта: «рыжие дьяволы, вздымались автомобили», трамвай, который «в вечереющем смерче» «с разбега взметнул зрачки», «фокусник / рельсы / тянет из пасти трамвая» [5, с. 50, 45], вскрикнувший перед гибелью аэроплан. Демонизация технических новинок, представляющихся народу злобными чудовищами, убивающими всё живое, тоже восходит к фольклору.

Метафоры Маяковского в подавляющем большинстве зрительные и прежде всего колористические: уподобления даны по цветовой характеристике (багровый, белый, зелёный, желтый, охра, рыжий, чёрный, пёстрый, янтарный, золотой, золочёный, дымчатый, пепельный и др.). Поэт видит мир как художник, набрасывая его образ на свой поэтический холст быстрыми, резкими мазками, смело расцвечивая, по его выражению, «плеснувши краску из стакана». Поэтом-живописцем называет его В.Н. Альфонсов в книге «Слова и краски», справедливо рассуждая, что поэт увидел «в самих приёмах живописи возможности для обновления стиха». И далее исследователь пишет о ранней лирике: «Мир открылся

Маяковскому в зримых, пластических образах, из всех органов чувств он, кажется, больше всего доверял глазу, и это уже не поэтика, а миропонимание». Причём это не приглушенный импрессионистический, а полнозвучный язык объемов, форм, красок. «Город рисовался как гигантский натюрморт…» [1, с. 102, 104, 112].

В фольклорной загадке предметы чаще всего метафорически зашифрованы тоже на основе внешнего сходства, зрительных впечатлений, и ключевыми словами описания становятся колористические эпитеты, причём традиция обращалась к тем же ярким, сочным, бросающимся в глаза цветам, которые предпочитал и поэт: «Чёрная корова весь мир поборола (Ночь)»; «Белые реснички, жёлтые глазнички (Ромашка)»; «Красный катышок, зелёный черешок (Земляника); «Желта, а не солнце; с хвостом, а не мышь (Репа)» [7, с. 31, 48, 50]. Есть загадки, построенные на мнимом парадоксе – цветовой изменчивости предмета:

- Это чёрная?
- Нет, красная.
- Почему же она белая?
- Потому что зелёная (Смородина) [11, с. 48].

Наряду с цветом для поэта важен свет, который усиливает, скрадывает или искажает цвет, форму, делая образы предметов более ясными или, напротив, пугающими. Источники света природные – солнце, луна, звёзды, пожар, а также рукотворные городские – фонари, ночные освещенные окна домов, уличные вывески и др. Поэт настаивает на том, что в адище города, да и в целом кошмаре жизни должно быть хоть немного высокого, светлого, чистого и естественного, причём оно должно присутствовать каждый день – и это отнюдь не фонари, а звёзды:

…чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!
«Послушайте!» (1914) [5, с. 52]

Звёзды зажигают, потому что одних фонарей недостаточно. Лирический герой иронизирует: «кто-то называет эти плевочки / жемчужиной». Интересно, что бессчётными драгоценными каменьями звёзды давно называются в загадках:

Рассыпаны самоцветы по голубому бархату;

Кто их рассыпал, тот и собирает [7, с. 17].

Астральные объекты (небесные светила) – в лирике Маяковского не просто источник света. Они олицетворяются, очеловечиваются, и лирический герой вступает с ними, а также с небом и землёй в сложные взаимоотношения. Давно замечено, что лирическому герою Маяковского тесно в помещении, он всё время вышагивает своим размашистым шагом по улицам города, и окружающий природный и рукотворный мир как бы «опрокидываются» в его внутренний мир и наоборот, границы между ними стираются. Звёзды, вставая, опираются ногами на «железной мысли проводов перину» за решёткой («Утро», есть версия, что поэт описывает увиденное из тюремного окна) [5, с. 44]. В цикле «Я!» луну поэт уподобляет своей жене:

Морей неведомых далёким пляжем
идёт луна –
жена моя.
Моя любовница рыжеволосая [5, с. 47].

Ср.: в народной загадке о солнце: «Красная девушка по небу ходит» [11, с. 253].

К солнцу же поэт обращается как к отцу, молит прекратить его мучения:

Солнце!
Отец мой! <…>
Это душа моя
клочьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни! [5, с. 49]

Как известно, позже, в 1920 г., лирический герой Маяковского встретится с Солнцем по-дружески за чаем, и они поймут, что их многое связывает («Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»).

Кровнородственные или близкие (супружеские) отношения между небесными светилами отражены в мифологии и фольклоре многих народов мира. В русской загадке есть отголосок этих архаичных представлений: «Сестра к брату в гости идёт, а он от сестры прячется (Солнце и месяц)» [7, с. 21]. Существует гипотеза о том, что наделение солнца как верховного светила женскими чертами восходит к идеям матриархата. В другом варианте загадки

брат-день идёт в гости к сестре-ночи, а та скрывается. Маяковский трансформирует традицию: в его лирике родными или близкими становятся человек, небо, небесные светила, земля.

В стихотворении «От усталости» (1913) лирический герой Маяковского хочет «исцеловать» лысеющую голову земли «лохмотьями губ» своих [5, с. 49], а в «Кофте фата» (1914) поэт землю называет своей любовницей [5, с. 51]. В некоторых народных загадках тоже выражены эротические ассоциации с образом земли, которую обрабатывают, а она всё терпит и рождает новый урожай. Или о таких природных связях говорится от лица самой земли:

Заинька!
Беленький!
Полежи на мне,
Подрожи во мне:
Мне надсадно,
Да тебе хорошо (Земля под снегом) [11, с. 275].

Таким образом, фольклоризм Маяковского скрытый, он не сводится к заимствованиям из фольклора, цитированию фольклорных текстов, прямому обращению к традиции. Это такое сложное взаимоотношение двух культур, когда, не вступая с литературой в прямые контакты, фольклорные элементы становятся своего рода ферментами по отношению к литературному процессу и стилю писателя. Неявный фольклоризм Маяковского проявляется и в продолжении и трансформации традиции народной загадки. Поэт «…демонстрирует удивительное умение создавать яркие, ошарашивающие, запоминающиеся образы» [2, с. 18], но эти, казалось бы, чересчур усложнённые и оригинальные образы, парадоксальные сближения демонстрируют возвращение новой поэзии начала XX века к древним истокам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов В.Н. Слова и краски. СПб.: САГА; Азбука-классика, Наука, 2006. 320 с.
2. Дядичев В.Н., Никульская В.В. «Я люблю смотреть…» Загадка московского текста раннего Маяковского // Вестник МИТУ-МАСИ. 2019. № 4. С. 17–23.

3. Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература – культура – язык: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2023. 548 с. (Природный мир в пространстве культуры).
4. Карпов А.С. Маяковский-лирик: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1988. 143 с.
5. Маяковский В.В. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / Сост. Ал. Михайлова, вступит. ст. А. Метченко. М.: Правда, 1987. 768 с., ил.
6. Райкова И.Н. Русские загадки о смерти, покойнике, погребении в межкультурном контексте // Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich 13. Tanatos 1. Wroclaw: Wydawnictwo Universitetu Wrocławskiego, 2018. С. 35–46. (Slavica Wratislaviensia 167. 2018).
7. Русские народные загадки Пермского края: сборник фольклорных текстов с комментариями и истолкованиями / Сост. И.А. Подюков, А.В. Черных. СПб.: Маматов, 2012. 256 с.
8. Седакова И.А., Толстая С.М. Загадки // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2. Д–К. М.: Международные отношения, 1999. С. 233–237.
9. Сендерович С.Я. Морфология загадки. М.: Языки славянской культуры, 2008. 208 с.
10. Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст – 1 / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1994. С. 10–117.
11. Чудеса в решете. Вся русская загадка / <сост. Д.Н. Садовников>. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. 304 с., ил.
12. Цивьян Т.В. Отгадка в загадке: разгадка загадки? // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст – 1 / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1994. С. 178–194.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ПОЭТЫ-ШЕСТИДЕСЯТНИКИ: ТРАДИЦИИ «ЭСТРАДНОЙ» ПОЭЗИИ

КИСЛОВА Л.С.
Кандидат филологических наук, доцент
Тюменский государственный университет

ВЕТОШКИНА М.А.
Тюменский государственный университет

Эпоха оттепели становится эпохой нового после Серебряного века расцвета поэзии. В это время в поэтическое искусство «ворвалась» молодежь – группа поэтов-шестидесятников, родившихся в конце 1930-х – начале 1940-х годов и творчески сформировавшихся в период оттепели. Именно они дали русской поэзии новое лирическое качество. С именами А. Вознесенского, Е.Евтушенко, Р.Рождественского, Б.Ахмадулиной было связано становление эстрадной парадигмы русской поэзии. «Эстрадники» продолжили и переосмыслили артистические традиции Серебряного века. Их творчество складывалось из двух составляющих – поэтических текстов и артистического образа. Поэты не просто писали стихи, но и выступали перед аудиторией. Несмотря на своеобразие стихотворной манеры и актерского имиджа каждого поэта, «эстрадная» поэзия имела общие художественные доминанты: установку на лиризм, исповедальность, внимание к душевному миру человека. Молодые поэты активно внедряли в поэзию приметы своей беспокойной эпохи. Параллельно московской «эстрадной» поэзии в период оттепели формировалась и ленинградская поэзия 1960-х годов: И. Бродский, Г. Горбовский, А. Кушнер, Д.Бобышев, А.Найман, Е.Рейн И если в творчестве ленинградцев были продолжены традиции А. С. Пушкина, то «эстрадники» выбирают в качестве своего учителя Владимира Маяковского:

Поэт в России — больше, чем поэт.
В ней суждено поэтами рождаться
лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
кому уюта нет, покоя нет [4].

Андрей Вознесенский экспериментирует со словом также, как и В. Маяковский, к которому поэт обращается и постоянно возвращается в стихах. В. Катаев говорит о Вознесенском в предисловии к сборнику «Тень звука» (1970): «Настоящая поэзия начинается тогда, когда поэт перестает ощущать сдерживающие его условности формы, метрики, традиции вкусов, то есть когда, сбросив с себя все навязанное ему извне, чужое, заштампованное, он вдруг в один счастливый миг делается самим собой: вот он - совершенно новый, неповторимый, дерзкий, и вот перед ним его свободно выбранная тема, его свободная мысль - и между ними нет никаких преград, их ничто не разделяет, не тормозит их взаимовлияния и не препятствует полному, самобытному воплощению идеи в слове.

Я вижу основное качество Вознесенского – раскованность, самое ценное, что может быть в поэте.

Вознесенский прошел замечательную школу современной русской, советской поэзии – смею сказать, лучшей в мире – и воспринял ее не только как талантливый ученик, но и как прямой ее продолжатель» [7].

В своем стихотворении «Разговор с эпиграфом» Андрей Вознесенский ведет диалог с мэтром и даже сравнивает себя с ним. На самом деле «эстрадники» в каком-то смысле – прямые наследники футуристов. И дело не только в традиции публичных выступлений, хотя география выступлений футуристов определенно была обширной: например, гастрольные турне В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского по городам России. Проходили выступления футуристов и в Политехническом музее, проводились вечера в «Бродячей собаке», были популярны постановки трагедии «Владимир Маяковский» и оперы Н.Крученых «Победа над солнцем» на сцене «Луна-парка». Также широко была распространена практика поэтических гастролей шестидесятников на площадках театров, стадионов, вузов, на сцене Политехнического музея.

Основное сходство в позициях футуристов и шестидесятников связано со словом, с поэтическим языком. Художественная свобода футуристов и шестидесятников определялась свободой создания слова, новизной поэтического

видения мира и внедрения в лирику нетривиальных художественных образов. В творчестве футуристов «для обновления языка создавались неологизмы, расшатывался синтаксис, упразднялись традиционные поэтические размеры, использовался звукообраз, семантизировались отдельные морфемы и даже фонемы в слове» [1: с. 131]. Шестидесятника, по сути, делают то же самое, двигаясь к созидательному началу, обновлению рифм, ритмов и тропов, новаторским устремлениям, сопряжению поэтического языка с живой разговорной речью. Таким образом, Андрей Вознесенский в своем стихотворении «Разговор с эпиграфом» (1973) обращается к Владимиру Маяковскому, в первую очередь, как к футуристу.

И когда мы выходим на стадионы в Томске
или на рижские Лужники,
вас понимающие потомки
тянутся к завтрашним
сквозь стихи <…> [3].

Андрей Вознесенский обыгрывает стихотворение В. Маяковского «Юбилейное» (1924), используя представление Пушкину (*Александр Сергеевич ,/ разрешите представиться./ Маяковский*):

И когда этот случай счастливый
представится,
отобью телеграммку, обкусав заусенцы:
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
РАЗРЕШИТЕ ПРЕСТАВИТЬСЯ —
ВОЗНЕСЕНСКИЙ [3].

Маяковский и Вознесенский в поэзии связаны друг с другом как экспериментаторы с активной гражданской позицией. Общим для обоих является романтическое отношение к жизни, они предпринимают попытки построить свой мир мечты и воспитать своих молодых героев – свой «молодняк».

Вы ушли,
понимаемы процентов на десять.
Оставались Асеев и Пастернак.

Но мы не уйдем
как бы кто не надеялся!
мы будем драться за молодняк [3].

Андрей Вознесенский, как и футуристы, развивает урбанистическую тему: небоскребы, мосты, витрины, самолеты, аэростаты. Так, в стихотворении «Разговор с эпиграфом» (собственно само название этого стихотворения является отсылкой не только к тексту «Юбилейного», но и к стихотворению В.Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии», 1926) сравнение учеников с лайнерами так или иначе представляет урбанистическую линию футуристов:

Я тоскую о поэтическом сыне
класса «Ан» и 707-«Боинга»…
Мы научили
свистать
пол-России.
Дай одного
соловья-разбойника!.. [3]

Андрей Вознесенский берет на себя ответственность не только за будущее, но и за прошлое, поскольку существует в контексте мировой культуры, и его творчество вписано в этот контекст:

Вам Маяковский что-то должен.
Я отдаю.
Вы извините — он не дожил. Определяет жизнь мою
платить за Лермонтова, Лорку
по нескончаемому долгу [2].

Евгений Евтушенко также рассматривает В.Маяковского как своего учителя, но при этом не сопрягает свое творчество с поэзией В.Маяковского. Он восхищен личностью В.Маяковского, его значимостью, непримиримостью и громадностью:

Дай , Маяковский, мне
глыбастость,
буйство,
бас ,
непримиримость грозную к подонкам … [4].

Но при этом Е.Евтушенко видит в Маяковском человека ранимого, нежного, страдающего, трогательного. Именно таким предстает поэт в стихотворении «Нежность» (1955):

Что Маяковского жизни лишило?
Что револьвер ему в руки вложило?
Ему бы —
при всем его голосе,
внешности —
дать бы при жизни
хоть чуточку нежности [6].

В стихотворении «Мать Маяковского» (1954) поэт явлен не «агитатором, горланом, главарем», а просто сыном, любимым и беззащитным. Е.Евтушенко интересует здесь Маяковский – ребенок. Он восхищен его чувствительностью и внутренней красотой. Именно эта незащищенность великого поэта привлекает его ученика, увидевшего в нем не столько борца и певца революции, сколько прекрасного, чистого человека с открытой детской душой:

Он гремел на эстрадах,
веселый и грозно остривший,
но она-то ведь знала,
как дома потом,
ей в колени упав головою остриженной,
он дышал тяжело
со стиснутым ртом [5].

У Роберта Рождественского – еще одного поэта – шестидесятника – свое отношение к Владимиру Маяковскому. Он словно продолжает творческую судьбу «агитатора, горлана, главаря», пережившего свою эпоху. Р.Рождественский выбирает образ В.Маяковского, поскольку этот образ соответствует его внутренним устремлениям и органично вписывается в поэтическую картину мира Р.Рождественского, который даже зачастую оформляет свои стихи «лесенкой». Он становится поэтом – оратором, декламатором, alter ego В.Маяковского, возродившимся в эпоху оттепели: «Я встречал людей, которые говорили мне, что они не любят Маяковского. И мне жаль их. В чём-то эти люди неполноценные».

Таким образом, взгляды на творчество и личность Владимира Маяковского поэтов оттепельной поры многообразны: это поэтическая сопричастность (Андрей Вознесенский), восхищенный сторонний взгляд (Евгений Евтушенко), глубокое личностное восприятие (Роберт Рождественский). Но поэтическая жизнь всех этих художников так или иначе оказывается органично встроенной в бесконечную художественную Вселенную Владимира Маяковского.

ЛИТЕРАТУРА

1 Барковская Н.В. Поэзия серебряного века. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2010. 194 с.
2 Вознесенский А.А. «Записка Е. Яницкой, бывшей машинистке Маяковского» [Электронный источник]: https://russian-poetry.com/zapiska-e-yanickoj-byvshej-mashinistke-mayakovskogo/
3 Вознесенский А.А. «Разговор с эпиграфом» [Электронный источник]: https://russian-poetry.com/ razgovor-s-epigrafom/
4 Евтушенко Е. А. Молитва перед поэмой [Электронный источник]: https://pitzmann.ru/evtushenko-bratskaya.htm#molitwa
5 Евтушенко Е.А. Мать Маяковского [Электронный источник]:https://rustih.ru/evgenij-evtushenko-mat-maya-kovskogo/
6 Евтушенко Е.А. Нежность [Электронный источник]: https://www.culture.ru/poems/26291/nezhnost
7 Катаев В.П. Немного об авторе // Вознесенский А.А. Тень звука. М.: Молодая гвардия, 1970. 266 с. [Электронный источник]: https://sharlib.com/read_1 53575-1

ОДНОСОСТАВНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В. МАЯКОВСКОГО

КОВАЛЕВА В.С.
Кандидат филологических наук, доцент
Смоленский государственный университет

Свой глобальный поэтический текст В. Маяковский, по его собственным воспоминаниям, начал создавать с 1909 года. При этом в поисках большей выразительности он экспериментировал не только со словом, но и с синтаксическими конструкциями.

Среди разнообразных синтаксических конструкций русского языка базовой коммуникативной единицей синтаксиса является простое двусоставное повествовательное предложение. Передача с помощью синтаксических средств актуальной информации говорящими происходит благодаря сообщению ими друг другу чего-то нового. При актуальном членении в простом двусоставном предложении, непосредственно связанном с коммуникативно-речевой ситуацией, непременно обращают внимание на порядок слов. Так, при прямом порядке слов «новое» (рема) следует после известного, «данного» (темы). В этом случае подлежащее выступает как предмет мысли («данное»), а сказуемое – как предикативная характеристика предмета мысли («новое»). Двусоставное распространенное предложение в текстах разной стилистической и разной жанровой природы встречается чаще, чем предложение нераспространенное. Не являются исключением и поэтические тексты.

Двусоставные повествовательные распространенные предложения с прямым порядком слов, когда группа подлежащего предшествует группе сказуемого, – нередкое явление и в поэзии В.В. Маяковского, например:

Угрюмый дождь скосил глаза [4, с. 43];
Простúни вод под брюхом были [4, с. 44];
Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана [4, с. 46].

Так что пресловутая «непонятность» стихов Маяковского, на которую сетуют многие впервые сталкивающиеся с его творчеством читатели, зачастую мнимая, поскольку прямой порядок слов делает конструкцию ясной для понимания, о чем свидетельствуют приведенные выше стихи. Исследователи поэтического языка Маяковского утверждают, что его произведения рассчитаны не на читателя, а на слушателя: «Что Маяковский действительно пишет для произнесения, видно хотя бы из того любопытного факта, что очень многие из мало знающих новую поэзию или просто не умеющих читать стихи, прекрасно воспринимают Маяковского при произнесении, но отказываются его читать. И дело здесь не в оригинальной, непривычной форме строки: напротив, если бы Маяковский писал четырехстрочиями, он был бы фактически непонятен: трудна не его фонетика, а его синтаксис» [2, с. 19].

Маяковский мастерски умел разрывать синтаксические связи слов в конструкциях, смело вводил в поэтические тексты инверсионное словорасположение. «Стиховая система Маяковского, форсирующая каждое слово, перераспределяет «нормальные» (привычные в прозаической речи) синтаксические взаимоотношения. В стихе Маяковского происходит, как говорил О.М. Брик, своеобразное «размыкание» синтаксических связей», пишет В.В. Тренин [6]. Приведем пример, иллюстрирующий вышесказанное:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни [4, с. 45].

Здесь обособленное определение, относящееся к подлежащему, стоит в постпозиции, после группы сказуемого. В данном случае понимание смысла поэтической фразы затруднено дистантным расположением обособленного члена предложения.

Отметим, что мало кому удавались такие инверсионные изыски, какие создавал Маяковский. В синтаксическом строе его стихов, например, возможно отсутствие семантического субъекта, но при этом отмечается наличие обособленных членов, относящихся к этому субъекту:

А я?
Несло же, палимому, бровей коромысло
из глаз колодцев студеные ведра [4, с. 47].

В примере два неполных предложения. Отсутствие субъекта во втором восполняется из первого – это местоимение «я». Если задаться целью восстановить прямой порядок слов, можно получить примерно такую конструкцию: *Коромысло бровей несло же [мне], палимому, студеные ведра из колодцев глаз.* Как видим, в результате такого экспериментирования теряется прелесть развернутой метафоры, поскольку с устранением инверсии исчезает то, что называется Поэзией.

Примеры двусоставных предложений с прямым и инверсионным порядком слов из стихов В.В. Маяковского приведены нами в доказательство того, что именно эти конструкции являются наиболее частотными в его поэтических текстах. При этом большинство двусоставных предложений характеризуется структурной и семантической неполнотой, свойственной разговорной речи. По мнению Б. Арватова, «неполнота предложений является синтаксическим лицом Маяковского, – превращается у него в принцип работы над речью» [2, с.3].

Не меньший интерес, чем двусоставные, представляют, на наш взгляд, простые односоставные предложения в поэтических текстах В.В. Маяковского. Мы обратились к стихам поэта, написанным им в период с 1912 года по 1915 год (от публикации стихотворения «Ночь» до создания поэмы «Облако в штанах»). Выбранный период связан с увлечением Маяковского футуризмом.

Односоставные предложения в русском языке, как известно, играют заметную роль в разных функциональных стилях, а в художественную речь, в частности в поэтические тексты, они вносят особую экспрессию.

Важная структурная особенность односоставных предложений заключается в том, что в них главный член аккумулирует в себе и предмет мысли, и его предикативную характеристику, то есть одновременно и «данное», и «новое». Другой их особенностью является то, что в односоставных предложениях структурная составляющая довлеет над семантической. Можно сказать, что эти конструкции являются яркими синтаксическими образцами влияния

формы на содержание (исключением служат лишь обобщенно-личные предложения, в которых семантика выходит на первый план, поскольку в таких построениях находит вербальное выражение приобретенный человеком жизненный опыт:

В края, где злоба крыш,
не кинешь блесткой лесни [4, с. 47];
Мальчик – не мусор, не вывезешь на тачке
[4, с. 63]).

Нами проанализировано 30 стихотворений поэта указанного периода. Из них методом сплошной выборки отобрано 85 односоставных предложений, представляющих собой самостоятельные предикативные единицы, и 74 односоставных предложения в составе сложных синтаксических построений. В работе мы использовали элементы метода формального анализа, к которому при рассмотрении поэтического синтаксиса Маяковского обращались такие исследователи, как М.В. Акимова [1], М.Л. Гаспаров [3], И.П. Пильщиков [5].

Каким же конструкциям отдает предпочтение Маяковский? Оказывается, определенно-личным предложениям. Их в структуре анализируемых поэтических текстов 68 (43%): 42 самостоятельных предложения и 26 предикативных единиц в составе сложных конструкций.

Использование определенно-личных предложений закономерно для стиля Маяковского, они структурно близки двусоставным, так как в них по грамматическому выражению главного члена, представленного глаголом, легко определяется субъект действия:

Читайте железные книги! [4, с. 46];
Кричу кирпичу,
слов исступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть…[4, с. 49];
«Ах, пустите, пустите, пустите!» [4, с. 54].

Лидирующая форма главного члена в определенно-личных предложениях у Маяковского – повелительное наклонение глагола 2-го лица множественного числа (излюбленная грамматическая форма ораторов):

«Ах, закройте, закройте глаза газет!» [4, с. 55];
Собирайте миллион [4, с. 64];
Бросьте! [4, с. 67].

Нередко в этих конструкциях присутствует обращение, которое, как известно, с основным составом предложения не связано, но по нему можно судить о визави лирического героя (в примерах обращение выделено нами курсивом):

Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов! [4, с. 45];
Идите, *изъеденные бессонницей*,
сложите в костер лица [4, с. 58];
Идите, *сумасшедшие*, из России, Польши
[4, с. 58];
Берите, милые, берите, чего там! [4, с.70].

Структура приведенных определенно-личных предложений свидетельствует о воспроизведении Маяковским особенностей разговорной речи в поэтическом тексте.

На втором месте по частоте встречаемости в анализируемых произведениях стоят безличные предложения (25%): 16 самостоятельных единиц и 24 предложения в составе сложных конструкций. В поэтических текстах, ориентированных на диалогическую речь, безличные конструкции вроде бы не совсем уместны, поскольку в большинстве своем они структурно бессубъектны. Однако Маяковский в эти предложения на место главного члена помещает слова категории состояния, при которых, в силу их грамматической природы, субъект в конструкции все-таки наличествует, хотя бы и в роли второстепенного члена предложения:

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги [4, с. 43];
Желудку ничем болеть нельзя,
кроме аппендицита и холеры! [4, с. 65];
Как вам не стыдно верить
нелепости?! [4, с. 67].

Завершают список глагольных односоставных структур неопределенно-личные предложения (11%): 6 самостоятельных единиц и 11 в составе сложных предложений:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты [4, с. 43];
Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку, цветами устелят мне след
[4, с. 53];
Сейчас притащили израненный вечер
[4, с. 55].

Неопределенно-личные предложения помогают поэту акцентировать внимание на действии, отодвигающем его производителей на второй план.

Примерно 11% примеров односоставных предложений приходится на именные, которые представлены только самостоятельными конструкциями и в составе сложных предложений не встречаются, например:

Ванны.
Души.
Лифт [4, с.45];
Сердце девушки, вываренное в иоде [4, с.62].

Исключением является название стихотворения «Скрипка и немножко нервно», представляющее собой сложносочиненное предложение, компонентами которого поэт сделал номинативное предложение и предложение безличное.

Именные предложения в поэтическом тексте Маяковского увеличивают объем сообщаемой информации, но на динамику текстового времени влияния практически не оказывают.

Таким образом, наши наблюдения над функционированием односоставных предложений в поэтическом тексте Маяковского служат подтверждением того, что для поэта необыкновенно важной была глагольность фразы [2, с. 23-24]. Видимо, по этой причине среди односоставных предложений в анализируемых текстах глагольные преобладают над именными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова М.В. Традиции изучения русского стихотворного синтаксиса: О.М. Брик и М.Л. Гаспаров // Антропология культуры. М.: Новое издательство, 2015. Вып. 5. С. 351–366.
2. Арватов Б. Синтаксис Маяковского (Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир»). URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/110_Arvatov.pdf
3. Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М.: Наука, 1981. С. 148–168.
4. Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Правда, 1987. С.43-72.
5. Пильщиков И.П. Наследие русской формальной школы и современная филология // Антропология культуры. М.: Новое издательство, 2013. Вып. 5. С. 319– 350.
6. Тренин В.В. Особенности языка Маяковского// Русский язык. Библиотечка учителя. 2005. №22. URL: https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200502207

В. МАЯКОВСКИЙ И ДАТСКИЙ ФУТУРИЗМ

КОРОВИН А.В.
Кандидат филологических наук, доцент
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Принято считать, что В.В. Маяковский является одной из самых значимых фигур не только для русской советской литературы, но и для всего европейского футуризма. И это суждение не может не вызывать сомнений и даже вполне обоснованных возражений. По сей день оценка творчества Маяковского фактически основывается на магистральном дискурсе советской пропаганды в области культуры, который в свою очередь был определен резолюцией Сталина на памятном письме Л. Брик: «Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и к его произведениям – преступление», опубликованной в «Правде» 5.12.1935 г. Именно эти слова положили начало канонизации Маяковского и превращения его поэзии в образец для подражания. Автоматически весь корпус его поэтических произведений вошел в канон социалистического реализма, с 1934 г. ставшего единственным дозволенным методом художественного творчества в СССР.

Очевидно, что место Маяковского в русской литературы определяется не столько художественными достоинствами его произведений, силой таланта и новаторством в поэзии, сколько политическими соображениями. Имя Маяковского вытеснило из русской культуры имена многих не менее, а, возможно, и более талантливых поэтов, в чем, безусловно, проявляется историческая несправедливость. Когда в 1980-90 гг. в историю русской литературы стали возвращаться писатели, изгнанные оттуда коммунистической пропагандой, то место уже оказалось занятым: в массовом сознании, десятилетиями культивируемом советской школой, Маяковский оставался «лучшим и талантливейшим поэтом». Сохранению до наших дней подобного отношения к фигуре Маяковского, несомненно, способствует памятник, воздвигнутый по личному указанию Сталина, но уже после его смерти в 1958 г., на площади, носящей имя поэта. Скульптор А.П.

Кибальников и архитектор Д.Н. Чечулин создали гигантский монумент, выдержанный в стилистике социалистического реализма, а потому его художественные достоинства тоже можно поставить под сомнение, но отвечающий главной задаче – быть наглядным примером коммунистической идеологии. Памятник Маяковскому превосходит по своим размерам памятники всем писателям, поставленные в Москве: его высота 10 метров (больше только дореволюционный памятник А.С. Пушкину – 11 метров). Трудно переоценить силу воздействия на умы монументальной пропаганды, поэтому на бытовом уровне значимость Маяковского до сих пор в России воспринимается как соразмерная его памятнику. Сыграла свою роль и мода на поэзию Маяковского, распространившаяся в 1960-е гг., когда у подножия именно его памятника проходили чтения стихов молодых поэтов.

Наше, «внутреннее», восприятие Маяковского и его значимости невольно экстраполируется на весь мир, и тут возникает очевидное противоречие: Маяковский оказывается не только не великим, но и далеко не самым заметным поэтом, как в контексте эпохи, так и в контексте вполне определенного эстетического направления – футуризма, к которому он и принадлежал, поскольку концепт «социалистический реализм» возник уже после его смерти. Конечно, никакой вины самого Маяковского в его подобном посмертном возвеличивании нет, он был человеком своего времени, следовал актуальным и модным политическим и эстетическим тенденциям, оставаясь в рамках авангардных течений эпохи модернизма. Таким образом, логично подходить к оценке значимости его наследия не с позиций сформировавшегося стереотипа, а попытаться определить место Маяковского в ряду других поэтов той эпохи, когда он жил и творил.

Современная поэту критика во многом была гораздо более объективной, чем в последующие годы, свидетельством чему становится статья Г.А. Шенгели «Маяковский во весь рост» (1927), где среди прочего он отмечал: «Проф. П. Н. Сакулин на моем докладе в Академии Художественных Наук корил меня тем, что Маяковского я рассматриваю вне связи с футуризмом – европейским движением в литературе и в искусстве. Думаю, что этот укор не попадает в цель: я не пишу историко-литературное исследование; затем, связь с тем или другим широким движением

ничего не говорит о достоинстве данного поэта: есть футуристы – хорошие поэты, и есть – плохие; Маяковский – плохой, хотя бы он и бранился точь-в-точь, как Маринетти. Средний же читатель вообще не помышляет о том, насколько связан Маяковский с футуристами Скандинавии и Балканских государств, а попросту читает его как его, сопоставляя не с футуристами, а с нефутуристами. Я вправе, следовательно, держаться тех же рамок. И в конце концов, очень многое из того, что я говорю о Маяковском, приложимо к футуризму в целом. В основном футуризм – антикультурен и реакционен, хотя бы он был всеевропейским и всеавстралийским, хотя бы он был исторически неизбежным этапом» [2, 19].

Во многом соглашаясь с высказанными Шенгели соображениями, все-таки нельзя принять его оценку футуризма в целом как «антикультурного» явления, даже если отталкиваться от манифеста русских футуристов 1912 г. «Пощечина общественному вкусу», где декларировалось требование сбросить классику с «Парохода современности». Футуризм в целом вписывается во вполне определенную традицию, наследуя литературе XIX в., хотя и пытается это отрицать. При всей своей показной революционности и стремлению к обновлению искусства, футуризм не стал эпохальным явлением, заняв в истории культуры скромное место одной из страниц модернизма, интересной и заслуживающей внимания, но далеко не определяющей весь дальнейших ход развития мирового искусства.

Если говорить о творчестве Маяковского – единственного поэта-футуриста, кроме Ф. Т. Маринетти, сыгравшего существенную роль в истории национальной литературы, то наиболее интересными и талантливыми представляются его сочинения, написанные в 1910-е гг., с чем соглашается и Шенгели. Именно в это время европейский футуризм переживает свой краткий расцвет, поскольку уже в 1920-е годы он неизбежно вырождается, к нему постепенно теряют интерес даже его апологеты. Сама идеология футуризма или разочарование в ней либо толкают к его противоположности – экспрессионизму, либо заставляют искать материал для поддержания футуристского пафоса в идеологии тоталитарных систем, к чему пришли и Маяковский, и Маринетти. Б. Янгфельд пишет о встрече Маяковского и Маринетти в 1925 г. в Париже: «…всего свидетельствуют о том, что между

поэтами было больше общего, чем расхождений. Это подтверждается «футуристическими пожеланиями» «дорогому Маяковскому и великой России — энергичной и оптимистической», которые Маринетти оставил в записной книжке Маяковского. Но если встреча оказалась такой же дружеской, как эти пожелания, причин афишировать ее у Маяковского не было…» [3,281].

Важным и методически правильным для понимания роли творчества Маяковского в мировом литературном процессе является его сопоставление именно с другими авторами-футуристами, определив степень их влияние на национальные литературы. Тем интереснее рассмотреть его ранние сочинения в контексте иного, никак с Маяковским не связанного, когда типологические черты футуризма проступают наиболее отчетливо: таким «иным» в данном случае и предстает датская литература. Очевидно, что бессмысленно искать связи между творчеством Маяковского и творчеством датских поэтов, поскольку его имя им было едва ли знакомо, а Маяковского Дания, как и вообще Скандинавия, совсем не интересовала. Стоит только вспомнить строки: «И не повернув головы кочан и чувств никаких не изведав, берут, не моргнув, паспорта датчан и разных прочих шведов». Надо сказать, что датчане платят Маяковскому той же монетой: его творчество в Дании по сей день малоизвестно, поскольку переводить его произведения стали только в 1960-70 гг., что отчасти отражает объективную оценку его творчества в мировом масштабе.

В России футуризм был импортированным явлением, как импортированным явлением он был и в Дании. Т. Йельсбак отмечал: «Футуристическая эстетика Ф.Т. Маринетти и его последователи стали известны здесь (в Дании – А.К.) благодаря передвижной выставке итальянских художников-футуристов, которая открылась в Париже в феврале 1912 года и была показана в Копенгагене в июле того же года. Эта выставка широко освещалось прессой, но практически была проигнорирована ведущими датскими художниками-модернистами. Тем не менее, во время Первой мировой войны Копенгаген стал центром недолгого подъема модернизма в датском искусстве и литературе. Художники внезапно начали экспериментировать одновременно с кубизмом и футуризмом, а яростная взрывная риторика из манифестов Маринетти стала модной среди молодых датских поэтов» [7, 147].

В 1922 г. выходит антология авангардисткой поэзии «Пять континентов», подготовленная франко-немецким поэтом-экспрессионистом Иваном Голем, где очень немного собственно футуристских стихотворений: Голь явно отдавал предпочтение поэтам, соответствующим его пониманию современного искусства. Русская литература представлена именами Блока, Белого, Есенина, Ахматовой, Брюсова, Эренбурга, Шершеневич и Маяковского, и только два последних соотносимы с футуризмом. Голь знал русский язык, был лично знаком с Маяковским и перевел фрагменты его книги «Война и мир», включенные в эту антологию. Среди датских поэтов внимания Голя удостоились лишь двое: Фредерик Нюгор и Том Кристенсен, тяготевших к футуризму в молодости, но не ставших яркими его представителями. Складывается впечатление, что у Голя было весьма смутное представление о литературе Скандинавии, поскольку в предисловии он пишет: «Дальше на Север остается только Скандинавия, никакая в поэзии. Ледяная пустыня» [6, 9]. Несправедливость этого суждения очевидна, тем более в Дании был поэт, весьма схожий с Маяковским и по степени таланта, и по своим эстетическим убеждениям и устремлениям, но занимающий гораздо более скоромное положение в национальный литературе, поскольку его творчество никогда не было связано с политикой.

Эмиль Бённелюке (Emil Bønnelycke, 1893-1953) был ровесником Маяковского, как и Маяковский в России, он стал самым крупным представителем футуризма в Дании. В отличие от своих современников и соратников: Рудольфа Бробю-Йохансена, Харальда Момберга и вышеупомянутого Нюгора он не испытывал симпатий к коммунистической идеологии и никогда не принадлежал к писателям левой ориентации, хотя и разделял их экзистенциальный восторг перед будущим. Также как Маяковский, Бённелюке был поэтом-антидидактиком: он не получил специального литературного образования, всегда чувствовал свою близость с народом и не мог не ощущать себя чужаком среди датских поэтов-интеллектуалов, к которым относился Том Кристенсен, кстати, его близкий друг. Как и Маяковский, Бённелюке прославился эпатажным поведением: так, в 1919 г. во время чтения своего стихотворения «Роза Люксембург» (Rosa

Luxemburg) он четыре раза выстрелил из пистолета, чем страшно напугал публику, но зато хорошо запомнился.

Начало его поэтической карьеры ознаменовал сборник «Огонь и юность» (Ild og ungdom, 1917), в который молодой поэт включает и стихи, написанные в традиционной манере, и экспериментирует с новыми формами. Роднит ранее творчество Бённелюке и Маяковского еще и ориентация на У. Уитмена, которому оба поэта многим обязаны. К. Чуковский писал: «Как известно, в начале своей литературной работы Маяковский был под влиянием «Листьев травы». Ему в то время весьма импонировала роль Уитмана в истории всемирной поэзии, как разрушителя старозаветных литературных традиций, проклинаемого «многоголовою вошью» мещанства» [1, 18]. Дебютный сборник Бённелюке отражает его желание следовать традиции, а в тоже время ниспровергнуть эту традицию: открывается он стихотворением «Сердце» (Hjertet), в многом апеллирующим к философской лирике прошлого века, где тема скоротечности человеческой жизни оказывается основной, да и форма стихотворения не отличается особой оригинальностью. Представляется, что оно должно задавать тон всем остальным стихотворениям, но интонация в сборнике постепенно меняется: форма стихов становится все более сложной и неоднородной, а образы все более новаторскими и необычными. Так, в стихотворении «Киоск» (Kiosk) вслед за Уитменом появляется длинная строка, непомещающейся на страницу, а центральное место занимает образ современного города, живущего новыми технологиями и скоростями, – образ, который будет ключевым в последующих сборниках. Программным стихотворением является «Молодость» (Ungdom), начинающееся словами: «Никогда не дождетесь извинений за то, что мы молоды». Оно предстает гимном не только молодости, но будущему, каким бы оно не было.

Также как и для Маяковского («Я – несколько слов о мне самом»), для Бённелюке очень важна тема осмысления себя как поэта, чему посвящен целый ряд стихотворений: «Странник» (Vandringsmand), «Введение» (Introdaction), «Строфы» (Strofe), «Огонь» (Ilden). Поэт экспериментирует с разными формами стихосложения. «Строфы» написаны тоническим стихом, где

рифмуются только четные строки, а текст насыщен неожиданными метафорами и неологизмами.

Я солнечный луч в чёрном тумане,
Скорбном тумане,
В муке, тоске, о которой бормочет
Душа мироздания.
И в глубокой ночи, которая утро
Так ждёт и манит,
Я тихий посол зажженных звезд,
Звездное оставание.

Я цветок, стоящий под весенним дождем.
Сквозь трясину гари,
Сквозь болото праха прорастаю, как день
Истекает шагом.
Я улыбка при каждом следующем изнемогшего
Сердца ударе.
Я солнечный луч над мироздания
Саркофагом.[35]

Самоидентификация, постижение себя в этом мире оказываются для поэта ключевыми; мотивы эгоизма, богоборчества, одиночества очень схожи у Бённелюке и Маяковского. Я. Бекгор отмечал: «Как и Уитмен, Бённелюке не боится петь песню о себе, но этот субъективизм не является бесплодным нарциссизмом, в котором эго замыкается на себе. Скорее, переживание собственного я используется как зеркало для отражения мира, когда впечатления от современности принимаются, обрабатываются и проецируются вновь» [4]. Ключевым для этого сборника становится стихотворение «Огонь», где рефреном проходит анафора «Я», а лирический герой уподобляется стихийной силе, движущей мироздание.

Я сын силы вечной, Брахма и огонь.
Злость любовь рождает в сердце у меня.
Я молюсь - проклятья падают в ладонь.

[35] © Васильев В.С., перевод 2023.

Крестный мой отец - владыка Сатана.
Я есть ад, в огне и празднестве рождён,
Мука, что во власти радости навета.
Я страданиями сломлен, побеждён.
Посмотри: стою златым окутан светом.

Я огонь, костёр всех мировых земель,
В пламени себя сжигаю и калечу.
Боль есть всё: друзья и радость, даже цель
Жизни и блаженства сферам путь навстречу.
Полон злобой я. Горит во мне она!
И пылаю от обиды я глубокой.
Верности моей так счастлив сатана
И в моем огне тепло сгорает Бога.[36]

Тема отказа от прошлого звучит в стихотворении «Статуя Дракманна» (Drachmann-Statuen). Датский поэт-неоромантик Хольгер Дракманн воплощал собой уходящий мир традиционной поэзии, ему прочили место национального гения, но оно так и осталось незанятым. Пришли новые молодые поэты, пролагающие путь в будущее, а статуя оказалась посреди оживленной улицы напротив ресторана, тем самым снижается пафос ценности традиции. Если русские футуристы требуют освободить пароход современности от балласта литературы XIX века и тех, в ком они видят продолжение этой литературы, то Бённелюке насмехается над этой традицией, тем курьезнее выглядит факт, что в 1935 г. он получает премию имени Дракманна.

В 1918 г. выходит его самая известная книга, ставшая манифестом национального футуризма, «Песни асфальта» (Asfaltens Sange). Бённелюке выбирает форму стихотворения в прозе, которая к тому времени укоренилась в национальной литературе и оказалась очень удобной для футуристов с их стремлением к полной свободе творчества. Словесные, содержательные, ритмические особенности прозаических текстов в этом сборнике в наибольшей мере соответствуют принципам футуризма; и, следуя футуристским манифестам, в нем прославляются красота современного

[36] © Васильев В.С., перевод 2023.

мегаполиса, преимущества индустриального общества и скорость транспорта.

Первый текст сборника называется «Век» (Aarhundredet) – это признание в любви к XX веку. Бённелюке использует анафору «Я люблю...» в начале каждого абзаца, после чего он перечисляет все, что он ценит в современности: машины и технику, прогресс, трамваи, поезда, самолеты, суматоху и хаос. Он практически в эйфории как от возможностей в новом веке, так и от безумия и ужаса, которые во многом определяют состояние современного мира. Стихотворение «Век» в некотором отношении стало каноническим для датской литературы, поскольку в наибольшей мере выражает идеи футуризма с его восхищением будущим и прогрессом, скоростями, машинами и даже разрушениями, порожденными войной: «Я люблю тебя – ты загадочное время, ты вековечный век, богатый на никогда ранее не изведанные превратности, богатый хаосом, красотой замешательства, великолепием скорости, богатый безрассудным прогрессом, богатый ужасом, нарастающей убийственной увертюрой, войной, чьи тромбоны, пушки и барабаны, пулеметы, провозглашают мировую революцию» [5,7].

В поэтическом сборнике «Праздники» (Festerne, 1918) звучат мотивы, характерные для неромантической поэзии: странствия, поиски дома, связь искусства и жизни. Поэт в это время работает в столице Норвегии Кристиании, а потому с тоской вспоминает о родном крае. В стихотворении «Скаген»[37] (Skagen) опять возникает образ Дракманна, но уже в совершенно ином ключе: Дракманн – художник, который на своих полотнах запечатлел образ родины. Этой же теме посвящены стихотворения: «Хольберг»[38] (Holberg), «Датчанин» (Danskeren), «Дома» (Hjemme). Одним из ключевых становится стихотворение «Мать» (Mor), написанное еще в 1913, но включенное в этот сборник. Оно также перекликается со стихотворением Маяковского о матери. Вместе с тем, образы нового времени, прогресса и индустриализации не дают поэту погрузиться в ностальгию и сентиментальные воспоминания: стихотворения «Над асфальтом» (Over Asfalt), «Автомобиль» (Automobilet),

[37] Мыс, крайняя северная географическая точка Дании.
[38] Великий датский драматург XVIII в.

«Вестерброгаде»[39] (Vesterbrogade) передают атмосферу центральных улиц Копенгагена, где отчетливо ощущается городская суета, звуки машин и топот шагов. Мотивами пути и странствия отмечены стихотворения «Пилигрим» (Pilgrim), «Весна в Праге» (Foraar i Prag), «Нью-Йорк» (New York). Последнее стихотворение написано верлибром, в нем Нью-Йорк предстает городом – воплощением мечты будущего, где все достижения современной цивилизации слились воедино, что вызывает у лирического героя неописуемый восторг: «Нью-Йорк, Нью-Йорк, мое сердце ликует, ликует с тобой».

Поэтический сборник «Своды и сталь» (Buer og Staal, 1919) состоит из трех частей, первая из которых представляет собой гимн индустриальному обществу, где каждое стихотворение прославляет новую цивилизацию и новый век. Почетное место в этом занимает сам автор – творец будущего: «Слово» (Ordet), «Камень» (Stenen). Вторая часть: «Копенгагенские сонеты» (Københavnersonetter) – это типичные примеры урбанистической лирики, где появляются образы копенгагенских улиц, на которых царит дух настоящего времени: «Аэроплан» (Aeroplanet), «Локомотив» (Lokomotivet), «Машинный зал» (Maskinhallen). В последнем стихотворении машинный зал сравнивается с индуистским храмом, а машины – со слонами, что фактически сакрализует технический прогресс, возводя его до уровня религии.

Третья часть «Любовные сонеты» (Kærlighedssonetter) как бы апеллирует к традиции Петрарки, но новаторская форма стиха уводит от подобного восприятия поэзии Бённелюке: так, в сонете «Божество» (Guddommen) используется длинная строка, что вносит определенный диссонанс в ритмический строй стихотворения.

В 1920-е гг. происходит трансформация поэтического мировоззрения поэта, который все дальше отходит от восторженного футуризма и склоняется в сторону экспрессионизма, нотки которого звучали еще в сборнике «Праздники». Несомненно, Бённелюке проявил себя как весьма талантливый поэт, но места на литературном Олимпе ему не нашлось, причиной чему можно считать именно его принадлежность к футуризму, явлению, очень быстро вышедшему из моды, которое он так и не смог преодолеть.

[39] Одна из центральных улиц Копенгагена.

Раннее творчество Маяковского и Бённелюке свидетельствует о наличии вполне определенной тенденции в литературе европейского модернизма, когда футуризм как течение обретает свои очертания и демонстрирует вполне очевидное новаторство. Но футуризму не суждено было стать культурным явлением, способным существенно повлиять на ход литературного строительства. Именно поэтому авторы-футуристы не заняли ключевых позиций в истории национальных литератур вне зависимости от степени их одаренности, исключением оказывается лишь Маяковский, на что в большей мере повлияли, как представляется, внелитературные политические факторы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чуковский К. Маяковский и Уитман // Ленинград. -1941- № 2.
2. Шенгели Г.А. Маяковский во весь рост // Вопросы литературы. - 1990 - №12.
3. Янгфельдт Б.Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг. Москва: АСТ, 2016.
4. Bækgaard J. Bønnelycke, Emil – Asfaltens Sange. Интернет-ресурс: https://litteratursiden.dk/analyser/bonnelycke-emil-asfaltens-sange Дата обращения 30.05.2023.
5. Bønnelycke E. Asfaltens Sange. København: Nordiske Forfatteres Forlag, 1918.
6. Gol Y. Les cinq continents: anthologie mondiale de poésie contemporaine. Paris: La Renaissance du Livre, 1922.
7. Jelsbak T. “Lifeless glaciers”: The History of Futurism in Denmark // International Yearbook of Futurism Studies. Vol.6. 2016.

«ЭТО РЕВОЛЮЦИЯ В РУССКОМ СТИХЕ…»: АДРИАН МАКЕДОНОВ О ВЛАДИМИРЕ МАЯКОВСКОМ

КОТОВА Э.Л.
Кандидат филологических наук
Смоленский государственный университет

В поэзии Владимира Маяковского 1920-х годов парадоксально соединились социалистическое мифотворчество и отражение сложных реалий переходной эпохи. Несмотря на радикальность творческих установок ЛЕФа, большинство произведений поэта было создано на высочайшем профессиональном уровне художественного мастерства, что для многих современников вовсе не было очевидным, поскольку серьезным изучением его творчества никто тогда не занимался. Новаторство Маяковского, как и в целом футуристов, вызывало в 1920-е годы острые литературные и идеологические споры. Зачастую оно раздражало не только сторонников классических традиций, но и тех, кто ратовал за создание совершенно новой литературы – пролетарской. Даже близкие к «будетлянам» люди неоднозначно воспринимали их смелые шаги навстречу к поэзии будущего. «Отношение мое к футуристам, – писал Корней Чуковский, – было в ту пору сложное: я ненавидел их проповедь, но любил их самих, их таланты. В моих глазах они были носителями ненавистных мне нигилистических тенденций в поэзии, направленных к полному уничтожению той проникновенной, гениально утонченной лирики, которой русская литература вправе гордиться перед всеми литературами мира» [11]. Противоречивое мнение о поэте, «богодьяволе», сохранилось и у исследователей его творчества в последующие годы. «Маяковский, – утверждает О.М. Култышова, – по свидетельству современников, был яростен в споре с русской классической традицией, с символизмом и акмеизмом, а в 20-е годы – с Пролеткультом, конструктивистами, рапповцами. Столь же яростно и по сей день спорят о Маяковском, то называя его самого “варваром”, а стихи “кощунственными”, то подтверждая титул “архангела-тяжелоступа” (М. Цветаева), а поэзию определяя как “прекраснейшее явление”» [3].

В своей работе мы остановимся на анализе литературно-критических работ Адриана Владимировича Македонова, посвященных Маяковскому и развитию отечественной лирики советской эпохи. Никто ранее из исследователей истории литературной критики и литературоведения XX веке о них не упоминал.

Македонов, прозванный Александром Твардовским «смоленским Сократом», входил в литературу в конце 1920-х годов. На протяжении всей жизни он не раз обращался к творчеству Маяковского, вклад которого в развитие русской поэзии считал огромным, по истине революционным. Творческий путь Македонова занимает почти полвека. Он мог бы быть еще длиннее, если бы не был прерван в августе 1937 года на двадцать лет в результате сталинских репрессий [2]. Важно отметить, что статьи о Маяковском были приобщены к уголовному делу Македонова как одно из сфабрикованных доказательств его «контрреволюционной троцкистской деятельности». После реабилитации и возвращения к литературной работе критическая методология Македонова претерпела серьезные изменения, избавившись от идеологических шаблонов первых постреволюционных десятилетий. Однако наиболее существенные принципы и подходы к анализу остались неизменными. Об этом, в частности, можно судить по его оценке в разные годы поэзии Маяковского, его новаторства.

Впервые к наследию Маяковского 20-летний критик обратился в апреле 1930 года. Через неделю после самоубийства поэта в смоленской газете «Рабочий путь», редактором которой в то время был Леопольд Авербах, генеральный секретарь РАПП, была опубликована статья Македонова «Маяковский и пролетарская поэзия» [4, с. 4]. Македонов был членом РАПП, но в отличие от большинства «неистовых ревнителей» не относился к Маяковскому настороженно или враждебно, он видел в нем не «попутчика», а великого поэта, близкого пролетарской поэзии. Это вовсе не была попытка идеализировать трагически ушедшего из жизни поэта, а стремление понять сильные стороны его поэтики.

В пятую годовщину гибели Маяковского, когда литературная ситуация в стране резко изменилась (литературные группировки были распущены, создан Союз советских писателей), Македонов

вновь опубликовал статью о Маяковском [5, с. 2], из которой видно, что его отношение к поэту осталось по-прежнему восторженным.

Это явно расходилось с мнением большинства советских критиков. Дело в том, что отношение советской власти к «певцу революции» было неоднозначным. Его приглашали с выступлениями на официальные мероприятия, однажды в Большом театре его поэме «Владимир Ильич Ленин» рукоплескал сам Иосиф Сталин. Однако в «Советской энциклопедии», вышедшей незадолго до смерти поэта зимой 1930-го года о поэзии Маяковского говорилось, как о бунте «анархистическом и индивидуалистическом, мелкобуржуазном по существу»; даже «после Октября Маяковскому чуждо мировоззрение пролетариата» [1]. Именно поэтому в первые годы после смерти поэта при активном участии рапповцев его творчество оказалось под негласным запретом, пока в конце 1935 года Сталин в резолюции Николаю Ежову не назвал Маяковского «лучшим талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» [9], после чего началась «канонизация» Маяковского советскими идеологами. Это обстоятельство, безусловно, помешало объективному анализу его новаторской поэтики.

Чем же являлся Маяковский для юного Македонова? Он прославляет его как «несомненно, глубоко революционного» поэта, как «великого революционного новатора» [5, с. 2], который ушел далеко вперед многих современников в реформировании поэтики отечественной лирики.

Небольшой формат газетных статей не позволил Македонову дать подробный анализ стихов Маяковского, критик сосредоточился в них на общих выводах по четырем проблемам.

Первая проблема связана с оценкой творческой эволюции поэта, в которой критик отметил несколько тенденций. Македонов только вскользь упоминает о мучительном преодолении Маяковским «мелко-буржуазного бунтарства» дореволюционной лирики. Он всячески старается подчеркнуть «колоссальную силу революционной страсти» Маяковского [5, с. 2], которой так не хватает даже близким ему по духу Николаю Асееву, Семену Кирсанову, Осипу Брику, выпустившим в 1934 году альманах «С Маяковским». Ключевым вектором развития постреволюционной поэзии Маяковского критик считал осознанное стремление

отказаться от своего лирического «я» и слиться с пролетарской массой, стать частью «руки миллионопалой». Приветствуя такое намерение, Македонов говорит об опасностях, которые могут подстерегать поэтов на этом пути. Дело в том, что эта сверхзадача решается разными художественными способами. Маяковский вначале, по мнению критика, выбрал ошибочный путь. Взяв на вооружение теорию «литературы факта», он стал создавать «поэзию чистых фактов и идей, лишенную всего предметного и психологического» [5, с. 2], что привело его к схематизму, отвлеченности и в конечном счете грозило превращением поэзии в публицистику. Поэтому попытки Маяковского нарисовать утопический образ «коммунистического далеко» Македонов считал художественно слабыми и гораздо выше ценил его сатирические стихи, рисующие вполне наглядные образы. Критик и причину самоубийства Маяковского в отличие от большинства рапповцев связал с его творческим кризисом, вызванным внутренним конфликтом – стремлением говорить от лица народа, партии и невозможность заглушить в себе лирическое «я».

Однако в поздней лирике Маяковского Македонов обнаружил противоположную тенденцию, связанную как раз с преодолением схематизма, иллюстрирования партийных лозунгов. Критик полагает, что поэт ушел из жизни как раз в тот момент, когда нащупал выход к поэтике синтеза больших обобщений и новой конкретности, слияния личного и общественного. В его стихах 1926-1930-х годов Македонов обнаруживает одновременное изображение масштабных образов и звучание его неповторимого индивидуального голоса (например, цикл «Стихи об Америке» (1926), «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926) и др.). Особенно критик выделяет поэму «Хорошо» (1927), называя ее «гениальной, до сих пор неоцененной» [5, с. 2].

Вторая проблема, которую Македонов поднимает в своих статьях, касается новаторства Маяковского. «Маяковский, – утверждает критик, – это революция в русском стихе, без которой нельзя представить себе современной поэзии», «только обыватель может не видеть огромные творческие достижения Маяковского последних лет. Маяковский необычайно обогатил формы лирической поэзии, создал новые жанры сатирической и

агитационной поэзии» [4, с. 4], обратился к разговорной речи и упростил тем самым поэтический язык.

Третья проблема связана с отношением к литературным традициям. Противопоставляя поэтику Маяковского и Есенина, он явно отдает предпочтение первой. Критику близок протест Маяковского против «амуро-лировой» поэзии. Красной нитью через статьи проходит призыв учиться у Маяковского: именно он должен стать «если не главным, то одним из главных источников творческой учебы» [4, с. 4] для современных авторов. Заметим, что Македонов говорит об этом еще до известной нам резолюции Сталина.

В статье 1935 года Македонов подчеркивает сохраняющееся и после смерти Маяковского влияние его поэтики на большой круг авторов – от Асеева и Пастернака до Безыменского, Сельвинского, Тиханова, т.е. даже на тех, кто изначально был далек от творческих принципов поэта, а нередко при жизни враждебно к нему относился. Влияние Маяковского, отмечает критик, простирается и на европейскую поэзию: речь идет об революционной лирике Роберта Бехера и Луи Арагона. В чем же выражено это влияние? Прежде всего в преодолении «камерной» поэзии с помощью внедрения в стихотворный текст прозаических приемов, поиска новых ритмов, обращения к ораторской интонации.

Четвертая проблема касается важного для Македонова вопроса дальнейшего развития советской лирики. Учеба у классиков не означает подражание им. Критик напоминает завет Маяковского: «Оставляя написанное школам», идти вперед, «перешагнув через себя» [7]. С горечью Македонов признает, что не видит в современной литературной ситуации поэта, достойного масштаба Маяковского, новаторство которого открыло бы принципиально новые пути развития поэзии. Его мысль об «отставании нашей поэзии» перекликается, на наш взгляд, с мнением Марины Цветаевой о том, что Маяковский «быстрыми ногами <…> ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать» [10].

Обе статьи написаны Македоновым на языке эпохи 1930-х годов. Но идеологические штампы не могут скрыть от читателя тот факт, что критик высоко ценит в поэзии целостность и оригинальность поэтики, а перспективы развития отечественной

лирики связывает с соединением принципов «обобщенного пафоса» и «новой конкретности». Спустя двадцать с лишним лет именно их Македонов будет считать основой поэтики «смоленской» поэтической школы, существовавшей в конце 1920-х – 1930-е годы.

*

Исследователи полагаю, что только в период перестройки отечественное литературоведение стало постепенно освобождаться от навязанных советской критикой и наукой стереотипов, искажающих представление о Маяковском. «Если в те времена, – настаивает М.В. Покотыло, – по идеологическим мотивам старались замалчивать дореволюционное творчество поэта как несоответствующее коммунистическим идеалам, то в постсоветское время именно эти произведения помогли и помогают сохранять Маяковского как выдающегося поэта своего времени. Более того, несмотря на активное сотрудничество поэта с советской властью и произведения, написанные по соцзаказу, современные критики находят и в постоктябрьском наследии поэта выражение несогласия, полемики и протеста против существовавших в 1920-х годах негативных явлений в советском обществе, таких как бюрократизм, мещанство» [8].

Македонов в своей итоговой книге о лирике 1930-1970-х годов, увидевшей свет в 1985 году [6], неоднократно обращался к поэзии Маяковского, к его огромному вкладу в развитие отечественной лирики, говорил о его влиянии на многих поэтов, начиная с современников (Эдуарда Багрицкого, Бориса Пастернака, Михаила Кульчицкого) и заканчивая поколением 1960-х, особенно Евгением Евтушенко и Андреем Вознесенским. Но отдельной главы в своей монографии он ему не посвятил.

Рассматривая поэзию Маяковского уже в гораздо более широком историко-литературном контексте, Македонов, по сути, развивает основные положения своих ранних работ. Это касается и понимания творческой эволюции поэта, и его новаторства. Он накрепко связывает их с социально-историческими причинами. Возникновение «антилирики» в эпоху литературного промежутка было проявлением необходимого кризиса, который оказался плодотворным. Страна переходила «от романтики и суровой реальности гражданской войны к новой реальности мирного строительства» [6, с. 11], поэтому и поэзия обратилась к

повседневности, к ее конкретизации, к изображению «перестройки» сознания человека. Это повлекло за собой изменение всей системы лирического мышления: то, что раньше представлялось не поэтическим, теперь входило в литературу.

Македонов по-прежнему не стесняется высоких эпитетов, говоря о Маяковском как о великом поэте, авторе гениальных произведений, который постоянно искал и находил новые формы лирики. «В его лучших стихах, – утверждает исследователь, – наметился лирический синтез событийности, сюжетности, подчас повествовательности и страстного прямого высказывания-обращения, смелой метафоричности, ассоциативности поэтики 20-х годов; наметились элементы синтеза разговорной и ораторской интонации, своеобразной драматизации на основе реального лирического начала, лирических событий и новых героев времени» [6, с. 17].

Исследователь вновь говорит и о трагической дилемме лирического героя Маяковского, который не в силах был отказаться от собственного «я», хотя сознательно впрягал свою музу «как лошадь, – в воз повседневности», «наступал на горло собственной песне». «Агитатор, горлан, главарь был великим лириком» [6, с 18]. «Ему нужна была не только муза-лошадь, нужен был и настоящий новый Пегас, который мог бы высоко подымать и самый воз повседневности, раскрывать и в нем самом крылатое начало» [6, с. 18].

Таким образом, можно говорить о преемственности творческих подходов и принципов анализа Македонова, опирающегося на всестороннее изучение развития поэтики отдельного автора и отечественной лирики в целом. Маяковский был для него ключевой фигурой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буяновская В. Взлеты и падения Маяковского. URL: https://arzamas.academy/materials/738 (дата обращения: 26.06.23).
2. Котова Э.Л. Парадоксы судьбы: литературно-критическая деятельность А.В. Македонова. Смоленск: СмолГУ, 2017. 266 с.

3. Култышова О.М. Поэзия В. Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910-1920-х годов. Автореферат диссертации. М., 2001. 293 с. URL: https://www.dissercat.com/content/poeziya-v-mayakovskogo-v-vospriyatii-uchastnikov-literaturnogo-protsessa-1910-1920-kh-godov (дата обращения: 26.06.2023).
4. Македонов А.В. Маяковский и пролетарская поэзия // Рабочий путь. 1930. 21 апреля. С. 4.
5. Македонов А. Маяковский и советская поэзия // Рабочий путь. 1935. 15 апреля. № 87. С. 2.
6. Македонов А.В. Свершения и кануны: о поэтике русской советской лирики 1930-1970-х годов. Ленинград: Советский писатель, 1985. 360 с.
7. Маяковский В.В. Любителям юбилеев // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 12. М., 1959. URL: https://traumlibrary.ru/book/mayakovsky-pss13-12/mayakovsky-pss13-12.html (дата обращения: 8.05.23).
8. Покотыло М.В. В.В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения. Ростов-на-Дону, 2008. 204 с. URL: https://www.dissercat.com/content/vv-mayakovskii-v-otsenke-otechestvennoi-kritiki-i-literaturovedeniya (дата обращения: 26.06.2023).
9. Сталин И. Записка Н.И. Ежову. URL: https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t18/t18_040.htm (дата обращения: 26.06.23).
10. Цветаева М.И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5, Кн. 2 «Статьи, эссе. Переводы. URL: https://traumlibrary.ru/book/cvetaeva-ss07-052/cvetaeva-ss07-052.html (дата обращения: 10.05.23).
11. Чуковский К.И. Маяковский // Чуковский К.И. Собрание Сочинений в 15 тт. Т. 5. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. URL: https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/sovremenniki/mayakovskij (дата обращения: 26.06.23).

