

## **ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ФУТУРИЗМ: ДООКТЯБРЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ПОЭТА**

### **Поэт в зеркале мифов**

Истории русской литературы известна одна любопытная закономерность: чем экстравагантнее поэт, получивший известность среди миллионов, тем более непредсказуема посмертная судьба его творчества. Так, в начале XXI века наблюдается резкая поляризация мнений о поэзии Сергея Есенина и Владимира Высоцкого: кто-то считает их великими, кто-то относит их имена к литературной периферии... Пожалуй, одним из самых крупных «потерянных гениев» в наше время оказался Владимир Маяковский, статус которого за несколько последних десятилетий изменился от «солнца советской литературы» до «озоновой дыры отечественной словесности».

На наш взгляд, невольным недостатком посвященных Маяковскому исследований, опубликованных со времен «перестройки» и до нынешних дней (весьма ценных в научном отношении, потому что они, как правило, рассматривают биографию и творчество поэта, а не символа определенных идеологических ценности), является их односторонность. Старательное стирание с Маяковского «советского клейма» приводит к уменьшению масштаба его таланта. На возможные возражения по поводу «нового насаждения «певца революции» ответим вопросом: хорошо ли, что учебные программы с нарастающей ущербностью представляют великое имя, по праву принадлежащее отечественной литературе, культуре и истории? Маяковский политически неактуален? — Гомер, кстати, тоже, но оба они — проницательные свидетели своего времени и выдающиеся художники слова.

На наших глазах совершается несправедливость. Досадно, когда активно канонизируется один круг литераторов (Анна Ахматова, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Осип Мандельштам) и замалчивается, а порой даже шельмуется другой, в котором часто фигурирует имя Владимира Маяковского. Вряд ли правомерно также упрекать поэта в художественной неполноценности на том основании, что огромная часть его произведений относится к социалистическому реализму. И уж совершенно ложный путь — давать «усеченного» Маяковского: немного футуриста, немного сатирика и т. д.

Камнем преткновения в отношении к личности и творчеству поэта явилось его активное сотрудничество с советской властью. Признавая невозможность чисто эстетического подхода к оценке литературных явлений, зададимся вопросом: о ком мы говорим — о политике, «партократе» или о художнике? Если о первом, то наш разговор не следовало начинать, а если о втором, то возникает многоаспектная

проблема «Маяковский и его место в литературе».

Разумеется, политическая ангажированность поэта нуждается в разъяснениях, однако и здесь не все просто. Перед нами сложнейшая индивидуальность, чей путь к большевизму был уникальным и не определялся исключительно узкоидеологическими соображениями. Как женщиной в ее отношениях с миром движет женский интерес, так поэтом — поэтический. Кто в этом удосужился разобраться? — чуть ли не в искателя выгоды и конъюнктурщика превращают сегодня искреннейшего из художников, о котором Пастернак в начале 1920-х справедливо сказал: «Я знаю: ваш путь неподделен».

Не все однозначно и с декадентскими мотивами у Маяковского, связанными, на наш взгляд, с его экзистенциальными и эстетическими установками. Безусловно, гуманистическая направленность, также присущая его творчеству, вызывают одобрение и сочувствие, тогда как антигуманистические тенденции необходимо объяснить не только с позиции его реального и возможного воздействия на чье-то мировоззрение, но и с точки зрения причин их возникновения и форм проявления, что позволит определить степень органичности антигуманизма внутреннему миру поэта.

Подчеркнем особо: при рассмотрении биографии и творчества Владимира Маяковского для нас важен не идеологически монолитный образ поэта, а человек и художник со всеми его противоречиями.

Советская эпоха, исходившая из собственных пропагандистских нужд, изображала Маяковского «певцом революции» (подразумевалась Октябрьская, хотя первой, воспетой им, была Февральская), «поэтом пролетариата» (не менее справедливым было бы назвать его поэтом одиночества). Как следствие, «неудобные» эпизоды биографии и дооктябрьское творчество Маяковского, его художественное мастерство, влияние на русский стих и т. п. были «достоянием доцента», в средней же школе советского образца об этом говорилось скороговоркой, как о чем-то второстепенном.

О Маяковском не молчали — о нем недоговаривали.

Советским «маяковедам» было известно, что его родословная по отдаленным линиям пересекается с родословными Пушкина, Гоголя и Толстого, но до сведения широкой публики эта информация не доводилась: выгоднее было считать, что «поэт пролетариата» рожден Октябрьской революцией, нежели признать наличие генетической составляющей его дара.

Украинские корни его фамилии также не афишировались: все подлинно советское представлялось русским либо лишенным национального признака, а со времен Сталина — еще и немного грузинским, поэтому место рождения Маяковского, село Багдади Кутаисской губернии, приобрело довольно широкую известность.

О дворянском происхождении поэта не велела распространяться советская «теория», согласно которой творцами истории и культуры

являются люди из простонародья. Зато всячески рекламировался большевизм Маяковского. При этом оставалось без комментариев очевидное: этическая сомнительность положения устава РСДРП (б), допускавшего пополнение партийных рядов за счет подростков, падких на политическую левизну и экстремизм (у будущего поэта хранился пистолет — воплощение заветной мечты многих мальчишек, его тянуло к тайнам и риску, что естественно для человека юного возраста, однако все это выдавалось за приметы «идейной зрелости»; нет бы сказать, что подросток рано потерял отца и некому было усмирить глупое и опасное рвение незрелой натуры), а также кратковременность партийного стажа Маяковского. Он перестал быть большевиком до начала регулярного поэтического творчества, однако для характеристики его по лирической позиции применялся оксюморон «беспартийный коммунист», правомерность которого обрела подтверждение лишь в произведениях и выступлениях поэта советского периода.

Не получили должного истолкования обилие религиозной символики у Владимира Маяковского, быстрое принятие им Октябрьской революции, а также феномен «наступления» «на горло собственной песне». Исследователь Ю. Карабчиевский пишет о творчестве Маяковского 1912 – 1917 гг.: «Никакого марксизма, никаких социальных аспектов, насыщавших журналы и книги десятых годов, мы не встретим в тогдашних его произведениях. Даже слово «пролетарий» или хотя бы «рабочий» тщетно искать...» От себя добавим, что и слово «революция» возникает в творчестве поэта до 1917 г. лишь однажды, да и то не в специфически большевистском, а в абстрактно-политическом значении: «... в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах», 1915 г.) – любимая «дооктябрьская» цитата советских «маяковедов».

Затушевывались слабые стороны творчества «классика советской литературы», хотя такой гигант, как Маяковский, в состоянии выдержать спрос по самому строгому счету. И, наконец, главная проблема: глубокий анализ поэтики и художественного мира «лучшего и талантливейшего» в большинстве советских исследований утонул в ритуальных фразах идеологического содержания. Маяковский-художник был заслонен Маяковским — символом коммунистической эпохи. И по сей день заслонен: побывав в роли «больше чем поэта», он не открыт в полной мере как поэт.

Так в СССР создавали миф о Маяковском — мало что утаивая (оглядка на Запад, откуда неслись возгласы, что даже ведущего своего литератора Советы окружили цензурными умолчаниями), но основную часть информации о нем сообщая петитом, в сносках, в комментариях, в малотиражных и малодоступных научных изданиях, а в системе образования и пропаганды громогласно выдавая и слегка варьируя один и тот же набор идеологизированных штампов. Что это, как не удушение в

объятиях?

Мифологизация Маяковского обернулась для него всенародной славой (заслуженной, однако гипертрофированной, достигнутой за счет слияния его могучего голоса с державной мощью), оказавшейся в итоге той наживкой, при помощи которой советский режим, уходя в небытие, потащил за собой поэта.

Критике советского мифа о «певце революции» была посвящена книга Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1983 г.). Она как бы предваряла последующее, «перестроечное» и «постсоветское» представление о поэте и, несмотря на ряд справедливых и проницательных высказываний о биографии, личности и поэтике «горлана-главаря», немалой частью своего пафоса была направлена против него. Как результат — популярность «Воскресения» и премирование его создателя на Западе, а также триумф этой книги в конце 80-х — начале 90-х гг. XX века на родине автора.

Зарубежное (исключая, разумеется, социалистические страны) «маяковедение» в основном развивалось в полемике с советскими апологетами идеологических догм. Западная славистика создавала свой миф, в котором Владимир Маяковский был представлен футуристом и одним из лидеров русского авангарда, наряду с Велимиром Хлебниковым, например, нередко шедшим номером первым в футуристической таблице о рангах. Советский период творчества Маяковского по ту сторону «железного занавеса» оценивался как провал, хотя внятного объяснения причин столь внезапной и стремительной деградации поэта не следовало.

Как и их советские коллеги-оппоненты, западные литературоведы и критики не стремились выработать целостную концепцию творчества Маяковского: помехой для тех и других были разнонаправленные идеологические пристрастия. Поэт трактовался «по частям», столь сильно отличавшимся друг от друга, что читателю статей и монографий о нем может показаться, будто речь идет о разных людях, один из которых писал до, а другой после Октябрьской революции.

Существенным недостатком западного «маяковедения» явилось также настойчивое преувеличение роли Бриков в биографии и творческой эволюции поэта, что отчасти было обусловлено замалчиванием их имен в советских исследованиях. Порой Маяковский бывал представлен едва ли не марионеткой в руках Бриков: то писал политически злободневные стихи под мудрым присмотром Осипа, то не мог ни строчки написать без «ценных указаний» Лили.

Как-то упускалось из виду явное: не будь Маяковского, о Бриках никто бы, кроме близких им людей да, может быть, дотошных исследователей футуризма и деятельности постфутуристических группировок, не вспоминал.

Итак, нерешенных проблем и поводов сосредоточиться на них в «маяковедении» собралось предостаточно. Не претендуя на их

исчерпывающее решение, сосредоточим свое внимание на раннем периоде творчества поэта.

### **Русский футуризм**

Начало творческого пути Владимира Маяковского связано с футуризмом. Сегодня уместно провести параллели между этим авангардистским течением «серебряного века» и культурой хиппи, панков и рокеров, чтобы наглядно представить шокирующий шарм, источником которого выступала футуристическая среда: то же стремление «взорвать все традиции», тот же андеграундный стиль поведения, те же сильнодействующие средства художественной выразительности, та же ориентация на эстетические категории безобразного, ужасного, уродливого и т. п. Это, так сказать, низовая сфера, генетически связанная с футуризмом. Вместе с тем он стал предтечей и более сложных литературных и художественных явлений: имажинизма, конструктивизма, сюрреализма, абсурдизма, метаметафоризма, концептуализма, мелоимажинизма и др. Эти далекие и близкие наследники футуризма, модернистские и постмодернистские, представляли собой его идейную и эстетическую развертку, его воплотившиеся возможности. А исходной точкой было общемодернистское стремление к оригинальности, которое при дефиците культуры приводило к эпатажным формам творческого самовыражения.

