

Оглавление

Введение	5
-----------------------	---

Глава первая

ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ МАЯКОВСКОГО	15
--	----

- 1.1. Вопрос о лирическом герое Маяковского
в прижизненной литературной критике
и современном литературоведении: пути понимания 15
- 1.2. Распад жанровой системы лирики
и новые принципы «оцельнения» художественного мира
в творчестве Маяковского 35
- 1.3. «Другой» и «чужой» в сознании
лирического героя Маяковского. 55
- 1.4. Трагический максимализм Маяковского
в свете бахтинской философии ответственности 67

Глава вторая

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И МИР В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

МАЯКОВСКОГО: КОЛЛИЗИИ СТАНОВЛЕНИЯ	81
--	----

- 2.1. «А вы могли бы?» как «рубежный» текст 81
- 2.2. Самоопределение лирического героя
и природа эпатажа в цикле «Я!» 98
- 2.3. Творческий диалог с Франсисом Жаммом:
притяжение гармоничного сознания в ранней лирике
Маяковского. 115
- 2.4. Коллизия «отец — сын»:
от ранней лирики к стихотворению «Что такое хорошо
и что такое плохо?». 121
- 2.5. Искушение толпой в ранней лирике Маяковского. 127

Глава третья

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ МАЯКОВСКОГО

В ПОИСКАХ ГАРМОНИИ	136
3.1. «Ода революции»: на пути к новому мироощущению. . . .	136
3.2. «Счастливый другой» в лирике Маяковского советского периода	146
3.3. Образ совершенства в трагическом сознании: розы Маяковского	152

Глава четвертая

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ МАЯКОВСКОГО

В «ГОД ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»:

ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ КОНФЛИКТЫ	175
4.1. Самоопределение поэта в культурно-исторической ситуации конца двадцатых годов	175
4.2. «Разговор с товарищем Лениным»: самоотчет-исповедь лирического героя	181
4.3. «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»: «свое» в «другом»	193
4.4. Лирический герой в «Стихах о советском паспорте»: героическое и гротескное	210

Заключение	220
-------------------------	-----

Список литературы	228
--------------------------------	-----

Введение

Для каждого большого писателя наступает время, когда он воспринимается как «непрочитанный», как «знакомый незнакомец», ожидающий читательского открытия и научного переосмысления. Эту закономерность сформулировал В.С. Непомнящий: «У каждого времени свои песни и свой Пушкин»¹. Но судьба Маяковского все же оказалась уникальной. Всем памяты слова Б.Л. Пастернака о «второй смерти» поэта, в которой «он неповинен». Маяковскому выпало не просто вернуться к читателю, но в буквальном смысле воскреснуть из мертвых. Творчество, столь тесно связанное с исторической обреченной государственной системой, фактически присвоенное советскими идеологами, искусственно разъятое на лозунги и навязанное в этом качестве «массам», при кардинальном изменении ситуации заново привлекло внимание к поэту живому, а не мумии.

Хотя представление о внеидеологической ценности творчества Маяковского вызревало давно, вопреки диктату советского официоза, путь исследователей к новому пониманию поэта не мог быть легким. Неслучайно М.С. Бодров, чья книга о лирике Маяковского 1920-х годов появилась на рубеже эпох, начал разговор о необходимости непредвзятого чтения цитатой из Велемира Хлебникова, передающей трагизм непонимания²:

И с ужасом
Я понял, что я никем невидим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

На протяжении 1990-х годов были осознаны главные задачи нового маяковсковедения. Поэты XX в., непосредственно либо генети-

¹ *Непомнящий В.С.* Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг.: в 2 т. М.: Жизнь и мысль, 2001. С. 127.

² *Бодров М.С.* Время и человек 20-х годов в поэзии Маяковского. Философско-этические проблемы. Рига: Изд-во Латвийского ун-та, 1987. С. 3.

чески связанные с эпохой модернизма, освобождались от советских истолкований любого значительного явления в духе «реализма» или «движения к реализму». Идеологическая модель, согласно которой Маяковский проделал путь от «революционного футуризма» до «социалистического реализма», была мертворожденной и потому неизбежно пала под напором фактов. Модернистский и авангардистский контекст индивидуальных творческих поисков был восстановлен³.

Между тем новый этап рефлексии о Маяковском (прежде всего о его послереволюционном творчестве) выявил специфические трудности восприятия. В частности, обнаружилось, что беспристрастному прочтению поэтических текстов препятствует человеческий опыт пишущего; след социальной травмы — «личный счет» к советскому прошлому — зачастую определяет сверхзадачу литературоведческих штудий и публицистических построений: либо оправдать поэта как «жертву режима», либо обвинить его как соучастника утверждения тоталитаризма. В последнем случае можно наблюдать следующий парадокс: аргументация в пользу лучшего и талантливейшего, выработанная советским маяковсковедением, подхватывается современными обвинителями, всего лишь меняющими «плюс» на «минус».