МАЯКОВСКИЙ И БАЗАРОВ: НЕОЖИДАННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПОЭТА В ДНЕВНИКАХ ЛИЛИ БРИК

ЛАДОХИНА О.Ф .
Кандидат филологических наук
Московский городской педагогический университет

Дневники Лили Брик писались в разные годы, они восстанавливали для исследователей хронологическую последовательность ее жизни, лаконичность записей присуща «книге жизни» Брик. Реальное представление о событиях складывается путем чтения одновременно с дневниковыми фрагментарными записями эпистолярного наследия Брик. Лиля Брик в письмах и дневниках запечатлела воспоминания о В.В. Маяковском как величайшем поэте, она знала, что он велик, «даже если ничего больше не напишет» [4, с. 24], несколько раз сравнивала его с тургеневским героем.

Общим местом в исследованиях о Маяковском является утверждение, что он был нигилистом, отрицающим всё на своем пути. С нигилистом Базаровым схожи их отношения с окружением и обстоятельствами. Профессор О.В. Дефье в исследовании типологии их характеров отмечает, что оба они владели авторитарным стилем: «Маяковский разделил участь Базарова… равновеликость вызова, который был им брошен…» [2, с. 183].

Известно, что Маяковскому не нравилась поэма А. Блока «Двенадцать», он пытался переписать её дважды, иронично относясь к автору; по-базаровски жёстко писал в поэме «Хорошо»:

Кругом
Тонула
Россия Блока…
Незнакомки,
дымки севера
шли
на дно,
как идут
обломки
и жестянки
консервов [6, с. 517].

В дневнике Лили Брик несколько раз говорится о поведении Маяковского, например: «он без всякой игры был необычен» [4, с. 30], о его необычайной работоспособности.

Как отмечает Брик, Маяковский не прекращал работу даже на людях – на улице, в ресторане, за картами, везде» [4, с. 51]; «полемическая резкость» – вот что объединяло их с Базаровым в первую очередь.

История отношений Брик и Маяковского не стала травой забвения [3], записи Лили Юрьевны – блестящий образец мемуаристики. Она, дочь юрисконсульта в австрийском посольстве и любителя немецкой поэзии, получила прекрасное образование: владела несколькими языками, играла на рояле. Брик была музой Маяковского, устоять от напора поэта было невозможно. «Свято сбережённые сплетни» (выражение Ахматовой) не помешали ей, будучи женой Иосифа Брика, стать возлюбленной поэта. Её младшая сестра Эльза тоже влюбилась сначала в его стихи – даже переводила их на французский язык, сопровождала Маяковского в заграничных поездках, устраивала выставки, читала доклады. Но Лиля сумела не порвать отношений с сестрой, начав встречаться с Маяковским, а, напротив, сделать их ярче, «судьба подарила нам по поэту» (выражение Брик): Эльза в Париже почти сорок лет прожила с Луи Арагоном, а Лиля Брик – с Осей Бриком и Маяковским. В Москве Лиля занималась скульптурой, переводила, редактировала, спасла из тюрьмы Сергея Параджанова, умела подчинять себе окружающих, о чем не раз говорил В.В. Маяковский. Вместе с Бриком она после смерти поэта работала над поэтическим словарем Маяковского, отставила бесценные воспоминания.

В письме сестре она писала: «Я читаю сейчас несметное множество стихов, даже в голове стиховой гул: ищу строчки, которые Володя повторял и по которым мы всегда догадывались о его настроениях и состоянии. Вспомнила и нашла массу. В подобранном виде это получается изумительно интересно. Своеобразная хрестоматия! Хочу попробовать сделать из этого нечто вроде статьи-воспоминаний. Увы! Не писатель я» [4, с. 91]. Это было начало ее мемуаристики. Рядом Василий Катанян, второй ее муж, не только писал воспоминания, но и сценарии картин: «Как работал Маяковский», «Я знал Маяковского». Лиля писала сестре в Париж об этой работе мужа: «Живёт этим» [4, с. 180].

Сила притяжения к себе у поэта была колоссальная. В 1952 году Эльза Триоле переводит «Флейту-позвоночник» на французский язык, в переписке с сестрой ей прилетает комплимент от Лили: «Маяковский больше похож на себя без рифмы, чем не со своей рифмой» [4, с. 194]. Лиля в течение долгого времени искала не рифму, а метафору, признаваясь, что «боялась дать неверный образ» [4, с. 490]. И он был найден, а потом растиражирован литературоведением: Маяковский – это Базаров (подробнее см., например: [7]). Всё началось с того момента, когда Мейерхольдом был написан сценарий фильма по роману И.С. Тургенева.

«Чтоб В[олодя] сыграл Базарова, пришло в голову Осе. Володя вдохновился, и они предложили это Мейерхольду» [1 , с. 509].

Фильм должен был начаться с изображения школьной доски, на которой Базаров рисует мелом грудную клетку, внутри которой бьется человеческое сердце.

Вашу мысль,
Мечтающую на размягченном мозгу,
Как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
Буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,
Досыта изыздеваюсь, нахальный и едкий [6, с. 301].

Начало поэмы Маяковского «Облако в штанах», нельзя не заметить, отсылает прямо к роману «Отцы и дети». Образ человека новейшего, слуга Пётр с его учтивыми телодвижениями и маленькими тусклыми глазёнками на фоне Базарова в дорожном балахоне с лицом, выражавшим «самоуверенность и ум» [8, с. 7]. Не случайно Мейерхольд, планировавший первоначально в фильме по роману «Отцы и дети» на главную роль Охлопкова, всё-таки остановился на Маяковском. «Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров. Это обстоятельство меня заставило, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну, как можно согласиться с тем, что он – Базаров, когда он – насквозь Маяковский» [1, с. 18]. Сценарий был написан, но не осуществлен, однако Маяковский для Лили Брик остаётся Базаровым, о чём она пишет в своих «Пристрастных рассказах».

Маяковский, как и Базаров, не очень ладит с людьми.

В дневнике Лили Брик читаем: «3.9.1930. Не подходила к телефону. Писала о Володе. Невозможно вспомнить всё сразу. Думаю, постепенно многое вспомнится. Прочла сегодня "Отцы и дети". Базаров так похож на Володю, что читать страшно. Замечательный роман» [1, с. 194]. Следующая запись: «18.9.1930. Ночью Ося прочёл мне пьесу "Евгений Базаров" – интересно и очень современно. Страшно похож Базаров на Володю» [1, с. 205].

Во-первых, и Базаров, и Маяковский жили в «переходные эпохи», во-вторых, у них была острая реакция на перемены. Сатира Маяковского зеркальна критическому взгляду Базарова на уходящее поколение.

Я ж умен
и голосист,
только
слушать согласись [6, с. 131–132].

Ранний Маяковский с сарказмом говорит, что любовь «не рай да кущи», как и Базаров, отрицает ее.

На одной из его выставок, вспоминает Лиля Брик, была надпись: «Маяковский непонятен массам» [1, с. 60] – чаще всего из-за грубости, авторитарности, которые были свойственны раннему творчеству поэта:

Я,
сохранивший бесстрашную душу,
бросаю вызов [6, с. 45].

Базаров тоже был одинок. Оба героя бросают вызов времени, современникам. К строгим моралистам нельзя отнести ни того, ни другого – как говорит Аркадий Николаю Петровичу, когда знакомит отца с Базаровым: «Насчёт Базарова ты, пожалуйста, не беспокойся. Он выше всего этого» [8, с. 10]. Так и Лиля Брик в дневнике искренне оставит запись: «28.06.1930. Письмо Эли о том, как Арагон пошёл… драться за похабную статью о Володе "Лиля, люби меня". Я люблю» [1, с. 80].

В романе И.С. Тургенева у Павла Петровича красивая рука с длинными розовыми ногтями, герой протягивает её, как в замедленном кино, – «руку, казавшуюся ещё красивее от снежной белизны рукавчика, застёгнутого одиноким крупным опалом» [8, с. 15]; у Базарова же красные руки с длинными жёсткими пальцами.

В дневнике Лили Брик – тоже о руках: «19.7.1930. Ося привёз от Давида увеличилку. Фотографии почти не напоминают Володю. Вспоминаю не черты, даже не облик, а запах, тепло, мягкие щёки, белые ноги и розовые пятки в ночных туфлях, большие руки, блеск ногтей» [1, с. 84].

Запись «Не могу ощутить смысла моего существования. Ни на минуту не забываю о Володе» [1, с. 102] созвучна финальному размышлению Тургенева о святой преданной любви, «о вечном примирении и жизни бесконечной» [8 с. 283]. И далее у Брик: «27.10.1930. Не переставая, думаю о Володе. Хочется чего-нибудь самого лучшего – не сравнительно, а абсолютно» [1, с. 108].

Литературовед Ю.В. Манн отмечает, что в образе Базарова была революционность, которая отличала и Маяковского, они оба были за решительные радикальные меры.

Видимо, Лиля Брик своё прощание с Маяковским сравнивает с расставанием Аркадия и Базарова. Маяковский унёс с собой тайну, тот и другой – величины: «Когда представляю себе Володика по фотографиям, получается крошечная модель Володи. Нужен гигантский портретище, чтобы была хоть тень иллюзии» [1, с. 223].

Как у родителей Базарова святая преданная любовь после его ухода, так и у семьи Брик: «Никто кроме нас Володей не интересуется» [1, с. 224]. Лиля рассказывает о выставке Маяковского, от которой у неё одни огорчения: «убогая и непонятная» [1, с. 227]. В дневниковых записях есть негативное отношение и к корректуре собрания сочинений и портрету поэта, помещённому в эту книгу.

«1.1.1931. Очень трудно писать. Пишу машинально, а мысли отползают в сторону, и я их ежеминутно подтягиваю. Но писать всё-таки буду. Это не хуже, чем вышивать крестиком, нельзя же сидеть сложа руки» [1, с. 228].

Отношение к действительности у Лили Брик было таким же, как у Маяковского: «24.1.1931. Осик говорит, что у меня характер совсем Володин. Я и сама это знаю» [1, с. 230]. «17.4.1931. Соскучилась по Володиной горячности, по беспокойству, постоянной заботе» [1, с. 239].

Известно, что о многом говорит то, как человек проявляется в любви, особенно рядом с человеком, который ставит на карту

жизнь. Чтобы остаться непримиримым Базаровым или борцом Маяковским, надо было умереть.

«После просмотра в Переделкине фильма А. Тарковского “Солярис”. Представляете себе, что приходит ко мне Володя – он и не он. Или Ося – он и не он. Я просто больна после этого фильма, таким возможным кажется этот бред» [1, с. 290].

Последние годы Лиля Брик в дневниковых записях и письмах снова и снова возвращается к имени Маяковского. В Париже в Национальной библиотеке читает всё, что есть о поэте, ждёт в театре Сатиры вечера с интермедиями из «Бани». Парижский дневник 1955 года станет последним воспоминанием Лили Брик о Маяковском, по фотографиям художник Фернан Леже приступит к работе над портретом поэта и не закончит его. В его парижской мастерской и в комнате его жены Надежды – портрет Маяковского, после похорон художники в саду читали статью о Маяковском Декса. И в этом парижском фрагменте дневника Брик отражается мысль Тургенева о жизни бесконечной: «За 37 лет он прожил сто жизней…» [1, с. 168]. Любимый роман Брик «Отцы и дети» неслучайно несколько раз упоминается в записях дневника: базаровский напор, нестандартное мышление, способность улавливать перемены. Слова «я нужен России... Нет, видно, не нужен» – как это похоже на строки из предсмертного письма Маяковского: «Я с жизнью в расчёте…». У Маяковского, по мысли Лили Брик, скрытая связь с Базаровым, он его потомок в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брик Л. Пристрастные рассказы. М.: Деком, 2003. 328 с.
2. Дефье О.В. Маяковский и Базаров (к постановке проблемы типологии художественного сознания в русской литературе) // Маяковский в современном мире. Сб. статей. М.: РУДН, 2004. С. 176–183.
3. Катаев В. Трава забвения. М.: Вагриус, 2000. 413 с.
4. Лиля *Брик* – Эльза Триоле: *Неизданная переписка* (1921–1970). М.: Эллис Лак, 2000. 688 с., 32 л. ил.

5. Манн Ю.В. Тургенев и другие. М.: Рос. гуманит. ун-т, 2008. 630 с.
6. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1971. 630 с.
7. Маяковский в современном мире. Сб. статей. М.: РУДН, 2004.
8. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. Отцы и дети; Повести и рассказы; Дым, 1861–1867 / [ст. Е.И. Покусаева; примеч. А.И. Батюто и др.]. 559 с., 1 л. портр.: факс.

ДЕРЖАВИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО

ЛАРКОВИЧ Д.В.
Доктор филологических наук, профессор
Сургутский государственный педагогический университет

Тема «Маяковский и Державин» в литературоведческой практике не нова. Как известно, ещё в 1924 году Ю.Н. Тынянов прозорливо заметил, что «русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века ... Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину.... Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в "высокости", а только в крайности связываемых планов – высокого и низкого... Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал) ... породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась» [10, с. 426]. Эта мысль получила продуктивное развитие в российских и зарубежных исследованиях последних десятилетий.

Так, размышляя о парадоксах динамики русского литературного процесса нового и новейшего времени, М.Н. Эпштейн возвращается к тыняновскому тезису о периодическом характере актуализации эстетических приоритетов (по принципу «через столетие») и наполняет его конкретным содержанием. В траектории развития этого процесса исключительная роль видится ему в фигуре Державина, который выступает в роли мощного генератора творческих импульсов поэтов века двадцатого и источника продуктивных художественных форм для поэзии новой формации: «...искусство диссонанса, стилевая неровность и гротеск, соединение высокого и низкого, высокопарного и просторечного, ... тяга к гиперболе, размашистости словесного жеста, поэтике простора и вечности, ... значение слова не размывается лирическим порывом ..., но, напротив, обрисовывается как можно точнее, твердым контуром» [11, с. 88–89]. Не обходит вниманием исследователь и

вопрос о влиянии Державина на поэтику Маяковского, когда говорит об интонациях гражданского пафоса, присущего обоим поэтам: «На Маяковского и многих других поэтов советской эпохи особенно сильное влияние оказала патриотическая поэзия Державина ... даже в “Левом марше” Маяковского слышен отголосок воинской поэзии Державина, бодрой, звонкой, где лира звучит как труба или как удар меча о щит» [11, с. 92].

Откликается на интересующую нас тему и Вяч.В. Иванов, который, говоря о современном звучании державинской поэзии, отмечает: «Особое место Державина в русской поэзии связано с его “дикостью”... Он не был причесан на общий лад, эта его растерзанность показалось занимательной тем поэтам, которые хотели уйти от гладких подражаний Пушкину» [5, с. 414].

В стремлении развенчать расхожее мнение об уникальном новаторстве Маяковского и решительном разрыве его авторской стратегии с предшествующей литературной традицией, прочно закрепившееся в исследовательской практике, израильский славист М.Я. Вайскопф акцентирует внимание на очевидных фактах многочисленных типологических схождений русского футуризма с литературной культурой XVIII столетия и приводит более десятка убедительных примеров «симптоматического сходства» поэтических высказываний Маяковского с диалогически созвучными фрагментами, извлечёнными из стихотворных опусов Державина («Облако в штанах» – «Гимн Богу»; «Владимир Ильич Ленин» – «Фелица», «На новый 1797 год»; «Необычайное приключение...» – «Радуга», «Гимн Солнцу»; «Во весь голос» – «Приношение монархине», «Памятник», «Лебедь» и др.). Характеризуя ключевые принципы авторской поэтики Маяковского, исследователь, в частности, отмечает: «Было бы ошибкой усматривать в крайне элементарной кинематографической поэтике Маяковского какое-то радикальное новаторство – его здесь не больше, чем в «Фонаре» Державина, который при желании тоже можно соотнести с кинематографом» [3, с. 460].

Решительные возражения по поводу пресловутого «новаторства» Маяковского содержатся и в работах Ю.И. Минералова. Так, комментируя синтаксические особенности его поэтической речи, которые, например, допускали пропуск предлогов, что было маркировано целым рядом исследователей как

«телеграфный стиль» [например: Тренин, 110], московский учёный указывает на многочисленные случаи сознательного использования этого художественного приёма Державиным задолго до изобретения самого телеграфа. Аналогичная ситуация, по мнению автора, складывается и в связи со словотворчеством Маяковского, которое следует воспринимать как характерный признак индивидуально-авторского стиля поэта-футуриста, но вовсе не как факт, не имеющий аналогов в предшествующей поэтической практике. Резюмируя свои наблюдения, Минералов пишет: «Подобным образом, Маяковский отнюдь не был, вопреки распространенному мнению, "первооткрывателем" тонического стиха, опробованного уже Державиным, употреблявшегося в 10-е годы XX века целым рядом поэтов; не он первым "изобрел" и некоторые типы встречающихся в его произведениях рифм. Маяковский сделал иное – с необыкновенным талантом применил в своем творчестве подобные элементы поэтики» [7].

Иной аспект заявленной темы обозначен в работе И.З. Сермана «Державин в XX веке» [8, с. 307–322]. Здесь акцент сделан на коллористике как изобразительном поэтическом принципе, широко введённом в поэтическую практику Державиным и охотно воспринятом Маяковским, который неоднократно и настойчиво манифестировал органическую связь между поэзией и живописью [6, т. I, с. 365].

Изобразительный потенциал поэтического слова как точка схождения Маяковского и Державина становится предметом и других, более поздних исследований. Например, характеризуя систему принципов словесной живописи как одного из значимых факторов поэтики и художественной стилистики футуризма, С.А. Васильев отмечает: «Для лирических произведений Маяковского характерны жизнестроительное начало, тема формирования нового человека, теснейшим образом связанные со стилизацией живописных приёмов, цветовой палитры, иных составляющих изобразительного искусства» [4, с. 184]. В этом стремлении поэта к художественному воплощению феномена синтеза искусств исследователю видится развитие той эстетической традиции, которая непосредственно восходит к числу творческих установок Державина.

Отдельная линия развития интересующей нас темы – версификационные поиски Державина, получившие масштабное продолжение у Маяковского. Ещё в конце XVIII столетия, перепробовав многочисленные варианты ломоносовской силлаботоники и остро ощутив их ограниченность, автор «Снигиря» смело обращается в область более свободного – тонического стихосложения, позволяющего акцентировать отдельное слово, придавая ему тем самым повышенную смысловую значимость. Это как раз тот путь, по которому пойдут Маяковский и другие поэты XX века, тяготеющие к постсимволистской поэтике. Наблюдения на эту тему можно найти в работах Е.Г. Эткинда, который обнаруживает органическую связь Маяковского с Державиным не только на уровне метрико-ритмических принципов, но и в ракурсе синтаксической организации поэтического высказывания, его синтагматики, фонетической семантики, субстантивной метафорики и проч. [12, с. 379–380].

В контексте темы «Маяковский и Державин» следует упомянуть и наблюдения Т.И. Акимовой, касающиеся процессов жанровой динамики русской одической традиции. На материале стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) саранский исследователь убедительно демонстрирует процесс трансформации мотива взаимоотношений поэта и власти, инспирированного «Сказкой о царевиче Хлоре» Екатериной II и подхваченного Державиным в одах «Фелица» и «Видение Мурзы», и приходит к выводу, что данные художественные тексты образуют своеобразную диалогическую конструкцию, основанную на поэтапном развитии сквозных смысловых линий: «а) “интимизации” отношений поэта и “светила”; б) преобразования его роли государственного строителя именно на базе этой интимизации» [2, с. 11].

Этот далеко не полный обзор исследовательских мнений и наблюдений даёт основание говорить не об отдельных точках пересечения эстетических ориентаций двух поэтах, а об их системной связи и типологической близости, которая может быть определена понятием «традиция». Суммируя все выше приведённые замечания, следует констатировать, что державинская традиция в творчестве Маяковского являет себя в виде целого комплекса конструктивных признаков:

1) пересечение в едином тестовом пространстве категорий «высокого» и «низкого», выражающее диалектический принцип «единства противоположностей»;

2) масштабность поэтической картины мира и образов, её составляющих;

3) художественный синтез, в том числе жанровый синтез и синтез искусств;

4) декларативность и диалогичность поэтического высказывания, имеющая вариативный характер адресации;

5) устремлённость к преодолению литературных норм и канонов (в том числе на уровне стихосложения, рифмообразования, фонетики, синтаксиса и т.п.);

6) поэт как ключевая образная модификация субъекта лирического высказывания.

Нужно оговориться, что само понятие традиции не следует воспринимать как некий свод правил, которому неукоснительно следует восприемник. Напротив, традиция есть определённый культурный и художественный опыт предшественников, приобщаясь к которому и осваивая который авторской индивидуальности приходится его преодолевать. На это, в частности, указывает С.С. Аверинцев: «Авторство есть в некотором роде авторитет – но авторитет, оспаривающий другие, ему подобные, и оспариваемый ими, осознанно пребывающий в состоянии спора» [1, с. 122].

Возникает вопрос: насколько сознательной была ориентация Маяковского именно на державинскую традицию? С определённой степенью уверенности можно ответить на этот вопрос утвердительно. Насколько известно, имя Державина не упоминается Маяковским ни в публицистических, ни в эпистолярных его текстах. Однако оно дважды встречается в его поэтических сочинениях и в обоих случаях отмечено семантикой авторитетности. Так, в стихотворении «Никчемное самоутешение» (1916) задыхающийся от засилья окружающей его человеческой пошлости лирический герой Маяковского восклицает:

Хожу меж извозчиков.
Шляпу на нос.
Торжественней, чем строчка державинских од.
День еще –

и один останусь
Я,
медлительный и вдумчивый пешеход
[6, т. I, с. 111].

«Строчка державинских од» выступает здесь как символ высокого парения над суетой бытия, а сравнительная степень прилагательного «торжественный», которое характеризует экзистенциальное самоопределение лирического героя, указывает на его стремление вознестись «выше высокого» и окончательно дистанцироваться от мира обречённых «тащиться от рождения к смерти» [6, т. I, с. 110].

В стихотворении «Юбилейное» (1924) имя Державина вновь выступает как символ абсолютной высокости, в данном случае уже поэтической. И основное достоинство Пушкина, к которому обращается лирический герой Маяковского, видится как раз в его намерении не только достичь «недосягаемого» державинского уровня, но и преодолеть его:

Вот арап!
а состязается –
с Державиным...
[6, т. VI, с. 54].

Здесь уместно вспомнить программный тезис, сформулированный Маяковским в статье «Как делать стихи» (1926): «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила» [6, т. XII, с. 82]. Проецируя этот тезис на предмет нашего разговора, можно сделать вывод о том, что познав и по достоинству оценив «поэтические правила», созданные Державиным, сам Маяковский далеко вышел за их пределы и на их основе разработал свои, индивидуально-авторские «правила», которым следовал в своей творческой практике.

Разумеется, было бы наивно утверждать, что авторское сознание Маяковского-поэта сформировалось исключительно под влиянием державинской традиции. Оно складывалось на пересечении литературных эпох и направлений, когда поиск новых форм и возможностей искусства был магистральной линией его развития. Этот поиск предполагал отталкивание, притяжение,

критическое переосмысление ранее накопленного художественного опыта. Но именно поэтика Державина оказалась близка Маяковскому тем, что его предшественник в своё время упорно не желал следовать общепринятым «правилам», сознательно «избрал свой особый путь», благодаря чему и стал Поэтом. Иными словами, гений Маяковского – это результат творческого восприятия предшествующей традиции, преодолевая которую, поэт вывел её потенциальные возможности на качественно иной уровень, соответствующий новым культурно-историческим условиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 105–125.
2. Акимова Т.И. «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» как возможное продолжение диалога Державина и Екатерины II // Вестник Новгородского государственного университета. 2010. № 56. С. 8–11.
3. Вайскопф М. Во весь голос: религия Маяковского // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 343–486.
4. Васильев С.А. Стилевые традиции Г.Р. Державина в русской литературе XIX – начала XX века: Монография. М.: Изд-во Литературного ин-та, 2007. 251 с.
5. Иванов В.В. Современность поэтики Державина // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1995. С. 406–415.
6. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Гослитиздат, 1955–1961.
7. Минералов Ю.И. Маяковский и Державин // Русский глобус. 2004. № 1. URL: https://russian-globe.com/N23/Mineralov.DerzhavinMayakovsky.htm

8. Серман И.З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 368 с.
9. Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. М.: Сов. писатель, 1978. 184 с.
10. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 415–452.
11. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.
12. Эткинд Е. Материя стиха [Текст] = La matiére du vers. Париж: In-t detudes slaves, 1978. 506 с.

ИДЕОЛОГИЯ В. МАЯКОВСКОГО: ВЧЕРА. СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

МАДОЯН В.В.
Доктор филологических наук, профессор
Ереванский университет международных отношений «Ан. Ширакаци»

МХИТАРЯН А.В.
Преподаватель Ереванского университета международных отношений «Ан. Ширакаци»

Владимир Маяковский – поэт, в котором уникальный гений совмещается с недостатком политической образованности, почему и его общественная позиция полностью подчиняется воле времени. Резкое изменение международной конъюнктуры, коллапс СССР и всего социалистического содружества, кроме Китая, Вьетнама и Кубы, резко изменило и сознание постсоветского общества. Не говоря уже о том, что нравственное и патриотическое воспитание, которому служил великий поэт, отошли на второй план, на второй план ушла и литература. Новые власти стали подбирать своих классиков, среди которых Маяковскому отведено далеко не из первых мест. Развернулась активная дискуссия вокруг его наследия, фактически связанная прежде всего с идеологией его поэзии, а не с его поэтическим мастерством. Наша задача – внести определенную ясность в эту дискуссию, проводимую чаще в унисон современной «новой», демократической идеологии, чем для объективной оценки «необъятного» поэтического диапазона великого Маяковского.

Первые произведения поэта показывают, что он слишком увлекался политикой. Может быть, это было обусловлено и тем, что он не имел соответствующего общественного воспитания. Будучи от природы исключительно одаренным, он чувствовал социальную несправедливость на себе, от чего ему хотелось обязательно избавиться, и марксистское миропонимание оказалась для него абсолютно приемлемым. Он воспринял ее как свою надежду, свое ожидание будущего, что избавляло его от подчинения интеллектуально значительно уступавшим ему личностям. С этого и начинается его презрение к мещанам и мещанству, к буржуям и

умирающему дворянству России, - презрение сильного к зарвавшемуся слабому, не имеющему на то никаких естественных оснований:

А если сегодня мне, грубому гунну,
Кривляться перед вами не захочется – и вот
Я захочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот («Нате!, 1913 г.).

Стремление к новому повороту жизни естественно рождало желание нового и в творчестве. И в этом плане футуристическая художественная философия оказалась как раз кстати (В.Хлебников, А.Крученых, Д.Бурлюк). Ранний Маяковский – классический футурист, и отголоски этого периода его творчества останутся с ним до трагического конца его жизни. Он старается, в отличие от других выдающихся поэтов времени, И.Северянина или С.Есенина, нарушить не только семантическое поле слова, но и устоявшуюся логику поэтической строки, его композицию и ритмику:

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пяты.
Где города
повешены
и в петле о′блака
застыли
башен
кривые выи –
иду
один рыдать,
что перекрестком
ра′спяты
городовые («Я», 1913 г.)

Но футуризм Маяковского – это футуризм социально и политически активной личности. Даже трудно перечислить все темы –

бытовые, общественно значимые, творческие, которые увлекали Маяковского в отличие от сторонников той же художественной концепции, которые посвящали свои стихи больше выражению тонких чувств. К футуризму в принципе примыкали все направления художественной мысли того периода: имажинисты, символисты, акмеисты и др., и все они старались углубиться в человеческую психологию, раскрыть особенности его характера, мировосприятия, ибо поэзия – это искусство красиво и точно выражать цельную идею, мысль, которая должна восприниматься читателем как своя.

Маяковский «отдал» свой голос «служению массам», причем шумно, скандально, как было принято у футуристов. Это и «Адище города» (1913 г.), и «Мама и убитый немцами вечер» (1914 г.), и «Гимн судье» (1915 г.), и «Гимн обеду» (1915 г.), и «Вот как я сделался собакой», и «Великолепные нелепости» (1915), и «Гимн взятке», и многие др. В советский период поэт активно боролся против церкви, религиозных предрассудков, «прозаседавшихся» и т.д.: «Кому на кой ляд целовальный обряд» (1923), «Крестить – это только попам рубли скрести» (1923), «Крестьяне, собственной выгоде ради поймите – дело не в обряде» (1923), «От примет, кроме вреда, ничего нет» (1923), «Богомольное» (1925). Это была эпоха революции - эпоха не только рывка к нови, но и эпоха безумия и беззакония, поэтому вряд ли кто-либо, охваченный ее «пламенем», всерьез задумывался, какой моральный и нравственный урон нанесла России и всем народам СССР антирелигиозная, в основном – антихристианская пропаганда. В его стихи нередко вклиниваются самые популярные антирелигиозные лозунги, т.е. поэзия превращалась в идеологический фронт, но сила Маяковского заключается в том, что – в русле партийной пропаганды - он видел и ужас назревающей советской бюрократии. Как человек исключительно патриотически настроенный, он усмотрел в советском чиновничестве страшное зло, которое особенно ярко проявило себя намного позже его смерти, в период горбачевской «перестройки». В условиях полного обнищания масс, крестьянских восстаний против советской власти, повального взяточничества Маяковский поднял свой голос против «нового начальства», подхалимажа и коррупции: «О дряни» (1920-1921), «Неразбериха» (1921), «Бюрократиада» (1922), «Прозаседавшиеся» (1922), «Взяточники» (1926), «Фабрика бюрократов» (1926), «Не юбилейте! (1926), «О том, как некоторые

втирают очки товарищам, имеющим циковские значки» (1926), «Общее руководство для начинающих подхалим» (1927), «Товарищ Иванов» (1927), «Стабилизация быта» (1927), «Бумажные ужасы» (1927), «Помпадур» (1928) и др., которые свидетельствуют об искреннем желании поэта строить действительно новую жизнь – без буржуазного наследства - коррупции, бюрократизма, кумовства.

«Социалистическая революция обозначала перестройку народного бытия не только на основе разума и классовой справедливости, но и на основе красоты… Борьба за новую поэзию, за прекрасное в искусстве сливалась непосредственно с борьбой за красоту в жизни» [3, с.186]. Рядом с «Ничего не понимают» (1913 г.) появляется «Послушайте» (1914 г.), которое свидетельствует о высокой нравственной силе Маяковского:

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают –
значит – это кому-то нужно?

Сразу же после установления советской власти в России, а несколько позже – после создания СССР, была введена такая цензура, о которой царское правительство и не помышляло. Свобода слова была запрещена не только в прессе, но и в самой партийной организации, что в итоге, спустя 70 лет, привело к ее самоуничтожению. Решение X съезда ВКП(б) (8-16 марта 1921 г.) о запрещении фракционной деятельности внутри партии (резолюция «О единстве партии») поставило точку в «свободе» пролетарской диктатуры. Литература в стране должна была, вопреки статье В.И.Ленина «Партийная организация и партийная литература», существовать только как фрагмент политической пропаганды победившего класса. Критиками того времени эта ситуация была воспринята иначе: «Революция принуждена разрушать, ее не могут испугать «груды развалин», если необходимо сломить сопротивление врага» [10, с.34].

Положение творческой личности в 20-30-е гг. ушедшего столетия в СССР было двойственное. С одной стороны, трудно представить время столь активного использования литературы в деле пропаганды государственной идеологии (отчего и высокое место поэта и писателя в общественной жизни), с другой – время

абсолютного идеологического и политического террора, «допотопного единомыслия», успешно вбиваемого в мозги жесточайшей диктатурой времени. Многие выдающиеся деятели науки и культуры эмигрировали за границу, не видя просвета. Маяковский, которому была предоставлена широкая дорога, большие возможности выступать с общественной трибуны, воспринял строительство социализма как путь к спасению всего человечества, как это представляла официальная пропаганда, каждые несколько лет меняющая своих корифеев в зависимости от преданности культу личности. Критики отмечают, что, «если в предреволюционных стихах Маяковского все больше и больше усиливались трагические ноты, то после октябрьской победы рабочего класса начинает звучать боевое, призывное, мажорное начало» [6, с.12]

Маяковский в этой ситуации решает две идеологические задачи: борется против непартийной литературы и пропагандирует политические установки ВКП(б). Как отмечают его биографы, «за оперативность и политическую чуткость Маяковского похвалил Ленин … Товарищ Сталин назвал Маяковского «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» [9, с.6]. Поскольку большинство русских писателей того периода или воздерживались от пропаганды новой жизни, или, захлестнутые волной смертей, крови и разрухи, сторонились ее, Маяковский пишет обличительные стихи в их адрес: «Канцелярские привычки (1926), «Беспризорщина» (1926), «Искусственные люди» (1926), «Послание пролетарским поэтам» (1926), «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им» (1927), «Две культуры» (1928), «Бей белых и зеленых» (1928) и т.д. В стихотворении «Приказ №2 армии искусств» (1921) он призывает:

Товарищи!
Дайте новое искусство –
Такое,
Чтобы выволочь республику из грязи′.

В противном случае

Литературная шатия,

успокойте ваши нервы,
отойдите –
вы мешаете
мобилизациям и маневрам.

Особое место в творчестве поэта в тот период занимала гражданская война, а затем и иностранная интервенция, почему и зарубежные страны характеризуются как «классовые враги», причем в довольно простой форме, дабы стихи дошли до ума всех читателей: «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» (1920), «Сказка о дезертире» (1920-1923), циклы стихов «Париж» (1925). «Стихи об Америке» (1925), «Лицо классового врага» (1928) и др. Ср. лозунги в поэме «Владимир Ильич Ленин»: «Социализм – цель, Капитализм – враг», «Власть Советам! Земля крестьянам! Мир народам!» и т.п.

Для Маяковского социализм и Родина являются синонимами, поскольку таковы эти понятия в государственной пропаганде, которая в то время верно идет к культу личности. Поэт посвящает прекрасные произведения лидеру социалистического переворота – В.И.Ленину: «Владимир Ильич!» (1920), «Мы не верим!» (1923), «Комсомольская (31.03.1924), «Ленин с нами!» (1927), «Разговор с товарищем Лениным» (1929), «Ленинцы» (1930). На смерть вождя революции он отвечает словами лидеров ВКП(б):

Нет!
Не ослабеет ленинская воля
в миллионосильной воле РКП!

А в стихотворении «Комсомольская» он утверждает бессмертие Ильича словами, которые затем стали лозунгом:

Ленин – жил,
Ленин – жив,
Ленин –будет жить.

Порой его произведения становятся прямым откликом на решения ЦК ВКП(б). Появляется Ш Интернационал. Ему посвящается одноименное стихотворение (1920). Затем он ока-

зывается оппортунистическим и забывается. В СССР вводится НЭП. Тут же появляются стихи «Спросили раз меня: «Вы любите нэп?..» (1922). «Деятельность Маяковского в годы нэпа наполовину заполнена выступлениями по вопросам международной политики. Но, если в «Мистерии – Буфф» давалась аллегорическая картина борьбы революции и капитала, то теперь Маяковский выбирает конкретные вопросы политической жизни», - пишет В.Бакинский [2, с. 125].

Аналогично откликами на соответствующие события являются «Сволочи» (1922), «Рабочим Курска, добывшим первую руду» (1923), «Марксизм – оружие, огнестрельный метод …» (1926), «Английскому рабочему» (1926) «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» (1926), «Да или нет?» (1927), «Стихи о советском паспорте» (1929). Не прочь он и целых стихотворений рекламного характера: «ГУМ» (1923), «Резинотрест» (1923), «Моссельпром» (1923-1925), «Чаеуправление» (1924). Ввиду этого в его поэзии отражается вся жизнь Советской страны: с успехами и ошибками, с победами и шараханьями «то вправо, то влево».

Полностью преданный социализму, Маяковский едва ли не единственный поэт, который почти не имеет стихов о любви. Их всего несколько: «Любовь» (1926), «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928), «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928), в которых больше чувства патриотизма, чем самой любви, причем – революционной, что опять говорит о своеобразии мышления великого лирика:

В поцелуе рук ли
губ ли
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих республик
тоже
должен
пламенеть. («Письмо Т. Яковлевой»)

«Но только Маяковский предпринял безумную, как может показаться, попытку повысить интимнейшее из человеческих переживаний до уровня общественного деяния. Любовь, по Маяковскому, не замкнутое в себе чувство (« «я» … для меня мало», - говорил поэт), а мир, распахнутый во все стороны бытия» [11, с.82].

Время показало, что Родина и социальный строй (социализм) оказались антитезами. Не зря русская и иностранная философия того времени называла октябрьский переворот 1917 г. первой революцией по уничтожению России (второй назвали горбачевскую «перестройку»). Охваченный строительством новой жизни, Маяковский не вдумывается в суть происходящего, не пытается критически оценить и сопоставить свой и государственный идеологический фронт с точки зрения свободы личности, поскольку его пока не касаются репрессии, а происходящее рядом воспринимается как должное и нужное для социалистической нови. «У Маяковского была убежденность и темперамент революционера. Ему недоставало понимания сложности исторических условий, понимания реальной расстановки классовых сил, не хватало, в конечном счете, политической зрелости» [3, с.23]. В поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924), посвященной РКП(б), он произносит фразу, которая отражает «бессознательное» мировоззрение рассматриваемой эпохи и никак не может быть понята в современном контексте:

… Я бы жизнь свою,
глупея от восторга,
За одно б
его (Ленина. – *Авт*.) дыханье
отдал.

Как свидетельствует поэт в том же произведении, таким, оказывается, мог быть не только он: «Сейчас прозвучали б слова чудотворца, чтоб нам умереть и его разбудят, - плотина улиц враспашку раство′рится, и с песней на смерть ринутся люди». Комментарии тут, как говорят, излишни. Культ личности Сталина уже был предопределен культом личности Ленина: таковы итоги всех революционных переворотов.

Идеализация Ленина (Маяковский сам смазал его «приторным елеем») сопровождалась идеализацией всего, что связано с

революцией. Вряд ли справедливы утверждения критиков о том, что «до этого (до поэмы «Владимир Ильич Ленин». - *Авт.*) ни наша родная литература, ни литература других стран и народов не знали подобных произведений, где с такой смелостью, политической глубиной и высоким мастерством показана жизнь и деятельность одного из величайших гениев человечества» [5, с.290]. После революции 1917 года писать восторженно и только восторженно о том, что уже на государственном уровне возведено в символ, стало обычным отрицательным явлением нашей действительности и политической пропаганды, в том числе – художественно-идеологической. С «высоким мастерством» трудно не согласиться, но насчет «смелости и политической глубины» следует подумать.

В «Стихах о советском паспорте» носильщик готов «задаром снести» вещи гражданина СССР. На самом деле таких носильщиков не было и не стало, а против СССР и в период иностранной интервенции (1921-1923), и в период Второй мировой войны зачастую беззаветно воевали рабочие и крестьяне Германии, Италии, Румынии, Польши, Латвии, Литвы, Чехословакии и др. Особняком стояли Болгария и Югославия. Но таково было время Маяковского.

Как в поэме «В.И.Ленин», так и в других своих шедеврах - «Хорошо!» (1927). «Во весь голос» (1930) - он активно использует политические лозунги своего времени:

Ленин
и теперь
живее всех живых.
Наше знанье –
сила
и оружие…
Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса –
вот что такое партия.
Партия и Ленин – близнецы – братья –
Кто более
матери-истории ценен?

Мы говорим Ленин,
подразумеваем
– партия,
Мы говорим партия, - подразумеваем – Ленин. («В.И.Ленин»).

В творчестве Маяковского не только Ленин и революция, но и все, чем тогда болела партийная верхушка нашей бывшей страны: и троцкизм («перманентная революция» - «Новых восстаний вижу день я» - «В.И.Ленин»), и левачество, и правый оппортунизм, и ревизионизм. В сознании Маяковского партия, ВКП(б), единственный верный маятник будущего. О партии у него не одно восторженное высказывание: «Хочу сиять заставить заново величественное слово «ПАРТИЯ» («В.И.Ленин»), и т.п. Поэт совсем не замечает, почему Ленин «поехал, покорный партийной воле, в *немецком* вагоне, *немецкая* пломба» («В.И.Ленин»). Партия становится для него чем-то идеальным, внеземным. Можно сказать, что Маяковский в этом плане становится *романтиком:* М.П.Томский[40], Н.И.Бухарин[41] или А.И.Рыков[42] могут быть ревизионистами, ошибиться может даже Л.П.Берия, может быть, даже И.В.Сталин, но партия – всегда на верном пути (!). В этом аспекте и его восторженное «Пою мое отечество, республику мою!» воспринимается как дань партии, а не народу.

---

[40] *Томский* Михаил Павлович (настоящая фамилия – Ефремов) (1880-1936) – один из лидеров послереволюционной ВКП(б), занимал самые высокие должности в ВЦСПС и государственных органах. Выступал против свертывания НЭП, форсирования индустриализации и коллективизации. История СССР показала, что он был прав. Вместе с Н.И.Бухариным и А.Рыковым был огульно обвинен в «правом уклоне», почему и покончил жизнь самоубийством.

[41] *Бухарин* Николай Иванович (1888-1938) – один из лидеров послереволюционной ВКП(б), занимал самые высокие должности в партии и правительстве, академик АН СССР. Выступал против коллективизации. Был огульно обвинен как «лидер правого уклона». Расстрелян в 1938 г.

[42] *Рыков* Алексей Иванович (1881-1938) - один из лидеров послереволюционной ВКП(б), занимал разные высокие посты в правительстве вплоть до 1938 г., после В.И.Ленина занимал должность председателя Совета Министров СССР (1924-1930). Огульно обвинен во время «великой чистки» партии и расстрелян.

Однако революция как любая крутая ломка сложившихся общественных отношений не могла не подчиняться «закону крыс». Чего стоит история только Великой Французской революции 1789-1792 гг.! Резкое свержение одного строя с целью построить другое, более совершенное, приводит к невероятным общественным катаклизмам. Беззаконие становится нормой регулирования общественных отношений. Гильотина революции, которая давала Маяковскому широкую дорогу к творческому Олимпу, давала возможность активно печатать произведения, активно заниматься творческой жизнью, в какой-то момент должна была отвернуться от него. Хотя Н.Асеев в поэме «Маяковский начинается» [1] пишет, что его называли «певцом победившего класса», диктатура пролетариата обязательно должна была подвести его под гильотину, поскольку это было результатом всего лишь одного анонимного доноса. Утверждения советского литературоведения о том, что поэт покончил собой из-за любовных неудач: измены (?) Лили Брик, бывшей замужем за Осипом Бриком, из-за несогласия выйти за него замуж актрисы Вероники Полонской, бывшей тогда замужем за известным артистом М.Яншиным, - и в советское время воспринимались как недоразумение. Изгнанному из творческого процесса страны, без друзей и любви, поэту ничего не оставалось, как покончить собой. Иначе и не могло быть: Маяковский остро критиковал бюрократизм, а у государственного руля находились бюрократы, поэт писал против дряни, а страной командовала дрянь, поэт писал против коррупции, а вся страна уже поглощалась в коррупцию, писал против подхалимажа, а без подхалимажа невозможно продвинуться в карьере … Неслучайно в одном из лозунгов к своей пьесе «Баня» поэт написал:

Сильным средством
лечиться надо.
Наружу –
говор скрытненький.
Примите
против внутренних неполадок
Внутреннее
лекарство
самокритики.

Критики справедливо отмечают, что «ему (Маяковскому. – *Авт*.) важно было не авторское самолюбие: он заботился только о том, чтобы довести верно и ярко мысли и лозунги Ленина и Сталина до красноармейцев, до народа» [9, с.8]. Нужно отдать ему должное: даже в период мучительного кризиса он отстаивает свои прежние концепции, с гордостью констатируя:

Явившись
в Це Ка Ка
идущих светлых лет,
над бандой
поэтических
рвачей и выжиг,
я подниму
как большевистский партбилет
все сто томов
моих партийных книжек. («Во весь голос»).

В сегодняшней действительности идеология поэта является недоразумением российской истории. Его агитаторские строки типа «Ленин и теперь живее всех живых, наше знанье - сила и оружие!», «Дело Ленина живет и побеждает» воспринимаются в контексте философии абсурда. Можно сказать, что ни одна критика учения К.Маркса не нанесла столько вреда ему, сколько опыт построения социализма в СССР. Сталинский социализм оказался трагедией истории, как и структура государственной власти в СССР, которая рухнула сразу же не ядерными ударами, не долгой экономической или военной блокадой, а прямым предательством (значит, это было возможно!). Социализм Маяковского оказался построенным на песке: его идеология оказалась столь же *ведомой*, как и вся советская власть 1970-1980-х годов. Движение вперед решала не общая идеология, а вектор первого человека в стране, которому *безоговорочно* подчинялась вся партийная и государственная номенклатура, потому что в иной ситуации она превращалась в ничто. Ввиду этого отношение современного читателя к Маяковскому двойственное. С одной стороны, уникальная гениальность художника, уникальное чувство слова, какого нет ни у

одного известного нам поэта, с другой – *ведомая* идеология. В современном обществе еще долго будут сторонники марксизма уже хотя бы потому, что он ассоциируется с СССР – с Советской Россией. Кроме того, старшее поколение прекрасно осознает явные преимущества советского строя, особенно на волне сегодняшнего международного хаоса. Это поколение явно за Маяковским.

Новое поколение, которому активно пропагандируются западные ценности и которое воспитывается на «идеологии финансов», идеи Маяковского не только не интересуют, но и кажутся фантасмагорией больного человека. Не случайно в учебниках и учебных пособиях по литературе Маяковский представлен стихотворениями «А вы могли бы?» (1913), «Лиличка!» (1916), «Любовь» (1926) и др., поскольку в политической доктрине современной постсоветской власти литература не имеет места, в отличие от доктрины социалистической, где ей следовало играть самую важную роль в воспитательном процессе всего населения страны. Даже если Маяковского «закончить» на раннем этапе его творчества, то его следует представить тем, кем он был, например, стихотворением «Внимательное отношение к взяточникам» (1915), «Чудовищные похороны» (1915), «Дешевая распродажа» (1915), «Сказка о красной шапочке» (1917), «Приказ по армии искусства» (1918), «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) и др., чтобы понять патетический пафос его искусства:

Светить всегда,
Светить везде,
До дней последних донца,
Светить –
И никаких гвоздей!
Вот лозунг мой –
И солнца! («Необычное приключение …»)

В сегодняшней «демократической» печати Маяковский – чуть ли не монстр, которого обязательно нужно представить, но не знают как, поскольку он - всегда Маяковский – «певец кипяченой и ярый враг воды сырой» («Во весь голос»), не только великий поэт, но и великий патриот своей *социалистической родины*. Социализм

оказался потерян, а ведь поэт больше посвятил себя социализму: «Пускай нам общим памятником будет построенный в боях социализм» («Во весь голос»). Потеря социализма не означает потери родины, однако … Эстетика социального максимализма [12, с.10-12] не оправдала себя. Маяковский четко отразил свое время, в целом в оценках спорное, но это время ушло, может быть, даже безвозвратно. Как отмечали критики, наверное, несколько и преувеличивая, «в поэтических высказываниях Маяковского отражен не просто гигантизм эпохи: мы видим особое отношение поэта к новым социальным силам действительности, прежде всего, к пролетариату как носителю передовых общественных тенденций времени» [4, с.87]. Сегодня вряд ли можно настаивать на авангардной роли пролетариата в нашей мировой суматохе, а стало быть – и на авангардной роли идеологии поэзии Маяковского.

Делая предположения насчет того, как будет воспринята идеология Маяковского завтра, следует учесть направления современного духовного развития человечества. Идея К.Маркса и марксизма о том, что историческое движение тоже подчиняется определенным закономерностям (законам), уже в эпоху социализма давала сбои. Трудно сказать, на какую полосу – красную или белую – заедет колесо истории завтра, а пока человечество движется к глобализму и личной свободе, поэтому всего вероятнее, если в будущем мире будет место гуманистическим идеалам, гуманитарному и нравственному воспитанию, «героике будней», что по нынешним представлениям несколько сомнительно, Маяковский останется как выдающийся поэт, искусство которого трудно представить превзойденным, хотя уже сегодня нельзя положительно понять многие его призывы или декларации, такие, например, как

Ленин
встает
сражаться с кулачеством
и продотрядами,
и продразверсткой.
Разве
в этакое время
слово «демократ»

набредет
какой головке дурьей?! («В.И.Ленин»).

Сегодня уже не место бессознательной преданности какому-либо государственному начинанию, тем более если утверждается, что понятие демократии может появиться в какой-либо ситуации в «головке дурьей». В будущем, надеемся, бессознательной преданности не будет вообще.

Дальнейшее развитие демократии ведет к полному неприятию революций и каких-либо терроров, красных или белых. В такой политической и духовной плоскости «самый человечный человек», а также созданная и руководимая им партия, которым Маяковский посвятил свои стихи, никак не могут быть восприняты как положительные феномены, поскольку потопили в крови народ огромной территории, уничтожили Российскую империю, а затем, в 30-е годы, почти всю советскую интеллигенцию и передовой отряд рабочих и крестьян.

Если же мир личности окажется эгоистически замкнутым в ней самой, куда ведет нас наша «демократическая» пропаганда, ни поэзия, ни поэты не будут нужны, и все станет итогом суеты сует. Сегодняшним литераторам и литературным критикам следует бороться не только за В. Маяковского или В. Брюсова, - нужно бороться за всю литературу и, прежде всего, патриотическую литературу, за наш духовный плацдарм, против которой направлено острие современного космополитизма и глобализма, тем более что западная демократия все более жестко диктует свои условия, не считаясь ни с национальными ценностями, ни с духовными традициями, которые символизирует отчасти и В. Маяковский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асеев Н. Н. Маяковский начинается. М.: Современник, 1973. – 157 с.
2. Бакинский В. Маяковский в борьбе за социалистический реализм. Л.: Советский писатель, 1952. – 258 с.
3. Владимиров С.В. Об эстетических взглядах Маяковского. Л.: Советский писатель, 1976. – 240 с.

4. Гончаров Б.П. Поэтика Маяковского. М.: Наука, 1983. – 352 с.
5. Колосков А.И. Маяковский в борьбе за коммунизм. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1958. – 510 с.
6. Маяковский В.В. Сочинения в трех томах, т.1. М.: Худ. Лит.,1970. – 554 с.
7. Маяковский В.В. Сочинения в трех томах, т.2. М.: Худ. Лит.,1970. – 526 с.
8. Маяковский В.В. Сочинения в трех томах, т.3. М.: Худ. Лит.,1970. – 576 с.
9. Перцов В.О. Маяковский – патриот. М.: АН СССР, 1941. – 22 с.
10. Перцов В.О. В.В. Маяковский. Жизнь и творчество. М.: ИМЛИ им. М. Горького АН СССР, 1971. - 426 с.
11. Смола О.П. Любовь – это сердце всего (особенности любовной лирики Маяковского). – Сб.: Маяковский и современность. М.: Наука, 1985. – с.81-96.
12. Ушаков А.М. Эстетика социального максимализма Маяковского. – В сб. Творчество Маяковского. Вып.1. М.: ИМЛИ им. М. Горького РАН, 2015. – С.8-22.

ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ЭПОХИ: МИСТЕРИЯ ИЛИ ДРАМА

МАЛЫШЕВА О.Г.
Доктор исторических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

ТОКАРЕВА Е.А.
Кандидат исторических наук, доцент
Московский городской педагогический университет

Специалисты утверждают, что мистерия – это художественный жанр религиозно-мистической символической драмы, рассматривавшийся как высшая форма синкретического искусства, в котором история события, обычно убийства или другого преступления, остаётся загадкой до конца повествования. При этом, следуя жанру мистерии, в пьесе сосуществуют и поэтико-философские, и злободневные сюжеты политической и общественной жизни. Если попросить привести пример жанра мистерии из отечественной литературы, то любой тотчас назовет «Мистерию-буфф» Владимира Маяковского.

Авторы настоящей статьи далеки от мысли описать и осмыслить судьбу такой крупной фигуры, как Владимир Маяковский, однако могли бы предложить несколько тезисов-размышлений о типичности и нетипичности судьбы Мастера на фоне тектонических разломов эпохи первой четверти XX века.

Подобные исследования, к счастью, становятся нормой в современном историческом и культурологическом теоретическом поле.

Однако здесь исследователям приходится иметь дело по крайней мере с несколькими мифами, сложившимися спонтанно и сложенными искусственно вокруг времени и фигуры Маяковского.

Миф первый. Он получил очень широкое распространение, потому что долгое время был одним из основных тезисов советской пропаганды, неоднократно повторялся в академических и широких общественных кругах, активно насаждался в образовании. Можно сказать, что он существовал как доказанный факт, как аксиома, которая является точкой рассуждений и для многих современных исследователей. Смысл этого мифа в следующем: Российская

революция 1917 года (единый революционный процесс, объединяющий в себе, пожалуй, все три революции начала XX века) оказала огромное влияние на культурное развитие широких народных масс, их вовлеченность в политико-культурное поле действия. При этом культура в широком смысле слова (как план развития общества, как цивилизация, как культурно-исторический тип развития общества) перестала быть элитарной, она стала доступной народу. А в узком смысле слова (как некая совокупность духовных и материальных ценностей, созданных обществом в определенный культурно-исторический период) культура еще претерпевала сильное упрощение, приближая таким образом себя к естественному народному пониманию. Разумеется, авторы далеки от мысли спорить с этим мифом, но и принимать его безоговорочно не могут, понимая, что эти тезисы требуют корректив.

В случае с Маяковским этот миф звучит у исследователей его творчества в большинстве случаев следующим образом: бурные и взрывные революционные годы предполагали появление таких, выходящих за привычные рамки бытия личностей, как Владимир Владимирович Маяковский – бунтарь, трибун, человек, одним из первых отдавший свой могучий революционный талант очищающему обновлению страны, народу, революционным идеалам, новой пролетарской культуре и новому революционному искусству. Он растворился в этом демократическом служении. Этому была посвящена его жизнь и творчество, вплоть до трагического и трудно объяснимого ухода из жизни.

Нам представляется, что современному исследователю, сталкивающемуся с этим мифом, уже обретшим свой определенный исторический нарратив, необходимо учитывать несколько уточнений. Не вызывает сомнения тот факт, что революционные события, долго назревавшие стране, проходившие несколькими волнами, на протяжении, как минимум, полутора десятилетий, радикально смели традиционные социально-культурные связи, во многом способствовали перегруппировке отдельных социальных и идеологических сегментов, отдельных элементов общей системы государства и общества. По-новому мобилизуя и институционализируя новые социально-культурные связи (через создание новых институтов власти и культуры, через решение идейно-

пропагандистских задач, через постановку цели – культурная революция и т. д.), новая власть в новом «советском» проекте во многом объективно способствовала созданию условий для появления массового общества, массового потребителя, массовой культуры. Следствием этого процесса очевидно становились определенная социальная деградация, люмпенизация и дальнейшая маргинализация российского общества в целом, которые часто вели к эрозии слоев существовавшей культуры, к появлению творческих изгнанников, к физическому уничтожению отдельных представителей интеллигенции. Правда, чуть позже, не сразу в 1917 году. Логическим завершением такого социокультурного конструкта становится главенство безбожия и торжество социального заказа в культуре, приведшие к появлению принципа социалистического реализма в культуре.

У творческих, художественных натур, каким, несомненно, был Владимир Маяковский, возникает двойственность в осознании себя как элемента конструкта, появляется стремление избавиться от этого всеобъемлющего «зла» путем внутреннего или внешнего бегства. Настоящей драмой целого ряда творческих натур – современников Маяковского (писателей, академических ученых, деятелей театра, представителей мыслящей элиты) стало новое осмысление себя и окружающей действительности в ходе революционных преобразований и сразу после них. «Что дальше?» – спрашивает себя художник. Для любого творческого человека главное призвание – раскрыть через творчество тайну увиденного в жизни, понять смысл и предназначение происходящего, определить его место в мировоззренческих установках современников и потомков. В этих условиях конфликт личности художника и власти/общества/современника неизбежен. История показывает, что если художник обречен на такой конфликт, то выход из него всегда – уход из жизни как бегство внутреннее или эмиграция как бегство внешнее. Доказательством этому рассуждению служат многочисленные истории судеб русских/советских художников, писателей, музыкантов и представителей других творческих профессий: в период 1920–1930-х годов списки их имен сегодня выглядят как синодики-мартирологи. В истории жизни каждого из этого списка мы найдём отражение какой-то из граней печальной

общей судьбы. В дополнение отметим, что, чем ярче проявлялся талант представителя цеха художников, тем беззащитнее он выглядел перед историческими событиями начала XX века.

Сказанное в полной мере можно отнести к судьбе Владимира Маяковского, к истории его жизни в предложенных обстоятельствах, к истории его гибели. Мистерия с элементами буффонады!



Маяковский на выставке «20 лет работы». 1930 г.

Миф второй. Брутальная, как сама революция, мощная, как скала, сильная и безжалостная, как справедливый пролетарский гнев, натура Маяковского с помощью самой природы отразилась в его внешности, поступках, стихах. Необходимо отметить, что этот миф начал создаваться ближайшим женским, как ни странно, окружением писателя еще при жизни. Матерью, сестрами, особенно старшей – Людмилой, близкими женщинами, особенно Л. Брик. А уж после его смерти последние две нещадно эксплуатировали этот мифологизированный образ, зачатую откровенно коммерциализируя его. Впрочем, это другая история.

Представляется, что и это утверждение требует корректив. При этом не станем вторгаться в теоретическое поле филологических и культурологических исследований на темы:

лирическая поэзия Маяковского, романтические образы на дошедших до нас фотографиях, в том числе театральных и киногероев в исполнении Маяковского – оставим всё это специалистам других областей. Историку, вооруженному современными методами исследования, можно самостоятельно заглянуть в душу героя, определить ключевые основы его ментальности и понять условия формирования мировоззрения.

В современной исторической науке существует несколько направлений «новой социальной истории»: история ментальностей, историческая антропология, микроистория и история повседневности. Несомненно, существует общее во всех этих подходах. Во-первых, для них характерен перенос акцента с исследования государственных институтов, экономических структур, больших общностей на изучение микромиров, взаимодействия людей в небольших группах, стратегий поведения, а также переход от описаний крупных исторических личностей или событий к анализу повседневности. Во-вторых, особое внимание сторонники социальной истории уделяют языку и понятиям изучаемой эпохи, её символам, выделению её качественного своеобразия, даже повседневным практикам. В-третьих, социальную историю отличают новые методы работы с источниками, здесь на первый план чаще всего выходят источники личного происхождения, это группа эго-документов, которая может дополняться такими же личными документами других «персонажей» микросообщества. В-четвёртых, междисциплинарность исследований. Она проявляется в работе с художественными произведениями героев исследований, с известными группами источников, но с помощью новых методов: моделирования, математической статистики и анализа, вербально-коммуникативного интервьюирования и т. д.

Поначалу специалисты проявили интерес к повседневности советского крестьянства и горожан. Отрадно, что в последнее десятилетие появляются работы, посвященные повседневности отечественных писателей. История повседневности ориентирует исследователя на воспроизведение всего многообразия личного опыта и форм самостоятельного поведения людей. И в этом смысле воссоздание материально-бытовых аспектов повседневной жизни

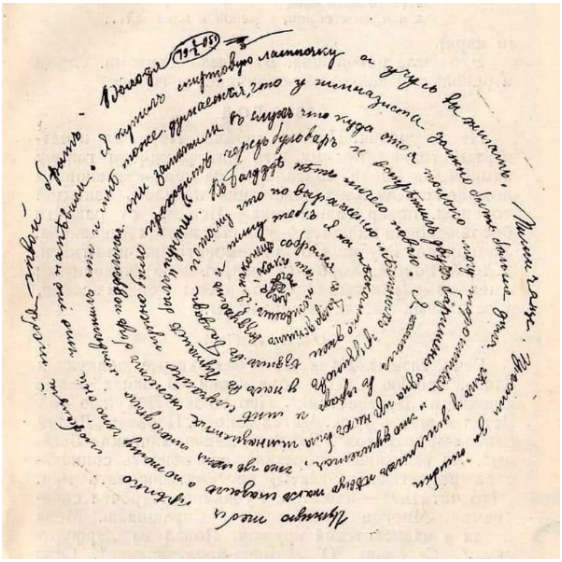
советских писателей представляет особый интерес. Внимание к бытовым подробностям обосновывается тем, что они позволяют расшифровать скрытый за ними культурный код и понять общественную позицию человека. Например, неподдельный интерес вызывают такие работы, как альбом, изданный в 2015 году сотрудниками Государственного музея В.В. Маяковского (Маяковский «haute cauture» искусство одеваться. Каталог материалов из фондов государственного музея В.В. Маяковского / Сост. И.В. Голоднюк. Вступ. ст. Л.Е. Колесниковой. М.: ГММ, 2015. 252 с.: ил. [2]). Авторы начинают с мысли, что имидж любого человека, особенно известного, такого, как Владимир Маяковский, складывается из многих составляющих. Это может быть его квартира, интерьер и мебель, к которым он имеет непосредственное отношение, автомобиль или предметы личного пользования, которые каждый день окружали его в быту, книги в книжном шкафу, как круг его чтения, организация досуга и личного пространства, наконец, одежда, обувь, трость, аксессуары и множество других артефактов. Для вдумчивого исследователя вещи могут рассказать гораздо больше, чем сам герой о себе.

Каждый живет в мире вещей, пользуется ими при жизни, оставляет их после себя. Некоторые вещи, пройдя этапы музеефикации, становятся зримой памятью о человеке, а иногда – свидетельством материальной культуры поколения. Так, знакомясь на площадках музеев с вещами, принадлежавшими самому Владимиру Владимировичу, матери, сестрам, близким людям, мы можем представить себе его внутренний мир, каким он был в повседневных практиках своего бытования, его привычки, пристрастия, имидж, над которым, как утверждают современники, он детально работал всю жизнь. Сегодня московский музей В.В. Маяковского является обладателем уникальной коллекции личных вещей поэта, насчитывающей более 2000 единиц хранения. К большому сожалению, музей закрыт на ремонт уже в течение многих лет. Московская общественность ждала памятной даты – 130-летя со дня рождения поэта, к этой дате властями было обещано вновь открыть площадку государственного музея для посещений. Но этого не случилось.