В отличие от академических школ «серебряного века» – символизма и акмеизма, модернизовавших литературу и вместе с тем чтивших эстетические традиции, футуризм был первой школой авангардизма – тенденции, которая провозглашает радикальное обновление литературы и искусства. В этом смысле футуризм оказался предшественником постмодернизма и воплотителем игрового отношения к действительности.

Футуризм возник как игра, как забава и в своих манифестах не предлагал решать серьезные конструктивные задачи. Футуристы оригинальничали кто во что горазд: деформировали орфографию и синтаксис, отказывались от знаков препинания, пытались наделить смыслом звук или часть слова, придумывали неологизмы, использовали просторечную и бранную лексику и т. д. Их творчество было предельным для своего времени выражением модернистского принципа «искусство для искусства»<sup>1</sup> и поэтому для многих современников выглядело карикатурой на «серебряный век», будучи на деле его органической составляющей.

«Будетляне» отрекались от предшественников, а между тем в их произведениях обнаруживаются не только следы влияния древнерусской литературы и поэзии XVIII века, но и зависимость от опыта неоромантиков (К. Фофанов, М. Лохвицкая) и символистов (И. Анненский, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый и др.). Однако определенный повод для отказа от традиции, безусловно, также был: если творчество символистов и акмеистов базировалось на культурной памяти (в частности, Мандельштам

определял акмеизм как «тоску по мировой культуре»), то футуристы сконцентрировали свое внимание на революционных изменениях поэтической формы и особом пристрастии к слову, придавая ему новые эмоционально-экспрессивные оттенки, побуждая любоваться фонетикой речи безотносительно к ее смыслу. Это детское, первобытное отношение к слову, связанное с гипертрофированием его магической стороны, было наивной волюнтаристской попыткой спасти его от стереотипности звучания и восприятия, а образ и само искусство — от якобы грозящей им смерти.

Футуризм, являясь по своей внутренней сути искусством камерным (кому, кроме самих футуристов и редких ценителей «самовитого слова», были нужны «телеграфный синтаксис» Давида Бурлюка, звукоимитации Василия Каменского<sup>2</sup>, «заумный язык» Велимира Хлебникова, Алексея Крученых и др.<sup>3?</sup>), через использование «спецэффектов» стремился расширить собственную аудиторию.

Создавая имидж романтического художника и утонченного эстета и иногда слегка иронизируя над ним (полная серьезность нередко оборачивалась пошлостью), массу поклонников приобрел эгофутурист Игорь Северянин<sup>4</sup>. Кубофутуристы вызывали неакадемический интерес в ансамблевом варианте, когда их собиралось «больше трех»: начинались ловко инсценированные драки, перебранка с публикой, скандалы и прочие подвиги из разряда дешевых сенсаций, до которых так охоч обыватель. За этой шумихой как-то забывалось, что собственно поэзия отодвинута на задний план. Зато обнаружились новые внехудожественные (паралитературные) источники приобретения литературной славы, и футуристы соблазнились ими, предварив своим опытом явление массовой культуры народу.

На эти новшества реагировала и элитарная среда 1910-х гг., в которой были люди, боявшиеся отстать от времени, а также те, кто начал осознавать неслучайный характер перемен в художественной сфере, — они благословили вхождение «поэзии будущего» в высокое искусство. Брюсов и некоторые символисты печатались в футуристических изданиях под одной обложкой с футуристами, к немалому восторгу последних. Положительные оценки творений В. Хлебникова, В. Каменского, Н. Бурлюка, И. Северянина были высказаны В. Брюсовым и Н. Гумилевым. Теоретическую и моральную поддержку смелым художественным и лингвистическим экспериментам «будетлян» оказали М. Горький, В. Шкловский и др.

Преодолев с помощью вольных и невольных доброжелателей собственную маргинальность, футуризм выбрался на большую дорогу русской литературы. Это сделать было тем легче, чем быстрее старое уступало новому в других видах искусства: музыке, архитектуре, театре, но особенно — в живописи, шедшей от воплощения образа к воплощению мысли (супрематисты во главе с Малевичем, кубисты Ларионов, Гончарова,

Машков, а также многие другие художники-абстракционисты).

Не случайно возникновению мощнейшей ветви русского футуризма, – кубофутуризма, породившего влиятельную литературную традицию, сопутствовало увлечение ряда его сторонников (В. Маяковский, Д. и Н. Бурлюки и др.) живописью кубизма, который исходил из возможности передавать многообразие мира через комбинации простейших геометрических фигур. По аналогии с кубизмом, кубофутуризм добивался той же цели упрощением семантики, синтаксиса и т. д., разложением языка на «первозлементы». Отражением этой установки явилось, в частности, название, стиль и содержание стихотворений дебютного сборника Маяковского «Простое как мычание» (1916 г.), да и некоторое упрощение его поэтики в произведениях советского периода.

Творческий опыт футуризма в очередной раз подтвердил, что в искусстве не бывает бесполезных усилий. Из эстетической игры рождались долговременные (если допустить, что у футуристов ничего вечного не бывает) ценности. Футуристы изменили представление о поэзии и возможностях поэтической речи:

1) ввели в литературный оборот эстетические категории, располагающиеся в диапазоне между трагическим и безобразным;

2) сумели соединить элитарность своего искусства с эстрадностью и открытой гражданственностью;

3) провозгласили в своем творчестве культ сильной личности, демонстративно противопоставленной камерному герою символизма и акмеизма;

4) освоили ряд новых тем, в первую очередь тему индустриальной цивилизации: город XX века, техника и т. д. (заметим, справедливости ради, что футуристы выступили здесь продолжателями традиции поэтов, которые разрабатывали урбанистическую тематику: Н. А. Некрасова, Ш. Бодлера, П. Верлена, Э. Верхарна и особенно – В. Брюсова и А. Белого);

5) произвели революционный переворот в образной системе, подарив русской поэзии ассоциативную метафору (В. Маяковский и др.);

6) узаконили ряд оригинальных жанрово-стилистических форм: палиндром (В. Хлебников), однострочная поэма (В. Гнедов)<sup>5</sup> и др.;

7) обогатили русское стихосложение тоническим (акцентным) стихом (В. Маяковский и др.);

8) основательно реформировали поэтический синтаксис, лексику и фонетику;

9) начали системно использовать новую графическую структуру поэтической строки — «лесенку», изобретенную символистом Андреем Белым (В. Маяковский и др.);

10) совершили попытку семантизировать части слов и отдельные звуки (В. Хлебников, А. Крученых и др.)<sup>6</sup>.

Не будем забывать, что имена Маяковского и Хлебникова золотыми

буквами вписаны в историю литературы XX века и что футуризм, и в первую очередь русский, стал художественным явлением мирового масштаба. Его последователи и продолжатели создали немало школ и течений в литературе и искусстве, а также ряд культурных феноменов. Например, футуристская идея об упразднении иерархии в искусстве сегодня положена в основу теории и практики постмодернизма.

### **Маяковский начинается**

Каковым было место Владимира Маяковского в футуристической среде? Самым почетным. Сошлемся на свидетельство Владислава Ходасевича, очевидца и скептика (последнее немаловажно, ибо похвала в его устах многого стоит): «Для первоначального футуризма вся область мысли, равно как и область чувства, не существовали. Заумная поэзия была выражением предельного нигилизма, граничившего с кретинизмом (чего не отрицали даже некоторые ее сторонники). Маяковский, напротив, явился с известным запасом мыслей, окрашенных очень ярко».

Автобиография Маяковского «Я сам» сообщает о курьезном случае, побудившем поэта приступить к регулярному стихотворчеству. Давид Бурлюк как-то представил его, тогда еще имевшего в своем активе только малоценные и к тому же утраченные опусы времен гимназии и сидения в Бутырках: «Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский». «Пришлось писать», — резюмирует «горлан-главарь» десятью годами позже, уже в ранге всероссийской знаменитости.

В той же автобиографии приведено его юношеское стихотворение, навеянное чтением символистов в Бутырской тюрьме:

\* \* \*

В золото, в пурпур леса одевались,  
Солнце играло на главах церквей.  
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,  
Сотни томительных дней.

Тягучие, неживые, «немаяковские» глаголы, заунывная некрасовская интонация четырехстопного дактиля, символистская («золото», «пурпур»), с налетом религиозности («на главах церквей») и тюремной тоски («ждал я», «сотни томительных дней») лексика. Стихи узника, выразительно оцененные самим автором: «Вышло ходульно и ревплаксиво». Между тем в 1920-х гг. Маяковский пытался разыскать свои «бутырские творения» в архивах царской охранки. Для чего? Хотелось ли ему представить себя поэтом иного качества или заговорила ностальгия по бурной юности? Об этом сегодня можно только гадать. Однако для нас важно другое: в стихотворениях, которые Владимиру Владимировичу «пришлось писать» позже, отозвался интерес к символизму, проявленный на исходе подросткового возраста.



Первое из написанных после комплиментов Давида Бурлюка стихотворений Маяковского – «Утро» (1912 г.) – выделялось новизной и оригинальностью и вместе с тем свидетельствовало об усвоении его автором опыта неоромантиков и особенно – символистов, в частности о внимательном прочтении им сборников «Urbi et orbi» (1903 г.) В. Брюсова и «Золото в лазури» (1904 г.) А. Белого. Ряд образов и словесных оборотов («звезды», «фонари», «желтые ядовитые розы», «гибель», «пылающая ваза») заимствованы из декадентско-символистского арсенала. Описание ночного города с «враждующим букетом бульварных проституток» и «гробами домов публичных» сделано не без учета урбанистических стихотворений Брюсова «Оклик демонов» (1901 г.), «На бульваре» (1902 г.), «В публичном доме» (1905 г.) и др.