Советская трактовка Маяковского как поэта «общедоступного» оказалась по существу очень близка Ю. Карабчиевскому, чей подход был знаковым для 1990-х годов. «Воскрешая» Маяковского, автор знаменитой книги утверждал, что смысловая глубина его поэтического мира «зрима» (то есть фактически отсутствует), что она определяется неким «готовым» словом, которое в крайнем случае употре-

³ Сахно И.М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог-МГУ, 1999; Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000; Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000; Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М.: Литературно-издательское агентство «Р. Элинина», 2001; Ивановщина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов: СГУ, 2003; Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Истор. обзор): в 3 т. Т. 2: Футуристическая революция (1917—1921). Кн. 1. М.: НЛО, 2003; Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1, 2. М.: НЛО, 2010; «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: материалы междунар. науч. конференции (Женева, 10–12 апреля 2013 г.). СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2014.

блено в переносном значении: «Главное в том, что все без исключения стихи Маяковского, каждый его образ и каждое слово, существуют в *конечном, упрощенном* мире, ограниченном *внешней* стороной явлений, *оболочкой* предметов и *поверхностью* слов»⁴. И хотя иного Маяковского описывали в разное время Р.О. Якобсон, Л.Я. Гинзбург, В.Н. Альфонсов, М.Ф. Пьяных, Ежи Фарыно, М.С. Бодров, В.В. Мусатов, И.Ю. Искржицкая, И.Ю. Иванюшина, А.Ю. Морыганов (ряд имен может быть продолжен), «старшая» тенденция все еще остается не до конца преодоленной.

Проблема заключается не только в том, что версию поэтической «элементарности» Маяковского приняли на вооружение литературоведы, практикующие вместо анализа текста постмодернистскую игру, что популярными остаются «прогулки по Маяковскому» А.К. Жолковского и его менее талантливых единомышленников. Даже отказ от советской апологетической установки и обусловленного ею постсоветского нигилистического дискурса сам по себе не привел к обновлению исследовательских принципов. Важнейшее достижение нового маяковсковедения — восстановление культурного контекста — создало лишь предпосылки для осмысления индивидуальной поэтики Маяковского. С тех пор, когда было констатировано, что «поэтическую жизнь Маяковского надо описывать заново»⁵, маяковсковедение все еще находится в процессе выработки научных методов, адекватных объекту исследования.

С нашей точки зрения, Маяковский ставит перед современной наукой задачи необычайной сложности — именно потому, что внутреннее смысловое пространство его стиха, «там, внутри» (Е. Эткинд), создается принципиально иначе, чем у предшественников или современников; в поле зрения исследователя зачастую не попадает сам «механизм» порождения высказывания — причина, внутренний контекст произносимого слова, принципы его развертывания. Поэзия Маяковского — это поэзия разворачивающегося во време-

⁴ *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М.: Сов. писатель, 1990. С. 20. (Курсив в цитатах здесь и далее наш. — Л. Б., М. А. Курсив, принадлежащий цитируемому автору, оговаривается специально.)

⁵ *Бодров М.С.* Время и человек 20-х годов в поэзии Маяковского... С. 3.

ни высказывания, это всегда «здесь и сейчас». Позиция лирического героя не «предъявляется», но формируется динамически, развитием лирического сюжета. Нам представляется продуктивным внимание исследователя к поэтическому микрообразу, переход от него к макрообразу, движение от частного к общему.

Другая сторона проблемы (она также до сих пор не вполне очевидна для маяковсковедения, как российского, так и мирового) — это статус ключевых текстов раннего Маяковского, которые на годы вперед определили построение его художественной вселенной: осмысления требует устойчивость композиционных моделей, воспроизведение поэтом главных элементов образной системы, найденных уже в первых произведениях.

Когда на смену версии «идеального» (с разным оценочным знаком) включения Маяковского в советскую эпоху пришли концепции идеологического разочарования поэта⁶, когда заново был поставлен вопрос о смысле его самоубийства⁷, то исследователи сосредоточились на произведениях последних лет — таких, как «Баня», «Клоп», «Во весь голос» («Первое вступление в поэму»). Выраженное в них авторское отношение к миру трактуется как путь от утопии к антиутопии или, по выражению И.Ю. Иванюшиной, движение «от карнавала к субботнику»⁸. Подобное изменение, проявляющееся в осознании самим поэтом утраты заветной цели, понято как деструктивное для поэтического мира Маяковского. Иначе говоря, принцип противопоставления разных этапов творчества здесь также сохраняется. Это неизбежно затрудняет осмысление лирического героя Маяков-

⁶ См. об этом: *Морыганов А.Ю.* Стилевые процессы в русской поэзии второй половины 1920-х годов: проблема стилиевой рефлексии. Дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1993; *Иванюшина И.Ю.* Творчество В.В. Маяковского как феномен утопического сознания. Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1992.