В современной Москве в районе Красной Пресни открыты к посещению два крохотных музея-спутника, две квартиры. Квартира на Большой Пресне, 36, где Владимир проживал с матерью и сестрами в 1913–1915 годах. Она была организованна как музейное пространство в несколько этапов усилиями сестры Людмилы и, чуть позже, усилиями сотрудников Государственного музея, а еще позже – стараниями единственной американской дочери (официально родство не подтверждено) Патриции Томпсон. В свое время семья (мать с детьми, отец к этому времени умер) Маяковских арендовала здесь четыре комнаты, самую маленькую из них занимал Володя. В квартире было очень простое убранство, самая необходимая мебель и много картин и фотографий, подушек, покрывал с грузинскими орнаментами (они напоминали счастливое детство в солнечных Багдади и Кутаиси). Многие вещи были расписаны или изготовлены матерью и сестрой Людмилой, которая к тому времени заведовала аэрографической мастерской на Трехгорной мануфактуре. В экспозиции находятся личные книги, записки, кисти и мольберт, первые издания молодого поэта. Сотрудники музея рассказывают о том, как родные горячо любили поэта, очень трогательно относились к юноше, с какой неизменной и искренней любовью относился Владимир к матери и сестрам, при них он всегда был тихим и застенчивым, нежным и обаятельным. Это отношение к женщинам Маяковский сохранил, он демонстрировал его всю жизнь, во всех многочисленных и запутанных любовных историях. По воспоминаниям современников Володя сын и брат, Володя нежный воздыхатель был полной противоположностью Володе-бунтарю в желтой кофте с черным бантом или пролетарскому поэту, выступающему с трибуны: в нем всегда жили два Маяковских, два разных человека, которые находились в состоянии вечной борьбы между собой. С 2017 года в квартире на Большой Пресне появилась тематическая экспозиция «Дочка», посвященная Патриции Томпсон. И снова мы сталкиваемся с историей нежной и трогательной, но трагичной любви, со страстным желанием поэта иметь дом, уют, семью, детей…

Тёплая семейная тема также превалирует во второй квартире-музее В. Маяковского в Студенецком переулке, дом 6. Музей был открыт после полувекового перерыва только в 2019 году. Сама

квартира была получена сестрой Людмилой от Трехгорной мануфактуры в 1927 году, но Владимир принял заботливое участие в обустройстве быта своих милых женщин – мамы и сестёр. Их усилиями удалось сохранить большое количество прижизненных предметов, окружавших Владимира Маяковского. Мебель по чертежам отца, фотографии и картины, подарки друзей, автографы, письма. В воспоминаниях сестры Людмилы сквозит много нежности, особым теплом веет от писем и записок сёстрам и маме самого Владимира. Это всегда неизменное: «Дорогія Оличка (так в тексте, авт.) и Людочка! Напишите! Я соскучился! Право! …. Целую вас всьх и по очереди. Брат Володя», или «Дорогія Мамочка Оличка Людочка!», или «Дорогая сестрица Людя (так в тексте, авт.)! Я здоров учусь хорошо. Жду тебя. Целую тебя крепко! Твой брат Володя». Особое умиление вызывает так называемое письмо-спиралька, написанное сестре двенадцатилетним подростком. Письмо старательно оформлено в виде строчек, раскручивающихся по спирали. И опять читаем: «Дорогая Люда! Как ты поживаешь?», и в конце: «Пиши чаще. Прости за ошибки. Целую тебя крепко. Любящий тебя твой брат Володя».



Письмо Маяковского к сестре Людмиле. 1905 г.

Рассматривая вещи, читая документы и письма, мы глубже понимаем и представляем образ не хрестоматийного поэта Маяковского, а Маяковского – простого Человека, с его страхами и переживаниями, привязанностями и страстями, с его привычками и образом жизни. Мы даже постигаем его образ мысли, понимая, что как простой Человек он любил и ненавидел, верил в бессмертие и жаждал жизни. Это и есть повседневная история. Вдумчивый читатель найдёт это на страницах произведений Маяковского, благодарный зритель – в театральных и кинообразах, поклонник его творчества – в его рисунках и зарисовках. Однако историк увидит и другое: сложную, многосоставную структуру личности поэта. Такое структурирование повседневности Владимира Маяковского как исследовательского поля необходимо, иначе исследование вновь будет сведено к описательности, к разрозненным картинкам или механической сумме отдельных явлений прошлого. Так, детальное знакомство с экспозициями музеев-квартир В. Маяковского оказывается очень полезным

Общий научный анализ повседневной жизни исходит из того, что человек активно участвуют в постоянном процессе создания и переустройства структур повседневности, он пытается приспособить к себе тот жизненный мир, который его окружает. Поэтому показ процесса смены существовавших ранее норм поведения и структуры повседневной жизни становится необходимым, особая значимость здесь придается событийному, случайному, в отличие от стабильного и распространенного. Идти от типичного к нетипичному в жизни человека. В экспозициях музеев-квартир В. Маяковского мы находим ответы на эти вопросы. Особенно если взять за основу теоретических рассуждений одно из главных пространств повседневности Владимира Маяковского-Человека, центром которого являются дом и семья, понимаемая им самим как гармония, как целый мир со своей системой ценностей, заложенных происхождением, воспитанием, образованием, средой.

Лиричный и мягкий по своей внутренней натуре Маяковский в предлагаемых внешних обстоятельствах выступал в глазах окружающих его почитателей красивым героем и мужественным борцом, лишённым пустых лирических переживаний. Знакомство с экспозициями музеев приводит к пониманию, что это далеко не так.

Очевидный, сохраняемый на протяжении всей жизни психоэмоциональный диссонанс хоть часто и становился источником вдохновенного творчества, но всё же разрывал сердце писателя. Нет сомнений, что в том числе и эти душевные метания привели Маяковского к трагической развязке в конце жизни.

Отвечая на вопрос, что представляла собой история жизни Владимира Владимировича, этого удивительного и замечательного человека, трибуна, революционера, поэта и гражданина, писателя, художника, известного театрала, удивительным образом осознаёшь, что это социально-бытовая пьеса, самая настоящая мистерия, с элементами буффонады и глубоко драматическим содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипина В.В. Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005.
2. Маяковский «haute cauture» искусство одеваться. Каталог материалов из фондов государственного музея В.В. Маяковского / Сост. И.В. Голоднюк. Вступ. ст. Л.Е. Колесниковой. М.: ГММ, 2015.
3. Синякова М.М. «…был весел, как щенок» // Маяковский глазами современниц. Воспоминания. Дневники / Сост. В.Н. Терехина. СПб.: Росток, 2014.

«ПРАВДА МАЯКОВСКОГО»: ФЕНОМЕН В. МАЯКОВСКОГО В ДНЕВНИКОВОЙ РЕФЛЕКСИИ М. ПРИШВИНА

МЕДВЕДЕВ А.А.
Кандидат филологических наук, доцент
Тюменский государственный университет

В советское время отношение М.М. Пришвина к В. Маяковскому прочитывалось в русле официального советского канона (Маяковский как пролетарский поэт). В книгах Пришвина, опубликованных в советское время, упоминания о поэте малочислены. Самая важная запись присутствует в итоговой книге Пришвина «Глаза земли» (1953), под заглавием «Правда Маяковского»: «Читаю взасос Маяковского. Считаю, что поэзия – не главное в его поэмах. Главное то, о чем я пишу каждый день, чтобы день пришпилить к бумаге. Потомки, может быть, и будут ругаться, но дело сделано – день пришпилен. И это пришитое есть правда, которой, оказалось, служил Маяковский» [16, с. 201]. Но в Дневнике Пришвина, на основе которого были созданы «Глаза земли», эта запись завершается фразой, которая не вошла в книгу, и которая, как мы увидим далее, совершенно меняет смысл всей записи о «правде»: «Наверно, за правду-то он и погиб» (5 января 1946) [12, с. 12]. Тайный Дневник Пришвина, который писатель вел с 1905 по 1954 г. и который был полностью опубликован в 18 книгах с 1991 по 2017 г., показывает, что отношение его к поэту – правда о Маяковском – было намного сложнее официального.

Пришвин размышляет о феномене Маяковского в Дневнике более четверти века – с 1925 по 1953 год. Они принадлежали к разным поколениям: Пришвин был старше Маяковского на 20 лет. Хотя любимым поэтом Маяковский для Пришвина не был, тем не менее он притягивает писателя как своего рода «антипод» и как явление новой советской реальности.

Во второй половине 1920-х гг. Пришвин резко негативно отзывается о Маяковском. Первая запись относится к 1925 г., в ней Маяковский – явление советской ангажированной литературы («сами себя коронуют Демьян Бедный, Влад. Маяковский, Борис Пильняк»), которая неприемлема для Пришвина, поскольку ему

важно «жить почти свободным человеком, наслаждаться уединением, питающим любовь к человеку, зверю, цветку и всему» (11 ноября 1925) [4, с. 473]. Свое институциональное положение в советской литературной иерархии Пришвин оценивает ниже Маяковского: «вот я приблизительно в чине полковника, а дальше ходу нет, дальше следуют чины генеральские, которые занимают грязные, нахальные придворные поэты Демьяны, Маяковские, дальше двигаться и неприлично» (25 июля 1927) [5, с. 367]. Пришвин вклеивает в Дневник вырезку статьи из газеты «Известия» (1928. № 260), в которой все писатели распределялись «по ступеням революционной лестницы». Если Маяковского относили к «левому крылу литературы революционной интеллигенции», то Пришвина – к «левому центру правого крыла» («квалифицированная интеллигенция», «живущая интересами своего ремесла» (9 ноября 1928)) [6, с. 309].

В Дневнике отсутствует непосредственный отклик на самоубийство Маяковского (14 апреля 1930), но за месяц до него писатель вспоминает самоубийство С. Есенина в 1925 г.: «Вот Есенин повесился и тем спас многих поэтов: стали бояться их трогать» (16 марта 1930) [7, с. 50]. Как мы увидим далее, Пришвин будет постоянно возвращаться в Дневнике к этим двум знаковым самоубийствам.

Своими «вечными спутниками» Пришвин называл Лермонтова, Блока, Есенина, противопоставляя их Брюсову и Маяковскому как поэтам «рукотворной» поэзии: «Этот вопрос о рукотворности вещи, мне поэзия должна быть как молитва» (2 октября 1934 г.) [8, с. 501]. Пришвин полемизирует с манифестом Маяковского «Как делать стихи?» (1926): «стали думать, что раз поэзия делается, как вещи на фабрике, то и обратно, рабочие могут делать поэзию, стали зазывать в литературу рабочих с заводов и фабрик» (14 марта 1937) [9, с. 489]. Пришвин не принимает коллективистское понимание творчества, противопоставляя ему личность: «наши думают, что и во вне личности, в общественной организации есть такая “сила коллектива”, порождающая охоту труда (человек на земле живет вроде как бы “для компанейства”). <…> Трагедия, страдание предполагает личность, они же, находя силу простого счастья в родниках общества, восстают на трагедию, на страдание и тем самым на личность» (14 марта 1937) [9, с. 490].

Пришвин отстаивает классическое понимание творчества: «Что бы там ни говорили Маяковский и Шкловский о работоспособности, без этой Музы ничего не сработаешь. А Муза появляется – именно взамен дела. Нигде, кроме искусства, непонятна эта рабочая ценность лени. И вот, когда из-под государственной машины вырвется камень и попадет прямо в Музу, то нужно сидеть и ждать, пока не оправится от удара Муза и не придет снова. Так вот сиди и жди» (28 декабря 1943) [10, с. 666].

В 1945 г. отношение Пришвина к Маяковскому меняется, он видит в его поэзии «усилие выйти из пошлого круга мелодийных чувств в сторону мужественного действующего слова», хотя Пришвин понимает это «умом, а не сердцем», так как ему все-таки остается ближе Фет: «Эти поэты выводят поэзию из свирельного назначения привлекать [к поэту] женщину-самку. <…> Вот если бы в этих Маяковских рычаниях была бы и сила звуковая, и сердечная нежность, как вот хотя бы у Фета в стихе: “Травы в рыданиях”[43]» (3 января 1945) [11, с. 384]. Пришвин оценивает Маяковского с точки зрения любимого им в юности «мужественного» Вагнера: «Ляля[44] назвала поэзию Хлебникова – Маяковского “школой мужества” <…>. Я думаю, что Маяковского не понимают, потому что слова Маяковского не слова в обычном смысле, а скорее ноты для музыкального произношения. – Вот вы любите оперу, – сказал я Шишкову, – чтите, конечно, Вагнера в борьбе его с итальянцами, представьте себе Маяковского, как Вагнера в борьбе с мелодийной пошлостью» (7 января 1945) [11, с. 388].

---

[43] Из стихотворения А. Фета «В лунном сиянии» (1885) (сб. «Вечерние огни». Вып. 3): «Пруд, как блестящая сталь; / Травы в рыдании; / Мельница, речка и даль / В лунном сиянии» [19, 207].

[44] Пришвина Валерия Дмитриевна (1899–1979) – вторая жена Пришвина (1940–1954). Была много лет знакома с Е. А. Лавинской, входившей в ближайший круг Маяковского. См. прим. 4. Впервые услышала стихи Маяковского в ее чтении: «Стихи Маяковского меня потрясли. Так о старом по-новому никто в наши дни еще не говорил. С этого дня я стала вчитываться в его стихи. Он всегда мне казался гениальным и будто оглушенным собой, не в силах посмотреть на себя и на жизнь со стороны. Казалось, он упрямо продирается сквозь жизнь, живет в своих гениальных преувеличениях, “зачатый Голиафами”. “Что может его остановить, заставить прислушаться к самой жизни?” – так спрашивала я себя все последующие годы, пока движение его не было остановлено самоубийством» [17, с. 112].

В январе 1946 г. Пришвин перечитывает поэму Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в которой он видит «всю русскую революцию 1917 года» [12, с. 5]. Пришвин цитирует фрагмент поэмы о том, что в тяжелой жизни народа могла возникнуть только протяжная и печальная народная песня, а не веселая:

– Не диво ли? широкая
Сторонка Русь крещеная,
Народу в ней тьма тем.
А ни в одной-то душеньке
Спокон веков до нашего
Не загорелась песенка
Веселая и ясная,
Как ведреный денек [12, с. 8-9].

Это отсутствие веселой песни Пришин связывает Маяковском, так как «вся его искореженная поэзия направлена против самой попытки спеть такую песенку: тут что-то и от падшего ангела, и от народного революционера Некрасова, и от демона, и даже от Ленина, обрекавшего на жертву “личную жизнь”. Если же сама личность идет в жертвенную печь, то где же и родиться такой песенке, веселой и ясной?» (2 января 1946) [12, с. 8-9].

Через год Пришвин читает «взасос» Маяковского, ощущая, что он прежде всего – гениальный выразитель времени, «правды» современности: «<…> поэзия – не главное в его поэмах. Главное то, о чем я пишу каждый день, чтобы день пришпилить к бумаге. Сколько пишу, и нет ничего: день отрывается и возвращается в прошлое. А Маяковский свои дни пришпилил к бумаге. Потомки будут ругаться и будут, может быть, плеваться, но дело сделано, день пришпилен» (5 января 1946) [12, с. 12]. Принцип документального одневниковывания художественной прозы важен и для самого Пришвина. В 1927 г., работая над автобиографическим романом «Кащеева цепь», писатель осознает исчерпанность условной романной формы и стремится ее преодолеть документальностью Дневника: «Мне же хочется такой роман написать, чтобы исток его был – мой сегодняшний день и показывалось в нем только то, что я вижу своими глазами. <…> мой день – и все-таки он мой, то самое мне интересное, и потому я хочу непременно писать об интересном себе самому, но не вообще. <…>

я хочу, чтобы мой сегодняшний день, от которого я исхожу, нашел непременно свое почетное место в романе, и с отвращением отбрасываю старую условность скрывать от читателя свое авторское бытие» (13 июля 1927) [5, с. 336]. На ежедневных дневниковых записях строятся книги «Календарь природы» (1935), «Лесная капель» (1943), «Глаза земли» (1953).

Мысль о правде современности в стихах Маяковского завершается у Пришвина тем, что именно следование Маяковского ей привело его к гибели: «И это пришитое есть правда, которой, оказалось, служил Маяковский. Наверно, за правду-то он и погиб» (5 января 1946) [12, с. 12]. Последняя фраза, которая, как мы уже отмечали выше, не вошла в «Глаза земли», но в ней – важнейшая для Пришвина мысль о творческом поведении, под которым он понимал долг оставаться самим собой, «фокусом нравственного сознания», которое через писателя определяет поведение людей (31 декабря 1948) [13, с. 354]. Поэтому, следуя своей правде, настоящий поэт неизбежно приходит к гибели: «Боже мой! а я мечтаю поэзию свести к поведению! В этом разборе неминуемо придешь к судьбе Есенина и Маяковского» (30 мая 1949) [13, с. 504]. Это пришвинское понимание гибели Маяковского близко христианскому, что подтверждается и воспоминаниями Е. А. Лавинской, которая вспоминала, что через два дня после смерти поэта видела видела в руках Агранова первый после смерти снимок Маяковского – «распростертого, как распятого, на полу, с раскинутыми руками и ногами и широко раскрытым в отчаянном крике ртом» [1, с. 330].

С точки зрения формы Маяковский, по Пришвину, – поэт диалога, который выявляет в литературе прежде всего личное начало: «диалог берется для выявления личного начала в повести: такой-то человек может только так вот сказать. Соответственно с этим и слово в диалоге берется большей частью особенно выразительное, слово-личность. Вместе с тем, также сюда входит по возможности интонация, музыкальность речи. Диалог еще не стихотворение, но очень близок к этому роду поэзии. Маяковский просто стер границу между диалогом и стихотворением» (13 февраля 1946) [12, с. 48][45].

[45] Запись вошла в книгу «Глаза земли» (1953) под заглавием «Диалог» [16, с. 203].

В 1946 г., работая над романом «Осударева дорога», Пришвин размышляет о Маяковском в контексте темы власти: «Приходила Л. Лавинская[46] (из компании Маяковского, Бриков, обломки ЛЕФа). Так все это было близко к Ягоде и ГПУ. Источник поэзии (Маяковский) сливался с источником власти (Ягода, Брики) в одной воде. <…> Вот это самый враг и был, что стоял возле Маяковского (Агранов[47]), и та же сила (власть), что рубит лес на дрова (для пользы)» (17 декабря 1946) [12, с. 389]. Маяковский становится одним из прототипов главного героя «Осударевой дороги»: «Понял, что в Сутулове должен веять Добролюбов, Чернышевский, Ленин и Маяковский без кривлянья» (13 августа 1951) [14, с. 476].

В 1948 г., с апреля по июль, Лавинская написала свои воспоминания о Маяковском. В этот период она много разговаривала о поэте Пришвиным, которого она называет «человеком другого поколения, шагнувшим в наши дни из иной эпохи» [1, с. 372]. В июне того же года она записывает рассказ Пришвина о его неприятии сначала Маяковского: «Он не знал Маяковского и не хотел его знать. Вот что он мне говорил: – Как-то так получилось, что я его прозевал. Я его не читал, думал: футурист, вроде Крученых, Бурлюка и остальных, я их терпеть не мог, считал и считаю фиглярами, спекулянтами, ничего общего с искусством не имеющими» [1, с. 373]. И затем Лавинская передает слова Пришвина о случайном открытии поэта, в котором его поразило его

[46] Лавинская Елизавета (Лилия) Александровна (1899–1950) – художница, член группы ЛЕФ, жена художника А. М. Лавинского (1893–1968), дружила с Маяковским. См.: [1, с. 321-374]. Ее сын Глеб-Никита Лавинский (1921–1986) считается внебрачным сыном Маяковского. Многолетняя знакомая В.Д. Пришвиной, которая вспоминает о ней в своей книге: [17, с. 102-112].

[47] Агранов Яков Саулович (1893–1938) – сотрудник ВЧК (ОГПУ, НКВД), один из организаторов массовых репрессий 1920-х – 1930-х гг., начальник Секретно-политического отдела ОГПУ СССР (1931), заместитель председателя ОГПУ СССР В. Р. Менжинского (1933), первый заместитель наркома внутренних дел СССР Г. Ягоды (1934), начальник ГУГБ НКВД СССР (1936). Расстрелян в 1938 г. «На лефовских “вторниках” стали появляться все новые люди – Агранов с женой, Валович, еще несколько элегантных юношей непонятных профессий. На собраниях они молчали, но понимающе слушали, умели подходить к ручкам дам и вести с ними светскую беседу. Понятно было одно: выкопала их Лиля Юрьевна. Мне, по наивности, они казались “лишними людьми” нэповского типа. Агранов и его жена стали постоянными посетителями бриковского дома...» [1, с. 334].

одиночество: «И как-то просто случайно, через много лет после смерти Маяковского, попалась мне его книга, однотомник[48]. Я начал просматривать, прочел с начала до конца и ужаснулся на себя: как это не заметил, прозевал такого поэта, такого человека! И находился-то он совсем рядом! Поразило меня, прямо-таки потрясло одиночество этого человека. Почувствовал я это одиночество, прочтя однотомник, никто мне ничего не говорил. Далек я был от писательской среды. Наверное, никогда у него не было ни жены, ни друга, и, знаете, очень мне стыдно стало. И еще думаю я, что, может, если бы у него был старший товарищ, которому он мог бы все рассказать о себе, он бы не застрелился. У меня настолько сильно ощущение одиночества Маяковского, что, когда вхожу с площади в метро, меня охватывает чувство тоски и своей глубокой вины перед ним» [1, с. 373]. Лавинская соглашается с Пришвиным в этом ощущении одиночества поэта и вины его окружения в этом: «Пришвин прав в одном: виноваты перед Маяковским многие и мы все, которые любили, знали его. Виноваты в первую очередь, думая, что этот гигант вынесет» [1, с. 373].

19 июля 1948 г., в день 55-летнего юбилея Маяковского, Пришвин читает в календаре «Марш ударных бригад» (1930):

Лозунг
помчи по рабочим взводам
От ударных бригад
к ударным цехам,
от цехов
к ударным заводам [3, с. 162].

Этот стих вызывает у Пришвина размышления о важнейшем для его творчества ощущении радости жизни: «Шел человек в полях и ему было хорошо идти. От радости, от жизни он взял барабан и ударил, и ему стало еще веселее идти. Это подслушал Маяковский и еще, и еще больше разукрасив рабочую трель барабана, ударил. Трель была куда лучше, но радости жизни не было, и никто под его трель не пошел, и сам он умер» (19 июля 1948) [13, с. 193-194]. Для

[48] Речь идет о книге: Маяковский В. В. Избранное (М., 1948), на которой имеются пометки Пришвина, см.: [18, 135].

Пришвина радость жизни проявляется прежде всего в природе, тогда как революция ее разрушала: «Тяжело думать, что революция, начиная с Октября и до сейчас, не дала мне малейшей радости жизни, и я радовался, как бы преодолевая тяжкую болезнь революции» (13 августа 1951) [14, с. 476]. Этот же контраст радости и смерти выражают слова Маяковского накануне самоубийства, которые приводит Лавинская: «Я самый счастливый человек в СССР и должен застрелиться» [1, с. 328].

В «Марше ударных бригад» Пришвин чувствует декадентскую основу: «Подозреваю, что декадентства у Маяковского было больше, чем у самих декадентов, но только замаскировано рабочими словами (“рабочими” в смысле помощи теме). Он обманул и сам обманулся» (19 июля 1948) [13, с. 194]; «вдруг понял, что это квинтэссенция декадентства, приспособленная к революции так, что от существа революции только р-р-р остается. И за это р-р-р дали площадь: рычи, мол, рычи на всю площадь» (22 июля 1948) [13, с. 196].

Общаясь в это время с ближайшим кругом Маяковского (Е.А. Лавинская, В.О. Перцов[49]), Пришвин узнает неофициальные факты из жизни Маяковского и Бриков, что приводит к пониманию Маяковского и Брик в демоническом ключе: Лавинская «рассказывала о героях ЛЕФа (как углубление и умножение “Бесов”). Блудница Лиля Брик голая загорает, возле Кулешов в трусиках, женщины “подлильки”, Хохлова с пустыми глазами (вот еще женщина!), невинный Маяковский (ограбленное дитя), вечно умствующий Шкловский, слова (последние) Шкловского: “следствие о Маяковском продолжается”» (25 июля 1948) [13, с. 200]; «У Достоевского в “Бесах” нет ведьмы. Почему? Вот ЛЕФ – это подлинные бесы: Маяковский – это Ставрогин, но Лиля Брик – это ведьма. Почему Достоевский не осмелился поднять руку на ведьму? Мне кажется, что если бы Достоевский посягнул и на это, то ему самому неоткуда было бы и расти. Ведьмы хороши у Гоголя,

[49] Перцов Виктор Осипович (1898–1980) – участник группы ЛЕФ (1927–1929), автор журнала «Новый ЛЕФ» (1927–1928), сборника «Литература факта» (1929). В послевоенный период – «главный маяковед», автор «официальной» биографии В. В. Маяковского в 3 т. («Маяковский: Жизнь и творчество», 3-е изд. 1957–1972), получившей Государственную премию СССР (1973).

но все-таки нет у него и ни у кого нет такой отчетливой ведьмы, как Лиля Брик» (4 августа 1948) [13, с. 206].

С точки зрения органической поэтики («неприкосновенное материнство природы») поэзия Маяковского для Пришвина являет собой искусственный продукт: «Творчество Маяковского скорее всего и есть то самое творчество в обгон материнства природы, с которым я борюсь всю жизнь из опасения создать гомункула» (23 июля 1951) [14, с. 451]. А в записи днем ранее в самоубийстве Маяковского и Есенина он видит слабую связь их поэзии с реальностью, оторванность от нее: «Как уничтожающе был прав Маяковский в своем стихотворении на смерть Есенина в том смысле, что умирать легко, а вот жизнь устроить трудно[50]. Так он сказал, и через несколько лет сам поступил так, как Есенин. Тем самым он открыл слабое место своей поэзии: слабую связь ее с жизнью, не органичность ее, надуманность. <…> Маяковский больше всех постарался подчинить поэзию, как производство, политике» (22 июля 1951) [14, с. 449].

В конце жизни Пришвин размышляет о том, что в Маяковском важнее – его поэтическая сущность или служение власти и массам? Маяковский стал «лучшим поэтом нашего времени», но для Пришвина значима надвременная слава: «Впрочем, лично я хотел бы славы как Леонардо да-Винчи, долгой славы, а не славы нашего времени» (15 апреля 1952) [15, с. 91].

Подчинение Маяковским своей поэзии политическим целям («Мне наплевать на то, что я поэт»[51]) Пришвин сравнивает с

---

[50] Из стихотворения «Сергею Есенину» (1926): «Для веселия / планета наша / мало оборудована. // Надо / Вырвать / Радость / у грядущих дней. // В этой жизни / Помереть / не трудно. // Сделать жизнь / значительно трудней» [2, с. 105].

[51] Источники установлены Я.З. Гришиной: в Дневник Пришвиным вклеена газетная вырезка со словами выступления поэта диспуте «Пути и политика Совкино» 15 октября 1927 г.: «Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке… Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее – Советскому правительству и партии. (*Аплодисменты*.)» [15, с. 628]. Ср. также в поэме «Во весь голос» (1929): «Пускай / за гениями / безутешною вдовой // плетется слава /в похоронном марше – // умри, мой стих, / умри, как рядовой, // как безымянные / на штурмах мерли наши! // Мне наплевать / на бронзы многопудье, // мне наплевать / на мраморную слизь. // Сочтемся

сектантстким растворением личности в коллективе. Пришвин, как известно, в начале века был знаком с вождем секты «Новый Израиль» («Начало века») П. М. Легкобытовым. Если Блок, сохраняя свою личность, отказался броситься в «чан», то Маяковский бросился: «От Блока до Маяковского. <…> не простонародная, а интеллигентская секта одержала победу и взяла полную власть над душой и телом всех граждан. И тогда “лучший, талантливейший поэт” сказал: “наплевать мне, что я поэт”. И бросился в чан. И теперь воскресает на площади своего имени» (31 января 1953) [15, с. 278-279]. Эту проблему Пришвин ставит и для себя, вписывая себя в один ряд с Блоком и Маяковским, и пытается ее решить в повести «Корабельная чаща» (1953) (рабочее название – «Слово правды»): «Итак, изо дня в день будем разбирать тему о “чане” и “наплевать на поэзию” у Маяковского. Для этого соединим Блока, Маяковского и Пришвина в одного человека в своих колебаниях и решениях. Ляля старается отвести мою работу “Слово правды” от зависимости ее от спора между Блоком и Маяковским и поставить ее “по ту сторону”, как умел я ставить до сих пор все мое писательство» (31 января 1953) [15, с. 279].

В последних записях Пришвин снова размышляет о поэте с точки зрения личности как центрального вопроса русской истории, который проявляется для Пришвина в феномене «Черного передела»[52] (2 февраля 1953) [15, с. 282], который он понимает как «презрение к личности» (7 февраля 1953) [15, с. 286], когда «человек живой никаких прав на жизнь не имеет» (29 января 1953) [15, с. 276]. В этом и видит Пришвин сущностную причину гибели Маяковского: «Гринев провел свою любовь (самое себе близкое), не изменив царю. <…> Тут не в царе дело, а в себе самом, что сам останешься “без царя в голове”. Вот точно в таком положении Гринева и был русский интеллигент в отношении Октябрьской революции. Может быть, и Маяковский был, как Гринев, и, поняв, что “черный передел” принять невозможно, покончил с собой. Остаться “без царя в голове” – это значит покончить со своей

славою – / ведь мы свои же люди, – // пускай нам / общим памятником будет // построенный / в боях / социализм» [3, с. 283-284].

[52] «Черный передел» – террористическая народническая организация (1879). Организаторы: Г.В. Плеханов, П.Б. Аксельрод, Я.В. Стефанович, О.В. Аптекман, Л.Г. Дейч, В.И. Засулич и др.

личностью. Так что можно быть очень полезным в новом времени, определенном революцией, но самому необходимо оставаться собой. Для этого надо было выдержать на себе “черный передел” во всем его ужасе, но не оставаться самому без царя, определяющего поведение личности» (20 марта 1953) [15, с. 314].

Таким образом, дневниковая рефлексия Пришвина о Маяковском, с 1925 по 1953 г., открывает нам неофициального Маяковского. Заочный диалог Пришвин с Маяковским вращается вокруг ключевых проблем XX века: «поэт и власть»; поэзия как «производство» (соцреализм) и как «молитва» (классика); документальность творчества («правда» современности); литература как поведение; диалог в поэзии (слово-личность); одиночество; декаденство; революция; неорганическая поэтика; сектанство; нигилизм. Маяковского и ближайшее окружение поэта Пришвин воспринимает в демоническом ключе (через роман «Бесы» Достоевского). Трагедию Маяковского Пришвин видит в том, что его воспевание революции (подчинение поэзии политике, служение массам) не принесло ему радости жизни. В гибели поэта – вопрос о личности в русской истории, ее внутренней свободе (долг оставаться самим собой), которая оказывается принесенной в жертву политике. Размышления писателя об этих проблемах помогают понять не только «правду Маяковского» и «правду времени», но и самоопределение в нем, творческие стратегии самого Пришвина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лавинская Е.А. Воспоминания о встречах с Маяковским // Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М.: Московский рабочий, 1968. С. 321-374.
2. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Художественная литература, 1958. Т. 7. 535 с.
3. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Художественная литература, 1958. Т. 10. 383 с.
4. Пришвин М.М. Дневники. 1923–1925 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; Коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2009. 559 с.

5. Пришвин М.М. Дневники. 1926–1927 / Подгот. текста Л.А. Рязановой; Коммент. Я.З. Гришиной и Л.А. Рязановой. М.: Русская книга, 2003. 592 с.
6. Пришвин М.М. Дневники. 1928–1929 / Подгот. текста Л.А. Рязановой; Коммент. Я.З. Гришиной и Л.А. Рязановой. М.: Русская книга, 2004. 544 с.
7. Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931 / Подгот. текста Л.А.Рязановой, Я.З. Гришиной; коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2006. 704 с.
8. Пришвин М.М. Дневники. 1932–1935 / Подгот. текста Я.З. Гришиной; Коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2009. 1008 с.
9. Пришвин М. М. Дневники. 1936–1937 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, А.В. Киселевой; Статья, коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2010. 992 с.
10. Пришвин М.М. Дневники. 1942–1943 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, А.В. Киселевой, Л.А. Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: РОССПЭН, 2012. 813 с.
11. Пришвин М. М. Дневники. 1944–1945. М.: Новый хронограф, 2013. 944 с.
12. Пришвин М.М. Дневники. 1946–1947 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А.Рязановой; статья, коммент. Я.З. Гришиной. М.: Новый Хронограф, 2013. 968 с.
13. Пришвин М.М. Дневники. 1948–1949 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. М.: Новый хронограф, 2014. 824 с.
14. Пришвин М.М. Дневники. 1950–1951 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2016. 736 с.
15. Пришвин М.М. Дневники. 1952–1954 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной. СПб.: Росток, 2017. 832 с.
16. Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. / Подгот. текста и коммент. В. Круглеевской и А. Макарова. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. 479 с.
17. Пришвина В.Д. Невидимый град. М.: Молодая гвардия, 2002. 528 с.

18. Рязанова Л.А. О библиотеке М.М. Пришвина // Новые материалы по истории русской и советской литературы: Сб. науч. тр. / Гос. лит. музей; [Отв. ред. Н. В. Шахалова]. М.: Б. и., 1983. С. 122-143.
19. Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. М.-СПб.: Альянс-Архео, 2014. Т. 5. Кн. 1. 696 с.

ФОРА ДЛЯ МАЯКОВСКОГО: ПО СТРАНИЦАМ АРХИВА В.Н. БОРАХВОСТОВА

МЕЛЕНЕВСКАЯ Э.Д.
Независимый исследователь, Москва

> Про одного своего полуприятеля, полуписателя, полубиллиардиста и покериста, Маяковский презрительно сказал: «Он хорошо настроен, потому что плохо осведомлен».
>
> *Анатолий Мариенгоф* [10, с. 363]

Ну, про полубильярдиста — это Мариенгоф со зла: бильярдистом В.Н. Борахвостов (есть все основания полагать, что сказано это о нем) был знатным, так его характеризует, например, И.В. Балин, автор учебника «В мире бильярда: Полное руководство для желающих научиться». «В. Борахвостов известен как автор опубликованной в 1966–1968 гг. в журнале «Наука и жизнь» серии статей о бильярде. В середине 30-х гг. в партии с Валерием Павловичем Чкаловым он в решающий момент (игра шла в «последнем» шаре) поторопился, забыл помелить кий и дал промах, в результате чего «свой» вышел на удобную позицию. Чкалов красиво положил в угловую лузу последний шар и одержал эффектную победу, хотя в целом уступал своему партнеру в классе игры» **[3, 342].**

Кроме того, в интернете легко найти свидетельства очевидцев, подобные этому: «Некогда подававший надежды литератор, начинавший с Ильфом и Петровым, Катаевым и Бабелем, он [Борахвостов] рассказывал, как «чесал» Маяковского и Уткина, об играх в знаменитых бильярдных 30-50-х годов при гостиницах «Москва» и «Метрополь», о том, кто и как вел себя после проигрыша. Однажды, когда кто-то из новичков усомнился в том, что Никитич регулярно обыгрывал отличного бильярдиста Маяковского, Борахвостов вытащил из портмоне пожелтевший от времени листочек, сложенный вчетверо. Написано в нем было следующее (привожу по памяти): «В бухгалтерию Госиздата. Выдайте гонорар за мою статью «Как делать стихи» (ту самую, где Маяковский среди прочего рассказывает историю создания

стихотворения на смерть Есенина. — *Авт.*) Борахвостову В. Н. В. Маяковский». «А как же вы сохранили эту доверенность, Василий Никитич?» — спросил кто-то из нас. «Неужели я похож на идиота?! — ответствовал Борахвостов. — Я уже тогда понимал, что это бесценный автограф, и за деньгами не пошел. Да и куда бы Маяковский от меня делся!» [**1, с.61**].

Так что насчет бильярдных достижений Борахвостова сомнений никаких нет, и сам он хотя бы наполовину был прав, когда, ссылаясь на Маяковского, представлялся как «лучший бильярдист из писателей и лучший писатель из бильярдистов».

Что касается его писательских достижений, то вершины своей Василий Никитич Борахвостов (1905-1988) достиг в середине тридцатых, когда вышли две его книжечки в библиотеке «Огонька», и в центральной периодической прессе было напечатано до двух десятков рассказов [**11**]. Уже в 1933 г. журнал «Смена» помещает рецензию «Василий Борахвостов», в которой автор ее, Л.В. Никулин, относит новеллы его к «рассказам ни о чем» и журит, упрекая в подражательстве Олеше и Бабелю, в манерности и ложной значительности [**14, с.19**]. То, как виделся критике молодой писатель, отражено и в отзыве Ефима Зозули 1934 г.: «В его рассказах порой есть оригинальность, непосредственность и художественность. Но наряду с этим — чрезмерная беспечность, ничем не вызванная и неоправданная шаловливость, которая, при всей готовности нашей поощрять смех, режет ухо — слишком уж она порой неоправданна» [**9, с.131**]. В самом деле, в каждом из его рассказов той торы найдешь не одну живую фразу («Беспризорник смутился, тряхнул длинными рукавами пиджака и утонул в облаке собственной пыли, производя ее на бегу» [**5, с.4–5**], «Подошва неба сверкала шипами звезд» [**7, с.174**]) — но всюду видна та корявость слога, которую можно счесть стилевой особенностью, если, конечно, суметь оправдать ее содержательно.

Вряд ли здесь место вникать, почему поэтически приподнятый, пусть даже и «неоправданно шаловливый» взгляд на мир в опусах Борахвостова так скоро сменился приземленным хохмачеством и цинизмом. Объяснить эту «обыкновенную трагедию» легче всего, вероятно, величиной дарования и личными склонностями, прорвавшимися сквозь налет внешних влияний. Как бы то ни было, в 1935 г. в «Правде» Борахвостова на всю страну

назвали пустомелей и пошляком [**8, с.4**]. Отметим, что административных санкций эта оплеуха не вызвала и выводов со стороны пострадавшего не повлекла. Войну, вплоть до Вены, Борахвостов прошел корреспондентом армейской газеты. Затем всю жизнь играл в бильярд и неутомимо писал — в РГАЛИ на его труды, неизменно редакциями отвергнутые, хранится немало рецензий.

Среди неопубликованного и большей частью утраченного — 800-страничные воспоминания о многолетней дружбе с И.А. Ильфом, Е.П. Петровым, Ю.К. Олешей, В.П. Катаевым, Л.В. Никулиным и многими московскими писателями, которые, очевидно, что-то, помимо бильярдного мастерства, в обществе Борахвостова находили. При том, что в отзывах упреки в пошлости звучат рефреном. Пример тому — из дневника семнадцатилетнего, но уже желчного Ю.М. Нагибина: «Да — чуть не забыл — в биллиардной ДСП я встретил 3-х молодых поэтов и одного молодого прозаика: Острового, Сергея Васильева, Орешина (возраст последнего неопределенен) и Борахвостова. Более пошлого, чем разговор этих литературных дельцов, мне ничего не приходилось слышать. Островой льстил Борахвостову, рассказывая о его странностях, и этот болван весь краснел, как от большого и, может быть, даже незаслуженного комплимента, я даже не предполагал, что люди способны вызывать столь гадливое чувство» [**13, с.249**].

Выбившийся из простонародной среды, где все вопросы принято было решать кулаками, где за вранье и выпивку пороли даже взрослых детей («казачья плеть *висела у нас в переднем углу, рядом с иконами, на самом видном месте в назидание потомству*» [**4**], Борахвостов сохранил за собой эту манеру, чем не раз навлекал на себя проблемы. Впрочем, те же «взрывные» замашки стали ему и чем-то вроде охранной грамоты и спасли, как уверяет сын, от сотрудничества с органами. Во всяком случае, непосредственность его, приправленная зоркостью молодого глаза, способностью к имитации и неожиданной склонностью к эстетству, на которую настойчиво указывал Лев Никулин [**15**] и которая, при отсутствии вкуса и чувства меры, не исключено, могла потешать, создавали индивидуальность, определенно не лишенную обаяния.

Вопросом, чем объяснить прочные отношения между Борахвостовым и ведущими прозаиками тридцатых годов, задается

и сатирик В.Е. Ардов во внутреннем издательском отзыве на борахвостовский мемуар, пространно озаглавленный «Путь к сердцу мужчины… Записи, заметки, сценки, воспоминания об Ильфе и Петрове, их остроты и розыгрыши, размышления вслух, афоризмы и устные новеллы» и вызвавший у Ардова нескрываемую ярость.

«Должен сказать — на это указывает и сам Борахвостов — упоминаемые им писатели относились к Борахвостову как к своеобразному и забавному явлению, нечастому в литературной среде. Это я помню отлично. Отсюда их интерес к его высказываниям, к подробностям его биографии и его странного быта и т. д. Помнится, Борахвостов в те годы ходил и зимой без пальто. Олеша прозвал его за то «Царь стужи». Характерный штрих...» [**16**].

Предположим, однако, что «царь стужи» из уст Олеши звучало поэтичней и комплиментарней, чем «босяк» и «грузчик», как величал Борахвостова всю жизнь покровительствовавший ему Никулин, — если, конечно, не брать в расчет интонацию.

«Я верю, что ни одной шутки, которую произносят в книге Борахвостова наши литературные друзья, автор не выдумал сам, — продолжает Ардов. — Он их воспроизводит довольно точно. Почему я говорю “довольно”? Потому что помимо текста, в каждой фразе, в каждом слове Петрова или Ильфа, Олеши или Никулина и т.д. была еще живая интонация. Ее и вообще нельзя воспроизвести в печати. Но можно найти какое-то словесное приближение к подлинному звучанию — путем комментария мемуариста к данным словам, путем соответствующей тональности всех мемуаров и контекста этих мемуаров. Ни о чем подобном Борахвостов не думает и не беспокоится. Он превращает для читателя каждого из этих литераторов — умных и талантливых, умеющих глубоко воспринимать мир и тактично, серьезно, значительно отражать его в своих произведениях, в подобие каких-то “шутов Балакиревых”. Все так и сыплют пошлостями. И сам Борахвостов вполне на уровне своих собеседников острит и произносит всяческие мерзости» [**16**].

Оценке Ардова вторит и второй рецензент, драматург Г.Н. Мунблит, автор книги «Рассказы о писателях. Багрицкий, Ильф, Петров, Макаренко»: «…следует добавить, что они не были склонны к глупому гаерству, какому они предаются в “Записках”, не слонялись целыми днями по улицам, как это может показаться из

рассказов о них Борахвостова, не были склонны к бессмысленной и не слишком остроумной игре словами... а главное —никогда и ни при каких обстоятельствах не могли оказаться в роли подголосков автора "Записок" в его нигилистических, грубых, а часто и бессмысленных суждениях о литературе, театре, балете, музыке, женщинах и многих других предметах» [**16**].

После таких отзывов нет ничего удивительного, что в публикации мемуаров Борахвостову было отказано. Несколько фрагментов из них, касающихся Горького, Ильфа, Петрова и Олеши, были в 1991 г. опубликованы сыном в постперестроечном журнале «Берегиня», но в 1962–1963 гг., когда Борахвостов предложил свои воспоминания издательству «Советский писатель», Виктор Ардов, перечисляя многие и многие претензии к тексту, указывал: «О Маяковском сказано в недостойном тоне. Автор не понимает, что сегодня можно толковать не о живом человеке, с которым он встречался до 30-го года, а о великом поэте, гордости советского народа» [**16**]. «Все эти рассказы о впечатлении, которое он производил на Луначарского или Маяковского, — пишет второй рецензент, Г.Н. Мунблит, — заставляют невольно насторожиться» [**16**].

Две последние цитаты приведены здесь как доказательство того, что публикуемый ниже отрывок, касающийся Маяковского, вероятнее всего, входил в вышеупомянутый мемуар «Путь к сердцу мужчины». Это пять страниц машинописи (четыре первые и восьмая), из тех, что сумел после смерти отца собрать И.В. Борахвостов в его комнате, разгромленной соседями по коммуналке. Остается только гадать, что возмутило Ардова. Это обращенный в прошлое взгляд, под этакий «скетчевый» диалог оформленная попытка выглядеть остроумным, самоироничным, искушенным, попытка, в которой легко считать развязность, подлакированность и даже обиду на судьбу («теперь уже можно праздновать пятидесятилетний юбилей, как из меня ничего не вышло»), и если говорить о стиле, то и следа не осталось от «метафоричности, насыщенной образности стиля, излишней нарядности сравнений», которую приписывал когда-то своему протеже Лев Никулин [**14, с.19**].

Итак, озаглавлен мемуар «Ни бе, ни ме, ни Мериме» и снабжен эпиграфом из поэмы Маяковского «В.И. Ленин»: «*Знал он*

слабости, знакомые у нас, / Как и мы, перемогал болезни. / Скажем, мне — бильярд — отращиваю глаз, / Шахматы ему — они вождям полезней»

Далее текст в авторском написании.

«Писать о себе, значит уподобиться петуху, который наивно полагает, что солнце каждое утро всходит только для того, чтобы послушать, как он поет. Но у меня есть смягчающие обстоятельства. Я известен среди писателей, как биллиардист, а среди биллиардистов, как писатель.

В эту мою пресловутую славу известную толику внес Маяковский. Представляя меня кому-нибудь из своих знакомых, он неизбежно острил:

– Это тот самый, который… – И делал затяжную паузу.

Новоиспечённый знакомый, пожимая мне руку, недоумевал. И тогда Маяковский продолжал свою фразу:

– Это тот самый студент, который лучше всех писателей… играет на биллиарде и лучше всех биллиардистов… пишет.

Познакомил нас мой друг, тогда еще молодой художник, Федор Богородский. Они вместе учились во ВХУТЕМАСе <Вряд ли вместе. Маяковский поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1911 г., а Богородский Федор Семенович (1895-1959), художник, учился во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе в 1922-27 гг. — *Э.М.*>. Художника из Маяковского не вышло.

Знакомство наше произошло давно. Еще при НЭПе. Не помню — в каком году, но знаю, что Есенин еще был, Блока уже не было, а Евтушенко еще не было.

Тогда я учился еще на Рабфаке искусств, куда правительство собирало молодых дарований со всего Советского Союза <На литературном отделении Единого Художественного рабфака (Мясницкая, 21 — т.е. то же здание, в котором располагался ВХУТЕМАС, и общежитие было общее) В.Н.Борахвостов учился в 1924-1928 гг. — *Э.М.*>.

Со мной на Литературном отделении учились Павел Васильев <Васильев, Павел Николаевич (1910-1937), поэт. — *Э.М.*>, Борис Ковынев <Ковынев, Борис Константинович (1903-1970), поэт, автор считающейся народной песни «Двадцать второго июня, ровно в четыре часа…» и «Авиамарша» («Там, где пехота не пройдет…»). — *Э.М.*> и ныне здравствующий Яков Шведов <Шведов, Яков Захарович (1905-1984), поэт, автор «Орлёнка» и «Смуглянки». — *Э.М.*>. Писателей тогда я еще не знал. Они меня — тоже. Но все мы знали Маяковского, а он знал меня. И не только знал. Правда, приятелями мы не были, но «штатными» партнерами были. В гости к нему я не ходил, его к себе не приглашал. Он сам приходил. Вернее, приезжал. На лихом коне прощелыги извозчика. И привозил на нем меня.

Это происходило в тех случаях, когда Маяковский проигрывал мне доставку на дом. Часто наша игра заканчивалась поздно ночью или рано утром — рестораны в то время работали до пяти часов утра — тогда ставкой в последней партии служил извозчик. (Позднее — такси). Кто проигрывал, тот за свой счет вез победителя домой с обязательным проездом под Триумфальную арку, стоявшую тогда у Белорусского вокзала.

Если проигрывал я, я вез Маяковского с Манежной площади, от ресторана «Гранд-отель», на Лубянку с крюком через площадь Белорусского вокзала. Должен со всей прямотой сознаться, что Маяковскому редко приходилось проезжать под Триумфальную арку. Побежденный слезал с пролетки и ожидал, пока победитель совершит круг почета. Играл он хорошо, но недостаточно. Был вынослив, но силенки на затяжную игру у него не хватало. Упорства же достаточно было на десятерых, ибо Маяковский был весьма неравнодушен к биллиарду.

Общеизвестно, что шахматисты, отдыхая, играют в футбол, футболисты — в шахматы, дегустаторы держат рот сухим, а маляры — изрядно промачивают его, бухгалтеры — пишут стихи, а поэты играют в биллиард, чтобы

переключиться или, как говорил Маяковский, «проветрить мозги».

Когда Федор Богородский представил нас друг другу, и я назвал свою «странную, длинную и трудно произносимую фамилию», как впоследствии писали обо мне заграницей, — то Маяковский воскликнул, намекая на мою биллиардную известность:

– Так это вы, тот самый, который?..

– А я же, Володя, не буду знакомить тебя абы с кем, – улыбнулся Богородский. — Сам понимаешь, твое положение меня обязывает.

После обмена рукопожатиями Маяковский спросил меня:

– Ходят слухи, что вы очень хорошо играете на биллиарде?

– Слухи для того и существуют, чтобы ходить.

– Нет. Серьезно. Правда, что вы даете всем фору?

– А откуда вам это известно? Из официальных источников?

Маяковский кивнул на Богородского.

– Это Федя прожужжал мне все уши о вашей игре.

– Да он же — чемпион Прикаспийской низменности и ее импозантных окрестностей, – подтвердил, улыбаясь, Богородский.

– И мне дадите фору? — спросил Маяковский, передвигая папиросу из угла в угол своего огромного — не по голове — рта и толстых — не [по] рту — негритянских губ.

– Дам.

– Ну я из вас пущу юшку и на равных.

Мне не нравится, когда из меня пускают юшку, и я решил сбить спесь с Маяковского.

– Хорошо. Где и когда мы скрестим шпаги?

– Да хоть сейчас, – сказал Маяковский. – И вот здесь, в этой апробированной кормушке, – он кивнул на ресторан «Гранд-отель», против которого произошла наша встреча.

– Ну что ж. Я готов в любую минуту встать к барьеру.

– Пошли!

Богородский распрощался с нами. Мы с ним шли в Музей изящных искусств, но Маяковский отколол меня от него. Богородский пошел один, сказав на прощание:

– Желаю вам обоим победы.

При появлении Маяковского в биллиардной маркеры заметались-засуетились. Один побежал в какой-то ресторанный тайник за спрятанным кием, которым играл Маяковский, и поэтому ту палку больше никому не давали.

Другой маркер подскочил к Маяковскому.

– На каком столе будете играть, Владим Владимыч?

– А мне все равно на каком пустить из этого студента свежую юшку. Ну вот хотя бы на этом, – указал он на самый лучший стол.

– Благими намереньями дорога обычно бывает вымощена в ад, – улыбнулся я на его реплику.

Жуя папиросу и натирая мелом принесенный кий, он усмехнулся:

– Вы и Данте читали?

– Не только Данте, но и еще кое-кого.

– А именно? — спросил он, надеясь, что я скажу: «Маяковского». Но я решил похвалить другого, кого он недолюбливал.

– Есенина.

– Не советую читать его. Гитарная поэзия.

Гитара тогда считалась символом мещанства наравне с граммофоном, кенарейкой <sic! — *Э.М.*> и геранью.

Мы начали партию.

<пропуск, далее — страница 8>

– Хорошо. Лет через десять из вас выйдет толк, – он сделал паузу. — Если, конечно, бросите писать стихи.

Стихи писать я бросил, но теперь уже можно праздновать пятидесятилетний юбилей, как из меня ничего не вышло. Но я ему ответил тогда:

– Значит, во мне все-таки есть этот толк, который выйдет из меня через десять лет?

Маяковский опять улыбнулся.

– Великий и могучий русский язык. Понимай его, как хочешь.

Обед, состоящий из жареной курицы, выиграл я.

Третья партия игралась на «позор». Проигравший должен залезть под биллиардный стол и прокричать там три раза петухом.

Вот что пишет об этом известный в свое время конферансье А.Г. Алексеев в своей книге «Серьезное и смешно[е]»:

«Маяковский приходил туда (в театральный клуб. В.Б.) поужинать, посидеть с друзьями и поиграть на биллиарде.

И играл он тоже «по-маяковски». Вокруг собирались все любители интересных партий. У него был точный прицел и мощный удар, и он мог бить хороших игроков, но со своим бурнопламенным темпераментом разгонял шары по всему биллиарду, сталкивал их, вышибал за борты на пол, громыхал, громыхал и… проигрывал, чему, впрочем, нимало не огорчался.

И вот, не помню, 12 или 13 апреля 1930 года (накануне смерти. В.Б.) он был в «Кружке», проиграл кому-то партию (Мне. В.Б.) и, по условию, полез под биллиард. (тут следовало бы кавычки закрыть [**2, с.133**], но Борахвостов, не сделав этого, от себя продолжает. — *Э.М.*) Я частенько загонял его под стол, где он кукарекал басом. Но если среди зрителей были хорошенькие девушки, то Маяковский откупался от «позора» любой ценой. Обычно я давал ему какое-нибудь заковыристое слово, на которое очень трудно найти рифму, чтобы Мая-» [**6, с.1–4, 8**].

На этом мемуар, увы, обрывается, тогда как сюжет «Маяковский-Борахвостов» — отнюдь нет. «В журнале «Красное студенчество» в 1925 или 1926 году я напечатал фельетон «Пари». После выхода журнала Маяковский переложил этот фельетон в стихи. Они назывались: ”Дела вузные, хорошие и конфузные”», —

сообщал Борахвостов в альбоме А.Е. Крученых [**15**]. Но об этом уже рассказано в статье, вошедшей в материалы ереванской конференции, посвященной Б.Л. Пастернаку [**12**].

Неслучайный контакт столь различных по масштабу людей, как Маяковский и Борахвостов, высекает искру, в свете которой смутно проявляется их родство и ярко — несхожесть судеб. Плодотворная для сравнений разность потенциалов — а также вопрос «форы», что под ней понимать, — возможно, могли бы стать предметом дальнейшего рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеенко С. От борта! // Новое время. 2009. № 37. С. 61
2. Алексеев А.Г. Серьезное и смешное. Москва: Искусство, 1973. 341 с.
3. Балин И.В. В мире бильярда: Полное руководство для желающих научиться играть на бильярде. Москва: Астрель, 2004. 414 с.
4. Борахвостов В.Н. «От моей родной школы ничего не осталось…» Рукопись. 1 с.
5. Борахвостов В.Н. Меня зовут Роза // Огонек. 1933. № 18. С. 4–5.
6. Борахвостов В.Н. Ни бе, ни ме, ни Мериме. Рукопись. С. 1–4, 8.
7. Борахвостов В.Н. Тигр // Знамя. 1934. № 10. С.171-177.
8. Газетные пошляки // Правда, 18 сентября 1935 г. С. 4.
9. Зозуля Е. Как мы работаем с молодыми //Молодая гвардия, 1934. № 6. С.131–132.
10. Мариенгоф А. Б. Бессмертная трилогия. Это вам, потомки! Москва: Вагриус, 1998. 508 с.
11. Меленевская Э.Д. Василий Борахвостов: «…и снова стал работать писателем». Эскиз к биографии // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были…» Забытые писатели: Сб. науч. статей / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. Санкт-Петербург: Свое издательство, 2019. С. 172–184.
12. Меленевская Э.Д. Место действия — ВХУТЕМАС: К истории одного стихотворения Маяковского // Б.Л. Пастернак: Русская и национальные литературы: Материалы

межд.науч.-практич. конф. /Ред. М.Д.Амирханян. Ереван 2020. С.175–189.
13. Нагибин Ю.М. Дневник 37-го года/ Подготовила М.А. Раевская// Родом с Чистых прудов: Юрий Нагибин. Жизнь и судьба/ Авторский коллектив газеты "Вечерняя Москва". – Москва: "Вечерняя Москва", 2017. С. 240–249.
14. Никулин Л. Василий Борахвостов // Смена. 1933. № 15. С. 19
15. РГАЛИ. Ф.1334. Оп. 1. Ед. хр.1089. Л. 1–73.
16. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп 19. Ед. хр. 238

ВО ВЕСЬ ОБОРВАВШИЙСЯ ГОЛОС

МЕЛКУМЯН М.И.
Старший преподаватель кафедры русского языка Ереванского государственного университета

Сердце Маяковского
пылало прометеевым огнем
горьковского Данко.
Эд. Межелайтис

Поэт, которого невозможно перепутать ни с каким другим, которого можно узнать по единственной фразе. Его стихи не писались, не сочинялись, а выплескивались из его души, как "свистит вода фонтанясь". Без стихов он не мог существовать, потому что у него "жабры рифм топырит учащенно на поэтическом песке". Его стихи – "это не плоды праздного поэтического воображения, занятого умозрительными поисками уподобления одного предмета другому, а воплощение душевного движения, "внутреннего зрения", ибо сущность всякого искусства – видение мира в образах", - писал о поэзии Маяковского Георгий Свиридов [8].

В своей автобиографии поэт писал, что интерес к литературе и потребность творчества возникла у него в период заключения в бутырской тюрьме: "Перечел все новейшее. Символисты – Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни" [7,25]. Образы его жизни, его видение мира вели его по совершенно своеобразному пути воплощения своих взглядов в поэтическом творчестве. Грандиозный талант, которым был он наделен, не только позволял, но и толкал его на создание абсолютно оригинальных произведений, воплощенных в необычную форму выражения. "Основной энергией стиха Маяковский считал ритмическую организацию. Ритмика Маяковского еще и сейчас не имеет точного научного определения. Можно говорить лишь о некоторых ее существенных приметах. Она не укладывается в схему тонической или силлабо-тонической системы, взятых в отдельности. С одной стороны, в стихе

Маяковского не всегда соблюдается принцип равноударности, на котором держится тоническая система; с другой стороны, в нем весьма часто появляются размеры силлабо-тиники: ямб, хорей, амфибрахий. Поэт свободно пользуется всеми достижениями стиха классиков, но подчиняет их живой разговорной интонации, на которой, по его словам, построено большинство его произведений" [4,248].

Эта разговорная интонация была вызвана обращенностью поэзии Маяковского к массам, к большой аудитории, перед которой он часто выступал. "Давайте разговаривать!" – так всегда обращался поэт к слушателям, закончив читать стихи или делая перерыв в выступлении" – вспоминал Евг. Нефедов на страницах "Комсомольской правды", в которой Маяковский плодотворно работал.

Отсюда вытекали и совершенно конкретные требования к поэтическому - ораторскому творчеству поэта – трибуна, каковым считал себя Маяковский и какими призывал быть своих братьев по цеху:

Чтоб поэт перерос веков сроки,
чтоб поэт человечеством полководить мог,
со всей вселенной впитывай соки
корнями вросших в землю ног [4,227].

Эта привязанность к земле, к людям, к злободневным их проблемам требовала от стихов мощной звучащей силы с умелым использованием аллитераций, с конкретным ритмичным ударением на самом важном слове, несущем главную мысль. Маяковский каждому слову в своем стихе отводил именно соответствующее его смыслу место, более того, он "использовал в ритмических целях не только смысловую, но и интонационную выразительность паузы, приравниваемой по своему значению к слову, а порой и группе слов" [4,249]. Именно эту функцию и исполняет пауза в лесенке. Рифмы у Маяковского всегда неожиданны и оригинальны, в то же время звучат естественно и спаяны с общим контекстом. Примером может служить любое, наугад открытое стихотворение, в котором звучит "медногорлый гудочный клич" поэта:

Оружия/ любимейшего/ род,
Готовая/ рвануться в гике,

Застыла/ кавалерия острот,
Поднявши рифм/ отточенные пики.

Главная и основная направленность творчества Маяковского – ее гражданственность хотя и ставила поэта на особое, только ему принадлежащее место в мире поэзии, однако не лишала его лирику общепринятых для нее тем одиночества, любви и пр. При более внимательном, глубинном вчитывании в произведения поэта вырисовывается и еще одна весьма неожиданная для лирики Маяковского тема, как-то интересно завуалированная и на первый взгляд не вяжущаяся с его установившимся, привычным обликом и, кажется, скрытая от самого автора. Однако "известна парадоксальная функция языка: сигнализировать об объективном состоянии человека. У Маяковского речь персонажа маскирует подлинное содержание натуры и одновременно выводит его "на чистую воду", чему способствует снайперская меткость речевых характеристик поэта" [3,86]. Уже в раннем своем стихотворении "Послушайте" (1913г.) поэт обращается к Богу с мольбой о "хоть одной звезде", "плачет", "просит", ибо не может перенести "беззвездную муку". Звезда ведь по своей функции должна быть путеводной, знаменующей рождение Спасителя, т.е. дарующей спасение. Разве это не своеобразная молитва? У многих поэтов среди произведений встречаются молитвы, ведь поэтическое искусство предусматривает одиночество, когда больше всего проявляется потребность в связи с высшей, божественной, покровительствующей силой. Дар поэта –это божественный дар, и этим даром Маяковский был наделен сполна, поэтому его "молитва", его обращение к Богу не так уж неожиданны для его поэзии. Вообще библейские мотивы, сколь бы странным ни могло это показаться, пробиваются во многих произведениях Маяковского – сознательно ли, или может быть подсознание диктует ему эти слова, ведь, как говорилось выше, "язык сигнализирует об объективном состоянии человека".

Интересные строки есть в стихотворении "Скрипка и немножко нервно" (1914г.) : "Я встал,/ шатаясь полез через ноты,/ сгибающиеся под ужасом пюпитры,/ зачем-то крикнул: "Боже!", т.е. в момент порыва милосердия и любви "зачем-то", непроизвольно вырывается обращение к Богу… В стихотворении

“Революция” (1917г.) у Маяковского пробивается библейская тема всемирного потопа, когда “пересматривается миров основа,/ жизнь переделывается снова -/ новые несем земле скрижали/ с нашего серого Синая”. Теме всемирного потопа посвящена очень значимая для Маяковского пьеса “Мистерия – буфф”, в которой показан выход людей к земле обетованной. Таким образом поэт проводит параллель между библейскими и современными ему событиями. Здесь тоже есть обращение к Богу: “Боже, 4000 в лоно твое прими”.

В стихотворении “Поэт-рабочий” есть такие строки:

“Вытащить сеть./ В сетях осетры б!
Но труд поэтов – почтенней паче –
Людей живых ловить, а не рыб”.

Здесь явно просматривается библейское повествование о встрече Иисуса с рыбаками, которых он сделал своими учениками и учил ловить проповедями в сети веры души людей, собственно, как и поэт “мозги шлифуя рашпилем языка”, т.е. “труд поэта” Маяковский приравнивает, ни больше ни меньше, к миссии Спасителя. Такая же параллель просматривается в стихотворении “Флейта-позвоночник”: “…распятью равная магия./ Видите -/ гвоздями слов/ прибит к бумаге я”.