Маяковскому приписывают такой панторим: «Седеет к октябрю сова – // Се деют когти Брюсова». «Утро» Маяковского может быть рассматриваемо как попытка освободиться от влияния (вырваться из когтей) популярнейшего поэта начала века, написавшего в 1902 г. стихотворение «Раньше утра». Вот его начало:

Я знаю этот свет, неумолимо-четкий,  
И слишком резкий стук пролетки в тишине,  
Пред окнами контор тяжелые решетки,  
Пустынность улицы, не дышащей во сне.

Владимир Маяковский вступает в оппонирующую переключку с мэтром «серебряного века»:

Угрюмый дождь скосил глаза.  
А за  
решеткой  
четкой  
железной мысли проводов –  
перина.  
И на  
нее  
встающих звезд  
легко опёрлись ноги, –

используя в качестве «антибрюсовского орудия» не только собственный талант, но и опыт А. Белого, автора двучастного цикла «Утро» (1902 г.). Вслушаемся в голос блистательного символиста:

Из чащи вышедший погреться фавн лесной  
смешной  
и бородатый,

копытом бьет  
на валуне.  
Поет  
в волынку гимн весне,  
наморщив лоб рогатый.

Что мы видим? – перешедшие от одного поэта к другому разбивку текста на неравносложные интонационные отрезки (впервые, кстати, появившуюся в стихотворении А. Белого «Душа мира» (1902 г.), где употреблено словосочетание «улыбкой зыбкой», по образцу которого Маяковский составил свои: «решеткой четкой» и «жуток шуток»), нередко состоящие из одного-двух слов, звучащих с недостижимой прежде в русском стихе весомостью, обилие метрических пропусков, формирующих оригинальный облик разноstopного ямба...

Однако, на наш взгляд, столь красноречивые параллели между Маяковским и символистами не делают его эпигоном «серебряновековых» знаменитостей. Наоборот, создается впечатление, что выбором темы и художественных средств из символистского арсенала он бросает вызов своим предшественникам, стремясь превзойти их в «игре на чужом поле», которое, если вдуматься, было не таким уж и чужим для начинающего футуриста: ведь Брюсов, Белый и другие востребованы им прежде всего как ярчайшие поэты-реформаторы.

Вместе с тем Маяковскому в его «Утре» удастся не только творчески преобразовать заимствованное у других, но и предстать в собственном неповторимом облике. Впечатляют жесткая фонетика и напористая энергия стиха, глобализм поэтического мышления, соединяющего земное и космическое, передача зрительных образов, воспринятых глазами живописца (выразительность линий, пронзительная световая стихия, необычное сочетание красок и т. д.). Но главная отличительная особенность – частое обращение к ассоциативной метафоре, которая своей пропиской в русской поэтической традиции обязана в первую очередь Владимиру Маяковскому.

Метафора, создаваемая по канве причудливых индивидуальных ассоциаций, широко использовалась футуристами и их последователями (имажинистами, обэриутами и др.), на совершенно самобытной основе развивалась у О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Цветаевой, нередко встречалась у советских поэтов. Ассоциативная метафора, расширив до небывалых границ горизонты творческого воображения, существенно обогатила русскую поэзию. Она стала необходимым художественным средством для многих современных поэтов (И. Бродский, А. Вознесенский, В. Соснора, Г. Айги, И. Жданов, А. Парщиков, В. Аристов, Е. Шварц, А. Драгомощенко и др.), тем не менее в первые постсоветские годы едва ли не единственным, кто открыто признал зависимость своей поэтики от наследия Маяковского, был Иосиф Бродский. Сам же «горлан-главарь» остается

непревзойденным в русской поэзии по количеству изощренных метафор.

Следующее стихотворение раннего Маяковского называлось «Ночь» (1912 г.). В нем целая россыпь ассоциативных метафор. Сам текст – развернутая метафора ночной жизни города. Ночь-игра, ночь – испытание судьбы, – таким видится автору это время суток. Поэт ставит очередной эксперимент: обходясь четырехстопным амфибрахийем без интонационных изломов, взрывает стих экспрессивной образностью. Одновременно преодолевается цветовая гамма символизма: вместо «золота», «пурпура», «лазури» и т. п. –

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зеленый бросали горстями дукаты,  
а черным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие желтые карты.

Не без внутреннего напряжения, по-видимому; произошел отказ от «общепринятых» цветовых эпитетов: краткие причастия с деструктивной семантикой – «отброшен и скомкан» (простим поэту употребление в этом случае более «энергичного» единственного числа вместо грамматически более уместного, но «вялого» множественного?) – свидетельствуют, на наш взгляд, об установке избегать соблазнов символистской поэтики<sup>7</sup>. И апофеоз оригинальности – «четырёхэтажная» (составная, блочная) ассоциативная метафора «глаза зовущих лап платья» (вспомним аналогичную по структуре из «Утра»: «железной мысли проводов перина»), создаваемая нагромождением родительных падежей (часто применяемый поэтом прием).

Своеобразное место у раннего Маяковского занимает образ женщины, сопряженный, как и у многих поэтов, с темой любви и эротическими мотивами. О несчастливой, несбывшейся или желанной любви (о счастливой мировая литература, за неимением достойного внетекстового стимула, предпочитает молчать либо говорит банальности) можно писать в разных тонах. Маяковский предпочел жестокость и грубость. Женский мир для него хотя и желанный, но чуждый и пугающий, в столкновении с ним поэтический дар Маяковского нередко примитивизируется, а лирический герой приобретает лексику и манеры насильника.

Первое упоминание о женщине (кстати, и о человеке вообще) в поэзии Маяковского свелось к цветистой фразе о ссорящихся проститутках («Утро»). При всей случайности обстоятельств, приведших к такому дебюту, нельзя не констатировать его симптоматичности. Мысль о продажной любви, крайне важная для дооктябрьского творчества поэта, сосуществует и сочетается с убеждением, что подлинная любовь недостижима. Любовь у раннего Маяковского стимулирует агрессию и низменные порывы, отсюда набор соответствующих атрибутов: «платья зовущие лапы» («Ночь»), «как будто лили любовь и похоть медью труб»

(«Порт»), «гроба домов публичных» («Утро») – это из стихотворений 1912 г. Их всего три, и в каждом – аналогичные мотивы.

Четвертое – «Из улицы в улицу» (1913 г.) – нуждается в более обширном цитировании. Вот откровение, напоминающее грезы насильника: «Лиф души расстегнули. // Тело жгут руки. // Кричи не кричи. // «Я не хотела!» – // резок // жгут // муки»<sup>8</sup>. Как ни трактуй эти строчки, авторское подсознание в них высказалось. После Маяковского писали и покруче, да и поизощреннее, до него – так – никто из русских поэтов. На почве русской словесности эти цветы зла посеял он. Но – дойдем до его бездн, чтобы вести речь о поэте без оговорок и недоговорок. Тем более что «Из улицы в улицу» можно цитировать почти без комментариев: «Ветер колючий // трубе // вырывает // дымчатой шерсти клочок. // Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы // черный чулок» (эротизация урбанистического пейзажа).

Что должно кипеть в голове поэта, чтобы выговорилось такое? С присущим художественному миру Маяковского глобализмом в орбиту распаленной страсти вовлекаются природная стихия и детали городского пейзажа. И все исполнено в агрессивной тональности.

Еще пример эротики «по-маяковски»: «... дразнимы красным покровом блуда, // рогами в небо вонзались дымы» («За женщиной», 1913 г.). Метафора выброса дыма из городских труб в рассветное небо использована в обход очевидной параллели с извержением вулкана (боязнь показаться банальным?), которая тем не менее не настолько безразлична поэту, чтобы не воспользоваться ею тут же: «Вулканы-бедра за льдами платий...», а дальше воображение Маяковского, на мгновение отрешившееся от городских реалий, на уровне метафоры движется сверху вниз (с гор – в долины), между тем как взгляд автора, следящего за женским телом, – в противоположном направлении: «... колосья грудей для жатвы спелы». Virtuозность, что и говорить.

Остановим цитирование, потому что и дальше – то же: грубая телесность, неутоленные порывы, злоба и т. п., воссоздающие образ женщины-врага (в смягченном варианте – соперника). Исключение-реликт, если говорить о дооктябрьском творчестве поэта, встречается, пожалуй, лишь в утопическом финале поэмы «Война и мир».

Почему мы обращаем внимание на эту составляющую поэтической вселенной Владимира Маяковского? Потому что через отношение к женщине у мужчины формируется отношение к миру, и поэты здесь не исключение. Редко для кого из них женщина выступала как объект агрессии, но уж если ей доставалась такая роль, то это поворачивало эстетический идеал поэта к полюсу безобразного. С женщиной ведь можно только по-хорошему...

Для одного из основоположников модернистской эстетики Шарля Бодлера главным врагом была мать, врагом стала женщина вообще – не потому ли, совокупно с рядом других причин, были написаны «Цветы зла»?

Биографическими истоками антиэстетичности творчества «проклятых поэтов» Франции выступали уродливая внешность (Тристан Корбьер), ненависть к матери и неприятие установлений социума (Артур Рембо), осознание близости смерти от туберкулеза (Жюль Лафорг) и др., однако образ женщины у всех их однотипно негативен: коварная обольстительница, игрушка для мужчины, вселенская мерзость.

Уместно провести параллели между Корбьером и Маяковским<sup>9</sup>. Сходство биографических деталей (рождение и ранние годы в провинции, переезд в столицу, попадание в руки полиции, знакомство с богемной жизнью, путешествия и т. д.), поведенческой психологии и – «странные сближенья» в художественной сфере. Единственный прижизненный сборник Корбьера – «Желтая любовь» (1873 г.). Эпитет в этом названии в трактовке автора означает неудачу, выморочность, искаженность, невозможность, неосуществимость. Восприятие желтого цвета и у Маяковского сопряжено с выплеском не самых лучших эмоций: «из желтых ядовитых роз», «горящие желтые карты», «желтые раны»<sup>10</sup>. Корбьеровские «Дневной Париж» и «Ночной Париж» перекликаются с «Утром», «Ночью» и другими ранними произведениями нашего поэта: космический размах, урбанистические мотивы, внимание к теневым сторонам действительности. Объединяют обоих художников слова и богоборческие мотивы. Идеи витали в воздухе – и были подхвачены поэтами разных стран и разных поколений, но схожего мироощущения.