⁷ См. об этом: «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В.В. Маяковского. Документы. Воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. С.Е. Стрижневой; науч. ред. А.П. Зименков. Гос. музей В.В. Маяковского. М.: Эллис Лак 2000, 2005; *Сарнов Б.М.* Маяковский. Самоубийство. М.: Эксмо, 2006.

⁸ *Иванюшина И.Ю.* От карнавала к субботнику (Об изменении характера праздничности в творчестве В.В. Маяковского) // «Человек играющий» в творчестве В.В. Маяковского. Саратов: СГУ, 1991.

ского, воплощенного не в отдельных текстах, даже не в произведениях конкретного исторического периода, а в художественном мире. Между тем вопрос о лирическом герое признается в маяковсковедении первостепенным для решения любых исследовательских задач.

Сама категория лирического героя в мировом литературоведении остается дискуссионной. Еще родоначальники американской «новой критики» (прежде всего Томас Стерн Элиот), признав автономность лирического высказывания по отношению к автору, фактически ушли от рефлексии о формах и специфике существования субъекта в лирике: «Единственный способ выражения эмоции в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее “объективный коррелят”, — другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должны вызвать переживание, как оно моментально возникает» («Гамлет и его проблемы»)⁹. «Объективный коррелят» Элиота переносит внимание с субъекта творчества на сотворенный объект — произведение как структуру. Очевидна типологическая близость между «новой критикой» и русской «формальной школой» в подходе к тексту как эстетически самодостаточному объекту; между тем именно в кругу «формалистов» возникло понятие лирического героя, заведомо не актуальное для элиотовской традиции. Показательно, что Виллем Г. Вестстейн, авторитетный исследователь русской лирики начала XX в., солидаризируется с российской традицией осмысления феномена лирического героя, заложенной Ю.Н. Тыняновым¹⁰.

Эта традиция имеет, в свою очередь, непростую историю. Вопрос о лирическом герое обострялся каждый раз, когда литературоведческой интерпретации подлежала драма поэта-современника, «напрямую» обращавшегося к публике¹¹. На злоупотребление термином «лирический

⁹ Элиот Т.С. Назначение поэзии / пер. с англ. Киев: AirLand; М.: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 154–155.

¹⁰ См.: Weststeijn W.G. Лирический субъект в поэзии русского авангарда // Russian Literature. Т. XXIV. North-Holland, 1988. P. 235–255.

¹¹ В.В. Виноградов писал 13 февраля 1926 г. по поводу «лирического лица Есенина»: «Неправда, что художник лично себя в лирике воплощает. Но неправда и то, что поэт кажется не лицом, а маской. <...> Публика смотрит не на стихи, а на

герой» неоднократно указывала Л.Я. Гинзбург¹²; но она же на практике подтвердила эвристическую ценность высказанной по конкретному поводу тыняновской идеи. О продуктивности этой идеи свидетельствует и тот факт, что М.М. Бахтин, полемизировавший с ранним формализмом¹³, принял сам термин «лирический герой», в целом отвечавший его концепции взаимоотношений автора и героя в лирике¹⁴.

Итак, мы понимаем «лирического героя» в том значении, которое было впервые предложено Ю.Н. Тыняновым и конкретизировано впоследствии Г.А. Гуковским, Л.Я. Гинзбург, Д.Е. Максимовым, Б.О. Корманом, С.Н. Бройтманом и другими исследователями. В то же время термин «лирический герой» по необходимости дополняется в нашей работе такими общепринятыми понятиями, характеризующими разные уровни субъектно-образной структуры лирики, как «лирическая личность», «носитель лирического сознания», «лирическое Я». Их сопряженность с понятием «лирического героя» обусловлена общим свойством — эстетической автономностью по отношению к биографическому (авторскому) Я¹⁵.

автора. И вот лирическую драму делает художник не из слов, а из своей жизни» (Виноградов В.В. «Сумею преодолеть все препятствия»: Письма к Н.М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. № 1. С. 188).

¹² Гинзбург Л.Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 140–141; Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 291, 293.

¹³ См., в частности, статью М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924).

¹⁴ См. главу «Смысловое целое героя» в работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», где понятие «лирический герой» вынесено в преамбулу.

¹⁵ Для российской научной традиции не характерна рефлексия о специфике каждой из этих форм лирической субъектности, они используются разными литературоведами как интуитивно ясные. Попытку их конкретизации в связи с тыняновским словоупотреблением предпринял Олег А. Ханзен-Леве, акцентируя при этом трудность исчерпывающих дефиниций: «Тынянов склоняется к тому, чтобы понимать “лирическую личность” прежде всего как персонификацию имманентной произведению авторской перспективы и реализуемого в воображении “образа поэта” — иллюзии, позволяющей реальному Автору <...> выступать одновременно и как “лирическому герою” (персонификация “лирического Я”), и как творцу произведения, в котором фигурирует лирический герой; в то же время, с эволюционной точки зрения, ни одна из этих двух позиций <...>

Эта установка позволяет нам не вступать в продолжающуюся дискуссию о том, насколько полно выражается «подлинная» личность поэта в его лирическом герое¹⁶. Для нас очевидна правота М.М. Бахтина: «личное» высказывание в художественном творчестве не может быть тождественно высказыванию в реальной жизни; исследователь призван осмыслить эстетическую деятельность писателя как довлеющую всем иным формам его самовыражения.