Не обошел вниманием поэт и эпизод об избиении младенцев. В стихотворении “Мы идем” (1919г.) он пишет: “Всех младенцев перебили по приказу Ирода;/ а молодость,/ ничего – живет”, т.е. жизнь побеждает смерть, кроме того, несет “новую веру”. Конечно, Маяковский и здесь проводит параллель между христианскими постулатами и современностью, таким образом запечатлевая “черты нового мира путем раскрытия духовного облика передовой личности через собственное “Я” поэта” [2,11]. Не преминул в этом стихотворении поэт показать и радугу, символ согласия небес с землей: “…а радуга/ вырвалась/ и давай/ опять сиять…” – ибо незыблемы высшие законы.

Весьма интересно в этом плане стихотворение “Необычайное приключение, бывшее с Влад. Маяковским летом на даче (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дороге)”. Зачем такое пространное заглавие? Автор указывает точное место и время (конец июня) произошедшего события. Обычно такие протокольные данные используются для

подтверждения достоверности изложенного, ведь "приключение необыкновенное" и автор понимает, что нужны доказательства "очевидного – невероятного". Задавленный каждодневной рутиной, в душевном порыве поэт обращается к Солнцу – во-первых, больше не к кому, а во-вторых, у многих народов, в т.ч. и у нашего, Солнце издревле было культом поклонения, самой мощной священной силой, дарующей жизнь, побеждающей тьму. Оно всегда отзывается на зов чистых душ ("просите – и получите"), а то, что душа у Маяковского была наичистейшей не вызывает сомнений. "Ты звал меня?" – визит Светила вызывает у поэта "испуг", он был, естественно, "сконфужен", - "Но странная из Солнца ясь/ струилась" – и эта "ясь" дарит "постепенно" успокоение, а главное – поэт получает утешение: "Ладно,/ не горюй,/ смотри на вещи просто!"; и напутствие: взялся идти, так и неси свой крест; и еще поддержку и силу: "Ты да я,/ нас, товарищ, двое!". И вот от наплыва полученного просветления: "Какая тьма уж тут?/ Стена теней,/ ночей тюрьма/ под солнц двустволкой пала" – поэт со светлым чувством (он уже не одинок) вступает в грядущие дни с новой подпиткой, полученной на свой зов от высшей силы. Примечательно, что уже в следующем году стихотворение "Последняя страничка гражданской войны" заканчивается у Маяковского как финал молитвы: "Во веки веков, товарищи,/ вам -/ слава, слава, слава!" (не хватает только завершающего "Аминь").

Не менее примечательна с этой точки зрения поэма "Облако в штанах". Здесь Маяковский выступает "не только как художник социальной, политической темы, но и как оригинальный лирик, умеющий показать жизнь сердца, раскрыть сокровенное так, как никто до него этого не делал" [3,80]. Испытав мучительнейшие страдания любви, когда поэт "прекрасно болен" и "уже некуда деться", ему "думается", что теперь "в хорах архангелова хорала/ бог, ограбленный, идет карать!". Использованные здесь аллитерации (как бы отхаркивающие) максимально нагнетают эмоциональный накал произведения. И тут поэт, вольно или невольно, обращается к библейской тематике: "Я,/ златоустейший,/ чье каждое слово/ душу новородит,/ именинит тело,/ говорю вам…". Он знает, к чему ведет его слово: "на Гологофы аудиторий/ Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,/ и не было ни одного, который/ не кричал бы: "Распни,/

распни его!"/ Но мне -/ люди, и те, что обидели -/ вы мне всего дороже и ближе". Вспоминается: "Отче, прости их, ибо не ведают что творят" Поэт вновь приравнивает себя к Мессии: "Я – где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте". Жертвенность роднит их: "И когда, приход его / мятежом оглашая,/ выйдите к спасителю -/ вам я/ душу вытащу,/ растопчу,/ чтоб большая! -/ и окровавленную дам как знамя". И вот в трактире, обливая вином израненную душу, поэт видит, как из трактирного угла в него "въедаются" круглые глаза богоматери: "Видишь – опять/ Голгофнику оплеванному/ предпочитают Варавву?". Имя Марии дорого поэту: "Имя твое я боюсь забыть,/ как поэт боится забыть/ какое-то/ в муках ночей рожденное слово,/ величием равное богу". Себя поэт называет то 13-м апостолом, то бывшим ангелом, то простым человеком, то "может быть,/ самым красивым из всех" сыновей божьих.

Интересно отметить, что уже в этой поэме (1915г.) у Маяковского начинают звучать нотки отчаяния, усталости, отчужденности, которые постепенно, медленно, но верно, нарастали и неуклонно вели его к трагическому разрешению. Маяковский, конечно же, не был религиозен, хотя в поэме в поэме "Человек" есть строки, выражающие неопровержимую христианскую веру и оптимизм: "И тот,/ кто жизнью движет,/ последний луч/ над тьмой планет/ из солнц последних выжжет". Все указанные выплески библейских мотивов в его произведениях могут быть проявлениями его начального дореволюционного образования, которое в определенной мере укрепилось в его сознании. Как известно из автобиографии "Я сам", первые три класса Володя провел "весь в пятерках" был любознательным и бойким мальчиком, его любили учителя, и семья была вполне традиционной, основанной на взаимной любви и уважении. Но перемены в социальной и политической ситуации, смерть отца, изменили и жизнь Маяковского – его полностью захватила общественная и литературная деятельность.

Сначала его привлекли идеи футуристов, для которых "он был счастливая находка, выгоднейший лидер, человек громадной пробивной силы, за широкой спиной которого можно было пролезть без билета в историю литературы – они облепили Маяковского со

всех сторон, наросли на нем, как ракушки на киле океанского корабля, мешая его ходу" [5,298]. Потом были ЛЕФовцы, потом РАППовцы. И при всем этом, при всей своей тяге к людям, видимо, в силу своей нестандартной, чересчур своеобразной одаренности, он всегда чувствовал свою отстраненность, обособленность, свое невольное отчуждение и глубинное, трагическое одиночество. Еще и начавшиеся гонения, настоящая травля. Так обсуждение его пьесы "Баня" вылилось в самые резкие "обвинения Маяковского во всех смертных литературных грехах – чуть ли даже не в халтуре. Выступали заранее подготовленные ораторы от имени советской общественности и рабочего класса" [5,304]. Его выставка "20 лет работы Маяковского" тоже была встречена не только неодобрительно, но и враждебно. Ко всему этому прибавлялась и личная неустроенность, и отсутствие хоть одного по-настоящему близкого человека:

"Нет людей./ Понимаете/ крик тысячедневных мук?/ Душа не хочет немая идти,/ а сказать кому?" ("Надоело" 1916 г., когда "из Петрограда исчезли красивые люди"). С кем мог он говорить в этой "банде поэтических рвачей и выжиг"? В стихотворении "Разговор с фининспектором…" он пишет: "Все меньше любится,/ все меньше дерзается,

и лоб мой/ время/ с разбега крушит.
Приходит/ страшнейшая из амортизаций -
Амортизация/ сердца и души".

В.Катаев так описывает состояние Маяковского накануне самоубийства: "Он был совсем не такой, как всегда, не эстрадный, не главарь. Притихший. Домашний. Никогда не упускавший ни малейшего повода устроить блестящий словесный турнир, и, разумеется, выйти из него победителем – в этот вечер его как будто подменили… на все шуточные вызовы он либо отмалчивался, либо вяло отбивался… он все глубже погружался в какое-то странное лунатическое состояние, лишь изредка приходя в себя – всплывая на поверхность и оглядываясь по сторонам, ища точки опоры" [5,309-311]. В эту ночь была написана обстоятельная предсмертная записка ("нет выхода") и прогремел роковой выстрел. "Помните:/ под ношей креста/ Христос/ секунду/ усталый стал./ Толпа орала: "Марала!/ Маааррраала!"/ Правильно!/ Каждого,/ кто/ об отдыхе

взмолится,/ оплюй в его весеннем дне!" – весенний день – это 14-е апреля, а "каждый" – это поэт, или же в первую очередь поэт.

В поэме "Человек" (глава "Маяковский векам") есть поразительные строки – воистину, поэты обладают пророческим даром. Правда, строки эти несколько "сумасшедшие", но: "Прохожий! Это улица Жуковского?"/ Смотрит,/ как смотрит дитя на скелет,/ глаза вот такие,/ старается мимо./ "Она – Маяковского тысячи лет:/ он здесь застрелился у двери любимой". / Кто, / я застрелился?/ Такое загнут!" – и это за13 лет до гибели.

И.Бабель говорил о Маяковском: "Он был слишком идеалист. Это прекрасно, но это трагично. Чаще всего такие люди гибнут будучи не в состоянии вынести ни малейшего охлаждения. Жизнь оказывается для них слишком материальной. Их души слишком нежны, слишком ранимы" [5,316]. Из этой израненной души в минуты тяжкого отчаяния рождались такие полные горечи строки: "Я хочу быть понят моей страной,

Не буду понят – что ж?
По родной стране пройду стороной,
Как проходит косой дождь"

Так был ли поэт понят своей страной? "Маяковский остается неразгаданным внутренним контекстом нашей поэзии. Так живет буря в наступившей затем тишине" – пишет Ст.Лесневский в своей статье "Живой с живыми" в 1982г. накануне очередного юбилея поэта. После смерти Маяковского ежегодно 14 апреля отмечался день памяти поэта. Валентин Сидоров посвятил памяти Маяковского поэму "Железные розы", где есть такие строки:

"И минул год. И был апрельский день,
Тот самый день, когда случилось это" [6].

Библиотека-музей Маяковского просуществовала 40 лет и была родным домом для нескольких поколений читателей. К 70-летию со дня рождения поэта была опубликована большая статья А.Метченко "Подвиг Маяковского". К 80-летию под руководством и по инициативе К.Симонова была возобновлена выставка "20 лет работы Маяковского" в том же здании Союза писателей, где ее организовал сам поэт. К 90-летию поэта "в Московском академическом театре им. Вл.Маяковского состоялась премьера спектакля "Высокий", посвященного жизни и творчеству поэта.

Издательство “Художественная литература” выпустило в свет однотомник избранных произведений В.Маяковского. В книгу вошли стихотворения, поэмы, пьесы, автобиографический очерк “Я сам”, помещены рисунки поэта. Очередной № журнала “Советская литература”, выходящего в Москве на девяти иностранных языках, был посвящен Маяковскому (переводы, статьи, стихи, отзывы советских и зарубежных писателей о его творчестве). В 1955-1961гг. было издано ПСС в 13-ти томах, а в 1958г. 65-ый том “Литературного наследства” был посвящен поэту. Книга “В.Маяковский в воспоминаниях современников” вышла в 1963г.” [8]. Издание значительного числа книг, исследований, статей, посвященных поэту, свидетельствует о том, что он все-таки был понят и вовсе прошел “стороной по родной стране”.

“Чем больше становится расстояние, отдаляющее нас от Маяковского, тем отчетливее открывается его причастность ко все новым сторонам жизни литературы и искусства его, Маяковского, времени и наших дней”[1,145]

Так в творчестве поэтов последующих поколений, которым завещал он “сад фруктовый своей великой души”, довольно “весомо” и “зримо” выявляются мотивы лирики Маяковского. Особенно отчетливо просматривается стиль Маяковского в творчестве поэта, певца, актера уже второй половины XX века Владимира Высоцкого. Роднит их не только весьма схожая стилистика и степень одаренности, но и их парижская любовь. Татьяна Яковлева, эмигрантка первой волны, “красавица в меха и бусы оправленная”, никак не могла принять в рамки своих дворянских, аристократических представлений эту размашисто влюбленную глыбу, у которой был встречей с ней “в работу пущен сердца выстывший мотор” и который “любовью ранен еле-еле волочился”. Не получив отклика на свое безмерное чувство, “нанизывая и это оскорбление на общий счет”, поэт с горечью и болью покидает так полюбившийся город и прекрасную его обитательницу, так глубоко поразившую его сердце: “Париж/ бежит,/ провожая меня,/ во всей невозможной красе.

Подступает к глазам разлуки жижа…
Я хотел бы/ жить/ и умереть в Париже” (1925)

Известно, что Татьяна Яковлева до конца своей жизни и после смерти Маяковского получала от его имени роскошные букеты изысканных цветов – свидетельства его любви, победившей смерть. История любви Высоцкого была не так трагична, он добился взаимности и счастья – время было уже другое. Но слова из его "Лирической": "Все равно я отсюда тебя заберу…" так созвучны строкам Маяковского из "Письма Татьяне Яковлевой": "Я все равно/ тебя/ когда-нибудь возьму -/ одну/ или вдвоем с Парижем". Или "привередливые кони" Высоцкого разве не несут тот же мотив и даже стиль, что и у Маяковского:

"Воскреси -/ свое дожить хочу /Я свое, земное, не дожил
на земле/ свое не долюбил./ Воскреси/ хотя б за то,/ что
я поэтом ждал тебя,/ откинув будничную чушь".

Темы лирики Маяковского явно просматриваются и в творчестве других авторов. Так военно-морская любовь миноносца и миноносицы Маяковского так же загублена "чужим злом" как и любовь пары лебедей из известной песни Мартынова; героиня Меладзе, "красиво вошедшая в его жизнь" так же играет его сердцем, как игрушкой, как и у Маяковского: "Пришла -/ Взяла,/ отобрала сердце/ и просто/ пошла играть -/ как девочка с мячиком". Мольба о хоть одной звезде в темном небе из "Послушайте" звучит точно так же, как в стихотворении Ав.Исаакяна "Моя душа". Описание "крика тысячедневных мук" из стихотворения "Надоело": "Брошусь на землю,/ камня корою/ в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая" в точности повторяется у В. Терьяна: "Землю обнимешь и зарыдаешь…". Тема единения поэта со светом из его

"Необычайного приключения" звучит в цикле стихов П.Севака "Да будет свет" ("Ехицирь луйс"), да и в книге Паоло Коэльо "Воин света".

Вот так Ее Величество Поэзия по своим законам неизменно роднит своих служителей при всем их своеобразии, несхожести, единичности. Хотя и оборвавшийся, голос Маяковского продолжает звучать и "весомо", и "зримо". Он, как и обещал аптекарю, предложившему ему яд, оказался бессмертен, - этот "небывалый гость" в мире поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. ВЛ №7 – 1973.
2. Выходцев П.С. Новаторство. Традиции. Мастерство. Ленинград, “Советский писатель”, 1973.
3. Ершов Л.Ф. История русской советской литературы. М.,”Высшая школа”, 1982.
4. История русской советской литературы (1917-1940) под ред. А.И.Метченко и С.М.Петрова. М., 1983
5. Катаев В.П. Святой колодец. Трава забвения. М., “Советский писатель”, 1969.
6. ЛГ № 23, 9 июня 1982.
7. Маяковский В.В. Избранные сочинения. М., “Художественная литература”, 1949.
8. “Правда” от 18 июля 1983.

«НАЗАД К МАФУСАИЛУ» В ОДНОИМЁННОЙ ПЬЕСЕ Б. ШОУ И «МИСТЕРИИ-БУФФ» В. МАЯКОВСКОГО

МЕРКУЛОВА М.Г.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

Исследовать идею возвращения к Мафусаилу в заявленных пьесах Б. Шоу и В. Маяковского автора статьи прежде всего побудил факт обращения обоих драматургов к ветхозаветному образу долгожителя-праотца человечества в сходный переломный период времени.

Бернард Шоу создает «Назад к Мафусаилу» («Back to Methuselan») с 1918 по 1920 годы, «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского имеет два варианта: первый написан в 1918 году к первой годовщине Октябрьской революции, второй, переработанный и осовремененный автором текст пьесы создан в 1920 году для Театра РСФСР Первого под руководством Вс. Мейерхольда. У обоих драматургов пьесы аккумулировали «опыт потрясающих катастроф» [4: 17] (Первой мировой войны у Б. Шоу и Октябрьской революции у В. Маяковского), став итогом длительных размышлений над сложными философскими проблемами общей исторической эпохи.

На момент написания пьес оба писателя были состоявшимися, авторитетными в своих странах «агитаторами, глашатаями-главарями» (В. Маяковский «Во весь голос») идей времени. Поэтому типологическое исследование поможет выявить ракурсы историко-литературной идеологии и установить их преемственность современности.

Идея возвращения к Мафусаилу в пьесах британского и русского писателей имеет два основных направления осмысления переломного времени 1918-1920-х гг. в связи с национальной исторической спецификой. Оба драматурга точно определили свой идеологический вектор в жанровых подзаголовках пьес: «Назад к Мафусаилу» как «метабиологическая пенталогия» и «Мистерия-буфф» как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи».

Пьесы масштабны по объёму, композиции, авторским ремаркам и кругу затрагиваемых тем. «Назад к Мафусаилу» состоит из пяти частей: часть I «В начале» включает два действия, время – дни творения и несколько веков спустя; часть II «Евангелие от братьев Барнабас», первые послевоенные годы современности; часть III «Свершилось!», год 2170 н.э.; часть IV «Трагедия пожилого джентльмена» включает 3 действия, время – 3000 н.э.; часть V «У предела мысли», год 31920 н.э. Время действия в «Мистерии-буфф» – современность. Первый вариант «Мистерии-буфф» 1918 г. состоит из пролога Семи нечистых пар, трёх действий и пяти картин: первое действие включает 6 явлений, место – Вся вселенная; второе действие включает 17 явлений, Ковчег; третье действие состоит из 3 картин – первая картина включает 3 явления, Ад; вторая картина, 1 явление, Рай; третья картина, 2 явления, Земля обетованная. Второй вариант «Мистерии-буфф» 1920 г. состоит из пролога Нечистого и шести действий. Места действия обозначены автором следующим образом: «1. Вся вселенная. 2. Ковчег. 3. Ад. 4. Рай. 5. Страна обломков. 6. Земля обетованная» [2: 453]. Второй вариант пьесы В. Маяковского предваряет расширенная авторская ремарка, раскрывающая концепцию замысла и трансформации произведения: «Мистерия-буфф» – дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой. Сегодня сверлит ухо слово «Ллойд-Джордж», а завтра имя его забудут и сами англичане. Сегодня к коммуне рвётся воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далёких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны.

Поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание).

В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, - делайте содержание её современным, сегодняшним, сиюминутным» [2: 452]. При достаточном различии драматического хронотопа (исторической эволюции у Шоу и современности у Маяковского) идея возвращения к Мафусаилу в обеих пьесах является своеобразной точкой отсчёта вектора времени, устремленного через прошлое в настоящее (у Шоу) или через настоящее к прошлому (у

Маяковского) к общей перспективе будущего (дальнего у Шоу и близкого у Маяковского).

Особое значение для драматургов приобретает их собственный авторский голос, звучащий как в расширенных ремарках пьес, так и в отдельных публикациях и театральных постановках в связи с данными пьесами. По окончании работы над «Назад к Мафусаилу» Б. Шоу дополняет текст более распространенным предисловием по сравнению с уже им самим выработанной традицией объяснения своей позиции в предисловиях к пьесам. Озаглавленное «Полвека безверия» предисловие включает в том числе и наброски неопубликованной лекции о Дарвине, прочитанной Б. Шоу ещё в 1887 г. по инициативе Фабианского общества, организовавшего цикл лекций о пророках XIX столетия. С точки зрения автора, опыт Первой мировой войны повлек разочарование и последующую за ним необходимость полного обновления политической и религиозной мысли. Позже Б. Шоу вспоминал: «когда младенческое безрассудство наших государственных деятелей достигло своей высшей точки в оргии кровавой резни и разрушения, смерти и проклятий, которая именовала себя войной ради прекращения всех войн <…> я написал не одну пьесу, а целых пять» [4: 660]. В предисловии свою пьесу автор называет «метабиологическое Пятикнижие» и определяет её значение как «вклад в современную Библию» [4: 17], а «религией двадцатого столетия» объявляет Творческую Эволюцию [4: 57]. Великое искусство создаёт «иконографию для религии, в которую верили» [4: 58]. Первым произведением своей иконографии Б. Шоу считает пьесу «Человек и сверхчеловек» («Man and Superman», 1901-1903), а «Назад к Мафусаилу» провозглашает «второй легендой о Творческой Эволюции» [4: 64]. В предисловии к пьесе драматург характеризует также и родственную поэтике В. Маяковского сатирическую форму художественного воплощения идеи возвращения к Мафусаилу на основе осмысления опыта социальных катастроф – владение «шекспировско-диккенсовской способностью смеяться над собственными несчастьями – способностью, точно обозначенной словами «комическая разрядка» [4: 61]. Премьера пьесы состоялась в 1922 году в Нью-Йорке на сцене театра «Гилд» (три вечерних и два утренних представления); в октябре 1923 года в

постановке Бирмингамского репертуарного театра совместно с режиссёром Барри Джексоном принимал участие сам Б. Шоу.

В 1927 году В. Маяковский пишет статью «Только не воспоминания…». Начав с того, что Луначарский и Мейерхольд «отзывались роскошно» [3: 295] после первого чтения «Мистерии-буфф» в квартире Бриков, драматург рассказывает о сложностях и препятствиях на пути к театральным постановкам пьесы. Сначала о премьере спектакля, которая состоялась в театре Музыкальной драмы Петрограда 7 ноября 1918 года, когда «аппарат театра мешал во всем, в чем и можно и нельзя»: «И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей.

А через день «Мистерию» разобрали, и опять на радость акам занудили Макбеты. Ещё бы! Сама Андреева играла саму Леди. Это вам не Мафусаил!» [3: 297]. Режиссёрами первой постановки были Вс. Мейерхольд и В. Маяковский, художником – К. Малевич. Через два года автор осовременил текст пьесы для постановки Театра РСФСР Первого 1 мая 1921 года. «Мистерия-буфф» шла у Мейерхольда сто раз. И три раза феерическим зрелищем на немецком языке в цирке, в дни Третьего конгресса Коминтерна» [3: 299], - констатирует в своей статье автор. В итоге, как «сухой перечень <…> боёв за «Мистерию» [3: 299] в статье В. Маяковского, так и подробный разбор Б. Шоу своей пьесы в предисловии, активное участие обоих авторов в постановках пьес, являются бесспорными доказательствами особой значимости этих произведений для драматургов.

Содержание и сатирическая форма художественного воплощения идеи возвращения к Мафусаилу в обеих пьесах также прежде всего интересны с точки зрения сходных устремлений авторов обратиться к библейским сюжетам. Объединяющим выступает художественный образ Мафусаила. По Книге Бытия, всех же дней Мафусаила было девятьсот шестьдесят девять лет. Дед Ноя, Мафусаил умер накануне потопа, который, согласно Агаде, был отсрочен на семь дней в связи с трауром по праотцу.

В пенталогии Б. Шоу художественный образ Мафусаила не персонифицирован как действующее лицо драматических частей

произведения. В названии пьесы Мафусаил выступает образом-символом долголетия. В первом действии IV части «Трагедия пожилого джентльмена» в диалоге с женщиной будущего Зу Пожилой джентльмен упоминает имя Мафусаила также в качестве примера долголетия. Однако из контекста диалога героев понятно, что внесценический персонаж Мафусаил у Шоу – праотец всех британцев-долгожителей и ряда персонажей пьесы, начиная с современных автору представителей первых послевоенных лет.

Зу. Вы происходите от всех британцев, живших в те времена. Разве вам это не известно?

Пожилой джентльмен. Шутки здесь неуместны, сударыня. Я ношу их имена – Болдж, Блубин – и надеюсь, что унаследовал частицу их могучего духа. Так вот, они родились на здешних островах. Повторяю, здешние острова, как это ни кажется теперь невероятным, были некогда центром Британской империи. <…> Но именно на этих островах, населённых британцами, и свершилось величайшее в истории чудо.

Зу. Чудо?

Пожилой джентльмен. Да. Первый человек, проживший триста лет, был англичанин. Первый со времён Мафусаила [: 208].

По мысли драматурга, биологический факт будущего долголетия без Творческой эволюции мысли, мечты, лишён перспективы в далёком будущем. Отсюда в финале кольцевой композиции пьесы по сути происходит возвращение не к образу-символу Мафусаила, а к призракам образов Каина, Адама, Евы и их праматери Лилит, утверждающей: «Пройдя миллионы рубежей, они (мужчина и женщина – М.М.) идут к новому – к освобождению от плоти, к превращению в нематериальный вихрь, к водовороту чистого разума, который в начале времен был водоворотом чистой энергии» [4: 307]. В контексте завершающего пенталогию монолога Лилит идея возвращения к Мафусаилу обретает смысл полной победы духа, Творческой мысли долгожителей над их плотью.

Основным сюжетообразующим мотивом двух вариантов «Мистерии-буфф» В. Маяковского является «дорога революции», изображённая драматургом как развёрнутая метафора библейского потопа. Поэтому система образов этой политической сатиры строится на основе борьбы чистых и нечистых. По иронии автора, семь пар чистых – это представители правящих классов мира –

противостоят семи парам нечистых – представителям пролетариата. В нелёгкой борьбе за выживание на ковчеге и обретение Земли обетованной нечистые проходят сквозь ад и рай, преодолевая страх первого и не найдя помощи у второго. Образ Мафусаила заявлен автором в двух вариантах начальной ремарки среди образов Святых рая. Важно отметить, что в обоих вариантах пьесы картина рая начинается с призывов Мафусаила к жителям рая о пришествии дюжины бывших нечистых – теперь праведников. Райские назначают его «церемониймейстером».

Мафусаил

Надо стол накрыть,
Выйти вместе.
Торжественнейшую встречу устроить надо им.

Райские

Вы здесь старейший и будьте церемониймейстер.

Мафусаил

Да я не умею…

Все

Ладно, ладно!

Мафусаил

(*кланяется, идет распоряжаться столом. Выстраивает святых)* [2: 515].

Гротескно-комическое решение образа Мафусаила выдержано в традициях вынесенного автором в заглавие новаторского жанра пьесы, представляющего библейский сюжет религиозной мистерии в стиле комедии площадного театра. В. Маяковский, как и Б. Шоу, создаёт свою сатирическую Библию, которую можно было бы назвать Библией революции.

Во втором варианте «Мистерии-буфф» сцена рая осовременена автором в том числе и за счет включения реплик Интеллигента и Соглашателя. Мафусаил не разделяет соглашательную позицию примирения бога с пролетариатом и потому, наблюдая сцену крушения нечистыми рая, вопит «*истошным голосом»:*

«Караул!
Хватайте!
Держите!
Разорви их молния и господь вседержитель!

При страшном громе в облаках появляется с пучком молний сам Саваоф» [2: 522].

Финальные реплики картины рая с участием Мафусаила показательны в нескольких аспектах авторской интерпретации. Машинист

(*указывая на Саваофа, замахивающегося стрелами молний, не желая их пустить в ход из боязни задеть своих же Мафусаилов)*

Надо у бога молнии вырвать.
Бери их!
На дело пригодятся –
электрифицировать.
Нечего по-пустому громами ухать!

Бросаются, вырывают молнии.

Саваоф
(печально)

Ободрали!
Ни пера, ни пуха!

Мафусаил

Чем же нам теперь грешников крыть?
Придется лавочку совсем закрыть.

Нечистые ломают рай, вздымаясь ввысь с молниями [2: 523].

Во-первых, упоминанием «Мафусаилов» в собирательном значении «святые», с уничижительным оттенком стиля, создающим и далее укрепляющим комический эффект благодаря перефразированию и обыгрыванию разговорных идиоматических выражений в устах святых. Как церемониймейстер Мафусаил закрывает рай-лавочку, которую затем ломают нечистые. В контексте комически-гротескной картины рая в пьесе В. Маяковского идея возвращения к Мафусаилу приобретает смысл отрицания святости религии на пути революции.

Следовательно, образ-символ Мафусаила, идея возвращения к этому образу в контексте библейских сюжетов способствуют современному прочтению пьес «Назад к Мафусаилу» Б. Шоу и «Мистерии-буфф» В. Маяковского как сатирических утопий времени катастроф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маяковский В. Мистерия-буфф. Петроград, 1918, 79 с.
2. Маяковский В. Мистерия-буфф (Второй вариант) // Сочинения в 2 т. Москва, 1988. Т. 2. С. 452-547.
3. Маяковский В. Только не воспоминания… // Война и язык. Санкт-Петербург, 2021. С. 287-301.
4. Шоу Б. Назад к Мафусаилу // Полное собрание пьес в 6 т. Ленинград, 1980. Т. 5. С. 5-308.

«СРЕДИ РУССКИХ Я РУССКИЙ, СРЕДИ ГРУЗИНОВ, Я ГРУЗИН...»
ВЛ. МАЯКОВСКИЙ

МОДЕБАДЗЕ И.И.
Доктор филологии
Институт грузинской литературы им. Шота Руставели, Тбилисский государственный университет им. Иванэ Джавахишвили

ЦИЦИШВИЛИ Т.Г.
Доктор филологии
Институт грузинской литературы им. Шота Руставели, Тбилисский государственный университет им. Иванэ Джавахишвили

Как правило, заглавие — это уникальная информативная часть текста, «доминанта смысла» (Л. С. Выготский), которая содержит «главную, а часто единственную формулировку авторского концепта» (В. А. Кухаренко). Это «ключевое слово», «сильная позиция текста», «однофразовый текст» **[3, с. 205].**

Вынесенная в качестве заглавия нашего исследования, известная фраза принадлежит великому советскому поэту и, казалось бы, указывает на то, что речь в статье пойдет о столь актуальной в наше время проблеме культурной идентичности. Поскольку для верной интерпретации любого высказывания необходимо учитывать весь контекст, в данном случае значимым представляется тот факт, что эта фраза была сказана во время диспута о пролетарском интернацирнализме. Для живших в советскую эпоху, как писателей, так и критиков, культурная идентичность определялась, прежде всего, с позиции приоритета идейной направленности произведений (пролетарская/буржуазная, советская/ антисоветская литература), и ответ на вопрос о культурной идентичности поэта содержится в первой части цитируемого высказывания — «*Я человек мира*[53]*. Среди русских я русский, среди грузинов, я грузин...*»:

[53] Здесь и в дальнейшем выделение подчеркиванием – *И.М.*

«Да,
я грузин,
но не старенькой нации,
забитой
в ущелье в это.
Я —
равный товарищ
одной Федерации
грядущего мира Советов.
<...>
Я чту
поэтов грузинских дар,
но ближе
всех песен в мире,
мне ближе
всех
и зурн
и гитар
лебедок
и кранов шаири»

(*Владикавказ – Тифлис*, 1924)

С другой стороны, поскольку важнейшим критерием идентификации, по которому осуществляется дифференциация «своего» и «чужого», считается язык, цитированное выше высказывание вполне может быть интерпретировано в ракурсе проблемы психологии билингв.

В настоящее время би- и полилингвизм являются объектом пристального внимания научной общественности. Изучение билингвизма (двуязычия) и полилингвизма (многоязычия) как социокультурного явления обрело актуальность в связи с активно протекающими процессами культурной глобализации. Однако, схожая ситуация фиксируется и в период проводившегося в СССР с целью формирования новой культурной идентичности (советский народ) масштабного социо-культурного эксперимента, условно обозначенного нами как «советская миниглобализация» [6, с. 258-260]. С учетом всего вышеизложенного привлекает внимание

сложный процесс художественного осмысления мира в творческой лаборатории поэта, свободно владевшего не только русским, но и грузинским языком и, прежде всего, специфика лингвистических экспериментов Вл. Маяковского в ракурсе влияния на его авторский стиль грузинского языка и культуры.

Потомок запорожских казаков, Вл. Маяковский родился и вырос в грузиноязычной среде и лишь в возрасте 13 лет покинул Имеретию (регион Западной Грузии): в 1902 году семья переехала в Москву. Впоследствии он неоднократно возвращался в Грузию с выступлениями вместе с поэтами-футуристами, во время которых обращался к публике на грузинском языке, любил декламировать грузинские стихи, любил народные песни и т.д. В воспоминаниях современников — родных, друзей и близких, сохранилось немало свидетельств того, что он был носителем двух национальных языков, т.е. прирожденным билингвом, на всю жизнь сохранившим любовь к своей первой родине:

«*Я знаю: /глупость — эдемы и рай!/ Но если /пелось про это, /должно быть, /Грузию, / радостный край, /подразумевали поэты*» («Владикавказ — Тифлис»).

«Поскольку язык социален по своему происхождению, <...> он вводит сознание ребёнка в рамки социального опыта коллектива и является средством фиксации результатов этой социализации» [1, с. 34]. В то же время, «у всех людей есть явления интерференции (отрицательного влияния первого языка на второй) и трансфера (положительного переноса навыков одного языка на другой). <...> Если языки смешиваются внутри слова или предложения, то говорят иногда о смешении кода. Употребляется также термин «гибрид» применительно к новообразованиям, заимствующим компоненты из разных языков. <...> Причинами заимствований являются недостаточная компетентность в одном из языков или, наоборот, стремление наиболее точно отразить свою мысль; доказательство групповой солидарности...» и др. [8, Электронный ресурс]. Таким образом, факт наличия у поэта навыков билингвы не мог не повлиять на художественный язык его поэтического творчества. Тем не менее, вопрос о влиянии на авторский стиль художественных произведений специфики мироощущения би- и полилингв, все еще остается недостаточно исследованной областью современной науки. Именно к таким, требующим научного внимания проблемам, по

нашему мнению, относится вопрос о влиянии грузинского языка, грузинского устного народного творчества и некоторых образцов национальной литературной классики на творчество Вл. Маяковского, позволяющий по-новому осветить процессы, протекавшие в творческой лаборатории поэта.

Прежде всего следует отметить, что с учетом специфики мышления билингв, совершенно естественным представляется включение в поэтический язык написанных кириллицей грузинских лексем. Чаще всего это реалии. «Реалиям свойственны эмоциональность и образность, стилистическая окрашенность, поэтому они становятся отличительными знаками того народа, в языке которого существуют. В художественном тексте они служат не только стилистическим целям, но и воссозданию национального, культурного и исторического колорита» [6, с. 215]. Кроме реалий мы встречаем у Маяковского кальки и прямые заимствования. Приведем лишь один пример:

«*Уже / подо мной / такой карабах, / что Ройльсу — / и то б в похвалу*» («Владикавказ — Тифлис»).

Подчеркнутое нами слово «карабах» не является географической реалией, пишется с маленькой буквы и требует пояснения. В примечании указано «*Карабах — в данном случае порода горных кавказских лошадей*».

Порода прославленных карабахских скакунов по-русски называется не иначе как «карабахская лошадь», по-грузински аналогично: ყარაბაღის ცხენი /q'arabaghis tskheni/, дсл. лошадь Карабаха, или ყარაბაღული /q'arabaghuli/ — карабахская. Однако в разговорном языке скакунов этой породы нередко называют просто ყარაბაღი /q'arabaghi/. В русской орфографии это слово звучит как карабах.

Вкрапления грузинской лексики часто встречаются в стихах поэта. Обилие подобных включений характерно именно для языка билингв, свободно оперирующих словами и конструкциями двух языков [5, с. 262-269]. «При актуализации понятия, ассоциирующегося с несколькими лексемами, актуализируется та лексема, которая по отношению к другим лексемам, с этим понятием связана более устойчиво. В условиях билингвизма это означает, что во время речи на одном языке актуализируется иноязычная лексема, если она связана с предварительно

актуализирующимся понятием более устойчиво, чем соответствующаяся лексема рассматриваемого языка» [2, с. 81]. Но Вл. Маяковский активно использует возможность употребления грузинских лексем для соблюдения рифмы, а главное, ритмики своих поэтических произведений.

С другой стороны, не вызывает сомнений, что усвоенные в раннем детстве грузинские слова и выражения настолько укоренились в сознании поэта, что фонетическая, морфологическая, эмоциональная, музыкальная, смысловая и другие стороны грузинской лексики оказали на его поэтическое дарование сильнейшее влияние, проявившееся во многих сферах творчества и, в частности, в словообразованиях, к которым он так часто прибегал. Ощущается оно также в ритмике и метрике стиха, где часто легко улавливаются грузинские соответствия, в рифмах, нередко построенных на грузинский лад, то есть на основе рифмовки омонимов и т. д. Особого внимания, по нашему мнению, заслуживает то, «что в его стихах очень много созвучий с грузинской идиоматикой, народнопоэтическим творчеством, языковыми формами. Иногда построение предложения у него крайне схоже с фразеологическими конструкциями, принятыми в грузинском языке» [7, с. 175].

С грузинским языком и стихосложением, в какой-то мере перекликается и ряд компонентов поэтической формы стихов Маяковского. В частности, в грузинской речи распространено преобразование прилагательного или отглагольных форм в подлежащее и перенесение на него акцента фразы. Этот прием настолько часто встречается у Маяковского, что мы даже не будем приводить конкретные примеры.

Некоторые обороты речи Маяковского не только являются калькой грузинской фразы, но и импульсированы грузинской идиоматикой или какими-либо распространенными поэтическими построениями. Например: «*Выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни*» («Облако в штанах»). Интересно, что в пору жизни молодого Вл. Маяковского в Кутаиси там была распространена песня «Чахоточный день». Случайное совпадение представляется маловероятным.

Выросший и возмужавший на юге поэт довольно-таки долго чувствовал себя на севере не совсем уютно: «*Вижу выжжена*

южная жизнь», «*Пусть исчезну, чужой и заморский, под неистовства всех декабрей*» («России»). Не исключено, что изумительная аллитерация в первой фразе (повторение «ж»), также вдохновлена грузинским стихом, для которого еще со времен Шота Руставели аллитерация является наиболее характерной чертой.

Грузинский, т.н. полиперсональный, глагол — один из богатейших в мире. Количество его форм доходит до нескольких сотен. Хорошее знание грузинского языка определяется умением владеть всем богатством сложнейших глагольных и отглагольных форм. Вл. Маяковский вполне владел «таинством» грузинского глагола. Полагаем, что встречающиеся в его поэтической лексике, столь характерные для грузинского языка производные от глагола, часто импульсированы именно грузинскими отглагольными формами. То же самое можно сказать и о производных некоторых других частей речи. Приведем несколько примеров, в которых чувствуется присущая грузинскому языку агглютинативная «основа» —суффиксально-префиксальное словообразование: «*Иззахолустничается*», «*Сшатался с пятого этажа*».

В поэтической речи Вл. Маяковского нередко фиксируются не только характерные для грузинского языка отдельные слова и словосочетания, но и яркие образные выражения — оставляющие ощущение чужеродности, целые фразы, не типичные ни для разговорного, ни для литературного русского языка, но легко объяснимые при учете присущих грузинской речи грамматических особенностей, строения фразы, стремления к составным композитам. Например:

«*С волнения не уснешь*» («Прозаседавшиеся»). В отличие от русского языка, где более правильным было бы выражение «от волнения не уснешь», в грузинском языке распространено заменяющее предлог «с» окончание „ით“ /it/: დარდით ვერ დავიძინე /dardit ver davidzine/ — дсл. «*с печали не заснул*» в значении «от печали не заснул / печаль не дала уснуть», или სიმწრით ვერ დაისვენებ /simts'rit ver daisveneb/ — дсл. «с горечью не отдохнешь» в значении «со страданиями нет покоя».

«*Нога ступила в Кавказ*» («Владикавказ — Тифлис»). Выражение, бесспорно, является заимствованием из грузинского языка, где в аналогичных случаях (при обозначении страны, края, региона и т.д.) употребляется не «на» (*на Кавказ*), а «в» — в

грузинской орфографии окончание „ში“ /shi/: კავკასიაში /k'avk'asiashi/.

«*И вижу: сидят людей половины*» («Прозаседавшиеся»). Выражение «Людей половины» звучит странно, но грузинское ხალხის ნახევარი /khalkhis nakhevari/, или ნახევარი ხალხი /nakhevari khalkhi/ (половина людей, людей половина) достаточно часто встречается в активном словаре грузинского языка.

«*От Волги отвернувшим морд толстоту*» («Сволочи»). Для русского языка более естественным было бы выражение «отвернувшим толстые морды», но для грузинской фразеологии подобные обороты далеко не редкость: სახეთა სიმრგვალე /sakheta simrgvale/ — дсл., лиц округлость; სახეთა სისქე /sakheta sisk'e/ — дсл. лиц толщина/полнота и т. д.

Таким образом, считаем возможным утверждать, что ряд авторских неологизмов и ярких образных выражений создавались поэтом с использованием возможностей словообразования и фразеологии грузинского языка.

В языке зафиксированы основные культурные ценности. Поэтому вместе с языком поэт впитал многое из грузинской культуры, что нашло отражение в его творчестве. Остановимся на наиболее значимом моменте. В этом смысле особого внимания заслуживает рифма Вл. Маяковского, в которой прослеживается близость к характерной для грузинского стиха т. н. «маджама» (მაჯამა / majama/), т. е. «омонимной рифме». Например:

Вдруг прожектор, вздев на нос очки,
впился в спину миноносочки («Военно-морская любовь»)

Как весело, сделав удачный удар,
смотреть растопырил ноги как,
и вот врага, где предки,
туда отправила шпаги логика («Эй»)

Ступенями строк ввысь поведи!
До краев полное сердце вылью в исповеди! («Ко всему»)

Сшатался с пятого этажа,
.....
улица клубилась визжа и ржа (там же)

Как правило, для двуязычных индивидов один из языков, является доминатным, т. е. основным. Для поэта доминантным языком был русский:

«*Только/ нога/ ступила в Кавказ, / я вспомнил, / что я — / грузин*» («Владикавказ – Тифлис»).

Конечно, «соотношение языков может измениться в пользу того или иного языка, если будут созданы соответствующие условия: один из языков может частично деградировать (языковая аттриция), перестать развиваться (фоссилизация), вытесниться из употребления (смена языка), забыться, выйти из употребления (языковая смерть)...» [4, Электронный ресурс].

В данном случае совершенно естественным представляется тот факт, что близость к грузинскому языку и стиху отчетливо прослеживается в начальный период творчества Вл. Маяковского, но с годами слабеет. Видимо, грузинский подвергался фоссилизации, и его навыки постепенно вытеснялись навыками доминантного языка. Впрочем, вопрос о том, насколько сказался билингвизм на поэтическом языке Вл. Маяковского в более поздний период его творчества требует дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белянин В.П. Психолингвистика. М.: МПСИ, 2003. 232 с.
2. Верещагин Е.М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма). Москва – Берлин : Изд-во Директ-Медиа, 2014. 162 с. [Электронный ресурс]: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_02000013956?page=83&rotate=0&theme=white
3. Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. Заглавие – сб. Теория литературы, т. II. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр. 199-230.
4. Легостаева О.В. Лингвистическая составляющая билингвизма. 2015. [Электронный ресурс]: https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskaya-sostavlyayuschaya-bilingvizma/viewer
5. Модебадзе И.И. Основные маркеры ментальной карты советских мигрантов-билингв в постсоветский период:

грузино-российский опыт – Литературули Дзиебани /ლიტერატურული ძიებანი / Literary Researches/, XLI. Тбилиси: изд-во ТГУ, 2023, стр. 255-286. ISSN 0235-3776
6. Рожкова Е.М. Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте - Вестник КемГу, №4 (48), 2011. Кемерово, «Изд-во Кемеровский государственный университет». стр. 212-216.
7. Цицишвили Тамар. Пусть Маяковский зазвучит по-грузински! – Литературная Грузия, 1981, №2, стр 174-181. Тбилиси: изд-во ЦК КП Грузии. ISSN 0130-3600
8. Электронный ресурс: Билингвизм б. г. Билингвизм и его классификация // Фонд знаний «Ломоносов», б. паг.: http://lomonosovfund.ru/enc/ru/encyclopedia:0127453:article

НОВАТОРСТВО ПОЭЗИИ В. В. МАЯКОВСКОГО

ОГАННИСЯН А.Г.
Кандидат филологических наук, доцент
Ширакский государственный университет
им. М. Налбандяна

Нами лирика в штыки
неоднократно атакована
Ищем речи точной и нагой
Но поэзия- пресволочнейшая
штуковина
Существует и ни в зуб ногой.
(„Юбилейное“)

Так писал Маяковский о поэтическом творчестве. Для Маяковского путь в лирику начался с альманаха „Пощечина общественному вкусу“, в котором было напечатано его стихотворение „Ночь“. Поэтому, чтобы понять основные принципы творчества Маяковского, вспомним основные идеи кубофутуризма. Во-первых, кубофутуристы отвергали классическую литературу, считая ее устаревшей. Во-вторых, считали, что новой литературе нужны новые языковые средства: лексика, синтаксис, грамматика.

В-третьих, к средствам художественной выразительности кубофутуристы причисляли эпотаж. Кроме того, главным было для них неприятие буржуазной морали и устремление в будущее. Но кубофутуризм не единственный исток новаторство Маяковского. Не будем забывать, что Маяковский пролетарский поэт, певец революции и создатель ЛЕФ-а (Левого фронта искусства).

Лефовцы призывали соединить искусство и промышленное производство, заменить художественный вымысел документа-листикой. Они провозгласили теорию соцзаказа. Отныне искусство служило пролетариату. Поэт должен быть полезен народу. „Товарищи! Дайте новое искусство – такое чтобы выволочь республику из грязи “– призывал Маяковский в стихотворении с громким названием „Приказ N2 по армии искусств“. Маяковский сам создавал новое искусство; и новаторство его затрагивало и форму, и содержание стиха. Поэт открывал новые темы: революция,

гражданская война, строительство социалистического общества. При этом в его поэзии соединяется лирический взгляд на окружающую действительность с сатирическим. Так, например, в стихотворении „Гимн ученому“ поэт изображает крайние рационализмы:

Сердце девушки, вываренное в йоде.
Окаменелый обломок позапрошлого лета.
И еще на булавке что-то вроде
засушенного хвоста небольшой кометы.

Если говорить о новаторстве формы стиха Маяковского, что в первую очередь придет на ум? Ну конечно же знаменитая лесенка. В статье „Как делить стихи“ [54] поэт объясняет , зачем ему понадобилось делить стихотворные строки. Для Маяковского в стихе были очень важны интонация, ритм и пауза. Лесенка помогает донести до читателя авторскую интонацию точно, без искажения. Кстати, недоброжелатели обвиняли поэта, что он использовал лесенку, чтобы искусственно увеличить свой гонорар. Дело в том, что тогда платили не за количество слов или знаков, как сейчас, а за количество строк. Что еще необычного в стихах Маяковского „Ритм“ – скажете вы, и не ошибетесь. Поэт считал ритм основой всякой поэтической речи и основной силой стиха. Маяковский часто сравнивал ритм с электрической энергией. Как же поэт преобразовывал эту энергию. Он отказался от традиционного силлаботонического способа стихосложения. В этой системе в зарифмованных строках должно быть одинаковое количество слогов. А равномерное чередование ударных и безударных слогов образует стихотворный размер: ямб, хорей, дактиль, ананест и амфибрахий. Стих Маяковского называют интонационно-тоническим. Поэт не использует привычные стихотворные размеры, а количество слогов в рифмованных строках совпадает довольно редко. Как же Маяковский строит стихи? Строительной единицей для поэта становится слово, а не слог. Равномерное чередование слогов придает стихам напевность, музыкальность. Маяковскому

[54] Винокур Г. О Маяковский-новатор языка. М., 1943, с. 15

это не требовалось. Он был оратором, а не певцом. Сколько же ораторских приемов в его стихах? Риторические вопросы, обращения, восклицание и т.д. Например.

„Послушайте! Если звезды зажигаются
Значит это кому-то нужно?“

Или

„Читайте, завидуйте-я гражданин Советского Союза.“

А для оратора самое главное-мощь слова. Напевность может только помешать смысловым акцентам. Чтобы выделить ключевое слово, поэт ставит его в конце строки и подбирает и нему рифму. Таким образом, на слово делается акцент интонацией, а созвучие и логическая связь с другим важным словом образует так называемое смысловое ударение

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана,
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана.

Более того, ритм стихотворения может изменяться, смену ритма диктует интонация. Рифмовка у Маяковского тоже особенная и тоже выросла из живых выступлений. „Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе, “- отмечал поэт.

Следовательно, рифма должна быть яркой, запоминающейся. Традиционная точная рифма его не устраивала. В точной рифме звуки рифмующихся слов совпадают, начиная с ударного гласного. Возьмем для примера начало стихотворения Пушкина.

Я вас любил, любовь еще быть может
В душе моей угасла не совсем
Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.

Рифмы Маяковского не точные. Они построены не на полном совпадении звуков, а на созвучии согласных.

Вы ушли как говорится, в мир иной.
Пустота. Летите
В звезды врезываясь.

Ни тебе аванса
Ни пивной
Трезвость.

Мы видим, что в стихотворении С. Есенину зарифмованы слова „Трезвость“ и „врезываясь“. Часто рифмовку Маяковского называют фонетической. Поэту не важно, что написание зарифмованных слов не совпадает, главное- их созвучие. В своей статье „Как делать стихи“ поэт подчеркивал, что есть бесконечное количество способов рифмовки. Можно рифмовать и начало строк

Улица-
лица у догов годов
резче,
и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь скосил глаза, а за решеткой,
четкой и т.д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей и четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгелия
-и т.д., и т.д., и т.д.
до бесконечности.

Революционный подход к стихослодению не мог обойтись и без языковых новшеств, тем более, что футуристы прямо заявляли о необходимости новых слов, новой грамматики и нового синтаксиса. В стихах Маяковского встречается масса неологизмов: прозаседавшиеся, медногорик, бесконечночасый, фырк, легендарь, декабрик, гросбухнем стихачество, молоткастый, пианипить, бродвеице. В отличие от футуристов Маяковский не стремился полностью перейти на новый язык. Поэт использовал все богатство русского языка. Например: в ход шли профессионализмы,-слова, характерные для той или иной професии: плечо ричага, коленотрубие, зуб шестеренки.

Каждое слово или термин поэт переосмысливает, превращая его в средство художественной изобразительности:

Все меньше любится,
все меньше дерзается,
и лоб мой
время
с разбега крушит:
приходит
страшнейшая из амортизаций
Амортизация
сердца и души.

Архаизмы у поэта тоже находят свое применение. „Голос подъемлю днесь“- пишет поэт:

Днесь, ленить, вотце-все эти слова встречаются в лирике Маяковского, придавая торжественность стихам. Торжественность, монументальность, мощь-такими словами часто характеризуют стихи Маяковского. Излюбленные приемы поэта-гипербола и литота, - преувеличение или преуменьшение. В лирике Маяковского нет полутонов, неясностей, спокойных красок. В ней все огромное, масштабное, либо унижительно-мелкое.

Адище города окна разбили
На крохотные, сосущие светами
адки

или:

Мыслишки звякают, лбенками медненькими.

Обратим внимание, как поэт пользуется грамматическими средствами языка, напр., суффиксами:

Невыносим человечий крик,
но зверий
душу веревкой сворачивал
Я вам переведу звериный рык,
Если вы не
знаете ящика
Зверячьего.

Поэт тонко улавливает и эмоциональную окраску частей слова. Например, так он играет на уничижительном оттенке суффикса-ё в поэме „Люблю“.

Дамье от меня ракетой шарахалось.

М. Горький отмечал, что Маяковский обладает необычно венотонким языковим чутьем. [55] Это чутье позволяет поэту смело экспериментировать с грамматикой и видом рифмовки, соединять архаизм и неологизм и, разумеется, создавать удивительные метафоры. Метофоры поэт определял как перемену взгляда на взаимоотношения всех вещей. Для Маяковского характерны острые, яркие, развернутые метафоры, зачастую они связаны с кровью войной „окровавленный сердца лоскут," „баррикады сердец и души," „парадом развернув моих страниц войска, я прохожу по строечному фронту."

Часто встречается обращение к предметом быта, как в стихотворении „Норднее":

„Море
блестящей,
чем ручка дверная"

или:

„примусом волны фосфоросцируют. "

Кроме того, для Маяковского характерны метафоры, связанные с промышленным производством. Промышленная метафора для поэтического творчества использована в стихотворении „Разговор с фининспектором о поэзии ":

Поэзия-
Та же добыча радия,
В грамм добыча,
в год труда
Изводишь единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

С точки зрения Маяковского, позия-это тяжелый труд, который „родствен любому труду." В этом же стихотворении говорится о роли и предназначении поэта.

А что,
если я

[55] Дядичев В. Н. Маяковский в жизни и творчествн.- М.: Русское слово, 2006, с. 96-97

народа водитель
и одновременно-
народный слуга?.
Класс
гласит
из слова из нашего
А мы,
пролетарии,
двигатели пера.

Маяковский называет поэта должником. Вселенной, как в долгу перед всем, про что не успел написать. Поэт дарит бессмертие всему, о чем он пишет, а слова его одновременно и ласка, и лозунг, и кнут, и штык. Поэт не просто сохраняет настоящее для будущего, он это настоящее преобразует. В этом его предназначение и долг перед миром. Поэтесса М. Цветаева так оценивала поэтический гений Маяковского: „Когда мы говорим о Маяковском, оборачиваться нам, а может быть, нашим внуком, придется не назад, а вперед. Говоря о поэте, дает нам Бог помнить о веке. “ [56]

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г. О Маяковский-новатор языка. М., 1943, с. 15
2. Дядичев В. Н. Маяковский в жизни и творчестве.- М.: Русское слово, 2006, с. 96-97
3. Казарин Ю. В. Поэзия и литература: книга о поэзии[монография], Екатеринбург, 2011. с. 17
4. Маяковский В1. Как делать стихи?- Полн. собр. соч. В 13 томах, т. 12. м., 1959, с. 116
5. Маяковский: Жизнь и творчество (1983-1917). Перцов В. М.: Наука, 1969-366 с.
6. Цветаева М. И. Сочинения в 2-х томах. Проза и письмо-М. Художественная литература 1988, т. 1, с. 371

[56] Казарин Ю. В. Поэзия и литеоатура: книга о поэзии[монография], Екатеринбург, 2011. с. 17

НЕКТО ПО ФАМИЛИИ «МАЯКОВСКИЙ» В СТИХАХ МАЯКОВСКОГО

ПАВЛОВА Л.В.
Доктор филологических наук, профессор
Смоленский государственный университет

РОМАНОВА И.В.
Доктор филологических наук, профессор
Смоленский государственный университет

> Я – рекламист, ежедневно лихорадочно проглядывающий каждую газету, весь надежда найти свое имя…[57].
>
> *Владимир Маяковский*

За прошедшие 100 лет имя *Маяковский* неоднократно появлялось в стихах русских поэтов[58]. Смысловое наполнение было разным. Самые востребованные значения:

– **неистовый поэт-современник** (<…> *Он возчик, и он же конь, / Он прихоть, и он же право. / Вздохнул, поплевал в ладонь: / – Держись, ломовая слава!* (М.Цветаева «Маяковскому»), *И уже отзывный гул прилива / Слышался, когда ты нам читал, / Дождь*

[57] https://traumlibrary.ru/book/mayakovsky-pss13-01/mayakovsky-pss13-01.html#s006019

[58] Как правило, авторы выбирают для *Маяковский* самую заметную позицию – заглавие. Заглавие может состоять из фамилии (так, единодушны в выборе заглавия «Маяковскому» М. Цветаева и Б.Пастернак, «Маяковский» назвали свои произведения Игорь Северянин, В.Каменский, П.Антокольский), может включать имя и фамилию (Игорь Северянин «Владимиру Маяковскому»), может быть более развёрнутым (М. Кульчицкий «Маяковский (Последняя ночь государства российского)», А. Ахматова «Маяковский в 1913 году», Б. Слуцкий «Ботинки Маяковского», Е.Евтушенко «Мать Маяковского», Д.Самойлов «Маяковский отмаячил»). Ешё в ряде стихотворений (например, А. Галич «Виновники найдены», А. Вознесенский «Разговор с эпиграфом», Н. Коржавин «Поэма греха», Н. Глазков «Азия», С. Липкин «Вблизи музея», Е.Евтушенко «Коррида») имя Маяковского также не останется незамеченным, поскольку указывает на авторство строк, вынесенных в эпиграф.

косил свои глаза гневливо, / С городом ты в буйный спор вступал. / И еще не слышанное имя / Молнией влетело в душный зал <…> (А. Ахматова «Маяковский в 1913 году»), *<…> за фанерой дверного ребуса, / на партнера кося глаза, – / с Маяковским Асеев резался, / выходя на него с туза. <…> Стекла вздрагивали от баса, / под ногами дрожал паркет, / так читался «Советский паспорт» – / аж до трещин на потолке* (С. Кирсанов «Утренние годы») и др.);

– **самоубийца** (*Если б как-то узнать / в те минуты я мог, / что вот-вот Маяковский / нажмет на курок <…>* (С. Щипачев «Поэты»), *Я очень помню тот апрель, / тот свет и тьму, тот день московский, / когда не в ту, ошибшись, цель / отправил пулю Маяковский.* (Я. Смеляков «Комсомольская школа»), *14 апреля / Маяковский / покончил жизнь самоубийством. / А жить / становилось лучше, / жить / становилось веселей, / поэтому / смерть поэта / устраивала генсека.* (Я. Сатуновский. «14 апреля...»), *<…> и Маяковский сам / гарпун в себя вбивает.* (Е. Евтушенко «Кладбище китов»), *К Маяковскому возвращаться? / Или дальше идти – до Блока? / До погибели докричаться / Или домолчаться до Срока?* (Д. Самойлов. «К Маяковскому возвращаться...») и др.)

– **кумир** (*Ботинки Маяковского / Носить не смог никто. / Кроме того, осталось / Его пальто. //Кроме того, остался / Его пример, / Но больше человеческого / Его размер.* (Б. Слуцкий «Ботинки Маяковского»); *Красят скамьи и киоски / В белый цвет и голубой. / Маяковский, Маяковский, / Первая моя любовь*. (К. Левин «Памяти Маяковского), *Он сочинял стихи, точнее песенки, / В них вкладывая опыт свой и пыл, – / Прямые строчки, безо всякой лесенки, – / Но очень Маяковского любил.* (А. Межиров «Прощание с Юшиным»), *<…> Маяковский – / единственный, непостижимый, равных – нет / и не было; / все прочее – тьфу, Фет.* (Я.Сатуновский «Я был из тех – московских...») и др.);

– наконец, самая объемная группа – **неодушевленный предмет, памятник, учреждение или пространство** (*Гневные, запальчивые / Девочки и мальчики / Выходят как на подмостки, / А сверху над головой / Памятник-Маяковский / Слушает, как живой*. (И. Елагин. «У памятника Маяковскому»), *На площади Маяковского / уже стоял Маяковский – / не бронзовый, / а фанерный / еще*

силуэт, / не памятник.(Б. Слуцкий. «Силуэт»), *Попала под троллейбус / На площади Маяковского.* (И. Холин. «В больницах»), *Здесь висели Толстой, Маяковский, / дважды Пушкин, однажды Жуковский – / всякий гений и всякий талант.* (Е. Рейн. «Стихи о русской литературе»), *Среди говора свердловского / пили пиво в парке имени / Маяковского.* (Б.Рыжий «Флаги красные, скамейки синие») м др.)

Безусловное же первенство и наибольшая частотность введения в стихотворный текст имени *Маяковский* принадлежит самому Владимиру Маяковскому: от ранней трагедии «Владимир Маяковский (1913) и поэмы «Облако в штанах» (1914–1915) до преисполненных драматизма произведений последних лет творчества («Бумажные ужасы (ощущения Владимира Маяковского)», «Массам непонятно» (1927), «Бей белых и зеленых», «Дом Герцена» (1928) и другие[59]).

[59] Материал исследования: «Владимир Маяковский» (1913), «Облако в штанах» 4 (1914-1915), «Война и мир» 4 (1915-1916), «Следующий день» (1916), «Человек» (1916–1917) (имя Маяковский упоминается в 7 частях поэмы), «Потрясающие факты» (1919), «С товарищеским приветом, Маяковский» (1919), «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920), «IV Интернационал» (1922), «Пятый Интернационал» (1922), «Давиду Штеренбергу – Владимир Маяковский» (1922–1923?), «Москва – Кенигсберг» (1923), «Про это» (1923) («Муж Фёклы Давидовны со мной и со всеми знакомыми» и «Вера»), «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (1923), «На учет каждая мелочишка *(Пара издевательств)».* «Второе» (1924), «Юбилейное» (1924), «Бруклинский мост» (1925), «Канцелярские привычки» (1926), «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926), «Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1926), «Бумажные ужасы (ощущения Владимира Маяковского)» (1927), «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели» (1927), «За что боролись?»(1927), «Чудеса!» (1927), «Лучший стих» (1927), «Массам непонятно» (1927), «Прочти и катай в Париж и в Китай» 12. «Собирайтесь, ребятишки...», «Хорошо» (1927) (одна глава), «Бей белых и зеленых» («Душу пуншем и шуткой греючи…» (1928), «Дом Герцена» (1928). В тексте статьи стихотворные цитаты приводятся по изданию [Маяковский, 1955 –1961], в скобках указываются том и страница.

Цель предпринятого нами исследования – выявить и описать семантическое наполнение *Маяковский* в стихах Владимира Маяковского.

В большинстве рассматриваемых стихотворений поэт предпочитает именно называние по фамилии, будь то субъект или объект лирического изображения. Гораздо реже встречаются иные варианты – имя и отчество, фамилия и имя, фамилия и инициалы, имя, включая разговорные варианты (см. Таблицу 1 в Приложении).

Контекстуальный анализ показал, что тот, кто в стихах В. Маяковского назван *Маяковским* (учитывая варианты с именем и др.), включен в определенные образно-мотивные ситуации, в которых в подавляющем большинстве случаев предстает как одушевленный субъект (поэт, собеседник, свидетель, дядя, нарком и т.д.), изредка как неодушевленный объект (портрет, афиша, название улицы).

Основные образно-мотивные ситуации с участием *Маяковского*:

1. **Самопрезентация лирического героя** (реализуется модель ***'Маяковский – я'***). Вполне предсказуемо, что в большинстве случаев *Маяковский* является частью самопрезентации лирического героя и фактически синонимично местоимению «я». Например, в поэме «Война и мир» так выстроен ряд эпатирующих характеристик *я-Маяковского*: *<…> это я, / Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца* (1, 231). Или: *Вы думаете – Нерон? / Это я, / Маяковский / Владимир, / пьяным глазом обволакивал цирк* (1, 231); в поэме «Хорошо» *я,* имеющее собственное имя, именно этим принципиально противопоставлено *всем* – Мне */ легше, чем всем, – / я / Маяковский* (8, 295).

Модель *'Маяковский – я'* в указанном значении представлена и в примерах следующей группы.

2. **Коммуникация** (реализуются модели ***'Маяковский – я'*** ***'Маяковский – ты'***). *Маяковский* разнообразно вовлечен в процесс коммуникации: подписывает резюме или свидетельские показания, представляется в разговоре или в письме (я-Маяковский), к нему обращаются с вопросом или здороваются (ты (Вы)-Маяковский) и т.п. Независимо от того, воспроизводится устное или письменное высказывание, диалог или монолог, подобные

конструкции несут на себе отпечаток официально-делового стиля, порой с заметным канцелярским оттенком: *Под декретом подпись / и росчерк броский – / Владимир Маяковский*. («Канцелярские привычки» (7, 169)), *Александр Сергеевич, / разрешите представиться. / Маяковский*. («Юбилейное» (6, 47)), *Товарищ Маяковский, / писали б ямбом, / двугривенный / на строчку / прибавил вам бы.* («Массам непонятно» (8, 206)), *Маяковский, / ждем ответа. / Почему случилось это?* («Прочти и катай в Париж и в Китай» (10, 263)).