### **Становление лирического «я»**

В первых десяти стихотворениях, написанных Владимиром Маяковским в 1912 – 1913 гг., лирический герой почти никак не обозначает себя, заслоненный автором, дающим простор своему воображению и не только говорящим языком цвета, света, жестких эпитетов и вычурных метафор, но и высказывающим собственные глубинные комплексы. И вот, после того как состоялся триумф автора, настал черед передать эстафету лирическому герою, дополнить описательную интонацию исповедальной, что сразу необычайно расширило творческий диапазон поэзии Маяковского. Он вначале своего литературного поприща – скорее живописец, пишущий стихи, нежели поэт: перед нами вместо поэзии в привычном понимании – полотна художника-авангардиста, запечатленные в слове. Впрочем, эта особенность сохранилась в менее явной форме и у зрелого Маяковского. Для его творчества вообще характерно, например, обилие «энергичных» глаголов и глагольных форм («возрос», «бросал», «протащить», «хотали», «рвал», «прыгнули», «прилез», «вбиваю», «взвились», «читайте», «дай», «плеснувши», «скомкан» и т. п.) при слабой выраженности внешнего действия, статичности, присущей пространственным видам искусства.

Вместе с тем контраст между активностью средств выражения мысли и

затрудненностью что-либо выразить с их помощью («фиктивность» виртуозных метафор, «решительность» «бездейственных» глаголов, декларативность поэтического мышления и т. п.) – скрытый сигнал о безуспешности стремления Маяковского обрести смысл жизни. Добавим наличие «агрессивной» лексики и мотива самоубийства в творчестве поэта, и его выбор – служение советской власти в период беспощадной ко всем слоям народа «диктатуры пролетариата» – начинает казаться продиктованным, наряду с другими факторами, внутренней установкой на самоуничтожение.

Но нас сейчас интересуют генезис и эволюция лирического «я» в дооктябрьской поэзии Владимира Маяковского. Оно было, на наш взгляд, по преимуществу связанным с темой одиночества (в модернистской интерпретации – одиночество творческой личности в мире), выражавшейся через пару контрастных мотивов в их различных модификациях: страдание (боль, мука, отчаяние, обида, жалоба и т. п.) и агрессивность (злоба, ненависть, месть, жестокость, грубость и т. п.).

Тема одиночества занимает важное место в творчестве многих русских поэтов. Например, лирический герой Лермонтова видит исход одиночества в загробном существовании («Выхожу один я на дорогу...», 1841 г.) и язвительностью и желчностью, горькой иронией и сарказмом реагирует на свою прижизненную участь. Блоковский Поэт – одинокий пессимистичный созерцатель – с тихим ужасом воспринимает несовместимость идеала и действительности. Эгоцентричный герой Бродского старается (не всегда выходит) преодолеть отчаяние, причина которого – одиночество, надевая маску сноба, гордящегося своей внутренней независимостью, однако его свобода выглядит не «свободой для», как у Пушкина или Моцарта, а «свободой от», т. е. псевдонимом отверженности.

У Маяковского тема одиночества – главная в дооктябрьском творчестве, и поэтому высказывается с особым эмоциональным надрывом. Его герой, словно дикарь, попавший в чужое племя, не понимает, почему другие так разительно отличаются от него: не могут делать того, что ему по силам, рассмотреть увиденное или расслышать услышанное им, заговорить с ним на его языке. И он, сообразно психологии дикаря, приходит в ярость, он готов мстить и мстить миру за свое одиночество. Протест героя Маяковского – экзистенциальный, он не исчерпывается претензией к несовершенному буржуазному социуму, а приобретает вселенский и вневременной размах. Кроме того, в этом протесте содержится вызов модернистской литературе, выдвигавшей на первое место интерес к проблеме творческой личности при недостаточном внимании к вопросам «человечьего общежития», межличностным и общественным.

Лирическое «я» Владимира Маяковского впервые отчетливо обнаруживает себя в стихотворении «А вы могли бы?» (1913 г.). Здесь – привычная для литературы «серебряного века» диспозиция: художник противопоставлен миру (в первую очередь – обывательскому, лишенному

творческих интенций). Лирический герой являет собой подобие фокусника из цирка или, если трактовать его в ракурсе ницшеанских идей, более созвучных эпохе модернизма, – сверхчеловека:

Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана;  
я показал на блюде студня  
косые скулы океана.  
На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ.

Похоже на браваду, на хвастовство: «я смазал», «я показал», «я прочел». Умеешь – хорошо, но зачем так выпячивать «я»? Думается, однако, что хвастовство это особого рода, поскольку оно происходит от желания быть услышанным и признанным и от страха, что этого не произойдет. Что ж, художественная мнительность – черта многих великих (вспомним Некрасова: «Я лиру посвятил народу своему. // Быть может, я умру неведомый ему...»), только не у всех она принимает форму болезненного желания доказать, что ты чего-то стоишь.

Вместе с тем стихотворение «А вы могли бы?» (его название неплохо смотрится как заголовок ко всему творчеству «горлана-главаря») содержит футуристическое стремление шокировать обывателя, которое переходит в попытку вступить в диалог. Однако эта попытка фиктивна: перед предполагаемым собеседником (неважно, персоной или массой) поставлена заведомо невыполнимая задача: сыграть ноктюрн «на флейте водосточных труб», т. е. стать творцом, по своим способностям равным лирическому герою. В риторическом вопросе финала звучат мотив безысходности и мотив вызова – «фирменное» сочетание в дооктябрьской поэзии Маяковского.

Компактна форма стихотворения, продумана звукопись, не громоздки метафоры, сдержанна интонация, не агрессивна лексика, – в общем, Маяковскому удалось создать маленький шедевр, ничуть не поступившись собственной поэтикой, а лишь несколько «смягчив» ее.

Следующие четыре стихотворения были объединены в цикл с исповедальным названием «Я» (1913 г). Здесь жалоба, отчаяние и одиночество сплетены воедино: «... иду // один рыдать, // что перекрестком // распяты // городовые» – причина отчаяния маловразумительна, но сама готовность сокрушаться по несущественному поводу есть признак не столько поэтической истерии, сколько похожего на нее тонкого душевного устройства, впрочем, осознаваемого и афишируемого автором. «Жена» героя и его же «любовница рыжеволосая» – луна («Несколько слов о моей жене») – такова метафора одиноких ночей, а «дочь» – «моя песня в чулке ажурном кофеен!», – иначе говоря, перед нами образ поэзии «в чулке ажурном» метафор, которая предлагает себя случайным людям

(посетителям кофеен), а не подлинным ценителям, отсутствие которых – источник одиночества и печали лирического героя: «В бульварах я тону, тоской песков оваян...». Герой ощущает свою ненужность и как возлюбленный, и как поэт. Да и вместо мамы, живого человека рядом, у него – лишь ее изображение «на васильковых обоях» («Несколько слов о моей маме»).

Три стихотворения цикла, при всей напряженности их интонации и лексики («души изъезженной», «шаги помешанных», «города повешены», «мысли сумасшедшей ворохи», «мой лоб <...> окровавит гаснущая рама» и т. п.), передающих ощущения абсурдности бытия и бессмысленности жизни, служат прелюдией к заключительному – «Несколько слов обо мне самом». Начало этого стихотворения шокирует и ошеломляет: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Пятнадцатью годами позже Маяковский так прокомментирует эти слова: «Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано... неужели вы думаете, что это правда?». Советское «маяковедение» предпочло не распространяться о сомнительном откровении своего кумира, молчаливо отнеся его поэтическую реплику к футуристическим издержкам, западное по этому поводу также в основном безмолвствовало, лишь изредка проводя параллель между мизантропом – лирическим героем Маяковского и самим поэтом, пошедшим в услужение антигуманной советской власти.

Самооправдание Маяковского трудно принять: поверив ему, мы вынуждены будем обвинить поэта в отсутствии моральных принципов, хотя уже то, что он устыдился сказанного в ранней молодости, свидетельствует об их наличии.

Полагаем, что уместные ссылки на возраст автора (ему тогда было 20 лет), агрессивность его лирического героя, далеко заведшую логику эпатажа и т. п. мало что проясняют. Ответ может подсказать исследование внутренней логики лирического героя Маяковского, страдающего от одиночества и вследствие этого ненавидящего мир, в котором ему неуютно. Он футурист, не приемлющий будущего, в котором дети (напомним, что образ ребенка в фольклорной и литературной традиции символизирует будущее), став взрослыми, не будут понимать его искусство и обрекут тем самым поэта на дальнейшее, возможно, посмертное (а это страшнее всего), одиночество. «Я люблю смотреть, как исчезает (становится невозможным) будущее, в котором меня не поймут, в котором обо мне забудут», – об этом хочет крикнуть поэт, однако свою непроносимую боль высказывает в сублимированной и упрощенной форме, через мизантропию.

Об уместности такой трактовки «страшного признания» Маяковского говорит факт невозвращения поэта к данной теме не только в его позднейшем творчестве, но и тексте анализируемого стихотворения. Напротив, здесь в глобальную картину, составленную из грандиозных сюрреалистических образов, развернута тема одиночества. «Громадье» родительных падежей в метафорах («прибоя смеха мгlistый вал», «хобот



тоски», «читальня улиц», «гроба том», «слов кинжал») сигнализирует о взволнованности авторского голоса (муза Маяковского «заикается» родительскими падежами). Лирическому герою хочется, чтобы ему сопереживал весь мир, чтобы его отчаяние охватило Вселенную: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай!»; «Это душа моя // ключьями порванной тучи // в выжженном небе // на ржавом кресте колокольни!».

Поэт не останавливается перед использованием традиционной метафоры: «одиночество (непонимание) – стена», которую «эксплуатирует» дважды: в одном случае это «забитый забор», в другом – кирпичная плоскость. Герой Маяковского не верит в человеческую отзывчивость, поэтому обращается то к городским стенам («Кричу кирпичу...»), то к солнцу (привычный фон одиночества: город – космос).

Владимир Маяковский – поэт пространства, время в его стихах – застывшее. Но и к нему обращена мольба лирического героя: «Время! // Хоть ты, хромой богомаз, // лик намальной мой // в божницу уродца века!». А выше было сказано: «Я вижу, Христос из иконы бежал...» – и вот предлагается вполне нищенская замена, подтвержденная в конце стихотворения метафорической заявкой на статус «юберменша»: «Я одинок, как последний глаз // у идущего к слепым человека!» (одновременно вопль отчаяния и чувство превосходства).