Творчество Маяковского (наряду с лермонтовским и блоковским) — классический пример, к которому обращается для иллюстрации своих основных положений современная теория лирического героя, сложившаяся в российском литературоведении. Между тем за рамками поэтологического анализа и теоретического обобщения до сих пор оставались именно те структурные особенности лирического героя Маяковского, которые мы определяем как «незавершенность».

«Незавершенность» лирического героя Маяковского является окказиональным определением, требующим специального обоснования. Мы исходим из методологического положения Ю.Н. Тынянова: «Каждый термин теории литературы должен быть конкретным следствием конкретных фактов. Нельзя, исходя из вне- и надлитературных высот метафизической эстетики, насильно “подбирать” к термину “подходящие” явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт»¹⁷.

Само понятие «незавершенности», характеризующее феномен лирического героя Маяковского, восходит к разработанной М.М. Бах-

не может быть, согласно Тынянову, *установлена абсолютно*, поскольку каждая из них раньше или позже подвергается переоценке, демотивации, депсихологизации или ремотивации — но уже иным образом» (*Ханзен-Леви Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 404).

¹⁶ Крайний случай — сознательный отказ Ю.И. Левина от понятия «лирический герой», идея замещения героя «самим автором» в позднем творчестве Мандельштама (*Левин Ю.И.* О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 406–416).

¹⁷ *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270.

тиным системе категорий, описывающих процесс самоопределения в мире «ответственного сознания» («Автор и герой в эстетической деятельности»). Мы полностью разделяем убежденность Н.Д. Тамарченко, что «плодотворное развитие современной поэтики без опоры на систему идей Бахтина и его научный язык вряд ли возможно»¹⁸.

Очевиден парадокс, создаваемый самой формулировкой темы исследования. Именно герою Маяковского свойственна максимальная внешняя выраженность, «оформленность», «воплощенность», что было сразу воспринято современниками как эстетический феномен — образ поэта, творимый в тексте и в публичном поведении: «Самое ценное в Маяковском — его необычайная законченность, эта невероятная, небывалая реализация своего темперамента. Начиная от внешности, кончая самым незначительным словом, голосом его, манерой произносить стихи»¹⁹. В советском маяковствовании это своеобразие лирического героя Маяковского объяснялось идеологической уверенностью автора. Однако Б.Л. Пастернак в «Охранной грамоте» проницательно подметил, насколько трудно давалось поэту сохранение единожды, в юности, избранной «позы внешней цельности»²⁰. Нам предстоит отнюдь не реконструкция внутреннего мира Маяковского-человека (это задача биографов), но осмысление его мощной творческой устремленности к «воплощению», к «завершенности воплощения». Такая интенция сама по себе свидетельствует об отсутствии желанного самоощущения не только в реальной жизни поэта («в психологической подоплеке» творчества, как сказано Б.Л. Пастернаком), но и в акте лирического высказывания.

Итак, «незавершенность» — это протяженная во времени форма существования лирического Я Маяковского, обусловленная не свойством конкретного текста (например, открытым финалом), а общей неустойчивостью мировоззренческой позиции «первого лица»

¹⁸ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 8.

¹⁹ Ховин В.Р. В.В. Розанов и Владимир Маяковский // В.В. Маяковский: pro et contra. Личность и творчество Маяковского в оценке современников и исследователей: Антология. Т. 1 / сост., вступ. ст., коммент. В.Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 673.

²⁰ Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. III. М.: Слово / Slovo, 2004. С. 216.

данного художественного мира. «Незавершенность» сопряжена с особым характером лирического самовыражения, когда наедине с собой, из глубины себя невозможно найти оснований для ощущения целостности, полноценности собственного Я. Признаками «незавершенности» лирического героя Маяковского являются эпатаж (который лишь внешним образом совпадает с футуристической программой творческого поведения), юродство, исповедь «без адреса» (ибо в мире нет авторитетного «другого»), гротескные метаморфозы внешнего облика (от карнавально-праздничных до страшных, знаменующих отчуждение Я от самого себя). В эмоционально-психологическом аспекте «незавершенность» — это коллизия мужественности и детскости, чувство уязвимости даже в момент проявления силы, переживание одиночества как своей несоразмерности человеческому миру и вселенной.