В этой коммуникативной группе выделяется экспрессивное обращение по фамилии к самому себе с призывом воскреснуть в середине XXI века: *Маяковский! Опять человеком будь…* («Пятый интернационал» (4, 132)).

3. Взгляд со стороны (реализуется модель ***'Маяковский – он'***). В ряде случаев *Маяковский* предстает как объект чьего-то восприятия, обычно сопровождается оценкой, чем в значительной степени определяет семантическое наполнение имени. Например, *Маяковский* некий барин, пользующийся без зазрения совести благами цивилизации, появляется в стихотворении, где автор иронично воспроизводит брюзжание недоброжелателей в свой адрес: *<…> человечество / затем / трудом заводов никло, – / чтобы этакий / Владимир Маяковский, / барином, / Кенигсбергами / распархивался / на каникулы?!* («Москва – Кенигсберг» (5, 92)).

Маяковский как кумир подавляющего большинства предстает в стихотворении «Следующий день», где это имя разносится над восторженной толпой: *Есть ли такой, кто орать не рад: / «Маяковский! / Браво! / Маяковский! / Здо-ро-воо!»* (1, 121)).

Маяковский как нечто неотесанное, притягательно-пугающее, но модное, следовательно, принимаемое в «приличных» домах: – *Однако! / Маяковский! / Хорош медведь! – / Пошел хозяин любезностями медоветь <…>* («Про это» (4, 160)).

Порой точка зрения на *Маяковского* задается временной дистанцией – воспроизводится взгляд из будущего: *И годы назад / Маяковский / мечтал и мяк, / сидел / в пролетавших ночах, / «глаза / Уткнув / в желтоглазый коньяк»* («Бей белых и зеленых» (1, 102)). Неоднократно это взгляд собственно автора – Маяковский смотрит на *Маяковского* в прошлом: *Я вижу – / здесь / стоял Маяковский, /*

стоял / и стихи слагал по слогам. («Бруклинский мост» (7, 87)). Или пророческое о самоубийстве: *Она – Маяковского тысячи лет: / он здесь застрелился у двери любимой* («Человек» (1, 269)).

Основная функция включения *Маяковский* в текст стихотворений – создание образа лирического героя. Благодаря тому, что автор и его лирический герой однофамильцы, достигается:

– с одной стороны, максимальное противопоставление *я,* обладатель собственного имени, и все остальные, безымянные, следовательно, безликие. Обилие разнообразных коммуникативных ситуаций, в которые вовлечен *Маяковский*, лишь подчеркивает его одиночество, поиск единомыслия;

– с другой стороны, максимальное сближение, до отождествления, до пророческих предсказаний собственной смерти, художественного образа с реальным человеком, в итоге – создание уникального «именного» образа лирического героя;

Образ лирического героя *Маяковского* дан автором максимально стереоскопически, с разных точек зрения во времени и пространстве: это и видение себя в прошлом и будущем, и видение себя чужими глазами – недоброжелательными, восхищенными, бесстрастно-официальными. По сути дела, имя Маяковского отчуждается от его носителя и живет собственной, весьма драматической, жизнью. Из собственного имени он формирует «бренд» *Маяковский*, который заметен в любых условиях.

«Герой, явившийся в мир с творческой (“авторской”) миссией, не может просто поместить себя в этом мире, который является сферой приложения его же творческих усилий, не может обозначить здесь свою, отдельную от мира, позицию. В творимом заново мире можно только состояться, “родиться” в него», – утверждают авторы последней монографии об образе лирического героя Маяковского [Большухин, Александрова, 2022, с. 48]. Обретение имени можно считать таким символическим рождением.

Сам термин «лирический герой» впервые ввел Ю.Н. Тынянов, написавший о А. Блоке: «Блок – самая большая лирическая тема Блока» [Тынянов, 1993, с. 265]. По-видимому, Маяковский возвел своего лирического героя из главной темы не просто в образ или персонаж, а в действующее лицо драмы, в «фамилию содержания»,

как остроумно заметил Б. Пастернак о трагедии «Владимир Маяковский» [Пастернак, 1970, с. 73].

По С.Н. Бройтману, максимальное остранение лирического субъекта, представление его как *другого* продолжает романтическую традицию в русской поэзии, идущую от Баратынского и Лермонтова, и свидетельствует о беспощадной самооценке, о «суде» над самим собой. Это, по утверждению С.Н. Бройтмана, симптом кризиса абсолютного автора, представленный в крайней форме [Бройтман, 1997, с. 100].

Маяковский продолжил традицию романтиков и символистов в отношении формирования образа лирического героя и довел его до драматической завершенности.

Русская поэзия о Маяковском оказалась чутка к восприятию этой отчужденной формы самопрезентации: кумир, самоубийца, неистовый до дикости поэт и т.д. – фактически, все *Маяковские* так или иначе представлены в изобретенных им самим лирических ситуациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большухин Л.Ю., Александрова М.А. Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. 239 с.
2. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. 307 с.
3. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 томах. М.: ГИХЛ, 1955–1961.
4. Пастернак Б. Охранная грамота. Roma: Edizioni Aquario, 1970. 94 с.
5. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. 319 с.

Приложение

Таблица 1

	Форма называния		Минимальный контекст
1	**Фамилия**	34	1. Не бойся, / что снова,/ в измены ненастье, / прильну я к тысячам хорошеньких лиц, – / «любящие Маяковского!» – / да ведь это ж династия / на сердце сумасшедшего восшедших цариц. («Облако в штанах») 2. <…> это я, / Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца. («Война и мир») 3. Маяковский / еретикам / в подземелье Севильи / дыбой выворачивал суставы. («Война и мир») 4-5. Есть ли такой, кто орать не рад: / «Маяковский! / Браво! / Маяковский! / Здо-ро-воо!» («Следующий день») 6-13. «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам», (*об улице*) «Она – Маяковского тысячи лет: / он здесь застрелился у двери любимой» («Человек») 14. Я / указываю / на эту историю со Смольным. / А этому / я, / Маяковский, / свидетель. («Потрясающие факты») 15. «С товарищеским приветом, Маяковский»

			16-17. IV интернационал. *I открытое письмо Маяковского ЦК РКП, объясняющее некоторые его, Маяковского, поступки.* 18. Простите, товарищ Маяковский. Вот вы все время орете – «социалистическое искусство, социалистическое искусство». А в стихах – «я», «я» и «я». Я радио, я башня, я то, я другое. В чем дело? («Пятый интернационал») 19. Маяковский! / Опять человеком будь! («Пятый интернационал») 20. Потом, / извертясь вопросительным знаком, / хозяин полглаза просунул: / – Однако! / Маяковский! / Хорош медведь! – / Пошел хозяин любезностями медоветь <…> («Про это») 21. Век двадцатый. / Воскресить кого б? / –Маяковский вот… / Поищем ярче лица – / недостаточно поэт красив. («Про это») 22. (*о портрете*) Утром поглядела – / стена громада. / А Маяковский / маленький, / – других бы надо! <…> («На учет каждая мелочишка *(Пара издевательств)» «*Второе») 23. Александр Сергеевич, / разрешите представиться. / Маяковский. («Юбилейное») 24. Айда, Маяковский! / Маячь на юг! («Юбилейное») 25. Я вижу – / здесь / стоял Маяковский, / стоял / и стихи слагал по слогам. («Бруклинский мост») 26. Чтоб сказать про это вам, / этой

			книжечки слова / и рисуночков наброски / сделал / дядя / Маяковский. («Эта книжечка моя про моря и про маяк») 27. Судьей, / расцветшим розой в саду, / объявлено / тоном парадным: / – Маяковского / по суду / считать / безусловно оправданным! («Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели») 28. И горюю я, / как поэт, / и ругаюсь, / как Маяковский. («За что боролись?») 29. – Товарищ Маяковский, / прочтите / лучшее / ваше / стихотворение. («Лучший стих») 30. (афиша) «Во вторник / выступление / товарища Маяковского». («Чудеса!») 31. Товарищ Маяковский, / писали б ямбом, / двугривенный / на строчку / прибавил вам бы. («Массам непонятно») 32. И годы назад / Маяковский / мечтал и мяк, / сидел / в пролетавших ночах, / «глаза / Уткнув / в желтоглазый коньяк». («Бей белых и зеленых») 33. Разевают дети рот. / – Мы же / ехали вперед, / а приехали туда же. / Это странно, / страшно даже. / Маяковский, / ждем ответа. / Почему случилось это? («Прочти и катай в Париж и в Китай») 34. Мне / легше, чем всем, – / я / Маяковский. («Хорошо») 35.

2	Имя и фамилия / фамилия и имя	7	**Владимир Маяковский** 1. «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.) 2. «Давиду Штеренбергу – Владимир Маяковский» 3. <…> человечество / затем / трудом заводов никло, – / чтобы этакий / Владимир Маяковский, / барином, / Кенигсбергами / распархивался / на каникулы?! (Москва – Кенигсберг») 4. «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» 5. Под декретом подпись / и росчерк броский – / Владимир Маяковский. («Канцелярские привычки») 6. «Бумажные ужасы (Ощущения Владимира Маяковского)» **Маяковский Владимир:** <…> Вы думаете – Нерон? / Это я, / Маяковский / Владимир, / пьяным глазом обволакивал цирк. («Война и мир»»)
3	Имя и отчество	4	**Дистанционно от фамилии:** 1. «Ну, как вам, / Владимир Владимирович, / нравится бездна?» (глава «Маяковский в небе» из поэмы «Человек») 2. «Здравствуйте, Владимир Владимирович!» / «Здравствуйте, Абрам Васильевич! / Ну, как кончались? / Ничего? / Удобно ль?» (часть «Маяковский в небе» из поэмы

			«Человек») 3. Сердце / рифмами вымучь – / вот / и любви пришел каюк, / дорогой Владим Владимыч. («Юбилейное») **Рядом с фамилией:** «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому»
4	Имя	1	– Здравствуй, Володя! / – Здравствуй, Оля! / – Завтра новогодие – / нет ли / соли? («Хорошо!»)
5	Инициалы и фамилия		«Хрен цена / вашему дому Герцена». / Обычно / заборные надписи плоски, / но с этой – согласен! / В. Маяковский. («Дом Герцена. *(Только в полночном освещении)»)*

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ: ПОЭЗИЯ НА ЯЗЫКЕ ПОДНЕБЕСНОЙ

ПЕРШИКОВА М.В.
Аспирантка Российского нового университета

Его критиковали и восхваляли, осуждали и превозносили, его называли главным бунтарем русской литературы и самым смелым поэтом-футуристом, а И.В. Сталин, однажды отозвался о нем, как о «лучшем, талантливейшем поэте советской эпохи». Один из самых противоречивых поэтов XX века, которого ни с кем не перепутать. Это – Владимир Маяковский.

10 апреля 2023 года в Центральном доме литераторов прошла презентация первых пяти томов (всего их будет двадцать) академического собрания произведений Маяковского, подготовленного учеными Института мировой литературы Российской академии наук. Это событие приурочено к 130-летию со дня рождения поэта. Для русской литературы, в которую он внес неоценимый вклад, это очень важная дата: это праздник, память, дань благодарности.

В разных уголках России установлены памятники Владимиру Маяковскому, в его честь названы театры и кинотеатры, музеи и школы, две станции метрополитена, воздушное судно Аэрофлота и даже малая планета, открытая в 1969 году. Имя великого поэта носят улицы в 42 городах мира! Честные, яркие, злободневные, бьющие прямо в сердце – стихотворения Владимира Маяковского постепенно облетали весь мир, и совершенно не удивительно, что однажды о них должны были услышать и в Поднебесной.

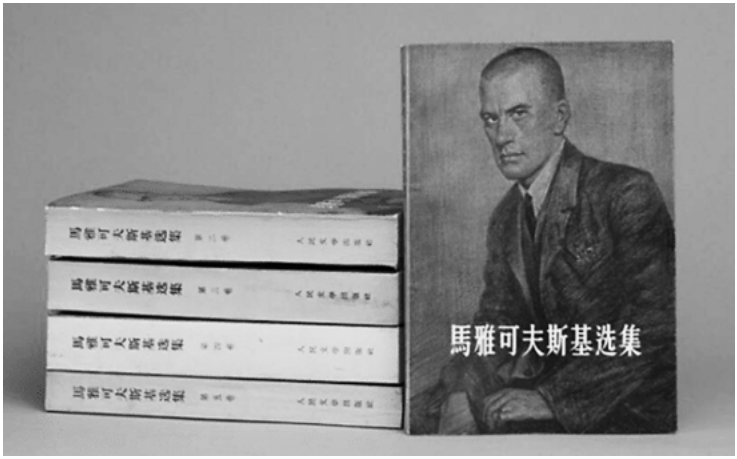
Первое стихотворение Маяковского было опубликовано в России в 1912 году (стихотворение «Ночь», сборник «Пощёчина общественному вкусу»), а уже в 1921 году, то есть меньше, чем через десять лет, о Маяковском как о поэте впервые узнали в далеком Китае. Его имя фигурировало в статьях Ху Юйчжи, Шэнь Яньбина, Мао Дуня, Цюй Цюбо и других. В 1930–1940-х гг. в Китае продолжали переводить его произведения, однако на тот момент в китайском переводе вышли только два сборника: «Во весь

медногорлый гудочный клич…» (1937 г., переводчик Ван Шиси) и «Я сам» (1949 г., переводчик Чжуан Шоуцзи).

Когда китайские литераторы посещали Советский Союз, они непременно отправлялись в музей Маяковского. В 1945 году Советский Союз посетил китайский поэт Го Можо – первый президент Академии Наук КНР, автор многочисленных переводов с русского языка, лауреат Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» [1]. В ходе своего визита в СССР он специально посетил музей Маяковского и позднее написал в своем стихотворении, посвященном Владимиру Маяковскому, фразу «早知道你的名字» (букв. «уже давно знаем Ваше имя»), отдавая дань русскому поэту и подразумевая, что в Китае он уже давно обрел популярность.

Будучи эталоном пролетарского поэта, Маяковский оказал серьезное влияние на поэзию Поднебесной: помимо того, что его произведения переводились на китайский язык, многие китайские поэты также пытались подражать стилю русского поэта в своем собственном творчестве. Нельзя не сказать о том, что в тот период в Китае появился свой «Маяковский». Поэта и писателя Го Можо, о котором мы упоминали выше, действительно называют «китайским Маяковским» за общую с русским поэтом систему творческих перекличек. В 2020 году Е.М. Болдырева провела широкое исследование и выявила целый ряд черт, объединяющих поэзию Владимира Маяковского и Го Можо: мотив революции, мотив пролетариата, гневное обличение несправедливого мира, сакрализация великих политических деятелей, образы солнца и звезд как индикаторов противоречивости мироздания. Согласно ее мнению, русский и китайский поэты выступают создателями стихотворения нового типа, которое воплощает в себе новое революционное искусство и рассматривает революцию как неукротимую стихию, как всесокрушающую силу, как живое средство изменения существующего миропорядка [1].

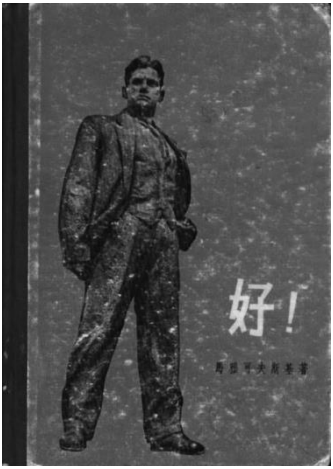
Поэтические идеи и творческие методы Маяковского просматриваются во многих литературных и художественных произведениях китайских писателей прошлого века. Русский поэт, принесший в Китай литературное знамя революции, остался в памяти не одного поколения китайских граждан.



19 июля 2018 года в Российском культурном центре (РКЦ) в Пекине открылась книжная выставка, посвященная 125-летию со дня рождения поэта Владимира Маяковского. В течение двух недель китайские граждане могли ознакомиться с экспозицией, включающей книги о поэте, сборники его стихотворений и революционные плакаты, нарисованные самим Маяковским. Это мероприятие вызвало особый интерес со стороны китайской молодежи. Один из студентов дал комментарий работавшему на месте журналисту: «Маяковский увлекался идеями марксизма, которые оказали влияние на развитие современного Китая».

Маяковский питал к Китаю и китайскому народу самые теплые чувства, поэтому эти образы не раз находили отражение в его творчестве. В 1920-е годы он последовательно пишет три стихотворения на китайскую тематику: «Прочь руки от Китая!» (1924), «Московский Китай» (1926) и «Прочти и катай в Париж и Китай» (1927). Мест, где он упоминает Китай и китайцев в своих стихах и очерках, десятки, что относительно редко встречается у других мастеров советской и русской литературы. В свою очередь, и искренний интерес китайцев всех поколений к стихотворениям Маяковского тоже не ослабевает: почти все его стихи переведены на китайский язык и продолжают переводиться, публикуясь в огромных тиражах.

После образования Китайской Народной Республики в 1949 году Маяковский в глазах китайского народа стал еще более ярким примером революционного поэта, поэтому его произведения стали еще активнее переводиться на китайский язык. В период с 1950 по 1966 гг. в Китае опубликовали 35 поэтических сборников Владимира Маяковского. Помимо этого, отдельные произведения, среди которых самыми популярными стали *«Хорошо!» и «Ленин», регулярно печатались* в газетах и журналах. В 1962 году за перевод этих двух стихотворений Ван Фэйбай получил Премию в области литературы и искусства политического управления военного округа Гуанчжоу, а еще через 20 лет, за перевод трех томов «Избранных стихотворений Маяковского», – Премию в области зарубежной литературы Чжэцзянского отделения Союза китайских писателей. В тот период Маяковский был самым популярным иностранным поэтом в Китае. Для китайцев, жаждущих перемен, он стал настоящим товарищем и наставником, вселяющим надежду и уверенность.





Почему же именно его творчество нашло такой сильный и глубокий отклик в Китае? Благодаря чему именно его стихотворения хотели скандировать и помещать на плакаты? В чем движущая сила слога Маяковского? Оказывается, ответ нам может

дать сам поэт. Он выделял пять пунктов, которые необходимы для начала поэтической работы:

1) наличие в обществе некой задачи, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением;

2) точное ощущение желаний класса, который вы представляете;

3) отличное владение словесным материалом, средствами языковой выразительности;

4) оборудование для труда: перо, карандаш, пишущая машинка, зонтик для писания под дождём и т.д.;

5) навыки работы с рифмой, размером, аллитерацией, снижением стиля, концовкой, заглавием и т.д [2].

Литературное наследие Маяковского по-настоящему уникально. Его поэзию отличает четко оформленный и ярко выраженный слог, а также необычная с зрительной точки зрения подача стихотворений. Здесь мы, конечно же, имеем в виду так называемую «лесенку Маяковского». Это своеобразное деление поэтического текста на части путем разрыва строк, которое позволяет закрепить на письме нужное автору ритмическое членение стихотворной строки и правильно расставить интонационные акценты.

В 1926 году в книге «Как делать стихи?» Владимир Маяковский писал: «Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело» [2]. Обычного читателя такое искреннее признание, наверное, заставит улыбнуться, а вот переводчику, которому предстоит воспроизвести стихотворения Маяковского на другом языке, скорее всего, будет не до смеха. Как посредством иностранного языка передать то, что не укладывается даже в рамки родного?..

В то же время Маяковский ничуть не умаляет важность стихотворного ритма, даже наоборот: «Ритм – это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить это нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество – это виды энергии» [2].

Китайский исследователь Ху Сюэсин в работе «О поэтическом новаторстве Маяковского и Мандельштама» пишет, что для отражения содержания Владимир Маяковский использует новый язык и новые художественные формы [3]. Чтобы отразить жизнь своего времени и призвать людей к активному участию в ней, в своем поэтическом творчестве Маяковский, вырываясь из оков поэтической традиции, обращается к большому количеству новых слов, создавая собственный язык. Есть ли шанс сохранить этот эффект при переводе стихотворений на китайский язык? Ответ неутешительный. Очень строгий и математичный по своему строю китайский язык, к сожалению, не может равняться с богатейшим по своим грамматическим и синтаксическим трансформациям русским языком. Обратимся к примеру перевода некоторых выражений из поэмы «Облако в штанах».

«Облако в штанах»	**《穿裤子的云》**
«досыта ***изъиздеваюсь***»	«将要尽情地把它**戏弄**», где «戏弄» переводится как «насмехаться, подшучивать, забавляться»
«мир огромив мощью голоса»	«我以喉咙的力量撼动了世界» – аллитерация, созданная на русском звуками «м, р, г», в китайском передается при помощи звуков «х, л»
«чинная чиновница ангельской лиги»	«天使队伍中端庄有礼的贵妇人» – аллитерация «ч, н, г, л» при переводе превращается в «д, ж»
«славословятся»	«歌颂» – «петь, воспевать, прославлять»

А удастся ли переводчику сохранить ритмичность языка, выраженную у Маяковского ударной формой в виде «лесенки»? Ван Фэйбай, который владел более чем десятью иностранными языками и был удостоен нескольких премий за перевод произведений Маяковского, совершил невозможное. С радостью предлагаем вам ознакомиться с талантливейшим переводом стихотворения «Лучший стих», где Ван Фэйбай смог в полной мере сохранить внешнюю форму поэзии Маяковского.

«Лучший стих»

Аудитория
сыплет
вопросы колючие,
старается озадачить
в записочном рвении.
— Товарищ Маяковский,
прочтите
лучшее
ваше
стихотворение. —
Какому
стиху
отдать честь?
Думаю,
упершись в стол.
Может быть,
это им прочесть,
а может,
прочесть то?
Пока
перетряхиваю
стихотворную старь
и нем
ждет
зал,
газеты
«Северный рабочий»
секретарь

тихо
мне
сказал…

«最好的诗»

听众
递来
一大大堆条子,
想要将我一军,
问题里面带着刺:
“马雅可夫斯基同志,
请朗诵
你的
最好
的诗。”
哪首诗
能给以
这样的荣光?
我双手撑着讲台,
搜索枯肠。
给他们
读这首行吗?
也许,
还是那首强?
当我
抖擞
诗歌的旧货,
而礼堂
在等待,
一片静默,
《北方工人
报》的
秘书

凑向耳朵
悄悄地

И гаркнул я,
сбившись
с поэтического тона,
громче
иерихонских хайл:
— Товарищи!
Рабочими
и войсками
Кантона
взят
Шанхай! —
Как будто
жесть
в ладонях мнут,
оваций сила
росла и росла.
Пять,
десять,
пятнадцать минут
рукоплескал
Ярославль.
Казалось,
буря
вёрсты крыла,
в ответ
на все
чемберленьи ноты
катилась в Китай, —
и стальные рыла
отворачивали
от Шанхая
дредноуты.
Не приравняю
всю
поэтическую слякоть,
любую
из лучших поэтических слав,

对我说……
于是我抛弃了
吟诗的腔调
大喊起来,
几乎把整座大楼
震坏:
“同志们!
工人
和广州部队
占领了
上海!”
仿佛是
手掌心里
揉洋铁皮,
欢呼的声浪
不断高涨。
五分钟,
十分钟,
十五分钟,

雅罗斯拉夫在鼓掌。
听起来好象
风暴
铺天盖地而飞,
去答复
一切
张伯伦的照会,
飞到中国去,
叫那些主力舰
掉转
钢铁的猪鼻子,
从上海倒退。
一切

诗的
讨厌的泥泞,
任何
诗的无尚的光荣,

都不能比这条
普通的
报纸新闻,
如果
雅罗斯拉夫
对它
如此欢迎
我们的心啊
紧紧地
拴在一起,
工人蜂房的团结
强大无比。
鼓掌吧, 雅罗斯拉夫人,
榨油工和纺织工,
向着陌生的
而亲如骨肉的
中国苦力!

1927年

не приравняю
к простому
газетному факту,
если
так
ему
рукоплещет Ярославль.
О, есть ли
привязанность
большей силищи,
чем солидарность,
прессующая
рабочий улей?!
Рукоплещи, ярославец,
маслобой и текстильщик,
незнаемым
и родным
китайским кули!

1927 г.

Перевод стихотворений Маяковского, пестрящих окказионализмами, на любой язык, а тем более на восточный, – это настоящий вызов переводчику, и как же приятно осознавать, что китайских лингвистов это ничуть не пугает, и любовь китайского народа к творчеству русского поэта продолжает жить. [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Болдырева Е.М. Российско-китайский культурный диалог: Го Можо – «китайский Маяковский» // Ярославский педагогический вестник. 2020. №4 (115).
2. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
3. 胡学星
   试论马雅可夫斯基与曼德尔施塔姆的诗歌创新2016年《中国俄语教学》

ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКАЯ ИГРА В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО

ПРИОРОВА И.В.
Доктор филологических наук, профессор
Российский Новый университет (РосНОУ)

…И ищешь мелочишку
суффиксов и флексий
в пустующей кассе
склонений и спряжений…
В. Маяковский

Маяковский – клокочущее сердце, вечно бьющееся в ритме его поэзии. К поэту нельзя относиться равнодушно. Его можно любить или не любить, но не без эмоций! Масштабность тематики его творчества соизмерима с масштабностью личности самого поэта. Великого, уникального, узнаваемого! Игра смыслами, виртуозно вплетённая в игру форм, и сегодня остаётся объектом анализа творчества В. Маяковского и в литературоведении, и в лингвистике.

Огромный художественный потенциал мастера – в каждом авторском штрихе, декодировать эти штрихи – путь к открытию его «Я». Семантическое поле авторского «Я» максимально раскрывается, когда В. Маяковский совмещает «субъективные» значения модального типа и «объективные» языковые значения диктального типа. «Субъективность» его слога узнается по комбинаторике в структуре предложений и формах слов. Всё начинается с простого: разговорные формы, характерные для устного общения, полноценно используются в поэтической строке. Особенно хорошо маркер просторечности передают неизменяемые слова, которые включаются в парадигму склонения:

*Что за «**фиаска**» за такая?*
*Из-за этой «**фиаски**»*
Грамотей Ванюха
Чуть не разодрался…
(«О “фиасках”, “апогеях” и других неведомых вещах»)

Поэт «переводит» несклоняемое *фиаско* (ср. р.) из уязвимой «зоны среднего рода» в «зону женского рода». «Разводя» родовые варианты, В. Маяковский выводит *фиаско* (ср. р.) из «обезличенной предметности» (В.В. Виноградов) и семантически уравнивает абстрактное понятие с женщиной, ради которой возможна драка. Падежная форма *фиаско* по женскому роду и разговорная конструкция вопроса (*что это за… такая?*) максимально приближают к речевой реальности, живому общению.

В отрывке:

…на руках
и ногах
тыщи
кустов шерстищи;
руки
до пяток,
метут низы.
В общем,
У Муссолини
вид ***шимпанзы***
(«Муссолини»)

комический эффект возникает на стыке метафоры *кустов шерстищи* и метонимии *руки до пяток метут низы*. Аграмматичная форма несклоняемого зоонима выступает маркировкой авторского сравнения *Муссолини* с *шимпанзе*.

В работе «Как делать стихи» В. Маяковский отмечал, что соблюдение рифмы – основная причина изменения формы слова: «…без рифмы стих рассыпается. Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить её, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе», однако он также отмечал, что «…концевое созвучие, рифма – это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый» [3, с. 686]:

Где живёт Нита ***Жо***
*Нита ниже эта****жо****м* [3, с. 686].

Звукодержание рифмы и вместедержание мысли пульсируют в ритме стихов В. Маяковского. Мастерски нанизывая формы

неизменяемых имён (нарицательных и собственных), поэт придает рифме особо жёсткое звучание. Например, в «V Интернационале»:

Я и начал!
*С настойчивостью **Леонардо да Винчевою**,*
закручу,
раскручу
и опять довинчиваю.

Имя собственное ***Леонардо да Винчи*** В. Маяковский использует как составное прилагательное ***Леонардо да Винчевою***. Если учесть, что по нормам грамматики имя Леонардо да Винчи не склоняется, то его формальное изменение может приравниваться к грамматическому окказионализму (*Леонардо да Винчевою*), который вступает в рифмообразующую пару с глаголом *довинчиваю*. В первой конструкции (*С настойчивостью Леонардо да Винчевою*) согласуются Леонардо *да Винчевою* в функции прилагательного с существительным *настойчивость*: начал с чем? *с настойчивостью* (сущ. 3 скл. в ед. ч. твор. орудийного).

Начальная форма имени прилагательного *Леонардо да Винчевою* по законам словообразования прилагательных образует типичную словоформу – *Леонардо да Винчевый*: имя Леонардо да Винчи как производящая база с конечным ***-и*** (лжефлексией) от производящей основы Леонардо *да Винчи* + суффикс ***-ев*** → *Леонардо да Винч* + ев + (ый) – получает флексию. Поэт нарушает правила орфографии и использует образованное суффиксальным способом прилагательное в три слова, сохраняя прописные буквы в двух словах.

Глагол *довинчиваю* в форме изъявительного наклонения, настоящего времени, 1-го лица, ед. ч. образован префиксально-суффиксальным способом от части словообразовательной модели – *Винчи*: до + Винчи + ива → до + винч + ива(ть). Глаголы *раскручу / закручу* составляют антонимичную пару, но вместе с глаголом *довинчиваю* в тексте являются контекстуальными синонимами (*раскручу* – начало действия, *закручу* – продолжение, *довинчиваю* – завершение).

Игровой момент состоит в том, что «Словосочетание *с настойчивостью Леонардо да Винчевою* выступает как развёрнутое сравнение: настойчивость автора сравнивается с настойчивостью

Леонардо да Винчи. Глагол ***довинчи**ваю* выступает в роли полисемантичного: с одной стороны, ассоциируется с глаголом *винтить,* а с другой – с именем Леонардо да Винчи. Рифма, созданная созвучием грамматических окказионализмов (части прилагательного *да Винчевою* и глагола *довинчиваю*), в данном случае становится основой языковой игры» [4, с. 66–67].

Парадигма иноязычного слова у В. Маяковского находится в естественной зависимости от формы рифмующихся слов. Можно сравнить эту комбинаторную зависимость в момент творческого процесса со свободной зависимостью в языке – *констелляцией* (Л. Ельмслев). И конечно «Следует чётко противопоставлять аграмматизм, который соотносится со стилистическим приёмом, т. е. мотивированным нарушением, и аграмматизм, вызванный бессознательным нарушением грамматической формы» [5, с. 276].

Оценивая эстетическую функцию формы слова, Г.О. Винокур отмечал в работе «О языке художественной литературы» [1, с. 165] закономерности рифмообразования. Варьирование просторечных аграмматичных форм у Маяковского (*Ромеов, в бюре, фортепьяне, фиаска, шимпанзы* и др.) усиливает экспрессию субъективной модальности. Но как отмечает Г.О. Винокур, «…при этом необходимо соблюдать два условия: 1) наблюдаемые несовпадения с теперешним языком нельзя без достаточных оснований объяснить капризом, прихотью или неосведомлённостью изучаемого писателя, сразу же называть их ошибками против языка или поэтической вольностью; 2) нельзя отрывать язык изучаемого писателя от его исторической обстановки, смотреть на него, как на изолированное единичное явление» [1, с. 189].

Что касается творчества В. Маяковского, то всё разнообразие его многочисленных отступлений и грамматических «неправильностей» относится к авторскому приёму, а высокая поэтичность слога не исключает речевой простоты, которые совмещаются на уровне языковой игры: *Крестьяне получают бумажки и медь, оставшиеся от размена германских золотых марок. Париж получает свою порцию салатов и моркови для восстановления сил трудящихся* ***Пуанкарей*** *и консьержек* («Париж»).

«Жажда словесного обновления» (Е. Ремчукова) размывает «Грань между аграмматичной (просторечной, потенциальной) и окказиональной формами… Поэтому использование тех несклоняемых слов в аграмматичной форме, которые выполняют функцию ключевых знаков…» [5, с. 275], часто вписано в антропонимическую игру, где несклоняемые имена становятся склоняемыми, и их аграмматичные падежные формы, нанизанные одна на другую в контексте, усиливают комичность, как например, в «Бане»:

Бельведонский: Вы, разумеется, знаете и видите, как сказал знаменитый историк, что стили бывают разных ***Луев****. Вот это* ***Луи*** *Каторз Четырнадцатый… Все три* ***Луя*** *приблизительно в одну цену.*

Победоносиков: Тогда, я думаю, мы остановимся на ***Луе*** *Четырнадцатом* («Баня»).

В другом примере антропонимы в аграмматичной форме устраняют персонификацию:

Это вам –
упитанные баритоны –
от Адама до наших лет,
потрясающие театрами именуемые притоны
ариями ***Ромеов*** *и Джульетт*
(«Приказ № 2 Армии искусств»).

Когда известные антропонимы (*разных* ***Луев****, трудящихся* ***Пуанкарей****, ариями* ***Ромеов*** *и Джульетт*) утрачивают персонификацию, они переводят образы *Луи*, *Ромео* и *Пуанкаре* в безликую серую массу. Лишённые индивидуальности собирательные образы *Луев*, *Ромеов, Пуанкарей* возникают при замене единственного числа множественным. Ассоциативный потенциал собственных имен, трансформируясь в ономастической игре, порождает гиперболичность. В текстовом пространстве Маяковского вместе с культурологическим контекстом «включаются» и аллюзивность, и прецедентность в эстетическом и смысловом значении.

Если в целом обобщить трансформации грамматических форм, то варьирование множественного числа вместо единственного, родовых и падежных значений В. Маяковский

использовал как *явные* грамматические неправильности онима: 1) для речевой характеристики; 2) для «рифмодержания»; 3) для языковой игры. В общем контексте поэтической речи В. Маяковского это касается не только имен собственных. Этот простой приём он использует, когда обобщает индивидуалистов «*маэстро*», противопоставляя их толпе. Однако *маэстры* – это некая непохожесть на всех, хоть и закавыченная, а толпа разинь – это безликая масса:

Нет дураков,
ждя, что выйдет из уст его,
*стоять перед «**маэстрами**» толпой разинь*
(«Приказ № 2 Армии искусств»).

У В. Маяковского стилистическое варьирование числа всегда семантически оправдано, как и родовое варьирование слов, поскольку форма единственного числа может означать множество, поэтически изображаемое как единичность, а множественное число – лишать индивидуальности. Грамматические формы, как и стилистические фигуры, если рассматривать язык как искусство, будут воплощением второй, образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной. «И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы» [2, с. 250].

Выводя за рамки тропов и фигур окказиональную форму слов *танго, кафе, пианино*, как и *фиаско*, В. Маяковский создает яркую сатиру типичных жизненных казусов в следующих примерах:

Поевши, душу веселя,
они одной ногой
*увлечены **тангой***
(«Две культуры»).

На месте ваших
вчерашних чаяний
*В **кафах,***
Нажравшись пироженью рвотной,
Коммуну славя, расселись мещане
(«IV Интернационал»).

И вечером
Та или иная мразь,
На жену,
За ***пианином*** *обучающуюся, глядя,*
Говорит,
От самовара разморясь:
«Товарищ Надя!..»
(«О дряни»)

В этих примерах лексико-семантические и ритмоинтонационные средства с намеренно изменёнными формами несклоняемых слов: *кафе*, *пианино*, *маэстро*, *танго* / *кафах*, *пианином*, *маэстрами*, *тангой* выводят интенцию поэта на саркастическую. Использование Маяковским примитивного приёма включения просторечной формы для усиления неприятия обывательских пристрастий и мещанского быта героев подчеркивает и без того жёсткую манеру поэта. Акцентируются не отдельные ключевые слова или словосочетания, которые передают вещественное содержание, а грамматические средства языка, которые в художественной речи становятся предметом «художнической рефлексии» [2, с. 250]. Рефлексируя, В. Маяковский ритмично изменяет неизменяемые слова. В изменённой форме они выполняют эстетическую функцию языкового знака, поскольку усиливают экспрессивность и авторскую модальность:

А если вы
Любите
Кофий *с сахаром,*
То сахар извольте делать сами
(«Блэк энд Уайт»).

В. Маяковский осознанно использует устаревшую форму слова *кофий*. Изначально этот напиток был привилегией для избранных, а первичная склоняемая форма слова, употребляемая аристократами, подчеркивает его изысканность, а значит, и его дороговизну. ***Кофий*** *с сахаром* и те, кто пьёт этот напиток, – в оппозиции с теми, кто его выращивает. В этом случае аграмматичные формы встраиваются в семантическую оппозицию.

Игра формами несклоняемых слов, которую мы наблюдаем, лишь подтверждает, что В. Маяковский, как настоящий поэт,

никогда не изменяет форму слова только для создания рифмы. Его поэзия насыщена самыми разнообразными тропами и фигурами, а окказиональная склоняемость, естественно вплетаясь в художественную канву произведения, используется поэтом как полноценный прием. «Поэтическая рефлексия» Маяковского, его авторское «Я» и субъективное представление реальности строится на рефлекторном переживании поэта, которое передается самыми разнообразными языковыми средствами, в том числе и аграмматизмом.

Универсальность грамматических категорий полностью раскрывается в механизме поэтической речи, где неправильная форма слова, просторечие либо нарушенная синтаксическая конструкция могут стать пиком поэтичности или маркером языковой игры. Поэзия В.В. Маяковского, пронизанная «словесным обновлением», открывает секреты этого креативного обновления вне времени при погружении в исключительный мир великого поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы: учеб. пос. для вузов; предисл. В.П. Григорьева. М.: Высшая школа, 1991. 448 с.
2. *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М.: Изд-во Мин. просв. РСФСР, 1959. 492 с.
3. *Маяковский В.В.* Сочинения: в 2 т.; сост. А. Михайлова. М.: Правда, 1987–1988. Т. 1 (1987); Т. 2 (1988).
4. *Приорова И.В.* Функционально-коммуникативные свойства несклоняемых имён в языке и речи: монография. Астрахань: Изд. дом «Астрах. ун-т», 2010. 161 с.
5. *Приорова И.В., Лебедева И.В.* Прагматическая десемантизация грамматической формы в современном словотворчестве // Каспийский регион: политика, экономика, культура. Астрахань: Издат. дом «Астр. ун-т», 2013. № 1 (34). С. 273–278.

В. В. МАЯКОВСКИЙ В ЧЕХОСЛОВАЦКОМ НАУЧНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

РЕПОНЬ АНТОН
Доктор философии
Университет им. Матея Бела,
Банска Быстрица, Словакия

Поэзия Владимира Маяковского была обязательным чтением в Чехословакии до 1989 года. Мы считали его пропагандистом революции, футуристом, одной из центральных фигур культуры Советского Союза.

130 лет назад, 19 июля 1893 года, в семье лесничего в грузинском городе Багдади родился русский писатель, поэт и драматург, кубофутурист Владимир Владимирович Маяковский, наиболее известный в нашей стране как автор поэмы «Облако в штанах» (1915), пьесы «Мистерия-буфф», поэм «150 000 000» (1917), «В.И. Ленин» (1924), «Во весь голос» (1928 — 1930) и сатирических пьес «Клоп» (1928 — 1929) и «Баня» (1929 — 1930). Его раннее творчество относится к периоду футуризма, на его позднее творчество сильное влияние оказали марксизм, социалистическая идеология и соцреализм. Он также пытался совместить оба процесса в так называемом комфуте, т.е. коммунистическом футуризме, был самым важным официальным писателем в тогдашнем СССР. Поэтому большинство его стихов сильно тенденциозны, что может умалить их литературную ценность в глазах некоторых читателей. Спустя многие десятилетия наша статья — это попытка заново представить, напомнить и открыть одного из самых оригинальных поэтов мировой литературы без бремени идеологического балласта в чехословацком научном и литературном мире.

На картинках, запечатлевших фигуру Маяковского, мы видим великана. Однако гигант не только по внешнему виду, но и по поэзии, Маяковский был великаном среди великанов. Его биографы утверждают, что он вошел в литературу в возрасте шестнадцати лет (в 1913 году вышел первый сборник Маяковского «Я», цикл из четырех стихотворений), пережил революцию в двадцать четыре года и покончил с собой в возрасте тридцати шести лет. Сочинения

писателя состоят из двенадцати томов, в каждом из которых от 400 до 500 страниц текста, и к этому подсчету надо добавить около 3200 рекламных плакатов.

Но как измерить идейную сторону и художественную ценность творчества Маяковского?!

В художественной среде, окружавшей молодого поэта, он имел возможность познакомиться с художественными течениями Западной Европы, художественным авангардом и французскими проклятыми поэтами. Главным учителем Маяковского был Давид Бурлюк, поэт и художник.

Поэзия Маяковского, как и поэзия А.С. Пушкина, переросла своих современников на столетие. Поэзия Маяковского кипела жизнью, он давал говорить миллионам голосов в своих гигантских очертаниях, он запечатлел в своей поэзии огромный пафос новой социальной эпохи и борьбы за новый мир. Поэт значительно вышел за рамки кубофутуризма и ЛЕФа, создав новые пространства для развития русской современной поэзии. Пусть нас не вводит в заблуждение узкое и часто поверхностное толкование его работы или его пропагандистское упрощение. Его наследие продолжало жить и возрождаться в каждом новом поколении, и он по праву стал одним из главных представителей русской поэзии первой половины XX века, где ему принадлежит незаменимое место. Именно Маяковский является ярким примером политических злоупотреблений (которым, надо признать, сам поэт добросовестно способствовал тому, что служил правому делу), но и стремления принизить его как поэта [Храла 2007: 240].

Уже в начале своего творчества Маяковский искал новые грани русской поэзии, а позже, вместе с Хлебниковым и другими представителями кубизма, создал новую поэтическую систему, основанную на новом звуковом ритме и звуковой интонации, ранее не существовавшей в русской поэзии [Хома 1972: 93].

Однако путь к социалистической поэзии был непростым. Маяковский освободил русскую поэзию от пассивной позиции; он внес в неё подлинное отношение и выражение поэта – современника жизненного процесса, в котором поэт указывает на объект – мир, но и на субъект – положение поэта в нем. Это относится не только к его дореволюционной поэзии (трагедия «Владимир Маяковский», 1913), но и к поэзии после Великой Октябрьской социалистической

ревыолюции, вплоть до его последнего произведения «Во весь голос».

После этого дебюта Маяковский пишет целые циклы стихов, поэму «Флейта-позвоночник» (1915), которые принесли ему признание в литературных кругах, и критики причислили его к ведущим русским поэтам. Маяковский выбрал оригинальную флейту, чтобы играть и говорить о своих болях и надеждах: свой позвоночник.

В масштабах Европы вы вряд ли найдете другого поэта, который бы так же сильно и стихийно отнесся к войне, как Маяковский. Война и все, что с ней связано, социально маргинализирует и радикализирует его творчество. Ищем это главным образом в его сатирических стихах, опубликованных в «Новом сатириконе», и особенно в упомянутых выше поэмах «Облако в штанах», «Война и мир» (1916) и «Человек» (1917). В борьбе с насилием должен применяться принцип: око за око! Маяковский убежден, что настало время, когда необходимо восстать против черствой массы, которая когда-то оскорбляла Христа, когда он нес свой крест на Голгофе [Доланский 1951: 66-67].

Ужасы войны и радостные надежды представлены в обширной поэтической композиции 1916 года «Война и мир». Здесь поэт уже последовательно отбрасывает «тайны футуризма» и прямыми словами возвышает «единый человеческий голос среди грохота и грохота винтовок». В стихотворении «Про это» Маяковский признается в своих чувствах, любит и ненавидит; он пишет о любви, которая никогда не изнашивается и преодолевает все недуги. Снова поднялся вихрь любви. Чтобы понять все художественные образы, необходимо быть посвященным в личную историю поэта. Он хотел, чтобы любовь ходила по вселенной, не была слугой, чтобы человек жил как человек. Для укрепления семьи...

И все же после первой публикации поэмы «Про это», (и даже спустя много лет) сторонники различных направлений и течений в литературе единодушно сошлись на полном ее осуждении. Даже и представители ЛЕФа, ближайшие соратники и друзья Маяковского, не могли найти слова понимания для этого стихотворения [Скукалек 1961: 160].

В 1920-е годы Маяковский несколько раз выезжал за границу. Он путешествовал по Европе из Польши через Германию и Францию; в 1925 г. посетил Мексику, Кубу, США. Путешествуя, он написал множество поэтических циклов и прозаических статей («Париж», 1925, «Мое открытие Америки», 1925 и др.).

18 апреля 1927 года Маяковский посетил Прагу, где познакомился с несколькими чешскими и словацкими поэтами и писателями. В то время уже было переведено на чешский язык немало произведений поэта. Имя Маяковского было хорошо известно в Чехословакии, а его приезд в Прагу вызвал ажиотаж среди видных писателей и художников. Маяковский глубоко проникал в суть социальных явлений Чехословакии того времени, его интересовала жизнь нашего народа, о чем свидетельствует его статья «Немного о чехе», в которой он описывает свои скитания по Польше, Германии, Франции. Он утверждает, что богатые в этих странах мало чем отличаются друг от друга. Поляк худой, он старается походить на парижан, немец толст и не имеет вкуса, француз скромный и простой человек. Однако внешний вид пролетария везде одинаков: чешский кузнец и бельгийские железнодорожники носят одни и те же синие рубашки [Маяковский 1951: 225-227]. Черта Маяковского – любовь к народу, особенно к рабочему классу.

Маяковский выступал в Национальном доме на Виноградах, где читал «Наш марш» и «Левый марш». Он отметил, что счастлив быть в Праге, что это единственное место за границей, где он может говорить по-русски, не беспокоясь о том, что публика его не поймет и что переводчики не обидятся, но, конечно, другое дело, когда публика понимает его напрямую, а не посредством переводчика [Фейгельманова 1951: 209].

Выступление Маяковского в Праге вызвало широкий резонанс. Впервые присутствующие в Национальном доме смогли увидеть и услышать программное выступление советского поэта. Маяковский побывал в Чехословакии после поездки в Америку и здесь, в Праге, прочитал свои новые стихи и дополнил их пометами и комментариями.

К наиболее значительным произведениям Маяковского этого периода (с 20-х годов до его смерти) относятся поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924), «Хорошо!» (1927), вступление к поэме «Во

весь голос» (1928—1930); большую популярность приобрели его сатирические пьесы «Клоп» (1928—1929) и «Баня» (1929—1930). Маяковский решает проблемы, с которыми боролось советское общество в 1920-е годы, предостерегает об опасности утраты идеалов, господства бездарей, тунеядцев и поверхностных представлений о целях революции. Ему не чужды проблемы в межличностных отношениях, проблемы новой морали и т. д.

Эпилогом всего творчества Маяковского являются стихотворение «Юбилейное» и поэма «Во весь голос», в которых звучит крик разочарования по поводу окончания великих событий. Он имел в виду последнее стихотворение Пушкина «Памятник». Как когда-то поэт свободы, и Маяковский оценивал все свое двадцатилетнее творчество. Он создал новую поэзию, которая будет жить веками, и построил своим поэтическим искусством прекраснейший памятник. 14 апреля 1930 года Маяковский покончил с собой. Но его творчество живет и будет жить в веках.

Характерные черты свойственны всему творчеству поэта. Это прежде всего столкновение двух миров, которое мы находим во всех темах поэзии Маяковского. Отсюда настойчивое стремление включить искусство в эту гигантскую борьбу и общая для всех видов искусства проблема — вопрос о «понимании» поэзии, вопрос о разрыве между искусством и широкой публикой. Ян Йиша (окончил Карлов университет по русистике и славистике, работал исследователем в сотрудничестве с Богумилом Матези в Славянском институте, позже в Институте языков и литератур Чехословацкой академии наук в области литературоведческой компаративистики) считает, что позиция Маяковского в этом вопросе антиэстетична с самого начала его творчества. Для него поэзия — оружие в социальной борьбе наряду с антиакадемизмом, стремлением к новому пониманию красоты, осознанием словесной природы поэзии и односторонним преклонением перед техникой, что было характерно, но и понятно, для художников начала 1920-х годов XX века [Николаева 1970: 6].

Маяковский не только участвовал в формировании Новой России, но и был одним из ее помощников. Однако, как и Есенин, он очень быстро понял, что бюрократизированный тоталитарный аппарат не нуждается в энтузиастах-революционерах и постепенно избавляется от них. В апреле 1930 года, когда колесо чудовищной

большевистской машины под сталинской дубинкой начало давить детей революции, в квартире Владимира Маяковского раздался выстрел. Талантливый поэт и драматург покончил жизнь самоубийством. Так звучала и звучит до сих пор официальная версия. Был ли револьвер в руках у самого Маяковского или у кого-то из безымянных сотрудников НКВД, мы, наверное, уже никогда не узнаем.

Поэтическая личность Маяковского уже в межвоенный период имела в нашей стране особый статус, особенно в левых культурно-политических кругах и в обществе в целом. Этому способствовали также визит поэта в Чехословакию и личные контакты. Кривая интереса к Маяковскому, проявляющаяся в опубликованных журнальных и книжных переводах, а также в информативных статьях, рецензиях и отчетах, очень чутко отражает положение в чешской и словацкой литературе. В межвоенный период этот особый интерес имел тенденцию к росту (с пиками в 1925 и 1927 гг.) вплоть до 1930 г., т. е. года самоубийства поэта. Главный инициатор интереса к Маяковскому, подобно Блоку, Хлебникову, позднее Пастернаку, русской формальной школе и т. д. их инсайдером был эксперт и работник тогдашней советской миссии в Праге – Роман Якобсон, друг поэта. Якобсон сотрудничал с чешским литературоведом Я. Вейлем, а также был помощником и советником Матезии по переводу «150 000 000» (1925).

Из чешских переводчиков к упомянутым выше авторам переводов произведений Маяковского присоединились Ст. К. Немунан, К. Конрад, с середины 20-х годов появились переводы А. Дворжака, Ф. Кубко, в 30-х годах к ним присоединились В. Чаб, П. Денк, Й. Коецки, Й. Холицкий, Й. Ноха, Й. Фучик и другие. После 1945 г. это течение усиливается, и в эпоху культа Сталина, около 1950 г., кривая достигает своего абсолютного пика благодаря культурно-политической ситуации и идеологической атмосфере в обществе.

По случаю 20-летия со дня смерти поэта в чехословацкой печати появляются праздничные стихи, напр. Станислав К. Нойманн – «За Маяковским» (Za Majakovským); Донар Шайнер – «Этот голос» (Ten hlas), Рудольф Фабри – «Вашим голосом, трибун революции!» (Vaším hlasom, tribún revolúcie!); Франтишек Бранислав – «Владимир Маяковский!» (Vladimíre Majakovský!); Криста

Бендова – «Здравствуйте!» (Zdravstvujte!); Ян Скацель – «Панихида по Маяуовскому» (Panychida za Majakovského); Людвик Кундера – «Маяковский» (Majakovskij); Милан Ферко – «Обращение к Маяковскому» (Príhovor k Majakovskému) и др.; статьи и исследования, т.е. Юзеф Рыбик – «Поэт Владимир Маяковский (Básník Vladimír Majakovskij); Юлий Доланский – «Маяковский среди нас» (Majakovskij medzi nami); Милан Лайчак, Ян Костра, Цтибор Штитницкий и Милош Пергер – «Что дал мне Маяковский? » (Čo mi dal Majakovský?), Витезслав Незвал – «Облако в штанах Маяковского» (Majakovského Oblak v kalhotách), Любош Главачек – «Маяковский – художник» (Majakovskij – malíř) и другие.

Наряду со старыми переводчиками появляются новые переводы Я. Тауфры, М. Кундеры, Э. Дрмолы, Я. Гулака, Я. Кайнара, Ивана Славика, В. Кохоля и других. После 1950 года доминирующее положение принадлежит Иржи Тауферу, который перевел на чешский язык все сочинения Маяковского (Сочинения 1–10 (1956–1986)). Этот лингвистически очень сложный перевод считается самым лучшим переводом; для некоторых стихотворений также доступны другие переводы (например, Богумила Матезия). Из профессиональных исследований можно отметить книгу З. Матхаузера «Искусство поэзии. Владимир Маяковский и его время» (1964), монография Василя Хомы «От футуризма к документальной литературе» (1972), этюды Я. Иши и М. Микулашека «Владимир Маяковский» (1982) и театральная работа «Победный смех». Опыт жанрово-равнительного анализа драматургии В. В. Маяковского (1975).

Имя словацкого писателя Рудольфа Скукалека почти неизвестно даже многим словакам. Те, кто родился раньше, помнят его в связи с его поэтическим сборником «Небо в конце улицы», изданным на рубеже 1950-х и 1960-х годов. Он также привлек внимание своими переводами Маяковского, Есенина, Евтушенко, Ахматовой, Мицкевич, а также Элизабет Баретт Браунинг. Уже в 1953 г. перевел поэму Маяковского «В. И. Ленин» (Братислава: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), в 1956 г. «Мое открытие Америки» (Výber z diela: Verše II., Братислава: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), в 1961 г. поэму «Летающий пролетарий» («Полное собрание сочинений», том 6). Вершиной его переводческого мастерства мы считаем перевод сборника стихов

В.В. Маяковского «О любви» (Братислава, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry) в 1961 году.

Зора Есенска, словацкая переводчица, редактор, писатель, литературный критик, преуспела в художественном переводе, особенно русских авторов (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Горький, Шолохов и др.), но и произведения из английской (Уильям Шекспир), болгарской, чешской, французской и немецкой литературы. Она является одним из основателей современной словацкой переводческой школы [Словарь личностей города Мартина: 114]. За свои переводы со славянских языков она получила премию Янко Есенского, а затем национальную премию за перевод «Войны и мира» и «Тихого Дона». Вместе со словацкими переводчиками Рудольфом Скукалком и Мирославом Неманом участвовала в переводе стихов В. Маяковского. (Výber z diela I., Poémy. Братислава: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955). Она также занималась теорией и критикой перевода. Кроме того, она является автором, многочисленных публицистических статей и очерков о русских писателях.

Любомир Фельдек — словацкий поэт, прозаик, драматург и переводчик. В 2007 году в Москве награжден Пушкинской медалью за перевод стихотворений из «Недоставленной лиры» Сергея Есенина. Он пишет стихи «для всех пяти чувств», строит их на необыкновенной чуткости восприятия мира, подчеркнутой чуткости, конкретности, образности, фантазии, интимности. В его поэзии в основном преобладает метафорическое начало. Помимо собственного творчества, он также переводил современную мировую поэзию и классические драматические произведения. На словацкий язык он перевел поэмы Маяковского «Облако в штанах» и «Флейта – позвоночник»; Vladimír Iľjič Lenin («Владимир Ильич Ленин»; Záviďte mi: výber z lyriky V. Majakovského; Bratislava: Slovenský spisovateľ 1967; 1973; 1974); Čím chcem byť («Кем быть?», Москва: Радуга, 1983) и Vladimír Majakovskij – sebe milovanému («Владимир Маяковский – себе любимому», Братислава: словацкий писатель, 1989, стихи Маяковского в прозаичесих переводах Петра Бирчака).

Ян Ференчик, главный редактор журнала «Русский язык в школе», 1949–53 гг. редактор издательства «Правда», с 1953 г.

главный редактор, а затем директор издательства «Татран», с 1978 г. главный секретарь Словацкого центра переводчиков в Братиславе, член первого, филологически грамотного поколения словацких переводчиков русской литературы, организатор переводческой деятельности в Словакии, соучредитель рабочей группы по теории, критике и истории перевода при Штабе словацких переводчиков, в своей переводческой работе сосредоточил свое внимание в основном по произведениям Н. А. Островского, затем последовали переводы произведений А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, из советской литературы он перевел М. Горького (23 наименования), В. В. Маяковского, А. А. Фадеева, К. М. Симонова , М. А. Шолохова и др. Публиковался в журналах «Новая литература», «Ревю мировой литературы», «Ромбоид», «Slavica Slovaca» и других. В 1963 году в Словацком издательстве красивой литературы в Братиславе Ференчик опубликовал перевод сатирической пьесы Маяковского «Клоп», а несколько лет спустя пьесу «Баня» (Братислава: Lita 1987).

В 1988 году на словацком музыкальном рынке появился альбом словацкого певца, композитора и продюсера Роба Григорова под названием «Ноги», из которого песня «Маяковскому» звучит в эфире и по сей день (https://hudba.zoznam.sk/robo-grigorov/piesen/pocta-majakovskemu/) как протест против несправедливости, отсутствия свободы слова, морали, в политической, социальной и культурной жизни. Эта песня стала культовой во время борьбы наших народов за смену общественного строя в ноябре 1989 года**.**

« Маяковскому»

Ó odpusť Bože, odpusť básnikom Ó odpusť Bože, odpusť básnikom Za to že prišli na tento svet zmeniť Čo bolo včera – predvčerom Za to že prišli na tento svet zmeniť Čo bolo včera – predvčerom Ach pane odpusť rebelom Ach pane odpusť rebelom Ach Bože nezatrať duše rebelov Ach pane nezatrať duše rebelov	О, прости, Боже, прости поэтов О, прости, Боже, прости поэтов За то, что пришли в этот мир, чтобы изменить Что было вчера – позавчера За то, что пришли в этот мир, чтобы изменить Что было вчера –

/: Aj keď ti možno v nebi robia krik na zemi ich to štvalo bolelo :/ /:a za to nemôže z nás ľudí nik :/ /:Ach, Pane, Ochráň ten spolok čiernych duší :/ /: tú bandu psov čo každá, každá doba má veď štekali len preto lebo každý mlčí :/ /: a umierali nato že je stále tma :/ /: Ó, odpusť Bože odpusť básnikom :/ /: za to že prišli na tento svet zmeniť čo bolo včera predvčerom :/ /:ach pane odpusť rebelom :/	позавчера. О, Господин, прости бунтовщиков О, Господин, прости бунтовщиков О, Боже, не проклинай души бунтовщиков О, Господин, не проклинай души бунтовщиков /: Хотя они могут кричать на тебя на небесах на земле им было очень больно :/ /:и никто из нас, людей, не виноват в этом :/ /: О, Господин, Защити эту гильдию черных душ :/ /: эту стаю собак, которые есть у всех, у каждой эпохи они лаяли только потому, что все молчат :/ /: и они умирали, потому что еще темно :/ /: О, прости, Боже, прости поэтов :/ /: За то, что пришли в этот мир, чтобы изменить, что было вчера – позавчера :/ /: О, Господин, прости бунтовщиков :/ Перевод мой

Спустя много десятилетий, в 2021 году, издательство Academia (Прага) опубликовало первый том новых переводов Яны Китцлеровой и Войтеха Франка – «Поэмы», Том I, целью которого было заново открыть для себя одного из самых оригинальных

поэтов мировой литературы без идеологической нагрузки. Знаковой частью творчества Маяковского и жанром, к которому автор неоднократно возвращался на протяжении всей своей творческой карьеры, являются поэмы – обширные поэтические сочинения, содержащие до нескольких тысяч стихов (к ним относятся интимные или любовные сочинения, а также публично ангажированные и политически окрашенные). Оба переводчика сосредоточились на стихах. В томе I представлены стихи интимного характера, написанные Маяковским между 1914 и 1923 годами.

Да, Маяковский остается для нас большой загадкой. За словами его ломаного, точно сложенного ревущего стиха, полного стилистических и риторических фигур и тропов, за внешним обликом горца, великого человека, за рисунком поэта революции, крикуна, бунтовщика и предводителя агитаторов, скрываетя человек с крайне ранимой душой, с эмоциональной душой и неповторимой любовью. Маяковский закончил свою жизнь добровольной смертью. Однако он оставил миру произведение, которое продолжает жить и признано всем культурным миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dolanský, Julius. Majakovskij medzi námi. In: Náš Majakovskij. Sborník básní, statí, článků a vzpomínek k 20. výročí básníkovy smrti. Sovět sovětů, Praha 1951, s. 66-67.
2. Fédorowski, Vladimir. Manželské skandály. Slavné milostné trojúhelníky ruských dějin.. Praha: Brána, 2002. ISBN 80-7243-142-0. Kapitola Trojúhelník Majakovského, s. 86–110.
3. Fejgelmanová, Ljubov. Majakovskij v Československu. In: Náš Majakovskij. Sborník básní, statí, článků a vzpomínek k 20. výročí básníkovy smrti. Sovět sovětů, Praha 1951, s. 209.
4. Gorkij, Maxim. O ruskom futurizme, Žurnal žurnalov, 1915, No 1, s. 4.
5. Hrala Milan, 2007. Ruská moderná literatúra, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství KAROLINUM 2007, ISBN 978-80-246-1201-0, s. 240
6. Choma, Vasil 1972. Od futurizmu k literatúre faktu. Tatran Bratislava 1972, 221 s.

7. Karabčijevskij, Jurij. Vzkříšení Majakovského. Praha: Art Slovo, 2002. S. 113.
8. Lexikón osobností mesta Martin. 1. vyd. Martin : Osveta, 2006. ISBN 80-8063-223-5. Kapitola JESENSKÁ, Zora - prekladateľka, publicistka, redaktorka, s. 114.
9. Majakovskij, Vladimír. Něco o Češích. In: Náš Majakovskij. Sborník básní, statí, článků a vzpomínek k 20. výročí básníkovy smrti. Sovět sovětů, Praha 1951, s. 225 - 227.
10. Mathauser, Z. Umění poesie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, Praha 1964, s. 96 – 99.
11. Nikolaevová, Růžena. Vladimír Vladimirovč Majakovskij v českej literatuře. Bibliografia. Státní knihovna ČSR – Slovanská knihovna. Vydalo Lidové nakladatelství Praha, 1970, s. 3. (229 s.)
12. Skukálek, Rudolf. Majakovskij intímny. In: Majakovskij, V. V. O láske. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961, s. 160
13. Taufer, Jiří. O poetice Vladimíra Majakovského a překladech jeho poesie. In: Náš Majakovskij. Sborník básní, statí, článků a vzpomínek k 20. výročí básníkovy smrti. Sovět sovětů, Praha 1951, s. 209.
14. Владимир Маяковский. Примечания. Том 1. Облако в штанах. Полное собрание сочинений в 13 томах.
15. Vladimir Mayakovsky. www.britannica.com [online]. [cit. 2023-05-15]. Dostupné online. (anglicky)
16. https://sk.wikipedia.org/wiki/Prekliati_b%C3%A1snici#cite_note-:0-1https://hudba.zoznam.sk/robo-grigorov/piesen/pocta-majakovskemu/

«МОЕ ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ» В.В. МАЯКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ТРАВЕЛОГА

РОМАНОВА Г.И.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

Литература путешествий имеет длительную традицию, уходящую корнями в античные времена и перенятую русскими литераторами от европейских писателей. Связь с западноевропейской традицией ощущается в воспоминаниях русских путешественников, выезжавших в Европу с образовательными целями: братьев Демидовых, Е.Р. Дашковой (опубл. 1840), в «Письмах русского путешественника» (1791–1792) Н. М. Карамзина, позднее – в «дорожном дневнике» М.П. Погодина «Год в чужих краях. 1839» (1844), а также в «Письмах» и «Заметках» (1835, 1847–1849) В. П. Боткина, в «Письмах из-за границы» (1841–1843) П.В. Анненкова и др.

В первой половине XVIII в. русские путешественники не стремились к пространным описаниям, фиксировались только географические координаты и даты. Во второй половине XVIII века путевые записки стали оформляться как жанр художественной литературы с характерной поэтикой. В его основе – описание путешественником достоверных сведений о незнакомых или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров [1:839]. Жанр обозначен в заглавиях многих путешествий: письма, заметки, очерки, путевые зарисовки, картины. В эпоху Просвещения появился роман-путешествие, ставший популярным в русской литературе XVIII в. Несмотря на то, что подчеркивается приватный характер произведений, их главной особенностью является изначальная обращенность к широкой публике. Для литературных путешествий характерны фрагментарность повествования, хроникальный сюжет, монтажная композиция, соединяющая разрозненные события и впечатления. В них явно ощущается взаимодействие с предшествующей литературной традицией и, соответственно, весома доля условности и вымысла [4].

К концу первой четверти XX в. в русской литературе сложилось несколько типов героев-путешественников: паломник, странник-богомолец, путешественник-мемуарист, путешественник-открыватель, странник-авантюрист, романтический скиталец, бродяга, духовный странник. Основным критерием проведенной классификации является цель путешествия, а также целый ряд сопутствующих литературных особенностей: соотнесенность с исторической реальностью, ориентация на литературные образцы; акцентирование субъективности или объективности изображения; наличие художественного вымысла; особенности повествования (от первого или третьего лица); изображение адресата.

После Октябрьской революции были введены ограничения на выезд: кроме загранпаспортов, нужно было получить специальное разрешение. Хотя с 1922 г. покидать территорию России можно было только «по особому разрешению Народного комиссариата по иностранным делам», Маяковский неоднократно, начиная с 1922 г., выезжал в зарубежные страны. История заграничных поездок продолжает исследоваться историками литературы [5]. Путешествие в Америку (1925) имело не только познавательную, но и просветительскую цель. Так, объявление о выступлении в Нью-Йорке гласило: «Владимир Маяковский выступит впервые в Нью Йорке… Лекция по искусству и литературе Советской России. Декламация собственных произведений». В одном из интервью Маяковский отметил: «…кроме литературного, мои лекции имели некоторое значение еще и в смысле революционном...» [3: 467].

Таким образом, появился новый тип путешественника – литератора-просветителя, который своим примером утверждал, в конечном счете, превосходство советского строя, революционной идеологии. Неоднократно встречался поэт с переселенцами из России, которые оказывали ему радушие и гостеприимство («Уже через полчаса вся русская колония сбежалась смотреть меня, вперебой поражая гостеприимством» [3:293]). Звучали и ноты сожаления об утерянной родине. Так, бывшая одесская машинистка восклицает: «Счастливый! Вы через полгода опять увидите Россию» [3 :271].

Путешествие Маяковского в Америку отражено в поэтическом цикле стихотворений, исследованных учеными в контексте лирики поэта, и в цикле очерков, явившихся своеобразным дневником путешественника. Оба цикла как бы дополняют и поясняют друг друга. В XXI в. для глубокого понимания смысла книги необходимо обратиться к вопросу о литературном контексте, в котором она создавалась, поскольку «литературность обусловлена не только синхронией, но и оппозицией произведения к предшествовавшему жанру и форме в литературном ряду. … Интерпретация должна учитывать эту связь с предшествовавшими литературными формами» [6: 54]. В этом отношении особо значимым остается вопрос о жанровой специфике цикла.

Известно, что сразу же после возвращения в СССР, Маяковский заключил договор об издании *книги* «Поездка в Мексику и Америку», которая и была представлена в Госиздат уже в январе 1926 г. Объединение самим поэтом фрагментов книги в одно целое с заголовком, сохраняющимся порядком следования частей, общностью тематики и поставленных вопросов, образом рассказчика и неизменной позицией автора, с общей автобиографической основой. Все эти особенности свидетельствуют о том, что перед нами *авторский цикл.*

Жанр составляющих его произведений – *очерк* – исследован в работах ряда литературоведов XX в. Особое место в документально-художественной литературе занимает *путевой очерк* – одна из древнейших художественных разновидностей жанра путешествий. Для него характерны аналитический подход, описательность, публицистичность. В очерке создается установка на достоверность и историческую точность, вызывающая у читателей доверие к суждениям и оценкам рассказчика.

Книга Маяковского была написана на основе материалов, созданных во время поездки и озвученных на публичных литературных встречах. В афишах выступления поэта назывались «лекциями». Явная ориентация на устную речь сохранилась в окончательном варианте текстов о заграница. Наличие в творческой истории путевых очерков «устной стадии», а также тематически близкого поэтического контекста, их сюжетно-композиционное

разнообразие, выразительность и колоритность речи – все это свидетельствует об их *художественно-эстетической* значимости.

Фрагментарность изображения в путевых очерках явлений природного мира, событий, персонажей обусловлена темой дороги, быстрой сменой впечатлений. Избирательность проявляется не как необходимое свойство повествования, его фабульного вымысла, но как отражение объективной реальности. Это не означает фактической точности, но способствует созданию иллюзии достоверности, становится средством эстетического воздействия и рационального убеждения.

При этом не уменьшается значимость другой, не менее важной *публицистической грани* составляющих книгу путевых очерков. Все разделы книги объединены общностью проблематики и единой задачей: познакомить читателей с далекими и экзотическими странами и в то же время раскрыть круг социальных, философских проблем, актуальных не столько для других, сколько для своих соотечественников. Публицистичность проявляется в явном преобладании интереса к социальной жизни, к классовым противоречиям и связанным с ними вопросам нравственности и справедливости. Аналитическое начало выражено в отборе предметов и событий для описания, в их комментировании и разъяснении с определенной (революционной) позиции.

Несмотря на жанровые своеобразие путевых очерков, отличие характера рассказчика в книге Маяковского от героя «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, повествователя «Фрегата “Паллада”» И.А. Гончарова, на разницу целей путешествий этих и других авторов русского травелога, в «Моем открытии Америки» обнаруживается множество перекличек с предшественниками.

Русским путешественникам свойственна «охота к перемене мест». Герой Карамзина восклицает: «…друзья мои, путешествие питательно для духа и сердца нашего. Путешествуй, ипохондрик, чтобы исцелиться от своей ипохондрии! Путешествуй, мизантроп, чтобы полюбить человечество! Путешествуй, кто только может!» [2:161]. Ему вторит рассказчик Маяковского: «Мне необходимо ездить. Обращение с живыми вещами почти заменяет мне чтение книг» [3: 265].

Композиция книги соответствует передвижениям путешественника. Очерк «Мое открытие Америки» начинается в духе традиций большого путешествия (Grand Tour): с сухого, но показательного в географическом смысле перечисления городов на разных континентах, которые посетил или над которыми герой пролетел. Конкретика пространства зафиксирована в топонимике очерков (Мексика. Нью-Йорк. Америка). Жизнь в чужом пространстве показана с точки зрения советского поэта – рассказчика и главного героя очерков, который обозначен уже в первых строках местоимением первого лица. Путешественник Маяковского, продолжая традицию травелога своих предшественников, предстает как литератор, для которого путешествие – возможность увидеть мир и, что более важно, себя показать. Двусмыслен заголовок книги, в котором подчеркивается субъективность взгляда и как бы противопоставляется и уравнивается открытие материка Маяковским и реальными путешественниками XV в. Колумбом и Веспуччи.

Преднамеренность сказывается в показе и оценке событий с точки зрения классовости. Один из разделов назван «Капля политики», но это намеренное преуменьшение: политическая оценка пронизывает все описание американской жизни. На пароходе «Эспань» три палубы показаны как три класса капиталистического общества. Путешественник – «первоклассник» – так иронически двусмысленно (по знанию заграничного мира и пассажир первого класса) характеризует себя поэт. Прямолинейно и жестко описаны неприглядные физиологические подробности жизни на корабле, символизирующего порядки капитализма. Если первый класс обладал свободой (мог сойти на берег), то третий был обречен на мучения: «…он торчал на палубе, в скрежете и грохоте углесосов, в черной пыли, прилипшей к липкому поту…» [3: 269]. Классовое противостояние и антагонизм проявляются пока на эмоциональном уровне, впрочем, вполне ощутимом обитателю первого класса: «Третий класс теперь ненавидел первый еще и за то, что ему прохладнее на градус» [3: 269]. Как одна из сторон несправедливого капиталистического устройства общества расценивается и расовое неравенство.

Особый интерес у советского путешественника к быту американских трудящихся. Даже воздух Нью-Йорка, кажется, не одинаков для богаты и бедных: он «начинен всякой дрянью, от которой растут ячмени, вспухают и гноятся все царапины и которым все-таки живут миллионы ничего не имеющих и не могущих никуда выехать» [3:307]. Пробыв в Америке три месяца, Маяковский успел почувствовать, что США – «страна долларов» [3: 312], подметил, что «американец эстетически любуется зелененьким цветом доллара», высказал свою оценку этой «привязанности», используя характерные поэтические приемы: включение противоположного по значению слова в устойчивые выражения («Бог — доллар, доллар — отец, доллар — дух святой» [3: 313] и русские пословицы («Газеты замолчали, будто долларов в рот набрали» [3:316], сарказм по отношению к среднему жителю буржуазной страны («в отношении американца к доллару есть поэзия. Он знает, что доллар — единственная сила в его стодесятимиллионной буржуазной стране…» [3: 313] и т.д.

Композиция рассказа о достопримечательностях в Мексике композиционно повторяет книгу Карамзина: *архитектура, поэзия, театр*, но добавляются новые разделы: *кино и цирк*, что воспринимается как аллюзия на известное высказывание В.И. Ленина. Иноземную публику Маяковский характеризует через круг литературных произведений, что традиционно для путешествий. В путевых очерках он упоминает американских писателей и героев их книг. В культурной иерархии знание, чтение, книги определенных авторов – яркий способ самовыражения и самоутверждения, демонстрация определенной ценностной ориентации. Герой очерков был знаком с Америкой по приключенческой литературе: «Я лет до двенадцати бредил индейцами по Куперу и Майн-Риду» [3: 272]. Однако увиденные воочию потомки «стальных Ястребиных Когтей, охотников за скальпами» и их образ жизни глубоко разочаровывают, воспринимаются как «обобранная американскими цивилизующими империалистами страна» [3: 282].

В Мексике оказывается популярна поэзия, которой «много… Каждый шестой человек — обязательно поэт» … Русскую литературу любят и уважают, хотя больше по наслышке. Сейчас переводятся (!) Лев Толстой, Чехов, а из новых я видел

только “Двенадцать” Блока да мой “Левый марш”» [3: 276, 277]. Важно замечание о «социальном заказе», от которого, по мысли Маяковского, зависит «развитие поэзии» [3: 277] – суждение, которое высвечивает позицию самого поэта. Путешественник констатирует, что театры драмы, оперы, балет пустуют, зато популярен цирк (в котором публика разделяется на аристократию и плебс соответственно стоимости мест). Путешественник поражается человеческой жестокости, с которой в цирке убивают быков.

Очеркам характерно поэтичное, изобилующее метафоричностью *описание экзотики* (океан, небоскребы, растительность, смешение рас и наций). Но если путешественники XIX в., восторгались, удивлялись впервые увиденным «чудесам», то путешественник Маяковского явно стремится снизить впечатление от необычного («А экзотика – на кой она черт!» [3:282]) с помощью разных приемов: иронии, сравнением с явлениями привычного читателям низкого быта, пренебрежительным словом, грубовато-просторечным выражением (ананасы – гаванская картошка, манго — «шарж на банан» и т.д.).

В Америке особое внимание путешественника привлекла электрификация и технические достижения, но и в этом он увидел изрядную долю обмана: буржуазия предпочитает все настоящее: свечи, «живую» музыку (в концертных залах), оставляя техническую «подделку» беднякам: «Эти свечи меня смешат. Все электричество принадлежит буржуазии, а она ест при огарках… Создав граммофон и радио, они откидывают его плебсу… а сами слушают Рахманинова. … Создав кино, они отшвыривают его демосу, а сами гонятся за оперными абонементами» [3 :310].

В наименьшей степени следование традиции сказалось в художественной речи. Монологу путешественника свойственны многие характерные поэтические приемы: близкое стиху графическое оформление (каждое предложение начинается с новой строки, и при этом используются анафоры), установка на звучание текста ощущается в игре ассонансами. Поэт использует разнообразные лексические средства: вводит неологизмы, просторечную лексику. Широк диапазон использованных тропов: необычные аллюзивные эпитеты («гоморный и содомный» Нью-

Йорк), оригинальные пространственные метафоры, гиперболы. Для передачи местного колорита использованы варваризмы (отдельные слова и фразы) в транслитерационном написании (собвей, стрит, айскрим, чуингам, элевейтер и др.), а также сравнения, упрощающие понимание явлений и объектов и снижающие пафос («запутаться в Нью-Йорке трудней, чем в Туле»).

Русские путешественники прошлого подчеркивали познавательный и *дидактический* аспект своих заметок, показывали чужой быт, чужие нравы, поэтому они не только развлекали, а наводили на сравнения, учили перенимать лучшее. Маяковский сопоставлял все, что видел В Америке, таким образом, что в результате утверждалась не значимость чужого, а ценность своего, главным образом, социальной справедливости как основного результата революции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуминский В.М. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.
2. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Сочинения: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1984.Т.1.
3. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 20 т. М.: Наука, 1957. Т. 7.
4. Романова Г.И. Актуальность классики. «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете рецептивной эстетики. М.: МГПУ, 2020.
5. Терехина В., Зименков А. Мексиканская записная книжка
6. Владимира Маяковского: факты и гипотезы // Литература двух Америк. 2022. № 12.
7. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

«ПОЭТ САМ – ТЕМА СВОЕЙ ПОЭЗИИ…»: В.Б. ШКЛОВСКИЙ О ВЛАДИМИРЕ МАЯКОВСКОМ

СМИРНОВА А.И.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

«“Владимир Маяковский” означает, – по словам Р.В. Дуганова, – не только имя автора, не только название художественного произведения, не только имя какого-то собирательного “я” футуризма, а гораздо шире – это, подобно квадрату Малевича или хлебниковскому Лицу, имя мировой энергии, но в отличие от них это имя собственное, имя живого человека, имя осуществления смысла в реальной личности и судьбе» [2: 132]. В этом высказывании выражено определяющее в восприятии личности и творчества поэта его современниками, включая и Виктора Борисовича Шкловского. Такая трактовка имени в контексте революционных преобразований оказалась созвучной ему.

Много написано о титанизме авторского *Я* в творениях поэта. Уже «в ранних поэмах Маяковского создается поэтическая мифология, связанная с рождением, явлением в мир, миссией нового пророка. Поэма “Человек” конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия: “Рождество Маяковского”, “Жизнь Маяковского”, “Страсти…”, “Вознесение…”, “Возвращение…”» [3: 457]. Утверждается *мифологизация* поэтического *Я*, которая реализуется в мифологизированном автобиографизме Маяковского, его поэтической презентации собственного имени. Ю.Н. Гирин по этому поводу замечает: «Вряд ли стоит специально оговаривать, что поэтическое сознание Маяковского было насквозь мифологизированным, а его творчество – глубоко мистериальным по своей природе» [1: 216]. Показательно, что в 1912 году поэт пишет тезисы для доклада «О новейшей русской поэзии», первым пунктом в которых идет такой тезис: «Связь нашей поэзии с мифом, в частности, с русским, культ языка как творца мифа».

Виктор Шкловский был близким другом Владимира Маяковского и рано начал писать о нем: в 1915 году выходит рецензия о поэме «Облако в штанах», а начиная с 1934 года неоднократно публикует свои статьи о поэте. В 1940 г. в издательстве «Советский писатель» Шкловский издает книгу «О Маяковском», отдельные фрагменты которой публиковались в 1936 и 1939 гг. А в 1964 г. она была издана в составе книги «Жили-были». В «Собрание сочинений» писателя книга «О Маяковском» вошла в третий том [5].

Вышедшая в полном объеме в 1940 г., книга вызвала у читателей большой интерес и острую полемику среди критиков, которые неоднозначно восприняли воспоминания Шкловского. Высказывалось мнение о гибридном характере книги, ее многослойности. Отмечалось, что автор создал новый литературный жанр, которым свободно владеет лишь он сам.

Книга **«О Маяковском»** состоит из 5 разделов, в которых на основе воспоминаний и фактических сведений описываются творческий путь поэта, его литературное окружение, характеризуются эстетические взгляды и цитируются стихи. Цепкая память Шкловского сохранила подробности встреч и мельчайшие детали из жизни Маяковского. Каждый из разделов сопровождается авторским *предуведомлением*, позволяющим следовать сюжету – в соответствии с обозначенными событиями в их хронологической последовательности. Первый раздел открывается подобной заставкой: «В нем десять глав, в которых рассказывается о селении Багдади, о школе живописи, ваяния и зодчества в Москве, о художнике-футуристе Давиде Бурлюке, о поэтах и о том, к чему они стремились. В этом же разделе рассказывается о будущих друзьях и товарищах великого поэта Владимира Маяковского» [6]. Пространство повествования постепенно расширяется, действие из Багдади и Грузии перемещается в Москву и Петербург, туда, где кипит творческая жизнь и происходят главные футуристические самопрезентации.

Второй раздел делится на шесть глав. В них описывается знакомство автора с Маяковским, приводятся воспоминания о критиках и теоретиках искусства, о «Бродячей собаке», о войне («Война – 1914 год и год 1915»), о любви Маяковского к Лиле Брик («О любви и человеке») и революции («Февраль. 1917–1918 годы»),

о настроениях Маяковского. Начинается раздел главой «Петербург» и словами: «Это был 1912 год». В третьей главе «Кульбин. «Бродячая собака». Диспуты» Шкловский разъясняет свой подход к материалу книги: «Это не мемуары про меня, и если я здесь занимаю много места, то потому, что о себе больше помнишь. Приходится писать. У меня была своя теория, свое окно в мир, как говорил Бодуэн де Куртенэ. Я считал, что искусство – это не способ мышления, а способ восстановления ощутимости мира, что форма искусства меняется для того, чтобы сохранилась ощутимость жизни. Я занимался самой философией смены, занимался сперва на материале архитектуры, потом на филологическом материале» [6].

В предуведомлении к третьему разделу автор стремится заинтересовать читателя и подготовить его к восприятию теоретических умозаключений: «Этот раздел начинается воспоминаниями о великом лирике Александре Блоке. Дальше идут теоретические рассуждения, местами несколько сухие и перегруженные цитатами. Этот раздел надо прочесть, если хочешь знать о теоретиках, соседях Маяковского, о людях, которые на его опыте осмысляли искусство прошлого наново. В разделе четыре главы, но они длинные» [6].

В одной из глав приводится эпизод встречи Шкловского с Горьким и здесь же упоминается об отношении пролетарского писателя к Маяковскому: «Горький считал Маяковского гениальным поэтом. Он страстно любил стихи о хорошем отношении к лошадям и “Флейту-позвоночник”» [6]. Завершается раздел большой главой «Стих Маяковского».

Раздел четвертый так же анонсируется характеристикой составивших его трёх глав: «Одна – о том, как ходила зима вокруг дома Маяковского, другая – рассказ о дальнем острове в Северном море. Третья же представляет собою как бы примечание к поэме Маяковского» [6]. Материал этих глав интересен тем, что показывает, как в одном повествователе могут сочетаться мемуарист, писатель и исследователь. В третьей главе «Про это» Шкловский замечает: «То, что я пишу, не мемуары и не исследование. Системы здесь нет, писатель не будет исчерпан, и биография не будет мною написана» [6]. В то же время в главе предпринята попытка осмыслить творчество Маяковского как явление масштабное, не укладывающееся в привычные нормы.

«Старый роман и старое стихотворение должны быть изменены, потому что форма – это закон построения предмета, и любовное стихотворение изменилось. Но Маяковский был самым большим в поэмах и в тех стихах, где он говорил о самом главном» [6]. И здесь же дается афористическая характеристика «самому главному»: «Он любил поэзию, свой парус, поставленный в ветер времени, и цель свою, счастливое человечество» [6].

В пятом, заключительном разделе книги, две главы. «В этих главах поэт уже сед. Он владел мастерством, создал много книг. Эти главы замыкают собою книгу». В них подводится итог жизни Маяковского. В главе «Поэт путешествует» он раскрывается как «большой, много умеющий, далеко видящий человек, воспитанный революцией, уже давно ею призванный, еще не признанный», который «смотрел на мир глазами будущего». И в этой же главе определяется смысловая доминанта его творчества: «Он страстно любил мир, не только Москву. Мир весь должен был принадлежать его идее. Он хотел обладать этим городом так, как колонна влюбленно владеет площадью. И вся эта тема мира возвращается в тему – любовь». Вторая глава «Поэт разговаривает с потомками» – о последних годах и днях жизни поэта, его гибели и похоронах – заканчивается строчками из стихотворения «Я знаю силу слов…»

Поэзия Маяковского – постоянная спутница творческих штудий и теоретических построений Шкловского, который в разные годы в своих трудах обращается к его стихам, в том числе в книге **«Тетива. О несходстве сходного»** (1970), в «Энергии заблуждения» (1981) и др.

Образ Петербурга в воспоминаниях Шкловского занимает особое место. Многие знаковые встречи происходили в городе на Неве. Так, глава о Юрии Тынянове начинается словами:

«Петербург еще не был Петроградом.

Еще трамваи не доходили до взморья.

Невский был вымощен торцами и кончался не площадью Восстания, а Знаменской площадью» [7: 127]. И после пространного описания города Шкловский знакомит читателя с молодым поэтом Юрием Тыняновым. В *«петербургский текст»* мемуариста вписываются многие известные личности того времени, включая и Маяковского. «В Петербург приезжал красивый человек с плоским ртом, широкими плечами, волосами, откинутыми назад, голосом,

который мог наполнить любую долину: звали его Владимир Маяковский. Он спорил с аудиторией, у него учились, его еще не изучали. Он сам был сдвигом в мире стиха, последствием революции 1905 года, не удавшейся, но уже сдвинувшей пласты сознания» [7: 132]. Маяковский и революция – «сдвиг» в мире стиха и слом в устройстве старого мира. Образ Петербурга кодифицируется: «Город революции, город русского книгопечатания, город Пушкина и Достоевского, город Блока, Маяковского, город Горького, город спорящих кварталов, дворцов и заводов, реки, лед которой был много раз окровавлен, – Петербург, мы любим тебя Ленинградом при жизни, любим до смерти» [7: 133]. Тыняновский «сюжет» – составная часть «петербургского текста».

И вот ещё одно описание города: «Ленинград, прежде Петербург, – это система систем, и он красивее тех домов, которые в нем построены, будучи подчинен другой, более крупной архитектурной идее.

В самом облике города заключена история – смена форм при одновременном существовании» [7: 136]. Через остранение и нарушение эффекта автоматизма восприятия происходит обретение нового взгляда на город (статья Шкловского «Искусство как прием», 1917). Уподобление законов искусства законам градостроительства позволяет Шкловскому сделать вывод, важный для его *теории сюжетосложения*: «В искусстве вообще, а значит и в архитектурных ансамблях, важны столкновения, изменения сигнала – сообщения».

В главе «О функциях сюжета», оценивая *функцию частей произведения*, он приводит примеры из автобиографии Андерсена, из рассказа Чехова «Новая дача, обращается к автобиографии Маяковского «Я сам», анализирует ее, подробно останавливается на 1-ом ВОСПОМИНАНИИ, чтобы им проиллюстрировать свою мысль: «Для того чтобы смеяться или плакать, надо понимать, что страшно или что трогательно в данной структуре» [7: 153]. И подтверждает ее цитатой из Маяковского: «…Позднее, когда пришло приложение (к журналу “Родина” – *А.С.*) и надо было действительно смеяться, выяснилось – раньше смеялись только надо мной. Так разошлись наши понятия о картинках и о юморе» [7: 153–154]. В защиту детского впечатления Маяковского автор объясняет, что по-своему тот был прав: «Старые иллюстрированные журналы

не производят сейчас того впечатления. Большинство их забыто. То, что казалось неприличным, – прилично, смешное – не смешно, а вероятно, и не было смешным; была привычка смеяться над определенными позами и положениями и над определенными людьми, для Маяковского это было еще острей. Владимир Маяковский вырастал в маленьком грузинском городке, или селении, Багдади, под Кутаиси, в очень патриархальной обстановке.

Быт, показанный мещанским журнальчиком, был для него правдоподобным, но смешным; он видел все это в Кутаиси, удивляясь. Маяковский в смехе своем по-своему был прав» [7: 154].

В главе «Язык и поэзия», прослеживая *связь сюжета с тропом*, Шкловский замечает, что не следует «отделять сюжетно-событийную структуру произведения от структуры языковой» в силу их соотнесенности, и приходит к выводу: «Поэзия Хлебникова, Мандельштама, Марины Цветаевой, Маяковского – поэзия с тропами, а не только столкновения грамматических видов. Это столкновение судеб, переход людей через грани истории». И далее следует утверждение: «Поэты живут сперва в одной жизни, потом переходят в другую, предвидя третью. Предвидят, как бы воскресая в будущем; Маяковский, повторяя библейские структуры, говорит и о воскрешении, и о потопах, и о новых ковчегах, которые плывут и пристают к новым берегам» [7: 200–201].

Свой вывод о том, что «словарь отдельных частей произведения может быть уже по заданию противоречив», Шкловский подкрепляет наблюдениями из Маяковского, отмечая «разноритмичность» его поэм и их жанровый синтетизм (включение в поэму баллады, несущей в себе «элементы романсового словаря и романсовую событийность “цыганского романса”» [7: 201]).

В той же главе «Язык и поэзия», исследуя местоимения «Он» и «Она» в любовных стихах, Шкловский сравнивает стихи Пушкина («Я вас любил») и Маяковского (из поэмы «Про это»), приглашает читателя подумать о том, что «модели мира созданы в поэзии, созданы для того, чтобы перестроить мир». На примере обращения лирического героя поэмы «Про это» к Татьяне

Яковлевой, находящейся далеко от него, в Париже, Шкловский отмечает: «Он ее зовет к себе как к человеку и в то же время как *к городу*»:

Иди сюда,
иди на перекресток
моих больших
и неуклюжих рук…
Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму –
одну
или вдвоем с Парижем [7: 205].

«Он чувствовал себя *городом*, *гражданином страны*» [7: 206], – заключает исследователь. Его комментарий к этим стихам показывает, сколь важна была *урбанистическая тема* как для самого Маяковского, так и для Шкловского, гиперболически воспринимающего *Я* поэта.

«Энергия заблуждения. Книга о сюжете» посвящена классикам русской литературы XIX века, «истории конкретных сюжетов, прежде всего Толстого, Чехова, Пушкина» [7: 323], которые рассматриваются в контексте мировой литературы. Во вступлении Шкловский признается, что хочет «понять историю русской литературы как следы движения, движения сознания, – как отрицание» [7: 311]. И, говоря несколько слов в свое оправдание, объясняет смысл, вкладываемый в заглавие книги: «Они (заблуждения – *А.С.*) следы выбора истины. Это поиски смысла жизни человечества»; или: «Самое трудное – в заблуждении поиска найти истинный вариант» [7: 310, 311].

Вызывает интерес тот факт, что фигура Маяковского как некоего *камертона,* неустранимо присутствует в этой книге – в воспоминаниях автора («Мы были молодыми, были футуристами, я выступал вместе с Хлебниковым, с Маяковским, с Асеевым» [7: 586]); в его впечатлениях от современности: «Но я смотрю, как меняется жизнь. Та жизнь, в которую верил Маяковский.

Слово “вера” заключает в себе и слово “верность”.
Он умер не потому, что ошибся» [7: 591]. По-Шкловскому, поэт не разуверился. И в финале книги автор вновь возвращается к

Маяковскому: Он «часто кончал свои поэмы смертью поэта, потом воскресением» [7: 636]. В книге «Тетива» автор также обращает внимание на мотив воскрешения в поэме «Про это»: «Маяковский из поэмы в поэму мечтал о воскрешении; он хотел быть товарищем человечества» [7: 208].

О восприятии Шкловским Маяковского и отношении к нему очень точно сказал в рецензии на книгу «О Маяковском» (1940) литературный критик Ф. Человеков: «Страницы книги, посвященные заповеди “мне отмщение, и аз воздам”, – воздам за друга, в память и в славу его, – лучшие в работе Шкловского, лучшие потому, что они глубже и реальнее показывают привязанность автора к поэту и тоску по нем» [4: 56].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М., 2013.
2. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.
3. Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. Т. 1. М., 2008.
4. Человеков Ф. О Маяковском // Литературное обозрение, 1940, № 17. С. 53–56.
5. Шкловский В.Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 1974.
6. Шкловский В.Б. О Маяковском // URL: http://Librebook.me>omaiakovskom (дата обращения 25.06.2023).
7. Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1983.

РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ В. МАЯКОВСКОГО

СПЕСИВЦЕВА Л.В.
Кандидат филологических наук, доцент
Астраханский государственный университет
имени В.Н. Татищева

Образ романтического героя «формируется» уже в ранней лирике В. Маяковского. Это бунтарь-индивидуалист, мятежник, который находится в оппозиции к современному обществу. В цикле «Первое» (1912) герой-романтик мучительно ищет пути освобождения от страданий людей, задавленных городом-спрутом, от духоты и тесноты города-тюрьмы, утверждает право на высокую миссию человека, который должен освободиться от порабощения вещами и вновь ощутить красоту мироздания, космоса, звездного неба. В цикле «Я» (1913) романтический герой поднимается над людьми, провозглашая свою избранность: его жена – луна, «любовница рыжеволосая» [3, т. 1, с. 36], его отец – «солнце» – и в то же время ощущая себя тотально одиноким: «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека» (1, 39). Романтическая идея двоемирия реализуется в ранних стихотворениях поэта через соединение в образе лирического героя эпатажа и страдания, передающих «душу … клочьями порванной тучи…» (1, 39).

Заявленный конфликт героя и современного мира, молодости и беззащитности любви развивается в лирической поэме В. Маяковского, в творчестве которого этот жанр представлен многими произведениями. Особо интересен диптих «Флейта-позвоночник» (1915) и «Про это» (1923), поэмы «состояний», действие которых движется потоком сознания лирического героя.

В основе лирического сюжета диптиха – монолог-переживание-путешествие романтического героя, который строится на ассоциативно-метафорической цепи переживаний. Эпическая составляющая в диптихе замещена лирической исповедью романтического героя, являющегося центром поэмной структуры, к которому стягиваются все парадигмы текста. «Эффект присутствия»

замещается «эффектом участия», а лирическая манера повествования – господством лирического начала [2, с. 403].

Конфликт поэм строится как противоборство бытийных и антибытийных начал. Конфликт с бытом – «внешний» – углубляется трагическим разладом романтического героя с самим собой – «внутренним». Особый эмоционально-психологический фон диптиха создается включением мифологического пространства, одним из важнейших организующих начал которого является мотив дороги.

В поэме В. Маяковского «Флейта-позвоночник» монолог-переживание романтического героя облекается в форму путешествия. Путь-дорога служит цементирующим началом и является первым звеном в цепи, к которой прикрепляются, «нанизываются» переживания-сгустки романтического героя, созданные ассоциативными метафорами.

В «Прологе» образ пути-дороги можно интерпретировать как конец жизни: «Все чаще думаю – / не поставить ли лучше / точку пули в своем конце» [3, т. 1, с. 126]. В середине первой главы поэмы лирический герой, наделенный именем Владимир, вновь говорит о смерти: «Все равно / я знаю, / я скоро сдохну» [3, т. 1, с. 128], что усиливает трагизм его положения. Кольцевая композиция первой главы символизирует круговорот мысли в сознании лирического героя и желание найти ответ на мучающий Владимира вопрос:

Версты улиц взмахами шагов мну,
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
Выдумалась ты, проклятая?! [3, т. 1, с. 127]

Состояние «идущего» будет определяющим для романтического героя на протяжении всего повествования. Читатель становится зрителем-спутником, активно вовлекающимся в путешествие-переживание лирического героя. В первой главке поэмы путь-дорога в сознании лирического героя приобретает характер перемещения реального, совершаемого в настоящий момент времени действия от «ада» души. На этом этапе пути-переживания в сознании лирического героя на ассоциативно-метафорическом уровне возникают космогонические (звезды, кометы, Млечный Путь), образы народного православия (Бог, дьявол, праведный). Своеобразное воплощение получает здесь

мифологическое бинарное единство «верх» – «низ» («небо» – «преисподняя», «рай» – «ад»). Оно отражает особенности мифопоэтического сознания как представление о Мире в рамках дихотомических категорий. Известно, что в космогоническом плане «нижний мир» («преисподняя», «ад») представляется в виде бездны, полной вечной тьмы, мрака и страданий, «верхний мир» («небо», «верх») – как стержень Мироздания, символ вселенской гармонии и порядка. Небо считалось источником жизни и представлялось древними в виде мужского начала, оплодотворяющего землю. В ряде случаев значение «неба» соотносится со значение «бог» как (мировой) разум [1, с. 229]. В сознании лирического героя ад не что иное, как «ад» души. Введение же второго члена дихотомического единства («Небо», «Мировой разум») происходит опосредованно – через образ «небесного Гофмана», Бога: «Какому небесному Гофману / выдумалась ты, проклятая?!» [3, т. 1, с. 127]. На этом уровне происходит соотношение значений «Небо» – «Бог». Но значение «верха» переосмысливается. «Верх» утрачивает свою позитивную семантику, приобретая в душе лирического героя негативное значение: ад для него – состояние собственной души, небо (Бог) – то, что создало первопричину этого состояния. Дихотомия «верх – низ» подвергается трансформации, ось в ней смещается.

На этом этапе пути герой называет себя «чудотворцем» и обращается с молитвой к Богу с просьбой убрать «проклятую» – любимую. В сознании лирического героя воспроизводится фольклорный сюжет избавления от нечистой силы, посредством введения которого любимая, ее «настоящий муж» [3, т. 1, с. 127] перемещаются в ценностно-ориентированном пространстве поэмы на низший уровень. Все мифологические и фольклорные категории, «встречающиеся» на этом этапе пути, помогают проникнуть в трагедию души лирического героя. В первой части поэмы любовь мыслится как мука, наказание (ужас, метания, крики, сердце изоханное), посланное герою «небесным Гофманом» [3, т. 1, с. 127].

Во второй главе романтическая идея двоемирия реализуется как полет фантазии лирического героя в мыслимое будущее: это путешествие за любимой по всему свету. Семантическое наполнение образа дороги расширяется: это дорога к человечеству, в мир, во Вселенную. В отличие от первого этапа пути-дороги, здесь

любовь предстает как высшая награда и высшее счастье. Лирический герой взывает к человечеству, забывшему, что «небо голубо» [3, т. 1, с. 129]. Но любовь героя – «последняя в мире любовь», которая «вызарилась как румянец у чахоточного» [3, т. 1, с. 129]. Если на первом этапе пути-дороги сознание героя обращается в основном к категориям народного православия, то на втором – к образам мировой культуры.

Так, мифологический образ Бахуса (в греческой мифологии Вакх, или Дионис) в сознании героя предстает как персонификация «пьяного боя» [3, т. 1, с. 129], с именем которого ассоциируется опьянение, безумие, вакханалия, оргия, сумасшествие. Рожденный от Зевса и дочери фиванского царя Кадма Семелы Бахус был наделен ревнивой Герой безумием. Скитаясь по Египту и Сирии, он пришел во Фригию, где богиня Кибела-Рея исцелила его и приобщила к своим оргиастическим мистериям. Повсюду, где появлялся, Вакх утверждал свой культ. В шествии Вакха участвовали вакханки, сатиры, менады, бессариды. Опоясанные змеями, они в священном безумии сокрушали все на своем пути. Дионис славился как «освободитель» – он снимал с людей груз земных забот, бытовых обязанностей, умерял их горе [4, с. 198]. Он рвал путы, которыми пытались сковать его враги, насылал безумие, страшно карал: дочерей Миния превратил в летучих мышей, терренских разбойников – в дельфинов.

Отсюда война в сознании лирического героя – это безумие, сумасшествие, оргия опьяненных не вином, а смертью людей. Как противопоставление «пьяному бою» [3, т. 1, с. 129] возникает «гетевская Гретхен» [3, т. 1, с. 129], образ которой символизирует безграничную любовь и самопожертвование:

Люди,
слушайте!
Вылезьте из окопов.
После довоюете…
Милые немцы!
Я знаю,
на губах у вас
гетевская Гретхен. [3, т. 1, с. 129]

Лирический герой ставит себя в один ряд с историческими фигурами – Наполеоном («Короной кончу? / Святой Еленой?») и

Бельгийским королем Альбертом, что придает его чувству глобальное, мировое значение:

Король Альберт,
все города
отдавший,
рядом со мной задаренный именинник. [3, т. 1, с. 134]

Таким образом, если на первом этапе путешествия погружение в себя помогает лирическому герою посредством глубинного ощущения связи с родной культурой, «опытом предков» выразить свои интимные переживания, то на втором отрезке пути-дороги рамки происходящего в сознании героя раздвигаются. Проблема любви выходит на общечеловеческий уровень через ощущаемую лирическим героем связь со всем миром, со всем человечеством через категории мировой культуры, вечные образы-символы: образы мировой мифологии, литературы, истории.

Третья часть – воспоминание о своем приходе в дом любимой. Герой перемещается в прошлое, воспроизводя в сознании последнюю встречу с любимой. Воспоминание о происшедшем между героем и его возлюбленной провоцирует погружение в себя лирического героя: его сознание вновь воссоздает комплекс ассоциаций, связанных с народным свадебным обрядом («умерла! умерла! умерла!») [3, т. 1, с. 132]. Но, несмотря на это, любовь – высшая ценность души лирического героя, в его устах она приравнивается к вероучению: «Любовь мою, / как апостол во время оно, / по тысяче тысяч разнесу дорог» [3, т. 1, с. 133]. Лирический герой сравнивает себя с апостолом, одним из избранных – ближайшим учеником Христа, призванных, «чтобы посылать их на проповедь, и чтобы они имели власть исцелять от болезней и изгонять бесов» [5].

На этом этапе пути-дороги лирический герой пересекается с соперником:

Захлопали
двери.
Вошел он,
весельем улиц орошен.
Я
как надвое раскололся в вопле. [3, т. 1, с. 134]

Дорога соперника ведет «вниз», в мир быта и покупаемой любви, дорога лирического героя – «вверх», к любви как смыслу бытия, к творчеству, в котором он находит спасение от вновь возникающей мысли о смерти: «…такая тоска, / что только б добежать до канала / и голову сунуть воде оскал» [3, т. 1, с. 133].

Последний отрезок пути-дороги связывается со словом как сакральным речемыслительным актом, как творящей энергией, «божественной Первопричины» [1, с. 113] вещей. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть… В Нем была жизнь и жизнь была свет человеков» [1, с. 188]. Процесс творчества приравнивается героем к сакральному акту творения: «Творись, просветленных страданием слов / нечеловечья магия!» [3, т. 1, с. 132].

В поэме «Флейта-позвоночник» слово наполняется сверхсмыслом, наделяется силой созидать и разрушать, ранить и вселять надежду. Любимая лирического героя знает «страшное слово» [3, т. 1, с. 132]. Но герой, «жонглируя словами» [3, т. 1, с. 133], удерживается на своей душе, натянутой канатом над пропастью, а вместо драгоценных камней в воображаемую корону возлюбленной он вставляет свои «слова… – радугой судорог» [3, т. 1, с. 133].

Слово, творчество признается равновеликим любви, и поэтому лирический герой находит свое отдохновение в поэзии: «Я хочу одной отравы – / пить и пить стихи» [3, т. 1, с. 135]. Возникает симбиоз мифологем, которыми завершается путешествие-переживание:

Творись,
распятью равная магия.
Видите –
гвоздями слов
прибит к бумаге я. [3, т. 1, с. 135]

Путешествие заканчивается символическим распятием, а сам герой соотносится с распятым Христом, принявшим смерть во имя искупления человеческих грехов.

Таким образом, в процессе путешествия-переживания значение образа пути-дороги модифицируется. В начале путешествия дорога мыслится героем как совершаемое в настоящий

момент времени действие. На втором этапе пути – полет мысли в будущее. На последнем – воспоминания о событиях прошлого.

В начале своего «путешествия» лирический герой раскрывает трагедию своей души через сознание глубинной связи с корнями народной культуры и обращение к ней в один их напряженных моментов своей жизни. Затем актуализируется более широкое значение архетипа дороги: это дорога в мир, к человечеству, вселенскому опыту. Образы мировой культуры «выводят» личную, глубоко интимную проблему на общечеловеческий уровень. Любовь выступает в поэме в своем идеальном значении. На завершающем этапе пути «дорога» лирического героя пересекается с «дорогой» соперника, а завершается путешествие-переживание символическим распятием. В мифемном комплексе распятия сводятся воедино три мифологемы – дороги, креста, Слова. Таким образом, в структуре поэмы В. Маяковского «Флейта-позвоночник» образ пути-дороги, моделируя художественное пространство, символизирует духовный поиск романтического героя, вечный и никогда не прекращающийся.

Романтический герой «Флейты-позвоночника» возрождается в поэме «Про это», где образ пути-дороги также играет важную роль в организации монолога-переживания. В первой части («Баллада Редингской тюрьмы») путь-дорога возникает как фантастическое путешествие лирического героя благодаря реализации метафор. Герой-медведь, слезы которого затопили комнату, оказывается на Ладоге плывущем на «подушке-льдине»:

Рябит река
Я в середине.
Белым медведем
влез на льдину,
плыву на своей подушке-льдине.
[3, т. 2, с. 181]

Именно на этом этапе путешествия лирический герой встречает своего трагического двойника – Человека из-за семи лет, «в отчаянии созданного» [3, т. 2, с. 182] и теперь явившегося из прошлого. Столкновение лирического героя и Человека приводит к трансформации значения пути-дороги: если раньше она не имела определенной цели, а ее стихийное возникновение было напрямую

связано с выражением страдания, то с момента встречи путь-дорога героя приобретает особый смысл:

… Скажи, чтоб явились они.
Пока
по этой
по Невской
по глуби
спаситель любовь
не придет ко мне,
скитайся ж и ты, и тебя не полюбят. [3, т. 2, с. 184]

Отныне все дальнейшее путешествие лирического героя будет направлено на то, чтобы убедить людей спасти Человека, подарив ему свою любовь.

Во второй части поэмы («Ночь под рождество») действие утрачивает фантастичность. На этом этапе путь-дорога лирического героя «приобретает» множество «развилок», разветвлений. Это связано с тем, что герой исследует несколько направлений, пытаясь найти верное, которое привело бы его туда, где его мольба о спасении будет услышана. В самом начале скитаний лирического героя его дорога пересекается с дорогой Спасителя – мальчика-комсомольца. Но эта встреча не приводит к спасению Человека: комсомолец «сворачивает» с дороги, кончая жизнь самоубийством.

Первое направление, по которому следует лирический герой, – дом родителей. Но эта «развилка» дороги не приводит к ожидаемому результату. Герой предпринимает путешествие с мамой вокруг Вселенной, и дорога вновь на время утрачивает значение реального перемещения из одного места в другое и приобретает фантастичность и еще большую условность. Лирический герой пролетает над городами Германии, Парижем, Америкой, Бруклинским мостом и нигде не видит цели, к которой стремится, – Любви, способной спасти Человека. Вся Вселенная заполонена «любовью цыплячьей», «любвишкой наседок» [3, т. 2, с. 192].

Следующая развилка пути-дороги также не приводит героя к желаемой цели: в доме, где находятся «чтецы, почитатели» [3, т. 2, с. 194], все погрязло в быте. Остается одна дорога – к любимой. Но и «виновница» происходящего не может помочь герою освободить Человека. Здесь путь-дорога лирического героя вновь пересекается с

дорогой Человека из-за 7-ми лет, который приходит освободить героя от своего «проклятия». Но освобождение не избавляет от скитаний лирического героя. С этого момента его путь-дорога фантасмагорична, причудлива. Следующий ее отрезок «редуцирован»: лирический герой на Монмартре. После «полусмерти» лирического героя актуализируется значение пути-дороги как «вселенские странствия души». На этом этапе душа лирического героя выходит на иной уровень бытия: она «отрывается» от земных страданий и боли, путешествует по «векам-Араратам» [3, т. 2, с. 211].

В заключительной части поэмы герой возвращается домой. Путь-дорога вновь приобретает утраченную реальность.

Сознание лирического героя «Про это» также не мифично по своей природе, что характеризуется симбиозом мысли, слова, действия. Но, в отличие от поэмы «Флейта-позвоночник», ему присуще обращение к символам мировых религий – Христианства и Буддизма. Мальчик-комсомолец, откликнувшись на зов героя, видится ему Спасителем, Иисусом. Противоположная ценностная ориентировка также создается этим образом: кланяющийся с иконы «венком тернистым» Иисус символизирует «удобного» для обывателя Бога, который словно всегда к вашим услугам. Образ Иисуса в данном случае характеризует в сознании лирического героя обывательское отношение к жизни и мир «быта» в целом.

Новозаветные христианские ценности – вера, надежда, любовь – выступают в «Прошении…» как своеобразные столпы мира для лирического героя, но «любовь из них больше» [5].

Само же путешествие на ковчеге-ковше соотносит лирического героя с ветхозаветным Ноем, выбранным Богом для спасения рода человеческого; а утрата человечеством любви по своей глобальности и вселенскому масштабу соотносится со Всемирным потопом. Лирический герой проносится по «векам-Араратам», а ковчег Ноя останавливается «на горах Араратских» [5].

Как и в поэме «Флейта-позвоночник», в основе поэмы «Про это» – мономиф путешествия. Но в отличие от «Флейты-позвоночника» в поэме «Про это» большую роль играет мотив «отъезда», хотя его мотивировка будет понятна позже. Однако сходна функция «возвращения»: совершив мыслимое путешествие, лирический герой начинает воспринимать окружающую реальность

на ином, измененном, просветленном фоне, достигая высшего уровня бытия.

«Дорога» в поэме «Про это» более причудлива, подвержена множеству модификаций и имеет много «ответвлений». На последнем этапе путешествия она соотносится с Ноевым странствием по водам мирового океана.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в диптихе В. Маяковского «Флейта-позвоночник» и «Про это» монолог-переживание лирического героя облекается в форму путешествия. Одним из важнейших организующих начал структуры произведений образ пути-дороги. В своем сознании лирический герой перемещается, преодолевая пространственные и временные границы. Путь-дорога становится основой сюжетного ряда поэм, своеобразной «осью», на которую на определенных этапах «пути» «нанизываются» переживания-сгустки, образованные ассоциативными метафорами.

Ядро ассоциативных метафор организуют архетипические, мифологические, литературные, культурные, исторические категории. Они, с одной стороны, «углубляют» художественное пространство поэмы, погружая читателя в тайники души лирического героя, с другой – расширяют его, выводят личную, глубоко интимную проблему на общечеловеческий уровень. Сознание лирического героя (особенно в поэме «Флейта-позвоночник») мифологично по своей природе. Лирический герой мыслит мифологическими категориями, которые моделируют художественное пространство поэмы. При этом происходит трансформация эмпирического пространства в экзистенциальное, духовное. Оно становится ценностно ориентированным. В нем возникает своя «горизонталь» и «вертикаль». «Верх» – «высший» мир, мир творчества, мир любви: Слова как творящего начала и Любви как высшей ценности человеческого бытия. «Низ» – «обезлюбленный» мир быта, «жемчугов ожерелий», «горизонталь» – вся Земля во все времена, по которой лирический герой разносит свою любовь, «как апостол во время оно» [3, т. 1, с. 133].

В процессе переживания-путешествия образ пути-дороги модифицируется: он может мыслиться лирическим героем как реально совершаемое в настоящий момент времени действие, как воспоминания о событиях прошлого и полет мысли в необозримое

будущее. В конце своего пути лирический герой принимает символическую смерть (распятие), вследствие чего помимо земного, бытового значения пути как перемещения из одной точки в другую, актуализируются глубинные, бытийные значения, символизируя жизненный путь личности. Вселенские странствия души в диптихе «Флейта-позвоночник» и «Про это» – духовный поиск лирического героя, вечный и непрекращающийся.

Таким образом, поэмы «Флейта-позвоночник» и «Про это» могут рассматриваться сквозь призму мотива путешествия. Однако в структуре поэм он подвергается трансформациям. На наш взгляд, произведения сближаются не только на структурном уровне, но и на глубинном, через характеризующий все повествование синкретизм мысли, слова, действия. Но, изначально служащий для гармонизации представлений об окружающем мире и месте в нем человека, в лирических поэмах В. Маяковского мотив путешествия получает качественно новое звучание. Он становится выражением социального отчуждения и одиночества романтического героя, сквозь призму переживаний которого показана трагедия его души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краткий катехизис, составленный по руководству Православного катехизиса. М., 1914.
2. Лебедева В.Э. Лирический эпос Маяковского (К проблеме жанра) // Известия РАН. Серия «Литература и язык», 1983. Т. 42. № 5.
3. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 2. / Под ред. Л.В. Маяковской, В.В. Воронцова, В.В. Макарова. М., «Правда», 1973.
4. Мифологический словарь / Сост. И.Н. Лосева, Н.С. Капустин, С.Т. Кирсанова, В.Г. Тахтамышев. Ростов-на-Дону, «Феникс», 1996.
5. Новый Завет. Перепеч. с синодального издания. М., 1990.

«МОСКВИЧ ПО РОСТУ»: МОСКОВСКИЕ АДРЕСА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

СТЕПАНОВА М.А.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Дома-музея Марины Цветаевой»
ГБУК г. Москвы «Дом-музей Марины Цветаевой»

Владимир Маяковский родился в кутаисской деревне, но не случайно его великая современница Марина Цветаева называла поэта «москвичом по росту». Маяковский приехал в Москву в 1906 году, и с тех пор город этот прочно вошел в его сознание и в творчество – именно здесь на Сретенском бульваре во время прогулки с Д. Бурлюком он «совершенно неожиданно для себя» стал поэтом. Московские реалии неоднократно встречаются в стихах Маяковского, образ «Москвы будущего» видел поэт в своих мечтах и запечатлел в стихотворных строчках. Мать поэта и его сестра Людмила отмечали в воспоминаниях, что жизнь города сразу по приезде в Москву заинтересовала Маяковского. Его внимание привлекали и фабричные трубы, и купола церквей, вывески, рекламы, конки, извозчики, автомобили. «Володя больше всего ходил пешком по Тверской, Садовой и другим улицам и переулкам, изучая достопримечательности Москвы, а главное – людей и их жизнь в большом городе» [2: 62] − писала А.А. Маяковская в своей книге воспоминаний о сыне. О своих взаимоотношениях со столицей Маяковский писал в поэме «Люблю»:

Меня
Москва душила в объятьях
кольцом своих бесконечных Садовых.
В сердца,
в часишки
любовницы тикают.
В восторге партнёры любовного ложа.
Столиц сердцебиение дикое
ловил я,
Страстно́ю площадью лёжа.
Враспашку −

сердце почти что снаружи –
себя открываю и солнцу и луже. [3: 89]

Адреса поэта в Москве можно классифицировать следующим образом:

- квартиры семьи Маяковских, в которых по приезде в Москву Маяковский жил с матерью и сестрами, а в дальнейшем, живя отдельно, навещал их;

- адреса, связанные с подпольной агитационной работой поэта (места его ареста и заключения);

- адреса учебных заведений, в которых учился Маяковский (Пятая мужская гимназия, Строгановское училище, студии художников С.Ю. Жуковского и П.И. Келина, Московское училище живописи, ваяния и зодчества);

- квартиры, где проживали Лиля Юрьевна и Осип Максимович Брик;

- места, в которых на протяжении жизни выступал Маяковский («Сотни эстрад» Маяковского – это Политехнический музей, Дом ученых, Московская консерватория, Дом Союзов, Дом печати, поэтические кафе и кабаре – Общество свободной эстетики, кабаре «Розовый фонарь», «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, кафе «Музыкальная табакерка», кафе «Трилистник» и другие, многочисленные учебные заведения, где Маяковский выступал перед студентами, а также дома культуры и клубы при фабриках и заводах);

- адреса, связанные с работой Маяковского в кино и его театральной деятельностью;

- редакции газет и журналов, с которыми сотрудничал Маяковский;

- адреса друзей и знакомых Маяковского, возлюбленных поэта;

- особняком стоит комната Маяковского в Лубянском проезде, служившая ему рабочим кабинетом и ставшая местом его трагической кончины.

В настоящий момент гораздо лучше изучены петербургские адреса Маяковского, собранные и описанные в книге «С Маяковским по Санкт-Петербургу» З.А. Вейс и В.Я. Гречневым. О московских адресах поэта есть несколько публикаций. В.Д. Коркин – автор книги «Маяковский на Красной Пресне», в которой не

только рассказано о связи Маяковского с этим районом Москвы, но и перечислены (зафиксированы) адреса, по которым жила в разные годы семья Маяковского, и обозначены места, в которых на протяжении жизни выступал поэт. Книга Л.А. Шилова «Здесь жил Маяковский» целиком посвящена дому в Гендриковом переулке, в котором Маяковский жил вместе с Бриками. В масштабной работе В.М. Недошивина «Литературная Москва. Дома и судьбы, события и тайны» уделено внимание некоторым адресам, связанным с поэтом. Кроме того, упоминаются адреса, связанные с Маяковским, в книгах, посвященных истории Москвы и краеведению (С.К. Романюк «Из истории московских переулков», «От Кремля до Садовых: Путеводитель по литературным местам Москвы», Ю.А. Федосюк «Москва в кольце Садовых»). Некоторые адреса поэта зафиксированы и описаны в каталоге выставки Московского музея Маяковского «Московская рулетка. Москва Маяковского». Но нет ни одного путеводителя, целиком посвященного Москве Маяковского и максимально раскрывающего данную тему.

Марина Цветаева, у которой с Маяковским в Москве было всего лишь несколько встреч (в Обществе свободной эстетики, на квартире М.О. Цетлина, в Кафе поэтов, на Кузнецком мосту перед отъездом за границу в 1922 году), всю жизнь относилась к нему с неизменной нежностью, а к его творчеству – с постоянным вниманием. На страницах записных книжек и эссе она неоднократно размышляла о таланте Маяковского и обаянии его личности. В статье «Эпос и лирика современной России» она сравнивала и противопоставляла двух своих любимых поэтов современности – Бориса Пастернака и Владимира Маяковского. Цветаева отмечала, что своеобразие их поэтических миров кроется в их творческих истоках: «Оба в стихи пришли из другого, Маяковский из живописи, Пастернак из музыки. Оба в свое принесли другое: Маяковский “хищный глазомер простого столяра”, Пастернак − всю несказанность. Оба пришли обогащенные. Оба нашли себя не сразу, оба в стихах нашли себя окончательно. (Попутная мысль: лучше найти себя не сразу в другом, чем в своем. Поплутать в чужом и обрести себя в родном. <…>)» [8: 376]. Рисованию Маяковский учился с раннего детства, еще живя в Грузии. После переезда в Москву недолгое время посещал занятия в Строгановском училище, в частных студиях С.Ю. Жуковского и П.И. Келина, несколько лет

был студентом МУЖВЗ. Несмотря на то, что главным делом жизни Маяковского стала поэзия, общение с художниками, посещение художественных выставок и вернисажей, музеев и частных галерей играло огромную роль в его жизни. Среди добрых знакомых Маяковского можно назвать Михаила Ларионова и Наталью Гончарову, Владимира Татлина, Василия Чекрыгина, Льва Жегина, Аристарха Лентулова, Александра Родченко; был знаком Маяковский с Георгием Якуловым и Александром Осмеркиным, некоторое время общался с Ильей Машковым и посещал его студию. Из возлюбленных Маяковского две были художницами – Антонина Гумилина и Евгения Ланг. В данной статье мы хотели бы очень кратко рассказать о московских адресах Маяковского, связанных с его интересом к живописи, с его общением с художниками.

Недолгий период обучения Маяковского в Строгановском училище (**Рождественка, д. 11 стр. 2**) совпал с его активной пропагандистской работой и вследствие этого – частыми арестами. 30 августа 1908 года по прошению А.А. Маяковской ее сын был принят в число учеников приготовительного класса Строгановского художественно-промышленного училища. Училище располагалось тогда в главном доме бывшей городской усадьбы графа И.И. Воронцова. После своего одиннадцатимесячного заключения в Бутырской тюрьме Маяковский не вернулся в училище. Однако впоследствии поэт выступал здесь перед учащимися, принимал участие в жизни студентов и даже числился среди преподавателей. Об одном из выступлений поэта перед студентами вспоминал И.С. Рахилло в книге «Московские встречи»: «С Кузнецкого он сворачивает на Рождественку, направляясь к воротам Вхутемаса. И нет на улице ни одного человека, кто бы не оглянулся на него, не подивился его богатырскому росту, плечам, сосредоточенному выражению лица. Во дворе Вхутемаса толпа ожидающих студентов. Во дворе, на лестнице, в фойе, в зале, в проходах. Пробраться сквозь эту плотную стену немыслимо − всё забито до отказа. Ведь сегодня выступает Маяковский! <…> Студенты Вхутемаса любили Маяковского. Этой молодежи, приехавшей в Москву с далёких окраин, с фронтов гражданской войны, нравился поэт-бунтарь, непримиримо громивший старый мир, зовущий в будущее. Он привлекал сердца и своей внешностью, и удивительным голосом, и

новым пониманием искусства. <…>У Маяковского во Вхутемасе были самые верные и преданные защитники. Это был его родной дом» [7: 425-426].

После освобождения из Бутырской тюрьмы Маяковский серьезно задумался о профессии и выбрал живопись. Около четырех месяцев он проучился в студии Станислава Жуковского (**Козицкий переулок, 2**), после чего стал заниматься в студии П.И. Келина (**Тихвинский переулок и Тверская-Ямская, 48**). Студия Келина подготовила Маяковского к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (**Мясницкая, 21**) (1911–1914). Преподаватель Маяковского из МУЖВЗ С.Д. Милорадович описывал поэта таким: «Был одет прилично, в черном пиджаке, суконный пиджак, и блуза черная была. Но все-таки прилично был одет. Были хуже некоторые другие» [6: Л. 10], «Он был по характеру все-таки добродушный человек» [(6: Л. 12]. О способностях Маяковского учитель говорил, что его сильной стороной был «цвет, колорит» [6: Л.9], однако отмечал, что начинающий художник был «лентяй большой» [6: Л.9], индифферентно относившийся к занятиям.

Маяковский на протяжении жизни сохранил интерес к изобразительному искусству – он посещал вернисажи (иногда выставляясь и сам, со своими работами), общался с талантливыми людьми – Маяковский дружил с Владимиром Татлиным (приходил в его мастерскую на **Старой Басманной, 33**), посещал мастерскую Ильи Машкова (**М. Харитоньевский, 4**), которая не только была местом обучения живописи, но и одним из знаковых мест, где встречались представители творческой интеллигенции. Бывал Маяковский в гостях у своего друга по МУЖВЗ Льва Жегина (Шехтеля) (**Б. Садовая, 4, стр. 1**), на квартире Аристарха Лентулова (**Б. Козихинский, 27**) и Александра Осмеркина (**Страстной бульвар, 4**). Всегда запоминающимися публике были и появления Маяковского на разных художественных выставках – в МУЖВЗ, в студии Ф.И. Рерберга (**Мясницкая, 24**), в доме Р.Б. Левиссона (**Б. Дмитровка, 32**), в художественном салоне К.И. Михайловой (**Б. Дмитровка, 11, стр. 1**). После революции Маяковский работал в ИЗО Наркомпроса (**Пречистенка, № 19/11, стр. 1**), в Окнах РОСТА (**Милютинский переулок, 11**), общался с участниками группы «ОБМОХУ» (в мастерской по адресу **Неглинная, 8/10**).

30 сентября 1913 года Маяковский был в салоне Михайловой на вернисаже персональной выставки Н.С. Гончаровой. Маяковского и Гончарову, видимо, связывали дружеские отношения, интерес к творчеству друг друга. По словам Михаила Ларионова, они с Гончаровой были знакомы с Маяковским еще со времен первых футуристических диспутов (1912–1913 гг.) В те годы Гончарова отстаивала свое искусство не менее горячо, чем Маяковский. Художники встречались с поэтом и в Париже в 1922 году. В архиве Гончаровой в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи хранятся две записки Маяковского к ней, не датированных, однотипных по содержанию. «Наталья Сергеевна. Был у Вас. Очень огорчен, что не застал. Заранее спешу сообщить, что буду у Вас немедля. С приветом, В. Маяковский» [4: Л.1]; «Наталья Сергеевна, Был у Вас. Буду еще. С приветом, В. Маяковский» [5: Л.1]. В своих воспоминаниях о Маяковском Гончарова оставила такой «портрет» поэта: «Рост у Маяковского огромный, рот – огромный – особенно во время произнесения речи или стихов. Огромный голос, созданный для произнесения речей перед многотысячной толпой, созданный для чтения стихов перед такой же аудиторией, и особенно – его стихов. Голос многогласных труб, как и его поэзия, говорящая о многогласности жизни» [1: Л.5]. Память художницы воссоздает человека необыкновенной энергетики и физической мощи – «пророка», «образца нового человечества, его сознания, его сущности, это свежий, живительный воздух высот». Смерть Маяковского, очевидно, потрясла Гончарову. В одной из ее тетрадей есть стихотворение, адресованное Маяковскому.

В салоне Михайловой Маяковский бывал не только как друг художников, но и как автор экспонируемых работ. Весной 1915 года он приезжал из Петрограда в Москву, чтобы участвовать в выставке живописи «1915». Он представил две картины – «Рулетка» (была приобретена на выставке художником Павлом Кузнецовым и впоследствии передана в Государственный музей В.В. Маяковского) и «Самопортрет» (обе картины не попали в каталог выставки). Маяковский был представлен наряду с такими художниками, как Давид и Владимир Бурлюки, Василий Кандинский, Александр Куприн, Роберт Фальк, Валентина Ходасевич, Марк Шагал, Михаил

Ларионов и Наталья Гончарова. Выставка наделала много шума в прессе, имея скандальный успех.

С художницей Е.А. Ланг Маяковский познакомился на похоронах Серова. Он был у дома художника во время прощания (**Староваганьковский переулок, 21**) и последовал с траурной процессией на Донское кладбище. Евгению Ланг поразила речь молодого Маяковского на могиле Серова, а он обратил на нее внимание в толпе и после похорон проводил до дома. Они стали встречаться, но потом их пути разошлись, и снова они встретились уже в 1917 году, когда Ланг была замужем второй раз и жила в доходном доме Миансаровой (**Б. Сухаревская площадь, 12**).