Особой остроты тема одиночества достигает у Маяковского в 1916 г. Герой стихотворения «Надоело», поэт-футурист и двойник автора, не хочет творить только для себя или неведомой ему публики. Он рвется к людям, живым и разнообразным, упоает, хотя и с опаской, на их понимание и сочувствие («Надежда сияет сердцу глупому» – горькая самоирония подчеркивает неоднократность и бесплодность попыток пробиться к чужим душам). Взгляд героя блуждает по человеческим лицам, однако напрасно: все увлечены повседневными занятиями, избалованными поголовную бездуховность. И тогда происходит взрыв отчаяния:

Нет людей.  
Понимаете  
крик тысячедневных мук?  
Душа не хочет немая идти,  
а сказать кому?

Брошусь на землю,  
камня корою  
в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая.  
Истомившимися по ласке губами  
тысячью поцелуев покрою  
умную морду трамвая.

В дом уйду.

Прилипну к обоям.  
Где есть роза нежнее и чайнее?  
Хочешь –  
тебе  
рябое  
прочту «Простое как мычание»?

Герой вышел из четырех стен («Не высидел дома») и к ним же вернулся – впечатляющий маршрут безысходности.

Это – вопль, с непостижимой подлинностью выразивший тоску человека по человеку, поэта по слушателю, художника «серебряною века» по читателю-собеседнику. Будем помнить о незащитности поэта, обнажившего пределы своего отчаяния и пренебрегшего инстинктом самосохранения, который повелевает не высказывать муку до конца, оставить часть ее при себе, чтобы был хоть какой-то запас прочности, позволяющий зацепиться за жизнь<sup>11</sup>. Маяковский «по-достоевски», по-русски доходит до бездны, однако, в отличие от великого писателя, не препоручает этот путь героям произведений, о которых можно говорить в третьем лице, а возлагает груз страданий на хрупкое лирическое «я», от которого до личности самого автора – меньше чем полшага.

Страшное стихотворение «Ко всему» как будто написано клокочущей болью. Удачнее, на наш взгляд, было его первоначальное название – «Анафема», не содержащее заведомо неисполнимой (утопической) претензии на обращение к универсуму. Проклятие миру, в котором поэт одинок, ожидание от него зла, садомазохистские коллизии и – пророческое обещание:

Убьете,  
похороните –  
выроюсь!  
Об камень обточатся зубов ножи еще!  
Собакой забьюсь под нары казарм!  
Буду,  
бешеный,  
вгрызаться в ножища,  
пахнущие потом и базаром.

Восклицательные знаки, интонация вызова, бьющая, режущая слух «железная» «скрежещущая» звукопись (сплошные «б», «р», «з», «ж»), принудительная, неестественная инверсия, кричащая о несогласии с миром («Об камень обточатся зубов ножи еще!»).

Лирический герой обещает выжить («выроюсь») – творчески выжить! – и предстать перед «товарищами потомками». Футурист, отчаявшийся разрушить стену одиночества, он уповает на посмертное понимание:

Грядущие люди!  
Кто вы?  
Вот – я,  
весь  
боль и ушиб.  
Вам завещаю я сад фруктовый  
моей великой души.

Мы имели и еще будем иметь возможность убедиться, что в этом саду, помимо благородной флоры, в большом количестве произрастают «цветы зла». Интересно, какие плоды могут получиться из них? Что нам завещано Маяковским-футуристом?

Много вопросов вызывает случайная, на первый взгляд, рифма «кто вы – фруктовый». Еще больше – стихотворение в целом, где противостояние поэта миру вынесено за пределы современности (обычно лирический герой Маяковского ищет «пятый угол» в пространстве, добираясь аж до космоса).

В том же 1916 г. проблема соотношения настоящего и будущего затронута в стихотворении «Дешевая распродажа». В нем Маяковский дает оценку собственному творчеству и пытается предсказать свою посмертную судьбу (при этом предположительно высказывается и о будущем способе ухода из жизни: «... стану ль под пистолет...»). Первая попытка «Памятника» (слишком ранняя для молодого человека двадцати трех лет, однако вполне оправданная для поэта, живущего и творящего в психологическом состоянии «на краю бездны») напоминает эскиз поэмы «Во весь голос» (1929 г.).

В «Дешевой распродаже» выразителен образ ученого, «лобастого идиота», который, как и профессор в поэме, не способен разобраться в сложностях внутреннего мира поэта. Под стать ученому и толпа, «лебезяща, суетна». Кульминационный момент стихотворения – предложение обменять посмертную славу («самое мое бессмертие») на «одно только слово, ласковое, человечье». Но и эта – чрезмерная – жертва не принимается современниками. Поэт по-прежнему пребывает в одиночестве.

Важное место в творчестве Маяковского середины 1910-х гг. занимает также оппозиция художника обывателю (тема поэта и толпы), первоначально выявленная в стихотворении «А вы могли бы?». Амплитуда эмоций здесь прежняя: жалоба («Ничего не понимают», 1914 г.) – агрессия («Нате!», 1914 г.), мольба («Послушайте!», 1914 г.) – агрессия («Вам!», 1915 г.) и т. п. Наконец, само человеческое обличье становится в тягость парализованному злобой герою Маяковского («Вот так я сделался собакой», 1915 г.).

Безысходное одиночество, как правило, разрушает человеческую душу, и Маяковский феноменально последователен в изображении распада личности под его воздействием. Мало у кого еще в русской поэзии

губительные последствия одиночества (иными воспринимаемого как судьба, с которой следует смириться, а иными даже боготворимого) представлены с такой полнотой и яркостью.

Своеобразную трактовку в дооктябрьском творчестве Владимира Владимировича получила тема поэта и поэзии. Лирический герой Маяковского – поэт – оглашал мир жалобами и проклятиями, сообщая ему о своем одиночестве, но к этому разработка темы не сводилась. Непропорционально большую часть ее занимали выпады против собратьев по перу.

На протяжении 1912 – 1918 гг. Владимир Маяковский познакомился со многими светилами «серебряного века»: Анной Ахматовой, Осипом Мандельштамом, Велимиром Хлебниковым, Игорем Северяниным, Александром Блоком, Валерием Брюсовым, Андреем Белым, Константином Бальмонтом, Михаилом Кузминым, Владиславом Ходасевичем, Борисом Пастернаком, Сергеем Есениным, Мариной Цветаевой и др.<sup>12</sup> Многим из них был обязан отдельными чертами своего творчества. Но таким дарителям, равно как и тем, кого «горлан-главарь» считал конкурентами на литературном поприще, либо тем, чью эстетику отвергал, доставалось от него наиболее сильно<sup>13</sup>. Брюсов «получил свое» под благовидным предлогом защиты пушкинского наследия («В. Я. Брюсову на память», 1916 г.); у Северянина «пропитое лицо» («Облако в штанах»), и его стихи можно «похотливо напевать» («Вам!»); поэт XIX века Апухтин «провинился» в том, что был тучным («Мое к этому отношение», 1915 г.). Попали в снижающий контекст имена Гаршина («Чудовищные похороны», 1915 г.) и Толстого («Еще Петербург», 1914 г.: «А с неба смотрела какая-то дрянь // величественно, как Лев Толстой» – низвержение классика происходит на том основании, что отрицанию подверглась величина максимально высокого ранга – бог).

Объектом особо негативного отношения для Маяковского выступил Бальмонт. Название его сборника «Горящие здания» (1900 г.) несколько раз обыграно в саркастическом ключе: «Меня одного сквозь горящие здания // проститутки, как святыню, на руках понесут // и покажут богу в свое оправдание» («А все-таки», 1914 г.) – любопытная аллегория: моя поэзия останется, прорвавшись сквозь заслон символистских писаний. Слово у Маяковского «выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома» («Облако в штанах») – здесь конкретизация (не просто горящее здание, а публичный дом) служит посрамлению оппонента. Бальмонтовские «Камыши» удостоились пародии – «Пустяк у Оки» (1915 г.), название и содержание которой выражают отношение к тому, чем занимался новатор звукописи в русской поэзии «серебряного века». Бальмонт так начинает свое стихотворение: «Полночной порою в болотной глуши // Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши». Ответ Маяковского: «Нежно говорил ей – // мы у реки // шли камышами: // «Слышите, шуршат

камышы у Оки. // Будто наполнена Ока мышами».

В произведениях Маяковского интересующего нас периода встречаются и другие примеры снисходительно-пренебрежительного отношения к поэтам и писателям. Зато случаев признательности или восхищения не наблюдается. Логика нападок, очевидно, такова: вы хуже меня, вы – не футуристы, вы несовременны, ваше творчество устарело. Венчает набор претензий и инвектив стихотворение «Братьям писателям» (1917 г.):

Если такие, как вы,  
творцы –  
мне наплевать на всякое искусство.

Зато с друзьями-кубофутуристами, особенно с Хлебниковым, наш поэт предпочитал браниться устно: выносить сор из избы значило подвергать угрозе и собственную репутацию. Возможно также, что печатное миролюбие Маяковского было его неуклюжей молчаливой благодарностью за совместное служение литературе.

Разумеется, творческие отношения с единомышленниками не сводились только к этому аспекту. Интересно проследить, как Маяковский переносил в свою поэзию находки других футуристов. Реже и с меньшей отвагой, чем они, использовал неологизмы («поэтинога» («Нате!»), «развеерился» («Вот так я сделался собакой»), «чайнее» («Надоело») и др.), еще реже прибегал к «самовитому слову»: «... я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо...» («Кофта фата», 1914 г.), а однажды решился на имитацию хлебниковского «Заклятия смехом» (1909 г.) (о такой мелочи, как заимствование Маяковским у Хлебникова названия стихотворения «Вам» (1909 г.), скажем лишь попутно), продемонстрировав россыпь неологизмов одного корня («Военно-морская любовь», 1915 г.).

### **Стиль футуристической поэзии Маяковского**

К середине 1910-х гг. в основном сложился стиль Владимира Маяковского, чертами которого были:

1) метрическое разнообразие (использование классических силлабо-тонических стихотворных размеров, а также дольника, тактовика, акцентного стиха, верлибра);

2) экзотическая рифма<sup>14</sup>: составная (каламбурная) («дробь я – копь», «ветра вой – фетровой», «небо – мне бы», «ввысь поведи – в исповеди» и т. п.), неравносложная («точно – чахоточного», «мякоти – лягте», «рассеянный – Сеной», «неладно – ладана» и т. п.) и др.;

3) членение текста на графически обозначенные интонационные отрезки;

4) ассоциативная метафоричность;

5) реализация темы одиночества через мотивы агрессивности и

страдания;

б) антиэстетизм (обращенность к эстетическим категориям в диапазоне между трагическим и безобразным);

7) гиперболизм.

Остановимся на двух последних чертах, наиболее ярко, по нашему мнению, характеризующих новизну содержания поэзии Маяковского.

Антиэстетизм поэта связан не только с главенством темы одиночества и неблагоприятным статусом образа женщины в его творчестве (о чем мы говорили ранее), но и с богоборческими мотивами. Посягательство на святость всевышнего для человека, чье духовное становление происходило в обстановке уважительного отношения к богу, нередко оборачивается подрывом основ собственного мировоззрения, а это «безопорное» существование в свою очередь подталкивает бунтаря-богоборца к отчаянию. Мы далеки от мысли, что «бог наказывает строптивца», – просто для человеческой психики наиболее комфортным состоянием является ее гармония с бытием.

Дисгармоничен поэтический мир Бодлера и «проклятых поэтов», осваивавших эстетику безобразного, важной составляющей которой были богоборческие мотивы. Дисгармонично и творчество Маяковского, в котором с 1913 г. присутствует образ бога-ничтожества: «Вспугнув копытом молитвы высей, // арканом в небе поймали бога // и, ощипавши, с улыбкой крысьей, // глумясь, тащили сквозь щель порога» («За женщиной»). Едва произнесенное, кощунство тянет за собой шлейф слов и образов, принадлежащих к низкой эстетике: «глумясь», «ощипавши», «крысья улыбка».

Зададимся вопросом о причинах, побудивших поэта стать богоборцем. Их несколько, но основных – две: атмосфера духовного кризиса в европейской культуре начала века и непреодоленное одиночество самого поэта.

Одинокому лирическому герою Маяковского кажется, что его не замечают, и ему хочется стать необъятным: тогда-то на него непременно обратят внимание. Его персону гиперболизируется почти до размеров универсума (стихотворение «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916 г.), где герой уподобляется солнцу, грому, великому океану), и единственное препятствие на этом пути – бог. Чувство обиды на всевышнего (за что мне такие муки? зачем я на земле, «такой большой и такой ненужный?»), порождающее сомнение в его могуществе, придает силы низвергнуть его и самому занять освободившееся место.

Вызов богу как ответ на ниспосланные им страдания и одиночество в классической русской поэзии с особой силой прозвучал у М. Ю. Лермонтова: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне // Недолго я еще благодарил» («Благодарность», 1840 г.). Однако в лермонтовском творчестве слышится обида на бога, но не подвергается сомнению его величие, а у Маяковского все доведено до нигилистического предела, и

потому доведено, что коллективное бессознательное его эпохи было поражено религиозным скептицизмом.

Таким образом, сочетание особенностей индивидуального мироощущения с духовной доминантой русской (и, шире, европейской) культуры дало невиданный результат: Вселенная «поступила в распоряжение» лирического героя Маяковского. Разумеется, такой «масштаб действий» стимулировал обращение к гиперболическому стилю мышления.

Гиперболизмом проникнута почти вся поэтика Владимира Маяковского<sup>15</sup>, однако мы обратим внимание на гиперболичность его лирического героя, у которого жажда признания (понимания) нередко переходит в манию величия («Я и Наполеон», 1916 г.), не ведающую пределов. Возможные помехи в лице литературных авторитетов или исторических персон устраняются без проблем и проволочек, взгляд устремляется в небо, а там – бог.

И бог заплачет над моею книжкой!  
Не слова – судороги, слипшиеся комом;  
и побежит по небу с моими стихами под мышкой  
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

Мечта пушкинской старухи о золотой рыбке на посылках, иллюзия, утопичность которой более чем очевидна. И, как следствие, в этом же стихотворении – атрибуты низкой эстетики: «нос сифилитика», «слюни», «проститутки».

Низведя бога до «крохотного божика», лирический герой Маяковского мнит себя то сверхчеловеком, то даже фигурой космического масштаба. К архетипам «мать-земля», «родина-мать», «бог-отец» восходят гиперболы Маяковского, в которых обозначается метафорическое родство лирического героя с космическими объектами. Так, луна для него – «жена» («Несколько слов о моей жене»), солнце – «отец» («Несколько слов обо мне самом»), земля – «одичавшая дряхлая мать» («Мы», 1913 г.) и «сестра» («От усталости», 1913 г.)<sup>16</sup>. Земля и луна, кроме того, еще и «любовницы». Ангелы и их космические аналоги – кометы занимают в небесной табели о рангах Маяковского еще менее почетное место: «Перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, // будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь» («Мы»).

Поэт чувствует, что посягает на духовные основы, и страшно ему от этого бывает, но страх свой он переплавляет в агрессию – и звучит «железный стих»<sup>17</sup>, в котором ощущается стремление противостоять эстетике распада, охватившей даже небесную сферу («дряблая луна», «у раненого солнца вытекал глаз», «неба свисшие губы», «в петле облака», «ключьями порванной тучи в выжженном небе», «возьму и убью солнце!» и

т. п.).

Крайне редко гиперболизм Владимира Маяковского сочетается с нейтрализованным богоборчеством и умеренным антиэстетизмом, и тогда мы видим поэта «нежным, как облако в штанах». В любимом многими стихотворении «Послушайте!» «кто-то» (примечательная анонимность, вызванная, очевидно, желанием оберечь лирическое «я» от почтительного отношения к всевышнему) «врывается к богу, // боится, что опоздал, // плачет, // целует ему жилистую руку, // просит – // чтоб обязательно была звезда! – // клянется – // не перенесет эту беззвездную муку!». Гибрид бытовой сцены и сцены в служебном кабинете – самое большое, чего удостоился господь у «поэта пролетариата».

Ради неизвестного и возвышенного «кого-то», кому «необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда», автор готов смириться: он сочувствует «беззвездной муке» героя и ласково называет звезды «плевочками». Хам в благодушном настроении? – нет, просто Маяковский не выносит «заезженного» романтического образа звезды, однако, будучи по мироощущению романтиком-новатором, обнаруживает способность понять того, кто мыслит более традиционно. Не будем слишком строго судить молодого футуриста: ведь цинизм является оборотной стороной романтизма, а циник – всего лишь разочарованным романтиком.

Стихотворение получилось страстным по интонации, а его первые три строчки («Послушайте! // Ведь если звезды зажигают – // значит – это кому-нибудь нужно?») запоминаются навсегда. Однако этим стартовым взлетом, собственно, и исчерпывается высший поэтический смысл стихотворения. Далее следует погружение бесценного образа в омут необязательных метафор и ассоциаций, и в результате блуждающая авторская мысль с трудом возвращается к ослабленной версии начала. Можно досадовать, что прекраснейшие строки попали в негодный контекст, но нельзя не восхищаться их создателем. С годами гениальное в стихах Маяковского не убывало, но удельный вес творческих неудач возрос неимоверно: ведь поэт стал писать больше и длиннее, безнадежно «забалтывая» даже самые блистательные озарения. Воистину, «Я – бесценных слов транжир и мот» – не только автохарактеристика, но и пронизательное признание.

«Космические» гиперболы Маяковского возникали от осознания им невозможности обрести покой на земле. В его стихах постоянно присутствует эта напряженная вертикаль: земля — космос (у Лермонтова она также просматривается довольно отчетливо), причем место, откуда истерзанная душа лирического героя устремляется к небу, — как правило, город.

Как и у Достоевского, город у Маяковского — источник психологической неустойчивости и импульсивных действий. Правда, у великого писателя урбанистический пейзаж конкретен, а у



«горлана-главаря», как правило, — абстрактен, но это расхождение обусловлено прежде всего различием между реалистической прозой и модернистской поэзией.

Город как среда обитания человека воспринимается Владимиром Маяковским негативно («Бросьте города, глупые люди» — «Любовь», 1913 г.; «Адище города окна разбили на крохотные, сосущие светом адки» — «Адище города», 1913 г.), здесь можно находиться в толпе и быть одиноким, кричать и не быть услышанным, здесь столько трагедий остаются неведомыми миру! Однако городская жизнь и городские пейзажи пробуждают вдохновение («На глади асфальта мне хорошо грассировать!» — «Кофта фата»), поэтому муза Маяковского обитает в городе и над городом, не соглашаясь на поиск «в горизонтальной плоскости». Как следствие, возникает поэтический мир, в котором флора и фауна излишни (они обычно присутствуют как фрагменты метафор или урбанистического пейзажа, а не как самостоятельные объекты описания).

### **Дооктябрьская сатира**

Новая грань дарования Маяковского обнаружилась в его сатирических произведениях. Академичный «серебряный век», видимо, некоторое время оказывал ошутимое сдерживающее влияние на необузданного футуриста: ведь у него до 1915 г. при всех исходных данных для сатиры этот жанр оставался «безмолвным». И вот — хлынуло: «Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн здоровью», «Гимн критику», «Внимательное отношение к взяточникам» и др. Оригинальное метафорическое мышление (чего стоят, к примеру, «желудок в панаме» («Гимн обеду») и аналогичные метафоры) сочетается с обостренным вниманием к социальным недугам. Зреет советский Маяковский, в чем наглядно убеждает сравнение его дооктябрьской и послеоктябрьской сатиры.

Увлеченный социальной проблематикой, поэт отрешается от болевого центра своего творчества — темы одиночества. Он интуитивно ощущает губительность эгоцентризма и необходимость художественного поиска в сферах, связанных с открытой гражданственностью. Мы полагаем, что на какое-то время это был спасительный выбор.

Обращение к гражданской тематике, которой «серебряный век» был склонен чураться (исключения в основном касались символистов: Блок, Бальмонт, Брюсов и др.), у Маяковского обусловлено необходимостью расширения творческого диапазона и потребностью высказаться по поводу начавшейся мировой войны. Очевидно, поэт сразу почувствовал «свою тему»: она давала ему хороший шанс выйти за пределы лирического «я» и открывала долгожданную возможность взаимопонимания с читателем.

Истосковавшаяся по «прямому действию» поэзия Маяковского была готова к восприятию социальных катаклизмов, и ее час пробил в августе 1914 г. «Война объявлена» — первый, почти восторженный отклик поэта

на эпохальное событие. Большой любитель «взрывного» знака препинания, Маяковский использует его 16 раз в семи катренах (этот рекорд будет превзойден лишь в произведениях большего объема: «Я и Наполеон», «Ко всему» и др.). Воображение поэта упивается картинами предстоящего кровопролития: «на площадь <...> багровой крови пролилась струя!», «Морду в кровь разбила кофейня», «Отравим кровью игры Рейна!», «подошвами сжатая жалость визжала», «с запада падает красный снег // сочными клочьями человеческого мяса», «из ночи <...> багровой крови лилась и лилась струя». Долгожданное зрелище? Нет? Тогда к чему интонация ажиотажа и восторга, все эти беспрецедентные для «домаяковской» русской поэзии кровавые ужасы и выдающий автора с головой каннибальский эпитет «сочными»? По какому поводу ликование? По самому существенному: буря в душе поэта уравнилась бурей внешнего мира. Война, а после в еще большей мере революция, оказалась лучшей психотерапией для Маяковского.

Лед тронулся, процесс пошел, страдающее лирическое «я» обнаружило выход — разумеется, ни в чем новом, во все тех же агрессии и насилии, обращенных во внешний мир, однако имеющих также внешний источник происхождения, что избавило душу и разум поэта от необходимости продуцировать ужасы на основе исключительно внутренних духовных ресурсов. Но... судя по всему, тут же пришлось «дать задний ход» и «наступить на горло собственной песне». Сам ли догадался, читатели или коллеги посоветовали, публика ли освистала, однако Маяковский понял, что война — не предмет эстетических игр. Придерживаясь тактики «умеренного зверства», он пишет «Мысли в призыв» (1914 г.), «Мама и убитый немцами вечер» (1914 г.) — с прекрасной метафорой «закройте глаза газет!», сочиняет тексты к казенно-патриотическим лубочным картинкам, предваряя опыт работы в советских «Окнах РОСТА», и во всю мощь таланта разворачивает военную тему в грандиозной поэме «Война и мир» (1916 г.).

В 1916 г. в его поэзии возникает образ России. Она — не то Отечество, в котором может реализовать себя и которому хочет служить лирический герой Маяковского. Поэтому он заявляет: «Я не твой, снеговая уродина» («России»), в тысячный раз воспроизводя мотив отчуждения и в пятисотый «прогуливаясь» по святыням. В самом деле — «надоело», и революционный призыв «Россия, нельзя ли чего поновее?» («Эй!»), авангардистский по своей сути, с не меньшей правомерностью поэт мог бы адресовать себе.

И Россия, и Маяковский смогли «поновее», когда грянула Февральская революция. Война была относительно далеко, да и поэт на нее не пошел. (Зато отношение к ней выразил не только устно и печатно, но и действием. «Летом 1915 года, когда московская чернь громила витрины германских фирм, он и в этих шествиях принимал участие», — вспоминал В. Ходасевич). Революция была рядом и непосредственно

касалась каждого, кроме того, обещала радикально переустроить ненавистный Маяковскому мир. Чем не утешение для буйной души футуриста?

По следам событий февраля 1917 г. написана «поэтохроника» «Революция», в которой Маяковский начинает говорить от имени революционных масс. Освобожденный от необходимости жаловаться на несовершенство мира и одиночество, стих поэта бодр, смел, напорист и раскован. Устами очевидца заговорила история, устами футуриста — будущее. И образ России — не той, вечной, «снеговой уродины», а преображенной пламенем революции, бесконечно дорог ему: «Это улицы, // взяв по красному флагу, // призывами зарев зовут Россию».

В «поэтохронике» много религиозной символики, но она, необходимая для передачи эпохальности происходящих событий, затмевается языком призывов, лозунгов и победных кличей.

Революция стала для мятежной души Маяковского лекарством несравненно более действенным, нежели футуризм или война. Излюбленная и «изъезженная» вдоль и поперек тема одиночества за весь 1917 г. ни разу не появляется в его поэзии; та же участь постигла мотивы страдания. А вот агрессивность предстала в иной модификации: отныне ее объектом становятся враги революции. Правда, кого таковыми считать, поэту, как и многим его современникам, было сложно разобраться: обстановка менялась не по дням, а по часам. Но Маяковский сориентировался, объявив врагами революции кадетов (сатирическая «Сказка о красной шапочке»), Временное правительство и мировой империализм, продолжающих войну («К ответу!»). А что касается врага номер один, то ему посвящено незабываемое двустишие: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, // День твой последний приходит, буржуй», которым поэт встретил свою главную революцию, определившую его дальнейшую судьбу — прижизненную и значительную часть посмертной.

### **Первые поэмы**

До октября 1917 г. Владимир Маяковский написал четыре поэмы. В первой, «Облако в штанах», воспроизведены основные темы и мотивы его раннего творчества: неразделенная любовь, одиночество, отчаяние, агрессия, бунт и т. д. «Четыре крика четырех частей» — «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию» — сошли бы на нет, превратившись в детский лепет, если бы любовь лирического героя не была безответной. Именно безответная любовь выступает источником его нигилизма (в советской версии — революционности).

«Позитивная программа» поэмы исчерпывается гимном футуризму («Мы — // каждый — // держал в своей пятерне // миров приводные ремни!») и, разумеется, «себе, любимому». Лирический герой пророчествует: «... в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год. // А я у вас

— его предтеча...», призывает: «... выше вздымайте, фонарные столбы, // окровавленные туши лабазников», грозит: «Пускай земле под ножами при помнится, // кого хотела опошлить!», бахвалится: «... на цепочке Наполеона поведу, как мопса». А ведь вначале была настроенность на другую волну: «иду — красивый, // двадцатидвухлетний», «хотите — // буду безукоризненно нежный, // не мужчина — а облако в штанах!». На горло этой, нежно-лирической и задушевной, песне наступает Маяковский в поэме, да и во всем творчестве, и главным образом потому, что великую любовь его героя (к женщине, к читателям, к миру и т. д.) отвергают, превращая в великое одиночество. Почему отвергают? — потому что никто и ничто не может соответствовать этому грандиозному чувству, этой стихии. Кроме... другой стихии — бунта, революции, в которой поэт (и его двойник, лирический герой) ищет и находит спасение.

Революция вынудила Маяковского наступить на горло собственной песне — ее формальной изощренности и политической неангажированности в первую очередь, но она же даровала ему смысл жизни. «Дешевая распродажа»? Нет, приемлемый компромисс.

После ярчайшего «Облака» «Флейта-позвоночник» прозвучала его эхом. Писалась она почти одновременно с первой поэмой, и, как подобает эху, «Флейта-позвоночник», представляя тему неутоленной страсти, не дает ее широкую развертку: бунт лирического героя не продвигается дальше сдержанного богоборчества. Тем не менее гамма чувств, представленных здесь, не кажется недостаточной. Отчаяние сменяется надеждой, гнев — благодарностью, ревность — нежностью. Начинает проступать облик «другого» Маяковского — тонкого лирика.

Поэма автобиографична – в той, конечно, мере, в какой автобиографичность может быть присуща модернистским произведениям. В ее содержании узнаются коллизии личной жизни Владимира Маяковского. Также отметим, что в «Флейте» впервые упомянуто «имя Лилино».

Интонационно поэма довольно сдержанна (по «маяковским» меркам, разумеется), в ней преобладают оригинальные рифмы (почти каждая удивляет) и ассоциативные метафоры, ритмически она также весьма самобытна. Virtuозность Маяковского почти безгранична.

Если названия первых двух поэм были изысканно-метафоричными, то следующие две поименованы с запросом на глобальность, — впрочем, вполне оправданным.

«Война и мир» беспокоит тень устраненного футуристами «с парохода современности» Льва Толстого. Маяковский явно стремится доказать себе и другим, что ничего, кроме названия, не объединяет его творение со знаменитым романом, что одинаковая «вывеска» ярче выявит различия и что соперничество между молодым представителем новейшего искусства и «забронзовевшим» классиком приведет к победе первого. Ради этой победы в бой были брошены чрезвычайные творческие ресурсы, вплоть до нотной записи, воспроизведенной в I и III частях (попытка со

здать поэму-коллаж — настоящий новатор неудержим!).

Большая поэма открывает максимальный простор для воображения Маяковского. Как это обычно у него происходит, гражданская тема нивелирует крайние проявления эстетики безобразного. Лишь иногда поэт дает волю грубости. Его раздражают обыватели, живущие своей жизнью и глухие к шагам истории: «Нажрутся, // а после // в ночной слепоте // вывалясь мясами в пухе и вате, // сползутся друг на друге потеть, // города содрогая скрипом кроватей».

В поэме звучит не только антивоенный, но и антибуржуазный пафос. Витиевато, но по сути верно определяет Маяковский то, ради чего ведется империалистическая война, — ее экономическую подоплеку: «Врачи // одного // вынули из гроба, // чтоб понять людей небывалую убыль: // в прогрызанной душе // золотолапым микробом // вился рубль».

Противоестественность и бесчеловечность войны переданы с колоссальной обличительной силой. Вот что говорит поэт о миллионоликих жертвах мировой бойни: «Никто не просил, // чтоб была победа // родине начертана. // Безрукому огрызку кровавого обеда // на черта она?!».

Война у Маяковского представлена с вселенским размахом («... в небо // люстрой подвешена // целая зажженная Европа»), в сравнении с которым меркнет римская античность: «Куда легендам о бойнях Цезаря // перед былью, // которая теперь была!».

Изумительна завершающая V часть поэмы. В ней показан мир после войны — великая утопия земного рая с идеей всеобщего человеческого братства, подобной той, которая воспета в шиллеровской «Оде к радости». Маяковский-романтик, Маяковский-гуманист готов обнять все человечество («Люди! — // любимые, // нелюбимые, // знакомые, // незнакомые...»), собственный вымысел ошеломляет его: «Земля, // откуда любовь такая нам?». Даже о женщине впервые говорит он с безмятежной нежностью: «Здравствуй, любимая!» // Каждый волос выласкиваю, // вьющийся, // золотистый. // <...> Расцветают глаза твои, // два луга! // Я кувыркаюсь в них, // веселый ребенок». Таковы сила утопии и притягательность ее для поэта. (И как было ему не откликнуться на большевистский «эксперимент», суливший всемирное пролетарское счастье, или на «Философию общего дела» Николая Федорова, предлагавшую программу достижения бессмертия? Футурист, романтик и утопист, Маяковский нашел то, что искал, обратившись к чужим химерам, грандиозным, как его гиперболы.)

Голос Владимира Маяковского, смело поднятый против войны, встретил нарекания со стороны некоторых футуристов. Им казалось, что поэт, затрагивая гражданскую проблематику и используя конкретную образность, умаляет свой дар. Они не заметили, как из игры метафор, ломки ритма и грохота звукописи родился гигант отечественной поэзии, воспринявший ее гуманистические традиции.

Поэму «Человек» (1917 г.) Маяковский строит на евангельских мотивах. В ней уровень духовной полемики поднимается на ступеньку выше, нежели в «Войне и мире». Там мишенью, притом закадровой, был роман Толстого, здесь — явной — Новый Завет. Поэма пронизана ницшеанским пафосом: на место Христа автор ставит лирического героя, которому дает собственную фамилию. Поэтическая дерзость Маяковского безгранична, однако, как это неоднократно происходило в его стихотворениях, чрезмерное внимание к лирическому «я» добром не кончается. Богоборчество, кошунство, нигилизм, паясничанье, разворачивание фантастических картин (глава «Маяковский в небе»), демонстрация неисчерпаемого воображения («Хотите, // новое выдумать могу // животное?», «у булок // погибаются грифы скрипок» и т. п.) и душевной широты («Я бы всех в любви моей выкупал...»), создание гротескового пейзажа («туч выпотрашивает туши // кровавый закат-мясник») и многое другое приводят, увы, к возникновению у лирического героя суицидных намерений: «А сердце рвется к выстрелу, // а горло бредит бритвою».

Для футуриста важны сцены из будущего. В главе «Маяковский — векам»<sup>18</sup> воскресший (федоровская идея в действии?) лирический герой возвращается в Петербург. Одна из улиц названа его именем: «Она — Маяковского тысячи лет: // он здесь застрелился у порога любимой».

Эта поэма завершает дооктябрьское творчество Маяковского. Русский гений с внешностью и голосом голливудского супермена отныне решал свои жизненные и творческие проблемы в обновленном социуме.

Подводя итог, обозначим основные этапы эволюции поэзии Маяковского 1912 — 1917 гг.:

1. Активное реформирование стиха и поэтической речи.
2. Появление лирического героя — поэта-бунтаря.
3. Актуализация темы одиночества.
4. Обретение гражданских тем и мотивов (сатира, война, революция).

Маяковский, как мало кто из художников слова, уязвим для критики. Тем не менее анализ его дооктябрьского творчества убеждает, что перед нами — великий русский поэт, классик литературы XX столетия. Огромны его достижения, грандиозны провалы — дистанция между лучшим и худшим в его литературном наследии настолько колоссальна, что уже сама по себе является признаком одареннейшей личности. Если же учесть тот резонанс, который имело и имеет его творчество, а также вклад Владимира Маяковского в русскую и мировую поэзию, то необходимым выводом окажется следующее: реальный масштаб художника соответствует статусу классика, а его имя становится в один ряд с именами Александра Блока, Анны Ахматовой, Сергея Есенина, Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Иосифа Бродского (немногочисленные дополнения возможны).

Маяковский был тринадцать лет поэтом революции и несколько меньший срок — советским поэтом. Октябрьская революция явилась для

него воплощением не только социальной, но и психологической утопии, создававшей иллюзию «растворения в массе» и избавления от одиночества. Позитивная жизненная программа давалась поэту с огромным трудом, и к эпохе всемирно-исторического перелома он подошел со сплошными экзистенциальными минусами. Пролетарию собственной психики, ему нечего было терять в затеянной большевиками революционной «буче»...

На этом приходится ставить точку: советский период жизни и творчества Владимира Маяковского лежит вне пределов нашего рассмотрения. Хочется завершить разговор оптимистической фразой: «Маяковский продолжается...» Равно как и верить в сегодняшнюю актуальность этой максимы.

<sup>1</sup> Кстати, во французской литературе футуризм не стал крупным явлением в первую очередь потому, что его свойства аккумулировал символизм, который был представлен академической (Стефан Малларме и его школа, а также другие поэты) и авангардистской (Артюр Рембо и плеяда «проклятых поэтов» и др.) ветвями.

<sup>2</sup> Стоит противопоставить хотя бы «Чурлю-журль» (1910 г.) или «Жонглера» (1922 г.) В. Каменского со звукоподражательным стихотворением К. Бальмонта «Камыши» (1895 г.), чтобы обнаружить не только зависимость футуризма от символизма, но и различие между ними: если символистам интересовала прежде всего музыкальная сторона стихотворной речи, то футуристы были увлечены новизной звучания, производящей массу неожиданных ассоциаций.

<sup>3</sup> Василий Крученых называл его «языком, не имеющим определенного значения (незастывшим)» («Декларация слова как такового», 1913 г.). А Велимир Хлебников просто упивался «заумью»: его «бобэоби», «пиэо», «лиээй», «гзи-гзи-гзэо» не произносятся, а «поются». Неоднократное «эо» – это эхо, переключка слов (и соотносящихся с ними частей лица) между собой, здесь весь фонетический арсенал неологизмов маскирует их внутреннюю суть – слово «поэзия». «Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей», – утверждал Председатель Земшара. Уверенный в силе воздействия «зауми» на любую аудиторию, он читал свои стихи в Париже без перевода, и французы принимали его с восторгом.

<sup>4</sup> Преимущественно женского пола (на них была рассчитана не только поэтика экстравагантного литератора, но и его «эстрадная» манера чтения стихов), что вызывало одновременно зависть и презрение кубофутуристов. Между тем, женское восхищение Северяниным обернулось для него важным и, возможно, спасительным событием: в первую мировую войну стараниями поклонниц он был отозван с фронта и возвращен на эстраду. «Промежуточная» эстетика Северянина, соединявшая «мягкий» футуризм с обывательским представлением о том, каким должен быть поэт, в 1918 г. определила его преимущество перед более радикальным футуристом Маяковским в конкурсе на титул «короля поэтов». Кстати, еще одним проигравшим был Блок.

<sup>5</sup> Эгофутурист Василиск Гнедов выпустил не только книгу однострочных поэм с апокалиптическим названием «Смерть искусству» (1913 г.), но и «Поэму конца» (1918 г.), текстом которой было заглавие с пустой страницей. Раньше него эксперимент с незаполненным листом бумаги в русской литературе осуществил символист Александр Добролюбов, во французской – Стефан Малларме. Во второй половине XX века продолжателем дела Гнедова выступил лидер «лианозовской школы» Генрих Сапгир, создавший «Военную поэму», текст которой потрясающе лаконичен: «Взрыв! Жив!?!».

<sup>6</sup> Некоторые элементы «заумного языка» имеют аналоги в словообразовании и речевой практике XX века – аббревиатуры и сложносокращенные слова. Возьмем для примера опыты Алексея Крученых. Сравним его «Дыр бул щыл» (дырка, булка, уташил? – попытка рассказать о событии частями слов?) и «леспромхоз», «Совнарком» и т. п. или «ВРЗНБ, РЦП, РЖБ» того же поэта и НКВД, ЦК ВКП (б), ООН и т. п., где фрагменты слов и отдельные звуки семантизировались и стали коммуникативно определенными. Мы видим, что футуризм угадал и обозначил тенденцию к экономии речевых средств, присущую стремительному XX столетию.

<sup>7</sup> Ранние выступления Маяковского, как устные, так и печатные, нередко носили антисимволистский характер. Однако и помимо ругани футуристу-реформатору было чем возразить символистам: его конструктивным ответом стал новый поэтический язык.

<sup>8</sup> А вот из чуть более позднего Маяковского – еще откровеннее, от имени лирического героя: «Теперь – // клянусь моей языческой силою! – // дайте // любую // красивую, // юную, // души не растрочу, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!» («Ко всему», 1916 г.). Или это: ««Раздуем на самок // ноздри, // выведенные зубами кокаина!» («Война и мир», 1916 г.).

<sup>9</sup> А также между Маяковским и его зарубежными современниками: немецкими поэтами Георгом Геймом и Готфридом Бенном, итальянскими футуристами и др. Подобного рода переключки свидетельствует об интернациональном характере духовного кризиса и о схожести форм его отражения.

<sup>10</sup> Знаменитая желтая кофта Маяковского – не знак ли изгойства и вызова миру? А желтый (выбор автора) цвет обложки первого издания «Облака в штанах»?

<sup>11</sup> Возможно, Цветаева ценила Маяковского не столько за тяжелую поступь стиха, сколько за эту – родственную ей – способность к предельному самораскрытию.

<sup>12</sup> Особо выделим знакомство с Максимом Горьким, состоявшееся в 1915 г. Горьковский призыв «Вперед и выше!» как нельзя лучше подходил поэзии Маяковского, устремленной к грядущему и к космосу. Образ сильной и активной личности, тема протеста против существующего уклада жизни и многое другое роднили творчество будущих основоположников советской литературы. Горький помог поэту устроиться в Военно-автомобильную школу Петрограда, когда тому грозила отправка на фронт; опубликовал в издательстве «Парус», которое возглавлял, сборник Маяковского «Простое как мычание», выступил с речью в защиту футуристов.

<sup>13</sup> Доставалось и тем, кого он недооценивал. Например, Пастернак в афише, предварявшей выступление Маяковского, был представлен следующим образом: «... вернейший из вернейших, <...> что разбил лбом вершковые доски». В этой аттестации содержался намек на действия футуриста Гольцшмидта, который во время гастролей по России «ловким ударом честно разбивал о свою голову несколько толстых досок» (свидетельства Каменского).

<sup>14</sup> В современной поэзии эта «экзотика» – норма. Не будем лишь забывать, что введению ее в поэтический обиход больше других способствовал Маяковский.

<sup>15</sup> Гиперболизм Владимира Маяковского находил опору в творчестве Уолта Уитмена. Уитменовскую поэзию, богатую космистскими гиперболами, «горлан-главарь» неплохо знал по переводам и ценил высоко. Тем не менее, Маяковский не обременил себя благодарностью – наоборот, удостоил американского поэта титулом «заслуженный разглаживатель женских морщин».

<sup>16</sup> Богоборческий (в смягченном виде – богостроительский и богоискательский) «серебряный век» подарил русской поэзии несколько аналогичных гипербол-символов: «О Русь моя! Жена моя!» (А. Блок), «Сестра моя – жизнь» (Б. Пастернак) и др.

<sup>17</sup> Словосочетание из лермонтовского стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...», будто специально заготовленное для Маяковского.



<sup>18</sup> Финал этой главы – ритмико-интонационный двойник «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским на даче» (1920 г.).