Понятие «незавершенности» лирического героя Маяковского может быть пояснено также контрастной историко-литературной параллелью. Для романтического героя диссонансы его собственной души становятся малозначимыми в момент столкновения с человечеством или высшими силами; коллизии внутренние и внешние он переживает как бы «раздельно», поэтапно, и в момент борьбы всегда достигает состояния цельности. Напротив, герой Маяковского изначально поставлен перед необходимостью одновременного снятия противоречий внутренних и внешних; в творчестве советского этапа решение этой проблемы окажется иллюзорным. Напряженный поиск цельности обусловит риторическую линию лирического поведения; условное лирическое Я многих советских стихов Маяковского — производное от состояния «незавершенности», искусственная альтернатива ему.

Несомненно, у феномена Маяковского есть историко-литературные корни: подобный тип лирического сознания мог возникнуть только в кризисную эпоху, после утраты творческой личностью «хоровой» поддержки, и как «выпавшие из хора голоса» (М.М. Бахтин) существовали многие поэты рубежа XIX–XX вв. Однако литературная судьба Маяковского остается уникальной.

Несопоставимо с кем бы то ни было его упование на революцию как силу, способную избавить от внутреннего разлада и дать желанное чувство единения с миром. Среди не сумевших пережить крушение советской утопии он также стоит особняком. Объяснить «точку

пули в конце» исключительно разочаровывающими впечатлениями новой реальности невозможно хотя бы потому, что большинство мемуарных свидетельств предсмертного прозрения Маяковского имеют, по справедливому замечанию Б.М. Сарнова, беллетристический характер²¹, а сам поэт в завещательном «Во весь голос» подтвердил свою преданность коммунистическому идеалу. С нашей точки зрения, требует уточнения и концепция В.В. Мусатова, который абсолютизирует имманентную социальным факторам логику судьбы поэта (во всех остальных отношениях маяковсковедческие работы этого исследователя для нас убедительны). Категоричность обобщений В.В. Мусатова в определенной степени оправдана контекстом постсоветской эпохи, в частности реакцией на конспирологические гипотезы смерти Маяковского (убийство либо доведение до самоубийства всесильным ОГПУ): «Жизнь поэта разыгрывается в его творчестве, и на такой глубине, куда не только не проникает Лубянка, но которая вообще не зафиксирована ничем, кроме стихов. Собственно, стихи и есть единственный “документ”, по которому мы можем судить о внутренней драме поэта»²². С нашей точки зрения, внутренняя драма поэта Маяковского, «разыгранная» его лирическим героем в собственном художественном мире, не может быть осмыслена без учета такой повторяющейся ситуации, как поиск высшего авторитета вне себя. Отсюда необходимость по-новому взглянуть на место события революции в творческом сознании Маяковского и в процессе онтологического самоопределения его лирического героя.

В нашей работе, имеющей цель исследовать закономерности «незавершенного» существования лирического героя Маяковского, мы обращаемся прежде всего к лирическим стихотворениям; для создания необходимого контекста привлекаются также произведения «большой формы» (поэмы, киносценарии, драматургия).

Сосредоточенность на герое лирики позволяет выявить и описать саму модель «незавершенности», которая является смысло- и формопорождающей для всего творчества Маяковского.

²¹ Сарнов Б.М. Заодно с гением: Путеводитель по Маяковскому. М.: Изд. центр «Московведение», 2014. С. 376.

²² Мусатов В.В. О логике поэтической судьбы Маяковского // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 52. 1993. № 5. С. 26.

Глава первая

ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ МАЯКОВСКОГО

1.1. Вопрос о лирическом герое Маяковского в прижизненной литературной критике и современном литературоведении: пути понимания

Острая реакция современников — первых читателей и зрителей — на личность Маяковского, воплощенную в творчестве, чрезвычайно показательна для истории маяковсковедения. В 1910-е годы весь художественный мир Маяковского осмысливается через позицию лирического Я, еще не отличающую рецензентами от позиции эмпирического автора. Так отразился в воспринимающем сознании феномен лирического героя Маяковского, что предварило саму постановку вопроса о лирическом герое в статье Ю.Н. Тынянова «Блок» (1921), открывшую теоретические перспективы для исследователей поэзии.

Если восприятие лирического героя Блока было достаточно единодушным («все полюбили лицо, а не искусство»²³), то вокруг Маяковского, как известно, создалась совсем иная атмосфера. Это объясняется не только степенью эстетической чуткости критиков, их принципиально разным отношением к бунтарству и традиции, их вовлеченностью в круг футуристов либо отчужденностью от него. Анализ критической рецепции раннего творчества Маяковского позволяет наметить — в первом приближении — структурные особенности лирического героя, создавшие вокруг него проблемное поле.

²³ Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 119.

Легче всего осмысливалась та коллизия, на которую указал сам Маяковский в статье «О разных Маяковских» (1915): противоречие между футуристической «скандальной» тактикой поведения и ценностным смыслом высказывания. Но онтологическая позиция Я, пафос Я оказались трудноопределимы, отчего и возникали сшибки мнений относительно существа новой лирической личности.