Поиск, уточнение и сохранение московских адресов Маяковского, на наш взгляд, неотъемлемая составляющая изучения его биографии, а также важная часть изучения истории Москвы, сохранения ее культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова Н.С. // ОР ГТГ Ф. 180 ед.хр. 156
2. 2.Маяковская А.А. Детство и юность Владимира Маяковского. Из воспоминаний матери. М.: Государственное Издательство Детской литературы, 1955. 94 с.
3. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1957. 451 с.
4. Маяковский В.В. Записка Н. Гончаровой // ОР ГТГ Ф. 180 ед.хр. 1193
5. Маяковский В.В. Записка Н. Гончаровой // ОР ГТГ Ф. 180 ед.хр. 1194
6. Милорадович С.Д. Воспоминания о В.В. Маяковском / ГЛМ ОРФ Ф. 130. Оп. 2. Ед. хр. 10
7. Рахилло И.С. Первые грозы. Мечтатели. Летчики. Московские встречи. М.: Московский рабочий, 1964. 647 с.
8. Цветаева М.И. Эпос и лирика современной России // Цветаева М.И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994. 720 с.

ФУТУРИЗМ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО (ЯЗЫК И СМЫСЛ)

ТУФЕКЧЯН М.В.
Кандидат филологических наук
Ереванский университет международных отношений «Ан.Ширакаци»

ТОРИКЯН М.Л.
ГРИГОРЯН Ц.Ж.
Преподаватели Ереванского университета международных отношений «Ан.Ширакаци»

Теоретически футуризм – направление в итальянской и русской поэзии и живописи начала прошлого века, последователи которого стремились «свободой слова» отразить в поэтических и живописных произведениях резкий промышленный рост и последовавшие за ним преобразования в жизни, отразить сущность формирующейся нови, которая, якобы, не должна признавать никаких авторитетов, в том числе авторитет родного языка. Как пишет В. Маяковский в своем «Я сам», разные случаи из его жизни заставили его «ненавидеть все славянское, церковное», «все старое» и т.д. [4, с.30-31], к чему он приписывал и функционирующий в русской поэзии русский язык[60].

Естественно, время становления В.Маяковского как поэта было не только революционным, тревожным, «черным», обусловленным Первой мировой войной и той неспокойной об-

[60] Футуристы не только шумно, но и требовательно объявляли себя «началом новой эпохи» в литературе и языке. Ср. в манифесте кубофутуризма: «Мы *приказываем* чтить права поэтов: 1. На увеличение словаря в его *объеме* произвольными и производными словами. (Слово – новшество). 2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку. 3. С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами, Венок грошовой славы. 4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования» [3].

становкой, в которой части населения, лишенной основных экономических рычагов, агитировалось захватить их путем вооруженного восстания, с чем связывалась надежда на светлое будущее всего народа, называемое социализмом. В идеологии русской мысли рождалась идея всеобщего братства, призрак невиданного ранее идеального общественного строя, что возбуждало у молодых талантливых умов того времени желание выразить новь новым словом, которое несло с собой новое мышление.

Конечно, футуристы (В.Маяковский, А.Крученых, Д.Бурлюк, В.Хлебников, И.Северянин и др.) были в этом не одни. Выразить новую жизнь по-новому стремились символисты, имажинисты, акмеисты и др. В чем же состояла суть футуристической «свободы слова» и почему футуристы, «взрослея и мужая», последовательно и постепенно стали возвращаться к обработанному классиками классической русской речи?

Лингвистические исследования творчества Маяковского обращают внимание прежде всего на его словотворчество, и это описано достаточно основательно не в одном эссе [1, с.34-131]. Мы хотим подчеркнуть его сравнения и эпитеты.

Если начать с самого начала и обратиться к первому печатному стихотворению В.Маяковского, то сегодняшний читатель вряд ли сможет что-то реально понять:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты. (Ночь,1912)

Здесь странно не только чересчур априорная и непонятная символика багрового, белого и зеленого, но и «горящие желтые карты», хотя последние для современников были более или менее «знакомы». Метафорически звучит третья строка, согласно которой можно предположить, что поэт имел в виду ночные окна в длинный ряд расположенных петроградских зданий. Но что удивляет при чтении этой строфы? У читателя возникает чувство неопределенности, суматохи, даже страха. Чем это обусловлено?

Почему строй грамматически правильных, но семантически несовместимых выражений оказывает столь тяжелое воздействие?

Следующая строфа создает определенный мифический эффект, который можно представить с большим усилием, напрягая память и знания, но в итоге не поняв его общего смысла:

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

Данные метафоры хоть и странны, но понятны, потому что использовано олицетворение, пусть и несовместимое с нашим пониманием переносов. Но текст все равно остается не совсем воспринимаемым: почему, например, бульвары и площади одеты в синие, а не в черные или белые тоги, тем более что в Древнем Риме они были или белые, или пурпурные. Совсем не понятен смысл последних двух строк, хотя они создают достаточно яркий образ бегущих, предположительно людей, а «обрученные браслетами ноги» как будто говорят о кандалах, деспотизме (?). Странно, конечно, как у бегущих ноги могут быть в обручах (в таком случае как же они бегут?). Футуристически новое значение у слова «обручать» и жестко символично звучит «бегущие». Это очень похоже на мятеж, разгон демонстрации казаками, пальбу в демонстрантов. Ведь и при реальном разгоне демонстрации нет порядка, а есть беспорядок. Впечатление «горящего» хаоса создается хаосом слов и смыслов. Таков его город [2].

Как уже замечено, Маяковский начинает строки в строфе не с заглавной буквы, хотя это было принято в русской классической поэзии, а символисты обращали на это особое внимание. Но это нисколько не влияет на смысл, который является главной составляющей текста.

Нисколько не меняет впечатления от футуризма стихотворение «Утро» (1912):

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за
решеткой

четкой
железной мысли проводов –
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.

Нужно иметь особо сильную фантазию, чтобы в этом тексте что-либо угадать. Вообще, в этом стихотворении самый «жуткий» футуризм Маяковского, в котором, кроме отдельных слов и выражений, общий смысл узнать совсем невозможно. Ср. хотя бы: «И жуток шуток клюющий смех – из желтых ядовитых роз возрос зигзагом. За гам и жуть взглянуть отрадно глазу…». Но в этом стихотворении есть те же хаос и смятение в рассветном пламени, если, конечно, за хаос принять то, что совсем непонятно, а за смятение «рабу крестов» и «гробы домов». В то же время автор применяет нестандартные типы рифм:

Но ги-
бель фонарей,
царей
в короне газа
для глаза…
И жуток
шуток
тлеющий смех …

А вот «пылающая ваза» в конце стихотворения достаточно ясна для понимания: на наш взгляд, она олицетворяет землю, на которой пылает рассвет. Далее поэт все больше уходит в форму, забывая о содержании. Как справедливо указывает Г.Винокур, язык поэзии Маяковского «служил предметом то восторгов, то хулы. Иным этот язык казался смелой революционной ломкой самих основ русской речи. Другие восприняли его как порчу и гибель той культурной традиции, какая была создана из русского языка нашей классической литературой XIX столетия» [1, с.3].

В ряде стихотворений есть погоня за созданием каламбуров и оксюморонов. Причем, как уже замечено исследователями «в поэзии Маяковского каламбуризм был не орнаментальным приемом, не беспредметной игрой слов, а средством характеристики, чаще всего сатирической, какого-нибудь явления» [8, с.3].

:
У-
Лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней… (Из улицы в улицу, 1913)

Как писал Р.Якобсон, «создана установка на звуковую форму слова, и остальные нелитературные фонетические особенности будут дополнены самим читателем» [10, с.7].

Однако Маяковский уже в ранний период творчества создает цельные, воспринятые в поэтической философии картины повседневной жизни, которые, наполненные футуристическими априориями, все-таки отражают грубую реальность эпохи. Яркий пример тому стихотворение «Порт» (1912), в котором практически нет того хаоса мыслей, который мы наблюдаем в иных произведениях той поры. Если даже допустить, что «любовь и похоть» тут ни при чем, представленная картина широко перекликается с картинами российских, американских портов в произведениях М. Горького:

Просты́ни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.
Был вой трубы – как будто лили
любовь и похоть медью труб.
Прижались лодки в люльках входов
к сосцам железных матерей.

В ушах оглохших пароходов
горели серьги якорей.

Стихотворение состоит из оригинальных сравнений и метафор. «Просты́ни вод под брюхом были». В русской поэзии обычно «лоно вод». Маяковский первым называет водную гладь *просты́нью*. Эта гладь была внизу. Ни у одного поэта не сказано «под брюхом».

«Их рвал на волны белый зуб». Белым зубом назван нос парохода. Белый, потому что пароходы, во всяком случае та часть их, которая помещалась в воду, красились в белый цвет. Такой перенос встречаем в поэзии впервые. Кстати, глагол «рвать» в данном контексте тоже применяется в первый раз.

В русской поэзии и прозе, в том числе у М.Горького, пароходная труба ревет. У Маяковского в этом стихотворении она «воет». Справедливости ради, отметим, что нам самим трудно понять, почему с воем трубы «как будто лили любовь и похоть медью труб». Как в живописи футуризма, а затем авангардизма и неофутиризма, в том числе кубизма (кстати, Маяковский принадлежал к самому левому крылу футуризма – кубофутуризму), образ мог восприниматься в зависимости от кругозора и мировоззрения обозревателя. Ввиду этого, например, известная картина + экспонат «Пальто Миши Одноралова» у авангардистов середины 70-х годов прошлого века трактовался по-разному: «Быт художника», «Человек на отходе», «Студент-разночинец середины XIX века» и т.д. В данном случае указанное выражение Маяковского также можно «перевести на русский язык» по-разному: с воем отмечался «гордый вид парохода», «любовь к речному делу», «восторженность победы человека над водой» и т.п. Таких объяснений можно привести много, однако все они суть предположения.

Следующие две строки более «реалистичны», поскольку описывается нахождение лодок у причалов. Входы впервые названы люльками, лодки не привязаны, а прижаты; сваи, к которым лодки привязаны, названы железными матерями (сваи действительно железные); крючки, за которые цеплялись привязные цепи, здесь «сосцы». Далее идет олицетворение – «оглохшие пароходы», хотя

трудно понять, почему «оглохшие». Якоря, которые «горят», как «серьги», - в ушах пароходов.

В рассмотренном стихотворении мы видит несколько видов переносов, не характерных ни для русской поэзии «предмаяковского» периода, ни после, ни даже у футуристов и эгофутуристов. Во-первых, широко применяется олицетворение неживых предметов, т.е. олицетворение предметов, которые до этого никогда не олицетворялись: пароходы, железные сваи, - продукты промышленного производства. Ведь в поэзии, и западной, и восточной, обычно олицетворяются животные, редко - явления природы.

Второй примененный здесь прием: использование синонимов (не дублетов) вместо уже неоднократно использованных слов. Это и «воет» вместо «ревет», и «рвать» вместо «разбивать».

В итоге порт как бы сам олицетворяется, становится живым, подвижным, слышащим, а вернее – оглохшим от рева пароходов. Но так картину можем представить мы. Некто другой может увидеть в нем нечто другое. Здесь есть описание, мы бы сказали, сюрреалистическое, противопоставленное тому, что постоянно в описаниях других авторов. Привычному миру поэзии и прозы противопоставлен антимир.

Ярким примером начала творчества поэта считается стихотворение «А вы могли бы!». Нет необходимости его цитировать, поскольку оно известно даже всем школьникам.

Обычно текст проверяется на связанность, в том числе и текст указанного произведения. С грамматической точки зрения никаких отклонений от правил нет, но сравните одну строчку с другой или одну пару строчек с другой парой. А уж совсем неожиданно звучат последние строки, поскольку до этого в стихотворении нет упоминаний ни о флейте, ни о водосточных трубах. Можно ли на основании рассмотренных примеров представить какой-либо микромир поэта? Естественно, здесь больше вопросов, чем ответов, потому что поэт старается дать антимир, не похожий на реальный, но, с другой стороны, у него не получается тот мир, «светлый и яркий», о котором мечтал еще в юношеские годы, проклиная все «старославянское и церковное». Все его сравнения не типичны, не

стандартны, в то же время очень звучные на слух и на восприятие, хотя и здесь «стреляют» в пустоту.

В этом призраке антимира трудно усмотреть тот реализм, который затем «запылал» в его классических произведениях, хотя до конца жизни у Маяковского остаются «облако в штанах», «флейта-позвоночник» и «мистерия-буфф».

Как уже отмечено во всех хороших и плохих эссе о Владимире Маяковском, он ушел от футуризма в социалистический реализм, суть которого заключалась в отражение в произведениях положительных сторон социалистических преобразований, социалистического строительства. Конечно, критики, в основном, обращают внимание на тематику и пафос, совсем забывая о том, что Маяковский остается самим собой в выборе языка, сравнений и метафор.

Хорошо вам.
Мертвые сраму не имут.
Злобу
к умершим убийцам туши.
Очистительнейшей влагой вымыт
грех отлетевшей души. («Война и мир»,1915-1916).

В принципе, стихотворение построено из метафор по тому же принципу, что и текст «Порта», но здесь содержание и смысл понятен, как и понятно назначение каждого эпитета и метафоры. «Злобу туши», «очистительнейшая влага», «вымыт грех», «отлетевшая душа», - эти словосочетания встречаются в русской поэзии и прозе впервые, однако их значение, в отличие от значения словосочетаний раннего футуристского периода, достаточно определенно.

Вот стихотворение «Обыкновенно так» из цикла «Люблю»:

Любовь любому рожденному дадена, -
но между служб,
доходов
и прочего
со дня на день

очерствевает сердечная почва.
На сердце тело надето,
На тело – рубаха. (1922).

Не особо отрываясь от предыдущих рассуждений, можно указать на необыкновенное умение поэта с помощью метафор показать то, что, казалось бы, всегда было явно. Но метафора Маяковского – не простое изложение содержания. Это острая сатира: рождаясь с любовью, человек в перипетиях жажды наживы становится черствым. В итоге сердце и тело – бездушные, неживые ипостаси, одетые одно на другое. Здесь также можно указать и на неординарность образов, и на использование неполных синонимов для усиления их содержания.

Как парус,
шуба
на весу,
воняет
козлом она…

Лишь лежа
в такую вот гололедь,
зубами
вместе пролякав –
поймешь:
нельзя
на людей жалеть
ни одеяло,
ни ласку («Хорошо», 1929-1930).

Шуба – парус, хотя она *на весу*, но *воняет козлом*. Условия суровые, поэтому на людей не надо ничего жалеть. Маяковский приближается к абсолютной ясности выражения, с помощью характерных для него метафор и сравнений, поскольку это – поэтическая, а не прозаическая строка.

В классических же произведениях «Левый марш» (1918), «Прозаседавшиеся» (1922), «Стихи о советском паспорте» (1929) и

др., поэтическая метафора Маяковского достигает непревзойденного уровня. Это и «тупая полицейская слоновость», и «географические новости» (насчет Польши), и «дубликат бесценного груза» и др. Так, язык «Прозаседавшихся» резко отличается от языка футуристов. Абсолютная ясность мысли далее развивается и усиливается во всех его произведениях последнего периода жизни:

Чуть ночь превратится в рассвет
вижу каждый день я:
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,
расходится народ в учрежденья.
Обдают дождем дела бумажные,
чуть войдешь в здание:
отобрав с полсотни –
самые важные! –
служащие расходятся на заседания.

Нет необходимости напрягать память и искать причудливые идеи и сцены. Это уже реализм – сквозь метафоры Маяковского. Мы, как указывалось, не останавливаемся на его неологизмах, стилистике и т.п., но, если рассматривать языковые особенности в целом, мы действительно оказываемся в новом по качеству мире русского слова.

Стал бы Маяковский Маяковским, если бы не прошел «футуристический» путь развития? Если слушать «именитых» критиков социалистической поры, это была ошибка молодости или сильное увлечение новью, отказ от старого [7, с.160]. Но через школу футуризма Маяковский пришел к нестандартному мышлению, какого не было ни у одного из поэтов той эпохи. А «поэзия есть особый способ мышления, а именно: способ мышления образами» [9, с.7]. Новое поэтическое мышление позволяло создавать нестандартные образы, что и сделало Маяковского Маяковским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г. Маяковский – новатор языка. М.: Советский писатель, 1943. – С. 136.
2. Кубофутуризм. Пощечина общественному вкусу. Манифест. – Интернет-ресурс. Дата обращения - 17 марта 2023 г.
3. Крылова Д.П. Урбанистическое пространство в поэзии В.Маяковского и Э.Верхарна. – НДВШ Филологические науки. 2017, №1. – С. 82-87.
4. Маяковский В. Сочинения, т.1. М.: Худ. лит-ра, 1970. – С. 558.
5. Маяковский В. Сочинения, т.2. М.: Худ. лит-ра, 1970. – С.526.
6. Маяковский В. Сочинения, т.3. М.: Худ. лит-ра, 1970. – С. 576.
7. Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество, т.1. М.: Наука, 1969. - С. 365.
8. Тренин В. Особенности языка Маяковского. – Интернет-ресурс. Дата обращения: 17 марта 2023 г.
9. Шкловский В. Искусство как прием. – В кн.: В.Шкловский. О теории прозы. М.: Круг, 1925. – С.7-20.
10. Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Ч.1. Берлин, 1923. – С.3-25.

«МУЗЫКИ ПРЕЖДЕ ВСЕГО!»: В. МАЯКОВСКИЙ/Б. ПОПЛАВСКИЙ

ТЫРЫШКИНА Е.В.
Доктор филологических наук, профессор
Новосибирский государственный педагогический университет

В данном случае речь пойдет лишь об отдельном аспекте в эстетическом диалоге двух поэтов, а именно о значении музыкальной агрессии (музыкальные инструменты как оружие) в стихотворении В. Маяковского («Кое-что по поводу дирижера» 1915) и своеобразном диалоге с этим текстом Б. Поплавского («Морской змей» 1925).

Как уже было отмечено Т. Казариной: «У Маяковского музыкальные инструменты, наряду с другими предметами, участвующими в творческом процессе, образуют круг союзников. Они наделяются теми же чертами, что и лирический герой – бунтуют против обывателей…» [3, 155]. Л. Гервер, в этой связи, пишет об особом состоянии «войны»: «Подобно своему создателю, музыкальные инструменты Маяковского в состоянии войны со всем окружающим миром: и страдают при соприкосновении с ним, и сами проявляют агрессивность» [1, 77]. Духовые и струнные инструменты у Маяковского выступают в качестве alter ego лирического субъекта. Автор-авангардист прорывается через границу своего «я» к чуждому миру косной материи, чтобы воздействовать на него напрямую. Битва музыкантов с «миром сытых» у Маяковского приводит не только к уничтожению филистеров-обывателей, но и к смерти дирижера.

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла облиты в дамскую мякоть.
Когда обиженный выбежал дирижер,
Приказал музыкантам плакать.

И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба – изловчившись – в сытую морду
ударила горстью медных слез

Еще не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую челюсть,
его, избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через.

Когда последний не дополз до двери,
умер щекою в соусе,
приказав музыкантам выть по-зверьи –
дирижер обезумел вовсе!

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал – раздутым удвоенный,
мечется в брюхе плач.

Когда наутро, от злобы не евший,
хозяин принес расчет,
дирижер на люстре уже посиневший
висел и синел еще [4, 50].

При всей условности «энергетического поединка» между филистерами и музыкантами Маяковский вольно или невольно продолжает и трансформирует традицию романтизма в ее гофмановском варианте. С одной стороны – есть безликие, неразличимые персонажи-едоки (масса-мясо, слепая, жующая плоть), с другой – «обиженный» дирижер и музыканты, которым «приказано плакать». Этот «плач» оборачивается физическим насилием, – единственный способ соприкоснуться с миром музыки, для тех, кто не способен ее услышать. Если в первых строфах музыкальная агрессия может прочитываться как метафорическая: «труба – изловчившись – в сытую морду ударила горстью медных слез», «еще не успел он, между икотами, выпихнуть крик в золотую челюсть, его, избитые тромбонами и фаготами смяли и скакали через», при том, что метафора у Маяковского всегда овеществленная (звук – удар), то апофеозом этого «музыкального» нападения на мир сытых становится сцена, где метафора теряет черты иносказания и двойного плана, и символический знак

перерастает в иконический, в описание зрелища как такового, и зрелища довольно жуткого:

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал –
раздутым удвоенный, мечется в брюхе плач.

В конце предыдущей строфы есть мотивация содеянного:

<…>
приказав музыкантам выть по-зверьи –
дирижер обезумел вовсе!

Безумие подается двояко – это метафорическое безумие людей искусства, возжелавших быть услышанными глухой плотью, и жизнеподобное безумие дирижера, включенное в этот контекст. Противостояние косной материи и музыки превращается в роковой поединок, заканчивающийся гибелью не только едоков, но и дирижера. Здесь также возможна трактовка в нескольких аспектах – столкновение миров искусства и мира застывших форм как метафорический акт их экзистенциального противостояния и полной невозможности совместного существования, а смерть дирижера может быть истолкована как самоубийство того, кто лицезрел плоды своего безумия (вне иносказаний), и даже как некий акт «героического самопожертвования» во имя торжества искусства. Комический эффект в финале выстроен таким образом, чтобы снять напряжение игровой агрессии, и при этом – пополнить кумулятивный ряд увечий и смертей. Финальная смерть дирижера подана как чисто эстетический акт, длящийся во времени: «…висел и синел еще». Причем, этот эстетический акт выглядит как упорное продолжающееся противостояние, «пощечина общественному вкусу», продолжение битвы – даже за гранью, некая героика черного юмора, где персонаж ценой собственной жизни утверждает высшие ценности музыки-творчества. Маяковский продолжает разрабатывать традицию «Поэта и толпы», хотя и в травестийном варианте, и ближайшим его предшественником в этом отношении был Гумилев с его «Волшебной скрипкой» 1907 г., который в свою очередь сделал посвящение Брюсову, имея в виду его стихотворение «Юному поэту» 1896 г.:

На, владей волшебной скрипкой,
посмотри в глаза чудовищ

И погибни славной смертью,
страшной смертью скрипача! [2]

Трудно согласиться с интерпретацией Н. Сироткина, который делает вывод о том, что финал стихотворения «Дирижёр на люстре уже посиневший висел и синел ещё» – это окончательная смерть, полное “овнешвнение”» [6]. «Кое-что по поводу дирижера» можно трактовать не только и не столько как поражение музыкантов в борьбе с филистерами, а как символическую борьбу творческих сил с обывателями, которая не может быть закончена в принципе, несмотря на смерть ее участников; это очередной вариант противостояния «Поэта и толпы» под лозунгом «Музыки, прежде всего!» (П. Верлен. «Art poétique» 1874) в ее футуристическом варианте.

В стихотворении Маяковского инструменты антропоморфны, являясь своеобразными субститутами музыкантов, поэтому дирижер приказывает им «плакать» и «выть», а об игре оркестра не говорится ничего.

В «Морском змее» Поплавского явных и неявных цитат из этого стихотворения достаточно много: музыкальные инструменты, ноты, звуки превращаются в некую материальную силу, способную физически активно воздействовать на мир.

<…>
Охо! оркестр! закажите танец!
Мы водкою наполним контрабас.
Но лук смычка перетянул испанец,
Звук соскочил и в грудь его – бабац!

И вдруг из развороченной манишки
Полезли мухи, раки и коты,
Ослы, чиновники в зеленых шишках
И легионы адской мелкоты.

Скелеты музыкантов на карачки,
И, инструменты захватив, обвив,
Забили духи в сумасшедшей качке,
Завыли, как слоны, как сны, как львы.

Скакали ноты по тарелкам в зале,
Гостей таская за усы, носы.
На люстру к нам, карабкаясь, влезали
И прыгали с нее на тех, кто сыт,

Запутывались в волосах у женщин,
В карманы залезали у мужчин.
Стреляли сами револьверы в френчах,
И сабли вылетали без причин.

Мажорные клопы кусали ноги.
Сороконожки нам влезали в рот.
Минорные хватали осьминоги
Нас за лицо, за пах и за живот.

Был полон воздух муравьями звуков.
От них нам было душно и темно.
Нас ударяли розовые руки
Котами и окороками нот.

И только те, что дети Марафона,
Как я, махая в воздухе пятой,
Старались выплыть из воды симфоний,
Покинуть музыкальный кипяток.

Но скрипки, как акулы, нас кусали
Толкались контрабасы, как киты.
Нас били трубы – медные щиты.
Кларнеты в спину на лету вонзались.
<…> [5, 99-100]

Музыкальная агрессия в данном случае не может привести к увечьям и к смерти, так как все давно мертвы, включая музыкантов (!), здесь музыка обнажает истину, – пустоту этого мира, вторгаясь в него, внося хаос в механическое движение по заведенному порядку. Очевидны отсылки к французским символистам и к А. Блоку («Пляски смерти»):

<…>
Я к зеркалу бросаюсь: я – скелет!
Стою, не понимая; но снимает
Пред мною шляпу восковой мертвец.
И прах танцовщицы развязно обнимает
Меня за шею, как борца борец.

Мы входим в мавзолей автомобиля,
Где факельщик в цилиндре за рулем,
И мы летим средь красной снежной пыли,
Как карточная дама с королем.

Вот мюзик-холл… неистовствуют дамы!
Взлетают юбок веера в дыму.
Разносят явства бесы с бородами,
Где яд подлит, подсыпан ко всему.
<…> [5, 98]

Для тех, кто мертв, — музыкальная стихия, стихия иных миров невыносима («музыкальный кипяток»). Происходит не только овеществление музыки, как это можно наблюдать и у Маяковского, где не звучание инструмента, а его зримое и ощутимое действие становится основной характерной чертой, – у Поплавского происходит ее воплощение, превращение в живых существ (мажорные клопы, сороконожки, минорные осьминоги, коты, скрипки, как акулы, контрабасы, как киты и т. д.). При этом все обитатели земного мира развоплощены, в том числе и музыканты. Пространство, где разворачивается лирический сюжет – загробное царство: «По улице скелеты молодые/ Идут в непромокаемом пальто», «Скелеты лошадей бегут на скачках,/ На них скелетыши жокеев чуть сидят» [5, 98].

Музыка становится стихийной неуправляемой силой, у Поплавского она живет своей собственной жизнью, неподвластной даже исполнителям. Музыканты не способны справиться с вакханалией звуков, они сами пытаются спастись («Скелеты музыкантов на карачки»). Парадоксальным образом существа-звуки заставляют страдать и обращают в бегство «живых мертвецов»: «Был полон воздух муравьями звуков./От них нам было душно и темно». Энергичное, безумное движение нот инструментировано аллитерациями на сонорные и шумные «р»,

«м», «н», «с», «з», которые создают резкое звучание, требующее напряжения при звукоизвлечении («**М**ажо**рн**ые клопы **кус**али **н**оги/ **С**ор**ок**о**н**ожки **нам** влез**а**ли в **р**от/ **М**и**н**о**рн**ые хватали о**сьмин**оги», «**Стр**еляли **сам**и **р**евольве**р**ы в ф**рен**чах»).

В дальнейшем музыка становится водной стихией: «И только те, что дети Марафона/ Как я, махая в воздухе пятой,/ Старались выплыть из воды симфоний,/ Покинуть музыкальный кипяток». В финале мир оказывается океаном, в котором обитает музыка-морской змей: «И как, блестя над корчами воды,/ Вдруг вылетала женщина иль рыба/ И вновь валились в длинные ряды/ Колец змеи, бушующей игриво» [5, 100].

Связь искусства, самодовлеющей музыки, с бурным океаном (« И мы, за голый камень уцепясь, /Смотрели сумасшедшими глазами,/Как волны дикий исполняли пляс/Под желтыми пустыми небесами...» [5, 100]) сближает Поплавского с русскими символистами с их культом дионисийства, а морские обитатели, как реальные, так и мифологические, в его лирике символизируют творчество-инобытие, неподвластное ни творцу, ни исполнителю [8].

Н. С. Сироткин, сопоставляя «Морского змея» со стихотворением В. Маяковского «Кое-что по поводу дирижёра», пишет: «Сходство – прежде всего в сюжетной основе: музыка (ноты, звуки) превращается в некую материальную силу, способную физически активно воздействовать на мир, на людей. Это воздействие становится разрушительным. Те, кто подвергается такому воздействию, гибнут физически (как у Маяковского) или духовно (как у Поплавского)» [6]. Однако у Поплавского мир уже до появления музыки представлен как мир смерти, музыка в «Морском змее» являет собой мощь и превосходство искусства над окостеневшей земной жизнью.

Итак, несмотря на очевидные переклички Поплавского с Маяковским: центральный сюжет «музыкальной агрессии», общность мотивики, метафорики, авангардисткой техники (овеществление, антропоморфность/зооморфность и визуализация звука), есть и определенные расхождения в идеологии и эстетике этих авторов.

У Маяковского мотив музыкальной агрессии является частным проявлением воли художника, для которого мир преображается во имя творчества как такового в своем

материальном обличье, а поэт-авангардист является центром креативности в битве с миром слепой плоти и застывших форм. У Поплавского идея мертвенности земного мира как данности доведена до крайней точки, музыка – это высшая ценность, таинственная, могучая и опасная стихия инобытия, но музыкант не является ее творцом, что само по себе противоречит эстетике авангарда. В лирике и эссеистике второй половины 1920-х гг. - начала 1930-хх гг. этого поэта очевидно движение к своеобразному варианту символизма с его идеей служения «мировой симфонии» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: изд-во «Индрик», 2001. 248 с.
2. Гумилев Н. С. Электронное собрание сочинений. Стихи. https://gumilev.ru/verses/204/
3. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: изд-во «Самарский университет», 2004. 620 с.
4. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 463 с.
5. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. 560 с.
6. Сироткин Н. С. Б. Поплавский и В. Маяковский: об одной литературной параллели // Русский авангард: тенденции и влияния [Электронный ресурс] URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_poplavskij.htm.
7. Тырышкина Е. В. Сюжет творчества в лирике Бориса Поплавского // Феномен русской эмиграции. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2020. С. 117-135.
8. Тырышкина Е. В., Маматов Г. М. «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом // Филология и человек. 2018. № 2. С. 41-53.

ЯЗЫКОВОЙ СТРОЙ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТЫ» В. В. МАЯКОВСКОГО В ПЕРЕВОДЕ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

ФАДЕЕВА Л.В.
Кандидат филологических наук, доцент,
РГУ им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)

Владимир Владимирович Маяковский был убежден, что любовь – движущая сила жизни. Стихотворение «Ты» – манифест влюбленного поэта, часть его автобиографической поэмы «Люблю». Адресат стихотворения «Ты» – Лиля Юрьевна Брик. Произведение написано в 1922 году и в первый же год выдержало несколько переизданий. По стихотворному размеру – это акцентный стих, рифмы свободные, сложные, интонация напористая, форма расположения строк традиционная для поэзии Маяковского в виде лесенки, лексика просторечная. Стихотворение написано в жанре любовной лирики, композиция развивается последовательно. Лирических героев два: сам автор и его возлюбленная.

Стиль Маяковского уникален и очень сложен для перевода. Это подтверждает проведенный нами анализ стихотворения «Ты» на русском [4] и немецком языке в переводе немецкого писателя Курта Драверта [6].

Раскрытие образа главной героини стихотворения «Ты» Маяковский начинает с перечисления ее действий, выраженных глаголами прошедшего времени совершенного вида: «Пришла…, разглядела… . Взяла, отобрала…, пошла играть…» [4]. Такое перечисление очень напоминает знаменитое крылатое выражение

«Пришел, увидел, победил» (Veni, vidi, vici). Этими словами Гай Юлий Цезарь уведомил своего друга Гая Мация о быстро одержанной победе. В современном языке краткое изречение метко выражает руководящую идею в поведении или деятельности, употребляется для обозначения быстрого и решительного успеха или ловко и скоро завершенного дела. Таким образом, используя прием аналогии, переноса, Маяковский наиболее точно передает характер отношений с главной героиней стихотворения, которая в

один миг покорила поэта и завладела его сердцем. Употребление последовательно двух глаголов со схожим значением «Взяла, отобрала…» служит для усиления впечатления от неотвратимости происходящего для поэта. Метафора «отобрала сердце» [4] рисует психологический портрет избранницы как деловитой, решительной, энергичной, проницательной, отважной и категоричной (такое впечатление многократно усиливается на фоне остальных женских образов, представленных пассивными и пугливыми дамами и девицами).

В переводе на немецкий язык К. Драверту удается сохранить глаголы прошедшего времени «…kamst…, …gewahrtest…, nahmst, …gingst … spielen…» [6] (прошедшее повествовательное время Präterit). Глагол «kamst» употребляется переводчиком повторно в сочетании с глаголом «nahmst» с целью максимально приблизить перевод по смыслу к русскому оригиналу, а именно, усилить и подчеркнуть, что главная героиня не просто «взяла» сердце поэта, а «отобрала» его. Дополнительным средством усиления данного значения является восклицательный знак, который появляется в немецком переводе после глагола «nahmst», но отсутствует в оригинале. Там эту функцию выполняет более выразительный (в данном контексте) по сравнению с нейтральным глаголом «брать» глагол «отобрать».

Для передачи эмоционального накала в небольшом по объему стихотворении Маяковского встречается три восклицательных предложения. Два из них в прямой речи дам и девиц, которые дают эмоциональные характеристики поэту и его возлюбленной. Они видят в поэте человека импульсивного и опасного: «Да этакий ринется!» [4] («der stürzt wild drauflos!» [6]), а в его любимой женщине – опытную и смелую «укротительницу»: «Должно, из зверинца!» [4] («sicher eine Angestellte des Zoos!» [6]). Но самое радостное для автора то, что, потеряв сердце, он не чувствует ига рабства: «Нет его – ига!» [4] («keine Spur mehr von Joch!» [6]). Восклицательная интонация придает этим строкам ритмику и подчеркивает важные для поэта смыслы как в оригинале на русском языке, так и в переводе на немецкий язык.

Сильным приемом эмоционального воздействия выступает риторический вопрос: Такого любить? [4] и его почти полный

эквивалент в переводе на немецкий язык: solchen Kerl lieben? [6] В сочетании с антитезой и пролепсой, он создает эффект выразительности в оригинале и его немецком варианте: Да этакий ринется! der stürzt wild drauflos! [6] В переводе на немецкий язык антитеза расширяется переводческим пояснением: Der Typus ist nicht grad der zahme [6]. Такая характеристика поэта не дается в оригинале напрямую, но подразумевается, становится очевидной из контекста, что и было тонко уловлено переводчиком.

В словосочетании «индейцем свадебным» [4] эпитет представлен акцентной инверсией. В данном случае В. В. Маяковский имеет ввиду брачные танцы индейцев. Смысловая функция инверсированной конструкции состоит в интонационном выделении нужного для авторского замысла слова, такая конструкция всегда звучит более выразительно и веско [3]. Таким образом, поэт описывает в стихотворении встречу и отношения с возлюбленной, как событие радостное и яркое, даже праздничное. В переводе на немецкий язык данный эпитет отсутствует вовсе. Переводчик сместил акцент с описания образа поэта в момент ликования, на то душевное состояние, которое он переживает:

Vor Freude ganz außer Rand und Band –
ein einziger Trubel
im Indianerland. [6]

Что касается сравнения «как девочка мячиком» [4], оно переведено К. Дравертом буквально «wie ein Mädchen mit einem Ball» [6]. К тому же переводчик сопровождает его дополнительно описательной парентезой-рифмой, которую заключает в скобки (seinem Sprung und Fall) [6]. Такой переводческий прием позволяет передать широкую палитру чувств и эмоций поэта, где его сердцем играют как мячиком, который то летит вверх, то падает вниз.

Следует заметить, что переводчик стремится воссоздать в поэтическом переводе всю систему образов и ассоциаций, лежащих в основе оригинального текста, и в целом прекрасно справляется с этой задачей. Однако, при перестроении оригинального текста на язык перевода все же происходит минимальная потеря информации. Например, сравнение «чудо будто видится» [4] отсутствует в немецком переводе:

Und jede andre von den vielen
– da Jungfer, dort Dame –
staunte: – «nein,
solchen Kerl lieben?
Der Typus ist nicht grad der zahme,
der stürzt wild drauflos! [6]

Благодаря мастерству и таланту переводчика удается сохранить художественную выразительность и передать своеобразный стиль автора.

Новаторство Маяковского «лесенка» также бережно сохраняется К. Дравертом в переводе на немецкий язык. Поэт считал, что стихи предназначены не только для чтения глазами, но и для произнесения вслух. «Лесенка» – это своеобразная подсказка чтецу о темпе чтения, характере интонации, месте пауз [1].

Для имитации разговорной, эмоциональной речи Маяковский использует синтаксический прием эллипса. Он представляет собой нарушение обязательной сочетаемости в пределах синтаксической конструкции, пропуск слова или ряда значимых слов, при котором смысл пропущенных членов легко восстанавливается из общего контекста [5]. Эллиптические построения как средство реалистического воспроизведения естественной речи есть и в немецком переводе.

Выразительные художественные средства представлены в стихотворении «Ты» помимо прочего перечислениями и повторами. Например, повтор с лексической анафорой [2] «должно» (в переводе на немецкий язык он отсутствует, в том же значении его замещают модальный глагол «muß» в первой строке и наречие «sicher» во второй):

Должно, укротительница.
Должно, из зверинца! [4]
(Die muß eine Bändigerin sein,
sicher eine Angestellte des Zoos! [6]).

Анафорический повтор у Маяковского выступает средством выразительности, т.к. задает темп и мелодику. Сравнительный анализ показал эквивалентность перевода оригиналу. Отступление от оригинала возникает там, где невозможны однозначные

вариантные соответствия, переводческие трансформации или замены.

Своеобразие лексического состава поэзии Маяковского заслуживает особого внимания. Поэт как будто специально подбирает неблагозвучные слова, нарушая все законы мелодичности стихотворной речи. Он не стремится к милозвучности, как это делали поэты XIX в., а наоборот - создаёт стихи так, что они скрежещут, режут слух. Такая грубость поэтического материала обладает повышенной экспрессивностью. Декларативный отказ от норм существующего языка не был для творцов русского авангарда самоцелью, грамматические неправильности служили осуществлению творческого замысла, были способом рождения новых смыслов. Маяковский искал поэтические решения, которые бы соответствовали духу эпохи великих перемен. Его по праву считают новатором в области стихосложения. Особый художественный стиль, внимание к ритму стихотворения, использование новых слов отличает его поэзию от традиционной лирики.

Частое употребление неологизмов является особенностью художественного мира Маяковского. Поэт любил придумывать новые слова, понимал их силу и способность воздействовать на читателя. Авторские неологизмы наиболее полно раскрывают суть поэтического замысла, передают оттенки авторской речи. Например, меткое слово «вкопалась» [4] применительно к дамам и девицам – неологизм, который отсутствует в немецком переводе, его эквивалент не подобран, лишь употребляется безглагольная экспликативная парентеза в нейтральном значении « – da Jungfer, dort Dame – » [6], выделенная на письме с обеих сторон тире. Экспликативная парентеза поясняет и уточняет главное предложение. Ее появление связано с необходимостью конкретизации данной в начале включающего предложения обобщённой информации. Однако, следует заметить, что она не передает в полной мере тех оттенков смысла, которые заложены в оригинале на русском языке.

Проанализировав текст оригинала и его немецкий перевод, можно сделать вывод о том, что в результате творческого подхода зарубежного автора стихотворение Маяковского «Ты» может быть успешно воспроизведено на немецком языке. Выразительные

средства, используемые русским поэтом, сохраняются при трансформации текста за счет того, что переводчик смог найти новые решения, используя богатство родного языка. Наиболее точное воссоздание лирического героя становится возможным благодаря правильному использованию метафор, эпитетов, сравнений и других изобразительных приемов. Сохранение принципов рифмовки и формы еще более приближают перевод к оригиналу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров, М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского / М. Л. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики. – 1981. – Т. 1979. С. 148-168.
2. Квятковский, А. П. Поэтический словарь. Москва : «Советская энциклопедия», 1966. 376 с.
3. Ковтунова, И. И. Поэтический синтаксис [Текст] / И. И. Ковтунова ; отв. ред. Н. Ю. Шведова ; АН СССР, Ин-т рус. яз. - Москва : Наука, 1986. 205 с.
4. Маяковский, В. В. Ты / Владимир Маяковский. Во весь голос. Москва : Эксмо, 2019. С. 128.
5. Шмелева, О. Н. Коммуникативный потенциал эллиптических предложений (на материале немецкого языка) / О. Н. Шмелева, Л. В. Фадеева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2023. – Т. 12, № 1. С. 32-39.
6. Majakowski, W. Liebesgedichte. Ausgewählt von Kurt Drawert. Hrsg., Insel Verlag, Frankfurt am Main. 2008. 133 S.

УРБАНИЗМ В.В. МАЯКОВСКОГО В РЕЦЕПЦИИ ИВАНА ЕЛАГИНА

ХАДЫНСКАЯ А.А.
Кандидат филологических наук, доцент
Бюджетное учреждение высшего образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский государственный университет»

Начало XX века ознаменовалось в России бурным ростом городов. Новый ускоренный темп жизни, научно-технический прогресс, открытия в области естествознания породили особую «городскую цивилизацию», воплотившую в себе амбивалентную идею торжества человека над природой и, одновременно, уязвимость его перед грядущей мировой катастрофой. Это особое время, «синдром конца века» (по Л. Гумилеву) характеризуется апокалиптическими настроениями и предчувствием новой, еще не осознаваемой эпохи, которая неизбежно должна прийти на смену «старому миру». Традиционно в мировой культуре, вслед за Библией, город воспринимался как порождение зла: первый город на земле, согласно ветхозаветному преданию, был основан братоубийцей Каином, названный Енохом в честь сына; вторым подобным примером может служить Рим, основанный братоубийцей Ромулом. В народном представлении русских людей «антихристовым» был Санкт-Петербург, воздвигнутый «на костях» его строителей, эта мысль была продолжена Ф.М. Достоевским в его образе северной столицы как города, толкающего героев на преступление. Амбивалентностью обладает и культурологема другого библейского города, Вавилона, с которым оказалась связана идея разрушения утопии, эсхатологический миф о «крушении надежд» и мировой катастрофы. Городское «античеловеческое» пространство традиционно в культуре противопоставлялось сельскому как месту гармоничного сосуществования человека и природы.

Новый взгляд на городской мир возник в начале XX века как на пространство победы человека над природой, так как стало возможным появление искусственно созданного локуса, привлекающего своим удобством, комфортабельностью и

демонстрирующего силу человеческого разума. Мощь цивилизации, ее довлеющее начало потрясали человечество своей рукотворностью и, вместе с тем, непостижимостью и непредсказуемостью дальнейшего развития могучей технократической машины, порой фактически выходящей из-под власти ее создателя.

Модернизм как новая фаза в развитии культуры принял город как неизбежную сущность современной действительности и попытался рефлексивно ее осмыслить. По точному замечанию Н.В. Шмидт, «сама частота и интенсивность обращений поэтов Серебряного века к городской теме делает актуальным поиск общих закономерностей ее развертывания в поэзии и заставляет иначе посмотреть на функции урбанистических мотивов в построении новой, неклассической картины мира, присущей модернистскому дискурсу» [10, с. 1]. Символисты первыми из модернистов обратились к городу как к пространству новой эстетики, подчеркивая его амбивалентность (А. Блок, А. Белый и пр.). Несколько особняком стоит В. Брюсов с его «восхваляющей» поэзией городского локуса, общей же для символистов стала тенденция изображать это пространство как «страшный мир», искаженную реальность, поглотившую человека и могучую в своей власти над ним. Футуристы вслед за символистами стали «осваивать» урбанистический локус, который привлек их своей динамикой, «стремительным темпом жизни», результатом чего стала «эстетизация техники и урбанистической культуры» [5, с. 48]. Как верно заметил К.А. Хабиров, «футуризм был одним из первых движений, программно обратившихся к разработке этой темы и превративших ее в наиболее типическое, настойчиво проговариваемое положение своей эстетики» [9, с. 281].

Урбанизм как форма сознания импонировал футуризму своей современностью, динамикой, демонстрацией технократических возможностей человека, идеей строительства нового, устремленностью в будущее. Возникает новый тип городского сознания, которое «подразумевает, что город не только меняет психологию восприятия, но становится источником новых художественных форм, самого типа художественного видения», которое «увязывает городскую тему с оформлением новых эстетических представлений эпохи» [9, с. 281-282].

В. Маяковский, будучи адептом футуризма в раннем своем творчестве, воспринял город как амбивалентное пространство: с одной стороны, он привлекал его стремительным ходом жизни, красотой высотных зданий, технократическими новшествами, с другой – он уничтожал человека своим уродством, давил властью капитала, загонял в подворотни и лишал воздуха, что можно обобщенно именовать знаменитым «адищем города».

Город у Маяковского складывается из «кричащих» деталей, вкупе создающих картину хаотичного нагромождения красок и звуков, подобно футуристическим полотнам и «перфомансам», ослепляющим и оглушающим зрителя. Метафорические городские образы несут в себе оценку этого локуса лирическим героем, они гиперболичны, порой абсурдны: «гроба домов», «башен кривые выи», «выжженный квартал», «лысый фонарь», «змеевидные рельсы», «пасть трамвая» и пр. Город одушевляется, живет своей странной жизнью, показанную поэтом через яркие визуальные образы (художник и поэт в Маяковском существуют в неразрывном единстве):

Багровый и желтый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
Увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.
[6, с. 43]

Цивилизация захватывает человека, опутывает сетями проводов, берет в плен комфортом: «Фокусник / рельсы / тянет из пасти трамвая, / скрыт циферблатами башни. / Мы завоеваны! / Ванны. / Души. / Лифт. / Лифт души расстегнули. / Тела жгут руки. / Кричи, не кричи: / !Я не хотела!» - / резок / жгут /муки» [6, с. 45].

Лирический герой у Маяковского бросается эпатажными заявлениями: «А вы могли бы?», «ничего не понимают», «я люблю смотреть, как умирают дети» и пр., что выдает в поэте художника-

авангардиста с подчеркнутым антиэстетизмом. И вместе с тем это безмерно одинокий герой, стоящий над толпой не понимающих нежное «поэтино сердце» людей: «Я одинок как последний глаз / у идущего к слепым человека».

Эклектизм и эпатажность футуристического стиля подчеркивается соседством «демократического словаря» с высокими ораторскими интонациями, восклицаниями-обращениями к толпе – «стоглавой воши». Сложность ритмического рисунка, знаменитая «лесенка» иллюстрируют «ломаную» городскую действительность, изображенную глазами лирического героя – не только «глашатая» и «главаря», но и одинокого, страдающего и непонятого.

Урбанизм В. Маяковского нашел неожиданное продолжение в творчестве эмигранта «второй волны», русского поэта Ивана Елагина (1918-1987, настоящее имя Иван Венедиктович Матвеев). Среди своих учителей и кумиров поэт называл имя Маяковского как одного из самых значимых. Стихи «глашатая революции» сопровождали Елагина с детства, и любовь к ним возникла через отца, поэта-футуриста Венедикта Марта. По разысканиям М. А. Аразовой, Елагин декларировал эту близость, писал о Маяковском стихи («Поэт», «Я сегодня прочитал за завтраком», «У памятника Маяковскому» и др.), стараясь понять его не только как о поэта, но и как о человека. В посвященных ему строках Елагин осознает масштаб его подлинного дарования и пытается отрефлексировать его в собственном творчестве, как на уровне поэтики, так и ритмики, перенимая манеру акцентного стиха, располагая строки «лесенкой», используя «маяковский словник» и пр. Важно заметить, по справедливому замечанию М.А. Аразовой, что, «наследуя Маяковскому, Елагин снимает с него «советскую» маркированность – Маяковский для него в первую очередь великий поэт огромной лирической силы» [2, с. 146].

Аллюзивный ряд, связанный с Маяковским, у Елагина обширен, но наше внимание привлекла урбанистическая тема, не столь очевидная, но, на наш взгляд, одна из самых важных в рецептивном поле поэта. Сын репрессированного в 1937 году отца и сгинувшей во времена нацистской оккупации матери, Иван имел драматичную судьбу «члена семьи врага народа»: бродяжничал, перебивался случайными заработками, был спасен друзьями

убитого отца, встретил немецко-фашистских оккупантов студентом Второго медицинского института в Киеве. В силу жизненных обстоятельств и личных убеждений Елагин во время Великой Отечественной войны эмигрировал в Германию в лагеря для «перемещенных лиц» (DP), оттуда в 1950 году в США. Его судьба и там была нелегкой: развод с первой женой, незнание языка, тяжелый неквалифицированный труд за «кусок хлеба». Но упорство, моральная стойкость и осознание себя как настоящего поэта, в конечном итоге, привели к успеху – известность у читателей и критиков, докторская степень и работа в Питсбургском университете, счастливая семейная жизнь со второй женой.

В своей поэзии Елагин постоянно подчеркивал родство с великой русской литературой, хранителями которой за границей объявили себя представители «первой волны» эмиграции. Его они не особо жаловали, считая советским поэтом, словами Г. Иванова, связанным с «Пролеткультом и Маяковским», что было весьма нелестной характеристикой. Но опыт эмигрантства, несмотря на разницу в позициях, у них был общим, и он нашел в лирике Елагина непосредственное выражение.

Один из лейтмотивов его творчества – мотив дороги, самый «русский» и вполне объяснимый в его ситуации. По мысли Л.В. Толстобровой, это существенно повлияло на поэтику Елагина, так как «постоянный и бесконечный поиск, зародившийся в душе человека вследствие неоформленности пространства, приводит к тому, что лирический герой попросту теряется среди городских пейзажей и ощущает себя в совершенно ином измерении – в некой вертикальной плоскости» [8, с. 146]:

Я и сам о том уже не ведаю,
Что ищу я в шуме городском,
За какими отсветами следую
И в пространстве двигаюсь каком.
[4, с. 182]

Урбанизм Елагина многие исследователи возводят к влиянию Маяковского, отмечая из общность в трактовке городских тем, приемов в поэтике и ритмике [3, С. 279]. В первом сборнике «По дороге оттуда» (1953) город имеет абстрактные черты и является скорее местом действия, в нем еще нет реалистических примет американских городов, к которым лирический герой неоднозначно

относится, но в них уже чувствуется тревожность, дисгармоничное начало:

Усталый город пал в ночное лоно.
Душе – застенок сна.
Над головой в горбатых ветвях клена
Запуталась луна.
[4, с. 43]

Так. Маскарад вечерний начат.
Расторгнут занавес зари.
Как виселицы, замаячат
На перекрестках фонари!
И тени супятся, и серый
Наваливается фасад,
И улица плывет галерой,
И вспять шарахается сад!
Всё в судорогах, и трамваев
Не выпускают стыки рельс,
Покуда сумерки, истаяв,
Не завершат заклятый рейс.
[4, с. 45]

Ни зги, но ветер. Уличным фигляром
Снует фонарь. И мир опустошен.
В такую ночь бродить по тротуарам,
На брови сдвинув черный капюшон!
[4, с. 63]

Как вечерами тротуары глухи,
Как сердцевина города мертва,
Где тучные мошенники и шлюхи,
Как синие прожорливые мухи,
Слетались в ресторанные хлева!
[4, с. 91]

Очевидны аллюзии не только на Маяковского, но и на Блока и Белого, а также Гумилева с Мандельштамом (тема городского

трамвая). «Адище города» отзывается у Елагина характерным для него мотивом дороги, и «маяковские» строки с «мостовой», «улицей» и «автомобилями» причудливо переплетаются с пушкинскими «Бесами», создавая фантасмагорический образ города-убийцы:

Мы едем. Улицею ли?
То мостовая или ад?
Автомобиль, юли, юли
Между столбов и баррикад,
Между рогаток наугад —
Врывайся в этот непрогляд!
Что там чернеет поперек?
Канава, вывеска иль ров?
Не сбережешь ни рук, ни ног:
Тут собирает ночь оброк
С автомобильных катастроф,
С перевороченных дорог!
[4, с. 92]

Но среди «депрессивных» образов мрачного урбанизма неожиданно находятся радостные строки акцентного стиха, отправляющие к раннему Маяковскому:

Тяжеловесные струи Ливень
апрельский пролил, Их на ходу
оркеструя
Для проводов и кровель!
Захлебывалась мостовая От
бурной скороговорки! В доме, не
переставая, Бились оконные
створки! Оторопев, помешкав,
Ливень пошел на попятный.
Стали уже вперебежку
Вспыхивать белые пятна. Старый
забор перекривлен, Скомкан
кустарник старый. Гневными
бивнями ливня
Размозжены тротуары![4, с. 48]

Образ города как потенциально враждебного пространства сложился у поэта в связи с двумя мировыми войнами, непосредственной участницей которых была Россия, и здесь революционной урбанистической романтике Маяковского Елагин противопоставляет трагический отклик города на национальную катастрофу, рисует картины города, разоренного войной:

Усталый, голодный, военный —
Ты скорчен в предсмертном броске,
И бьется затравленной веной
Нева у тебя на виске!
[4, с. 94]

Скабрезно каркнув, пролетает грач
Над улицами, проклятыми Богом,
Над зданиями, рвущимися вскачь
Навстречу разореньям и поджогам.
Над рухлядью ненужных баррикад,
Над остовом обугленным квартала,
Откуда пламя рвалось наугад
И чердаки окрестные хватало...

И судьбы, и жилища сметены.
И там, в нечеловеческом закате,
С перегнутой над улицей стены
Свисают заржавелые кровати.
[4, с. 96]

В лихой «Камаринской» Елагин с горечью отмечает печать смерти на измотанном войной городе («Не рядить бы этот город – мировать! / Отпевать бы этот город, отпевать!» [4, с. 98]), саркастически обыгрывая древнерусский глагол «мировать» – *мирить, мириться* и *мазать миром* (покойника). «Проторенной легкой параболой звезд / Летели на город голодные бомбы» [4, с. 99] – так пишет поэт о любимом Киеве, подвергнутом нацистским авиаударам. В упомянутых стихотворениях антивоенный пафос достигает наивысшего накала, ибо любая война воспринимается

поэтом как преступление против человечества. У Елагина нет спасительной, многое объясняющей и многое оправдывающей революции, ее «очистительного огня», как у Маяковского, в этом их позиции принципиально расходятся, его большевизма он не принимал.

В эмиграции, в «мюнхенскую пору» поэт ощущает себя изгнанником, хотя его отъезд состоялся по доброй воле, его во многом автобиографический лирический герой полон отчаяния, словно, бродя среди этих городских перекрестков, он очутился на обочине жизни:

То на улице мерзну безлюдной,
То слоняюсь среди пустырей,
Чтоб какой-нибудь смерти нетрудной
Приглянулся бы я поскорей.
[4, с. 105]

Где, как сумерки, улицы стары,
И на каждых воротах броня,
И смертельные желтые фары
Отовсюду летят на меня,

Где сады багровеют от желчи
И спешат умереть облака,
Где тоскуют и любят по-волчьи
И бросаются вниз с чердака.
[4, с. 107]

Первые американские впечатления не трагичны по тональности, но город оставляет впечатление неживого, искусственного пространства, предельно далекого от природы, в котором герою не к кому обратиться. По утверждению В. Синкевич, «поэт многое не принял на Западе, почувствовав бездушность механизированного современного города, его порочную ночную жизнь… Елагин так и не смог стать – или почувствовать себя – “своим” в Америке» [7].

По наблюдениям М.А. Аразовой, восприятие города Елагиным существенно меняется в его поздних произведениях, в частности в поэме «Нью-Йорк – Питсбург» (1986), где по сюжету лирический герой переезжает из Питсбурга в Нью-Йорк и

поражается величию бетонно-стеклянного гиганта [1]. Город показан в таком же «неоновом» обличье, как и прочие американские урбанистические локусы в более ранних текстах, но в его каменной монструозности герой начинает видеть особую красоту. Он искренне восхищен тем, что, оставаясь равнодушным к человеку, не оставляя места чувствам и эмоциям, он, тем не менее, завораживает всякого, туда приехавшего. Нью-Йорк у Елагина олицетворяет собой победу капитала над душой горожанина, не оставляя у него ни тени сомнения по поводу правильности выбора жизненного пути – пути преуспевания, преодоления всех преград на пути к счастью, пусть так «примитивно» понимаемого. В облике мегаполиса мы вновь видим «маяковские» приметы: шум улиц, блеск витрин, свет фонарей – искусственные знаки урбанистического локуса XX века. Они не несут в себе отрицательной коннотации, герой с трудом, но уже свыкся с этим пространством, так как оно стало его последним пристанищем в его длинном жизненном пути:

Я, несмотря на все, люблю Нью-Йорк!
Меня всегда приводит он в восторг –
И день и ночь меняющийся город.
[4, с. 347]

Но, как всякого эмигранта, его оставляет мысль о родине. В стихотворении «Я сначала зашел в гардероб…» Нью-Йорк являет фантастические свойства, что роднит его с городом раннего Маяковского, чье пространство активно проявляет свою амбивалентность. И если у «певца революции» это в равной мере и локус кипучей динамичной жизни, и утопический «город обреченных», то Елагин строит свою оригинальную бинарную оппозицию – это и американский город, приютивший поэта и давший ему простое человеческое счастье, и русский город, навсегда оставшийся в его эмигрантском сердце. Фантастическим образом оба урбанистических пространства проникают друг в друга, осуществляя невозможную в реальности мечту лирического героя вернуться на родину:

Я недаром привесил звезду
К девятнадцатому этажу.
Вот сидишь ты в переднем ряду,
А я в синем луче прохожу.

Сквозь меня он как нитка продет,
И в луче я почти неживой.
И вплывает нью-йоркский рассвет
Прямо в белую ночь над Невой.
[4, с. 417].

Елагин, обращаясь к поэтическому опыту Маяковского, находит в нем своеобразную эстетическую точку опоры, близкую ему по поэтическому умонастроению. Обнаружив в советском поэте мощную лирическую струю и «нежную душу», он воспринял эти «уроки поэзии» как один из вариантов примирения с эмигрантской действительностью, в его случае с урбанистической Америкой. Во многом не разделяя мировосприятие Маяковского, вставшего на службу большевизму, он, тем не менее, сумел увидеть в нем настоящего поэта, понимая его заблуждения как отход от «большой русской дороги», ведущей к истине. Для Елагина самым важным было не сбиться с этого пути, о чем он и написал своим читателям-потомкам в надежде быть услышанным будущими поколениями:

Пускай сегодня я не в счёт,
Но завтра может статься,
Что и Россия зачерпнёт
От моего богатства.
Пойдут стихи мои, звеня,
По Невскому и Сретенке.
Вы повстречаете меня,
Читатели-наследники.
[4, с. 292]

ЛИТЕРАТУРА

1. Аразова М.А. «Нью-Йорк – Питсбург» как итоговая поэма Ивана Елагина // Уральский филологический вестник, 2018. №5. С. 63-71.
2. Аразова М.А. Рецепция творчества В. Маяковского в поэзии И. Елагина // Дергачевские чтения - 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций: материалы XII Всероссийской научной конференции (г.

Екатеринбург, 13-14 октября 2016 г.): К 70-летию Объединенного музея писателей Урала. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. С. 149-154.
3. Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья (курс лекций): учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русская литература». 2-е изд. М.: Высшая школа, 2005. 364 с.
4. Елагин И. Собрание сочинений в 2-х тт. Т. 1: Стихотворения. М.: Согласие, 1998.
5. Култышева О.М. Урбанизм и проблема цивилизации в творчестве В. Маяковского / Нижневартовский филологический вестник, 2017. №2. С. 47-57.
6. Маяковский В.В. Сочинения в 2-х томах. Том 1. М.: Правда, 1987. 768 с.
7. Сафронова Е. Иван Елагин. «Тяжелые звезды». Послесловие В. Синкевич «Только звезды оставь…» // Знамя, 2013. №6. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2013/6/s22.html.
8. Толстоброва Л.В. Мотив дороги в лирике Ивана Елагина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2014. № 5. С. 145-147.
9. Хабиров К.А. Мифологическое представление города у футуристов // Перекрестки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве: мат-лы Восьмых Международных научных чтений. Часть 1. Калуга, 2022. С. 278-291.
10. Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: автореф. дис. …канд. филол.н. М., 2007. 17 с.

МАЯКОВСКИЙ, ПУШКИН И ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА

ЧУРЛЯЕВА Т.Н.
Кандидат филологических наук, доцент
Новосибирский государственный технический университет

«Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности» – всем известный лозунг из эпатирующего буржуазную публику манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912). Одним из авторов этого скандального воззвания был и В. Маяковский. Отказываясь от наследия классиков, футуристы выражали полное презрение и к современной литературе – к М. Горькому, Л. Андрееву, А. Куприну, И. Бунину, В. Брюсову, А. Блоку и др., дерзко заявляя: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!» Вслед за «Пощечиной общественному вкусу» последовали другие сборники: вторая книга «Садок Судей» (1913), «Дохлая луна» (1913; 2-е изд. – 1914), «Затычка» (1914), «Молоко кобылиц» (1914), «Рыкающий Парнас» (1914). В последнем был напечатан манифест «Идите к черту!» с выпадом против возникшей группы акмеистов («свора адамов с пробором»).

Футуристов клеймили и прославляли. М. Горький, один из тех, кого тоже «бросали» как недостойного места в новом революционном искусстве писателя-мещанина, в 1915 году творческое бунтарство футуристов приветствовал: *«Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину. <…> Их много ругают и это несомненно огромная ошибка. Не ругать их нужно, к ним нужно просто тепло подойти, ибо даже в этом крике, в этой ругани есть хорошее: они молоды, у них нет застоя, они хотят нового свежего слова, и это достоинство несомненное <…> Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды... молоды»*. Разглядел он «дарование» и в бунтаре Маяковском: *«Вот возьмите для примера Маяковского – он молод, ему всего 20 лет, он криклив, не обуздан, но у него несомненно где-то под спудом есть дарование. <…> Я читал*

его книжку стихов. Какое-то меня остановило. Оно написано настоящими словами» [4, с. 69].

И.Е. Репин в том же 1915 году, «с огненной ненавистью» относившийся к футуристам-художникам, и презрительно называвший их «футурней», при личной встрече с Маяковским-поэтом искренне восхищался реалистической силой его стихов: «Уж вы на меня не сердитесь, но, честное слово, какой же вы, к чертям, футурист» [12, с. 503].

Что подкупало в личности Маяковского его потенциальных оппонентов? Искренность, неподдельная страстность, откровенность, а также точность в словесном выражении чувств, какое-то внутреннее чутье своей правды и правоты.

Таким же честным и подлинным он был и в принятии революции: «ОКТЯБРЬ. Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось» [11, с. 25]. В 1918 году Маяковский и футуристы, искренне доверившись революционной бури, охватившей Россию и совпавшей с их стремлением к «наказанию» буржуазии, власти «жирных и сытых», в «Манифесте Летучей Федерации Футуристов» (Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский) призывали к борьбе с «рабством духа:»: «Мы пролетарии искусства – зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции – революции Духа» [4, с. 69]. И все последующие годы своей литературно-публицистической работы Маяковский посвятил битве – жесткой, бескомпромиссной, неистовой – со «старьем» (классическим и декадентским искусством) – третьим, наряду с двумя другими («рабством политическим» и «рабством социальным») – китом, на котором держался «старый строй».

Пушкин в эстетической идеологии футуристов и в оценке самого Маяковского – яркого лидера движения, виделся кумиром «старого мира», одной из неприступных твердынь, ревниво оберегавшейся буржуазно-либеральной творческой интеллигенцией. В зависимости от надобности Пушкин выдвигался то как проповедник «чистого искусства», то как представитель «идейной» поэзии, поэтому низвергнуть его в борьбе за «революцию Духа» как отживший свое «памятник» для футуристов-бунтарей было жизненно необходимо. Отсюда пафос борьбы всех авангардистов

разных мастей с Пушкиным, ставшим их оружием против всех «врагов» поэзии «молодых», отстаивающих свое право на новое понимание искусства.

Отношение В. Маяковского к великому русскому поэту А.С. Пушкину было сложным и эволюционировавшим вместе с его творческим путем: от *«Выстроили пушки по опушке, глухи к белогвардейской ласке. А почему не атакован Пушкин? А прочие генералы классики? Старье охраняем искусства именем…»* (Радоваться рано, 1918) – до *«Я люблю вас, но живого, а не мумию»* (Юбилейное, 1924). Очевидно, что дело здесь не в огульном нигилистическом отрицании классика. Дело в ином. И в очень личном, «своем» понимании наследия Пушкина в эпоху революционных перемен, и во внешних обстоятельствах, диктуемых социокультурной и политической жизнью.

История отношения Маяковского к классику представляет собою непростую страницу истории литературной борьбы дореволюционного и революционного времени, на полное раскрытие содержания которой мы вряд ли можем претендовать, кроме как коснуться отдельных ее моментов.

Основная борьба вокруг классического наследия развернулась в 1920-х годах, в период формирования программы культурного развития пролетариата. Помимо группы футуристов, которая в 1924 году объединилась в движение «Леф» («Левый фронт искусств»), на литературной арене борьбы прочно закрепилась ассоциация пролетарских писателей («Пролеткульт»), отстаивающая более чем радикальные взгляды, относительно классики. Идейным вдохновителем и руководителем Пролеткульта был А.А. Богданов, принимавший активное участие в создании теории пролетарского искусства. Его взгляды на положение классического искусства были более чем влиятельными, и поддерживались в той или иной степени и лефовцами. Свою пролетарскую теорию искусства А.А. Богданов выводил из марксистской теории классовой борьбы.

А.А. Богданов полагал, что одним из организационных способов *«объединения и сплочения классовых сил»* выступает искусство, понимаемое им сугубо в идеологической функции – как *«орудие социальной организации людей»*, т.к. оно обращается к массам на доступном для нее языке образов и чувств [2, с. 421]. Поэтому пролетариату *«необходимо искусство коллекти-*

вистическое, которое воспитывало бы людей в духе глубокой солидарности, товарищеского сотрудничества, тесного братства борцов и строителей социализма» [2, с. 422]. Классическое буржуазное искусство, вводящее «людей в мир власти, подчинения», воспитывающее *«в массах покорность, смирение и слепую веру», «индивидуализм»*, для этих целей не годилось [2, с. 422]. Поэтому А.А. Богданов настаивал на необходимости нового метода, основу которого должна была составить *«новая классовая логика»*. В качестве метода избиралась марксистская критика, которая, по убеждению А.А. Богданова, должна была *«идти рядом с развитием самого пролетарского искусства, помогая ему советом и истолкованием и руководя им в постижении художественных сокровищ прошлого. <…> объяснив ему все, что в них для него полезно и нужно и чего в них для него не достает»* [Там же]. Лишь пролетарски-классовая критика, вооруженная высшей по отношению ко всей культуре прошлого *«коллективно-трудовой точкой зрения»*, способна помочь рабочему классу «овладеть» наследством [1, с. 429], отсечь от него все лишнее, то, что не является для класса необходимым.

Суть метода заключалась в выяснении ключевого вопроса: отражена ли в произведении *«организационная задача»* или – нет? Для выработки марксисткой методологии в сфере искусства и литературы потребовался полный пересмотр всего культурного наследства, полученного пролетариатом от «старых» классов. Исходя из логики марксистской критики, большая часть классических произведений оказалась лишенной «организационной задачи» и потому бесполезной и ненужной в деле воспитания пролетариата.

«Теории» Пролеткульта, проповедовавшие возможность создания пролетарского искусства без освоения культурного наследства, были в 1920 году осуждены В.И Лениным в речи на III Съезде комсомола, в которой им была дана жесткая установка по вопросу о культурном наследстве: *«Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»* [5, с. 315].

Это выступление В.И. Ленина оказало соответствующее влияние на изменение, точнее, корректировку позиции ЛЕФа по отношению к классическому наследству. В программных статьях первого номера журнала «ЛеФ» (1923) «В кого вгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?» под авторством В. Маяковского уже не выдвигалось требование отбрасывать классику как ненужный в деле строительства новой культуры *«отживший свое материал»*, напротив, заявлялось использование ее в деле образования и воспитания масс, но при условии установления *«правильной исторической перспективы»*: «*Мы должны пересмотреть нашу тактику. Сейчас для 150.000.000 классик – обычная учебная книга. Что же, мы даже можем теперь эти книги как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них: мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу»* [6, с. 45]; «Только в мастерстве – право откинуть старье» [9, с. 49]. Сам Маяковский довольно иронично оценивал свой юношеский романтический максимализм, призывая своих единомышленников не «жить на проценты вчерашней революционности», но доказать серьезность намерений работой «плечом к плечу со всеми, рвущимися к победе коммуны». Он обращается ко всем представителям Левого фронта искусств с призывом быть полезными и нужными современному стремительно развивающемуся миру. Искусство в измененной концепции должно не разрушать, но участвовать «в стройке века» [9, с.48- 49].

Думается, для Маяковского вопрос использования классики получает окончательную ясность в 1926 году. В статье «Как делать стихи», рассматривая эту проблему в аспекте «правильной исторической перспективы», писал о том, что *«старый язык»* классической и декадентской литературы, *«расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста», оказался вытесненным «новой стихией языка <…> Как его сделать поэтическим? Старые правила с "грезами, розами" и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров? Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику – вместо напева, грохоту барабана – вместо колыбельной песни»* [8, с. 84-85].

Маяковский абсолютно убежден в том, что стремительно развивающейся советской республике нужна новая поэзия, вмещающая в себя *«язык 150 000 000»*. Для *«делания»* нового стиха *«старый словесный дом» – «ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс»*, должен пойти в качестве строительного материала. У Пушкина можно и нужно учиться лишь *«навыкам и обработке слов»*, но не окружать его *«художественно-религиозны поклонением»*, превращая в орудие борьбы против революционно-публицистической поэзии. Современная советская поэзия – это *«производство»*. Поэтому необходимо *«обучение поэтической работе»*, заключающееся в *«изучении способов всякой поэтической работе, изучении производственных навыков, помогающих создавать новые»* [8, с. 116]. «*С поэзией прошлого ругаться не приходится – это наш учебный материал»* – подводит итог Маяковский [8, с. 81].

В выступлении на диспуте «Леф или Блеф» в 1927 году Маяковский, защищая завоевания литературной работы пролетарских поэтов и членов Левого фронта искусств, продолжает определять актуальные литературные тенденции современного искусства. В качестве *«лучших работников искусства современности»* он выдвигает Леф: *«Лефистами мы называем каждого человека, который с ненавистью относится к старому искусству. Что значит с "ненавистью"? Сжечь, долой все старое? Нет. Лучше использовать старую культуру как учебное пособие для сегодняшнего дня, поскольку постольку она не давит современную живую культуру. Это одно. И второе, что для передачи всего грандиозного содержания, которое дает революция, необходимо формальное революционизирование литературы. Вот эти два положения делают человека лефистом»* [10, с. 327].

Говоря о *«ненависти к старому искусству»* и признавая значение классической поэзии лишь как «учебного пособия» для советских поэтов, Маяковский восстает по существу против своих литературных врагов, против всей той «романсово-критической обывательщины», которая именем фальсифицированного Пушкина пыталась бороться с революционно-публицистической советской поэзией. Всем, сомневающимся в действенном характере левого искусства, Маяковский уверенно заявляет, что Леф, научившись у Пушкина *«формовке слова»*, научит понимать *«всего Пушкина»* –

«прекраснейшего, величайшего выразителя своего времени», «рабочую аудиторию», «пролетарски-крестьянскую массу» [10, с. 348].

Таким образом, тезис *«ненависть к Пушкину»*, неоднократно звучащий в многочисленных литературно-публицистических текстах и в публичных выступлениях Маяковского на многочисленных литературных диспутах и дебатах 1920-х годов, становится ни чем иным, как полемическим приемом в борьбе против огульных заявлений литературных оппонентов, обвинявших лефовцев и Маяковского в непонятности массам их поэзии, в отсутствии читателя, в чрезмерной социально-политической ангажированности их творчества, в его агитационно-пропагандистском характере.

Ответ Маяковского 25 марта 1930 года на вечере, посвященном двадцатилетию его литературно-публицистической деятельности, прозвучал завершающим аккордом в длящимся почти 20 лет споре о Пушкине и классическом наследии в целом: *«<…> Товарищ говорит, что я прямо целиком уничтожаю всех классиков. Никогда я этим глупым делом не занимался (Подчеркивание – наше.) <…> Я только говорю, что нет ударных на все времена классиков. Изучайте их, любите в том времени, когда они работали. Но пусть они огромным своим медным задом не застилают дорогу молодым поэтам <…> Если я выступаю против классиков, то отнюдь не за их уничтожение, а за изучение, за проработку их, за использование того, что есть в них полезного для дела рабочего класса»* [7, с. 434]. Dixi.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов А.А. О художественном наследстве // Вопросы социализма: Работы разных лет / А.А. Богданов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 426-437.
2. Богданов А.А. Пролетариат и искусство // Вопросы социализма: Работы разных лет / А.А. Богданов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 420-426.

3. В. В. Маяковский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В. Н. Дядичева. -- СПб.: РХГА, 2006. 1072 с. (Русский Путь). – URL: http:// russianway.rhga.ru/upload/main/024_Gorky.pdf
4. Дядичев В.Н. Маяковский: стихи, поэма, книги, цензура… Фрагменты посмертной судьбы поэта // Литературное обозрение. – 1993. – № 9-10. – С. 63-69.
5. Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // Полн. собр. соч.: в 56 т. – М.: Политическая литература, 1981. – Т. 41. – С. 298-318.
6. Маяковский В. В кого вгрызается Леф? // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1959. – Т.12. – С. 45-47.
7. Маяковский В. Выступление Доме Комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1959. – Т.12. – С. 422-437.
8. Маяковский В. Как делать стихи // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1959. – Т.12. – С. 81-117.
9. Маяковский В. Кого предостерегает Леф? // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1959. – Т.12. – С. 48-50.
10. Маяковский В. Выступления на диспуте «Леф или блеф?» // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1959. – Т.12. – С. 325-350.
11. Маяковский В. Я сам // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1955. – Т.1. – С. 7-32.
12. Чуковский К. Маяковский // Современники. Портреты и этюды / К. Чуковский. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 704 с.

МАЯКОВСКИЙ, КИНТО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ШАФРАНСКАЯ Э.Ф.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет
Смоленский государственный университет

В стихотворении Маяковского «Владикавказ – Тифлис» (1924) присутствует совершенно прозрачный вектор имперскости – автор, в лице лирического героя, пунктиром прослеживает историю Грузии «от Рождества Христова». Начиная от «веков девятнадцать назад» до революции 1917 года, он примеряет к себе всевозможные исторические роли – такие, которые находились, по его мнению, под игом-гнетом эксплуататоров и душителей свободы. Он «грузин», «бродяга», «лезгинщик и гитарист», «муша», «мститель Арсен», «Шота Руставели», он наблюдал «войска золотопогонников русских», и, наконец, когда взвилось «знамя большевиков», лирический герой обретает черты «товарища одной Федерации грядущего мира Советов» [11]. Эти стихи – поэтическое изложение истории в советском изводе, да и сам субъект Маяковского замечает: «История – врун даровитый» [11], тем самым, предположу, намекая на свое служение новой советской власти.

Все перечисленные роли, в которые перевоплощается лирический субъект, вполне, с его точки зрения, достойные. Но есть упоминание о другой – которая отвергается им: «Грузин я, / но не кинто озорной, / острящий / и пьющий после. / Я жду, / чтоб гудки / взревели зурной, / где шли / лишь кинто / да ослик» [11, с. 67].

Кем угодно может выступить глашатай нового мира, только не кинто. На этой якобы «отрицательной» фигуре – кинто – мы и остановимся. Оказалось, что кинто упоминается в ряде русских литературных текстов разных этапов истории XX века (и после).

Так, на выставке, посвященной поэту Тициану Табидзе (Дом-музей Бориса Пастернака, декабрь 2014 – январь 2015), экспонировалась фотокопия карикатуры «Протест кинто» (1930-х годов). На рисунке изображены две спорящие фигуры: Табидзе и кинто. В подписи (на грузинском языке) под рисунком выражена суть спора:

Тициан Табидзе: Тип кинто является выходцем с востока. Этот тип уже вымер и поэтому его должны упразднить из литературы, театра и вообще из искусства.

Кинто: Ты есть, а меня не должно быть? Я столетиями брожу по Тифлису, а ты хочешь меня выгнать? С ума сошел?

Загадочное слово «кинто» позвало к расследованию – прежде я его не слышала. Опрос коллег – филологов и преподавателей – показал, что и у них слово не вызывает никаких ассоциаций.

Ирина Ерисанова, директор Дома-музея Бориса Пастернака, комментирует фигуру кинто так: «Кинто – это главный "встречальщик", он всегда готов подставить плечо, встретить гостей, жизнелюбивый; на рисунке он как бы соперничает с Табидзе, который отнимает у него "работу"».

Пишет о кинто и К. Паустовский в следующем фрагменте: «Пиросман не мог заниматься тем, чем занималось в то время большинство бедняков в Тифлисе, – ничтожными темными делами, удачным и неудачным обманом. Для этого он был слишком чистосердечен и горд. Он не был бездельником и тифлисским кинто – полунищим, веселым и наглым. Он не умел, как кинто, делать деньги "из воздуха", из анекдота, из неприличной шутки, из "ишачьего крика"» [15, с. 371]?

Какие образы встают перед читателем при перечислении социальных фигур, когда Кирилл Зданевич пишет о Пиросмани: «Он рисовал толстых духанщиков, стариков и старух, виноторговцев, нищих, кинто…» [7, с. 8]?

Что имел в виду Сергей Довлатов в повести «Наши», где рассказчик сообщает о своем дяде: «В юности он был тифлисским кинто» [6, с. 164]?

Примеров можно привести не один десяток (особенно из литературы нон-фикшн). Несомненна необходимость введения слова «кинто» и его смыслов в русский культурологический контекст.

Фигура кинто в городской культуре Грузии была, с одной стороны, маргинальной, с другой – чрезвычайно популярной и яркой в городском ландшафте Тифлиса начала XX века. Каждый, вскользь упоминающий о кинто или пишущий о нем специально, формулирует свое отношение к нему – восторженное, как к экзотической фигуре Востока, или уничижительное, как к

«порочному наследию прошлого». Таким образом, фиксируем неоднозначное отношение к кинто. (Смею предположить, что диалог, представленный на упомянутой карикатуре, шутливый: вряд ли Табидзе был борцом с кинто.)

Вхождение грузинской культуры в русскую было особенно активным с начала XIX века. Однако ни у Грибоедова, ни у Пушкина, ни у Лермонтова о кинто упоминаний нет. Оно появляется в русских текстах с конца XIX века и существует там весь XX-й. Можно предположить, что кинто – плод урбанизированных и миграционных процессов означенного периода. Правда, в «грибоедовском тексте» – романе Юрия Тынянова – есть фрагмент, где *угадывается* фигура кинто:

«…За окном брякнула гитара… Где-то поблизости, напротив, в переулке, сладостный и жидкий голос запел:

Влюблен я, дева красоты… <…>

Грибоедов вдруг оживился. Он слушал.

Дева гор, дева гор…

В доме напротив, из-за деревьев, в открытое окно виднелся конец молодого носа, поднятого кверху, и из-под расстегнутого ворота бился и трепетал галстук» [17, с. 203] – в этом портрете ночного куплетиста *распознается* кинто, прямо не названный автором, но обозначенный как перифраз – набором *опознавательных* примет кинто, ставших популярными ко времени написания романа.

Множество толкований слова и понятия «кинто», разбросанных по текстам разных жанров, приводит к итогу: кинто – это городской балагур, скоморох, певец и танцор, по совместительству мелкий торговец-разносчик сопутствующих товаров (зелени, фруктов, сладостей), уложенных в корзину или на поднос и водруженных на голову кинто, который виртуозно, артистично, с шутками-прибаутками передвигался по городу. «Рядом идет торговец – кинто, у которого весь товар находится на деревянном блюде, водруженном на собственной голове» [7, с. 24].

«На огромной деревянной чаше-подносе (табахи) кинто раскладывали горы фруктов, овощей, зелени, яйца, рыбу и др и, водрузив это сооружение себе на голову, отправлялись на работу. Для удобства голову обматывали специальным покрывалом *кинти*, которое удерживало в равновесии тяжелое табахи. Кинто довольно

свободно и быстро передвигались со своей ношей, оставляя обе руки свободными. Иногда кинто развозили свой товар на больших тачках, запряженных ослами. Кинто обычно неистово рекламировал свой товар, громко зазывая к себе покупателей. При этом он нещадно коверкал русские слова, создавая свой собственный рекламный сленг, лишенный порой всякого смысла, но в общем-то достаточно понятный и привлекательный для рядового тбилисского покупателя: “Агурец, агурец, Александре молодец”, “черешни, вишни испанцки”, “яблок антоновцки”, “перцик, перцик, априкос”, “смотри сюда, купи што ли” – эти и другие специфические возгласы кинто сотрясали все вокруг.

Завидев, что кто-либо из покупателей проявляет интерес к его товару, кинто тут же снимал с головы табахи или останавливал своего осла и начинал торговаться. При этом кинто был не прочь надуть покупателя, и в этом смысле за ними утвердилась весьма дурная слава. Обмеры и обвесы в соединении с мощным напором на покупателя были главными методами кинто» [2, с. 66].

Ни одно городское веселье не проходило без участия кинто – на картинах, фотографиях с соответствующим содержанием присутствует танцующий кинто.

Его легко распознать по внешнему облику: высок, строен; «кинто в широких шароварах и лихо заломленных фуражках…» [7, с. 23]; «За ремешок был заткнут большой красный платок, который служил чашей весов при взвешивании товара. С этим же платком исполняется знаменитый танец “кинтоури”» [5]; «Слышны звуки шарманки, исполняющей популярную мелодию, идут живописно одетые кинто. Лихо сдвинута на затылок фуражка блином. Пестрым платком повязана шея, под синей чохой горит красный архалук. Широкие штаны заправлены в шерстяные с пестрым узором носки. На ногах мягкие черные чусты. Острословы и кутилы, они возвращаются с ночного пиршества; герои, ищущие славу за столом, где они, бахвалясь, прославляют друг друга и восхищаются своими плутнями на торговом поприще» [7, с. 24–25].

Кинто – участник традиционных ритуалов. Кирилл Зданевич описывает сценку, изображенную на картине художника Ладо Гудиашвили: «Его интересно задуманный рисунок “Поминальный тост Пиросмани” проникнут чувством грусти по рано умершему художнику. Поднята могильная плита, ее подпирает скорбящая и

осиротевшая лань, как бы поджидающая выхода живого Нико. Кинто, играя на органе, льет вино на могилу – старинный грузинский поминальный обычай» [7, с. 91].

Некоторые горожане, желая эпатировать зрителя, хотят походить на кинто – говоря о персонажах Пиросмани, Кирилл Зданевич отмечает: «Также нарядны мальчики – сыновья богатых духанщиков, одетые в костюмы кинто. Они важны и немного чванливы» [7, с. 47] (см. картину Нико Пиросмани «Сын богатого кинто», купленную у художника Ильей Зданевичем, открывателем Пиросмани для русского и мирового зрителя). Чтобы полно воспринять живопись Пиросмани – необходимо иметь представление о кинто и контексте его бытия: «Много раз кинто были героями картин Нико, особенно хорош его портрет кинто "Александр Гаранов"» [7, с. 25].

Из беседы Ильи Зданевича и Пиросмани: «Я люблю рисовать простой люд: крестьян, кинто, мушей, дворников, женщин, детей…» [7, с. 58]. Заметим, что Нико Пиросмани ставит в один ряд мушей и кинто, а Маяковский их противопоставляет. Вот описание одной из картин Пиросмани: «Замечательна композиция этой картины, на ней множество людей, но они прекрасно увязаны между собой и с окружающей природой. Деревья и горы обрамляют с двух сторон картину. Внизу река, и на ней барка, шестеро весельчаков за накрытым столом подняли руки с бокалами вина. На другой барке четыре пирующих человека, один гармонист и два рыболова. Внизу через реку перекинут мостик, и на нем юный погонщик в башлыке и ослик с переметными сумками. Слева, на переднем плане – здоровенный мишка на цепи стоит на задних лапах. К двум деревьям, очень уместно вписанным в картину, привязан белый баран-боец, победитель во всех сражениях с себе подобными. Выше буфет, уставленный бутылками, за стойкой – духанщик, рядом с ним сидят четверо кинто, пятый самозабвенно танцует лекури» [7, с. 62] (лекури – лезгинка).

Кирилл и Илья Зданевичи, первые пиросманеманы и пиросманеведы, описывают кинто как инокультурную данность, с симпатией или же нейтрально, но без хулы.

Плутовство, трикстерство – главная составляющая поведения кинто:

«Дядя Роман Степанович любил повторять:

– В здоровом теле – соответствующий дух!..

В юности он был тифлисским кинто. Перевести это слово довольно трудно. Кинто – не хулиган, не пьяница, не тунеядец. Хотя он выпивает, безобразничает и не работает... Может быть – повеса? Затрудняюсь...

У моего дяди был огромный кинжал. Он с юности любил вино напареули и полных блондинок...

Чуть ли не главное достоинство истинного кинто – остроумие. Юмор моего дяди отличался некоторым своеобразием. Так, например, мой четырнадцатилетний дядя омрачил юбилей грузинской советской республики.

Дело происходило следующим образом. В Тбилиси широко отмечалась знаменательная годовщина – семилетие республики. Огромный зал Дворца культуры имени Либкнехта был переполнен. Высокое начальство произносило речи. Вслед за ним шли на сцену представители этнических меньшинств. От армян выступала тетка, дядина сестра. Звали ее Анеля. К выступлению тетка Анеля готовилась недели две.

– Вот уже семь лет... – начала она.

Зал притих.

– Вот уже семь лет... – повторила тетка. <…>

И тогда в зале раздался оживленный голос моего дяди:

– Вот уже семь лет, как Анелю замуж не берут...

Тетка Анеля, рыдая, покинула сцену. Дядю Романа сутки продержали в милиции...» [6, с. 164–165] – таким предстает довлатовский кинто из повести «Наши» – незлобивым, нелепым, сродни «низкому» герою сказки – Ивану-дураку.

Именно эту суть подтверждает следующий фрагмент, описывающий контекст бытования кинто: «Вот таким образом возник на Кавказе своеобразный сухопутный “порто-франко”, космополитичный Гуланшаро (вымышленный город с персидским названием. – *Э.Ш.*). Здесь вместо неожиданных изгибов каналов были сулившие такие же неожиданные встречи изгибы переулков. Любимым праздником был свой карнавал – Кейноба, свои любимые персонажи: вместо Коломбины – томная Кекел, а вместо неунывающего Арлекино – весельчак кинто» [4].

Кинто – персонаж, замешанный на колониальных дрожжах: его песенки, прибаутки мультикультурны, они чаще звучали на

ломаном русском: «Бедный, бедный, бедный я кинто, / Не пожалеет меня никто! / Женился я давным-давно – / Не любит меня все равно. / Жена моя Кекела – / Черная, как холера, / С длинным носом красным / И лицом ужасным. / Хочу жена белый – / Как на стенке мелом, / Чтоб любила меня и на самом деле» [14].

Если искать типологические схождения и аналогии в русской культуре, то таковой фигурой может быть раёшный дед, демонстрирующий гуляющим и ротозеям на ярмарках свои примитивные лубочные картинки, которые размещены в специальном ящике – райке. Но главное в деятельности раёшного деда – это устный текст: «Была у нас с Матреной дочка – / Из себя кругла, как бочка. / Посватался к ней из царева кабака отшельник, / Да и повенчался в чистый понедельник. / Уж и приданое мы ей, братцы, закатили, / Целый месяц тряпки стирали и шили. / Платье мор-мор / С Воробьиных гор, / А салоп соболиного меха – / Что ни ткни рукой, то прореха…» [16, с. 135].

Кстати, одна из популярных тем в репертуаре русского раёшного деда связана со взятием Еревана (в устах раёшника – *Аривань*) князем Паскевичем-Эриванским, пленением Шамиля, бомбардировкой Одессы (в устах раёшника – *Адеста*) времен Крымской войны.

Раёшным стихом, как видим, созданы и песенки кинто, и стихи раёшного деда.

У кинто в том же городском пространстве был вечный антагонист – *карачохели*, что значит «одетый в чёрную чоху» (верхняя одежда), рыцарь, грузинский джентльмен. «Карачохели пел: «Облака за облаками по небу плывут, / Весть от девушки любимой мне они несут…» или «Ах, луна, луна, надежда пылающих любовью…»

Кинто ради пущего веселья переводил стихи карачохели на «русский»: «Кусок, кусок облак идет от висок небеса, / Запечатан писмо от лубовниса… / Ах, луна, луна, жареных надежда» [9].

Однако встречаются и противоположные [3, с. 1], порой агрессивно-оценочные описания кинто [1, с. 167]. Его клеймят как фигуру порочную, развратную, слышны гомофобные обвинения. Слухи и наветы, будучи фольклорными формами, имеют известное свойство – расти и увеличиваться как снежный ком, превращаясь в мифологию повседневности, приобретая железобетонное свойство

якобы истины. Мы уже наблюдали подобный процесс с социально-культурной прослойкой Туркестанского Востока – танцорами-бачи (см.: [20, с. 92–115]).

Не случайно, видимо, *бача* и *кинто* стали персонажами типологического исследования (см.: [13]), автор которого видит много общего в танцах бачей и кинто, а именно их эротический флёр; пытается отыскать истоки слова кинто: догадки приводят его в Персию, откуда, возможно, в Туркестан пришли и танцы бачей. Отсылая читателя к наветам мифологического характера, автор умозаключает, что по сути кинто и бача – почти «родственники», так как оба этих социальных типа якобы оказывали услуги сексуального характера. Аналогия сенсационно заманчивая, но, думается, неправомерная: подобные услуги, известные с того момента, как помнит себя человечество, в истории культур несводимы к персидскому генезису и танцорам; а также о кинто не упомянул ни один русский путешественник до означенного времени – информация датируется рубежом XIX–XX веков, а о бачах русским колонизаторам было известно много раньше.

В 1920-е годы грузинские авангардисты также не забывают упомянуть о кинто: одни – как о явлении традиционном, другие – как об отсталом. В частности, Бено Гордезиани среди истоков футуристической группы «H_2SO_4» называет «старый Тбилиси, кавказскую чоху, *широкие шаровары* и фотографические монастырские фрески» [12, с. 139] (курсив мой. – *Э.Ш.*), где «широкие шаровары» – аллюзия на кинто; а в статье Симона Чиковани достается художникам, рисующим кинто: «Переходя к живописи, Чиковани в той же иронично-язвительной манере пишет о художниках М. Тоидзе и “дирижере кинто” Гудиашвили. Статья заканчивается предложением “обратить внимание на антисанитарное положение в искусстве”» [12, с. 145].

Версии о появлении кинто варьируют в интернет-пространстве: от «Кинто были представителями особой тбилисской городской культуры, развившейся после присоединения Грузии к России и ушедшей в прошлое после Октябрьской революции» [5] (какое совпадение с версией-пожеланием Маяковского) до «В связи с этим в городской культуре Тбилиси постепенно исчезло традиционное представление о кинто, он обрел совсем другой, условно-символический смысл (речь идет о гомоэротическом

смысле. – *Э.Ш.*) и стал неотъемлемой частью фольклорно-гиперболизированной истории Тбилиси» [3, с. 1] – с чем тоже нельзя согласиться.

Став фольклорным персонажем, кинто появляется в творчестве современных авторов: один из них создает воображаемую встречу Пушкина и кинто – то, чего не было, но могло бы быть, если б о кинто было известно в пушкинские времена: «В извивах улочек тифлисских под вечер Пушкин заплутал / И вышел в сад, где пир в разгаре, где князь застолье возглавлял… / <…> / Чредою ослики стояли, печально уши опустив, / А по бокам у них – корзины, полны несметно огурцов, / Барыш Сикуле светит. “Пушкин, ах, как ты добрый, как красив…” – / Корзину купит и другую, вот молодец из молодцов! / Кинто смеется, Пушкин тоже с улыбкой траты подсчитал, / – Сико, бандюга авлабарский, небось навара и не ждал? / Не стыдно – гостя так обжулить... / Хохочут Пушкин и Сико, / Что огурцы, и деньги – мусор... Светло на сердце и легко…» [10].

Итак, современному читателю/зрителю кинто предстает то безобидной фигурой: «Духанщики, кинто и все, живущие в основном мелким (а иногда и крупным) плутовством…» [7, с. 10], то фигурой зловещей, напоминающей знаменитый мандельштамовский образ: «Взобрался на трон царей / Узколобый тифлисский кинто, / В хромовых сапогах, в галифе, / Превратив трон в фаэтон... / Сидит, погоняет хам / Рысью, затоптать всех готов. / Тиран, Нерон, грубый мужлан, / Несущий слезы и кровь [19].

В современных устных нарративах, анекдотах, бытующих на Кавказе, кинто чаще всего появляется на вокзале – он «встречальщик»:

«Прибывают в город на вокзал двое русских, один из них говорит: “Сейчас я этого кинто проучу”.

– Вот тебе рубль, принеси поесть нам, нашему ослу, на котором мы будем путешествовать по Тифлису, и еще пашар (еда на дорогу).

Кинто быстро возвращается – несет большой арбуз:

– Вот вам: сейчас его поедите, корки оставите ослу, а семечки – на пашар» [Инф. 1].

Следующий анекдот демонстрирует высокую самооценку кинто:

«Тифлисский вокзал. Из поезда выходит роскошная графиня. Один кинто говорит другому:

– Пойду предложу свои услуги.

Графиня отказалась от услуг. Кинто возвращается к другу:

– Отказала.

– А чем мотивировала?» [Инф. 1].

У кинто, высокого и худощавого, всегда есть антагонист, на этот раз – почти исполин:

«На вокзале: выходит из поезда русский, высокий, богатырь, обращается к кинто:

– Получишь от меня 10 рублей, если поцелуешь меня в губы, дотянувшись и не вставая на цыпочки.

На что кинто отвечает:

– Получишь от меня 100 рублей, если поцелуешь меня в задницу, не кланяясь» [Инф. 1].

В Абхазии фигуру, типологически родственную кинто, величают *цхвиро*. Современные информанты [Инф. 1–4]. и того и другого охарактеризовали так: насмешник, весельчак, гуляка, лукавый, ловкач, острослов, воображуля. По мнению ряда информантов, ироничное, а порой и негативное отношение к кинто в Грузии объясняется тем, что кинто – не грузин.

Смею предположить, что в грузиноязычных исследованиях можно найти немало ответов на вопросы, возникающие по поводу происхождения такого явления, как кинто, и его социальной роли, а если подобных исследований нет, то они обязательно появятся. Цель этой публикации – обратить внимание читателей на интересную и противоречивую фигуру грузинской (а возможно, в истоках, и армянской, и персидской – вообще восточной) культуры, впечатлившей когда-то русских культуртрегеров и поэтов, – для заполнения лакуны в многоэтническом узоре русского дискурса.

Маяковский впитал многоязычную культуру Кавказа (в том числе фольклор) не только будучи уроженцем грузинского Багдади, но и благодаря семейной атмосфере – рассказам родителей, чьи взаимоотношения и собственно семья Маяковских сложились в Армении (см.: [18]).

Между тем, по свидетельству поэта Бахыта Кенжеева, кинто по-прежнему гуляет по Тбилиси: «Я видал в присмиревшей Грузии, / как кепкой-аэродромом щеголял кинто…» [8, с. 5].

Примечания

Инф. 1 – Лев Эсиньян (прож. в Москве).
Инф. 2 – Полина Парцикян (прож. в Москве).
Инф. 3 – Пайлун Парцикян (прож. в Абхазии).
Инф. 4 – Гоги Надаришвили (прож. в Москве).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананиашвили Г. Бесславный конец пресловутого «Георгиевского Трактата» и «мирного посредничества». Тбилиси, 2007. 195 с.
2. Анчабадзе Ю.Д., Волкова Н.Г. Старый Тбилиси. Город и горожане в XIX веке. М.: Наука, 1990. 272 с.
3. Габуния Ш. Гомосексуальность в городской культуре Тбилиси. Тбилиси, 2009. 30 с.
4. Григорян Л. Параджанов: Герой того времени // ЛитМир: электронная библиотека. URL: https://litmir.club/br/?b=156902&p=8 (дата обращения: 08.05.2023).
5. Джугашвили Е. Мой сын – Иосиф Сталин. М.: Эксмо, 2013. 256 с.
6. Довлатов С.Д. Наши // С.Д. Довлатов. Собр. прозы: В 3 т. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. Т. 2. С. 155–244.
7. Зданевич К.М. Нико Пиросмани. Тбилиси: Литература и искусство, 1963. 140 с.
8. Кенжеев Б. Варить стекло: Стихи // Знамя. 2011. № 3. С. 3–6.
9. Кузнецов Э. Пиросмани // Онлайн-библиотека coollib. URL: http://coollib.com/b/242770/read (дата обращения: 08.05.2023).
10. Мачавариани М. Пушкин в Тифлисе // Футурум АРТ: Литературно-художественный журнал Союза писателей XXI века. 2013. № 2 (37). URL: http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=7556&PHPSESSID=102f913e85d9bf4ab76b1bb8b929a768 (дата обращения 08.05.2023).
11. Маяковский В.В. Владикавказ – Тифлис // В.В. Маяковский. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 3. С. 63–67.

12. Никольская Т.Л. Журнал грузинских новаторов «H_2SO_4» // Т.Л. Никольская. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 127–152.
13. Панфилов О. Кинто – запретная тема? // Грузия Online. 2012. 27 января. URL: http://www.apsny.ge/society/1327697532.php (дата обращения: 14.03.2016).
14. Партугимов В., Баблоян А. История одного города: Тбилиси // Эхо Москвы. 2008. 15 июня. URL: http://echo.msk.ru/programs/historyofcity/519819-echo/ (дата обращения: 14.03.2016).
15. Паустовский К.Г. Бросок на юг // К.Г. Паустовский. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. литер., 1968. Т. 5. С. 217–402.
16. Русская народная драма XVII – XX веков / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Беркова. М.: Искусство, 1953. 355 с.
17. Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара // Ю.Н. Тынянов. Собр. соч.: В 3 т. М.: Вагриус, 2006. Т. 2. С. 5–515.
18. «Хрусталик Араратика». Маяковский в Армении // Новое время. Ереван, 2013. Февраль. URL: https://nv.am/qxrustalik-araratikaq/ (дата обращения: 08.05.2023).
19. Чаренц Е. Тифлисский кинто / Пер. с арм. Э.-А. Гвиччиоли // Стихи.ру. URL: http://www.stihi.ru/2012/12/15/9260 (дата обращения: 08.05.2023).
20. Шафранская Э.Ф. Усто Мумин: превращения. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. 304 с.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В.В.МАЯКОВСКОГО

ШЕЙРАНЯН С.З.
Кандидат педагогических наук, доцент
Национальный университет архитектуры и строительства Армении

Сочинения В.В.Маяковского – это качественно новый, «крупнейший со времен Пушкина» [7, с. 458] этап в развитии русской литературы, русского искусства. Его поэтическое наследие впечатляет не только широким диапазоном тем, идейным богатством, но и разнообразием и необычностью стилистических приемов, интонаций, ритмики стиха, способов рифмовки, ударений (смысловое, музыкальное, ритмическое). Неоценим вклад В.В.Маяковского в деле расширения границ своего поэтического словаря как за счет разговорной («нету», «дудки») и просторечной лексики (с целью емко, снайперски метко обозначить свое, как правило отрицательное, отношение к определенным реалиям, например, «наплевать»), вульгаризмов («рыло мандрилье» в стихотворении «Хулиган»), варваризмов («гуд бай», «севен оклок» в стихотворении «Американские русские»; «мек моней», «гау ду ю ду» в стихотворении «Бродвей»; «опен ди дор», «ай лов ю»» «май горл» в стихотворении «Барышня и Вульворт»; «ол райт» в поэме «Хорошо!»), экзотизмов (когда речь идет о нравах, обычаях, быте других стран, например, «апойнтман», «апартман», «стриткара», «блок», «тикет», «трен», «корнер», «бордер», «дрогс», «джаб», «бутлегер», «вест», «ист» и др. в стихотворении «Американские русские»; «собвей», «чуингам», «элевейтер» в стихотворении «Бродвей» или названия политической полиции и контрразведки в Англии, Франции: «интеллидженс сервис», «сюртэ женераль» в поэме «Хорошо!»), так и собственных неологизмов, созданных отнюдь не произвольно, а исключительно по продуктивным моделям в основном для индивидуального, разового использования, в силу этого представляющих, на наш взгляд, интерес не столько в плане лексикологии, сколько стилистики. Очевидно, например, что собирательное существительное «громадье» производит гораздо более сильное впечатление, нежели, к примеру, прозаическое

«громада», или даже разговорное «громадина», а «шаги саженьи» - нежели «крупные», «огромные», «широкие» или «уверенные» шаги. Созданные в строгом соответствии с существующими правилами, неологизмы В.В.Маяковского не нуждаются в специальном толковании – смысл их можно определить без особого труда. Так, прилагательное «двухметроворостая» вполне сопоставимо со словосочетанием «двухметрового роста». Глаголы «виолончелить», «пианинить», «мандолинить» мотивированы существительными, обозначающими названия соответствующих музыкальных инструментов. Словообразующий суффикс –аст(ый) в составе прилагательных «молоткастый» и «серпастый» в современном русском литературном языке весьма продуктивный (ср.: «усастый», «голенастый», «скуластый», «ушастый», «носастый», «клыкастый», «зубастый», «языкастый», «глазастый», «очкастый», «волосастый» и др.). Представляются очевидными значения авторских словообразований типа «юбилеить», «расказенить», «разизнасиловать», «пронянчиться», «фокстротиться», «длинношейка», «свиненок», «свин» и др. Слово «шкуры» представляет собой авторский неологизм В.В.Маяковского, образованный от фамилии довольно известного в годы гражданской войны генерала Шкуро, «расканареить» - от слова «канарейка» со значением «раскрасить в желтый цвет», «вштопорить» - от существительного «штопор», «клешить» - от «клеш», а «провитязь» - из слов «провидец» и «витязь» с дополнительным ироническим оттенком. По собственному признанию В.В.Маяковского, он изводил «единого слова ради тысячи тонн словесной руды», а в поисках меткого, звучного, нестандартного слова погружался в «артезианские людские глубины».

Обилие восклицательных побудительных предложений, выражающих с разной степенью категоричности приказ, призыв, наказ, требование, приглашение, просьбу, пожелание, – одна из характерных черт боевого поэтического синтаксиса В.В.Маяковского - объясняется желанием воздействовать на широкую народную аудиторию. В его произведениях встречаются все основные виды побудительных предложений. В них главный член может быть выражен практически любой частью речи от глагола (в форме повелительного наклонения: «Вставай! Иди!», «Стой!», «Оставь!», «Ликуй!», «Бросьте!», «Послушайте!»,

«Смотрите!», «Платите!», «Позовите!», «Хватайте! Держите!», «Кончайте войну!», «Гони монету!», «Сжалься!», «Скреби!», «Бери их!», «Отойди от бумаг!», «Бросьте его!», «Винти еще!», «Гляди на меня!», «Грейся! Пользуйся!», «Не теряй темп!», «Бей!!»; изъявительного наклонения: «Дрожу! Лежу!», «Ободрали!» или инфинитива: «Не гудеть!», «Не толкаться!», «Заткнуть!», «Зажать!», «Сдаваться!», «Грести!»), наречия («Вперед!», «Назад!», «Хорошо!», «Довольно!», «Сухо!», «Готово!», «Чудно!», «Ловко!», «Долой!», «Обязательно!», «Скорее!», «Выше!») и до междометия («Уф! Оф!», «Ух!», «Тс, тс!», «Ах!», «Ага!», «Эй!», «Тьфу!», «Караул!») и частицы («Нате!», «То-то!»). Именные предложения репрезентируются существительными или прилагательными в формах всех падежей (чаще родительного, дательного и винительного) с предлогами и без них («Внимание!», «Истина!», «Красота!», «Хлеба! Хлебушка! Хлебца!», «Ни с места!» «К оружию», «Черта лешего!», «К лешему!», «По улицам!», «Без хамства!», «Аптекаря!», «На почтамт!», «На коня!», «В броневики!», «За рай!», «За мной!», «За миром!», «За хлебом!», «С праздничком!»). Часть побудительных предложений в произведениях В.В.Маяковского фактически представляет собой ленинские политические лозунги: «Власть советам!». «Земля крестьянам!». «Мир народам!» Неудивительно поэтому, что могучая речь «революцией мобилизованного и призванного» «агитатора, горлана-главаря» время от времени органически переходит в крик: «У меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик» («А все-таки»).

С целью непосредственного воздействия на читателей В.В.Маяковский использует весьма необычные для поэзии жанровые формы – приказы («Приказ №2 армии искусств», «Приказ по армии искусства») и марши («Левый марш», «Марш ударных бригад», «Урожайный марш», «Осторожный марш», «Наш марш»). Эти формы представляют собой большей частью ораторские речи, рассчитанные на произнесение с трибуны, на собраниях, на митингах, в аудиториях. Отсюда ораторская интонация, экспрессивность, мажорность, призывность, большое количество обращений, восклицательных предложений (вопросительных и побудительных), неполных предложений, инверсий, междометий, пауз. Ориентированными на устную речь следует признать и формы

типа «с тыщей», «што», «Эс Эс Эс Эр» и некоторые другие. Как справедливо отмечает А.Метченко, «историческая заслуга поэта – создание лирики нового типа, в которой публицистика становится лирикой, а лирика звучит публицистически» [3, с. 9].

Для передачи взволнованной, эмоциональной, прерывистой речи, а также для придания ей оттенка непринужденности используются присоединительные (и расчлененные) конструкции. Подобные конструкции часто обнаруживаются в словосочетаниях прилагательных с существительными, где последние находятся в препозиции - инверсия. В предлагаемом ниже примере из поэмы «Хорошо!» В.В.Маяковский разводит слова «гладь» и «розовую» по отдельным строчкам, разъединяет в ритмико-мелодическом плане, а для большей выразительности повторяет предлог «за» и перед прилагательным. Благодаря инверсии и выделению отдельной строкой постпозитивное прилагательное «розовую» приобретает относительную самостоятельность:

«За гладь,
за розовую,
бросать якоря…»

Как известно, от порядка слов в предложении в русском языке практически не зависит его структура в плане синтаксиса. Однако порядок этот может влиять на коммуникативную значимость отдельных составляющих (т.е. актуальное членение), не говоря уже о стилистических и экспрессивных нюансах. Поэтому благодаря субъективному, авторскому словорасположению актуальные, значимые для данной конкретной ситуации слова и словосочетания ставятся в сильную позицию. Известно, что Маяковский долго и упорно работал над расстановкой слов в предложениях - это нетрудно обнаружить из сопоставления различных редакций его сочинений. В результате он нередко нарушает привычную для коммуникативного членения связь между составом подлежащего и темой, составом сказуемого и ремой. Вот два примера из стихотворения «Бруклинский мост»:

«Здесь
еле зудит
элевейтеров зуд.» и
«Когда ж,
казалось, с-под речки начатой

развозит
с фабрики
сахар лавочник…»

Характерные для живой разговорной речи (в том числе диалогической) неполные предложения, широко используемые В.В.Маяковским, - еще одна особенность его синтаксиса. Эти предложения предельно лаконичны, динамичны, очень выразительны, в большинстве случаев выдают взволнованность автора. В неполных предложениях В.В.Маяковского могут быть пропущены как главные, так и второстепенные члены, однако чаще всего это сказуемые, которые очень легко восстанавливаются или из предыдущей части, или по контексту. Приведем пару примеров из стихотворения поэта «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Во фрагменте «Но я ему – на самовар…» легко угадывается глагол «указать». В отрывке «А за деревнею – дыра…» имеем пропущенное сказуемое, на месте которого тире (а в устной речи – пауза). Очевидно, что не обозначенное словесно сказуемое может быть выражено глагольными формами типа «была» или «находилась». В следующем предложении из поэмы «Хорошо!» пропущено целых три слова в последовательности: «затяни», «бери», «иди»:

«Есть захотелось,
пояс –
потуже,
в руки винтовку
и
на фронт».

Неполные конструкции повсеместно используются поэтом в предельно лаконичной диалогической речи, где возрастает число компонентов темы, не выраженных вербально, а реплики представляют собой преимущественно новое, т.е. рему:

«Чья?
Маяковского?
Он не женат».
«Женат –
И на императрице». -

«На ком?

Ее ж расстреляли…» «Прощание (Кафе)»

При помощи нерасчлененных (с точки зрения актуального членения) конструкций с нулевой темой В.В.Маяковский придает предложениям констатирующий характер.

В «Стихах о советском паспорте» первое четверостишие сознательно обрывается словами «но эту…». В.В.Маяковский прибегает к особому обороту речи – умолчанию. Ощущение недоговоренности создается многоточием и падением интонации. Указательное местоимение «эту», которое обычно заменяет слово в предшествующей части, в данном случае ни о чем не говорит, кроме того, что противопоставляется словосочетанию «любая бумажка». Совершенно непонятно, о какой же бумажке говорит поэт. Благодаря этому интрига, напряженное ожидание сохраняется до последнего предложения, где поэт, наконец, доводит свою мысль до конца.

Еще одно синтаксическое средство, довольно часто используемое В.В.Маяковским, - повтор. К нему он обращается с целью сфокусировать внимание на том или ином слове. Повторяющиеся глаголы обычно указывают на интенсивность или длительность происходящего. Повтор глагола «брать» (трижды в форме «берут» и четырежды в форме «берет») в «Стихах о советском паспорте» нагнетает динамику событий. Жизнеутверждающе звучит четырехкратное повторение краткого прилагательного в поэме «Хорошо!»:

«Вчерашний
день
виня во лжи,
расколоколивали
птицы и солнце:
жив,
жив,
жив,
жив!»

Следует особо отметить, что Маяковский всячески старается освободить поэтический синтаксис от метрической скованности. В его произведениях без особого труда можно обнаружить и силлабо-тоническую систему стихосложения, и тоническую; и двусложные

стопы (ямб и хорей), и трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест). Он, не раздумывая, меняет размеры стихосложений в зависимости от замысла, синтаксиса, стилистической целесообразности, ритма (который В.В.Маяковский считал «основной силой, основной энергией стиха» [2, с.682]), интонаций, причем делает это не только в рамках одного произведения, но и одного предложения. Например, в первом вступлении в поэму «Во весь голос» находим такие строчки:

«И, возможно, скажет
ваш ученый,
кроя эрудицией
вопросов рой,
что жил-де такой
певец кипяченой
и ярый враг воды сырой».

Дополнительная ироническая тональность второй части предложения передается поэтом благодаря целому ряду приемов: особой паузе, придающей дополнительный, эмоционально-напряженный фон всему предложению (после слова «кипяченой», хотя там и нет соответствующего знака препинания), противопоставлению этого слова слову «сырой», инверсии и конечно же неожиданной, резкой смене размера стихосложения.

О том, что метрическая догма не является прокрустовым ложем для поэтического синтаксиса В.В.Маяковского, и о том, что он при необходимости внезапно может изменить размер в соответствии с ритмом и используемыми конструкциями, поэт не без юмора признается в стихотворении «Юбилейное»:

«Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам».

Понятно, что такое не каждому под силу и что требует это колоссальных усилий. Об этом убедительно свидетельствуют следующие строки из стихотворения «О поэтах»:

«А попробуй
в ямб
пойди и запихни

какое-нибудь слово,
например, «млекопитающееся».

К слову «млекопитающееся» от себя добавим еще: «двухметроворостая», «разбриллиантенная», «разжемчуженная», «стотысячесабельный», «миллионногорбый», «мобилизованный», «тьмутараканясь» и многие другие, которые невозможно «запихнуть» не только в ямб, но даже в амфибрахий. Отсюда предпринятая поэтом «ломка классического стиха» [1, с. 183]. Попутно отметим, что В.В.Маяковский без колебаний мог отказаться и от типичного для силлабо-тонического стихосложения поочередного использования женских и мужских рифм, если это мешает построению его поэтической речи. Его поэзия поражает невиданным до него разнообразием и оригинальностью способов рифмовки (а порой неточной рифмовкой или просто ее значимым отсутствием). По рекомендации самого В.В.Маяковского, «можно рифмовать начала строк…, конец строки с началом следующей…, конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки… и т.д. до бесконечности» [2, с. 686]. И самое главное: «Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения» [2, с. 695], т.к. «чересчур полная, чересчур прозрачная» рифма «не удивляет, не останавливает вашего внимания» [2, с. 686]. Указывая на «грозные рифмы, ошеломляющие по новизне сравнения» [6, с. 2], на «дерзкие по архитектонике строфы» [6, с. 2] В.В.Маяковского, Н.Тихонов отмечал: «Он так широко, властно и убедительно двинул вперед русский стих, так обновил его формы, наполнил таким содержанием, что вся наша поэзия почувствовала и доселе чувствует силу творческого воздействия великолепных достижений Маяковского» [6, с. 2].

Свежо и оригинально воспринимаются созвучия В.В.Маяковского, в которых звуки, находящиеся слева от ударения, полностью или частично совпадают, а справа нет: *хвостатых – остаток, водовоз – садоводств, пролетали – пролетарий, ставни – стане, охоте – доходит, призванный – капризной* («Во весь голос»). В том же стихотворении наблюдается и обратное, когда совпадают по звучанию звуки справа от ударения: *лейки – Митрейки, карантина – таратина.*

Неодинаковое количество гласных после ударения в рифмующихся словах – еще одна особенность стиха В.В.Маяковского. Приведем несколько пар, образующих рифмы в стихотворениях «Разговор с фининспектором о поэзии» (*боровом – забором, нашего – изнашиваешь, радия – ради*), «Сергею Есенину» (*оборудована – трудно, мистерии - подмастерье*) и «Во весь голос» (*обнаруживая – оружие*).

Чтобы акцентировать внимание на особо значимых, ключевых фрагментах текста, В.В.Маяковский разбивает поэтическую строку на части (известные в литературоведении как лесенки): отдельные слова и словосочетания (которые приобретают большую семантическую нагрузку и по значению могут не уступать даже целым предложениям). В стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» для выделения словосочетания «железная клятва» В.В.Маяковский делит строку на три части:

«Мы живем,
зажатые
железной клятвой…».

Предшествующее указанному словосочетанию страдательное причастие «зажатые» при такой расстановке непременно требует после себя паузы, и как следствие этого – логического выделения на мажорной ноте словосочетания «железной клятвой». Следовательно, можно констатировать, что в поэзии В.В.Маяковского пауза выполняет не только ритмообразующую функцию, так сказать, заполняя недостающий слог, но и акцентирует внимание на следующем за ней слове (или словах), выделяя его (их).

В отдельных случаях В.В.Маяковский может расчленить строку даже на слоги:

«Но-
жи-
чком
на
месте чик
лю-
то-
го
по-

мещика» (»Хорошо!»).

С целью придать своей речи большую образность и выразительность В.В.Маяковский нередко использует устойчивые словосочетания, фразеологические обороты, русские народные пословицы и поговорки («Лезут? Хорошо. Сотрем в порошок» - «Хорошо!»). Но даже их поэт зачастую трансформирует, перерабатывает творчески, придавая им новые, оригинальные оттенки и интонации («Сочтемся славою – ведь мы свои же люди» - «Во весь голос»). Фразеологизм «точить лясы» он обновляет как структурно, так и семантически: «точить демократические лясы» («Иван Иванович Гонораручиков»). С целью политически заострить мысль по аналогии с обыденным фразеологическим оборотом «по уши влюбиться» поэт создает свой: «Я теперь по мачты влюблена в серый «Коминтерн», трехтрубный крейсер». В парижских пейзажах фразеологизму «собака на сене» В.В.Маяковский придает новое художественное качество: «Собакой на сене чернеют дворцы». В октябрьской поэме «Хорошо» он обращается к народной пословице «Коготок увяз – всей птичке пропасть», но использует ее в новом свете, применительно к новой политической ситуации:

Понимают
ощерившие
сытую пасть,
что если
в Россиях
увязнет коготок,
всей
буржуазной птичке –
пропасть»

В той же поэме просторечный фразеологизм «скатертью дорога» он подвергает инверсии, заменяя существительное «дорога» его уменьшительным вариантом, что ясно выдает недоброжелательное отношение, пожелание убраться прочь («Дорожка скатертью! Мы и кухарку каждую выучим управлять государством»). В «Стихах о советском паспорте» использованное В.В.Маяковским деепричастие «не моргнув» вбирает в себя значение всего фразеологизма «глазом не моргнул». В поэме «Хорошо!», характеризуя английского полковника, В.В.Маяковский

называет его сивым мерином, что немедленно вызывает в памяти фразеологизм «врет как сивый мерин».

В поэтических произведениях В.В.Маяковского, кроме речи «ассенизатора и водовоза», глашатая будущего отчетливо слышны и другие голоса. Так, характерное для разговорного стиля речи предложение «Мало ли, что можно в книжке намолоть!» из стихотворения «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» представляет собой мысли обычного обывателя. Фраза «Которые тут временные? Слазь!» в поэме «Хорошо!» типична для лексикона матроса, привыкшего говорить прямо, без церемоний. А поскольку прилагательное «временные» вызывает в памяти словосочетание «временное правительство», бесцеремонное диалектное «слазь», безусловно, характеризуя говорящего, также показывает и отношение простых людей к крайне непопулярному правительству. Обыденный разговорный характер речи Маяковского в целом и приведенному ниже отрывку из поэмы «Хорошо!» в частности придает не только широко используемая им разговорная лексика («шибче-ка»), но и некоторые синтаксические особенности, например, постановка союза (в приведенном ниже примере союза *чтобы*) не в самом начале предложения или придаточной части сложного предложения. Например:

«Пыши,
машина,
шибче-ка,
вовек чтоб
не смолкла…».

«Ритмика Маяковского, как и его рифма, его лексика и синтаксис – все эти средства стиха подчинены задаче максимальной эмоциональной выразительности» [4, с.16], всестороннему и правдивому отображению действительности. Действительности во многом противоречивой, сложной, беспрецедентной. Действительности, для изображения которой требовались уже новые средства, новые приемы, новые слова. «Новое художественное зрение, за которым стояло вполне определенное миросозерцание, точнее – мироотношение, требовало и новых изобразительных средств: свободной ритмики, ораторской интонации, грандиозного образа-метафоры, в котором связаны

понятийные крайности: высокое – низкое, преувеличенное – преуменьшенное, патетика – ирония и т. д.» [5, с. 7 – 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Справочные материалы / С.В.Тураев, Л.И.Тимофеев, К.Д.Вишневский и др.- М.: Просвещение, 1988. – 335 с.
1. Маяковский В.В. Как делать стихи? – В кн.: В.В.Маяковский Сочинения в двух томах. Т. 2.- М.: Правда, 1988, с.664 – 697.
2. Метченко А. Слово о Маяковском.- В кн.: В.В.Маяковский. Соч. в 2 томах. Т.1.- М.: Правда, 1987, с. 5-20.
3. Перцов В.О. Нашему юношеству.- В кн.: Маяковский. Избранная лирика.- М.: Дет. лит., 1973, с. 3-20.
4. Смирнов В. Сплошное сердце.- в кн.: Владимир Маяковский. Сплошное сердце: Стихотворения и отрывки из поэм. - М.: Дет. лит., 1983, с. 3 – 13.
5. Тихонов Н. Глашатай революции. - «Литературная газета» № 20 (4410) от 16 мая 1973 г., с.1 -2.
6. Три века русской поэзии / Сост. Н.В.Банников. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1986.- 750 с.

СОДЕРЖАНИЕ

1. **ВСТУПИЕЛЬНОЕ СЛОВО**.....3
2. ***БАСИЛАЯ Н.А., ПУТКАРАДЗЕ Т.Д.*** - Декодирование метафорических образов, отражающих разные виды ментально-интеллектуальной синестезии поэта 5
3. ***БАСМАНОВА Н.Ю.*** - Семья Маяковских. Жизнь как искусство 19
4. ***БОРОВСКАЯ А.А.*** - Жанр послания в лирике В. Маяковского 29
5. ***БУШКАНЕЦ Л.Е., ИВАНОВА Н.Ф.*** - Романтик-мечтатель о романтике-трибуне (К. Паустовский о В. Маяковском)..... 43
6. ***БЫСТРОВ Н.Л., АРСЕНОВА Т.А.*** - Маяковский в ранней поэзии Бориса Рыжего 52
7. ***ВОРОБЬЕВА Т.Л. ОТУРГАШЕВА Н.В.*** - Концепция человека и времени в драматургии В. Маяковского и Н. Эрдмана..... 62
8. ***ГАРЕГИНЯН А.Р.*** - Поэтический стиль В.В. Маяковского 72
9. ***ГОЛОВЧИНЕР В.Е.*** - Стихотворение В. Маяковского «Император» в творческой эволюции поэта..... 81
10. ***ГОРДОВИЧ К.Д.*** - Маяковский глазами современного писателя (Дмитрий Быков. Тринадцатый апостол)..... 91
11. ***ДЖУЛИАНО ДЖУЗЕППИНА*** - Леопарди и Маяковский сквозь призму мысли Ницше 97
12. ***ДОЛУХАНЯН А.Г.*** - Егише Чаренц переводчик поэзии Владимира Маяковского..... 107
13. ***ЗАВЬЯЛОВА Е.Е.*** - Специфика гротескного миромоделирования в стихотворении В. Маяковского «Сказка о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий» 114
14. ***ИВАНОВА И.Н.*** - «Моё открытие Америки»: поэтика советского травелога 125
15. ***КАЛАШНИКОВ С.Б.*** - «Некоронованный сердец владелец»: к вопросу о реконструкции одного метасюжета в творчестве В. Маяковского..... 133

16. ***КИРИЛЛОВ В.В., РАЙКОВА И.Н.*** - «Адище города»: урбанистический пейзаж раннего Маяковского и поэтика загадки 151
17. ***КИСЛОВА Л.С., ВЕТОШКИНА М.А.*** – Владимир Маяковский и поэты - шестидесятники: традиции «Эстрадной» поэзии 160
18. ***КОВАЛЕВА В.С.*** - Односоставные предложения в структуре поэтического текста В. Маяковского 166
19. ***КОРОВИН А.В.*** - В. Маяковский и датский футуризм.....173
20. ***КОТОВА Э.Л.*** - «Это революция в русском стихе…»: Адриан Македонов о Владимире Маяковском.....184
21. ***ЛАДОХИНА О.Ф*** - Маяковский и Базаров: неожиданный взгляд на поэта в дневниках Лили Брик.....192
22. ***ЛАРКОВИЧ Д.В.*** - Державинская традиция в поэзии В.В. Маяковского 199
23. ***МАДОЯН В.В., МХИТАРЯН А.В.*** – Идеология В. Маяковского: вчера. сегодня, завтра.....207
24. ***МАЛЫШЕВА О.Г., ТОКАРЕВА Е.А.*** - Портрет на фоне эпохи: мистерия или драма.....223
25. ***МЕДВЕДЕВ А.А.*** - «Правда Маяковского»: феномен В. Маяковского в дневниковой рефлексии М. Пришвина 233
26. ***МЕЛЕНЕВСКАЯ Э.Д.*** - Фора для Маяковского: по страницам архива В.Н. Борахвостова.....246
27. ***МЕЛКУМЯН М.И.*** - Во весь оборвавшийся голос 258
28. ***МЕРКУЛОВА М.Г.*** - «Назад к Мафусаилу» в одноимённой пьесе Б. Шоу и «Мистерии-Буфф» В. Маяковского.....269
29. ***МОДЕБАДЗЕ И.И., ЦИЦИШВИЛИ Т.Г.*** - «Среди русских я русский, среди грузинов, я грузин...» В.Л. Маяковский.....277
30. ***ОГАННИСЯН А.Г.*** Новаторство поэзии В. В. Маяковского 286
31. ***ПАВЛОВА Л.В., РОМАНОВА И.В.*** - Некто по фамилии «Маяковский» в стихах Маяковского 293
32. ***ПЕРШИКОВА М.В.*** - Владимир Маяковский: поэзия на языке поднебесной.....305

33. ***ПРИОРОВА И.В.*** - Лексико-грамматическая игра в поэзии В.В. Маяковского.....315
34. ***РЕПОНЬ АНТОН*** - В.В. Маяковский в чехословацком научном и литературном контексте.....323
35. ***РОМАНОВА Г.И.*** - «Мое открытие Америки» В.В. Маяковского в контексте русского травелога.....335
36. ***СМИРНОВА А.И.*** - «Поэт сам – тема своей поэзии…»: В.Б. Шкловский о Владимире Маяковском 343
37. ***СПЕСИВЦЕВА Л.В.*** - Романтический герой в лирической поэме В. Маяковского.....351
38. ***СТЕПАНОВА М.А.*** - «Москвич по росту»: Московские адреса Владимира Маяковского 362
39. ***ТУФЕКЧЯН М.В., ТОРИКЯН М.Л., ГРИГОРЯН Ц.Ж.*** Футуризм раннего Маяковского (язык и смысл).....369
40. ***ТЫРЫШКИНА Е.В.*** - «Музыки прежде всего!»: В. Маяковский/Б. Поплавский 380
41. ***ФАДЕЕВА Л.В.*** - Языковой строй стихотворения «Ты» В. В. Маяковского в переводе на немецкий язык....388
42. ***ХАДЫНСКАЯ А.А.*** - Урбанизм В.В. Маяковского в рецепции Ивана Елагина.....394
43. ***ЧУРЛЯЕВА Т.Н.*** - Маяковский, Пушкин и литературная борьба 406
44. ***ШАФРАНСКАЯ Э.Ф.*** - Маяковский, кинто и русская литература.....414
45. ***ШЕЙРАНЯН С.З.*** - Особенности поэтического стиля В.В.Маяковского 426

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В.Я. БРЮСОВА

ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

К 130-летию со дня рождения
В.В. Маяковского

В.В. МАЯКОВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы 20-й Юбилейной международной
научно-практической конференции
28–30 сентября 2023

Компьютерная верстка и дизайн – И. Карапетян