А.Е. Крученых интерпретировал цитату из первого стихотворения цикла «Я!» («Иду один рыдать...») в духе футуристической программы: «...отчего же рыдать апашу? <...> он зарыдал оттого что его чувства еще сохранили первобытную восприимчивость!»¹. «Чувствительность» Маяковского здесь противопоставлена тому, «что случилось с людьми “утонченной” мозговой кашицы — Ницше, Гаршиным и др.»². Напротив, М. Левилов настаивал: «...сама сила Маяковского больная, спелый плод неврастении»³. К.И. Чуковский поначалу сделал попытку просто «снять вопрос», дистанцироваться от поэта, «навязывающего» миру свое страдание: «В авторе прекрасно то, что он пробует в поэзии говорить от лица апаша, стоящего на границе отчаяния и сумасшествия; но, к сожалению, это — единственная струна, на которой он умеет играть и играет хорошо, но однообразно, а потому обычно присутствие скуки»⁴.

П.М. Пильский откликался на недоумения других рецензентов следующим образом: «Напрасно думаете, что вы один не понимаете Вл. Маяковского. Вы уже потому не один, что Вл. Маяковский тоже не совсем себя понимает, что, однако, ни в какой, даже самонаименованной, мере нельзя ставить в упрек ни ему, ни вам»⁵. Критик подчеркивал, что тексты Маяковского по своей «ясности, толковости, от-

¹ Крученых А.Е. Стихи Маяковского [1914] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 216.

² Там же.

³ Левилов М.Ю. Сборник «Стрелец» [1915] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 248.

⁴ Чуковский К. «Футуристическое действие» [1913] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 201.

⁵ Петроний <Пильский П.М.>. Не... (Новая книга стихов. Вл. Маяковский. «Простое, как мычание») [1916] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 338.

четливости и даже точности» вполне доступны логическому разбору (в отличие от футуристических экспериментов с «заумью»), но при этом дышат хаосом, в плену которого пребывает поэт. Иное дело, что причина смятения сводится критиком все к той же «нервно-издерганной впечатлительности», а в исповеди «пораженного хаосом» увидено прежде всего желание «поразить»; впрочем, и это самолюбивое желание воплощается «с расчетом на какой-то неизвестный <...> результат»⁶.

В.Р. Ховин стремился определить сущностное в Маяковском, доверившись образному выражению самоощущения поэта. Эпиграфом к статье «Великолепные неожиданности» стало двустишие из «Облака в штанах»:

Хорошо когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана.

Тем самым было указано на первостепенно важную для Маяковского коллизию публичности и уязвимости; одновременно прозвучал намек на трудность адекватной интерпретации лирического самовыражения такой души. В.Р. Ховин увидел в театральности позиции Маяковского, в его «крикливой арлекинаде» главное — «последнюю откровенность»: «Кто решится на такое признание? Кто решится так-таки на публике сделать такую гримасу, откажется на такую детскость? А вот Маяковский отважился»⁷. Аппелируя к теории театральности Николая Евреинова, используя его терминологию, В.Р. Ховин описывает все-таки иной, глубоко самобытный творческий опыт и в то же время тонко сближает — «поверх» поэтики — позиции Маяковского и Елены Гуро. Если «театральность для других» культивирует эффектную позу «перед зеркалом», означающую застывание жизни, то «театральность для себя», артистическая «проба себя» («Невероятно себя нарядив, // пойду по земле...») исполнена движения: «... “не быть самим собой”, т.е., значит, не при-

⁶ *Петроний* <Пильский П.М.>. Не... (Новая книга стихов. Вл. Маяковский. «Простое, как мычание»). С. 338, 339, 340.

⁷ *Ховин В.Р.* Великолепные неожиданности [1915] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 288.

нимать и себя, и мир как раз установленное, не принимать их рассудком, а созидать какое-то свое личное, интимное, творческое общение с жизнью, созидать именно то, что Елена Гуро называла «*своим голосом*»⁸ (курсив В.Р. Ховина).

В статье В.Р. Ховина «Ветрогоны, сумасброды, летатели!..» продолжено размышление о душе поэта — обнаженной и укутанной *от осмотров*: «...Маяковский познал тяготу раскрытия себя. Поэт трагического, он сам трагичен, трагична вскрытость его, трагичен, мучителен для поэта голос его. <...> И снова все тот же парадокс “театральности для себя”: в желтой кофте, в гримасах и корчах бьется свой, настоящий свой голос, — голос Вл. Маяковского»⁹. К читателю обращена «не легенда творимая, а жизнь творимая»¹⁰.

Когда в оценке модальности позиции Маяковского критики разделились по эстетическому и этическому принципу, почти все они так или иначе обращались к понятию *лица*. «Истинный лик» — озаглавил свою сочувственную рецензию на «Облако в штанах» Сергей Буданцев¹¹. Скептический в целом анонимный разбор «Простого, как мычание» содержит важную оговорку: «Стихи ли это? Едва ли. Но это не очень далеко от них и часто интересно. Кроме того, тут — *свое лицо*, и оно любопытное»¹². Г.О. Винокур, стремясь попасть в тон Маяковскому, писал: «Идет поэт, “красивый, двадцатидвухлетний”. В груди его пламя. Не спасете, пожарные. Поэт “прекрасно болен”, и нет ему спасенья: сгорит. Но сгорев, явит нам *страшный лик свой*»¹³.

П.М. Пильский отказал поэту с «пожаром сердца» в трагическом масштабе: «Конечно, это не трагедия Прометея. Для этого у него нет многого, и главное, трагического спокойствия силы». Тем не менее и

⁸ Ховин В.Р. «Ветрогоны, сумасброды, летатели!..» [1916] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 299.

⁹ Там же. С. 300.

¹⁰ Там же. С. 301.

¹¹ Буданцев С.Ф. Истинный лик // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 306–311.

¹² П. Д-Р. Вл. Маяковский. Простое, как мычание. Вас. Каменский. Девушки босиком. Стихи [1917] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 355.

¹³ Г. В. <Винокур Г.О.>. В.В. Маяковский. Облако в штанах. Тетраптих [1916] // В.В. Маяковский: pro et contra. СПб.: РХГА, 2006. С. 329.

взгляд предубежденного критика зафиксировал некие важные проявления лирического Я, сопряженные с мучительным поиском жизненной позиции в окружающем хаосе: Маяковский *«весь в движении. В борьбе и драке. Он не убит, но и не вознесен на вершины мудрости. Маяковский конвульсирует. Он до последней степени беспокоен. Бранится, сердится, борется. У него слишком много жестов, движений, нервов»*¹⁴. Эта психологическая характеристика — коррекция к высокому артистическому беспокойству, которое прославил в герое Маяковского В.Р. Ховин. О том, что «неустойчивость» лирического Я имеет не только творчески-продуктивную, но и разрушительную сторону, свидетельствует сквозной для творчества Маяковского мотив самоубийства.

Так или иначе, достаточно рано сложилось представление о сложности лирической личности Маяковского, обусловившей его отказ от традиционных для поэзии форм рефлексии и самовыражения.

Историческая дистанция позволяет увидеть также, что вместе с этим отказом изменился сам статус лирического Я и его творческая ответственность: теперь поэту было недостаточно просто декларировать чувство, переживание, высказываться в конкретных лирических ситуациях, но подобало выступить силой, интегрирующей все множество попыток объясниться с миром; иначе говоря, стало необходимо выстроить собственную судьбу¹⁵. Ради решения этой творческой сверхзадачи Маяковский, как свидетельствует Борис Пастернак в «Охранной грамоте», попытался преодолеть свою сложность, обуздать тот напор внутреннего хаоса, который ощутили первые его читатели:

За его манерою держаться чудилось нечто подобное решенью, когда оно приведено в исполнение и следствия его уже не подлежат отмене. Таким решеньем была его гениальность, встреча с которой когда-то

¹⁴ *Петроний <Пильский П.М.>. Не... С. 338.*

¹⁵ Симптоматично, что первые интерпретаторы творчества Маяковского перебрали все варианты судьбы поэта: от трагического сгорания на глазах у всего мира (то есть окончательного совпадения эмпирического автора и его героя) до превращения бунтаря в модного сотрудника уважаемых журналов (последняя версия принадлежит П.М. Пильскому).

так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим *предписанием*, воплощению которого он отдал всего себя без жалости и колебания.

Но он был еще молод, формы, предстоявшие этой теме, были впереди. *Тема же была ненасытима и отлагательства не терпела.* Поэтому первое время ей в угоду приходилось предвосхищать свое будущее, предвосхищение же, осуществляемое в первом лице, есть поза.

Из этих поз, естественных в мире высшего самовыражения, как правила приличья в быту, он выбрал *позу внешней цельности, для художника труднейшую* и в отношении друзей и близких благороднейшую. Эту позу он выдерживал с таким совершенством, что теперь почти нет возможности дать характеристику ее подоплеки.

А между тем пружиной его беззастенчивости была дикая застенчивость, а под его притворной волей крылось феноменально мнительное и склонное к беспричинной утрюмости безволие¹⁶.

Труднейший для художника выбор означал ставку Маяковского на эстетическую сублимацию хаоса, который был ему имманентен. За достижение идеального состояния поэту приходилось бороться хоть и разными способами на разных этапах творчества, но непрерывно, пожизненно; таким образом, именно желанная цельность оборачивалась вечной «незавершенностью» Я.

В замечательном тексте Б.Л. Пастернака мы выделили повторяющееся понятие *темы*, синонимичное другой его известной формуле, рожденной размышлениями о Маяковском: «...поэт не автор, но — предмет лирики»¹⁷. Б.Л. Пастернак либо мыслит в категориях памятной ему статьи Ю.Н. Тынянова о лирическом герое Блока, либо закономерно сходится с филологом в понимании новых форм реализации лирического сознания; сравним: «Тема <...> была ненасытима» и «Блок — самая большая лирическая тема Блока»¹⁸. Следуя той же логике, варьирует формулу Ю.Н. Тынянова современный европей-

¹⁶ Пастернак Б.Л. Охранная грамота. С. 215–216.

¹⁷ Там же. С. 218.

¹⁸ Тынянов Ю.Н. Блок. С. 118.

ский исследователь: «Маяковский — самая большая лирическая тема Маяковского»¹⁹.

Развитие тыняновских идей позволит исследователям спроецировать понятие лирического героя на другие этапы истории литературы, типологически соотнести разновременные явления: «В истории русской лирики несколько раз возникали условия для того, чтобы наиболее отчетливым образом сложилось *человеческое лицо* <...>. Самые отчетливые лица русской поэзии — Лермонтов, Блок, Маяковский»²⁰. Но сам Ю.Н. Тынянов был сосредоточен на явлении, рожденном эпохой модернизма, когда произошло радикальное уложение художнического самосознания во всех его аспектах. Это и породило новые условия существования лирического героя; важной стала не просто устойчивость его черт, повторяемость признаков *лица* в разных текстах, но особая роль лирического Я в сопряжении этих текстов. В эпоху модернизма конкретное стихотворение оказалось принципиально «разомкнутым» в большой контекст творчества, где высказывание продолжалось, уточнялось, опровергалось, а рефлексия о подобных перипетиях оформляла линию судьбы героя, его личную «тему», личный «сюжет». Отсюда следует: «Эта тема <лирическая тема Блока> притягивает как *тема романа еще новой, нерожденной* (или неосознанной) формации»²¹. Ю.Н. Тынянов опирался на суждения самого Блока о «трилогии вчеловеченья» как «романе в стихах»²²; формула из авторского предисловия к трехтомному собранию стихотворений, изданному в «Мусагете» (1911–1912), внятно отсылала к русской «книге книг» — «Евгению Онегину»²³.

Показательно, что и Маяковский включил свое лирическое Я в большую «сюжетную» перспективу, но она имеет иную, нежели у Блока, онтологическую природу. Главное из написанного к 1915 г. Маяковский определил как трагедию: «Строчки стихов взяты из второй

¹⁹ Weststeijn W.G. Лирический субъект в поэзии русского авангарда. С. 241.

²⁰ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 152 (курсив Л.Я. Гинзбург).

²¹ Тынянов Ю.Н. Блок. С. 118.

²² Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1962. Т. 1. С. 559.

²³ См. об этом: Милиц З.Г. Александр Блок // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. Л.: Наука, 1983. С. 541.

трагедии поэта Маяковского — «Облако в штанах» [1, 347]. Антиномия «роман — трагедия» может послужить самой общей характеристикой принципов бытия лирического героя Блока и Маяковского, предпосылкой уточнения места Маяковского в ряду других «самых отчетливых лиц русской поэзии»²⁴.

Ориентация Блока на пушкинскую романную норму, воплощенная прежде всего в продуманной композиции нового «романа в стихах», означала многообразие связей лирического героя с миром, обретение им веры в жизнь «без начала и конца»²⁵ при полном осознании трагических ее сторон, эмоциональную «многострунность»²⁶. Напротив, «сверхжанровая» идея трагедии, изначально витающая над ранним творчеством Маяковского, воплощенная в текстах любого жанра и рода, предполагала абсолютизацию лирического Я, его эмоций, готовность героя посягать на мироустройство, учить людей «непреклонно и строго», единолично расплачиваясь «за всех». Литературные «первообразы» отношений героя с миром подвергались при этом характернейшей трансформации. Р.О. Якобсон вспоминал: «Как-то, когда я спросил: чем ты занимаешься? (это было еще очень давно, до революции), он ответил: «Я переписываю мировую литературу, переписал “Онегина”, потом переписал “Войну и мир”, теперь переписываю “Дон-Жуана”». Но этот “Дон-Жуан”, как известно, не сохранился»²⁷. Пушкинский «роман в стихах», отозвавшийся в любовной коллизии «Облака в штанах», толстовский эпос, заглавная формула которого позаимствована для поэмы «Война и мир», — все превращается Маяковским в лирическую трагедию, трагедию новой формации²⁸. Только в пространстве трагедии герой Маяковского может реализовать свой грандиозный потенциал.

²⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 152.

²⁵ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. С. 301.

²⁶ См. об этом подробно: Минц З.Г. Блок и Пушкин // Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 145–260.

²⁷ Роман Якобсон. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., вступ. ст., коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. С. 247.

²⁸ В черновых заметках, датируемых началом 1940-х годов, М.М. Бахтин высказал мысль о том, что Маяковский «романизирует» лирику, но из контекста понятно, что здесь имеется в виду главным образом «прозаизация поэ-

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru