

# МАЯКОВСКИЙ



# И СОВРЕМЕННОСТЬ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

# МАЯКОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ответственный редактор  
А. М. УШАКОВ



МОСКВА «НАУКА» 1985

Коллективный труд «Маяковский и современность» содержит статьи литературоведов и писателей, рассматривающих творческое наследие Маяковского в контексте культуры развитого социализма во взаимодействии с русской классикой, советской многонациональной литературой и литературой всемирной. Актуальность труда заключена в исследовании социальной и эстетической действенности поэзии Маяковского, его вклада в культуру XX века.

Книга рассчитана на литературоведов, писателей, журналистов.

#### Рецензенты

В. В. ДЕМЕНТЬЕВ, С. А. НЕБОЛЬСИН

### МАЯКОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А.М. Горького*

Редактор *Г.И. Романова*. Художник *Н.И. Шевцов*. Художественный редактор *С.А. Литвак*  
Технические редакторы *Л.Н. Богданова, Г.П. Каренина*. Корректор *Т.И. Шеповалова*

ИБ № 29818

Подписано к печати 11.07.85. А — 10443. Формат 60 х 90 1/16  
Бумага для глубокой печати. Гарнитура литературная (фотонабор)  
Усл.печ.л. 12,0. Усл.кр.-отт. 12,3. Уч.-изд.л. 14,1  
Тираж 9000 экз. Тип. зак. 303. Цена 95 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Наука"  
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., д. 90  
Ордена Трудового Красного Знамени 1-я типография издательства "Наука"  
199034, Ленинград В-34, 9-я линия, 12

Г. П. БЕРДНИКОВ  
НА ГЛАВНОМ НАПРАВЛЕНИИ

Вчитываясь в партийные решения и документы последнего времени, сопоставляя содержащиеся в них идеи с большим и многообразным опытом советской литературы, в первую очередь вспоминаешь Маяковского, чеканные строки многих его стихов, афористически четкие положения его статей и выступлений. Сегодня отчетливее, чем когда-либо, видим мы великую силу глубоко партийного и подлинно народного искусства Маяковского. Постоянным стремлением поэта быть в гуще дел и событий социалистической повседневности, ощущением кровного единства со своей страной и народом, пониманием героического смысла повседневного, будничного труда советских людей и продиктованы многие замечательные стихи, ставшие ныне хрестоматийными.

Думается, что сегодня особенно впечатляюще звучат брошенные им всему миру слова:

Читайте,  
завидуйте,  
я —  
гражданин  
Советского Союза.  
(X, 71) \*

Близость Маяковского сегодняшнему дню и в том, что он, как никто, славивший наши достижения, наш труд, никогда не терял трезвого взгляда на жизнь, видел не только самоотверженных строителей величественного здания Коммуны, но и мещан, паразитирующих на их свершениях.

Революция окончилась.  
Житье чини.  
Ручейковой  
журчи водицей.  
И пошел  
советский мещанин  
успокаиваться  
и обзаводиться.

(IX, 340)

Всем этим и объясняется, почему именно Маяковский упоминается в материалах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС: «Важно, чтобы в сознании людей не сглаживалось понимание истинной цены исторических достижений советского общества, чтобы гордое чувство гражданина нового мира не съездала, как говорил Владимир Маяковский, страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Стихи и высказывания В. В. Маяковского цитируются по изданию: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955—1961.

А ведь именно такова участь и послереволюционных, и послевоенных, и самоновейших, кичащихся своей респектабельностью мещан. И никто не заклеил их столь метко и убийственно, как Маяковский. Убийственно — для мещан и мещанства, целительно, конструктивно — для великого дела созидания нового мира.

И еще об одном историческом совпадении хочется напомнить. Девяностолетие со дня рождения поэта совпало с большим юбилеем, который отмечала наша страна, международное коммунистическое движение, — восьмидесятилетием второго съезда РСДРП, рождением ленинской партии большевиков.

Нет сомнения, что и в этой связи нельзя не вспомнить Маяковского:

Партия и Ленин —  
   близнецы-братья —  
кто более  
   матери-истории ценен?  
Мы говорим Ленин,  
   подразумеваем —  
   партия,  
Мы говорим  
   партия,  
   подразумеваем —  
   Ленин.  
   (VI, 267)

Стихи эти с честью выдержали более чем полувековую проверку времени. И звучат они сегодня, будто сейчас вот вышли из сердец миллионов и миллионов советских людей — коммунистов и беспартийных.

Патриотизм Маяковского органически слит в его душе и творчестве с интернационализмом. Поэт славит дело Октября, так как видит в нем начало большого пути к счастью и братству всех людей планеты.

Патриотизм Маяковского слит с непримиримой борьбой против поджигателей войны. Разве можно отрешиться от впечатления, что это сегодня написаны строки:

Сейчас  
   подытожена  
   великая война.  
Пишут  
   мемуары  
   истории писцы.  
Но боль близких,  
   любимых нам  
еще кричит из сухих цифр.  
30 миллионов  
   взяли на мушку,  
В сотнях  
   миллионов  
   стenanье и вой.  
Но и этот  
   ад  
   покажется погремущей  
рядом с  
   грядущей  
   готовящейся войной.  
   (VI, 62—63)

Таким был, таким живет с нами Маяковский в современном мире. Этот мир разделен. И он отмечен «небывалым за весь послевоенный период по своей интенсивности и остроте противоборством двух полярно противоположных мировоззрений...»<sup>2</sup>.

В этих условиях творческое наследие замечательного трибуна дела Ленина приобретает особое значение и само становится ареной острейшей борьбы.

Каковы тут наиболее отработанные приемы дискредитации творческого наследия великого поэта?

Прежде всего это потуги отлучить его от искусства, списать по разряду газетных поденщиков.

К сожалению, находятся и у нас люди, в том числе и причастные к литературе, которые не далеко ушли от подобных критических построений.

Почему же, однако, и сегодня замирает аудитория, когда звучат с эстрады его произведения самой разной тональности, различных жанров?

Это во многом прояснил 1983 юбилейный год, когда не только в научных аудиториях, но и с подмостков эстрады, с экрана телевизоров, по радио чаще, чем обычно, звучали творения поэта.

Есть и еще один путь борьбы против наследия Маяковского — попытки его политического оскпления.

Зарубежные авторы подобных штудий стремятся представить Маяковского лишь бунтарем, новатором формы, футуристом-авангардистом от начала и до конца. Препарированное таким образом творчество поэта охотно объявляется заметным и даже значительным явлением искусства XX в., а сам Маяковский удостоивается признания как сын нашей эпохи, конечно же понимаемой как эпоха авангарда.

Что можно сказать по этому поводу? Факты, их объективный анализ показывают полную несостоятельность подобных построений. Русский футуризм был принципиально отличен от итальянского футуризма Маринетти — воинствующего антигуманиста, призывавшего в своих манифестах затопить «склепы музеев», покончить с феминизмом, объявлявшего войну извечной гигиеной мира. В отличие от итальянского русский футуризм со всеми его анархическими крайностями был в основе своей течением антибуржуазным.

Факты свидетельствуют также и о том, что с самого начала, несмотря на желтую кофту и прочие приемы эпатажа, Маяковский занимал в этом течении особое место. Его творчество было гуманистическим по самой своей сути, по своей устремленности, в какую бы причудливую, бунтарскую форму оно не облекалось поначалу.

И это естественно, так как Маяковский не просто бунтовал против «сытых». Он поставил перед собой задачу делать социалистическое искусство. Отсюда и проистекал изначальный гуманизм его творчества.

Создание социалистического искусства оказалось действительно делом трудным. Однако Маяковский справился с ним. Этим и определяется его подлинное новаторство, его мировое значение.

Путь поэта к социалистическому искусству углублял гуманистический пафос его творчества. Тому способствовали трагические собы-

тия эпохи, нараставшая революционная волна, торжество ленинизма. Все это питало и растило талант молодого поэта, способствовало его творческой зрелости. Что же касается футуристического бунтарства, то оно само собой отпадало, и чем дальше, тем очевиднее и радикальнее, пока не осталось позади, как остаются в прошлом пеленки, школьные парты, игры в казаков-разбойников.

Маяковский! С годами становится все очевиднее, какая это действительно громадина, если пользоваться его лексиконом. Не случайно же в новом спектакле ленинградского Кировского оперного театра на музыку Андрея Петрова «Маяковский начинается» рождение поэта постановщики подают как явление планетарного масштаба.

Преувеличение, поэтическая метафора? Конечно! Но такое ли большое преувеличение? Разве не планетарные дела призвана решать наша партия, наш народ и разве не им — этим делам — посвятил свой талант поэт?

В том-то и состоит одна из великих заслуг Маяковского, что он прекрасно понимал глобальные цели наших дел, своего поэтического труда.

Вот всего лишь четыре его строки:

Ты посмотри, какая в мире тишь.  
Ночь обложила небо звездной данью.  
В такие вот часы встаешь и говоришь  
векам, истории и мирозданию . . .

(X, 287)

Попробуем хорошенько вдуматься в эти строки, и, право же, не-удивительно, если при этом закружится голова.

И не потому ли иные поэты просто побаиваются равняться с Маяковским?

Все дело, однако, в том, что этого вовсе и не следует делать. Как не следует равнять себя с Шекспиром или Пушкиным.

Хорошо известны строки Маяковского, которые хочется сегодня напомнить:

Это время гудит  
телеграфной струной,  
Это  
сердце  
с правдой вдвоем.  
Это было  
с бойцами,  
или страной,  
или  
в сердце  
было  
в моем.

(VIII, 235)

И это вовсе не вопрос. В конце строфы нет вопросительного знака. Это размышление и признание. И как мне кажется, главное признание, признание, что душа поэта и его жизнь — трудная героическая жизнь страны — слились воедино.

Если говорить о главном завете Маяковского, то он и, заключается в этих строках.

Вспомним — не существует одинаковых личностей. В том числе и творческих. Зачем же стараться походить на Маяковского? Надо

лишь, чтобы художник сумел слить свое сердце с жизнью страны, со свершениями и устремлениями своего народа, с его радостями и страданиями. И пел бы своим, а не чужим голосом.

А разве не к этому призывает нас партия?

Так осуществлялась и будет осуществляться мечта Владимира Владимировича — чтобы было больше поэтов хороших и разных.

Сам Маяковский считал себя в долгу перед всем, о чем не успел написать.

Следует признаться, как ни много сделали советские ученые по изучению и пропаганде наследия великого поэта, все мы остаемся еще в большом долгу перед ним.

Специалистам по творчеству Маяковского надо решать большие, ответственные и увлекательнейшие задачи. Главная среди них, как мне кажется, — до конца развенчать представление о Маяковском как о поэте, который якобы лишь рвал с традициями, а не продолжал их.

Думается, что, чем глубже будем мы постигать неповторимое своеобразие поэтического наследия Маяковского, тем отчетливее будут выявляться его могучая корневая система, его связи с великими традициями русского и мирового искусства. Помогут эти исследования точнее определить и место Маяковского в мировой художественной культуре XX в.

<sup>1</sup> Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 43.

<sup>2</sup> Там же, с. 7.

*В. Р. ЩЕРБИНА*

## В. В. МАЯКОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Историческое (художественное) значение писательской деятельности Маяковского особенно отчетливо вырисовывается в свете напряженных творческих исканий нашего времени.

Облик Маяковского связан с крупными общественными и художественными изменениями, с основными процессами истории, с решением самых насущных проблем духовной жизни человечества.

Чутко улавливал Маяковский величайшие революционные перемены, совершавшиеся в жизни, напряженность социальных конфликтов эпохи. Глубоко осознал Маяковский, что центром всемирно-исторической борьбы, глашатаем правды и передовых идей современности стала наша Родина. Глубина и масштабность художественного воплощения огромных революционных перемен в бытии и сознании человечества утвердили его имя в первом ряду зачинателей новой поэтической эры. В искусстве Маяковского облик эпохи предстает прежде всего в коренных общественных и духовных противоречиях, в исторических преобразованиях, в решающей победе Великой Октябрьской социалистической революции, в утверждении социализма. Дух поэзии Маяковского созвучен задачам искусства нашего времени — периода напряженных социальных и идейных столкновений на мировой арене.



Масштабность поэтического мышления Маяковского прежде всего определена не только широтой творческого охвата жизни, но и его устремленностью к всемирно-исторической, определяющей идее — идее обновления мира, имеющей глубокие корни в истории передовой русской и зарубежной литературы.

Еще в ранних своих произведениях в преддверии революции Маяковский высказал глубокое убеждение в необходимости обновления земли, очищения ее от язв капиталистического мира. Поэтому так свободно впоследствии Маяковский находит свое место в ряду самых передовых революционных писателей, пролагавших пути советской литературы.

Как известно, это обновление бытия понималось писателями по-разному. У Маяковского это обновление мира мыслится как коренное, революционное преобразование социальной и духовной жизни. Во многом именно эта устремленность явилась источником всемирного значения его творчества.

Для широкого понимания этой новаторской черты поэзии Маяковского огромное значение имеет оценка исторической роли XX в. как века перемен и преобразований, утверждения наиболее весомого вклада нашей страны в мировой социальный прогресс. Именно в свете этих особенностей исторического развития страны возможно наиболее полно осмыслить новаторские черты творческой биографии Маяковского, всей передовой русской литературы, всего художественного прогресса эпохи.

Деятельность Маяковского, все его творчество органически включено в процесс революционных преобразований, в процесс образования и развития Союза Советских Социалистических Республик, который в постановлении ЦК КПСС о 60-й годовщине нашего государства определен как «важный исторический рубеж в вековой борьбе передового человечества за равноправие и дружбу народов, за революционное обновление мира»<sup>1</sup>.

Пафос обновления мира, социалистического преобразования жизни, вдохновлявший Маяковского, имеет широкое значение в художественном прогрессе эпохи, характерен для творчества основоположников советской литературы. В настоящее время он прочно утвердился как одна из общих новаторских черт искусства социалистического реализма.

Выдающийся исторический подвиг нашей страны в XX столетии, открывший всемирно-историческую эру социалистических преобразований мира, включает в себя истоки и отличительные черты деятельности Маяковского и ряда других передовых наших художников слова. Маяковский относится к когорте писателей — зачинателей советской литературы, пролагавших ее новаторские пути. При всей отчетливой выраженности могучей поэтической индивидуальности Маяковского его развитие как советского художника слова проходило в широком русле общих творческих исканий советской литературы, исторически определивших ее идейное единство. С пафосом обновления мира у Маяковского, как и у других передовых советских писателей, органически связана общественная активность литературы, ее преобразующая, духовно формирующая действенность. Утверждение

общественной активности — одна из главных творческих основ советской литературы, определяющая ее выдающееся значение в решении жизненных проблем. Сущность этого новаторского принципа отчетливо выражена во многих суждениях Маяковского о высокой гражданской миссии художника слова, в его готовности служить стране своим поэтическим оружием, в его активной позиции в борьбе и созидании.

Отличительные черты, «индивидуальность» творчества Маяковского подчеркиваются сейчас в критике довольно интенсивно. А вот его «всеобщность», «конденсирующая» роль в художественной культуре эпохи в иных критических работах учитываются далеко не в полной мере. Но большой художник никогда не существует вне восприятия большого содержания большого мира. Поэтому в творчестве Маяковского, в его отчетливо выраженной индивидуальности находят также выражение общие черты искусства его времени.

Многолетний спор о Маяковском имеет огромный принципиальный смысл и актуальность. Творческая биография поэта, необычайно резко очерченная в своей революционной устремленности и художественной динамике, никак не может быть воспринята как биография одиночки: в ней рельефно видны общие черты целого писательского поколения. Поэтому гражданская активность Маяковского внутренне родственна позиции М. Горького, прежде всего классически сформулированной в известном определении сущности социалистического реализма как деяния на благо человечества. Та же основополагающая идея заложена в широко известной характеристике М. Шолоховым творческого метода советской литературы как реализма, несущего в себе идею обновления жизни. Маяковский, Горький и Шолохов — далеко не схожие писательские индивидуальности. Но принцип общественной активности искусства чрезвычайно сильно выражен в творчестве каждого из них.

Писателями всех советских республик и многих других стран мира духоподъемный, активный голос Маяковского воспринимается как голос борющегося человека нового мира, властно призывающий к борьбе, к преобразованию жизни всех людей на основах созидательного труда и справедливости.

«Поэтический голос Маяковского — звонкий, возвышенный — был и остался дорогим для нас. Голос нового человека нового мира. Все его творчество от первой до последней строки напоминает мне радость, муки и вечное счастье Прометея, похитившего у богов огонь. Сердце Маяковского пылало прометеевым огнем горьковского Данко»<sup>2</sup>, — писал Э. Межелайтис.

Маяковского вдохновляла роль солдата революции, роль строителя социализма. Его слова: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо» — стали девизом советской поэзии. Для поэта характерно нарастание стремления осмыслить особенности творческого метода революционного искусства. Месту поэта в жизни народа посвящены цикл статей, вышедших в ноябре-декабре 1914 г., и статьи на тему «искусство и война», цикл стихотворений 1918 г. («Приказ по армии искусства», «Поэт-рабочий», «Открытое письмо рабочим» и предисловие к хрестоматии «Ржаное слово»), стихотворение 1921 г. «Приказ

№ 2 армии искусств», поэма 1922 г. «Пятый Интернационал», стихотворный цикл 1926 г. («Сергею Есенину», «Марксизм — оружие, огнестрельный метод», «Передовая передового», «Четырехэтажная халтура», «Послание пролетарским поэтам», «Разговор с фининспектором о поэзии» и др.) и непосредственно связанная с этими стихами статья «Как делать стихи?», вступление в поэму о пятилетке «Во весь голос» и многие другие произведения.

Боевое утверждение Маяковским ответственности художника, его высокого общественного предназначения исторически преемственно, связано с благородной традицией великой русской литературы.

Маяковский в поэме «Во весь голос» выразил понимание задач советской поэзии, высказал высокую цель своей поэтической деятельности. Это — декларация настоящего большого партийного художника, чувствующего себя бойцом великой армии, ведущим сражение за будущее человечества: «Пускай нам общим памятником будет построенный в боях социализм».

«Пророк» Пушкина, «Поэт и гражданин» Некрасова и «Во весь голос» Маяковского представляют последовательное, нарастающее развитие идеи о высоком назначении искусства, о роли художника как глашатая идеалов народа. Убежденно и требовательно Маяковский рассматривал свою поэзию как орудие борьбы. И с этой точки зрения он расценивал явления искусства, их роль и значимость для современности.

И вполне правомерно творчество Маяковского упоминалось с трибуны партийного съезда в связи с характеристикой черт, свойственных лучшим произведениям советской культуры, — их гражданского пафоса, непримиримости к недостаткам, активности вмешательства в решение проблем, которыми живет наше общество.

И общая идея, движущий пафос суждений, высказанных на XXVI съезде КПСС и июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС по вопросам литературы, состоит прежде всего в устремленности к утверждению и дальнейшему развитию ее действенной, созидательной, человеко-строительной миссии.

Пример Маяковского в этом отношении и сейчас в высшей степени актуален. Современный период жизни страны и человечества из всей совокупности творческих принципов советской литературы особенно настоятельно выделяет потребность дальнейшего развития ее действенной, активной сущности. Это относится ко всем граням деятельности художника, ко всем этапам совершенствования произведения — от его замысла до восприятия массой читателей. Современный мир находится в состоянии бурных изменений, интенсивности преобразовательных процессов, обостренных столкновений различных социальных и духовных сил. Нарастание новых общественных и психологических конфликтов охватывает все сферы культуры, литературы. И это требует от художника особой творческой активности, пронизательности восприятия действительности, напряженности ее образного воссоздания.

Вполне закономерно тема значения наследия В. Маяковского для современной советской поэзии, для обогащения духовной культуры советского народа явилась центральной в докладе С. Наровчатого

о задачах поэзии на VII съезде советских писателей. «Поэзия Маяковского, — говорил он, — стала неотъемлемой частью отечественной культуры. Служение революции, партии, народу явилось главным жизненным принципом великого поэта. Пламенная наступательная пропаганда коммунизма пронизывает все его творчество. Литература и искусство Страны Советов идут по пути, которым шел Маяковский. . . Жизненность стиха Маяковского в том, что он не делил понятий — поэзия и действительность, литература и народ, искусство и коммунизм, но объединял их в своем творчестве»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Основополагающий программный смысл заключен в героических образах лучших людей прошлого и настоящего, образов, характеризующих духовно-формирующую силу народа, достойных подражания. И вполне закономерно, что почетное место в советской литературе принадлежит образам выдающихся исторических деятелей, деятелей отечественного и мирового революционного движения, образам людей, олицетворяющих героический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, а также образам наших передовых современников, своим трудом осуществляющих план социалистического созидания.

Маяковский — один из новаторов, зачинателей этой темы в советской литературе. Классическое произведение «Владимир Ильич Ленин» открывало новые творческие пути, явилось выдающимся этапом в советской поэзии.

Работа поэта по воплощению образа В. И. Ленина была связана с общей проблемой изображения положительного героя современности. Маяковский чувствовал величайшую ответственность этой темы и искал пути достойного ее выражения. Написанные до него стихи о Ленине носили преимущественно лирический характер. Сохраняя их лирический пафос, поэт ставит перед собой задачу широкого эпического воплощения темы Ленина. В поэме воссоздан правдивый образ человека и великого вождя социалистической революции.

Образ и революционный путь Ленина в поэме раскрываются в связи с жизнью народа, историей его борьбы за освобождение, на фоне крупнейших исторических событий.

Именно в процессе работы над воплощением облика Ленина Маяковский наиболее полно ощутил себя шагающим в ногу с партией. Единство вождя и народа — центральная идея поэмы, определяющая композицию, содержание и образы.

Работа над поэмой «Владимир Ильич Ленин» способствовала дальнейшей кристаллизации у Маяковского строгой, монументальной простоты художественных форм. Раньше он в воплощении исторических процессов использовал преимущественно условные, отвлеченные, аллегорические, в частности библейские и мифологические, образы. Теперь поэт дает больше места конкретно-историческому изображению современности.

Маяковский находился в процессе интенсивного творческого развития. Выдающихся достижений в советский период он достиг ценой напряженных исканий и неустанного труда. Чрезвычайно сложным был его путь к художественному освоению новой революцион-

ной эпохи, обликов новых людей, приступающих к созиданию социализма. Но стремление шагать в ногу с историей, преданность революции, идеям партии явились основой восхождения Маяковского к вершинам советской поэзии. В настоящее время особое значение имеет изучение художественного опыта классиков революционного искусства для широких исторических и теоретических обобщений. Маяковский — один из первых классиков советской поэзии, проложивших пути новаторскому искусству крупных масштабов, художественному эпосу революции.

Маяковский, как всякий подлинный крупный художник переломной эпохи, стоящий у начала нового периода истории искусства, в высшей степени «концептуален». Его творчество содержит данные для освещения общих принципиальных проблем литературного движения современности.

В последние десятилетия чрезвычайно обострилась борьба двух основных поэтических концепций — поэзии, обращенной к жизни, и «герметически» замкнутой в самой себе. Концептуальность, широкий актуальный смысл творческого развития Маяковского советского периода состоят прежде всего в зримой, отчетливо выявленной связи его художественных обобщений с жизненным содержанием эпохи.

Концептуальный смысл опыта Маяковского отвергает тенденцию ряда писателей наших дней искать выражение «современности», «духа эпохи» в различных видах отвлеченности, отхода от реального бытия в сферу умозрительной обесчеловеченности. Сам путь Маяковского в революционную эпоху характерен преодолением отвлеченности, поисками обоснованного идеала в живом потоке реального бытия. Работа поэта в РОСТА, погружение в глубины жизни народных масс дали прочную основу для художественного освоения революционной действительности, для выдающегося художественного новаторства.

Путь поэзии Маяковского в ряде моментов выражает широкий общий процесс сложного преодоления молодой советской поэзией различных видов отвлеченно-космического мировосприятия, движение к реальной конкретно-исторической жизни молодой республики. Абстрактность поэзии Пролеткульта, Кузницы, Лефа являлась во многом выражением трудности художественного освоения новой действительности. Маяковскому принадлежит видное место в поэтическом открытии исторически конкретного изображения реального советского бытия, борьбы и труда рабочих и крестьян.

Пример поэзии Маяковского показывает, что близость к действительности, связан с жизнью народа, воссоздание конкретно-исторического облика эпохи — самая прочная почва, главный путь подлинного художественного новаторства.

По Маяковскому, сама жизнь в ее противоречиях, включающая в себя идеалы и стремления людей как свое внутренне движущее начало, является основным источником прекрасного, той плодотворной почвой, без которой не может произрастать подлинное передовое искусство. Корни великой поэзии, переживающей века, причины ее властного воздействия на людей он находил в сращенности ее с бытием народных масс, с основными устремлениями своего времени.

Чтоб поэт перерос веков сроки,  
чтоб поэт  
человечеством полководить мог,  
Со всей вселенной впитывая соки,  
Корнями вросших в землю ног.

(IV, 121)

Поэзия Маяковского — искусство больших художественных обобщений. Оно противостоит всяким видам обывательского «реализма», бескрылого описательства и бытовизма, забывающих о главных жизненных процессах, о наиболее существенных чертах действительности. Натурализм, подменяющий правдивое отражение типических явлений жизни протоколированием мелочей быта, чужд его искусству, окрыленному идеей социалистического преобразования жизни.

Непримиримо он боролся с проповедниками искусства для искусства, придававшими самоцельное значение словотворчеству. Участие Маяковского в группе Леф имело очень сильные, субъективные предпосылки: именно в утилитарных критериях программы Лефа он некоторое время находил соответствие своему стремлению оттолкнуться от самоцельного словотворчества. Но, как известно, выдвинутая ими теория «литературы факта» не давала простора творчеству. Потому поэту пришлось отвергнуть программу так называемой «литературы факта». Преодолевая лефовские иллюзии, он пришел к осознанию того, что эта установка вела к ликвидации художественной литературы.

И мы реалисты,  
но не на подножном  
корму,  
не с мордой, упершейся вниз, —  
мы в новом,  
грядущем быту,  
помноженном  
на электричество и  
коммунизм.

(VII, 209)

В произведениях поэта отчетливо, а зачастую демонстративно обнажены реальные явления действительности, положенные в их основу. Здесь налицо пример преломления в художественном творчестве призыва В. И. Ленина к агитаторам, пропагандистам и писателям: «Поменьше политической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства. . .»<sup>4</sup>.

Маяковский — один из первых писателей, обратившихся к силе положительного примера, чутко уловил призыв Ленина к поддержанию ростков коммунизма. Постепенно в центр поэзии Маяковского становятся конкретные, взятые из жизни образы, реалистичные и в то же время исполненные пламенной революционной романтики. Маяковский приходит к убеждению, что героину народа нужно изображать не в «буффонадах», порождаемых велеречивостью поэтов, а в реальной простоте революции, труда и борьбы миллионов рабочих и крестьян. Они дали жизненную основу для развития в его творчестве широкого эпического начала, пафоса борьбы за революцию, против интервенции, контрреволюции и разрухи.

Самое существенное, что Маяковский первый с невиданной силой творчески открыл решающий закон движения истории — закон возрастания исторического значения народных масс, нашел ему высокое образное воплощение и определил начало новой поэтической эры. Открытие это обусловило не только общий пафос, особенности содержания, но также и многие новаторские черты художественной структуры его произведений.

Проблема человека, героя современности, всегда была центральной в литературе. Она закономерно явилась связывающей в единый узел все вопросы и задачи искусства. Соответственно своему убеждению о возрастании активной роли в истории народных масс Маяковский убежденно и напористо пропагандировал определенный героический действительный человеческий тип. Народ, рабочие и крестьяне, поднятые партией и Советским государством к сознательному историческому творчеству, — главные герои Маяковского.

Последовательно Маяковский развивает мысль, что без участия народных масс было бы невозможно свершение великих исторических дел. В успехах творческого труда советских людей поэт видел залог победы нового, победы социализма.

(IX, 10)

образов наших передовых современников основываются на жизни, на принципе человековедческого и человекостроительного предназначения литературы.

Историческая, не теряющая с ходом времени своего живого значения заслуга Маяковского в том, что он в образах высокой поэзии одним из первых представил концепцию духовных, идейных и нравственных ценностей революционной эпохи. Поэтическое открытие Маяковским духовных ценностей нового социалистического мира менее всего связано с проповедью умозрительных доктрин традиционной аксиологии или других видов отвлеченного морализирования. Поэтическое утверждение Маяковским духовных, идейных и нравственных ценностей коммунизма оказалось столь жизненным и действенным, потому что он проникательно извлек их из бытия трудового народа, из подвига революционных борцов и созидателей. Отсюда жизненная убежденность и обаяние героев Маяковского.

Постановка проблем, связанных с воспитанием нового социалистического человека, имеет у Маяковского свои особенности. Это — критерии обязательств, ответственности личности перед обществом, ее гражданской, трудовой и нравственной ответственности по отношению к окружающим, к стране, к родине.

Освещение Маяковским величия и красоты труда связано с его непримиримостью к бездельникам, паразитам, к потребительским настроениям. Утверждение органической нераздельности прав и обязанностей личности — выдающаяся новаторская черта социалистического искусства, раскрывшего сложный, иногда глубоко драматический процесс исторического преодоления противоречий между личностью и обществом. Произведения Маяковского, как и других советских писателей, внесли в мировую литературу соответственно движению революционной истории высокое новаторское воплощение этой вековой темы.

Через все творчество поэта послеоктябрьского периода неотделимо от образа революции проходит величавый образ социалистической Родины. Особенно эмоционально и художественно выразителен он в поэме «Хорошо!», написанной к десятилетию Советской власти. В этом произведении изображение социалистической революции, первых лет жизни молодого Советского государства нераздельно слито с патетической, лирически взволнованной исповедью автора. Революцию, все советское Маяковский изображает как неотъемлемое своего собственного «я», как часть своей души. Средством широких художественных обобщений он создает лирический образ Советской Родины. В высокой поэтической форме он раскрывает облик социалистического отечества, «земли молодости». В мужественном, жизнерадостном творчестве Маяковского нашли замечательно сильное выражение чувства нового человека — хозяина своей страны:

И я,  
как весну человечества,  
рожденную  
в трудах и в бою,  
пою  
мое отечество,  
республику мою!

(VIII, 314)



Огромный опыт гражданской поэзии Маяковского, ее патриотический накал и в настоящее время могут служить для писателей замечательным творческим примером в выполнении ответственной задачи, поставленной июньским (1983 г.) Пленумом ЦК КПСС: «...умело и творчески пропагандировать советский образ жизни, фундаментальные ценности социализма. Надо поддерживать все передовое в общественной практике, утверждать и ярко раскрывать новое качество жизни трудящихся масс, включающее в себя коллективизм и товарищество, нравственное здоровье и социальный оптимизм, уверенность каждого человека в завтрашнем дне, высокую культуру труда и потребления, поведения и быта»<sup>6</sup>.

Для Маяковского характерна позиция глубокой убежденности в исторической и нравственной обоснованности победы революции и нового строя. В докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической и массовой политической работы партии» была подчеркнута плодотворность позиции Маяковского в духовном формировании людей: «Важно, чтобы в сознании людей не сглаживалось понимание истинной цены исторических достижений советского общества, чтобы гордое чувство гражданина нового мира не съедала, как говорил Владимир Маяковский, страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души. Надо активней ставить на службу нашим воспитательным целям великую притягательную силу коммунистических идеалов»<sup>7</sup>.

Маяковский — поэт нового типа, преодолевающий разрыв между лирикой и гражданской поэзией, сливший их в органическом единстве. Идеи социализма не были для Маяковского чем-то привнесенным извне, а были его личным внутренним убеждением и чувством. Слияние личного и гражданского, лирического и эпического в поэзии Маяковского породило новое художественное мировосприятие.

Из произведений В. Маяковского встает живой облик советского времени в его больших и малых делах, в борьбе и труде, в прозе и поэзии, в его революционной окрыленности. Образ советского времени у Маяковского в отличие от распространенных плоских трактовок историчен и очеловечен, возвышается в своих подлинных масштабах, в поступательном движении, в устремленности в будущее.

Для нас в высшей степени актуальна и ценна выдающаяся способность Маяковского поэтически раскрывать богатство общественного. Его замечательные вдохновенные строки о молодой Советской Республике, «Весне человечества», патетический дифирамб земле, за которую «пойдешь на жизнь, на труд, на праздник и на смерть», слава отечеству, образно передают красоту социалистического общественного, органически включающего в себя личное. Патриотическое чувство слияния с социалистическим обществом, ощущение его гуманности и силы, гордость своей страной превосходно переданы в классических «Стихах о советском паспорте». В отличие от давней традиции воплощения личного и общественного в драматических столкновениях Маяковский воплощает социалистическое общественное не как чуждую, равнодушную, нивелированную среду, а в его гражданском, творческом и духовном изобилии, придающем силы, обогащающем все стороны человеческой индивидуальности.

Сила поэтического утверждения Маяковским и всей советской лирикой богатства жизни социалистического общества вызывает настоячивые нападки реакционных идеологов. В последние десятилетия появился ряд сочинений, авторы которых высказывают мнения, будто советская литература вступила в новый период, когда индивидуальность сбрасывает ставшее невыносимым иго общественного и реагирует на коллективизм то фаустовским взлетом, то культом «интимного и даже интимнейшего». Точнее говоря, вся сложная сфера высокой мысли, тонких чувствований противопоставляется безликости общественного, якобы своей нивелированностью и однолинейностью подавляющего глубинную сферу проявлений личности.

Общая черта почти всех тенденциозных истолкований творчества и биографии Маяковского состоит в попытках разъединения сложной «сферы личности» поэта от якобы однолинейной действительности, прежде всего имеющих целью заменить неопровержимый факт того значения, которое имело для творческого развития поэта утверждение революцией новых основ жизни.

Доктрина эта достигла своего наиболее обостренного выражения в разных элитарных модернистских концепциях наших дней, находящихся свободу проявления личности в абсолютном разъединении с обществом. На такой основе обычно строится тезис о чуждости общественной сферы искусству.

Творчество Маяковского — поэта социалистической революции — воинствующе направлено против этого тезиса. Он сокрушает это положение всеми родами своего поэтического оружия — от сатиры до трагедийной лирики, от плакатной подписи до эпического воссоздания современности.

Революционные, гражданские традиции советской литературы — это традиции правдивого, высокохудожественного отображения особенностей, богатства и многообразия проблем и забот нашей жизни, это традиции создания произведений высокой революционной целеустремленности. И в их утверждении одна из главных ролей по праву принадлежит наследию Маяковского.

Если говорить о дальнейших задачах изучения Маяковского, то следует подчеркнуть, что нельзя его больше изучать без широкого поэтического окружения, вне целостного литературного процесса. Наиболее прочная и верная основа решения этой проблемы — опора на основополагающий принцип социалистического реализма, утверждающего индивидуальное стилистическое и жанровое многообразие советской поэзии. Такую точку зрения отстаивал и сам Маяковский.

\* \* \*

В. Маяковский выступил как подлинный новатор в сфере поэзии, стремился слить с новым революционным содержанием и форму своих произведений, передать в них мощную поступь революции, ощущение огромных по масштабу событий эпохи.

Творчество В. Маяковского послеоктябрьского периода отличается поисками монументальных эпических форм. Поэма «150 000 000» — первая попытка запечатлеть события современности в формах большого народного эпоса. «Былина об Иване. Эпос» —

таково первоначальное название поэмы. Поэма «Владимир Ильич Ленин» — наиболее полное воплощение принципа революционной эпичности.

В ряде работ о Маяковском наблюдается странная тенденция представить как выражение роста поэта вытеснение в его творчестве лирики эпосом. Безусловно, развитие творчества Маяковского отличается нарастанием эпического начала. Но это ничуть не связано с вытеснением в произведениях поэта лирического начала, как это представляется некоторым литературоведам. Поэма «Владимир Ильич Ленин» есть произведение эпическое и лирическое одновременно.

Сама по себе существенная проблема эпического и лирического начала в его поэзии уже обернулась новыми гранями, требует к себе более углубленного подхода. Но в силу определенной инерции проблема эта до сих пор ставится и разбирается в одной плоскости — какое начало является главенствующим, ведущим, а какое подчиненным. Обращает на себя внимание длительная, далеко не законченная полемика по поводу того, эпический или лирический поэт Маяковский.

В поэзии Маяковского нашли выражение наиболее значительные художественные тенденции развития молодой советской литературы. Это, с одной стороны, могучее развитие эпического начала, широкий охват жизни эпохи, с другой — открытие новых путей, рождение революционно-романтической лирики, органическое слияние проявлений личности с коренными вопросами преобразования мира. Эпос и лирика раздвигают свои границы, шире охватывают мир.

Произведения и творческие принципы Маяковского дают ключ к решению ряда других основных вопросов развития художественной культуры, которые вплоть до настоящего времени вызывают широкую полемику противостоящих художественных и эстетических концепций. К таким издавна обостренным проблемам относится проблема соотношения простых, элементарных и сложных, высоких форм художественной культуры.

Произведения Маяковского доступны для масс, в то же время представляют высокие образцы современной художественной изобразительной культуры. В свете этих особенностей совершенно неприемлемы попытки перенести в советскую литературу характерную для буржуазных стран дифференциацию искусства на искусство для массы и для «элиты».

Сторонники антиреалистических элитарных течений в спорах о путях развития искусства уверяют, что они самые наисовременные, поскольку якобы наиболее полно передают сложность человеческого сознания и искусства нашей эпохи. Порой даже сторонники реализма противопоставляют его простоту «сложности» модернистских явлений. Положение это требует серьезного уточнения, так как критерии простоты и сложности применительно к подлинному, большому искусству никак не взаимоисключают друг друга. Тем более сложность не может связываться только с модернизмом, отчуждаться от реализма.

Пример Маяковского говорит, что подлинное искусство просто,

но одновременно и сложно. Вряд ли оправдана, дилемма — простота или сложность. Всегда за высокой простотой скрывается сложность и глубина, а сложность духовного богатства, как правило, находит свое выражение в ясных формах. Однолинейная простота зачастую вырождается в примитив, а самоцельная сложность раскрывается как ложная, пустая.

Много и напряженно работал поэт над художественной выразительностью своих произведений.

Поэзия —  
                    та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
                    в год труды.  
Изводишь  
                    единого слова ради  
тысячи тонн  
                    словесной руды.  
                                    (VII, 121)

Постоянно Маяковский добивался более ясных форм поэзии. В этом одна из существенных черт его художественного развития. Настоячиво стремится поэт найти форму стиха, близкую и понятную миллионам. Развивая свой опыт работы в РОСТА, Маяковский достиг стиха простого, яркого, чеканного.

Мастерски владеет он приемами поэтического мастерства, талантливо и властно подчиняет их содержанию и идейной задаче. И слово у поэта приобретает могучую действенность, становится, по его выражению, «полководцем человеческой силы».

Вполне обоснованно К. А. Федин в своей речи по очередным задачам литературы, подчеркивая высоту ее идейных и художественных критериев, сослался на пример Маяковского. Новаторский, глубоко индивидуальный строй свободного стиха Маяковский утвердил, органически слив его с революционным сознанием, с потоком идей, чувств и стремлений своего времени: «Этот стих, — говорил К. А. Федин, — рядом с другими приемами, применен был и Маяковским с тем существеннейшим отличием, что, оставаясь глубоко индивидуальным, поэт был чужд субъективизму. Его голос, будто сквозь трубу, пропускал шумные, волевые голоса революционной массы. Это было новое содержание, полное социального смысла, и потому новаторство Маяковского приняло законченную форму, а не осталось лишь оболочкой эксперимента. Маяковский тоже вошел в советскую социалистическую традицию»<sup>8</sup>.

Слово Маяковского устремлено к действию. Внутренне оно возглавлено, окрыляется глаголом, движущим началом в жизни и поэзии. Своими размышлениями на эту тему поделился Е. Исаев в докладе на торжественном заседании, посвященном девяностолетию со дня рождения В. Маяковского.

«Велик наш язык, — говорил он. — Велик как язык великого народа. И еще он велик тем, что по воле истории он является языком общения других, тоже не менее великих языков всей нашей „земли земель сомноженных народов“. Язык — он не только с нами и в нас, он — и вокруг нас, как атмосфера. Он — и первопоэт, и первопроезаик, и перводраматург, язык.

Этим языком, как и революцией, был могуче талантлив Маяковский»<sup>9</sup>.

Новаторство Маяковского — в закономерном продолжении лучших тенденций развития русской поэзии, в подчинении своих открытий в области формы требованиям максимального сближения искусства с новой революционной действительностью. Отсюда приближение стиха Маяковского к разговорной речи в самых разнообразных ее видах — от лирического излияния до трибунного ораторского призыва.

Маяковский никогда не противопоставлял устное народное творчество, поэтическую самодетельность народных масс сложным формам «просвещенного» искусства. Противопоставление фольклора сложным современным формам художественного творчества есть выражение убогого «аристократизма» сторонников «элитарного» искусства. Горький, Маяковский и другие передовые художники находились в неразрывном родстве с народным поэтическим творчеством и в то же время создавали высшие достижения современной «сложной» художественной культуры.

Поэзия Маяковского рассчитана на разговор с массами и по своей форме и по внутреннему смыслу. Поэт доносит средствами подлинного искусства до читателя самые сложные, самые значительные идеи современности. Многие добытое и открытое Маяковским по-разному, в соответствии с национальными особенностями, живет в творчестве современных поэтов.

Напряженный новаторский творческий труд Маяковского — полезная школа поэтического мастерства. В идеях, содержании его творчества, в его форме, образности, композиции, слове, интонационной энергии содержится ответ на многие вопросы развития советского искусства. Маяковский требовал от поэзии «навыков и приемов слов, бесконечно индивидуальных». «Способы выделки образа бесконечны» (XII, 145). И эту точку зрения Маяковского подтверждает последующий опыт советской литературы, она совпадает с нашими современными представлениями о социалистическом реализме как методе, предполагающем разнообразие форм и жанров искусства.

Слова поэта: «Где, когда, какой великий выбрал путь, чтобы протоптанней и легче» — направлены против бездумной, бесцветной подражательности, ориентируют на настойчивые поиски нового как в содержании, так и в форме своих произведений. Творческое понимание художественных традиций Маяковского несовместимо с плоским подражанием, копированием его приемов. Творческое их продолжение означает необходимость для поэта овладеть высоким мастерством, выработать свой «голос», свое «лицо», свою индивидуальность, без которой нет искусства. Маяковский завещал нам нетерпимость к безликости, к стремлению ходить уже по проторенным, легким путям.

Прогрессивную направленность творческих исканий Маяковского и других выдающихся советских писателей старшего поколения, их убежденность в необходимости, при идейном единстве, разнообразия художественных жанров и стилей подтверждают ведущие процессы нашей литературы.

На почве реального творческого опыта молодой советской литературы была разработана в 1925 г. резолюция ЦК партии о политике в области художественной литературы, пресекавшая вульгарные сектантские тенденции, ориентировавшая на свободное и полное выявление индивидуальных особенностей дарования писателей, на художественное разнообразие творчества. Богатый опыт всей последующей истории подтвердил плодотворность этих принципов политики партии в области литературы, достигшей изумительного богатства форм и творческих индивидуальностей. И в настоящее время партия направляет литературу по этому пути, сочетающему ее идейное единство с художественным разнообразием творчества.

В этом отношении программный смысл заключен в высказанном на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС положении об отношении партии к вопросам художественной формы, выбору художником разных изобразительных средств: «Партия поддерживает все, что обогащает науку, культуру, помогает воспитанию трудящихся в духе норм и принципов развитого социализма. Она бережно, уважительно относится к талантам, к творческому поиску художника, не вмешиваясь в формы и стиль его работы. Но партия не может быть безразличной к идейному содержанию искусства. Она всегда будет направлять развитие искусства так, чтобы оно служило интересам народа»<sup>10</sup>.

\* \* \*

В. Маяковский — выдающийся борец за идеи интернационализма, за дружбу народов, пролагатель новаторских путей многонациональной советской литературы. В свете его деятельности принцип творческого единства национальных литератур народов нашей Советской страны осознается в своем жизненном, историческом и современном смысле. Единство наших литератур предстает в его произведениях как органическая часть огромного, широкого процесса, определяющая его новаторские пути, общность исторического, общественного и духовного развития народов нашей страны.

Пример Маяковского, включенный в богатый всесторонний опыт советской литературы, показывает, что общность идеалов, единое социалистическое содержание ни в коей мере не приводят к однообразию и ограниченности национальных форм, а, наоборот, расширяют гуманистические, философские основы художественного творчества, способствуют яркому расцвету национальных форм, их взаимному обогащению.

Яркое своеобразие поэтической индивидуальности Маяковского — свидетельство богатства, интенсивности и разнообразия творческих исканий советской литературы. Ее исторический и современный опыт неопровержимо показывает несостоятельность попыток наших идеологических противников, которые стараются внушить мысль якобы о нивелирующем воздействии основ советской литературы.

О широте воздействия интернационального пафоса поэзии Маяковского и его призывов к миру и дружбе народов говорил И. Абашидзе в связи со девяностолетием со дня рождения поэта.

«Великому мастеру русского поэтического слова Владимиру Мая-

ковскому было предназначено оказывать глубочайшее влияние на развитие поэтического слова всех народов планеты. И это влияние со временем не затухает и не ослабевает, а, наоборот, усиливается. К могучему революционному слову Маяковского обращаются все новые поэты земли, черпая в нем силы и вдохновение для борьбы за мир, дружбу между людьми»<sup>11</sup>.

Интернационалистический дух творчества Маяковского, его стремление к утверждению многонационального творческого содружества всех народов нашей страны имели актуальное значение в развитии советской литературы. Эта сторона деятельности Маяковского явилась частью общего новаторского процесса складывания единой многонациональной советской литературы. Впервые во весь голос о достижении этого невиданного нового творческого единения было сказано писателями всех советских республик с трибуны I съезда писателей СССР. Десятилетия дальнейшей истории советской литературы подтвердили огромную роль в развитии духовной культуры страны, жизненность и плодотворность этого единения. Об актуальности его свидетельствуют доклады и выступления на VII съезде советских писателей, в которых с разных сторон раскрывается исторически новаторское, мировое значение и смысл многонационального единства советской литературы, с ходом времени обнаруживающего все большую творческую силу. Исторический и творческий опыт, принципы, связанные с этим, имеют огромную идеологическую, нравственную и художественно-эстетическую значимость, требуют самого глубокого и внимательного исследования, сказано в постановлении съезда.

«Советской литературе, наследующей и развивающей лучшие традиции отечественного и мирового искусства, выпала великая честь отобразить социалистический образ жизни, показать духовное богатство и красоту новой социальной и интернациональной общности людей — советского народа. Чуждая изоляционизма, советская литература считает свою деятельность частью мирового художественного процесса, деятельно сотрудничает с прогрессивными литературами всех народов, стремится к широте познания и отображения общечеловеческих проблем. Именно такое понимание своих задач и своей роли в мире может обеспечить современной литературе многогранное богатство содержания и совершенство художественной формы»<sup>12</sup>.

И, безусловно, боевая позиция и творческий опыт Маяковского, как составная часть становления многонациональной советской литературы, имеет не только историческое, но актуальное, современное значение.

Наследие Маяковского и сейчас помогает наиболее полно осмыслить открытия многонациональной советской литературы в свете тех основных великих исторических жизненных проблем, которым он служил, которые он по-своему решал. А это коренные, решающие проблемы, определяющие судьбы современного мира. И в творчестве Маяковского отчетливо раскрываются общественные движущие начала, философские и нравственные идеи, давшие нашей литературе силу и возможность внести свой вклад в решение ряда основных всечеловеческих проблем, глубоко осмыслить ее мировое значение.

Деятельное участие Маяковского в строительстве многонациональной советской культуры, в утверждении дружбы народов отличалось глубиной и многосторонностью. И при решении многих проблем современности вспоминаются призывные мобилизующие произведения Маяковского, глубоко раскрывающие новаторские духовные ценности социализма. Например, при обсуждении вопросов идеологической и массово-политической работы на Пленуме ЦК КПСС 14 июня 1983 г. большое внимание было уделено задаче свободного овладения всеми трудящимися всех республик и краев нашей страны, «наряду с языком своей национальности, русским языком — языком межнационального общения». Но есть немало фактов, когда слабое знание русского языка ограничивает доступ человеку к богатствам интернациональной культуры, сужает круг его деятельности и общения. В нашей стране принимаются меры по облегчению условий изучения русского языка в национальных республиках. И как не вспомнить в связи с этим замечательные, можно сказать ставшие программными, призывные слова Маяковского, сказанные еще в то время, когда этот вопрос только начинал ставиться:

Да будь я и негром  
 преклонных годов,  
 И то без унынья и лени  
 Я русский бы выучил  
 только за то,  
 Что им разговаривал Ленин.

(VIII, 17)

Справедливо много сказано об оперативности Маяковского, своевременности его поэтических откликов на самые актуальные темы текущей жизни. Но важно отметить особую, высокую природу этой социальной оперативности выступлений поэта. Злободневность и социальная актуальность его произведений, публикуемых на страницах газет, как правило, сочетается с постановкой широких проблем, имеющих важное значение в культурном, идеологическом и нравственном формировании миллионов людей. Так, Маяковский был одним из прозорливых советских писателей, обращенных к молодежи, глубоко осознавших решающее значение образования и воспитания новых поколений для будущих судеб страны. В этом сказались государственная широта и проницательность, крупные, подлинно стратегические масштабы поэтического мышления Маяковского при определении задач строительства духовной жизни страны. Это особенно отчетливо видно сейчас, в дни осуществления дела величайшей важности — реформы советской школы. Сущность намеченных преобразований обращает нас к своего рода поэтической декларации Маяковского, назвавшего просвещение «третьим фронтом».

Маяковский считал народное просвещение делом первостепенной общественной и государственной важности. Воспитание новых поколений он рассматривал как необходимое условие утверждения социализма, определяющее будущее страны. Высоко ценил труд учителя. В связи с первым съездом советских учителей написал стихотворение «Третий фронт» (Рабочая Москва, 1925, № 11, 14 января):



На третьем фронте  
вставая горою,  
на фронте учебы,  
на фронте книг, —  
учитель  
равен  
солдату-герою —  
тот же буденновец  
и фронтовик.  
Он так же  
мерз  
в окопах школы;  
с книгой,  
будто с винтовкой,  
пешком  
шел разутый,  
чуть не голый,  
верст за сорок  
в город  
с мешком.

. . . . .

Пошла  
всесоюзная  
стройка даковка.  
Коль будем  
сильны  
и на третьем фронте —  
Коммуну  
тогда  
ни штыком,  
ни винтовкой —  
ничем  
с завоеванных мест не стронете.

(VI, 102)

Важность, актуальность подлинно государственного подхода по-  
эта к жизненно необходимой задаче связи литературы с практикой  
культурного строительства особенно наглядно раскрывается в свете  
положений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, подчеркиваю-  
щих, что воспитание школьников, новых поколений определяет бу-  
дущее нашей страны, незаменимую великую роль школьного учителя  
в решении этих задач.

Пафос поэтических образов Маяковского, превосходно определяющих высокую незаменимую миссию учителя в строительстве духовной жизни общества, нашел дальнейшее продолжение в советской литературе. Особую актуальность он приобрел в настоящее время. Показательно, что о незаменимой роли учителя, недопустимости всяких видов ее принижения, о потребности заботы о нем говорили многие участники последнего, VII съезда советских писателей.

Выступая на съезде писателей, Ч. Айтматов говорил: «В этой связи я хотел бы сказать несколько слов о проблеме школьного учителя как воспитателя, словесника, проповедника культуры, как основной фигуры в обществе, связующей поколения и формирующей облик юных граждан. Да, такая проблема существует. И не потому, что с учителем в стране что-то неладное, нет, он на месте, он дает образование. Однако образование и воспитание — далеко не одно и то же. Не исключая, разумеется, семью, от учителя зависит,

каких нравственных принципов будет придерживаться в будущем человек, что он будет читать, сможет ли осилить Достоевского и Толстого или ограничится чтением детективных романов в ранней юности.

Учительство — великая сила страны. Духовный потенциал учительства определяет в нашей жизни очень многое. Истоки знания, культуры, патриотизма закладываются в сознание детей при непосредственном и повседневном радении учителя»<sup>13</sup>.

Маяковский в напряженной динамике своего творчества сложился как выдающийся поэт нового типа, рожденный революцией. В его облике и развитии особенно рельефно выразилось противостояние типу элитарного поэта-жертвы, до понимания которого якобы не способны возвыситься стандартные, приниженные в своих вкусах народные массы, который найдет признание лишь в будущем у грядущих поколений.

Преодоление этого мифа, отталкивание от него в литературе XX в. характерно для прогрессивных писателей демократической устремленности, так или иначе связанных с гуманистическими традициями русской литературы. Существенно отметить, что такой подход явился общим для Маяковского и Блока, несмотря на их принадлежность к разным течениям.

Мировая прогрессивная общественность все шире и глубже осмысливает биографию и творчество Маяковского, органическую слитность его поэзии с пафосом революционной эпохи, поэтическим знаменосцем которой он себя считал. Но, к сожалению, еще встречаются литераторы и в наши дни глухие к истине, упорно живущие перепевами чужих, заплесневелых, давно ставших шаблонами версий. Показательным порождением внутренне неподвижного, стереотипного сознания в трактовке Маяковского является, например, вступительная статья итальянского критика Витторио Страды к изданию на итальянском языке книги Р. Якобсона «Поколение, растратившее своих поэтов». В силу заимствованности и стереотипности своего мышления автор этой статьи поразительно далек от понимания как поэзии Маяковского, так и поэзии революционной эпохи, хотя он берет на себя неблагоприятную смелость упрекать буквально всех советских исследователей в непонимании этого великого поэта.

Однако сам Страда ничего нового и своего сказать на эту тему не смог, ограничившись лишь возвеличиванием односторонних, тенденциозных суждений о Маяковском, враждебных революционному пафосу, давно высказанных Р. Якобсоном. Это отношение сказывается в противопоставлении в творчестве Владимира Маяковского двух стихий — лирической, интимной и гражданской, представленной в его стихах с общественной тематикой. Причем односторонность такой позиции проявляется прежде всего в попытках снизить значение столь могучей общественно-гражданской стихии, представить ее чуждой подлинной природе дарования Маяковского. В итоге преподносится давно известная из сотен сочинений советологов схема поэта-бунтаря, отрицающего революцию.

Повторяем, В. Страда совсем не оригинален. Его суждения

о Маяковском — лишь один из вариантов распространенной за рубежом стандартной схемы. Например, то же самое сказано в вышедших в последнее десятилетие книгах С. Эверто-Григата «В. В. Маяковский. „Про это“», М. Сеймура-Смита «Современная советская литература» и др.

Некоторые литературоведы выдвигают несколько более «осложненные», внешне более объективные версии этой же концепции. Так, они уже не отрицают субъективной преданности Маяковского идеям социалистической революции и Коммунистической партии. Слишком уж стала очевидной зыбкость и бессмысленность подобных версий. Вместе с тем, следуя за своим мэтром в основах воззрения на Маяковского, они стараются внушить мысль, будто бы включение поэта в «сферу политики», всецело чуждое его поэтической сущности, обострило и привело к трагическому финалу постоянные противоречия, с самого начала заложенные в его собственной индивидуальности.

Э. Мучник в книге «От Горького до Пастернака. Шесть писателей в Советской России» (Нью-Йорк, 1962) пытается представить Маяковского неким трагическим Нарциссом, который погиб в результате конфликтов в глубинах собственной личности, хотя до конца и не осознал этого. Большей частью в таких сочинениях источник мучительного внутреннего конфликта Маяковского усматривается в двойственности и непрочности собственного иллюзорного мира поэта. Маяковский искренне служил интересам революционной эпохи. Однако, совершая это, поэт якобы наступал «на горло собственной песне» и тушил искры лирического пламени поэзии. Следовательно, всяческое варьирование и акцентирование мысли о двойственности натуры Маяковского свелось к общему антисоциалистическому знаменателю — к утверждению губительности включения поэта в сферу политики, якобы чуждую его лирической художественной натуре.

Как правило, подобные модификации связаны со стремлением советологов создать целую серию теоретических и исторических мифов, искаженные тенденциозные концепции развития литературы нашей страны. Как правило, все эти концепции так же беззастенчиво произвольны, как и научно не обоснованы. Обычно они состоят в подчинении всего огромного материала русской литературы с древнейших времен до наших дней убогим умозрительным схемам, не имеющим отношения к реальному художественному процессу.

Социалистическая убежденность, ясность позиций Маяковского связаны с отчетливостью классового определения им самим сложных процессов и явлений, постоянным стремлением раскрывать их политический смысл. Поэтическая пронизательность его, обнажение настоящего реального содержания самых привычных, распространенных понятий углубляли представление об их сущности, раскрывали их с новой стороны. Для Маяковского настоящее столетие выступало во всех исторических противоречиях, бурях и преобразованиях. Он всегда отчетливо разграничивал социалистическое и буржуазное. Социалистическая позиция Маяковского и сейчас противостоит всем видам безжизненной модернистской мистифи-

кации, дегуманизации, дегероизации и т. д. Поэт жил проблемами большого человеческого мира. И эта боевая позиция давала ему точные ориентиры в борьбе основных общественных сил и идеологических воззрений. Поэтому таким действенным оказался политический пафос его поэзии.

Как известно, в настоящее время империализм, прежде всего американский, предпринимает все более массивные, беспрецедентные по своему размаху атаки на наш общественный строй, марксистско-ленинскую идеологию, стремится отравить сознание советских людей, извратить цели нашей внешней политики, блокировать растущее влияние реального социализма — главного оплота дела мира и свободы народов. Идет напряженная, поистине глобальная борьба двух идеологий.

XXVI съезд КПСС и июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС указали на необходимость в ответ на это широко развернуть наступательную контрпропагандистскую работу. И пример воинствующей, непримиримой позиции Маяковского имеет и в наше время огромное значение, помогает советской литературе плодотворно выполнять свою миссию в идеологической борьбе современности.

Новое «открытие» Маяковским Америки и других капиталистических стран определялось как раз последовательностью его позиции поэта социализма, его восприятием мира глазами художника-революционера, мужественно, бескомпромиссно противопоставившего капитализму свою социалистическую правду.

Вспомним, с какой силой обрушивался Маяковский на враждебные представления о революции, тенденции концентрировать все внимание лишь на ее «издержках», теневых явлениях. Поэт, как и другие выдающиеся советские писатели-новаторы, решительно раскрывал, что именно такую постановку вопроса навязывают мировому общественному мнению, литературе и искусству идеологи реакции, всячески старающиеся дискредитировать и очернить завоевания революции.

Верное понимание сущности творчества Маяковского возможно лишь в связи с историческим утверждением: Маяковский — один из выдающихся мастеров слова, в судьбе которого с поразительной наглядностью выступает великая возвышающая сила передовых идей эпохи.

Современность для Маяковского — понятие многогранное, воплощающее в себе настоящее и будущее, к которому устремлены идеалы, труд, планы и помыслы людей. Освещение проблемы современности у него неотделимо от выделения в потоке жизни начал грядущего. Воплощение начал будущего он считал необходимой стороной революционного искусства, показывающей динамику жизни.

В произведениях Маяковского нашла высокое творческое воплощение перспективность активного отношения к развитию жизни, обостренность ощущения передовым художником динамики времени, восприятия движения истории как неотделимой части своей биографии.

Убежденно говорил о перспективной устремленности подлинно

революционного искусства В. Маяковский: «Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтобы его отразить, мощные забегают настолько же вперед, чтобы тащить понятое время», — декларировал свою программу Маяковский в статье «Как делать стихи?». Размышления о поэзии в стихотворении «Верлен и Сезан» включают в себя слова об обязанности художника открывать путь в будущее:

У нас  
    поэт  
        событья берет —  
опишет  
    вчерашний гул,  
а надо  
    рваться  
        в завтра,  
                вперед,  
чтобы брюки  
        трещали  
                в шагу.  
                (VI, 208)

По Маяковскому, никакая познавательная, воспитательная и эстетическая функции искусства не осуществимы вне определения идеала человека и общества.

Мысль о человеке будущего пронизывает творчество Маяковского. Это высказывания героев произведений, пламенные призывы ускорять движение времени, своим трудом приближать будущее, мечты и драматические излияния самого поэта.

Маяковский обладал удивительной способностью пронизательно вскрывать в повседневных фактах советской жизни живые, конкретные черты будущего. Так, под впечатлением газетных сообщений об исследованиях советских ученых в районе Курской магнитной аномалии поэт пишет поэму «Рабочим Курска, добывшим первую руду...».

Неправомерно в характеристике наследия поэта ограничиться, как делают многие критики, лишь декларативным выражением его перспективности. Это лишь одна сторона творчества Маяковского, которая оказалась бы декларативной риторикой без другой — без выявления элементов будущего в самых простых, рядовых явлениях бытия советского народа. Здесь облик будущего предстает в светлой жизненной обоснованности, в своем реальном, земном возникновении из настоящего, из новых черт сознания, повседневного труда и борьбы миллионов простых людей.

Боевые поэтические традиции Маяковского живут и развиваются в настоящее время. Творческий опыт Маяковского противостоит тенденции снижения тонаса гражданственности в произведениях некоторых писателей, ослабления связей с жизнью, с духовными проблемами, волнующими миллионы советских людей. В выступлениях на VII съезде советских писателей отмечалось широкое, выходящее за пределы поэзии, действительное для всех жанров литературы значение его боевых традиций. Широкую поддержку нашла мысль о потребности повышения гражданского па-

фоса поэзии, действительно отзывающейся на главные проблемы и явления современности. Съезд писателей постановил: «Преодолевая самодовлеющую созерцательность, нарочитую камерность, а подчас и манерность, современная советская поэзия призвана активнее бороться за идеалы и ценности нашего общества, плодотворно развивать боевые традиции гражданственности, завещанные Владимиром Маяковским, другими выдающимися поэтами советской эпохи»<sup>14</sup>.

Поэтическое наследие В. Маяковского и в настоящее время является живым духовным оружием, достойно представляет духовные основы социализма. Художественное слово Маяковского давно стало знаменем советской многонациональной поэзии, высоким воплощением ее революционного пафоса.

<sup>1</sup> Коммунист, 1982, № 4, с. 10.

<sup>2</sup> Правда, 1983, 18 июля, с. 3.

<sup>3</sup> VII съезд писателей СССР: Стеногр. отчет. М., 1983, с. 231—232.

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 13.

<sup>5</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 82.

<sup>6</sup> Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 73.

<sup>7</sup> Там же, с. 43.

<sup>8</sup> Правда, 1983, 22 июня, с. 5.

<sup>9</sup> Правда, 1983, 18 июля, с. 3.

<sup>10</sup> Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г., с. 19.

<sup>11</sup> Правда, 1983, 18 июля, с. 3.

<sup>12</sup> VII съезд писателей СССР: Стеногр. отчет, с. 534—535.

<sup>13</sup> Там же, с. 508.

<sup>14</sup> Там же, с. 535.

Е. А. ИСАЕВ

## ВЕЛИКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

Маяковский всегда с нами, он «как живой с живыми. . .». В нашем сердце поэт так же бессмертно велик, как бессмертна и велика для нас та идея, которую он, как жизнь свою, принял раз и навсегда. Имя той идеи — революция.

Для Маяковского не существовало: принимать или не принимать революцию. Это все равно что быть или не быть. Быть — вот что означала для Маяковского революция. Быть — Советской власти, стране. Быть — труду, товариществу, братству. Быть — миру. «Сопутствовать» — это не его глагол. «Примыкать» — тоже. «Действовать», «отстаивать», «бороться» — вот его высокие глаголы.

Я знаю три самые крупные, эпохальные величины в истории нашей отечественной поэзии. Пушкин — это эпоха декабризма, первое приближение русской поэзии к живому, разговорному языку; Некрасов — эпоха революционных демократов, второе приближение к живому, разговорному языку; Маяковский — эпоха Революции XX в., третье приближение к живому, разговорному языку.

Кстати, язык Маяковского — это отнюдь не язык улицы, как это утверждали некоторые критики. Язык Маяковского — это язык всего революционного народа. И не только русского. И не только в центре России. Язык Маяковского — это язык всех больших и малых народов, поскольку это язык революции. Даже там, где не было большой грамоты, был Маяковский. Был как само предчувствие революции, как надежда и вера в ее неизбежность.

Маяковский — поэт не только слова, но и своего особого жеста, своего характера, темперамента, мысли. Он — поэт кустового таланта, многоствольного, а не сугубо однолинейного. Он — историк и драматург, эпик и лирик, мастер гротеска, великий выдумщик, насмешник великий, фантаст и вместе с тем реалист, реалист до каждой клетки мозга, до каждого нервного корешка. Он — и любящий, Маяковский, он — и гневный, он — и улыбающийся, нежный, даже неуклюжий, застенчивый в этой своей нежности, он — и открыто, во всю мощь своего таланта негодующий, размашистый от своего высокого, богатырского плеча, резкий — от своего доверчивого сердца, определенно неколебимый — от своего коммунистического убеждения.

Маяковский — революционер и в слове и в поступке. Всякая излукавленность, хитрость, двоедушие — антиподы его жизненного стиля, его образа. Он даже и в ошибках своих, в некоторых своих формальных перехлестах, в излишней категоричности своей был Маяковским. Он — человек действия, всегда честен и прям. Вот почему мне не всегда понятно то, что его, такого беспокойного на века, так поспешно отводят в гавань литературно-исторического покоя, в академический холодок назидательных хрестоматий, в почтительную тишину музеев. Что ж, наука — да, педагогика — тоже... Но для него, даже ушедшего от нас, в первую очередь необходима жизнь, жизнь и еще раз жизнь. Так же, как и для Пушкина. Так же, как и для Некрасова... Жизнь!

Поэзия — это не только листочки-цветочки в оранжерейном ряду, на подоконниках и дачных грядках, это — и стволы, и корни, плоды и колосья — в полях и садах. Это — не просто букетик на час, на два или даже на день. Это — высокое, полноводное по весне разнотравье в лугах, это — целые стога душистого сена в январских сугробах... Словом, все то, что не отвергает высокомерно будничной пользы и чрезмерно не превозносит себя в праздной, отвлеченной красоте.

Сначала было слово, да. Но оно было востребовано к жизни необходимостью поступка, действия. Отсюда и у Пушкина: «Глаголом жг сердца людей». Не именем предмета, даже не его смыслом только, а всей натурой в целом, действием — глаголом! В этом они и сходны в основном — Пушкин, Некрасов, Маяковский.

Велик наш язык. Велик как язык великого народа. И еще он велик тем, что по воле истории он является языком общения других, всей нашей «земли земель многочисленных народов». Язык — он не только с нами и в нас, он — и вокруг нас, как атмосфера. Он — и первопоэт, и первопрозаик, и перводраматург, язык.

Этим языком, как революцией, был могуче талантлив Маяковский.

Вот почему он, как никто другой в XX в. был предлагаемым в каждом народе и языке. Предлагаем в лирике, в эпосе, предлагаем в каждой национальной культуре, предлагаем как предтеча всей нашей общей культуры — советской, социалистической.

Егише Чаренц. Выдающийся поэт Армении. В двадцатые годы он мало был знаком с творчеством Маяковского, а возьмите и перечитайте сейчас стихи Чаренца той поры, и вы увидите, как он полон был тогда Маяковским. То же дыхание времени, та же динамика ритма, тот же накал, нерв в строке. Даже образы, метафоры — и те не только сходны, но и родственны даже. Да, да, именно родственны — точнее слова не подберешь, — родственны по прямой линии матери-революции и коммунистического интернационала.

А Павло Тычина — Маяковский Украины? А Лахути — в Таджикистане? В Белоруссии — Максим Танк, Емелиан Буков — в Молдавии, Межелайтис — в Литве. . . А поэты Грузии — славные сыны той самой благословенной земли, где родился Маяковский, — Галактион Табидзе, Ираклий Абашидзе. . . А целая плеяда русских поэтов, таких, как Асеев, Прокофьев, Смеляков, Сурков, Кирсанов, Луговской, Симонов, Смирнов, Луконин, Межиров? . .

Школа Маяковского? Да. Можно назвать и так. Но не слишком ли тесновато — школа? Тут больше подойдет — университет, а еще больше — университеты, как у Горького. Причем с аудиторией не только нашей, всесоюзной, но и мировой.

Назым Хикмет — Турция, Пабло Неруда — Чили, Лорка и Альберти — Испания, Николас Гильен — Куба, Фаиз Ахмет Фаиз — Пакистан, Бсису — Палестина, Элюар и Арагон — Франция, Брехт — Германия, Иржи Тауфер — Чехословакия. . . По сути — это цвет всей мировой поэзии XX столетия. И Маяковский — всеми признанный ее товарищ, капитан. Хождение его стихов по Земле воистину кругосветное.

Обычно, когда говорят о силе воздействия образного поэтического слова, нередко прибегают к сравнению. Позволю себе и я воспользоваться этой традицией.

С чем сравнить силу голоса и слова Маяковского?

Скрипка? Нет, не подходит. Хотя тут же оговорюсь: в лирике Маяковского такое тоже не редкость. Есть даже стихотворение, которое так и называется — «Скрипка. . .».

Орган? Тоже вряд ли. Сильный, большой инструмент, но, к сожалению, строго ограничен и замкнут в пределах соборов и концертных залов.

Колокол? Это уже гораздо ближе. Его не ограничишь, не замкнешь. Потолком его звучания является только небо, пределом — подвижная черта горизонта. К тому же в далеком своем прошлом колокол и костер-маяк несли во многом сходную по характеру и назначению службу — подавали сигнал тревоги, собирали «на круг», поднимали на бунт. Это потом уже религия задумается и возьмет колокол в свой лукавый ритуальный обиход.

А слово-то какое само по себе клокочущее: ко-ло-кол! Колокол



бьет, и медноволновый гул его размашистых ударов — то эпически размеренный, спокойный, то, как медный крик, мятежный — передают друг другу леса, поля, горы. . .

То же самое можно сказать и о Маяковском. В его голосе действительно есть что-то от колокола: и от того, вечевое новгородского, и от того герценовского, который будил Русь, призывая мужика к вилам и топору, и от тех колоколов большого корабельного боя, чьи нетерпеливые удары гудели у фортов Кронштадта в Октябре.

Маяковский, замечу, и сам был душевно расположен к колоколу: «Расколоколивали птицы и солнце: жив, жив, жив, жив!».

Как видите, все тут рядом: и колокол, и солнце, и птицы, и радость жизни вообще. Соедини все это вместе — и получится колокол света. А ведь, и правда, хорошо: колокол света — Маяковский! Звучит? Звучит. Удар — за ударом. . . Слово — за словом. . . Поступеньчато. Вольно. С незамирающим эхом. . . От сердца к сердцу, с памяти на память, от народа к народу. . . Гудит колокол света! Идут стихи Маяковского.

И тут сама по себе масса слов — все равно, что серая шлаковата навалом. Тут нужна сила слов. И Маяковский знал эту силу: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат». И не только силу слов он знал, но и смысл и направление этой силы.

Я  
всю свою  
звонкую силу поэта  
тебе отдаю,  
атакующий класс.  
(VI, 249)

Что это — обычная дежурная декларация или же признание в любви? Конечно же, признание в любви! Причем, заметьте, признание не только в эпическом, так сказать, масштабе, принародно, на всю страну признание, но и в масштабе души, в самых заповедных, лирических глубинах ее. При этом Маяковского несколько не смущает то обстоятельство, что предметом его душевных излиятий в данном конкретном случае является не какое-то там особо трогательное создание, а сам товарищ рабочий класс. Добывающий, движущий, созидающий, атакующий. . . Как раз ему-то и отдает свое любящее сердце поэт.

Смысл вечного, по Маяковскому, — не только в нашем восторженном поклонении красоте вообще, но и в самоотверженной, повседневной борьбе за нее, в будничной работе на красоту, на ее редкие, но так необходимые всем праздники. Вот почему из всех самых вечных тем самыми вечными, а значит, и самыми любимыми, интимными, если хотите, темами для Маяковского были тема рабочего класса, тема его партии, тема вождя революции — Владимира Ильича Ленина. И то, что он назвал свою величайшую поэму именно этим строго и уважительно, как зная, развернутым именем вождя — «Владимир Ильич Ленин» — да к тому же еще и посвятил ее Российской Коммунистической партии, говорит само за себя. Великие величины воистину нашли друг друга:

великий талант нашел гигантскую тему, гигантская тема нашла своего великого художника-творца.

И результат не замедлил сказаться: мировая литература обогатилась еще одним огромным, бесподобным в своем роде образом — образом первого в мире большевика, гениального ученого-философа, революционера-практика, создателя первого в мире государства рабочих и крестьян, товарища, друга, человека просто — без позы, без игры в вождя, такого же с виду, как и все мы, и в то же время по делу, по гению своему исключительно необходимого всем нам и каждому из нас в отдельности.

Он земной,  
но не из тех,  
кто глазом  
упирается  
в свое корыто.  
Землю  
всю  
охватывая разом,  
видел  
то,  
что временем  
закрыто.

(VI, 239)

Поразительное свойство у этих строк — не стареть. Вот уже столько раз все это читано и перечитано, выучено по школьной программе, по вузу и по душе просто, что, казалось бы, пора и поостыть малость, войти в привычку, а нет, — все, все здесь, как в первый раз: ни износу им, ни увядания. Нет у них ни зимы, ни осени.

А стихи о партии? «Партия — спинной хребет рабочего класса. Партия — бессмертие нашего дела. Партия — единственное, что мне не изменит». «Партия и Ленин — близнецы-братья. . .».

Разве такое может состариться? Нет, не может.

Эти и подобные им строки-лозунги, строки-афоризмы уже давно выдержали экзамен в народе на свое широкое распространение — стали насущными не только в журнальной и газетной практике, но и в обиходе нашей живой речи вообще. Особенно повезло в этом отношении таким строкам и фразам Маяковского, как: «О времени и о себе», «Так и жизнь пройдет, как прошли Азорские острова», «Во весь голос». В какой-то мере они стали даже поговорочными, рожденными как бы в недрах самого языка, а не сочиненными. А такое редко кому позволял и позволяет большой язык. В прошлом — Грибоедову, Пушкину, Некрасову, а теперь вот — Маяковскому. . .

Но это, надо думать, на взаимной основе.

Маяковский — самый «разговорный» поэт XX в. Его слово насколько читаемое с листа, настолько же и говоримое одновременно. Ход его фразы примерно таков: сначала от разговора к перу, а потом уж от пера к разговору. И это не в ущерб одного другому. Отсюда и особый вес, и особое место слова в строке, и как результат — ступени-строки в стихе, определяющие высоту напора слова, величину шага, силу его энергии. Лестница строк

Маяковского — это отнюдь никакая не дань формализму, это дань языку. Отсюда и жест в слове, отсюда и особая интонация.

Ораторская? Отчасти да, но не совсем. Ораторское, по Маяковскому, — это так же громко и убедительно для многих, как тихо и доверительно для одного. Специально дистиллированной тишины в поэзии он не признавал. Во весь голос для него — это то же самое, что и ото всей души — на пределе искренности. В этом суть общительности Маяковского, в этом его народность.

Это время гудит  
телеграфной струной,  
это  
сердце  
с правдой вдвоем.  
Это было  
с бойцами,  
или страной,  
или  
в сердце  
было  
в моем.

(VIII, 235)

Масштабней и в то же время тесней того, что здесь сказано, сказать уже невозможно — «сердце с правдой вдвоем!». В биографии — как в истории, в истории — как в биографии. Наедине с собой — это как перед всем народом — в полный рост и во весь голос. Отсюда — и его поездки по стране, выступления на заводах и фабриках, в армии и на флоте, у шахтеров и строителей. География его изустного слова, масштабы его бесед с народом, с веками просто поражают. Отсюда — и встречное течение под его могучее перо великой реки по имени «факт».

Отсюда и во весь голос — слава героям! Отсюда — и беспощадный, очистительный огонь сатиры. И тоже во весь голос! Огонь яростный и прямую, без всяких там кулуарно-окольных хохмизмов и иронизмов. Огонь по всей дряни, по всей ораве подхалимов, хулиганов, хапуг и рвачей, а заодно с ними — по всем «прозаседавшимся».

А возьмите драматургию Маяковского: «Клоп», «Баня» — эти вещи насущны и сегодня, когда особенно необходим классовый иммунитет.

Вот он какой, Маяковский. И одна из самых характернейших его черт — это взрывчатость от нетерпения тут же, безотлагательно сделать добро, поверить в лучшее. До Маяковского не было еще такого поэта, который так бы вот органично соединил в себе, в своем творчестве непосредственность, взрывчатость слова с обстоятельностью мысли.

Солнце поэзии Маяковского не имеет заката. Оно только знает рассвет и зенит. Колокол света его не знает границ. Ход стиха Маяковского ни смертью не остановить, ни жизнью не изжить.

## НАШ СОВРЕМЕННОК

Для меня и для нашего поколения, детство и отрочество которого пришлось на годы войны, Маяковский был одним из ярчайших поэтических явлений, давших толчок глубоким переживаниям и размышлениям о жизни. Единство слова и дела — вот что всегда импонировало и будет импонировать юношеству в Маяковском.

Мы писали стихи и думали, как бы к ним отнесся Маяковский. Он внушал нам уважение к поэтическому слову. Мы следили за своими словами не потому, что осторожничали, а потому, что предполагали, что каждый из нас может оказаться настоящим поэтом, и серьезно относились даже к своим молодым полемическим крайностям.

Мы даже любовь свою мерили его, «маяковской», любовью: «Если я чего написал, если чего сказал — тому виной глаза-небеса, любимой моей глаза». Разве по этим строчкам не ясно, насколько поэзия связана с жизнью?

В стихах Маяковский ошеломительно самобытен. И, как это случается, десятки, сотни подражателей, безоглядно отрицавших все, что не было Маяковским, устремились за ним. Но из них ничего не вышло. Отвергавший творческую жизнь на всем готовом, Маяковский прежде всего учил: быть самим собой во что бы то ни стало.

Соприкасаясь с Маяковским, истинный поэт обостренно ощущает свою индивидуальность. У поэтов же, прошедших мимо Маяковского, заметна стертость облика, недопроявленность черт.

Маяковский называл себя чернорабочим поэзии: «Я, ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный...». Его стихи появлялись на плакатах и на газетных полосах. Это был ежедневный труд, как говорил поэт, «с единственной целью — отстоять Республику Советов, помочь обороне, чистке, стройке». Чтобы взвалить на себя такую ношу, нужен огромный талант и огромный художественный и общественный темперамент. А нет их — и плодятся те самые стихи-однодневки, которые пытаются оправдать именем Маяковского, ссылками на «злобу дня» и т. д.

В злободневных стихах Маяковского всегда присутствует еще и день грядущий. Поэтому многие из них сохраняют не только «вчерашний гул», но и сегодняшнюю актуальную действительность.

То и дело противопоставляется Маяковскому некая «тихая лирика». Но что это такое? Изобретен неудачный термин, обозначающий какую-то мифическую стихотворческую практику. Реально же существует сегодня поэзия, лучшие образцы которой духовно связаны с наследием Маяковского. А силе слов, понимаемой по Маяковскому, противопоставит бессодержательность, словесная анемия псевдопоэзии, как бы она ни пыталась изъясняться — шепотом или криком.

Лирическая стихия пронизывает все виды искусства. Наиболее

открыто проявляясь в музыке, она все-таки полнее всего выражается в поэзии, в самом сердце поэзии — в лирике.

То, что лирика, по выражению В. Г. Белинского, «душа всякой поэзии», неоспоримо. Интерес к ней неиссякаем. И утверждать сегодня ее необходимость — значит ломиться в открытые ворота. Лирика откровенна (даже тогда, когда она ведет речь на полутонах, на «полуслове»), она тот вид поэзии, который непосредственно соприкасается с душой человека. Читатель чувствует себя с поэтом один на один, он часто персонифицирует себя в лирическом герое, и поэтому неоценима воспитательная роль поэзии. Лирика обогащает души, она ненавязчивыми средствами утверждает и внушает социалистическую нравственность. Она раскрывает глаза на красоту мира, углубляет личную ответственность за него.

Я знаю силу слов, я знаю слов набат.  
Они не те, которым рукоплещут ложи.  
От слов таких срываются гроба  
шагать четверкою своих дубовых ножек.  
Бывает, выбросят, не напечатав, не издав.  
Но слово мчится, подтянув подпруги,  
звенит века, и подползают поезда  
лизать поэзии мозолистые руки.  
Я знаю силу слов. Глядится пустяком,  
опавшим лепестком под каблуками танца.  
Но человек душой, губами, костяком...

(X, 287)

Здесь так и предчувствуется маяковская рифма — «тянется» (к таким словам). Это — последнее гениальное стихотворение Маяковского. Отсутствие последней заключительной строки с годами стало казаться преднамеренным — чтобы каждый принял участие в создании и произнесении этой строки, смысл которой подсказан почти как в «Про это»: «Имя этой теме: . . . . !».

И здесь Маяковский — наш современник. Он «через горы времени» вмешивается в многословный и утомительный спор о «громкой» и «тихой» лирике — и несколькими могучими словами его разрешает. Разрешает по справедливости.

В этих строках каждое слово удивительно емко и весомо. Особенно хочется выделить: «Глядится пустяком, опавшим лепестком. . .». Это и о лирике как таковой, это и о цветке увядшем безуханном, взволновавшем когда-то Пушкина и волнующем многих вот уже в течение полутора веков.

Это стихотворение гипнотически заставляет думать о силе слова. А сила слова — это сила духа. Здесь речь уже заходит о мастерстве, об умении заставить слово звучать, «как колокол на башне вечевой», или произносить слово напряженно-тихо, чтобы резонанс его в человеческих душах прозвучал перекатым эхом.

Лирика закрепляет неповторимое, содержательное, яркое мгновение во всей прелести его порыва, в его движении. Но частица времени, живущая в нем, трепещет и в самом словесном выражении — выглядит незавершенной, улетающей, как и любое мгновение нашей жизни.

Почему мысль и чувство Маяковского, его лирическое «я» оказываются насущными для множества разных людей, отделенных от него расстоянием, временем, а часто и языком? Почему далеко не со всеми поэтами так случается?

Поэт, стихи которого становятся необходимыми, глубоко человечен. Он болеет не просто за свою душу, а за душу человеческую. Читая такого поэта, человек испытывает не только эстетическое удовольствие, но и признательность, потому что поэзия вызывает читателя на откровенность с самим собой. Недаром Заболоцкий назвал поэта «собеседником сердца».

Почему не умер стих Маяковского, воскликнувшего: «Умри, мой стих, умри, как рядовой», — а за последние полвека перемерло столько «стихов-генералов»?! Потому что Маяковский, бесспорный лирик, жил всецело своим временем плюс будущим.

Ваш  
тридцатый век  
обгонит стан  
сердце раздиравших мелочей.  
Нынче недолюбленное  
наверстаем  
звездностью бесчисленных ночей.  
(IV, 183—184)

Крупные поэты не только обращаются к будущему и заглядывают в него — они отличаются еще и тем, что сохраняют в себе ощущение большого предстоящего будущего в любом возрасте, а не только в двадцатилетнем.

Как же зарождаются стихи, откуда приходят и как кристаллизуется стихотворение?

Поэты не любят об этом говорить. В статье «Как делать стихи?» Маяковский рассказывает, насколько трудно ему было начать стихотворение «Сергею Есенину», как он почувствовал необходимость написать такое стихотворение, как шла у него работа над строкой. Логично и доказательно разъясняет, почему именно это, а не другое слово он выбирал. Но, между прочим, он обмолвился, что, конечно, путь создания стихотворения гораздо «окольней, интуитивней». А ведь в этих-то двух словах — самое главное. Осмелюсь сказать, что поэт произнес их так бегло и чуть ли не опасливо потому, что они шли вразрез с лефовской терминологией. Маяковский вообще не умещался в прокрустово ложе этой теории.

Окольность, интуитивность... Увидеть куст татарника и написать «Хаджи-Мурат». . . Льву Толстому, наверно, было легче написать великую повесть, чем рассказать, какой «вихрь догадок» поднялся в нем, какие пласты памяти и как перевернулись, какие ангелы и черти вдохновения его посещали. . .

В современной поэзии, к сожалению, немало девальвации слова, потому что говорят о возрастании мастерства — при одновременном снижении содержательности. Но так не бывает. Это не то мастерство.

Мастерство и содержание неразрывны. Новое слово — это новое содержание. У классиков, в том числе и у Маяковского, я учился не как писать стихи, а как быть поэтом. Маяковский явил собой



Кстати, эти строчки вызвали и сверхдогматическую трактовку: мол, и здесь Фет служит «искусству для искусства». Когда Пушкин говорил, что целью поэзии является сама поэзия, он предполагал, что читатель достаточно отдает себе отчет в содержательности слова «поэзия».

Мне все время хочется обращаться к Маяковскому, хотя, казалось бы, внешне я по манере далек от него. Это несходство ощущалось мной всегда — даже когда я влюбленно читал Маяковского в шестнадцать-семнадцать лет. Я даже пробовал писать, что называется, «под Маяковского», но это было не более чем выражение любви к нему, а вовсе не мой голос.

Мне особенно дорого то, что этот воистину русский человек был великим интернационалистом.

Мы — страна людей, у которых чувство интернационализма — не показное, а врожденное, я бы сказал, ежедневное, рядовое, и поэтому мы как уродство воспринимаем то чувство любви к Родине, которое базируется на непримиримости к другому народу, на ненависти. А в стихотворении Маяковского «Блек энд уайт» показано, как красиво чувство интернационализма. Народ, сыном которого является Маяковский, — интернационалист по натуре. Истари настоящие русские люди испытывали огромное уважение и живой интерес к другим народам. . .

Маяковский для меня — поэт чрезвычайно музыкальный. Да, в музыкальности он далек от Пушкина так же, как Сергей Прокофьев, видимо, далек от Петра Ильича Чайковского. Это просто музыка иного времени, но она предшествующей музыки не отрицает. В наших спорах о Маяковском в течение многих лет чрезмерный упор делается на новаторстве поэта. Новаторство подчеркивалось до такой степени, что, скажем, у школьников могло создаться впечатление о поэте как о некоем пришельце чуть ли не из космоса. Тем более что в поэзии Маяковского оно и есть — космическое начало. Он даже к небу обращается по-свойски: «Эй вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду! Глухо. Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо». А человек у Маяковского, напротив, вырастает до масштабов даже больших, чем вселенские. Маяковский приручает Вселенную, и, кто знает, может быть, он выражает то самоощущение, что будет свойственно людям ХХХ в., к которым он обращался в поэме «Про это». Это шло у поэта от мотивов, связанных с ощущением величия человека, его большого достоинства и с осознанием того, что человек — вселенная не меньше, чем Вселенная.

И не нужно забывать, что новаторство и традиционность взаимосвязаны в художественном лице Маяковского.

Происхождение стиха Маяковского имело все основания в русском стихе предшествующего времени, а вне­традиционна его поэтика именно настолько, насколько вне­традиционен по-своему всякий большой поэт. В отличие от тех, кто прячется за «традиционность» с ее пятаю — семью размерами и заставляя стих звучать однообразно. А ведь какая бездна возможностей заключена в самих этих якобы тесных размерах!



В частности, ямб под пером Маяковского полностью подчинялся внутреннему дыханию автора, делающему этот ямб резко отличным от других ямбов.

Ямб безграничен. Сколько бы возможных вариаций ямба ни насчитали стиховеды — число не будет окончательным. Мы все равно не в состоянии учесть все возможности ямба — смысловые, музыкальные, фонетические.

Как-то мне задали вопрос: Владимир Николаевич, в Вашей лирике порой встречаются интонации, обороты, строки как бы «романсовые», стилистически почти стертые, — и это рядом с резко индивидуальными поэтическими жестами, ритмами, поворотами. Чем привлекают Вас эти, как называл их Тынянов, «нужные банальности»?

Каково место банальности — если употребить это слово не как ругательство, а как обозначение определенной стилистической стилистики — в поэзии?

Элементы такого рода «банальности», или жестокого романа, есть даже и у Маяковского. Слово это — «романс» — присутствует в его поэзии. Например, в поэме «Про это»:

Но такая грусть,  
что стой  
и грустью ранься!

Расплывайся в процыганенном романсе.  
Мальчик шел, в закат глаза уставя.  
Был закат непревзойдимо желт.  
Даже снег желтел к Тверской заставе.  
Ничего не видя, мальчик шел.

(IV, 155)

«Мальчик шел. . .» — уже в самой интонации начинается романс, романс городской. А вот «Даже снег желтел к Тверской заставе. . .» — так в романсе уже быть не может: тут почерк становится резко индивидуальным. Так же как и оборот «в закат глаза уставя» — это уже индивидуальный жест поэта. Я думаю, что тут Маяковский пародирует, если употребить это слово в серьезном литературном смысле, романс, давая квинтэссенцию его сентиментальности и трагизма.

У меня есть стихотворение «Городской романс», но специально романсов я никогда не писал. В некоторых стихотворениях есть действительно эти «банальности» как прием, возникающий у меня обычно бессознательно, подсказанный движением самого стихотворения. Содержится в этом приеме и легкая доля иронии. Вначале я сам не замечал этих элементов, но, заметив, в дальнейшем включал их иногда в лирическую ткань.

Я люблю «банальные» выражения. Потому что они заброшены, потому что их не любят, потому что их обижают. . .

Вот что пишет Есенин в одном из своих последних писем (письмо начинающему поэту Я. Цейтлину от 13 декабря 1925 г.): «Не берите и не пользуйтесь избитых выражений. Их можно брать исключительно после большой школы, тогда в умелой рамке, в руках умелого мастера они выглядят по-другому»<sup>1</sup>.

Хотя сам я не люблю, когда о поэзии говорят только как о работе. Ведь если для тебя эта выматывающая в итоге всю душу работа — не праздник, то и стихи твои праздником ни для кого не будут. Вдохновение может оставить, но работа (если это серьезно) обязательно его возвратит.

Приступы лиризма (я почти не выхожу из этого состояния, а ведь надо: чтобы, как говорится, жить и быть полноценным членом общества) очень похожи на состояние влюбленности. Оно — вспомним Пушкина! — воистину «глуповатое». В твоей творческой влюбленности участвует весь мир, он поворачивается к тебе лучшими своими гранями: все важно, все ново, все свежо — и страшно, когда это состояние нарушается.

Всякое творчество строится на любви. Даже «Убей его» Константина Симонова идет от любви — от любви к человеку, к родине, к сокровенным идеалам.

Лирика умеет быть атакующей. Помню, я прочитал в печальный период недоверия к лирике, что она обезоруживает. Нет, истинная лирика не обезоруживает — она вооружает, она оружие, и очень сильное, ибо находится в непосредственном контакте с человеческой душой.

Пейзажная лирика, на мой взгляд, хороша, когда она диалектична, когда насыщена точными, зримыми, конкретными подробностями (этим нам дорог Бунин-поэт), обогащающими ее психологизм. Направленная подробность «провоцирует» читателя на метафоричность мышления.

Лиризм современной поэзии ищет своего выражения и в жанре поэмы. Редко большой лирик минует жанр поэмы. Даже Тютчев — пожалуй, единственный из великих русских поэтов, не оставивший нам в наследство поэм, — наверняка к этому жанру внутренне тяготел. Писали поэмы и Баратынский, и Веневитинов. Надо заметить, что поэмы поэтов, по преимуществу лирических, в корне отличаются от поэм, скажем, Твардовского, которые являются истинным эпосом.

«Спекторский» — поэма напряженная, ее хочется читать и перечитывать, ибо в ее основе — истинные переживания человека, который ищет свой путь внутри «выпавшего» ему исторического отрезка, и поиски эти волнуют.

Находясь в поэтической стихии «Сестры моей — жизни» и «Тем и вариаций», Пастернак почувствовал необходимость поэмого выражения себя и своих переживаний. А эти переживания были родственны переживаниям многих русских интеллигентов той поры.

Что я имею в виду?

Прочтя еще лет в двадцать «Охранную грамоту», я понял, что Пастернак, осознав свои внутренние художнические совпадения с Маяковским, ни в коей мере не хочет следовать ему. Он хочет идти только своим путем, выражать только себя и поэтому даже намеренно проводит водораздел между собой и Маяковским. И мне кажется — да нет, я просто уверен, — что Пастернак, как все крупные русские поэты, был и тогда человеком общественно взволнованным, и даже не в меньшей мере, чем Маяковский. Он только иначе выражал эту свою общественную взволнованность и шел своим, пастернаковским

путем. . . Почему он героем выбрал лейтенанта Шмидта? Потому что это был герой-одиночка, являвшийся выражением героизма русской интеллигенции в сверхэкстремальных условиях первой русской революции. Пастернак не сошел со сцены. Не сошла со сцены и «вся среда» — в лице своих лучших представителей, которые оказались на исторической высоте и заслуги которых перед народом известны. Впрочем, тема эта — говоря словами Блока: «Интеллигенция и революция» — огромна и не проста. . .

В «Спекторском» Пастернак заглядывал в себя, и не только в себя. Он тогда выходил за собственные рамки — для него этот стих был новым эпическим стихом, хотя для нас, воспринимающих «Спекторского» сегодня, этот стих выглядит не эпическим, а все-таки лирическим. Это — эпос в представлении лирика. В представлении лирика Пастернака, еще целиком захваченного тем поэтическим мышлением, которое даровало нам «Сестру мою — жизнь».

Очень важно вообще, чтобы у поэта было свое лицо, а не флюгер, как говорил Маяковский. Но порой у нас возникает стереотип стихотворного себя. Порой я замечал, что пишу, словно бы подражая какому-то поэту. И понимал, что подражаю-то я уже самому себе. То есть внутренне я изменился, а пишу, как прежде. В таком случае надо на время замолчать — замолчать сознательно, забыть свои стихи, не страшиться начать заново, стать новичком, удивить или даже разочаровать привыкшего к тебе читателя. . .

Обращаясь к читателю, я предполагаю в нем единомышленника и собеседника, рассчитываю на его понимание. При этом я не хотел бы писать для «элиты» — мне важнее влиять на читателя широкого круга.

Меня огорчает, что многих молодых словно бы устраивает их невыделяемость из среднего ряда. Они точно и не хотят обрести резко не похожий на других голос, следуют уже существующей поэтической инерции, приспосабливаются к тому, что сейчас, как им кажется, в моде и в чести. Дело в поэзии безнадежное! Такой поэт и гражданственным быть не может. А в лирике, именно в лирике, гражданственность выражается как нравственный кодекс. Конечно, существуют стихи гражданственные в высоком и прямом смысле этого слова — они ведут свою родословную, в частности, от «Клеветникам России» Пушкина, от «Скифов» Блока, от «Стихов о советском паспорте» Маяковского. Но существует еще много форм, плохо изученных критиками, лирической гражданственности, не обязательно столь открытой. Тут гражданственность выражается опосредованно в характере лирического героя и разливается в стихах как чувство, как ощущение. Казалось бы, «Я помню чудное мгновенье. . .» — шедевр пушкинской чистой лирики, не так ли? Но при этом сколько гражданской страсти и боли стоит за словами «Бурь порыв мятежный» или «В глуши, во мраке заточенья»!

Убежден, что гражданственны и лучшие образцы любовной, философской, пейзажной лирики советских поэтов.

А вообще, как хорошо сказал один молодой поэт, гражданственность — это наша нравственность в действии.

<sup>1</sup> Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1962, т. 2, с. 215.

# «...ТАЩИТЬ ПÓНЯТОЕ ВРЕМЯ»

(Маяковский в борьбе  
за социально-действенное искусство)

В автобиографии «Я сам» Маяковский, как известно, особо оговорил свою принадлежность именно к поэтическому цеху искусства: «Я — поэт. Этим и интересен» (1, 9). И, действительно, в сознание миллионов людей он вошел прежде всего как автор стихов и поэм, которые потрясают своей иступленной верой в торжество идей революции. Произведения поэта полны колоссальной силы лирического чувства, то как бы таящегося внутри строк, а то вдруг взрывающегося и заполняющего все пространство стиха; они поражают воображение необычностью метафорического строя и удивительной энергией стихотворного ритма. Да, конечно, по самой своей «строчечной сути» Маяковский — поэт.

Но как же объяснить в таком случае появление в его творчестве произведений иного типа — например, драматургии (кстати, Мейерхольд, говоря о значении пьес Маяковского, называл его «советским Мольером»), сатиры, публицистики, художественной графики? Почему, наконец, столько сил и энергии тратил он на литературно-эстетическую борьбу — и в предреволюционные годы, и после 1917 г.? Причем удельный вес нестихотворных произведений у Маяковского довольно велик. В тринадцатитомном Полном собрании сочинений поэта, вышедшем в 1955—1961 гг., лирическая поэзия и поэтический эпос занимают не более половины издания, а литературно-художественная критика составляет около трех томов.

Безусловно, что многообразие жанров у Маяковского во многом связано с наличием у него разных творческих замыслов. И все же ответ на поставленный выше вопрос нельзя связывать только с широтой творческих интересов писателя. Стремление поэта сказать свое слово и в поэзии, и в драматургии, и в критике и т. п. невозможно понять и объяснить, не учитывая его общей позиции в искусстве, и в частности его взглядов на взаимоотношение художественного творчества и жизни.

Весьма примечательно, что обращение Маяковского к тому или иному жанру, как правило, сопровождалось полемикой, борьбой, ниспровержением определенных канонов. Какое бы конкретное жанровое решение поэт ни избирал, нетрудно заметить у него всегда наличие какой-то более широкой, общей задачи, которую еще предстояло ему решить, используя самые разные художественные средства и формы.

Эта тенденция отчетливо обозначилась у Маяковского уже в ранний период его деятельности. Так, в театральной постановке трагедии «Владимир Маяковский», созданной и поставленной в 1913 г., он выступает сразу в трех лицах — и как автор произведения, и как режиссер-постановщик спектакля, и как исполнитель главной роли. В ходе работы над текстом трагедии им были опубликованы три статьи<sup>1</sup>, в которых затрагивались различные проблемы театральной

жизни того времени. Речь шла в них о роли слова в сценическом действии, об «особом искусстве актера», о «декоративной работе художника» и т. п. Написанные в острополюемическом плане, статьи были полны парадоксальных суждений и дерзкой критики — в частности, в адрес Московского Художественного театра и «Свободного театра», которые, с точки зрения автора, являли собой пример рабского копирования жизни. Не будем пока касаться сущности взглядов Маяковского на театральное искусство тех лет, скажем только, что он, конечно, был неправ в оценке творческих принципов МХАТа. Гораздо важнее сейчас указать на то, ради чего, собственно говоря, и был дан критический залп по сценическому искусству.

Причина столь решительного отрицания «всего и вся» заключалась в убежденности автора в том, что театр нуждается в радикальном обновлении. Мир находится в состоянии перемен, утверждает Маяковский, и тем самым меняются взаимоотношения искусства и жизни. «Мы идем, — заключает он, — с новым словом во всех областях искусства» (I, 284). Хочется обратить внимание на эту, как представляется, ключевую фразу, ибо она объясняет масштабы замысла эстетического переворота. Речь идет не только об обновлении отдельных жанров или видов искусства, например театра, чему преимущественно посвящены статьи, или, скажем, поэзии, где Маяковский уже сумел заявить о себе как о художнике редкостного лирического дарования. Целью является преобразование и преобразование искусства в целом.

Итак, литературно-критическая деятельность Маяковского начинается с утверждения необходимости кардинального обновления искусства. Эта мысль — главная в его статьях — становится движущей силой всех его выступлений в предреволюционные годы, исходным мотивом его эстетических суждений. Постепенно она приобретает все более и более четкие социальные очертания.

Прежде чем перейти к конкретной характеристике взглядов Маяковского, необходимо сделать одно замечание общего порядка. Нетрудно заметить, что статьи и выступления поэта наинтереснейшим образом связаны с текущими событиями общественно-политической и литературно-художественной жизни своего времени. Это особенно характерно для его творческой работы в послереволюционные годы. В критике Маяковского своеобразно отразилось движение литературы 20-х годов — и ее крупных явлений и тенденций, и таких перипетий литературной борьбы и фактов, которые находились явно на периферии литературного процесса, вроде стихов И. Молчанова, породивших в то время в силу ряда причин целую дискуссию и вызвавших отрицательную реакцию со стороны Маяковского.

Наличие такой основательной «привязанности» критической мысли поэта к текущим делам литературы в принципе ничего не меняет. Общая задача, о чем шла речь выше и суть которой заключалась в утверждении Маяковским своего понимания целей и принципов художественного творчества в новую историческую эпоху, не пропадает под напором сиюминутного, повседневного; она остается — как исходный и объединяющий все его высказывания мотив.

Итак, с одной стороны, статьи и выступления поэта — это явление

текущей литературной критики — в самом прямом и точном смысле этого слова. С другой стороны, их нельзя рассматривать только в таком аспекте, ибо совокупность высказываний Маяковского по различным теоретическим вопросам и проблемам развития литературы, драматургии, театра, живописи, кино и пр. представляет собой звенья единой системы, разумеется меняющейся с годами, своеобразную эстетику, утверждение которой велось самыми разными путями и в самых разных жанровых формах, осуществлялось с огромной целенаправленностью и последовательностью.

В этой эстетике есть свой социальный максимализм. В ней, кроме того, нетрудно заметить некоторую противоречивость и полемическую заостренность ряда положений, а также налет социологической нормативности. Все эти черты требуют четкого конкретно-исторического анализа и точного объяснения. Если взглянуть на них с учетом особенностей эпохи, в которую жил и творил Маяковский, рассмотреть их в контексте грандиозных социальных потрясений и преобразований и вызванных этими глобальными историческими обстоятельствами коренных изменений в сфере искусства, то станет очевидным, что крайности эстетической программы Маяковского — скорее издержки борьбы за новое, революционное искусство, нежели выражение существа его позиции.

В работах о Маяковском не раз отмечалось, что во взглядах поэта на революционный процесс, даже в послеоктябрьские годы, была известная односторонность. Ему одно время казалось, что революция, меняя социальные устои жизни, производя переоценку многих исторических и духовных ценностей, отбрасывает почти как ненужное или как неизмеримо менее важное, чем реальное и конкретное революционное действие, то, с чем обычно связаны люди в своей жизни, — природу, исторические и бытовые традиции, предшествующий художественный опыт. Но смысл творческого развития Маяковского в 20-е годы в том и состоял, что в результате укрепления и углубления его связей с жизнью и, конечно, перемен в самой жизни он смог освободиться от этих крайностей и в его творчестве постепенно восстанавливалось в реальном значении многое из того, что до революции и в первые послеоктябрьские годы получало в ряде его произведений и выступлений полемически-заостренное, упрощенное истолкование. Из этого следует, что изучение эстетики Маяковского возможно лишь в контексте социальной и духовной жизни его времени и с учетом эволюции, творческого развития самого художника.

Итак, что же является центром, главным пунктом эстетической программы Маяковского — в том виде, как она с течением времени сложилась? Основной смысл ее в утверждении искусства с открыто и резко выраженным качеством социального воздействия.

Тезис этот появляется не сразу, а на определенном этапе идейной и творческой эволюции Маяковского. Суть развития поэта в предреволюционные годы можно определить примерно следующим образом: ощущение неприкаянности лирического героя, характерное для ряда ранних стихов («Из улицы в улицу». «От усталости»), сменяется стремлением преодолеть одиночество («Послушайте!»), от бунтарского протеста («Нате!») поэт переходит к утверждению

необходимости революционного действия («Облако в штанах»). В рамках этого процесса и происходит кристаллизация главнейших пунктов его эстетической программы.

Как уже говорилось, в первом своем критическом выступлении, в статье 1913 г. «Театр, кинематограф, футуризм», Маяковский провозглашает необходимость «великой ломки. . . во всех областях красоты во имя искусства будущего» (I, 275). Как явствует из других его выступлений 1913 — первой половины 1914 г., ниспровержение существующих художественных течений и школ велось действительно широким фронтом, захватывая и реализм (с особой силой «обрушивается» он на Пушкина, Толстого, Чехова, Горького, Репина и Художественный театр), и импрессионизм, и различные виды модернизма. Что же касается «искусства будущего», для которого столь энергично расчищалась стартовая площадка, то в очертаниях его нетрудно обнаружить отражение футуристических теорий. Ряд футуристических идей — таких, в частности, как закрепление за искусством права не отражать реальный мир, а творить новую, «небывалую» действительность, как утверждение необходимости создания нового языка, «самовитого» слова и др., — в то время обладали для Маяковского несомненной привлекательностью. В статье «Два Чехова», например, утверждалось, что «слова — цель писателя», что «писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично», что «не идея рождает слово, а слово рождает идею» (I, 297, 299, 300).

Участвуя в публичных выступлениях группы кубофутуристов, публикуя свои стихи в футуристических изданиях, ставя свою подпись под соответствующими декларациями, поэт считал футуризм явлением, призванным радикально обновить искусство и дать животительный импульс развитию самой жизни. В его представлении тех лет он был чуть ли не единственной силой, борющейся с нравами и искусством буржуазного общества. Связь с футуризмом несомненно наложила отпечаток на формирование художника, но, как показывает его дальнейший путь, оказалась не настолько сильной, чтобы заглушить в его творчестве социальный и гуманистический пафос. Прокрустово ложе футуризма оказалось слишком узким для огромного таланта Маяковского, идейно-эстетическое развитие которого выводило его на дорогу больших художественных открытий и важных теоретических обобщений, касающихся сущности и перспектив развития искусства в революционную эпоху.

Контурсы искусства будущего, пропагандой которого столь активно был занят Маяковский, становятся более определенными в статьях, навеянных событиями первой мировой войны, — «Штатская шрапнель» (три статьи), «Теперь к Америкам!», «И нам мяса!», «Не бабочки, а Александр Македонский» и др. В них сохраняется переключка с футуризмом, но вместе с тем звучит и ряд новых важных мотивов.

«Искусство умерло», — заявляет Маяковский в статье «Штатская шрапнель» и далее объясняет причины этой «гибели»: «. . . умерло. . . потому, что оказалось в хвосте жизни. . .» (I, 302, 303). «Нам слово нужно для жизни, — говорится в другой статье — „Без

белых флагов“, — мы не признаем бесполезного искусства» (I, 324). В этих утверждениях нельзя не заметить расхождения с тем, что еще недавно было главным содержанием деклараций поэта — «слово — самоцель» — и что он и сейчас пытается совместить с мыслью о том, что «сегодняшняя поэзия — поэзия борьбы» (I, 314).

Нелишне отметить здесь, что позаимствованный у футуристов тезис о «самоценности» слова все-таки дает, я бы сказал, трещину, ибо Маяковский пытается обновить его, включить в логику новых рассуждений. Так, в статьях появляются размышления о том, что «сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел» (I, 317). В другой статье он говорит еще более определенно: «Каждый период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. . . Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь» (I, 324). Тут нельзя не заметить расхождения с идеей «слово-творчества», зависимого исключительно от воли художника. Тут поэт уже утверждает, что только жизнь выносит окончательный вердикт — войдет ли то или иное слово, созданное писателем, в обиходную речь, в язык или нет.

1914 год — переломный в творческой деятельности Маяковского. В его поэзии намечается прямой выход к социальной теме («Можно не писать о войне, но надо писать войною!» — I, 309). И это сразу же придает его художественным образам особую силу и значительность («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Мысли в призыв», «Вам!» и др.). В поэме «Облако в штанах» — максималистской по программе, экспрессивной по стилю — за причудливыми ходами поэтической мысли, за буйством метафор явственно проступает, временами невероятно усиливаясь и достигая широчайших обобщений, пафос социального обличения окружающей жизни. Один из аспектов идейного содержания поэмы — резкое ниспровержение буржуазного искусства, соединяющееся со страстными инвективами по поводу нового, грядущего искусства, от которого поэт требует максимальной действенности:

Как вы смеете называться поэтом  
и, серенький, чирикать, как перепел!  
Сегодня  
надо  
кастетом  
кроиться миру в черепе!

(I, 187)

Характерно, что и в статьях появляется важное положение об активности искусства по отношению к жизни. «Довольно. . . прислуживать событиям, — призывает поэт служителей Мельпомены. — Вмешайтесь в жизнь!» (I, 317). В этих словах — сердцевина эстетических взглядов Маяковского в предреволюционные годы, то, из чего в ходе его дальнейшего развития, будучи обогащенной художественным опытом поэта в послеоктябрьский период, вырастет концепция социально-действенного искусства.

Уже отмечалось, что путь Маяковского к высотам социалисти-



ческого искусства был далеко не простым и гладким. Он напряженно искал, иногда впадая в крайности, новые формы искусства, соответствующие требованиям и духу революционной эпохи. И ему не раз приходилось вносить коррективы, и порой весьма существенные, в свой творческий опыт и в свои теоретические суждения.

В первые годы революции свое понимание целей и содержания нового искусства Маяковский связывает с футуризмом, что дает о себе знать в статьях «Эту книгу должен прочесть каждый!», «Открытое письмо А. В. Луначарскому» в трех передовицах к первому номеру журнала «Левф» и др. Следует учитывать, что под воздействием Октябрьской революции и порожденных ею событий в среде русского футуризма происходило определенное размежевание. Выделилось как его правое крыло, так и левое, так сказать, течение, ориентирующееся на участие в революционном процессе. При этом понимание его приверженцами реального хода событий и конкретная линия их поведения зачастую шли вразрез с истинными целями революционных преобразований. Следует иметь в виду, что именно это левое крыло находится в поле зрения Маяковского, когда он говорит в эти годы о футуризме, который, что весьма существенно, в его интерпретации выглядит теперь иным, нежели в дооктябрьские годы. Во-первых, разительно меняется соотношение поисков нового и приверженности футуристическим концепциям. Заметно также, что к новому строю размышлений об искусстве Маяковский пытается лишь кое-что присоединить из арсенала футуризма. И наконец, самое существенное заключается в том, что этот новый строй размышлений возникает на принципиально иной жизненной и идейной основе — на основе безоговорочного принятия Октябрьской революции. Рассуждения поэта о футуризме не воспринимаются теперь в органическом единстве с главной линией его эстетических поисков. Немаловажное значение имеет и то обстоятельство, что представления художника о связях нового искусства с жизнью, с революционной действительностью углубляются, обогащаются; они корректируются его собственным творческим опытом, равно как и опытом других художников слова.

Важный рубеж в разработке новой эстетической программы — 1923 год. Для первого номера журнала «Левф» поэтом были написаны три передовые статьи: «За что борется Левф?», «В кого вгрызается Левф?», «Кого предостерегает Левф?». В них немало противоречивых и упрощенных положений, не подтвердившихся опытом дальнейшего развития социалистической культуры, — начиная с обоснования самой идеи «левого» искусства, в котором Маяковский видел единственное выражение «революционности», и кончая крайне субъективными оценками конкретных явлений литературы и искусства. И все-таки не это главное. Главное — в том, что Маяковский настаивает на необходимости самых тесных связей искусства с реальной жизнью, с социальными процессами, намечая — и это делается им впервые — структуру разных типов художественного творчества в рамках общей функции искусства — быть социально-действенной силой.

Маяковский, во-первых, говорит об агитационном искусстве, обращенном к широким массам трудящихся и рассчитанном пусть

на кратковременное, но быстрое воздействие. В условиях тех лет, когда огромная часть населения была малограмотной либо вообще не умела читать и писать, это искусство было призвано играть — и действительно играло — огромную роль, ибо в простых, доступных пониманию миллионов образах несло в народ идеи социального просвещения.

Во-вторых, в статьях идет речь и о, так называемом, производственном искусстве, назначение которого виделось в помощи прежде всего промышленному производству и — шире — всякой производственной деятельности.

Чтобы был лучше понятен смысл рассуждений Маяковского по поводу агитационного и производственного искусства, стоит процитировать его статью 1923 г., названную весьма примечательно — «С неба на землю». «Ты хвастаешься, — пишет поэт, — что хорошо владеешь словом, — будь добр, напиши образцовое „Постановление месткома об уборке мусора со двора“. Не хочешь? Ты говоришь, что у тебя более возвышенный стиль? Тогда напиши образцовую передовицу, обращенную к народам мира, — разве может быть более возвышенная задача? Только тогда мы поверим, что твои упражнения в области поэзии имеют действительный смысл...» (XII, 39).

И наконец, в статьях содержится обоснование необходимости искусства больших художественных обобщений: «Время взяться за большое» (XII, 48), «Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления» (XII, 55), «Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно» (XII, 49), «Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду... если не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции» (XII, 50).

Сейчас, конечно, легко найти слабые места в рассуждениях Маяковского. Особенно уязвимым выглядит пример с созданием стихов по поводу необходимости уборки мусора. Нетрудно в связи с этим упрекнуть поэта в том, что он не считается с особенностями дарования писателя (как известно, далеко не каждый из художников слова обладает способностью быстрого эмоционального отклика на текущие события), и в том, что он совершенно игнорирует субъективное начало в творческом процессе, и т. д. и т. п. Но не будем торопиться с критикой. Взглянем на выдвинутые положения и приведенный пример с точки зрения идейной борьбы и эстетических споров тех лет. Вспомним, что становление социалистической художественной культуры происходило в преодолении идейно чуждых влияний, концепций, идущих вразрез с ленинским пониманием задач художественного творчества. В контексте этой борьбы, где нередко звучали голоса, призывавшие к независимости искусства (независимости — от политики и социальной жизни), настаивавшие на том, что искусство «без цели и смысла», утверждавшие, что творческий процесс в силу своей стихийности не поддается контролю авторского сознания и т. п., становится очевидным, что позиция Маяковского, пытающегося наметить разные формы «контактов» творческой деятельности с социальным миром, противостояла всевозможным попыткам увести литературу на путь внесоциального анализа человеческой жизни,

на путь эстетического эксперимента. Если снять с размышлений Маяковского налет полемической заостренности и социальной прямолинейности, то нельзя не разглядеть в них «момента истины», отражающей важнейшие процессы формирования революционной эстетической мысли.

Таким образом, один из аспектов борьбы Маяковского за социальную действенность художественного творчества заключался в создании и теоретическом обосновании так называемого агитационного и производственного искусства. Как известно, эти формы искусства стали важной линией в развитии советской социалистической культуры. В том, что они были введены в практику творческой работы и рассмотрены не только в их прикладном значении, а как составная часть советского искусства, — большая заслуга Маяковского и его соратников по левовской группе. При этом, однако, следует подчеркнуть, что далеко не все члены Лефа разделяли намеченную Маяковским типологию разных форм искусства, включающую в себя, как уже говорилось выше, и произведения широкого, обобщающего плана. В том же номере журнала «Леф», где были напечатаны три программных передовицы, Н. Чужак опубликовал статью «Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня)». Отрицая познавательное значение искусства («этап жизнепознания сдается в музей»), критик видел его цель в жизнестроении, в создании реальных вещей. «Искусство, — писал он, — есть своеобразный подход. . . к строению жизни. . . осязаемая вещь. . . есть содержание искусства дня». «Мыслится момент, — заключал он, — когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство. . .»<sup>2</sup>. По существу, Н. Чужак выступает здесь за растворение художественного творчества в жизни, за ликвидацию специфики искусства. Мы видим, таким образом, что свой взгляд на роль искусства в революционную эпоху Маяковскому приходилось утверждать и в преодолении противодействия чересчур радикально настроенных членов левовской группы.

Сложнее обстояло дело с искусством больших художественных обобщений. В послереволюционные годы Маяковским, как известно, было создано немало выдающихся произведений. Этот его опыт, естественно, не мог не повлиять на его теоретические взгляды. Эстетическая программа Маяковского, широко развернутая в статьях и выступлениях второй половины 20-х годов и в стихах, посвященных задачам искусства, теперь полнее, всестороннее учитывает также особенности творческой работы разных художников слова, реальный процесс развития революционного искусства, его разнообразный опыт.

Выступления Маяковского по вопросам искусства объединены стремлением связать художественное творчество с жизнью и интересами широких трудящихся масс. «Стать в ногу с социалистическим строительством» (XII, 511) — так сформулировал он свое понимание общественных задач искусства. Но каким именно виделось Маяковскому это соответствие задачам социалистического созидания?

«Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб

тащить понятое время» (XII, 98). Итак, задача подлинно революционного художника состоит не в зеркально-пассивном отражении жизни, не в том, чтобы идти вслед за событиями, а в том, чтобы, понимая ход событий и активно участвуя в них, создавать произведения, обладающие качеством огромной социальной активности по отношению к жизни, способные «тащить понятое время». Выполнить эту свою роль искусство сможет, по мысли Маяковского, только в том случае, если в образном строе произведения, в его поэтике и даже в его стилистике будет напрямую, резко и ярко выражено социальное содержание. «Тащить понятое время» — это не только сердцевина эстетических взглядов Маяковского, но и основной критерий всех его оценок различных художественных явлений. Отсюда проистекает зачастую полемически-враждебное отношение к ряду значительных явлений искусства, по-своему выполняющих задачу воспроизведения новой действительности, в которых, однако, максимализм Маяковского мешал ему увидеть союзников по общему делу.

Может показаться, что Маяковский недооценивает многообразие и сложность художественного процесса в послеоктябрьский период, в рамках которого существовало искусство разных типов, по-разному выражающих комплекс социальных идей. И это в какой-то мере действительно так. Но следует учитывать и то, что социальный максимализм Маяковского в трактовке задач искусства в немалой степени соответствовал духу и потребностям революционной эпохи, когда, как уже говорилось выше, существовало немало тенденций и сил, стремящихся отъединить искусство от больших задач социалистического строительства, от современности. Соответствующим образом это отражалось и в литературно-художественной критике, где нередко можно было встретить рассуждения о том, что злободневное недолговечно. Интересно, что в одной из своих статей А. В. Луначарский, отвечая на замечание Флобера: «Кто хватается за современность, тот гибнет», прекрасно объяснил долговечность искусства, ориентированного на «злобу дня». Он говорил о том, что «хвататься» за современность надо умеючи, надо выбирать в этой современности то, что делает ее многозначительным моментом истории человечества. «Поверхностность не может быть долговечной, — подчеркивает А. В. Луначарский, — все равно, была ли она в свое время злободневной или претендовала на разработку каких-нибудь вечных тем. Глубокое и значительное остается долговечным, и жалка та современность, в которой нет ничего глубокого и значительного. Особенно жалким был бы тот наш современник, который не нашел бы ничего глубокого и значительного в нашей современности»<sup>3</sup>. Творчество Маяковского блистательно подтверждает эту мысль. Опираясь на злободневное, поэт смог ярко и вдохновенно рассказать о текущих событиях революционной повседневности как о явлениях большой человеческой истории и на этой основе создать произведения огромной художественной силы.

Заостренное выражение Маяковским мысли об особой социальной значимости искусства в эпоху социалистического переустройства мира повлекло за собой и новую постановку вопроса об ответственности художника. Поэт не только настаивает на особой ответствен-

ности писателя социалистической эпохи за результаты творческого труда, но и требует сделать ее исходным моментом творческого процесса. Мысль его сводится к тому, чтобы все этапы процесса художественного обобщения сопровождалась строгой социальной самооценкой. Наиболее отчетливо и полно эта мысль проведена в статье «Как делать стихи?». Конечно, Маяковский несколько схематизирует творческий процесс («Я нарочно заостряю, упрощаю... мысль...» — XII, 89), но суть его требования представляется принципиально важной. В конце концов он признает и интуитивность в творчестве, значительно меняет свой взгляд на проблему самовыражения в поэзии, которое было предметом его частых иронических насмешек. Он даже обнаруживает готовность признать необходимость самовыражения в художественном произведении — но при том непременном условии, что самовыражению должен предшествовать беспощадно-жесткий внутренний отбор наиболее важного и существенного из всего того, что составляет зону творческих интересов и замыслов художника. Он был сторонником того, чтобы отдать предпочтение наиболее важной в его представлении теме революции, производственной теме, если они сталкивались с лирической любовной темой. В одном из последних выступлений поэт так объяснил эту свою позицию: «Почему я должен писать о любви Мани к Пете, а не рассматривать себя как часть того государственного органа, который строит жизнь?» (XII, 427). Нетрудно обнаружить в подобном противопоставлении некоторую долю надуманности. И это великолепно подтверждается творческим опытом самого Маяковского — автора великолепной любовной лирики, — начиная с ранних стихов и поэм и кончая выдающимися лирическими строками из второго вступления к поэме «Во весь голос». И все-таки в этом противопоставлении есть свое жизненное основание. Оно, как мы видим, продиктовано высокими целями, пониманием того, какое именно поэтическое слово наиболее необходимо в условиях, как он говорит, «обостренной классово-вой борьбы» (XII, 427).

Выступая в 1920 г. на диспуте о драматургии А. В. Луначарского, Маяковский, возражая одному из участников дискуссии, заявившему, что в момент творчества человек «не властен над собой», сказал: «Вы ошибаетесь: поэта нельзя принудить, но сам себя он может принудить» (XII, 250). Широко известно также его поэтическое признание в поэме «Во весь голос»:

И мне  
агитпроп  
в зубах навяз,  
и мне бы  
строчить  
романы на вас —  
доходней оно  
и прелестней.  
Но я  
себя  
смирял,  
становясь  
на горло  
собственной песне.

(X, 280—281)

Эти слова некоторые зарубежные критики, не понимающие сути творчества Маяковского или намеренно искажающие его облик, пытаются истолковать так, будто поэт насиловал свой талант. Будто он подавлял свое лирическое чувство в угоду политике и тем самым погубил себя. Уже говорилось, что именно в поэзии большого общественного содержания раскрылся талант Маяковского. Лиризм поэта всеобъемлющ, он захватывает и политические темы.

Конечно, признание поэта — не просто поэтическое преувеличение. В нем есть свой драматизм. Чернышевский в свое время говорил о том, что человек всегда вынужден «отказываться от известной доли своих стремлений, чтобы содействовать осуществлению других своих стремлений, более высоких и важных для общества». Эти слова многое объясняют и в судьбе Маяковского, который в суровые годы революции, требующей от человека напряжения сил, даже лишений и жертв, пошел по наиболее трудному пути. В своем творчестве он сумел решить задачу создания искусства больших художественных обобщений, с максимальной полнотой выражающего суть революционных преобразований, и так называемого агитационного искусства в простых, доступных пониманию миллионов образах, несущего в массы идеи социального просвещения, и производственно-прикладного искусства. Это потребовало от него максимальной собранности, немалого самоограничения и своеобразного аскетизма. Выполняя работу «ассенизатора и водовоза» революционной повседневности, он в то же время смог найти яркие слова для воплощения облика своей героической эпохи.

Время, как известно, все расставляет по своим местам. С годами с фактов и явлений слетает шелуха временных наслоений, в них обнажается и раскрывается наиболее существенное, то зерно истинности, которое обладает долговременной прочностью, поскольку соответствует двигавшим и поныне движущим жизнь силам. Нечто подобное происходит и с системой эстетических взглядов Маяковского.

В свете большого и разнообразного опыта советского искусства сейчас отчетливо видны издержки борьбы выдающегося поэта за утверждение нового социалистического миропонимания и принципов революционного искусства. Вместе с тем именно наше время позволяет в полной мере оценить тот грандиозный вклад, который он внес в создание искусства социалистического реализма и социалистической эстетики. Ему удалось выразить в своей эстетике самую главную суть нашего идейного и художественного существования. И мы в полной мере понимаем, что те эстетические принципы, которые буквально выстрадал Маяковский всем опытом своего творческого развития и которые ему приходилось отстаивать в острейшей идейной борьбе, созвучны основополагающим принципам социалистической художественной культуры.

<sup>1</sup> «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству».

<sup>2</sup> Журн. «Лев», М.; Пг., 1923, № 1, с. 34, 38, 39.

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1964, т. 2, с. 545.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ МАЯКОВСКОГО И РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОЙ ПОЭМЫ

Поэмы Владимира Владимировича Маяковского принято называть лирическим эпосом. В самом этом определении присутствует парадокс, ибо эпос и лирика, как известно, представляют собой два самостоятельных литературных рода. И вдруг — лирический эпос.

Вся история развития эпоса, изначально явления синкретного, включающего в себя элементы лирики и драмы, запечатлела длительный процесс вторжения в мир эпического лирических стихий, личностного начала, связанного с образом повествователя.

Сохраняя верность литературному роду, формы эпического за свою многовековую историю претерпели значительные изменения, взаимодействуя с лирическим началом. В поэме XX в. выявилась тенденция к взаимопроникновению в рамках единой образной системы эпики и лирики, на основе чего и возникает эпическая форма лиризма. С особой силой она проявилась в творчестве Маяковского, и в частности в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», где новое качество лиризма играет «организующую роль в эпическом отражении революционной эпохи»<sup>1</sup>.

Сущность нового эпоса, стремительно пролагавшего свои пути в мире поэмы, была понята и принята не сразу. Одним из главных поборников «чистоты жанра» поэмы был глава литературного центра конструктивистов Илья Сельвинский, с именем которого связано развитие в советской поэзии событийно-повествовательной и драматической формы эпоса. Непременный участник всех дискуссий и споров, обращенных к судьбам поэмы, он так и не признал принадлежности к эпосу поэм Маяковского.

Жизненность и продуктивность традиций эпоса Маяковского не только для русской, но и для всей многонациональной советской поэзии сегодня уже бесспорна, что, впрочем, не отрицает плодотворности развития других поэзных форм.

«Я сам расскажу о времени и о себе», — сказал Маяковский, начиная свой знаменитый разговор с «товарищами потомками». Крылатое «о времени и о себе» выразило главное в развитии поэзии большого исторического периода. «О времени и о себе» означало — через себя о времени и о себе через время. Такой подход позволял раскрыть ту слитность своего и общего, возможность которой была определена новой эпохой в истории человечества, а в сфере художественного творчества обозначила одно из главных открытий литературы социалистического реализма.

Существенно отметить, что эпос революции, созданный Маяковским, рождался как личностный, лирический отклик на события, как результат признания — «моя революция». Личность поэта, повествователя, трансформируется в поэмах Маяковского в образ лирического героя, включенного в исторический и вместе с тем лирический сюжет, в идейно-художественную и философскую систему

эпоса. Лирический герой, являясь, как известно, выражением лирического «я» поэта, многомернее и сложнее конкретной личности, несет в себе не только черты неповторимого духовного облика человека, но и обобщенный исторический и нравственный опыт эпохи. Так, можно говорить о лирическом герое Маяковского и о лирическом герое поэзии 20-х годов, о новых чертах в характере лирического героя современной поэзии. И, конечно же, лирический герой — не копия авторского «я», а художественный образ, который строится в соответствии с принципами типизации, отбора жизненного материала под определенным углом зрения и художественного вымысла, т. е. по законам художественного творчества.

По движению чувства, по лирической интонации мы безошибочно узнаем поэта. И вместе с тем его лирическое «я», лирический герой, как явление эстетическое, как художественный образ, всегда многомернее личного «я». Попытки поставить знак равенства между поэтом и лирическим героем его поэзии мало плодотворны. Сам Маяковский, на которого охотно ссылаются сторонники принципа полной адекватности поэта и его лирического героя, возражал против такого отождествления.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства, в фонде Маяковского, среди записок, полученных поэтом на своих вечерах (он хранил записи и собирался составить книгу вопросов и ответов), имеется одна, с четко сформулированным ответом, записанном на ее обороте. Автор записки обвинял поэта в «ячестве», в том, что он назойливо говорит в стихах от своего «я». Маяковский серьезно отвечал на бестактный вопрос: «Я — это надо понимать гражданин Советского Союза, а не буквально о себе лично. Конечно, это условно, — я говорю от его имени»<sup>2</sup>. Маяковский, как большой художник, прекрасно чувствовал специфику искусства, законы художественной условности, определяющие природу поэзии. В своем ответе он выразил то, что было для него главным в плане гражданском и идейно-эстетическом — гражданин Советского Союза. Это главное лежит в основе его лирического эпоса и определяет пафос лирических манифестов — «Письма к Татьяне Яковлевой» и «Стихов о советском паспорте», — написанных в один период.

Границы между лирикой и эпосом условны в мире поэзии Маяковского, что, однако, не только не помешало ему создать эпос Октябрьской революции, но и открыло новую традицию в развитии жанра поэмы и самом понимании эпического. В лирическом эпосе Маяковского дистанция между поэтом и лирическим героем-повествователем и участником событий минимальна.

Голосует сердце —  
я писать обязан  
по мандату долга.

(VI, 235)

Перед нами поэт, Владимир Маяковский, потрясенный всенародным горем, заявляет о своих нравственно-этических и творческих установках. Поэма «Владимир Ильич Ленин» — произведение историческое. И вот по мере развития исторического сюжета лирический герой, включенный в поток истории, вырастает в героя эпиче-





тий Маяковского. Голос повествователя «прорывается» к читателю сквозь сложную систему образов — то в вопросах и советах, обращенных к герою, то в лирических отступлениях.

Мы видим, как повествователь из комментатора событий вырастает в их участника, в сознании которого запечатлелось время, движение Истории. В лиро-эпической структуре поэмы появляются знаменитые строки:

Нет, никогда, как в этот год,  
В тревоге и борьбе.  
Не ждал, не думал так народ  
О жизни, о себе. . .

И другая известная строфа:

Страна родная велика.  
Весна! Великий год! . .  
И надо всей страной — рука,  
Простертая вперед. . .<sup>4</sup>

Здесь уже не традиционное лирическое отступление. В размышлениях «о жизни, о себе» угадывается продолжение разговора «о времени и о себе». Повествователь обретает черты лирического героя, вобравшего в себя жизненный и исторический опыт поэта. Здесь зерно предельно откровенного и остродраматического разговора, состоявшегося два десятилетия спустя в поэме «За далью — даль».

«Страна Муравия» — закономерное звено в эпосе Октябрьской революции, который создавался всей советской поэзией. «Огромная тема об Октябре, которую не доделать, не пожив в деревне», — писал Маяковский в статье «Как делать стихи?». «Доделать» в поэзии тему развивающейся революции в сфере социальной и нравственной стало задачей, нашедшей решение в творчестве А. Твардовского, В. Луговского, А. Прокофьева, Я. Смелякова, М. Луконина, П. Васильева, Б. Ручьева и других поэтов различных поколений и творческих индивидуальностей.

Как большой поэт, Твардовский в силу объективного развития своего дарования не мог «противостоять» закономерностям развития жанра.

Разумеется, говорить, что опыт Маяковского «был учтен А. Твардовским в поэме „Дом у дороги“»<sup>5</sup>, — значит механистически представлять процессы, обусловившие развитие жанрово-стилевых направлений. Не следует упускать из виду, что литературному процессу с его закономерностями свойственна определенная имманентность — независимость от субъективных устремлений писателя. И более точен исследователь, когда пишет, что «. . . опыт Маяковского. . . концентрирует в себе не только его собственные искания в этой области, но и аналогичные поиски поэтов предшествующих периодов, подготовивших, условно говоря, почву для тех „сдвигов“ в жанре, которые определили новаторскую роль Маяковского в создании новых форм стихотворного эпоса. . .»<sup>6</sup>. Мы имеем, таким образом, дело с очень сложным напластованием жанровых традиций поэтов разных исторических периодов.

Развивая традиции классической поэмы, Твардовский шел и к Маяковскому. «Василий Теркин. Книга про бойца», по общему призна-

нию главная книга о войне в поэзии, и поэма «За далью — даль» свидетельствуют о нарастании лирического начала не только в творчестве А. Твардовского, но и в развитии жанра в целом.

«Больше отступлений. Больше самого себя в поэме», — делится Твардовский требованием, возникшим перед ним в процессе работы над «Василием Теркиным».

В «Книге про бойца» каждая глава обозначает конкретную тему, определяющую событие: «На привале», «Перед боем», «Переправа», «Про солдата сироту», «Смерть и воин», «О любви», «О войне», «О герое» и др. Пограничные с ними главы «От автора» выполняют роль лирических отступлений. Однако оказывается, что поэту, потрясенному трагедийностью и героикой событий, тесно в главах «От автора». Ему мешает это жанровое ограничение. Ощущение общности личной судьбы с судьбой народной вызывает потребность говорить от себя и о себе. Голос автора сливается с голосом воющего народа, выражая всенародную точку зрения:

Бой идет святой и правый.  
Смертный бой, не ради славы,  
Ради жизни на земле<sup>7</sup>.

В «Книге про бойца» повествование об объективированном герое перерастает в разговор «о жизни, о себе» или «о времени и о себе». В главе «О себе» поэт с шуточной иронией «выясняет» свои отношения и с героем, и с читателем, утверждая своего рода «триединство»<sup>8</sup>. Поэт доверительно признается:

И скажу тебе, не скрою, —  
В этой книге там ли, сям  
То, что молвить бы герою,  
Говорю я лично сам.  
Я за все кругом в ответе,  
И замечь, коль не заметишь,  
Что и Теркин, мой герой,  
За меня гласит порой<sup>9</sup>.

Углубление лирического, личностного начала в эпосе А. Твардовского в дальнейшем определило структуру поэмы «За далью — даль», которую поэт называл «лирическим дневником». А. Фадеев уловил ее жанровое своеобразие по первым же главам, появившимся в печати. «Мне кажется, — писал Фадеев, — что я угадываю его замысел. Это будет свободная поэма „ума холодных размышлений и сердца горестных замет“, сцементированная тем, что размышления будут как бы посвящены нашему движению к коммунизму — со все открывающимися новыми далями. Автор, лирическое „я“, духовно движется также от прошлого к будущему, где открываются эти новые дали»<sup>10</sup>.

В своем движении в «новую даль» Твардовский решал сложнейшие нравственно-этические проблемы — о верности правде времени и свободе творчества, о праве социального и нравственного выбора. Он говорил с современниками и «товарищами потомками», уверенный в том, что его поэзия придет в «коммунистическое далеко» и будет нужна людям будущего.

Фадеев хорошо ощущал ведущие тенденции литературного процесса. Любопытно напомнить, что сюжет «Страны Муравии» был

«подсказан» нашей поэзии именно Фадеевым — с трибуны I Всесоюзного съезда советских писателей.

На съезде состоялся большой и плодотворный разговор о путях развития современной поэзии, в частности о будущем нового эпоса. Съезд выявил зрелость мысли советской поэзии, опиравшейся на точные идейно-художественные ориентиры, завещанные Маяковским. Однако развернувшаяся дискуссия показала, что новаторство Маяковского, проявившееся в слиянии лирики и публицистики, было понято и принято не сразу. Сферу лирики по-прежнему ограждали кругом привычных узкоинтимных тем и образов. Постигание новых нравственно-этических норм, столь ярко проявившихся в духовном мире лирического героя Маяковского, пришло не сразу. Неумение понять нередко оборачивалось высокомерным третированием лирико-революционной поэзии Маяковского, стремлением объявить ее однодневной агиткой.

Эта тенденция прозвучала в докладе о поэзии, который, как известно, содержал ряд методологически неверных положений. В частности, утверждалось, что время публицистической поэзии Маяковского прошло и будущее принадлежит интимно-лирической поэзии Пастернака с ее углубленным психологизмом. Докладчик не смог выделить ведущие тенденции в современной поэзии, противопоставил двух больших советских поэтов, по сути не разобравшись в природе лиризма каждого из них.

Асеев, Кирсанов, Сурков, Луговской подвергли доклад резкой критике и развернули свое понимание соотносительности лирики и публицистики в поэзии нового времени.

«...Я резко высказываюсь против двусторонности поэзии. Я против деления путей нашей поэзии на путь публицистический и путь интимно-лирический, — говорил Владимир Луговской. — Прислушавшись к голосу страны, мы, несомненно дадим бой в обе стороны — и против оголенной схематической поэзии и против всякой мистификации, заклинательства и юродства», — продолжал он, обосновывая свое понимание «будущего нашей поэзии как единого потока лирико-философского ощущения мира».

Луговской уловил и осмыслил как перспективную закономерность тенденцию к слиянию эпического и лирического начал. С полемической заостренностью назвал он такую возможность эпической типизации средствами лиризма «прямым поэтическим высказыванием». «Я говорю о лирике, а не об интимности. . . У нас стирается грань между личным и общим. Будущее поэзии — не замыкание в себе, а видение мира в людях: строителях, творцах и героях. Наше будущее — разговор с людьми на действительно человеческом языке, разговор со своей страной, с любимой, с деревьями и звездами. Радость твоя делается радостью общей, и горе вызывает сочувствие у тысяч.

Я вижу силу нашей новой лирики в максимальной честности и искренности высказывания. Оно должно быть согрето всем жаром темперамента и носить все черты характера поэта. Оно уже идет сейчас не к упрощению, а к простоте. Такое прямое поэтическое высказывание мы видим во многих вещах Маяковского, такова

„Во весь голос“, такова и „Последняя ночь“ Багрицкого»<sup>11</sup>, — называет Луговской традиции, представляющиеся ему перспективными.

В поэмах самого Луговского отчетливо проявилась тенденция к усилению лирического начала. Книга поэм «Середина века», оказавшая серьезное влияние на развитие советской многонациональной поэмы, в своем широком лирико-философском звучании продолжает традиции, открытые лирическим эпосом Маяковского. Поэмы Луговского содействовали развитию условно-метафорических форм художественного мышления, выявляя новые возможности творческого метода советской литературы.

Путь к претворению принципов нового эпоса протянулся через целое десятилетие. В конце 1942—начале 1943 г., на стыке решающих событий в ходе Великой Отечественной войны, на волне народного самосознания началась работа над поэмами, сюжетом которых стала история, а героем — «много видевший свидетель», лирический герой, наделенный чертами героя эпического. «Эту книгу я писал с 1943 года, — вспоминает Луговской, — писал с мукой, с горячностью, с душевным раздумьем о судьбах времени, о судьбах моей страны, о судьбах революции. Иные годы приносил несколько поэм, а иные были бесплодны, но сама книга двигалась все время. . . В книге двадцать пять поэм и вступление. Она написана белым стихом, с применением некоторых новых для нашей поэзии приемов, активизирующих, инструментирующих белый стих»<sup>12</sup>.

Стремление показать «столкновение человека с невероятным многообразием действительности, творческую победу человека над огромным, то зловещим, то радостным, миром» определили композицию книги, сложную архитектуру ее поэм.

Поэмы, составившие книгу «Середина века», весьма разнообразны и по жизненному материалу, и по художественно-выразительным средствам. Вместе с тем книгу отличает целостность, в силу которой она воспринимается как произведение с единым историческим сюжетом. Целостность эта обусловлена прежде всего сквозным героем, центральным образом, представленным в своем развитии от поэмы к поэме. В первой из них — «Сказке о дедовой шубе» — перед нами «ребенок века», «птенец неоперенный», уносящийся в мир сказки в новогоднюю ночь. В последних поэмах — умудренный опытом ровесник века, познавший не только «горечь противоречий», но высшую правду времени.

Воссоздав целостную картину духовного мира человека XX столетия, Луговской дает «вертикальный срез» психологии, опровергая буржуазные теории всеобщего духа XX в., единого сознания эпохи и так называемого современного стиля в искусстве, вроде бы независимого от борьбы идеологий и социальных противоречий. В поэмах «Эфемера», «Дербент», «Сказка о сне» он полемически противопоставляет цельность духовного мира своего лирического героя «разорванному» сознанию модернистской поэзии.

Рассказчик выступает в повествовательной структуре книги одновременно участником событий и как бы их комментатором. Обогащенный историческим опытом, он оценивает настоящее не только в связи с прошлым, но и в перспективе его развития.

Свою позицию художника он определяет следующим образом:

Но я хочу страстней и беспристрастней  
О времени и людях говорить.  
Мне ничего не надо.

Я хочу  
Лишь права сказки, права распасться  
На сотни мыслей, образов, сравнений,  
На миллион осмысленных вещей,  
Отсюда снова возникает цельность,  
Большие руки ласковых героев,  
Правдивые и мудрые легенды.

В этих строфах весьма точно определена поэтика Луговского, «работа» образной мысли.

«Беспристрастность» в поэтическом контексте — это конкретно-историческое изображение действительности, освещенное высокой страстью авторского отношения. Задачей искусства он считал «собрание» дробного мира в творческом сознании художника и возвращение его читателю в гармонической целостности. Отсутствие такой целостности в модернистской литературе воспринимается как проявление ее эстетической недостаточности. Такой писатель «может изумить точностью своих осязательных и вкусовых ощущений. Доходя до виртуозности в изображении отдельных миггов, отдельных моментов бытия, он подобен слепому, который узнает вас за сорок шагов и после ощупывания знает абсолютно точно ваше лицо... видит ли он? — задает вопрос Луговской и отвечает: «Нет!» Это распад поэзии, распад литературы на тончайшие миги, на тончайшие нити и т. д. Дело всей литературы не в том, чтобы идти по линии расчленения мира на ощущения, а по линии собирания мира»<sup>13</sup>.

Эта цельность художественного восприятия жизни для Луговского была наиболее ярко и полно выражена у Маяковского, а в зарубежной поэзии — у Назыма Хикмета и Пабло Неруды. «Я думаю, что никто у нас в советской поэзии не чувствовал так цельно мир, как Маяковский. Казалось бы, дробность у него, но этот человек, этот великий мастер в конце концов соединил целый ряд разнороднейших явлений и видений и дал огромный мир... Вы берете все его тома и понимаете, что это человек цельный, поэт цельный, и что дал он мир цельным»<sup>14</sup>.

Лирический герой Луговского, воспринявший опыт героя Маяковского, познавший счастье слитности с временем, в книге поэм «Середина века» обогащен новым социальным и нравственным опытом эпохи. Его внутренний мир раскрывается в постижении новых сторон жизни и в лирико-философском осмыслении исторического прошлого. Потребность рассказа «о времени и о себе» у Луговского проявляется в стремлении «о времени и людях говорить».

В период работы над поэмами «Середина века» проблема соотносительности личного и общего, «я» и «мы», чувства и долга наполняется новым жизненным содержанием, утрачивая драматизм, сопутствовавший ее решению в литературе 20-х годов. Однако проблемы эти не снимаются, а лишь получают свое развитие в процессе нравственно-этических исканий и познания поэзией философии

истории. Время высвечивает их новые аспекты и, в свою очередь, выдвигает новые вопросы.

В своих лирико-философских раздумьях Луговской уделяет большое внимание поискам исторической правды, главной истины века и находит их в революции и свободном творчестве. В размышлениях Луговского символом высшей правды жизни и творчества предстает Маяковский с его «гордо счастливой» «песней самоотречения». Отсюда строки:

Идите, Маяковский, правда с вами,  
Колючая и тяжкая.

Идите!

Идите через смерть. Не становитесь  
Опорой для начетчиков.

Спешите

Туда, куда вас звал в поэме Ленин, —  
В бессмертье, в чистый ветер Октября<sup>15</sup>.

Развивая традиции лирического эпоса Маяковского, Луговской запечатлел в своих поэмах процесс взаимопроникновения «личной воли и государства», «личной правды и государства», личного счастья и государства. Маяковский шел по целине, решая эти вопросы впервые, и, как показало время, его открытиями воспользовались многие. Луговской рассматривает эти проблемы в становлении и развитии, в широком нравственно-философском, историческом и литературном контексте, обращаясь к прошлому и будущему, использует литературные параллели. Его поэтическое мышление насыщено густой метафоричностью и образной многозначностью. В решении проблемы свободы творческой личности Луговской пошел в чем-то дальше Маяковского и Твардовского.

Противоречие между силой творческого разума и цинизмом атомного века рождает разлад личности со своим временем. Трагична фигура ученого, повстречавшегося поэту в Париже в Тюльрийском парке. В смятении и страхе стоит тот на пороге величайшего открытия:

Растут, растут в ушах щелчки ночные  
Из Гейгерова счетчика.

Теперь

Что в этих импульсах?

Биенье мира

Или далекий взрыв атомных бомб?<sup>16</sup>

Ученый понимает, что правда Резерфорда, Бора, Планка, Фредерика Жолио-Кюри имеет право встать рядом с правдой Пастера, «спасителя людей». Но, и это хорошо видит повествователь, на великое открытие уже нацелены «холодные улыбки джентльменов» и «бизнесменов жесткие глаза», с тем чтобы превратить его в орудие грядущей войны:

Оно мигнет таким безумным глазом,

Что рядом с ним, скривясь, померкнет солнце...<sup>17</sup>

В художественном сознании возникают апокалипсические картины испепеляющей, термоядерной войны.

Луговской яростно выступает против политической индифферентности и гражданской пассивности. От поэмы к поэме путем сложных ассоциаций настойчиво проводится мысль о недопустимости полити-

ческой нейтральности. Ответственность личности за судьбы мира и человечества вырастает в ведущий мотив книги. От частных жизней, через сердце лирического героя, прочерчиваются линии к судьбам государств и народов.

Больным и усталым предстает лирический герой в поэме «Дербент». В его воспаленном мозгу навязчиво возникает одно и то же видение — «зеленый дворик собственной души», «вьюнком и мятой» отгороженный от ветровой стихии времени. Как грозное предупреждение возникает в его воображении картина одного дня XX столетия:

Сегодня день рожденья моего,  
Простой и сонный, как зеленый дворик.  
Сегодня Гитлер был провозглашен  
В земле германской фюрером бессменным,  
Пожизненным диктатором страны.  
За ним —  
                    громада черная рейхстага  
С пылающими окнами. За ним —  
Знамена, флейты, трубы, барабаны,  
Холодные улыбки джентльменов  
И бизнесменов жесткие глаза.  
Виляют робко маленькие страны  
Перед безумным этим наважденьем:  
Какой там Григ, какой там Метерлинка! <sup>18</sup>

Испытывая человека, выявляя его нравственный потенциал, Луговской проникает в мир подсознания. В какой-то момент начинает казаться, что человек оробеет, сломится под тяжестью противоречий, замкнется в свое узколичное бытие. Но это минутная слабость. В борьбе с окружающим миром и с самим собой лирический герой одерживает победу над силами зла и собственной слабостью. Отсюда вывод:

Я понимал  
Тоску великих мировых открытий,  
И, если есть на свете справедливость,  
Я понимал ее.  
Земля не стерпит,  
Чтобы ее зеленый, грешный мир  
Испепелен был скупой и бесстыдно,  
Так ханжески и зло... <sup>19</sup>

Луговской обратился к гуманистическому аспекту прогресса в эпоху НТР, заговорив об ответственности современного человека за всю систему гуманистических ценностей. Открытая им проблематика оказалась в центре внимания поэзии второй половины века, определив идейно-художественную структуру поэмы — «Оза» А. Вознесенского, «Бунт разума» Давида Кугультинова, «Суд памяти» Егора Исаева, «Мама и нейтронная бомба» Евгения Евтушенко.

Развитие и обогащение современного поэтического эпоса происходит во взаимодействии с классической поэмой и художественным опытом советской классики. Перед нами сложный процесс взаимосвязанности литературных произведений и взаимодействия творческих индивидуальностей в контексте одной и нескольких литературных эпох. Однако при всей сложности и многообразии связей, и тех, что легко просматриваются, и тех, что уходят вглубь, художественные открытия происходят на скрещении путей современной



поэмы с художественным опытом Маяковского, Луговского, Твардовского. Попробуем проследить контуры этих взаимосвязей в творчестве, как сказал бы Маяковский, «поэтов хороших и разных».

Поэма А. Твардовского «За далью — даль» стала своего рода средоточием развития жанра русской поэмы.

Новая даль, движение времени, движение истории определили развитие сюжетов в поэмах Егора Исаева «Суд памяти» и «Даль памяти». В самом заглавии «Даль памяти» не только верность собственной поэтической теме (за «Судом памяти» возникает «Даль памяти»), но и близость традициям, открытым лирическим эпосом Твардовского.

В поэме Егора Исаева «Даль памяти» композиционный прием ухода в «даль» прошлого год за годом, этап за этапом раскрывает через индивидуальные человеческие судьбы «историю судьбы народной».

В ярких картинах раскрывается эстетика деревенской жизни, нерушимая связь трудового крестьянства с рабочим классом. Перед нами жизнь и судьба белоголового «мужичка с ноготок», его неповторимое «подсолнушное» детство с густыми травами, где все в первый раз — встреча с первой гадюкой и ощущение бьющегося в страхе сердечка, «запазушного солнышка», исполненный романтики обряд посвящения в косари, первая любовь к «золотой Тоньке» и гордое ощущение себя «резервом РКК».

В разговоре «о жизни, о себе», или «о времени и о себе», который ведет Исаев, присутствуют различные лексические пласты, проявляются различные художественные приемы — конкретно-исторические реалии и условно-метафорическое видение, реализм повествования и тревожная романтическая нота, зовущая в будущее. В поэме присутствует «новая даль», поэт подходит вместе со своим героем к рубежу, где их дом и семью ждут тяжелые испытания, проверившие силу и доброту, любовь и ненависть, на которые способен русский человек, призванный, по словам М. А. Шолохова, «выдюжить», — к Великой Отечественной войне.

И в образе детское сердце — «запазушное солнышко» заключена грандиозная метафора — человек-солнце, центр мироздания, вокруг которого вращаются миры. Перед нами прообраз человека-победителя, который в поэме Межелайтиса, «в шар земной упираясь ногами», солнца шар держит в руках. А вся развернутая метафорическая система поэмы утверждает исполинский образ человека как «небывалого чуда XX века» (I, 249).

Мир и человек, дом и мир, мир — дом человеческий — таков масштаб поэтического мышления в поэме, соединивший в себе различные временные уровни — довоенное прошлое, уходящее в глубь национальной истории, и будущее, которое известно поэту, его лирическому герою и читателю. Будущее это, однако, не дано знать персонажам, действующим в поэме, ограниченным в своем видении временными рамками.

Событийный сюжет поэмы умещается в один день — в праздничный день сенокоса. Но есть в поэме еще другой сюжет — исторический, в его движении включен лирический герой, свидетель и участ-

ник грандиозных событий. В его памяти живы тридцать девять косарей в белых рубашках, вышедших в поле в предвоенный день. Их дальнейшая судьба перекрещивается с судьбой многих тысяч. Это и «усвятские шлемоносцы» из повести Е. Носова, и Андрей Сивцов из поэмы А. Твардовского «Дом у дороги», это Василий Теркин, а значит, и сам поэт, «частица» народа, «частица» истории.

О событиях, развернувшихся десять лет спустя на месте предвоенного, праздничного сенокоса, Егор Исаев рассказал десятью годами раньше, в поэме «Суд памяти». Событийный сюжет поэмы разворачивается в Германии, на ее «мертвой земле», уже в послевоенные годы, когда в Бонне снова мечтают о реванше. Однако память о той довоенной «живой земле» возникает в тот момент, когда бывший солдат гитлеровского вермахта Ганс вспоминает, как он шел на Восток в поисках колонны пленных немцев. Сожженная деревня с ее обитателями (старики, женщины и дети, ютящиеся в землянках) вполне могла оказаться той деревней, где лирический герой поэмы был участником и свидетелем деревенского праздника. Тревога, возникшая тогда как бы нечаянно при виде косарей в белых рубашках, обретает реальную расшифровку:

Встают сны.  
Встает под Курском мать:  
К ней сын явился!  
Кубики в петлицах.  
А на плечах — какая радость! —  
Внук!  
Она к нему протягивает руку.  
Включает свет — и никого вокруг.  
Стоит одна.  
Ни шороха.  
Ни звука.  
Дверь — на крючке.  
Стена!  
А на стене  
Смеется молча парень  
в гимнастерке. . .<sup>20</sup>

Поэма «Суд памяти» обращена к судьбам мира в послевоенный Европе и к ответственности современного человека перед будущими поколениями. В ней три объективированных героя — бывшие солдаты гитлеровского вермахта — Курт, Ганс, Хорст, личная память которых не включена в память историческую. Безногий Курт погружен в страшную фантазмагорию кровавых снов, где он снова и снова переживает чудовищный момент, когда он сам и его ноги перестали представлять собой единое целое. Хорст занят, как ему представляется, нейтральным бизнесом. И лишь Ганс, побывавший в русском плену, видит реальную расстановку сил в послевоенной Европе, пытается объяснить Курту преступность политического и гражданского равнодушия.

Герман Хорст, участник гитлеровских войн в Европе, не желает видеть и признавать своей вины. Он исповедует принцип — солдат не судят. И теперь, оказавшись без работы, он нашел для себя источник дохода. Далеко за городом, на старом стрельбище, где три поколения немцев постигали науку смерти, учились стрелять

пулями всех калибров, где он сам был обучен этому ремеслу старым, «сухим как жердь» фельдфебелем, Хорст собирает пули. Он выбирает этот злоедейский посев из земли, выколупывает из стен блиндажей и траншей и дома на газовой плите переплавляет в свинцовые плиты, которые относит на оружейный завод, где тоже стоял в свое время за конвейером, по которому шли патроны.

Хорст не видит ничего предосудительного в своем «бизнесе» и лишь опасается «конкурентов» да торопится побольше успеть, пока летние дни длинны, а ночи коротки.

И действительно, что такое мертвая пуля со своими граммами свинца в сравнении с современными ядерными боеголовками крылатых ракет, размещенных на земле Западной Германии? Но все начинается с малого. Пуля к пуле, слеза к слезе и воля к воле. Из единичных воль складывается сила сопротивления.

Такова точка зрения повествователя, лирического героя поэмы, свидетеля и участника событий. Как вспоминает автор, поэма выросла из навязчивого созвучия «кладбище — стрельбище». Постепенно созвучие это разрослось в большую разветвленную метафору «мертвая земля», олицетворение фашистской Германии. Здесь художественное видение Исаева многими ассоциативными нитями связано с поэмами В. Луговского «Сказка о том, как человек шел со смертью» и «Берлин 1936».

Углы гранита. Пустота. Тоска.  
Средина безнадежная Европы.  
Треск барабанов, флейты и знамена.  
Шаги пехоты, черепа и кости.  
Истерика в глазах и подбородках.  
Глаза, запавшие от смертной славы. . .<sup>21</sup> —

таким было начало похода, его зрительный образ, записанный Луговским «с натуры» — он был в Германии в канун второй мировой войны.

А вот и результат похода, его нравственно-философский итог:

И воцарилась скука. Нет предела  
Такой всемирной скуке,  
скуке плахи,

Тюрьмы и виселицы. . .  
Идут солдаты, словно привиденья. . .<sup>22</sup>

Филистерство и милитаризм в поэмах Луговского и Исаева представлены в своеобразном двуединстве. Выступая против политической нейтральности, оба поэта обращаются к исторической памяти, к урокам истории.

Лирический герой Егора Исаева осуществляет в своей личной памяти историческую память, связь времен, войны и мира, мира и войны. Поэмы «Суд памяти» и «Даль памяти» в своей разветвленной метафоричности связаны с литературной традицией и народно-поэтической стихией.

По послевоенным дорогам мира, минуя пограничные посты, идет маленькая женщина — Память — «на голове меняются платки — знамена стран, войною потрясенных». Это ее одна по всем павшим слеза, алмазной гранью застыла в «кремь-слезе», которую нашли на дорогах России.

В условно-метафорической системе поэм Исаева образ слезы человеческой связан с метафорой «стрельбище — кладбище». Каждая из пуль, что заботливо раскапывает, а затем переплавляет Герман Хорст, многими ассоциациями связана с морем человеческого горя, с человеческой слезой.

Наблюдая, как отец держит пулю над огнем и капли раскаленного свинца скатываются в чугунный противень, маленький сын Хорста Руди произносит сакраментальную фразу: «А разве пули плачут?». Ребенку пока не понять, что хотя пуля не может плакать, она несет с собой слезы, что каждая пуля, лежащая в мирных полях, вывороченная из земли через несколько десятилетий лемехом трактора, принесла кому-то смерть.

Исаевская «кремень-слеза» имеет свою не только фольклорную, но и литературную традицию. В нашей военной поэзии это и слеза солдата-сироты из поэмы «Василий Теркин», и «слеза несбывшихся надежд» из стихотворения-песни М. Исаковского «Враги сожгли родную хату». Образ этот связан с некрасовской традицией:

То слезы бедных матерей!  
Им не забыть своих детей,  
Погибших на кровавой ниве,  
Как не поднять плакучей иве  
Своих поникнувших ветвей. . .<sup>23</sup>

В поэме Исаева «Суд памяти» «маленькая женщина» — Память это мать всех убитых. Цель ее странствий — предотвращение новой войны. Как суд совести приходит она к Хорсту со своей печалью и тревогой:

— Я мать тобой убитых сыновей.  
Тобой убитых  
и тобой забытых.

Одна слеза.  
И блеск седин  
Один,  
Как блеск свинца  
И пепельного снега.

— Ты слышишь,  
Как гремит в моей груди  
Твоим огнем  
Разбуженное эхо!  
Ты слышишь, Хорст?!

И грозно, как судья,  
Свою,  
В мозолях,  
Занесла десницу.

— Так пусть войдет бессонница моя  
В твои глаза  
И опалит ресницы  
Моей бедой  
И гневом глаз моих.  
А днем уснешь —  
Она и днем разбудит!

— Но я же рядовой. . .  
А рядовых,  
Сама ты знаешь, за войну не судят.  
— Нет, судят, Хорст! <sup>24</sup>

В диалог Памяти с Хорстом подключается третий голос, голос поэта. Он то сливается с голосом «маленькой женщины», то выполняет вспомогательную, повествовательную функцию, со всей отчетливостью, однако, определяя позицию лирического героя поэмы.

Моя тревога,  
Боль моя и муза <sup>25</sup> —

так называет поэт главную героиню поэмы «Босую Память — маленькую женщину». Мы видим, как исчезает дистанция между исторической памятью и позицией рассказчика. Перед нами главный герой поэмы, облеченный высокой исторической ответственностью, способный противостоять обстоятельствам, сурово осуждающий нейтралитет и стремление уйти, как бы сказал В. Луговской, «в зеленый дворик собственной души». После условно-метафорических картин «непрямого» видения поэму заключает страстное публицистическое высказывание, обращенное к Хорсту:

И я встаю,  
Тревогу бью  
Всей многотрубной медью!  
Я Курту руку подаю.  
Я Гансу руку подаю.  
Тебе же, Хорст, помедлю <sup>26</sup>.

Включенность лирического героя в поток истории, одухотворяющее его чувство ответственности за судьбы нации, народа, а в наши дни — и человечества сближают современную поэму с лирическим эпосом Маяковского. Близость к Маяковскому сказывается в самом выборе темы, отвечающей самым острым вопросам современности.

В центре внимания советской поэзии 60—80-х годов оказалась ключевая проблема современности — защита мира, жизни, всей системы гуманистических ценностей от угрозы термоядерной катастрофы.

Евгений Евтушенко в поэме «Мама и нейтронная бомба» выбрал путь открытой лирической публицистики, заговорив с многомиллионной читательской аудиторией от себя лично. Обнаженная откровенность, основанная на полном доверии к читателю, в поэме Евтушенко позволяет говорить об определенной близости к Маяковскому в решении проблем поэт и читатель, поэт и мир.

Личностное начало получило в поэме «Мама и нейтронная бомба» «анкетный», «биографический характер». Вспомним, что обращение к «маме», «сестрам», «любимой» проходит через все творчество Маяковского вплоть до предсмертного письма, адресованного, как известно, «Всем».

Автобиографически-личное в поэме Евтушенко призвано выразить сопричастность индивидуальных, человеческих судеб к огромному миру тревог и социальных потрясений, к судьбам человечества. Лаконично сообщается: «Мама — Зинаида Ермолаевна Евтушенко — семьдесят два года; отец — Александр Рудольфович Ган-

гнус; дед по отцу — Рудольф Вильгельмович Гангнус, математик, автор учебника „Гурвиц—Гангнус“, по которому учились в школах; дед по материнской линии — красный комбриг Ермолай Наумович Евтушенко, бабка — Ганна Евтушенко»<sup>27</sup> из белорусского Полесья. Но далее поэт «высвечивает» связь этих вполне реальных родственников с большими историческими событиями. И перед читателем в результате проходят не просто факты единичной жизни, выхваченные поэтом и включенные в поэму, а возникает картина движения истории. Каждое из событий рождает разветвленную ветвь конкретно-исторических ассоциаций, связанных со множеством людей и явлений.

Вселенскому хаосу, олицетворением которого предстает в поэме площадь в Перуджи, поэт противопоставляет волю к миру таких же обыкновенных людей, как те, о которых заявил он в своем вступлении к поэме. Открытая публицистичность, акцентирование личностного начала сближает последнюю поэму Евтушенко с лирической публицистикой поэм Маяковского, а стремление к панорамному охвату современности в ее разветвленных социально-исторических связях, движение от «дробности» к «собираению мира» восходят к традициям Владимира Луговского (как, кстати, и обращение к белому стиху).

Думается, что именно на скрещении этих традиций родилась и поэма Владимира Соколова «Сюжет», творчески воспринявшая углубленный психологизм поэм «Середина века» и открытые ими возможности в широком использовании условно-метафорических форм художественного мышления.

По устоявшимся определениям критики, «традиционный» Соколов несколько озадачил читателей своей новой поэмой, насквозь ассоциативной, требующей вдумчивого чтения, а в отдельных случаях и прямой «дешифровки».

Владимир Соколов предлагает различные сюжетные линии в решении таких кардинальных вопросов человеческого бытия, как совесть, любовь, верность себе и времени, и неотделимую от этих проблем внутреннюю потребность человека, творческой личности «быть самим собой».

В героине «Сюжета» угадывается Мария раннего Маяковского, а символический образ владельца «манжеты с бриллиантовой запонкой», посягающего на Марию Соколова, как бы возвращает к «повелителю всего» из поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник».

Наличие иной исторической ситуации не снимает трагедийности конфликта, но изменяет его. Социальный конфликт, определивший трагический настрой ранних поэм Маяковского, здесь трансформирован в моральный конфликт, разрешение которого во власти самих героев.

На новом историческом витке в поэме «Сюжет» вновь возникают вопросы, над которыми размышлял Луговской в поэмах «Город снов», «Юность», «Москва». Драматизм общественно-исторической ситуации и включенных в нее человеческих судеб определил максимализм требований, предъявляемых к искусству и к творческой

личности. Правда искусства, по убежденности Луговского, обязана быть достойной своего «трагически-прекрасного времени»; подлинный же художник — «Пророк» не может не обладать чувством истории. Отсюда призыв к поэту обрести свободу нравственного выбора в гармонической соотнесенности личного с общим — «покоряйся велению времени и будь самим собой».

Противоречивый и сложный процесс становления личности — в преодолении искушения легким успехом и благами, приобретаемыми изменой себе, — Соколов разворачивает с крайней обнаженностью. Развивая традиции психологического анализа, обращаясь к разветвленным метафорам, поэт выявляет нравственные ресурсы человека, нарочито «вывертывая» все потаенное в душе главных персонажей — модного живописца, в погоне за деньгами погубившего талант, утратившего ценностные критерии, и лирического героя, стремящегося осмыслить, как это могло случиться с другом его военного детства, своим «двойником».

Широко используя приемы художественной условности, Соколов предлагает самые невероятные с точки зрения здравого смысла сюжетные линии, имея целью выявить до конца доброе и злое, высокое и низкое в душе человеческой, с тем чтобы выявить истинное и ложное в самой действительности. Ирония, самоирония, беспощадный сарказм, гротеск и самый проникновенный лиризм, литературные реминисценции, шутивное и серьезное причудливо сплелись в художественной структуре поэмы. Но вся эта художественная полифония подчинена задаче — утвердить мысль о необходимости сохранения преемственности между романтическим, бескомпромиссным миром жизни подростков Москвы военных лет и сегодняшним бытием.

Два времени одна связала нить.  
Долженствовавшее — имело быть.  
Несостоявшееся состоялось<sup>28</sup> —

таков финал главного сюжета поэмы.

Испытывая воздействие художественного опыта Маяковского, его гражданской позиции, современная поэма размышляет над всем комплексом проблем бытия современного человека в его связях с историей, в его устремленности в будущее.

В наши дни нравственный мир личности, глубины человеческого духа привлекают самое пристальное внимание художников слова. Каков человек, которому доверена праматерь людей Земля? На этот вопрос стремится ответить современная поэма, развивающая свою концепцию мира и личности. И «Человек» Э. Межелайтиса, и «Явление слова» Д. Кугультинова, и «Голоса Сталинграда» М. Каноата, и «Языческая поэма» Ю. Шесталова творчески развивают традиции лирического эпоса Маяковского.

<sup>1</sup> Арутюнов Л. Н. Маяковский и проблемы новаторства. М., 1965, с. 281.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 5.

<sup>3</sup> Лит. газ., 1966, 11 марта.

<sup>4</sup> Твардовский А. Поэмы. М., 1957, с. 31.

<sup>5</sup> Базанов В. В. Черты национального стихотворного эпоса в поэме послевоенного

- тридцатилетия. — В кн.: Русская советская поэзия: Традиции и новаторство, 1946—1975. Л., 1978, с. 60.
- <sup>6</sup> Там же, с. 61.
- <sup>7</sup> *Твардовский А.* Поэмы, с. 116.
- <sup>8</sup> На эту сторону вопроса обратил внимание В. Дементьев. См.: Концепция лирического героя в поэзии социалистического реализма. — В кн.: Социалистический реализм: Проблемы и суждения. М., 1977.
- <sup>9</sup> *Твардовский А.* Поэмы, с. 175.
- <sup>10</sup> Лит. Россия, 1963, 1 апр.
- <sup>11</sup> *Луговской Вл.* Раздумье о поэзии. М., 1960, с. 13.
- <sup>12</sup> Там же, с. 25—26.
- <sup>13</sup> *Павловский А.* Человек октябрьского измерения. — Нева, 1959, № 1, с. 212.
- <sup>14</sup> *Луговской Вл.* Раздумье о поэзии, с. 60.
- <sup>15</sup> *Луговской Вл.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, с. 530.
- <sup>16</sup> Там же, с. 446.
- <sup>17</sup> Там же, с. 453.
- <sup>18</sup> Там же, с. 377.
- <sup>19</sup> Там же, с. 534.
- <sup>20</sup> *Исаев Е.* Суд памяти. М., 1964, с. 34.
- <sup>21</sup> *Луговской Вл.* Стихотворения и поэмы, с. 422—423.
- <sup>22</sup> Там же, с. 423.
- <sup>23</sup> *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1981, т. 2, с. 15.
- <sup>24</sup> *Исаев Е.* Суд памяти, с. 123—124.
- <sup>25</sup> Там же, с. 118.
- <sup>26</sup> Там же, с. 134.
- <sup>27</sup> Новый мир, 1982, № 7.
- <sup>28</sup> *Соколов В.* Долина: Стихотворения и поэмы. М., 1981, с. 357.

И. В. ДЕНИСОВА

# «ВСЕ ЭТО — ВАШЕ. . .»

(К вопросу о традициях Маяковского  
в советской лирике)

Могучий поэтический талант, целиком отданный революционной эпохе и революционному идеалу; новаторское по духу, содержанию и художественному мышлению искусство, несущее в себе пафос революционного переустройства мира; яростная борьба против всего, что мешает нашему движению вперед; открытая и активная позиция гражданина, сознающего свою причастность ко всем делам Советской страны, своего народа, высокую ответственность перед ними за смысл, силу и действенность творимого им поэтического слова, — эти качества творческой деятельности Маяковского оказали мощное воздействие на характер и развитие советской поэзии, способствовали утверждению в ней традиций, плодотворность которых полностью подтверждена временем.

На каждом этапе развития советской поэзии в художественном опыте Маяковского открывались новые грани и свойства, близкие творческим исканиям поэтов. Можно проследить, как разрабатывались в нашей лирике 30-х годов главные темы и образы поэзии Маяковского, например тема Революции, Родины, Грядущего, проблема единения личного и общего и т. д. Однако необходимо еще и еще повторить: продолжать традиции Маяковского в поэ-



тике — ритмике, образности, лексике и т. п. — отнюдь не значит быть похожим. Наоборот: быть резко непохожим ни на Маяковского, ни на кого-либо другого. Чем неожиданней словосочетание, индивидуальней, ярче интонация, острей рифма, тем живей традиция Маяковского — разведчика языковых недр, открывателя метафорических рядов, преобразователя стиха.

Весомость слова в строке, смысловая тяжесть его, метафорическая ассоциативность, укрепленная и поддержанная логикой мысли, заложенной в самом образе, первичны. А характер строфики — расположения строк, «лесенка», — вторичен, обусловлен замыслом, сверхзадачей. Об этом не раз говорил Маяковский в стихах о поэзии, в статьях и выступлениях перед читателями. Поверхностный взгляд на «маяковскую» традицию уводит в сторону от понимания магистральных путей развития русской классической поэзии, в русле которых и развивался поэт Революции, по-своему продолжая и преобразуя их.

Чем глубже постигает художник живую народную речь, — разговорный ли, песенный ли, но непременно живой язык своего народа, — тем серьезней, глубже развивает он традицию Маяковского. Поэтому Павло Тычина и Максим Рыльский, Дмитро Павлычко и Борис Олейник, Юстинас Марцинкявичус и Ояр Вацietis, Максим Танк и Аркадий Кулешов, Галактион Табидзе и Георгий Леонидзе, Расул Гамзатов и Кайсын Кулиев, Джансуг Чарквиани и Отар Чиладзе, Мирзо Турсун-заде и Паруйр Севак, Мумин Канат и Юван Шесталов — в разные десятилетия открывавшие для себя и своего читателя новое в глубинных пластах родного языка — несут эстафету великого поэта революции.

Сближение лиризма и агитационности как один из новаторских принципов поэзии Маяковского стало важнейшей традицией советской поэзии, помогло открытию множества новых жанрово-интонационных форм и возможностей в русском стихе.

Естественная, внутренняя слиянность души поэта с душой народной, глубокая преданность Родине, чуткое вслушивание в эпоху, искренняя озабоченность судьбами народными подсказали Вас. Федорову в 60—70 годах стихи, пронизанные подлинным трагизмом и страстной полемикой. Умение глубоко раскрыть драматические противоречия духовного мира современника (в таких циклах, как «Третьи петухи», «Совесть», «Лицо века», «Муза», «Назаркина гора», «Заметки»), слияние лиризма и публицистичности восходят к традиции русской классической поэзии, не минуя Маяковского, через него, через индивидуальное усвоение найденного им в поэме «Про это», в циклах стихов о поэзии («Галопщик по писателям», «Моя речь...» или «Послание пролетарским поэтам»).

«Я меряю по коммуне стихов сорта...» — заявляет поэт в «Послании пролетарским поэтам». Поднимаясь над групповыми междоусобицами, Маяковский выдвигает предельно высокий критерий оценки стихов. Там же он признается, что ему «единственное надо — чтоб больше поэтов хороших и разных» (VII, 152), отдает все, наработанное за 20 лет, в «общее пользование»: «Все, что я сделал,

все это ваше — рифмы, темы, дикция, бас!» (VII, 155). И советская поэзия приняла этот его завет. В высшей степени свойственное Маяковскому ощущение и осознание проблем общественных как своих, личных, внутренних колоссально расширило диапазон чувствований и интересов показанной им в поэзии личности. Именно из такого подхода к изображению внутреннего мира человека и выросло одно из важнейших свойств советской поэзии.

У Маяковского учатся советские поэты воплощению новаторской для мировой поэзии темы трудового героизма советского народа. В книгах Бориса Ручьева «Магнит-гора», «Красное солнышко», «Проводы Валентины» показан образ человека, нераздельно слитого со своим классом, безоговорочно преданного Революции, стране, времени. Несмотря на внешнее несходство его поэтики со строем поэзии Маяковского, стихи Бориса Ручьева по своему духу, по своей нравственной сути оказываются близкими творчеству великого поэта. Словно клятва народу, звучит финал стихотворения «Правда в песне, чтобы мать не знала»:

Огнем каленный — скоро не устану,  
мороженный — с дороги не сверну,  
но если от друзей живым отстану —  
всю жизнь свою и душу прокляну.  
И я не знаю, где сложу я руки,  
увидю ли когда глаза твои...  
Благослови  
на радости и муки,  
на черный труд и смертные бои<sup>1</sup>.

Биография поэта Ручьева — это биография строителей Магнитки, героев первой пятилетки. Неслыханный подвиг молодых добровольцев, создавших «российскую индустрию», озарил ручьевскую лирику особым светом, породив то замечательное слияние личности поэта и его поколения, которое в дореволюционной поэзии было невозможно и которое впервые предстало в поэзии Маяковского.

И пришлось мне работа по силе,  
и наполнилась честью душа,  
и не мог я жалеть для России  
ни покоя, ни рук, ни гроша<sup>2</sup>.

Вот почему говорить о лирическом характере стихов Ручьева — это значит говорить о типических чертах его современников, комсомольцев 30-х и коммунистов 60-х годов. Вот почему так строго и просто, с таким затаенным теплом скажет поэт в «Сказке о синем самолете» о патриотическом долге, ставшем велением сердца, о наказе своих соратников — строителей и шахтеров, капитанов и агрономов, «мудрых рыбаков и звездочетов, вечных горновых и кузнецов»:

И велели жить легко и трезво,  
что до смерти азбуку труда,  
реки ставить, добывать железо,  
стены класть в гранитных городах.  
Родину не сравнивать с любимой,  
а в правах гражданского родства  
головой стоять непоколебимо  
за казну ее и торжества<sup>3</sup>.

В богатом мире поэзии Ручьева, «на особинку» обаятельным и неповторимом, насыщенном трудом и вдохновенной верой в будущее, нет места суесловию. Здесь каждое слово становится той сердечной зарубкой, что единит с нынешним читателем характеры и героев «Артель-бригады», и «Прощания с юностью», и эпопеи «Любава». Внутренняя, духовная преемственность революционных поколений России, которая делает непоколебимым наш строй, поэтически утверждена Ручьевым, воплотилась в самой тональности, образном мышлении его стихов и поэм. «Все слова продуманы до крохи, силы в цель до капельки сгустив, я хочу хоть краешек эпохи на плечах по-вашему нести»<sup>4</sup>, — говорит один из героев Ручьева. Недаром словом «атака» определяют они свою работу. Ибо труд их — постоянный бой за жизнь новой, Советской России. Это их предчувствовал Маяковский. Поэту не нужно „изучать“ народ, „подниматься“ до него, потому что он сам — народ, один из лучших его представителей. Оттого-то и стали стихи Ручьева поэтической летописью героев Магнитки, что сам поэт работал, жил «внутри» подвига, совершая его вместе с героями. За простоватым выражением «артельный работяга» возникает сложный человек, яркий характер, духовно богатая личность, безраздельно связавшая себя с обществом. Бориса Ручьева отличает неизбывная вера в свой класс, в народ. И эта «рабочая неистовая вера во все, что сам я строил парой рук»<sup>5</sup>, помогла поэту выстоять в беде, сохранить чистоту души, принципов, убеждений. Свою мужественную, светлую поэзию, свою гражданственность он выстрадал судьбой.

Услышать колокол судьбы в потоке буден, увидеть крупный шаг истории во множестве повседневных дел, отвечать на вопросы, вот сейчас, сегодня захлестывающие и требующие отдачи всех сил, — этому научил поэзию Маяковский. В его многопроблемной лирике 1927—1930 гг. есть не только высокая патетика и жгучая сатира, отразившая беспощадную борьбу с отживающим, мертвым («Общее и мое», «Любовь», «За что боролись?», «Взяточники»), не только ликующая песня героической нови («Рассказ об Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», «Мы»), но и напряженнейшие лирические раздумья о противоречиях человеческой души, постигающей смену эпох.

И через три десятилетия родившаяся поэзия Луконина с ее сложнейшим интонационным сплавом иронии и трагизма, с ее «лирической самокритикой», порывом в грядущее — разве не близка она по духу поздним стихам Маяковского? А такие стихи, как «В новогоднюю ночь», как лирические отступления из «Признания в любви» с их беспощадным сарказмом, пафосом отрицания комфорта во имя высшей справедливости, с их нравственной бескомпромиссностью и т. д., — разве они не развивают один из главных мотивов поэмы «Про это»? А разве пафос стихотворения Маяковского «Галопщик по писателям» не ощущается в полных драматизма и полемики последних луконинских циклах из книг «Необходимость» и «Вздых облегчения», в их жгучем сплаве обиды, горечи и силы, духовного превосходства над противником? . .

В борьбе за становление нового человека, в размышлениях о драматизме духовного его бытия на изломе истории Маяковский, всегда устремленный в грядущее, постоянно искал в повседневности связь нынешнего и завтрашнего. Историзм его поэтического мышления помогал выделять в потоке жизни те явления, которым предстоит быть в будущем. Отсюда и диалектика двух поэтических лейтмотивов: поэт «должен быть в центре дел и событий» и в то же время — «надо рваться в завтра, вперед». Стремление объединить в поэзии злободневное и вечное, призыв к «забеганию вперед» и неприменная оперативность отклика, «сиюминутность», агитационность и философская углубленность порождают разнообразие форм, новаторский поиск таких сложных в интонационном и жанровом отношении стихов Маяковского, как цикл о поэзии 1926—1927 гг. Постоянен отзвук споров, размышлений и о назначении поэзии, о смысле жизни, о позиции художника, о судьбе культуры в «заграничных» циклах поэта.

Принцип «лирического полпредства» был, пожалуй, наиболее широко и легко усвоен советской поэзией. В 40-е годы появились поэтические циклы Н. Тихонова, М. Бажана, А. Суркова, К. Симонова. В 50-е годы привезли из зарубежных поездок яркие стихи и поэмы Мирзо Турсун-заде, А. Малышко, С. Смирнов, а в 60-е годы — Р. Рождественский, А. Вознесенский, В. Гордейчев. В 70-е годы вышла книга С. Васильева «Одиночество на миру» — одно из ярких свидетельств того, сколь жива традиция Маяковского и какие неисчерпаемые творческие возможности помогает она раскрыть. Прямота, открытость, интонационная гибкость, легкий полет фразы, присущие поздней лирике С. Васильева, сполна проявились в таких стихах, как «Воочию», «На Бродвее», «В Голливуде», «Митинг в Беркли», «Анастасия».

Саркастически смеется поэт, рассказывая о посещении Голливуда: «Бог — налево, черт — направо. Пуля — в лоб, петля — на шею. Ароматная отравка, газом вползшая в траншею»<sup>6</sup>. Неожиданность вопросов и предложений («Нож? Отмычка? Дыба? Клизма?»), контрасты словосочетаний («электронные мордасти»), своеобразие определений, смысловых «закруток», веселая фантазия («Дичь на саже», «Суп на едком купоросе», «Жабы в серьгах. Козы в платях») сочетаются крепко в единой стилистике цикла. При всей лексической многослойности сохраняется разговорная словарная основа с меткостью ее просторечий, переосмыслением идиом, столь характерным для поздней сатиры Маяковского. Социальный и нравственный подтекст ритмически напряженных «фразо-выстрелов» помогает раскрыть особая ритмическая структура каждой васильевской «очереди», точно имитирующей жестокий темп голливудской стряпни.

Анализируя самые различные явления американской жизни, Сергей Васильев показывает, как сложен и нравственно далек мир, некогда поэтически открытый для нас Маяковским. И «толчея звезд» на флаге США вдруг вызывает ощущение душевной сумятицы, хаоса, чуждой нам разобщенности, отчужденности людей. Хотя и тут «жизнь не смыкает глаз», но понимание объективных ее

закономерностей различно: мы думаем о созидании, они — о разрушении.

Глаз поэта подмечает и человеческое горе, не миновавшее и богатых американцев. «Кичливые дети надменной страны» еще верят своим правителям, но «бровастый техасец по имени Джо»<sup>7</sup> уже не встанет, как и тысячи других молодых американцев, втянутых в грязную авантюру. Политический цинизм, идейная развращенность, порожденные безнаказанностью, очень точно раскрыты в американских стихах Сергея Васильева: и в прямой публицистике, и в подтексте таких драматических стихотворений, как «Трое», «Человек второго сорта», «У могилы Кеннеди», «Опять», «Жалкий агитпроп».

На Бродвее, слепящем «пургой огней», ввергающем «в смерч-круговорот неоновой реки», поэт заявляет, что «не сыграл, разинуя рот, Бродвею в поддавки»<sup>8</sup>. И вспоминается ирония Маяковского: «Я в восторге от Нью-Йорка города. . .». Но, разумеется, не подражанием, а общим мироощущением подсказаны эти, как и многие другие, лирические высказывания в книге «Одиночество на миру».

Можно утверждать, что и поздние поэмы Софронова получили не только политический импульс, но и нравственно-эстетическую платформу, и размах интонационной палитры именно в рабочих поездках по странам и континентам, в процессе осознания себя лирическим полпредом своей Родины. И «Обугленная граница» Луконина, и поэма Кугультинова «Бунт Разума» напоены тем же сознанием своего высокого гражданства.

Интересно проследить, каким образом воплощается сегодня, в лирике семидесятых, мотив пророчества, преобразованный в послереволюционном творчестве Маяковского в мотив исторического предвидения; как художественно выражается поэтами тема Родины, тоже важнейшая для русской классической поэзии, а у Маяковского тесно связанная с темой Революции, социалистического отечества. Один из высочайших взлетов нашей патриотической лирики — годы Великой Отечественной. Такие поэты, как А. Прокофьев и Н. Тихонов, М. Исаковский и А. Твардовский, К. Симонов и А. Сурков, С. Орлов и М. Дудин, С. Смирнов и С. Васильев, Ю. Друнина и Н. Старшинов, С. Наровчатов, М. Луконин и другие, создали произведения, ярко воплотившие идею защиты социалистической Родины.

А в мире «тихой», как некоторые критики считают, лирики традиции Маяковского живут в достаточно «громких» внутренне, т. е. созданных с огромным напряжением души, стихах В. Цыбина, В. Соколова, В. Гордейчева, Н. Рубцова. И хотя последний легко «привязывается» по интонации и общей стилистике к есенинской традиции, а Соколов — к блоковской, тютчевской, тем не менее гражданственная традиция Маяковского в творчестве этой плеяды получила развитие более глубокое, чем у иных последователей формы его стиха.

В лирическом характере послеоктябрьской поэзии Маяковского раскрываются черты личности не только сильной, крупной, но и героической, теснейшим образом связанной с жизнью и, в свою очередь, стремящейся строить жизнь, формировать новые чувства — словом,

«идею нельзя замешать на воде, в воде отсыреет идея» (VI, 208). Духовное бытие личности всегда было в центре внимания русской лирики. Но сам образ души как метафора духовного становления и развития человека, метафора, вобравшая в себя и объединившая мотивы совести, долга, идеи, впервые получил пластическое выражение в лирике Маяковского.

Образ души у Маяковского — драматичный, сложный, всегда светлый, героический, постоянно развивающийся. В ранней лирике поэта это порыв навстречу идущему «через горы времени», бунтарям, приближающим желанный год «в терновом венце революций»: «...вам я душу вытащу, растопчу, — чтоб большая! — и окровавленную дам, как зная» (I, 185). Но первое самоотречение во имя грядущего не принято, и круг одиночества все уже. «Нет людей. Понимаете крик тысячедневных мук? Душа не хочет немая идти, а сказать кому?» (I, 113). И снова «дешевая распродажа» всех богатств души «за одно только слово ласковое, человеческое» (I, 116). И снова, уже в поэме «Человек»: «Дрожит душа. Меж льдов она, и ей из льдов не выйти!» (I, 256).

Но прекрасные будущие люди в их мире гармонии, красоты должны услышать и понять поэта: «Грядущие люди! Кто вы? Вот — я, весь боль и ушиб. Вам завещаю я сад фруктовый моей великой души.» (I, 106). Юношеская резкость, излишество эпитета — от нечеловеческого напряжения сохранить душу, не дать разлечь ее в бесчеловечной атмосфере, не задохнуться... А через 7 лет — «Про это», где высвеченные в образных реминисценциях воспоминания о том, как душа билась когда-то за жизнь, помогают четче обозначить врагов, последовательней бороться с мешанством, с буржуазной моралью и эстетикой. Таково «Прощение на имя...», обращенное в ХХХ век. Сияет Грядущее, и в ослепительном свете его преобразуются традиционные, «вечные» образы — Вера, Надежда, Любовь, помогая протянуть связующую нить из настоящего, преодолеть «загробь»: «...я всюду, всей сердечной мерою, в жизнь сию, сей мир верил, верую» (IV, 181).

В последнем аргументе к ученому потомку очевиден подтекст: «Воскреси меня хотя б за то, что я *поэтом* ждал тебя, откинул *будничную* чушь» (курсив наш. — И. Д.) (IV, 184). В общем контексте «поэтом» — значит бойцом до последнего вздоха, готовым душу тратить безоглядно, без остатка. Вспомним, как герой «Про это» молил, просил, грозил, агитировал, доказывая в тысячный раз, что поэзия — не для себя, «не личная блажь». Но чуждая, враждебная среда не слышит, не желает его понять... И в последнем, смертельном поединке идей, жизненных укладов, принципов снова возникает образ, постоянно тревожащий поэта:

Но можно стихи... Ведь сдирают шкуру?!

Подкладку из рифм поставишь —

и шуба!

(IV, 163)

Сытая бездуховность, живучая засасывающая мешанская тина, затягивающая в свою тихую нежить и тех, кто был близок и дорог лирическому герою, беспощадна ко всему, ради чего он живет... И, почти уже растерзанный, герой роняет: «Я только стих, я только душа» (IV, 176).

А снизу:

— Нет!

Ты враг наш столетний.

Один уж такой попался —

гусар!

Понюхай порох,

свинец пистолетный.

(IV, 176)

Так смыкаются исторические судьбы российской поэзии, протягивается мост через века. И вся советская поэзия «шаганием стиха», бойцовскими рядами идет за ним по этому мосту.

«Насущная необходимость слово тебе, не для тебя — произнести»,<sup>9</sup> — осознается в последних книгах Луконина как наиважнейшая из необходимостей.

Мне умирать вот так же приходилось,

Придет, как жизнь,

она возьмет свое —

Необходимость,

как непобедимость

поэзии —

спасение мое<sup>10</sup>.

В стихах о любви подчеркивается: «Об этом никак невозможно чужими словами» («Про это»); «Дышится просто. Так и поэзия — дышится жизнью самой»<sup>11</sup>. От первой книги до последней «сердцебиение» — один из основных лирических мотивов Луконина, прошедший через «Дни свиданий», «Лето», «Корни гор», «Необходимость». . . Мотив сердцебиения многозначен, в нем средоточие души, стиха, дум о родной земле, сомнений в себе («Так ли живу?»). Сравним «Разговоры с ветром» из поэмы «Признание в любви» с одним из последних стихотворений — «В нелетную погоду»: «Как же я теперь без Волги и куда теперь пойду!»; «Подожди еще, пойми, только ты и есть на свете, родина моя, прими»<sup>12</sup>. Высокое напряжение души предшествовало последнему «Вздоху облегчения» с его убеждением в необходимости всей душой, кожей, «шкурой» — всем существом выстрадать главное слово о своем времени.

В размышлениях о будущем, в борьбе с технократизмом Андрей Вознесенский утверждает: «Лишь одно на земле постоянно, словно свет звезды, что ушла, — продолжающееся сияние, называли его душа» («Оза»)<sup>13</sup>. И в этом утверждении духовности бытия — одна из главных черт его художественного кредо.

Вспомним, как он обращается к миру, защищая его: «Снимите силки с дороги, чтоб душу не наколот»<sup>14</sup>. Или: «. . . затосковала душа, охромела. . .» или «боль, именуемая душой»<sup>15</sup>.

Как внешне далека от него лирическая индивидуальность Михаила Дудина, как отличаются краски его палитры и от поэтики Маяковского! Но позиция, взгляд на задачи поэзии — одинаковые.

«Ликует души обнаженный глагол» в предвкушении обновляющего мысль нового дня, пусть и сократившего жизнь. «А стихи — облетевшие листья души»<sup>16</sup> уже неостановимы в своем полете — вслед любви, навстречу новым испытаниям.

Уходим. . . Над хлебом насущным —

Великой Победы венец.

Идем, салютуя живущим

Разрывами наших сердец<sup>17</sup>.

Не сожаление, не печаль, а спокойная уверенность в том, что прожили как надо, сполна оплатили свой жизненный вексель. Болью измерен путь, но душа пламенеет огнем сопричастности всенародному подвигу.

Были, мучили вопросы («Душа моя, а все ли ты свершила?»<sup>18</sup>). Без них нет поиска, движения, побед. Сравним, как в обращении к России другой известный поэт, Василий Федоров, с болью признается себе: «Я выстрадал не все твои страдания, я вымечтал не все твои мечты». В поисках единственного слова он, воспевавший счастье жизни («дивись тому, что ты живешь»), готов ее отдать сейчас. «И если б смерть дала мне это слово, я б кинул все и отыскал бы смерть»<sup>19</sup>.

Многообразны, богаты пути создания образа, зависящего, разумеется, от индивидуального мировосприятия. Но в своей творческой работе, в стремлении максимально выразить свою мысль, свое чувство, раскрыть их связь с эпохой, советские поэты едины в понимании выдвинутой Маяковским мысли: «Поэт — всегда должник вселенной». Вне этого уже не бьется мысль современной поэзии.

Ощущение внутреннего единства с народом и связанное с этим чувство глубокой ответственности за свое слово, страстное желание понять время и выразить его — главные из характерных черт лирики Вас. Федорова: «Мне жизнью была вручена святая трагедия века». Эта мысль возникает в напряжении борьбы за умы, за души, за сердца: «Да это же высоты, которых отдавать нельзя». Осознание своей главной задачи помогает создавать поэзию пронзительного драматизма, рождает порыв преодоления, «забегания» вперед: «Дай и в грядущем мне побыть с тобой»<sup>20</sup>.

Его «поэзии мамонт косматый» так же трубит тревогу, как и медведь из «Про это». И разве такие стихи, как «За что я мучусь...» или «Куда я такой?..», несмотря на все различия эпох, индивидуальностей, конкретики бытия, наконец, не перекликаются со многим из раннего Маяковского («Куда я, зачем я? Улицей сотой мечусь человечьим разбуженным ульем» (I, 267)). Именно драматическим ощущением нравственных и общественных противоречий.

Ну, а если я мир  
Не избавил от слез,  
Не избавил родных,  
То зачем же я,  
Мама?..<sup>21</sup>

Как видим, вопрос о «душе» далеко не узок, не интимен. Он решается в нашей поэзии широко, многозначно, в сложных диалектических связях творческого и социального процессов, он включен в осмысление исторических судеб, в поиски нравственного максимализма, в борьбу с компромиссами на пути к построению нового общества. И если Н. Рубцов называет книгу «Душа хранит», то за этим стоит поиск высокой нравственности, социальной активности, душевной гармонии. Когда поэт пишет:

И оттого, в любви своей не каюсь,  
Душа, как лист, звенит, перекликаясь  
Со всей звенящей солнечной листвою,  
Перекликаясь с теми, кто прошел,  
Перекликаясь с теми, кто проходит...<sup>22</sup> —



то не тяга к душевному комфорту, столь типичная для псевдоинтеллектуального, «интеллигентного» мещанина, движет им, но глубокое ощущение своего места в историческом пути родины, поиск главной темы.

Мотив духовности, познания мира в себе и себя в природе — один из постоянных в лирике Владимира Цыбина. Особенно многопланово раскрывается он в книгах «Думы дальние», «Травы детства» и «Ясь». Настоячивое желание понять болевые проблемы жизни, найти ответы на самые важные вопросы бытия проходит красной нитью через многие его стихи. В тяжкие минуты сомнений, творческих сбоев «душа хранит тепло среди застойной стыни». «Одна она, одна в неведомой разведке дрожит, напряжена, как капелька на ветке»<sup>23</sup>.

Сложным путем развивающийся мотив души — сердца — совести в творчестве Цыбина входит частью в разноплановый сложный образ природы — памяти — Вселенной. В его стихах возникает то горячее обращение к веку («Мой век — мой друг и брат»), то предчувствие будущего («Века трудного исход по судьбе моей пройдет»), то горькое воспоминание о прожитом, о прошлом («Мой век вставал, тяжелый и земной, слезою материнской надо мной»).

Мысль о безграничности познания, о беспредельности Вселенной занимает в книгах Цыбина значительное место. Поэт напряженно и мучительно раздумывает над тем, как связано личное бытие человека с историческим временем, с прошлым и будущим, с вечным: «В память время спешит, на немислимых мчит скоростях, мое сердце струится, исчезая на млечных путях». В то же время лирического героя глубоко волнует сегодняшнее состояние мира, возможность новой войны:

Слишком мало тепла, слишком много на свете огня.  
Воспаленных границ  
боль прошла, боль прожглась сквозь меня.  
Взрыв ударит — и полдень планеты обрушится ниц.  
Эти шрамы земли —  
незажившие шрамы границ.  
Млечным соком созвездий  
переполнила вечность мой взгляд.  
Землю дождь сотрясает, накрывает к земле листопад.

В напряжении души, стремящейся охватить современность со всеми ее бореньями, с противостоянием добра и зла в их сегодняшней модели, в стремлении сохранить саму жизнь, ее красоту, социальную справедливость — одно из проявлений гражданственности таких лириков, как Цыбин, свидетельствующих о разнообразии возможностей в развитии традиции Маяковского.

Казалось бы, ни стилистика, ни манера письма Цыбина не дает нам оснований говорить о сходстве с поэтикой Маяковского. Но принципиально, в самой сути эстетической позиции, в самой разработке «вечных тем» лирики, а также таких главнейших для Маяковского мотивов, как время и душа, мы находим внутреннюю связь. Ибо художнический поиск ведется тут в тесной связи с насущными вопросами современности, активностью личности, укрупненностью ее, размахом образа и яркой самобытностью интонационно-лексических решений.

В раздумьях о времени подлинно партийное решение насущных вопросов зависит от точных критериев, тесно связанных с чувством социалистической Родины, ее будущего, с ощущением внутренней связи с народом. И эта перспективность поэтического мышления, составляющая одну из мировоззренческих основ социалистической поэзии,— главнейшая традиция Маяковского, ставшая всеобщим достоянием.

<sup>1</sup> Ручьев Б. Магнит-гора: Избр. стихи и поэмы. М., 1964, с. 111—112.

<sup>2</sup> Там же, с. 115.

<sup>3</sup> Там же, с. 22.

<sup>4</sup> Там же, с. 40.

<sup>5</sup> Там же, с. 133.

<sup>6</sup> Васильев С. Избранные произведения: В 2-х т. М., 1970, т. 1, с. 194.

<sup>7</sup> Там же, с. 171.

<sup>8</sup> Там же, с. 174.

<sup>9</sup> Луконин М. Вдох облегчения. М., 1978, с. 212.

<sup>10</sup> Там же, с. 212.

<sup>11</sup> Там же, с. 109.

<sup>12</sup> Там же, с. 209.

<sup>13</sup> Вознесенский А. Ахиллесово сердце. М., 1966, с. 79.

<sup>14</sup> Вознесенский А. Тень звука. М., 1970, с. 67.

<sup>15</sup> Вознесенский А. Взгляд: Стихи и поэмы. М., 1972, с. 168.

<sup>16</sup> Дудин М. Сей зерно! М., 1981, с. 22.

<sup>17</sup> Там же, с. 22, 20.

<sup>18</sup> Там же, с. 6.

<sup>19</sup> Федоров В. Избранное: Стихи. М., 1978, с. 63, 64.

<sup>20</sup> Там же, с. 9, 12, 21.

<sup>21</sup> Там же, с. 151.

<sup>22</sup> Рубцов Н. Звезда полей: Стихи. М., 1967, с. 31.

<sup>23</sup> Цыбин В. Ясь: Стихи. М., 1982, с. 45—46.

О. СМОЛА

## «ЛЮБОВЬ — ЭТО СЕРДЦЕ ВСЕГО»

(Особенности любовной лирики Маяковского)

Больше чем можно,  
больше чем надо —  
будто  
поэтовым бредом во сне навис —  
комком сердечный разросся громадой:  
громада любовь,  
громада ненависть.

(IV, 90)

Целый сонм лирических жанров, таких, как элегия, эпитафия, мадригал, песня, баллада и др., рожден, кажется, одной человеческой потребностью — выразить в поэтическом слове любовное чувство. Огромный пласт лирических произведений Маяковского — о любви. Однако мы не найдем среди них стихотворения, написанного хотя бы в одном из этих жанров.

Лирическая поэзия воплотила великое богатство и разнообразие любовного переживания. Но только Маяковский предпринял

безумную, как может показаться, попытку возвысить интимнейшее из человеческих переживаний до уровня общественного деяния. Любовь, по Маяковскому, не замкнутое в себе чувство двоих (« „я“ для меня малое», — говорил поэт), а мир, распахнутый во все стороны бытия.

Любить —  
                                это с простынь,  
  бессонницей рваных,  
срываться,  
                                ревнуя к Копернику,  
его,  
                                а не мужа Марьи Ивановны,  
считая  
                                своим  
  соперником.

(IX, 383)

Читаешь такие стихи и невольно думаешь, а не утопия ли это, навеянная «поэтовым бредом», не обокрал ли себя человек, растворя сугубо личное, интимное в отвлеченном?

Сомнения, однако, тут же исчезают, как только вплотную приближаешься к самой сути любовной лирики Маяковского. Гигантская личность поэта, не знающая себе равных его творческая энергия, его неистовый темперамент и его душа, столь чутко отзывающаяся на всякое проявление живой жизни, нашли в лирике поэта адекватное себе воплощение.

\* \* \*

Первое упоминание о любви у Маяковского мы находим в стихотворении 1912 г. «Порт» — поэту в это время восемнадцать лет:

Был вой трубы — как будто лили  
любовь и похоть медью труб.

(I, 36)

Очевидно, что любовь здесь никакое не переживание, не чувство и вообще не «любовь», а лишь характерная звуковая примета городского пейзажа. Молодой поэт пробует свой голос, испытывает себя в упражнениях со словом, изобразительные приемы — звуки и особенно краски — становятся на некоторое время не только основным материалом стиха, но и его содержанием.

Маяковский не воскликнет, как Пушкин, «Весна, весна! пора любви!» и не скажет, подобно Пушкину же, «Я не люблю весны». И вообще не природа сама по себе и не вызываемые ею чувства интересуют Маяковского. Например, «исчерпывающая картина весны» (название трехстишной миниатюры) рождается у него из художественного эксперимента:

Листочки.  
После строчек лис —  
точки.

(I, 50)

Из этимологического интереса к «листочкам» сложились стихи. Лунный пейзаж со времен Омара Хайяма стал поэтической тривиальностью. Маяковский возвращает ему свежесть — по-мая-

ковски, связывая луну и любовь в метафору, неотразимо воздействующую на наше сознание, расшатывающую обычные представления о границах допустимого в любовной лирике:

Морей неведомых далеким пляжем  
идет луна —  
жена моя.  
Моя любовница рыжеволосая.

(I, 46)

В самых ранних стихах Маяковского образы и мотивы любви встречаются очень часто. Но «любовь» в них лишь проявление уродливости больного «падшего» города, города-«адища», по которому одиноко бредет «любовница рыжеволосая» — теперь уже «никому не нужная, дряблая луна»:

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла  
ночь излюбилась, похабна и пьяна,  
а за солнцами улиц где-то ковыляла  
никому не нужная, дряблая луна.

(I, 55)

Нельзя не увидеть за этим урбанистическим пейзажем одинокой фигуры самого поэта — его неприкаянности и тоски, его боли, нежности и плохо скрываемого сочувствия дряблой луне, всем «падшим ангелам» современного «города-вавиллона». На протяжении двух-трех лет от стиха к стиху поэт, воссоздавая атмосферу всеобщего разложения, окрашивает обезображенное лицо города в цвета грозящей катастрофы. «Улица провалилась, как нос сифилитика. Река — сладострастье, растекшееся в слию. Отбросив белье до последнего листика, сады похабно развалились в иконе» (I, 62). Выйдя на площадь, поэт прибегает к единственному, как ему кажется, и уже некогда испытанному средству спасения падших — объявляет себя их певцом.

Нет, поэт вовсе не упивается «грязью», как можно подумать. Напротив, острая потребность в чистоте и свете толкает его к жертвам городских площадей, к тем, кто уже не ждет участия и сострадания. Проститутки, эти заблудшие дети города, заневоленные «веревками грязных дорог», находят в поэте своего единственного защитника и певца. Великая сила сострадания дает ему зрение провидца, способного сквозь коросту грязи видеть в душах отверженных детски чистое и святое. Именно это пророческое свойство, думает поэт, и спасет падших в судный день истории: «Меня одного сквозь горящие здания проститутки, как святыню, на руках понесут и покажут богу в свое оправдание».

Вот в этой-то атмосфере городского удушья и одновременно настойчивых попыток духовного возрождения Маяковский и создает один из своих ранних лирических шедевров — стихотворение «Послушайте!». Мы уже имеем какое-то представление о манере молодого поэта — резкой, грубоватой, вызывающе косноязычной. Всегда требующей и добивающейся и никогда не просящей. Поэт как будто совсем отверг традиционные атрибуты любовной лирики — звезды, лунные ночи, небеса, зори, закаты, облака, росы, цветущие сады и т. п. Он бестрепетно срывает с них покров таинственности и поэтической притягательности, демонстративно помещает их в грубо-прозаический контекст. Звезды у Маяковского с «ногами» («И на нее

встающих звезд легко опёрлись ноги»). Небо у него сближается с чудовищем («Смотрело небо в белый газ лицом безглазым василиска»). Облако — это петля, затянутая на «шее» города («Где города повешены и в петле облака застыли башен кривые выи. . .»). Подобный ряд образов можно было бы продолжать и продолжать.

Тем неожиданней настойчивое, но мягкое обращение к читателю:

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

Значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

(I, 60)

Невозможно не почувствовать в этих строчках все ту же одинокую душу поэта, не услышать его мольбу, теперь уже обнаженную. Он как бы сбрасывает с себя оболочку неуязвимости, «кофту фата», защищавшую его от сальных прикосновений мещан, — и мы видим легкоранимого человека, который и на дне городского адища сохранил хрупкую надежду на участие и любовь.

Трудноуловимый поэтический смысл «Послушайте!» держится на еле заметных переходах от отвлеченного к конкретному, от бесплотного к телесному, от страстного ожидания любви, добра, тревожного желания помочь «кому-то», спасти «кого-то» к предметно-образному воплощению «беззвездной муки», предсказывающей очень скорое рождение любви, завладевающей всем существом человека.

От замечательного цикла лирических стихотворений «Я» через такие маленькие шедевры, как «Из улицы в улицу», «А вы могли бы?», «От усталости», «Адище города», «Нате!», «Ничего не понимают», «Послушайте!», «А все-таки», «Скрипка и немножко нервно», Маяковский стремительно шел к одному из самых значительных произведений во всей русской поэзии предреволюционных лет — к поэме «Облако в штанах».

Было бы натяжкой сказать, что «Облако. . .» — о любви. Художественный смысл поэмы и шире и богаче. Однако любовь в поэме в отличие от предшествующей лирики взята поэтом предметно, как некое универсальное начало, сквозь призму которого просматривается не только интимный и не только социальный, но и вообще нравственно-психологический, духовный смысл человеческих взаимоотношений. Эту универсальность подчеркнул сам поэт, употребив в целостной оценке поэмы слово «катехизис». Он писал: «„Облако в штанах“... считаю катехизисом сегодняшнего искусства. . .».

Зерно того образа любви, который развернется в поэме, заключено в пяти строчках вступления:

Нежные!

Вы любовь на скрипки ложите.

Любовь на литавры ложит грубый.

А себя, как я, вывернуть не можете,

чтобы были одни сплошные губы!

(I, 175)

«Нежные», «скрипки» — «литавры», «грубый» — «сплошные

губы». Взаимообусловленность этих опорных понятий дает психологический ключ к разгадке целостного образа любви в стихах молодого Маяковского.

Поэт, мы в этом уже убедились, обладает способностью сквозь грязное, падшее провидеть детски чистое и святое. Объемное зрение поэта фиксирует противоречивое единство полярных начал — земли и неба, тени и света и т. д. Маяковский сопрягает «лирику и большую грубость», нежность и «бешенство». Он «ложит» любовь и на скрипки, и на литавры, но во всех случаях — это важнее важного для понимания Маяковского! — «выворачивает» себя, «чтобы были одни сплошные губы» или, как он скажет по другому поводу, «сплошное сердце» («У прочих знаю сердца дом я. Оно в груди — любому известно! На мне ж с ума сошла анатомия. Сплошное сердце — гудит повсеместно»).

«Сплошные губы» и «сплошное сердце» — необычайно емкие метафоры Маяковского. Они вмещают в себя и непомерно большую любовь поэта, и колоссальную амплитуду чувств — от скрипичной мягкости до громоподобных литавр, и космически громадную сферу воздействия этой любви, способной «разговорить», кажется, немоту самой Вселенной, и наконец, они выражают потребность поэта взять на себя всю полноту ответственности за нравственное состояние мира, избавив его от «грязи» искупительной жертвой. Не зря ведь, обращаясь к Марии, героине «Облака», он говорит: «Детка! Не бойся, что у меня на шее воловье потноживотье женщины мокрой горою сидят, — это сквозь жизнь я тащу миллионы огромных чистых губовей и миллион миллионов маленьких грязных любят» (I, 192—193).

Кто такая Мария? В начале 1914 г., во время поездки с группой поэтов-футуристов по стране с чтением стихов и лекций, Маяковский познакомился в Одессе с семнадцатилетней Марией Александровной Денисовой. По словам Василия Каменского, она «принадлежала к числу тех избранных девушек того времени, в которых сочетались высокие качества пленительной внешности и интеллектуальная устремленность ко всему новому, современному, революционному».

Любил ли поэт Марию? В. Каменский пишет, что «Маяковский влюбился», «рвал и метал и вообще не знал, как быть, что предпринять, куда деться с этой нахлынувшей любовью»<sup>1</sup>. Да и сама поэма как-будто говорит в пользу такого утверждения — герой «Облака...» жестоко страдает, его отношения с Марией разворачиваются в драму любви с печальным для него исходом. Однако с окончательным выводом торопиться не следует. Мы допустили бы довольно распространенную в критике ошибку, если бы художественные факты посчитали фактами реальной биографии автора.

Есть серьезные основания полагать, что все-таки это была не любовь в подлинном смысле слова, а влюбленность, «выдававшая» себя за любовь. Темперамент Владимира Владимировича, не знавшее границ воображение поэта, интуиция и фантазия художника, творящего «вторую действительность», которая в его сознании может

быть во сто крат непреложной и безусловной действительности реальной, — все это и создавало у тех, кто был в то время рядом с Маяковским, иллюзию подлинной любовной драмы. Судите сами.

Д. Бурлюк, Каменский и Маяковский первый раз выступили в Одессе 16 января 1914 г. Второе выступление состоялось 19 января. 21 января они уже были в Кишиневе. Значит, знакомство с Марией длилось не более трех-четырёх дней. Могло ли возникшее чувство иметь хоть сколько-нибудь глубокое развитие? Вряд ли. Это чувство, несомненно, вызвало в поэте мощный творческий импульс, подвигло его на «Облако. . .», однако любовные мотивы поэмы отнюдь не исчерпываются тем, что «было в Одессе».

Маяковский преобразует случай и решительно переосмысливает его. Поэт отходит от реального облика Марии Александровны Денисовой, как отошел в свое время Пушкин от реального облика Анны Петровны Керн или Блок — от облика Любови Дмитриевны Менделеевой.

Частную историю поэт пропускает сквозь призму всеобщего. Случай местный вставлен им в раму господствовавших в то время социальных отношений. Любовь в поэтической трактовке Маяковского становится интимным проявлением общего неблагополучия жизни. Поэт заявляет:

Вашу мысль,  
мечтающую на размягченном мозгу,  
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,  
досыта изъяздеваюсь, нахальный и едкий.

(I, 175)

Поэтический мир Маяковского, автора дореволюционной любовной лирики, чрезвычайно контрастен. В основе его подвижной художественной системы лежит антитеза — поэт и буржуазно-мещанский мир. Противостояние этих величин вызвало в его поэзии целую цепь больших и малых противопоставлений. Резкие, неожиданные переключения с одного тона на другой, мгновенная реакция на внешний и внутренний импульс, способность ощущать чужую боль, как свою собственную, врожденное чувство «плебейской» правды («... я человек, Мария, простой, выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни» — I, 192), бунтарское неприятие социальной фальши и лицемерия в любой дозе — все это, знакомое читателю и по прежним произведениям поэта, приумножено в «Облаке. . .», и все это обусловило редкую по силе выражения трагически-перенапряженную ситуацию поэмы, которая заставляет вспомнить о таких предшественниках Маяковского, как Баратынский — «Сумерек», Лермонтов — автор лирических произведений, Гоголь — «Петербургских повестей», Некрасов — «городских» стихов, Достоевский. «Вашу мысль. . . буду дразнить об окровавленный сердца лоскут. . .» Нечуткий читатель может увидеть в этих словах лишь браваду, фатовство. А между тем даже самые «вульгарные» эпитеты здесь передают прежде всего саркастическую усмешку поэта.

В ней злость и соль бунтаря-одиночки. В ней же горечь и боль

«окровавленного» сердца. Злость, горечь и боль поэта, потерпевшего любовную катастрофу, слились с трагедией выброшенных на дно «адища города» и создали такой эмоциональный и волевой напор, такую экспрессию чувств и красок, каких еще, пожалуй, не знала поэзия.

Если в «Облаке. . .» поэт, обращаясь к Марии, с мольбой и жалобой говорит о своей неутоленной жажде любви («. . . я с сердцем ни разу до мая не дожили, а в прожитой жизни лишь сотый апрель есть» — I, 193), то в поэме «Флейта-позвоночник», первом из адресованных Лиле Брик произведений, он, казалось бы, должен был во всей полноте испытать «неиссыхаемую радость» впервые пришедшей к нему подлинной любви и страсти.

Но совсем не о радостях любви пропела флейта:

Версты улиц взмахами шагов мну.  
Куда уйду я, этот ад тая!  
Какому небесному Гофману  
вздумалась ты, проклятая?!

(I, 200)

Не любовь, а ее терзания. Не любовная страсть, а «ежедневно множимая» попытка ревности, вызываемая безответностью чувств и присутствием «настоящего мужа» любимой. «Делай, что хочешь, — молит поэт. — Хочешь, четвертуй. Я сам тебе, праведный, руки вымою. Только — слышишь! — убери проклятую ту, которую сделал моей любимой!» (I, 202)

Три поэтических шедевра — «Флейта-позвоночник», «Ко всему» и «Лиличка» — созданы именно в это время. Стихотворение «Ко всему» (1916) развивает один из центральных мотивов «Флейты. . .» — мотив ревности. Без преувеличения можно сказать, что в нем нашла воплощение шекспировская сила страстей. Трудно отыскать во всей русской и мировой лирике произведение, в котором с такой же энергией и экспрессией, как в этом стихотворении Маяковского, были бы переданы муки ревности. Весь «боль и ушиб», неизменно страдающий поэт творит «нечеловечью магию». Подстегиваемый гневом и местью, отчаянием «иссечась», в смятении разума, в «бешенстве» лихорадки, он выпаливает: «Довольно! Теперь — клянусь моей языческой силою! — дайте любую красивую, юную, — души не растрachu, изнасилую и в сердце насмешку плюну ей! Око за око!» (I, 104 — 105). Но проходит миг, и вслед за грубо отзывавшимися литаврами ревности рождаются нежнейшие, просветленные страданием скрипично-мягкие звуки любовной мольбы:

Дай хоть  
последней нежностью выставить  
твой уходящий шаг.

(I, 108)

Спустя некоторое время, может быть через три-четыре месяца после написания майского послания в стихах «Лиличка», у поэта рождаются строки — неожиданные и радостные. Неожданные — так как ни одно из предыдущих произведений поэта не предвещало, кажется, столь непосредственного, детски простодушного, по-



что захлебывающегося душевного лепета. Тем более неожиданные, что эти строки появились в произведении отнюдь не любовном — поэме «Война и мир» (1915 — 1916). Вера в человека, в целительную силу любви, мечта поэта о мире и счастливой земле выливаются в финале поэмы в пронизанный солнечным светом образ встречи с любимой:

Мимо поздравляющих,  
праздничных мимо я,  
— проклятое,  
да не колотись ты! —  
вот она  
навстречу.  
«Здравствуй, любимая!»

Каждый волос выласкиваю,  
вьющийся,  
золотистый.  
О, какие ветры,  
какого юга,  
свершили чудо сердцем погребенным?  
Расцветают глаза твои,  
два луга!  
Я кувыркаюсь в них,  
веселый ребенок.

(I, 239)

Подобно Чехову, Маяковский, как известно, терпеть не мог всякого рода отвлеченные философствования. На этом основании легко сделать вывод, что он, как поэт не столько мысли, сколько эмоционального жеста и действия, вообще не исповедовал какой-либо системы взглядов. Это не так. Маяковский являет собой, опять-таки подобно любимому им Антону Павловичу Чехову, пример того, как художник без всяких претензий на глубокомыслие подводит своего читателя к восприятию поэтически творимой модели мира. Любопытно, что философское отношение Маяковского к действительности, создаваемая им поэтическая утопия начинают складываться прежде всего в недрах любовной лирики. Маяковский не поет о любви, как это делали до него другие поэты, не «песнь любви» он слагает. Любовная тема возникает у него в тот момент, когда он начинает осознавать себя проповедником новой веры, «тринадцатым апостолом», спасающим своей любовью не себя только, а всех этих «провалившихся носами». В самом истоке любовной темы у Маяковского явно ощутим вселенский масштаб:

Любовь мою,  
как апостол во время оно,  
по тысяче тысяч разнесу дорог.  
Тебе в веках уготована корона,  
а в короне слова мои —  
радугой судорог.

(I, 206)

Кажется, что из стихов Маяковского мы узнаем не о любви одного человека, а о «тысячелистом Евангелии» любви всего человечества. «Звонящей болью любовь замоля», поэт чувствовал себя не любовником, вздыхающим по своей возлюбленной (позже он скажет: «Кому это интересно, что — „Ах, вот бедненький! Как он

любил и каким он был несчастным...»), а заложником всечеловеческой любви, испепеляющей человека жертвенным огнем искупления:

Петлей на шею луч накинь!  
Сплетусь в палящем лете я!  
Гремят на мне  
наручники  
любви тысячелетия...  
Погибнет все.  
Сойдет на нет.  
И тот,  
кто жизнью движет,  
последний луч  
над тьмой планет  
из солнц последних выжжет.  
И только  
боль моя  
острей —  
стою,  
огнем обвит,  
на несгорающем костре  
немыслимой любви.

(I, 271—272)

Искупительно-жертвенный смысл любви, закрепленный высоким строем последней из предоктябрьских поэм («Человек»), подтверждается аналогичной трактовкой любви и в поэме «Про это» (1923). «У лет на мосту, на презренье, на смех, — пишет поэт, — земной любви искупителем значась, должен стоять, стою за всех, за всех расплачусь, за всех расплачусь» (IV, 172).

Этический смысл любви Маяковского лишен и тени умозрительности. О чем бы он ни писал, до каких бы «горних вершин» духа ни поднимался — буквально во всем ощутимо единственное в своем постоянстве, страстное до галлюцинаций нежелание смириться с земной предопределенностью. Мотивы тесноты, не отпускавшее поэта чувство огромной силы земного притяжения и невозможность вырваться из заколдованного круга собственного «я» («И чувствую — „я“ для меня мало. Кто-то из меня вырывается упрямо») распространяются на всю его лирику. Они-то и явились психологической основой безмерных требований поэта к любви, к «себе» и к «ней», основой предпринятой им трагической по сути борьбы со всеми опутывающими любовь началами. Крайне любопытное суждение в связи с этим находим мы у А. В. Луначарского: «Маяковский слишком велик для калибров, среди которых ему приходится жить... Маяковский — человек очень большого роста, физически большая фигура, и этому соответствуют и его душевные свойства, размах его сознания, его страстей, его требований от жизни, его творческих сил... этакому Маяковскому было тесно на свете... И отсюда происходила очень большая тоска и очень большое одиночество Маяковского. Ему трудно было подобрать себе компанию под пару»<sup>2</sup>. Впрямую эта борьба с земной предопределенностью, с бытовыми путами любви началась с одного как будто шутливого, но на деле самого серьезного заявления поэта в поэме «Люблю» (1922):

В вашем  
квартирном  
маленьком мирике  
для спален растут кучерявые лирики.  
Что выищешь в этих болоночьих лириках?!

Меня вот  
любить  
учили в  
Бутырках.  
Что мне тоска о Булонском лесе?!

Что мне вздох от видов на море?!

Я вот  
в «Бюро похоронных процессий»  
влюбился  
в глазок 103 камеры.

(IV, 86)

По существу, Маяковский предпринимает борьбу за духовное возрождение человека, за новое понимание самих основ жизни. Всей жизни. Всей жизнедеятельности человека. В подтверждение своих слов приведу отрывки из одного неопубликованного письма-исповеди поэта. Писалось оно во время добровольного домашнего заточения, к которому автор поэмы «Про это» (конец 1922—начало 1923 г.) приговорил себя на два месяца, чтобы наедине с самим собой, не встречаясь с любимой, разобраться во всем, что вставало для него и для многих огромной проблемой: каким должен быть новый человек, его сознание, мораль, быт? Письмо это обнаружено среди других бумаг Маяковского только после смерти поэта. Предельно искреннее и честное, написанное для себя (хотя и обращенное к другому), беспощадное в самооценках и автохарактеристиках, письмо-исповедь дает бесценный материал для понимания психологических источников всего комплекса философско-этических идей, заключенных в поэме «Про это». Письмо воспроизводится в отрывках<sup>3</sup>.

«Я пишу потому, что я больше не в состоянии об этом думать. . . Я пишу письмо очень серьезно. Я буду писать его только утром, когда голова еще чистая и нет моих вечерних усталости, злобы и раздражения. . .

Это письмо только о безусловно проверенном мною, о передуманном мною за эти месяцы — только о фактах.< . . >

Быта никакого никогда ни в чем не будет! Ничего старого бытового не пройдет — за это я ручаюсь твердо. Это-то я уж во всяком случае гарантирую. Если я этого не смогу сделать, то я не увижу тебя никогда, увиденный, приласканный даже тобой — если я увижу опять начало быта, я убегу. . . »

Прервем на миг чтение письма и скажем несколько слов о том, что же скрывалось за ненавистью поэта к «старому», «былому», ко всякого рода бытовщине. Как известно, Маяковского и Асеева не раз упрекали в преувеличенном неприятии (в поэмах «Про это» и «Лирическое отступление») мертвого мира «былого», якобы таящем в себе непонимание политического смысла нэпа. Нет, поэт прекрасно понимал значение нэпа и знал, что лишь коренные преобразования (политические, экономические, социальные, культурные и т. д.) могут создать условия для уничтожения потребительской психологии, мещанского быта, хамелеонства, хамства и т. п. Однако у поэзии,

надо думать, свои собственные формы воздействия на сознание человека. Действие поэзии оказывается особенно эффективным в сфере чувств, и тут она в состоянии не только пробудить в сердцах влюбленных энергию сопротивления страшному миру «былого», вставшего между «им» и «ею», но и, что самое главное, вызвать в читателе желание борьбы с такими «вечными» общечеловеческими явлениями духовной жизни, как «опасность обюрокрачивания» и «обывательская успокоенность», «разрыв между личным существованием и общественной работой», «опасность превращения литературы в доходное предприятие», а поэзии — в «механический громкоговоритель»<sup>4</sup> и т. д.

«Исчерпывает ли для меня любовь все? Все, но только иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи, и дела, и все прочее. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться в этом во всем. Без тебя (не без тебя „в отъезде“, внутренне без тебя) я прекращаюсь. Это было всегда, это и сейчас. Но если нет „деятельности“ — я мертв. . .»

Впервые, пожалуй, Маяковский говорит о своем понимании любви не в стихах, не в «прозе», рассчитанной на чтение другими людьми, а чтобы только, как пишет поэт, «запротоколировать для себя» нахлынувшие на него неотвязные мысли и ощущения. И что же оказывается? Оказывается, что любовь для него не «стихи», не «литература», не плод поэтического воображения. Любовь для Маяковского — синоним жизни, включающей в себя и «любовь», и работу, и все остальное. Не сначала одно, а потом другое, а все вместе. Природа едина. Любовь забирает человека без остатка, и только на такую любовь человек смеет претендовать. У О. М. Брика записано в дневнике психологически точное, годами проверявшееся наблюдение: «Маяковский понимал любовь так: если ты меня любишь, значит, ты мой, со мной, за меня, всегда, везде и при всяких обстоятельствах. Не может быть такого положения, что ты был бы против меня — как бы я ни был неправ, или несправедлив, или жесток. Ты всегда голосуешь за меня. Малейшее отклонение, малейшее колебание — уже измена. Любовь должна быть непременно, как закон природы, не знающий исключений. Не может быть, чтобы я ждал солнца, а оно не взойдет. Не может быть, чтобы я поклонился цветку, а он убежит. Не может быть, чтобы я обнял березу, а она скажет: „Не надо“».

Однако исповедь поэта, начатая 1 февраля и продолженная 3, 4, 5 и 6 февраля 1923 г., записывалась еще несколько дней.

«...Любовь не установишь никаким „должен“, никаким „нельзя“ — только свободным соревнованием со всем миром. Я не терплю „должен“ приходить! . .

Я что угодно с удовольствием сделаю по доброй воле, хоть руку сожгу, и по принуждению даже несение какой-нибудь покупки, самая маленькая цепочка вызывает у меня чувство тошноты, пессимизма и т. д. . .»

Итак, сердечную деятельность поэт приравнивает к деятельности

человека вообще. Любовь не установишь никакими принудительными „должен“ или „нельзя“. Только в свободном соревновании со всем миром, Вселенной проявляет свою подлинную сущность любовь.

Выступая с чтением отрывков из поэмы «Про это», Маяковский так определил ее тему: «Здесь говорили, что в моей поэме нельзя уловить общей идеи. Я читал прежде всего лишь куски, но все же и в этих прочитанных мною кусках есть основной стержень: быт. Тот быт, который ни в чем не изменился, тот быт, который является сейчас злейшим нашим врагом, делая из нас — мещан».

Нет, кажется, в творчестве поэта другого произведения, в котором так же сложно, как в «Про это», воплотился бы образ духовно богатой личности. Маяковский переживает драматические коллизии времени, как свои собственные. А свои собственные соотносит с общими и тем самым делает их социально значимыми.

В поэме быт не отражается. Отражают натуралисты и копиисты. Маяковский не зеркало. Он — многократно увеличивающее стекло. Хватаясь сам голыми руками за «перенапряженные провода быта» (выражение Николая Асеева), автор страстно увлекает своего читателя. Он словно бы бросает свое произведение в лицо благополучному мещанству. Частые обращения к читателю и к себе, вопросы и восклицания, инверсии, рефлексии, импульсы, недоговоренности, намеки, пропуски опосредующих звеньев, изощренный метафоризм, обилие неологизмов, экспрессивных сравнений и эпитетов — таковы внешние знаки внутренней драмы поэта.

Острейшая, трагическая проблематика «Про это» преломляется сквозь призму любовной драмы. По ступенькам темы «и личной и мелкой, перепетой не раз и не пять», поэт поднимается к проблемам каждого человека, всего общества, целого мира.

Небольшое вступление к поэме построено на многократном повторе двух слов — «эта тема» («эта тема придет», «эта тема заявится» и т. д.). Прием единоначатия широко используется в поэзии. Здесь он передает ощущение неотступности, неограниченности, безотлагательности поэтического самовыражения. Однако повторяются эти слова не механически. Усиливая драматизм, они цепко завладевают вниманием читателя, каждый раз как бы зажигая в его сознании сигнал бедствия. В последний раз эти слова произносятся на самой высокой ноте:

Эта тема ножом подступила к горлу.  
Молотобоец!

От сердца к вискам.  
Эта тема день истемнила, в темень  
колотись — велела — строчками лбов.  
Имя

этой  
теме:

. . . . . !

(IV, 139)

Понятно: имя этой теме — любовь.

За движениями лирического сюжета поэмы уследить очень нелегко. Связи в «Про это» не столько причинно-следственные, сколько условно-поэтические. Образная ткань поэмы держится

на переплетении сложных ассоциативных ходов. Самые разные ассоциации лежат в основе метафоры Маяковского. Они-то и создают тот хоровод, поразительную многозначность смысла «Про это», уследить за которым можно только путем скрупулезного текстуального анализа.

Фантастический сюжет, приемы и средства художественной выразительности таковы в поэме, что они не только не упростили и не обескровили замысел, но и сами послужили исцеляющим средством, в какой-то мере обеспечили выход из драматически-сложной ситуации. С древнейших времен известно, что глубокое творение несет в себе исцеляющее, нравственно-очистительное начало как для автора, так и для читателя. К концу поэмы Маяковский приходит к оптимистическому выводу:

Чтоб не было любви — служанки  
замужеств,  
похоти,  
хлебов.  
Постели прокляв,  
встав с лежанки,  
чтоб всей вселенной шла любовь.  
Чтоб день, который горем старящ,  
не христардничать, моля.  
Чтоб вся  
на первый крик:  
— Товарищ! —  
оборачивалась земля.  
Чтоб жить  
не в жертву дома дырам.  
Чтоб мог  
в родне  
отныне  
стать  
отец  
по крайней мере миром,  
землей по крайней мере — мать.

(IV, 184)

Антимещанский дух пронизывает всю лирику Маяковского, но никогда еще поэт не добивался столь ощутимых нравственных результатов. От противопоставления молодого непокорного духа мещанскому покою и благополучию он шел к исторически конкретному осмыслению новоявленного мещанства как неистребимой силы, противостоящей переустройству общества «без болей, бед и обид». Теперь это не открытый враг, а трудноразличимый, приспособляющийся к новым условиям жизни и потому самый опасный. Враг этот, по глубокому убеждению поэта, — мещанство, засасывающий даже хорошего человека мещанский быт. Мещанство — в широком смысле: как определенная людская психология, отчуждающая одного человека от другого; как система личных и общественных отношений; мещанство — в быту, на службе, в литературе, в науке, в политике и т. д.

Мы упустили бы самое важное, если бы не сказали, что Маяковский посредством любовной темы подходит к проблеме мещанства с наиболее сложной стороны — со стороны человеческих чувств,

которые, как известно, поддаются только долговременной перестройке. Нет сомнения, что обывательскому сознанию, замкнутому в самом себе, свойственно видеть недостатки и слабости в других и меньше всего замечать их в себе. Но так же несомненно, что натурам незаурядным, людям чутким и нравственно восприимчивым свойственно критическое отношение прежде всего к поступкам собственным, а потом и к поступкам других. В «Про это» поэт делает выпад против рутины и косности в собственном сознании, против заскорузлых, рабски обезличенных чувств в интимнейших отношениях между людьми. Проблему мещанства поэт пытается решить изнутри, путем безбоязненно-критического пересмотра собственной морали. Глубокий лиризм поэмы сильнее всего воздействует на нас, пробуждая ненависть к «желудочному быту земли», к эгоистическому стремлению человека благополучно прожить жизнь, к бессовестному спокойствию. Как тут не вспомнить Льва Толстого, говорившего о спокойствии как душевной подлости. Борьба поэта с самим собой, борьба между непобедимым чувством к любимой женщине и столь же сильным неприятием «любви — служанки замужеств, похоти, хлебов» завершилась в поэме «Про это» его моральной победой над собой, своими слабостями, победой «широкого» над «тесным», «общего» над «частным». Когда Маяковский на одном дыхании произносит до боли понятный монолог, хочется не только верить ему, но и подражать:

(IV, 179—180)

Поэма «Про это» является, несомненно, вершинным произведением любовной лирики Маяковского в 20-е годы. Сложившаяся к этому времени философия и этика любви в последующих произведениях поэта развивается в духе найденной формулы: «Любовь — это сердце всего». От любви, говорит поэт, разворачиваются и стихи, и дела, и все прочее. В стихотворении «Домой!», последнем из заграничного цикла (1925), он проводит известную параллель между поэтическим трудом и производством («Я себя советским чувствую заводом. . .») и тут же в ряд самых насущных для себя и республики заданий и дел не забывает поставить и любовь: «Я хочу, чтоб сверх-ставками спёца получало любвищу сердце». По существу, та же мысль только по другому поводу и в задушевно-лирической интонации высказана поэтом в четырнадцатой главе поэмы «Хорошо!»:

Если  
я  
      чего написал,  
если  
      чего  
      сказал —  
тому виной  
      глаза-небеса,  
любимой  
      моей  
      глаза.  
(VIII, 294)

Спустя пять лет после создания «Про это», в конце 1928 г., Маяковский пишет о любви два стихотворения. В первом — «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», — извиняясь за то, что «транжирит» время на лирику, он объясняет свое понимание «сущности любви». А чтобы не стать в ненавистную ему назидательную позу и не впасть в ложное глубокомыслие, поэт прибегает к парадоксальным формулам, за которыми стоит годами вынашиваемая философия любви. Это здесь именно появились знаменитые строки о ревности к Копернику. И там же:

Любить —  
      это значит:  
                  в глубь двора  
вбежать  
      и до ночи грачей,  
блестя топором,  
                  рубить дрова,  
силой  
      своей  
                  играючи.

(IX, 383)

Второе стихотворение — «Письмо Татьяне Яковлевой». С Т. Яковлевой Маяковский познакомился в Париже осенью 1928 г. Возникшие отношения были вовсе не мимолетны, и очень скоро поэт решает связать с ней свою судьбу. Однако судьбе было угодно распорядиться иначе. Татьяна не хочет возвращаться в Россию. Вызванные этим переживания Маяковского и легли в основу его стихотворного послания.

Впервые с дореволюционного времени (ср. со стихотворением



«Ко всему», 1916) мотив ревности в «Письме Татьяне Яковлевой» становится организующим началом всей образности произведения. Только теперь это не та «языческая сила» чувства, которая некогда «затравленным зверем» терзала душу поэта. Ревность и ныне «двигает горами», но сейчас не она правит поэтом, а поэт ею:

Глупых слов  
                                не верь сырю,  
не пугайся  
                                этой тряски, —  
я взнуздаю,  
                                я смирю  
чувства  
                                отпрысков дворянских.  
                                (IX, 387)

Как это свойственно, пожалуй, только Маяковскому, поэт без натуги объединяет в одно целое два традиционно несводимых друг с другом плана — интимный и социальный. Причем с годами внутренняя борьба желаемого и должного, чувств и рассудка вовсе не прекращается, как не утихают со временем любовь и страсть («Я ж навек любовью ранен — еле-еле волочусь»), но, когда человеку «тридцать... с хвостиком», когда он становится не мальчиком, но мужем, слова «взнуздаю» и «смирю» больше подходят для него, чем слова «хочу» или «не хочу». Зрелость возраста поверяется зрелостью чувств. Интимное сплавляется с социальным, очищаясь от всего мелкого, наносного, эгоистичного. Короткое затмение страсти вытесняется долгой и «неиссыхаемой» радостью любви:

Страсти  
                                корь сойдет коростой,  
но радость  
                                неиссыхаемая,  
буду долго,  
                                буду просто  
разговаривать стихами я.  
                                (IX, 387)

Однако новое в любовной лирике Маяковского последних лет его жизни сказывается не просто в большей зрелости чувств и не только в большем, чем прежде, обогащении интимных переживаний социальными мотивами. Впервые в советской поэзии чувство ревности в «Письме Татьяне Яковлевой» обуславливается политической подоплекой. Поэт говорит: «Я не сам, а я ревную за Советскую Россию».

Можно было бы, кажется, не поверить поэту, объяснив это явление рецидивом рационалистической эстетики ЛЕФа. Но нет, Маяковский говорит только те слова, что «болят». Помните? «Маяковский понимал любовь так: если ты меня любишь, значит, ты мой, со мной, за меня, всегда, везде и при всех обстоятельствах». Вот почему слова, которые у кого-то могли бы прозвучать натужно, в устах Маяковского абсолютно естественны и закономерны:

В поцелуе рук ли,  
                                губ ли,  
в дрожи тела  
                                близких мне

красный  
цвет  
моих республик  
тоже должен  
пламенеть.  
(IX, 387)

Есть у поэта еще строки о любви — отрывки из «Неоконченного». Стихи прекрасные. Непосредственность и глубина выраженного в них чувства, редкая даже для Маяковского «сила слов» при широчайшем горизонте видения обещали подарить нам лирическое произведение, равное, может быть, первому вступлению в поэму «Во весь голос».

<sup>1</sup> Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968, с. 113.

<sup>2</sup> Из стенограммы устного выступления А. В. Луначарского в Коммунистической академии на вечере, посвященном памяти Маяковского (14 апр. 1931 г.).

<sup>3</sup> Письмо воспроизводится по рукописной копии, хранящейся в личном архиве В. В. Катаяна. Оригинал хранится в ЦГАЛИ, ф. 2577.

<sup>4</sup> См. ст.: Работа Маяковского над поэмой «Про это». — В кн.: Асеев Н. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1964, т. 5, с. 509—517.

### З. С. ПАПЕРНЫЙ

## МАЯКОВСКИЙ И РУССКАЯ КЛАССИКА

Вопрос о Маяковском и классической традиции — часть более широкой проблемы: как соотносятся два мира, старый и новый, приходящий ему на смену; как связаны и вообще — связаны ли их культуры? Ясно, что проблема эта, давняя, даже извечная, приобретает особую остроту и актуальность в периоды коренной ломки общественного уклада. В такие исторические моменты общие положения уже совсем непосредственно сталкиваются с реальностью. Они как бы держат испытания, где экзаменатором выступает сама действительность.

Владимир Маяковский вступал в литературу в годы, когда особенно ожесточенно шли споры о судьбе и о природе новой культуры. Амплитуда мнений была чрезвычайно широка. Позиции «крайне правого» занимал, как известно, Д. С. Мережковский, автор нашумевшей статьи «Грядущий хам»<sup>1</sup>. Статья эта и в наше время упоминается часто — обычно с прибавлением самых кратких и резких слов. Деятельность Д. С. Мережковского, и в частности его статья, действительно заслуживают суровой оценки. Однако есть смысл несколько задержаться на этой статье — она имеет прямое отношение и к предмету нашего разговора вообще и к творчеству Маяковского в частности; не по аналогии, естественно, но по контрасту — глубокому и непримиримому.

Главный герой, главное историческое действующее лицо статьи «Грядущий хам» — русская интеллигенция. Она очутилась в безвыходнейшем положении — «между двумя гнетами: гнетом сверху,

самодержавного строя, и гнетом снизу, темной народной стихии, не столько ненавидящей, сколько не понимающей, — но иногда непонимание хуже всякой ненависти. Между этими двумя страшными гнетами русская общественность мелется, как чистая пшеница господня. . . »<sup>2</sup>.

Близится царство мещанина, «мироправителя тьмы века сего», царство «Грядущего хама». Он един в трех лицах. «Первое, настоящее — над нами, лицо самодержавия, мертвый позитивизм казенщины. . . » Второе лицо, прошлое — мертвый позитивизм казенщины православной. «Третье лицо, будущее — под нами, лицо хамства, идущего снизу, — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц». Для того чтобы противостоять «трем началам духовного рабства и хамства — нужна общая идея». Это — идея бога. «Только религиозная общественность спасет Россию». «Хама Грядущего победит лишь Грядущий Христос»<sup>3</sup>.

Духовное «хамство» Мережковский видит в каждом, кто не разделяет идеи Христа. В статье «Чехов и Горький» он старается доказать, что эти писатели «только и делают, что подкапывают и разрушают все верования, все идеалы или идола русской интеллигенции». Оба они — первые сознательные учителя и пророки новой религии — религии без бога. «Они хотели показать, что человек без бога есть бог; а показали, что он — зверь, хуже зверя — скот, хуже скота — труп, хуже трупа — ничто»<sup>4</sup>.

В одном нельзя отказать Мережковскому — в последовательности взглядов, которая приобретала у него характер почти маниакальной настойчивости. Статья «Грядущий хам» была зерном, из которого, в сущности, выросло все его творчество, исполненное религиозной мистики и народобоязни.

В 1917 г. появляется книга статей Д. С. Мережковского «От войны к революции. Дневник 1914—1917». Дневник этот — литературный, он представляет собою сборник статей — о Тургеневе, о Толстом, о Максиме Горьком и других писателях. Среди них — статья о футуризме, весьма красноречиво и недвусмысленно озаглавленная «Еще шаг грядущего хама». Футуристы для Мережковского — «табор дикарей, шайка хулиганов». Суть футуризма, «душа» его заключается в том, чтобы обесценить все религиозные ценности, уничтожить самое «чувство потустороннего». Это — позитивизм, т. е. самое страшное для одержимого идеей бога автора. Никакого просвета не видит он в творчестве участников течения. «Футуризм — готтентот, голый дикарь в котелке». Причем это явление не случайно, не как снег на голову упавшее, но, так сказать, звено в цепи.

«От бога — к Зверю, от Зверя — к Автомату, механизму бездушному — таков путь нисхождения, футуризмом начатый, но не им предсказанный».

И вывод: «Футуризм — еще шаг грядущего хама».

Статья кончается словами, исполненными надменности и презрения к плебейам и «хамам»:

«Что такое „хам“? Раб на царстве. Без царя Христа не победить хама. Только с царем истинным можно сказать рабу на царстве: ты не Царь, а Хам»<sup>5</sup>.

Как видим, начав с общих пророчеств о пришествии безбожного «хама», Д. С. Мережковский с годами конкретизировал свои представления о пришельце-дикаре и объявил футуризм в целом грядущим хамом.

24 марта 1913 г. Маяковский выступил с докладом в Петербурге — на Первом публичном диспуте о новейшей русской литературе. Доклад назывался «Пришедший сам».

Заглавие статьи Мережковского здесь контрастно и выразительно изменено — с той словесной изобретательностью, которая была так присуща Маяковскому. Не исключено, что, споря со статьей «Грядущий хам», опрокидывая ее в своем как бы перевернутом названии, Маяковский уже знал о тех проклятиях, которые Мережковский насылал на голову футуризма. Это придавало полемике особенную остроту.

Сохранились тезисы доклада. В первом разделе говорилось о «слове»: «У нашей поэзии нет предшественников». Здесь мы читаем: «Пушкин, Достоевский, Толстой, разница количественная, а не качественная». Третий раздел доклада, названный «Мы», открывался тезисом: «Возрождение истинной роли слова (народная песня)» (I, 365—366). Та же мысль — в заключительных словах статьи «Россия. Искусство. Мы» (1914):

«Русская литература (новейшая) числит в себе непревзойденные образцы слова, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у „культурных“ наций книгам, а из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни.

Ему дорогу!» (I, 320).

Название доклада, дошедшего до нас в тезисах, со всей решительностью, свойственной Маяковскому, отрицает, отбрасывает заглавие статьи Мережковского, последовательно и вызываясь антидемократической. Однако, утверждая новое искусство, связанное с традицией народного творчества, Маяковский столь же решительно отрицает роль предшественников. Величайшие классики для него — на одно лицо, разница между ними — только количественная.

Пройдут годы. Осенью 1922 г. Маяковский побывает в Париже, и там ему откроется уже не отвлеченная, антинародная, но совершенно конкретная антисоветская сущность творчества и деятельности Мережковского. В очерке «Париж» (1923) он напишет:

«...самая злостная эмиграция — так называемая идейная: Мережковский, Гиппиус, Бунин и др.

Нет помоев, которыми бы они не обливали все, относящееся к РСФСР» (IV, 220) <sup>6</sup>.

Мережковский — не только лицо, полемически упоминаемое в выступлениях поэта. Он оказывается и прототипом сатирического персонажа.

В 1926 г. Маяковский пишет сценарий фильма к десятилетию Октября — «Декабрюхов и Октябрюхов». Здесь действуют персонажи — братья Николай и Иван. Николай Декабрюхов после революции оказывается в Париже. Там он рассказывает «мужчинам и дамам с тройными и двойными подбородками», как он дрался с большеви-

ками: «Кричу: „Сдавайтесь, грядущие хамы!“» (XI, 116). О своем отступлении из Москвы Декабряхов говорит весьма горделиво: «Ни разу не бежал, только отходил. Так задом до самого Парижа и прошел» (XI, 117). Слушающие, естественно, аплодируют, жмут руку.

Не станем пересказывать дальнейшие перипетии судьбы Декабряхова. Важно отметить одно: в характеристике этого сатирического персонажа содержатся недвусмысленные намеки на Мережковского.

Маяковский и Мережковский — крайне правый и крайне левый — занимали прямо противоположные позиции в вопросе о новом мире, о его культуре. И в противопоставлении «Грядущий хам» — «Пришедший сам» эта полярность была по-маяковски остро подчеркнута. Вместе с тем, как мы видели, утверждение творчески созидательной мощи «пришедшего» нового мира сочеталось у молодого Маяковского с нетерпеливым стремлением перерезать преемственные нити, связывающие новейшую культуру со старой, классической. По представлению Маяковского футуристической поры, новое возникает абсолютно «заново», на голом месте. Оно творится, «выдумывается» мастерами самоценного, самовитого слова. Никакой предыстории у него нет.

В литературе о Маяковском, особенно 30—40-х годов, нередко утверждалось, что в отрицании классиков виноват не сам он, а футуристы — они плохо на него влияли. В наше время такого рода самоутешительные, перестраховочные оговорки мало кого убеждают. Маяковский вообще любил сам за себя отвечать и нелепо изображать его этаким несмысленным, говорившим с чужого голоса. Нет, когда он отрицал роль классиков в современности, он не повторял чужие лозунги, а убежденно и темпераментно отстаивал свои.

Все дело, однако, в том, что «сбрасыванием» с парохода дело никак не исчерпывалось. Разительные противоречия дают себя знать с первых же литературных шагов Маяковского. Он призывает «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности» (XIII, 245), даже, как уточнял Маяковский, «сбросить — это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода. . .» (XIII, 418). И в это же самое время он создает стихи, в которых близко подходит к русской классической традиции.

Первым в ряду этих произведений должно быть названо стихотворение «Послушайте!» (1914). Оно связано с обостренно-личными обстоятельствами, романом с С. С. Шамардиной, которая оставила воспоминания, в целом до сих пор еще не опубликованные. Она рассказывает, как писалось это стихотворение. «Вспоминается, — пишет она, — как возвращались однажды с какого-то концерта-вечера. Ехали на извозчике. Небо было хмурое. Только изредка вдруг блеснет звезда. И вот тут же в извозничьей пролетке стало слагаться стихотворение «Послушайте! Ведь, если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?»

Значит — это необходимо,  
чтобы каждый вечер  
над крышами  
загоралась хоть одна звезда».

Маяковский, по ее воспоминаниям, говорит: «Получаются стихи. Только не похоже это на меня. О звездах! Это не очень сентиментально? А все-таки напишу»<sup>7</sup>.

Сочиняя вслух стихи, поэт чувствует, что как будто выходит за свои привычные границы: «О звездах!». Но звезды здесь — символ смысла жизни, той сути бытия, ради которой и живет все в мире. Все осмыслено, ничто не существует просто так, ни для чего, само по себе. И звезды не просто «горят» — их «зажигают». В этом слове передано усилие, которое одухотворяет собою все стихотворение. Не стану подробно останавливаться на том, как оно строится. Из последних работ о нем назову интересную статью Д. М. Магомедовой в книге «Русский язык для студентов-иностранцев. Сб. методических статей» (М., 1981, № 20).

В стихотворении «Послушайте!», автор которого выходил за привычные рамки своего творчества, обнаруживалась связь с большой, вековой традицией. Во многих стихах поэтов прошлого века изображение звезд сливается с раздумьем о смысле жизни, о судьбе человека. Именно такой смысл имеют пушкинские строки «Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано, до звезды...» (здесь «до звезды» — не только обозначение времени, не просто «рано», но — до своей поры); или условно-метафорическая «Звезда пленительного счастья».

Пожалуй, еще большее развитие получает звездная символика у Лермонтова. Один из особенно частых мотивов у него: звезды и люди. Они не просто связаны в контрасте, но обращены друг к другу, часто взаимоуподоблены. Например, стихотворение «Небо и звезды» (1831). Еще более интересная переключка с «Послушайте!» — рассуждение о звездах и людях в лермонтовском «Фаталисте». Там говорится о людях, думавших, что светила небесные принимают участие в их делах и спорах. «...Какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немим, но неизменным...»<sup>8</sup>.

В годы «бросания» Пушкина с «парохода современности» Маяковский пишет «Последнюю петербургскую сказку», которая вся — от начала до конца — соотнесена с «Медным всадником» Пушкина. Нам уже приходилось отмечать, что в начале нынешнего века — особенно в предреволюционные и первые октябрьские годы — «Медный всадник» как будто снова оживает в русской поэзии: стихотворение Блока «Петр» (1904), строки из «Возмездия» («И сам Державный Основатель...»), «Пушкинскому дому» («Всадник бронзовый, летящий На неподвижном скакуне...»); роман Андрея Белого «Петербург» (1913—1914, переработан в 1922); стихотворение «Петербург» (1915) и «Вариации» (1922—1923) Пастернака; «Вариации» Брюсова (1923).

«Последнюю петербургскую сказку» Маяковский создает примерно в 1916 г. «Петербургская повесть» Пушкина была прологом к будущим историческим событиям и к литературе последующих лет. Маяковский — это видно уже из названия — старается построить свое стихотворение как эпилог, печальный финал пушкинско-петровской темы.

Стоит император Петр Великий  
думает:  
«Запирую на просторе я». —  
а рядом  
под пьяные клики  
строится гостиница «Астория».  
(I, 128)

Пародийное острие направлено не против Пушкина и не против его героя, но против современной жизни, ее хозяев, «сытых» и «жирных», в царстве которых строитель Петербурга оказывается его невольником — «узником в собственном городе». У Пушкина он, грозный, противостоял «безумцу бедному». У Маяковского он сам бедный, неприкаянный «император, лошадь и змей» — «трое медных». Это звучит грустно, как «медный грош».

Сюжет «Последней петербургской сказки» развивается как анти-сюжет пушкинской «Петербургской повести». Пьяная толпа гонит коня по Петербургу. Изгнанные из ресторана «медные» возвращаются на пьедестал.

Нам открывается совсем непростая картина взаимоотношений Маяковского с классиками: молодой поэт высказывается о них остро-полюемически, но в своей практике, в таких стихах, как «Послушайте!», «Последняя петербургская сказка», входит с ними в творческий контакт, в прямое, если можно так сказать, образное взаимодействие. Не говорю уже о более позднем стихотворении «Юбилейное», написанном в советские годы, в 1924 г., — здесь Маяковский вступает со своим великим предшественником в непосредственный поэтический разговор — весьма уважительный, хотя и полемически-задиристый. Видимо, без этого он не может обойтись даже в моменты сближения и единения с классиками.

Говоря об отношении Маяковского к классике, нельзя довольствоваться немудреной схемой, имевшей в былые годы широкое хождение: сначала, мол, поэт своих предшественников отвергал, затем стал признавать, уважать и т. д. Все дело в том, что, даже когда поэт решительнейшим образом отказывал классикам в какой бы то ни было роли для современности, — даже тогда он все равно испытывал силу их притяжения. Вырваться за пределы этого притяжения он не мог.

С этой точки зрения имеет смысл вновь обратиться к известному эпизоду деятельности поэта первых лет Октября. 15 декабря 1918 г. он опубликовал стихотворение «Радоваться рано» в газете «Искусство коммуны». Газета эта выходила с декабря 1918 г. по апрель 1919 г. Всего вышло 19 номеров. Газета была органом петроградских футуристов. Маяковский принимал в ней живейшее участие. В первых номерах его стихи печатались как передовицы.

Классике газета объявила решительный бой. Один из последних номеров, от 30 марта 1919 г., открывался словами, напечатанными крупным шрифтом: «Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому». В передовой статье номера от 23 февраля того же года «К итогам музейной конференции. О воспитательной роли музеев» (автор — Н. Пунин) говорилось: «Развитому рабочему, а главное интересующемуся, совершенно не надо знать Рафаэля, чтобы понять

художественное творчество современности, и системы Линнея, чтобы усвоить современную математику».

Так что стихотворение «Радоваться рано» никак нельзя рассматривать как только личное выступление Маяковского. Это было, так сказать, звено в цепи. Смысл заглавия заключался в том, что не время еще успокаиваться на завоеваниях революции — она должна быть продолжена.

Белогвардейца  
найдете — и к стенке.  
А Рафаэля забыли?  
Забыли Растрелли вы?  
Время  
пулям  
по стенкам музеев тенькать.  
Стодويمовками глоток старье расстреливай!

(II, 16)

Как известно, стихотворение вызвало споры и возражения. Луначарский в статье «Ложка противоядия» указал на «разрушительные наклонности по отношению к искусству прошлого»<sup>9</sup>. Маяковский ответил на эту статью стихотворением «Той стороне». В отношении к культурному наследию Маяковский проявил здесь большую широту и, так сказать, терпимость, чем в первом стихотворении. «Той стороне» кончалось словами:

Когда ж  
прорвемся сквозь заставы,  
и праздник будет за болью боя, —  
мы все украшенья  
расставить заставим —  
любите любое!

(II, 22)

В спорах вокруг стихотворения Маяковского «Радоваться рано» мнения разделились. Одни были за, другие, как Луначарский, против. В письме Блока Маяковскому было выражено совершенно особое мнение, была заявлена позиция, которую так просто к «за» или «против» не отнесешь.

«Не так, товарищ! — писал Блок автору стихотворения „Радоваться рано“. — Не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на его постройку. Зуб истории ядовитее, чем вы думаете, проклятия времени не избыть. Ваш крик — все еще только крик боли, а не радости. Разрушая, мы все те же еще рабы старого мира: нарушение традиции — та же традиция. Над нами — большее проклятье: мы не можем не спать, мы не можем не есть. Одни будут строить, другие разрушать, ибо „всему свое время под солнцем“, но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение»<sup>10</sup>.

Слова «нарушение традиции — та же традиция» Блок переписал в записную книжку. Как предполагает В. Н. Орлов, поэт намеревался развить набросок письма Маяковскому в целую статью для неосуществленного издания «Энциклопедия искусства»<sup>11</sup>.



Письмо Блока осталось неотправленным. Когда перечитываешь его сегодня, кажется, что оно не дошло не только до адресата, но и до многих писавших о Маяковском в былые годы. Неотосланное письмо это помогает понять самую суть отношения Маяковского к русской классике — глубокую зависимость от нее, вовлеченность в сферу ее воздействия даже в тех случаях, когда он публично и демонстративно ее отрицал.

Необычайно сложной является интонация блоковского письма. В нем слышится какая-то торжественная печаль, чувствуется ощущение тяжкого груза традиции, «проклятия времени».

Стоит только сопоставить вызывающе дерзкие, нарочито грубые стихи Маяковского, призывающего «тенькать» пулями по стенкам музеев, расстреливать «старье», и глубоко сосредоточенные «тихие» слова Блока, неожиданно услышавшего в этих стихах «крик боли, а не радости», чтобы наглядно представить себе всю противоречивую разноголосицу мнений в спорах о классике первых лет Октября.

В отношении Маяковского к писателям прошлого было много неровного, импульсивного. Он не столько умственно постигал их, сколько неожиданно, вдруг начинал ощущать их. Словно что-то «накатывало» на поэта. Сближение с классиками шло волнами. К автору поэмы «Про это» (1923) приблизился вдруг Достоевский. Обычно, говоря об этой поэме, ее литературных источниках, ссылаются на «Балладу Редингской тюрьмы» Оскара Уайльда, произведение, написанное автором в тюрьме. Действительно, сходство тут очевидно — поэма «Про это» тоже писалась в своеобразном заключении: поэт сам наложил на себя «домашний арест».

Вместе с тем нельзя не почувствовать и переклички поэмы с романом Достоевского «Преступление и наказание». Поэт судит себя, он убежден, что заслуживает наказания — за то, что, подобно приятелям, «партнерам», скатывался в лоно если не прямой обывательщины, то уж, во всяком случае, того привычного, размеренного быта, который всегда, всю жизнь грозил ему, лирику, бестрепетностью, душевной успокоенностью. Вот почему ассоциация поэта, ведущего повествование о себе с Раскольниковым, — никак не внешняя, не случайная. Она поднимается из большой поэтической глубины.

Рассказ о необычайных метаморфозах, пережитых автором поэмы, выступающим ее главным героем, идет по нарастающей: все более напряженным оказывается его конфликт с окружением — одновременно «приятельским» и «не приятельским». Сначала — разговор с родней, которая не понимает поэта. Затем — «собутельники», «почитатели», их «безлицый парад». И самое страшное — в одном из этих персонажей поэт узнает себя самого. Наконец, компания друзей, среди которых «она — виновница».

Не молкнет в сердце боль никак,  
кует к звену звено.  
Вот так,  
убив,

Раскольников  
пришел звенеть в звонок.

(IV, 167)



«Наводят» — слово, подсказанное образным контекстом: телефонная трубка ассоциируется с дулом пистолета.

Герой кричит невидимой телефонистке:

— Чего задаетесь?

Стоите Дантесом. . .

Мотив дуэли, возникнув в начале поэмы, затем исчезает. В финале он снова звучит — с еще большей трагической силой и остротой.

После многих невероятнейших превращений герой, «медведь — коммунист», одинокий, непонятый, как во сне, взбирается на колокольню Ивана Великого. Он видит внизу праздничную, рождественскую Москву — она «низвергается Дарьялом». Кавказская ассоциация тут не случайна.

Заметили.

Всем сообщили сигналом.

Любимых,

друзей

человечьи ленты

со всей вселенной сигналом согнало.

Спешат рассчитаться,

идут дуэлянты.

(IV, 175)

Возникает картина многолюдной, вселенской дуэли. По одну сторону — вся обывательщина мира, по другую — поэт. У него нет за душой ничего, кроме души.

И так я калека в любовном боленьи.

Для ваших оставьте помоев ушат.

Я вам не мешаю.

К чему оскорбленья!

Я только стих,

я только душа.

Вселенская дуэль Маяковского — прямая наследница лермонтовской.

А снизу:

— Нет!

Ты враг наш столетний.

Один уж такой попался —

гусар!

(IV, 176)

В роковую, предсмертную минуту ощущает поэт кровное родство со своим далеким предшественником, «гусаром», которого вот так же преследовало и добивало вражеское окружение. Поэт прошлого и поэт настоящего времени — из одного стана, у них один давний враг.

Фантастическая вселенская дуэль — неравное сражение, расправа, безжалостная и глумливая «бойня». Но — как всегда у Маяковского — поверженный поэт перешагивает через смерть. Поэма кончается светлым финалом, призывом — «чтоб всей вселенной шла любовь».

На примере «Про это» мы снова убеждаемся, как противоречиво отношение Маяковского к классике. В ту пору, когда поэма писалась, в первой половине 20-х годов, он не раз заявлял об «устарелости»

поэтов прошлого. И в то же время в тексте его произведений — в сюжетах, образах, ассоциациях — заново возникали темы и мотивы, восходящие к Пушкину, Лермонтову, Достоевскому.

Драматизм темы «Маяковский и русская классика», может быть, особенно проявился в истории творческих взаимоотношений поэта с Чеховым. На первый взгляд тут все обстоит благополучно. В 1914 г., к десятилетию со дня смерти писателя, Маяковский пишет статью «Два Чехова», где произносит такие слова: «Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за „смешных“ людей, Чехова — „певца сумерек“, выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова» (I, 301).

Цитата, действительно, очень хорошая, но, как всякая цитата, она никак не исчерпывает текста, из которого вынута. Так и здесь. О самой статье я говорить не буду — от этой необходимости меня освобождает обстоятельная статья Э. А. Полоцкой (в сборнике «Маяковский и литература народов Советского Союза». М., 1983), где хорошо передана парадоксальность Маяковского — критика Чехова.

В 20-е годы отношение Маяковского к Чехову усложняется. Его оппозиция к Художественному театру распространяется и на чеховские постановки МХАТа. В прологе ко второму варианту «Мистерии-буфф» (1921) Нечистый заявляет:

Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.  
Сиди, мол, смирно,  
прямо или наискосочек  
и смотри чужой жизни кусочек.  
Смотришь и видишь —  
гнусят на диване  
тети Мани  
да дяди Вани.  
А нас не интересуют  
ни дяди, ни тети, —  
тётъ и дядь и дома найдете.  
Мы тоже покажем настоящую жизнь,  
но она  
в зрелище необычайнейшее превращена.  
(II, 248)

Здесь Чехов — мхатовский, как полагает поэт, сугубо бытовой, натуральный, и Маяковский с его «необычайнейшим» театральным зрелищем прямо противопоставлены друг другу. Можно было бы приводить еще более острые полемические высказывания Маяковского о Чехове — Станиславском (через тире, см. XII, 18), против «нытья» трех сестер — «В Москву, в Москву, в Москву» (XII, 272). Однако именно в эти годы, когда Маяковский атакует Чехова-драматурга в мхатовском исполнении, именно в это время обращается он к опыту «сильного, веселого художника слова». Он пишет пьесу «Клоп» (1928), несущую явные следы воздействия Чехова, автора «Свадьбы» (1890)<sup>13</sup>.

Чеховская пьеса-водевиль рисует мир мещанства, грубого и меркантильного; однако, чем оно грубее, тем настойчивее и претенциоз-

нее стремится прикрыть свое неэстетическое существо «красивым», эффектным флером. Отсюда — комизм, основанный на резких переборах высокого и низкого, изысканного и пошлого.

Жених, рьяно отстаивающий свои денежные интересы, так разговаривает с матерью невесты (он требует двух обещанных выигрышных билетов): «Сегодня же я узнал, что ваши билеты в залоге. Извините, тапап, но так поступают одни только эксплуататоры. Я ведь это не из эгоистичизма — мне ваши билеты не нужны, но я из принципа и надувать себя никому не позволю. Я вашу дочь осчастливил, и если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. Я человек благородный!»<sup>14</sup>.

Как видим, в его речи два непрерывно сталкивающихся ряда: «тапап», «эгоистичизм», «Я человек благородный». И — «я вашу дочь с кашей съем».

По этому же принципу строится диалог акушерки Змеюкиной и телеграфиста Ятя:

«З м е ю к и н а. Какие вы все противные скептики! Возле вас я задыхаюсь. . . Дайте мне атмосферы! < . . . > Скажите, пожалуйста, отчего мне так душно?

Я т ь. Это оттого, что вы вспотели-с. . .» (XII, 111).

Часто подобные перебои стиля связаны с тем, что реплика персонажа неверно понята. Капитан 2-го ранга Ревунов-Караулов туговат на ухо. «Постыдились бы на старости лет!», — возмущенно бросает ему мать невесты, на что он отвечает: «Котлет? Нет, не ел. . . благодарю вас» (XII, 122).

Эта стилевая двуплановость драматургического повествования, раскрывающая всю смехотворность эстетических устремлений, претензий и поползновений мещанства, во многом наследуется Маяковским в «Клопе». Чеховский жених назывался Эпаминондом Апломбовым — не больше, не меньше. Жених у Маяковского, носивший сугубо прозаическую фамилию «Присыпкин», стал Пьером Скрипкиным.

У Чехова в «Записных книжках» находим такую запись: «Розалия Осиповна Аромат» (XVII, 53). Мать невесты у Маяковского — «Розалия Павловна Ренесанс» (XI, 216).

В «Клопе» тащат рояль под идиотически-изысканные возгласы: «Бетховёна!.. Шакеспеара!..». Но они перебиваются голосами: «Под крылышко, под крылышко ее берите! Ух и зубов, зубов-то! Вдарить бы!» (XI, 237).

Самый этот контраст: «Шакеспеара!» и «Вдарить бы!», — по-маяковски заостренный, гиперболизированный, восходит к чеховской «Свадьбе».

Использует Маяковский и прием неправильно расслышанных реплик: « — Красота — это мать. . .» — «Мать! Кто сказал „Мать“? Прошу не выражаться при новобрачных» (XI, 239). Или: « — Ах, это так шарман, ах, это просто петит истуар. . .» — «Кто сказал „писуар“? Прошу при новобрачных. . .» (XI, 240).

Будущая книга «Юмор Маяковского» не может быть написана без главы «Смех Чехова».

В той же статье «Два Чехова» Маяковский приводит как «одну из самых характерных вещей Чехова» его басню для детей:

Шли однажды через мостик  
Жирные китайцы.  
Впереди их, задрав хвостик,  
Поспешали зайцы.  
Вдруг китайцы закричали:  
«Стой, лови! Ах! Ах!»  
Зайцы выше хвост задрали  
И попрытались в кустах.  
Мораль сей басни так ясна:  
Кто хочет зайцев кушать,  
Тот ежедневно, встав от сна,  
Папашу должен слушать.

Маяковского восхитил пародийно приставленный к басне нраво-учительный, сугубо педагогический, прописной финал: «Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: „Папашу должен слушать“. Появление фразы можно оправдать только внутренней „поэтической необходимостью“» (I, 300—301).

Видимо, пример с комически-поучительной басней запомнился на годы. Десять лет спустя в 1923 г. поэт пишет краткое предисловие к сборнику своих стихов «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается». Он заявляет: «Я знаю много лучше других сатирическую работу». И в доказательство приводит «Схему смеха». Это стихотворный рассказ о том, как шла баба с молоком по железнодорожному пути. На нее чуть не наехал курьерский поезд, но мужик с бараниной помог ей спастись. Далее следует концовка:

Хоть из народной гуши,  
А спас средь бела дня.  
Да здравствует торгующий  
Бараниной средняк!

Да светит солнце в темноте!  
Горите, звезды, ночью!  
Да здравствуют и те, и те —  
И все иные прочие!

Маяковский поясняет:

«В этом стихе нет ни одной смешной мысли, никакой смешной идеи. Идеи нет, но есть правильная сатирическая обработка слова. Это не стих, годный к употреблению. Это образчик» (XII, 51—52).

Нетрудно увидеть, что сатирический «образчик» Маяковского строится по принципу, который так понравился поэту в чеховской басне для детей. Здесь так же, как и в басне, комическая суть — в полной неожиданности морали, венчающей стихотворение. Только у Чехова эта мораль связана с воспитанием, а у Маяковского, как и следовало ожидать, с политикой.

Вы читаете веселое стихотворение поэта «Весна» (1927) и обнаруживаете, что в описании мнимых дачных прелестей и красот он, оставаясь самим собой, в то же время идет по следам юмористических рассказов чеховского дачного цикла.

Один их характерных приемов молодого Чехова-сатирика — каламбурное обыгрывание названий газет и журналов. В заметке 1883 г. читаем: «Русская печать имеет... Наблюдателя, Инвалида и Сибирь». Или: «Русская мысль высылается... в плотной обложке» (II, 14).

Маяковский также использует этот прием. Художник Бельведонский, «портретист, баталист, натуралист», восторженно восклицает, обращаясь к Победоносикову: «Тюрьма и ссылка по вас плачет, журнал, разумеется» (XI, 299).

Во многих воспоминаниях рассказывается о том, как Маяковский соединял пословицы, цитаты в комически-неожиданных сочетаниях. «Не плюй в колодез. . . Вылетит, не поймаешь». Любопытно, что и тут Чехов-юморист оказывается его предшественником. В записной книжке находим запись: «Во Францию два гренадера, в стороне от веселых подруг» (XVII, 83). В «Чайке» управляющий Шамраев произносит изречение, составленное из двух совершенно разных афоризмов: «*Dé gustibus aut bene, aut nihil*» (т. е. о вкусах — или хорошо, или ничего). Так непривычно связались изречения «О вкусах не спорят» и «О мертвых — или хорошо, или ничего».

Мы видим, как близка «сатирическая обработка» Маяковского построению комического образа, диалога, фразы у Чехова, драматурга и прозаика. И, что важно отметить, родство тут не только внешнее, оно касается не только техники смешного, отдельных приемов. Смелый и дерзкий новатор Маяковский не раз вступает на путь, проложенный Чеховым-сатириком, обличителем махрового мещанства, которое прикрывает свою суть словами о красоте, благородстве.

Мы еще раз убеждаемся в том, насколько ошибочно основывать оценку взаимоотношений поэта с классиками только на его собственных полемических высказываниях. Действительная картина оказывается гораздо сложнее. Маяковский нападает на предшественников, спорит с ними; и вместе с тем как будто дремлют в его художественном сознании, воображении многие образы, сюжеты, мотивы Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Достоевского, Чехова. Отворачиваясь от них на уровне полемики, Маяковский обращается к ним на ином, глубинном уровне.

Эта включенность поэта в поток культуры, так гениально уловленная Блоком в его неотправленном письме, эта неотвратимость и неотступность традиции многие годы ускользала от писавших о Маяковском. Не говорим уже о Мережковском, для которого все футуристы дикари и «хамы». Но и позднее, в 20-е годы, нередко о Маяковском писали как о поэте, у которого никаких связей с культурой нет. Пожалуй, наиболее развернуто сформулировал это мнение А. Воронский. В его двухтомнике «Литературные портреты» помещена статья «Маяковский». Герой поэта низведен здесь до «сплошной физиологии»<sup>15</sup>. Философия, культура, «усилия гигантов человеческой мысли» — «герою Маяковского все это ни к чему»<sup>16</sup>. Ни о какой классической традиции и речи быть не может: критик видит в поэте, с одной стороны, «здоровое, нутряное, наивно-грубоватое „о-го-го“, преклонение и возведение им „в перл создания“ дикарского, физиологического начала», и, с другой стороны, все это сталкивается «с нервозностью, с тоской, с бессилием»<sup>17</sup>. Своей статьей А. Воронский отлучал поэта и от культуры, и от коллектива («Маяковский очень одинок и далек от людей. . . Он — крайний индивидуалист и эгоцентрист. Так же далек он и от революции. В общем не поэт, а голый человек на голой земле») <sup>18</sup>.

Здесь А. Воронский сам был не одинок. Со сходными упреками и обвинениями в адрес поэта выступали в 20-е годы критики Л. С. Сосновский, автор статьи «Довольно маяковщины», В. П. Полонский, выступивший с заметками «Леф или блеф», «Блеф продолжается», и многие другие.

Перелом наступил в середине—второй половине 30-х годов и связан он был с двумя обстоятельствами. Во-первых, с известной оценкой Маяковского как лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи. А во-вторых, со столетней годовщиной со дня гибели А. С. Пушкина. Эту дату отмечали весьма широко и торжественно.

Появляются статьи о творческих переключках двух поэтов: «Пушкин и Маяковский» В. Н. Яхонтова<sup>19</sup>, «Разговор Маяковского с Пушкиным» В. Тренина<sup>20</sup>, «Маяковский и Пушкин» Инн. Оксенова<sup>21</sup>, «Пушкин и Маяковский. Некоторые параллели» Ан. Тарасенкова<sup>22</sup>.

В некоторых из названных статей давала себя знать и другая крайность. Слишком поспешно старались порой авторы привести двух поэтов к общему знаменателю.

Сегодняшний исследователь Маяковского в его отношении к русской классике, естественно, отказывается от прежних устаревших, схематических подходов к этой проблеме. Его никак не удовлетворит характеристика поэта как только лишь ниспровергателя классики. И вместе с тем не устроит его и попытка изобразить поэта как вполне добропорядочного и спокойного наследника, который только и делает, что чтит своих литературных предков, не вступая с ними ни в какую полемику.

В наше время открылась возможность показать диалектику взаимоотношений поэта с классикой, напряженную смену «атак» на них и чистосердечных признаний их значения; раскрыть эволюцию поэта, состоявшую в объективном сближении с классиками, несмотря на полемические декларации и заявления самого разнообразного свойства.

Страницы творческой биографии Маяковского, связанные с его отношением к классикам, принадлежат к особенно напряженным и драматичным — даже на фоне его бурной деятельности, лишенной, как он писал, «позорного благоразумия».

Видимо, чтобы лучше разобраться в этой теме, надо помнить о поэте революции таком, каким он был на самом деле. Не забывать о крайностях, о той чрезмерности, которая составляла неотъемлемое свойство его натуры. Не смягчая противоречий, показывать, что, споря с классиками, он спорил и с самим собой.

И — все больше ощущал свою кровную связь с великими.

<sup>1</sup> Впервые статья «Грядущий хам» появилась в журнальчике «Полярная звезда», который издавал П. Струве, в 1905 г. (№ 3, 30 дек.). Поскольку содержание статьи было однозначным, редакция уведомляла читателей, что оставляет религиозно-политические выводы автора на его совести. Отдельное издание вышло в 1906 г. вместе со статьей «Чехов и Горький» (СПб.: Изд. Пирожкова).

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. СПб.; М.: Изд. М. О. Вольфа, т. XI, с. 24.

<sup>3</sup> Там же, с. 34—35, 35—36.

<sup>4</sup> Там же, с. 20, 49, 42.

<sup>5</sup> Там же, с. 81, 83, 85, 87, 89, 90.



- <sup>6</sup> Ленинградская «Красная газета», передавая содержание доклада Маяковского «О сегодняшней поэзии» (20 мая 1924 г.), приводила его слова: «... беспочвенная эмигрантская дребедень в лице Бунина и Мережковского и им подобных» (IV, 393).
- <sup>7</sup> Цит. по рукописи воспоминаний С. С. Шамардиной. Копия хранится у автора статьи.
- <sup>8</sup> Подробнее об этом — в нашей статье «Послушайте!» (в кн.: Маяковский и литература народов Советского Союза. Ереван, 1983).
- <sup>9</sup> Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1964, т. 2, с. 207.
- <sup>10</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1963, т. 7, с. 350.
- <sup>11</sup> Там же, с. 511. См. запись от 30 декабря 1918 г. в кн.: Блок А. Записные книжки, 1901—1920. М., 1965, с. 442.
- <sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1973, т. VI, с. 418.
- <sup>13</sup> На близость этих двух пьес уже обращалось внимание. Из последних работ назовем статью Б. И. Зингермана «Водевили Чехова» (в кн.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы. М., 1979, с. 59).
- <sup>14</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М., 1978, т. 12, с. 109—110. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>15</sup> Воронский А. Литературные портреты. М., 1928, т. 1, с. 352.
- <sup>16</sup> Там же, с. 355.
- <sup>17</sup> Там же, с. 360.
- <sup>18</sup> См.: Там же, с. 375, 387.
- <sup>19</sup> Лит. Ленинград, 1936, № 1.
- <sup>20</sup> 30 дней, 1936, № 10.
- <sup>21</sup> Лит. Ленинград, 1936, № 18.
- <sup>22</sup> Знамя, 1937, № 1.

Е. А. СЕРГЕЕВ

## МАЯКОВСКИЙ И ФЕТ

Владимир Владимирович Маяковский родился на следующий год после смерти Афанасия Афанасьевича Фета.

Именной указатель Полного собрания сочинений поэта показывает, что во всех его многочисленных стихах, поэмах, статьях, выступлениях, письмах, составивших тринадцать томов, Фет упоминается лишь трижды.

Все это вроде бы говорит о том, что сама постановка темы «Маяковский и Фет» едва ли правомочна. Действительно, ни о заимствованиях, ни о влиянии здесь речи быть не может. Маяковского не причислишь к тем, кто стремится установить свою «поэтическую родословную», кто считает себя последователем и наследником того или иного из поэтов прошлого. Напротив, по складу дарования он больше нуждался не в «прародителях», а в оппонентах, дающих повод к спору. Он часто и охотно ополчался на современников — от Северянина до «кудреватого Митрейки», не останавливался и перед авторитетом классиков, бесцельны его явные пародии и перифразы (обычно не сатирические, а ироничные), реже встречаются скрытые подражания.

В произведениях Маяковского уже обнаружено множество параллелей с творениями самых разных писателей (не только поэтов, но и прозаиков, драматургов, критиков); постоянно выявляются все новые и новые реминисценции. Их невозможно назвать обычными отзвуками или отголосками (вольными или невольными). Нет. Тут

скорее сознательное указание на чужой текст, который Маяковский выбрал фоном для демонстрации своего создания, включил этот чужой текст в подтекст собственного произведения. Лишенные фона и подтекста, стихи Маяковского воспринимаются не полностью, поскольку в этом случае «не прочитываются» полемичность, полифония, многоголосица — столь важные в его поэтике, ведь, как правило, у него произведение контрастирует с фоном, с подтекстом.

Отношение Маяковского к творениям других поэтов чаще всего принимает диалектическую форму «притяжения-отталкивания», «сходства-различия», когда ему явно импонируют одни черты творчества коллег или предшественников и в то же время он напроочь не приемлет другие, когда чужое высказывание он привлекает именно для того, чтоб, оттолкнувшись от него, развить собственную мысль. Но оттолкнуться, как известно, можно лишь от чего-то крупного, весомого; с мелочью так не получится, мелочь лишь оттолкнешь от себя. Вот это-то двуединство — «сходство-различие», «притяжение-отталкивание» — и обнаруживается, по-моему, в отношении Маяковского к Фету.

Мой стих дойдет,  
но он дойдет не так, —  
не как стрела  
в амурно-лировой охоте,  
не как доходит  
к нумизмату стершийся пятак  
и не как свет умерших звезд доходит.

(X, 281)

Здесь характерно акцентированное, вынесенное в конец строки, в рифму «не так», предполагающее существование вполне определенного оппозиционного «так», предполагающее существование конкретного оппонента.

Кого?

«Стрела в амурно-лировой охоте» и «стершийся пятак», по всей вероятности, никому лично не адресованы.

А вот «свет умерших звезд» — прямая полемика с Фетом (стихотворение «Угасшим звездам»), ибо в русской лирике именно Фет сравнивал свои стихи со светом, продолжающим идти и через тысячелетия после того, как погас источник, его излучавший:

Может быть, нет вас под теми огнями:  
Давняя вас погасила эпоха —  
Так и по смерти лететь к вам стихами,  
К призракам звезд буду призраком вздоха.<sup>1</sup>

Чрезвычайно интересно и почти дословное сходство с Фетом одной из строк так называемого «второго вступления» в поэму «Во весь голос».

Маяковский:

В ночи Млечпуть серебряной Окою. . .

Фет:

И как река засветит Млечный Путь.<sup>2</sup>

Правда, тут, скорее всего, не сознательное повторение или перифраз, а совпадение, но и оно не случайно, что я и постараюсь доказать.

Для начала рассмотрим каждый из трех случаев упоминания

Фета, отмеченных именованным указателем Полного собрания сочинений Маяковского.

Первый относится к 1916 г.

Стихотворение «Надоело» начинается так:

Не высидел дома.  
Анненский, Тютчев, Фет.  
Опять,  
тоскою к людям ведомый,  
иду  
в кинематографы, в трактиры, в кафе  
(I, 112)

Строфа построена на оппозициях: «не высидел» — «иду»; из дома — в город; от поэзии — к людям; фамилиям трех лириков в рифмующейся строке противостоят три значных заведения (кинематограф тогда еще считался не культурным учреждением, а дешевым балаганом).

Маяковский как бы порывает с предшественниками, притом порывает резко, что подчеркнуто убыстряющимся ритмом второй строки. Однако заключительные строки стихотворения: «В 1916 году из Петрограда исчезли красивые люди» — заставляют по-иному воспринять и первую строфу. Стихотворение — единая целостная структура, где все элементы, конечно же, взаимосвязаны, и уж тем более взаимосвязаны зачин и финал. В последней строке для нас важно слово «исчезли». Значит, были, но перевелись, иначе Маяковский сказал бы по-другому, например «не было и нет», и тогда тут звучало бы прямое обвинение трем лирикам, которые, «рифмами пикируя», выдумали «красивых людей». Но такого обвинения здесь нет. Произведение, конечно же, многозначно, но есть в нем и такой оттенок смысла: в стихах Анненского, Тютчева и Фета запечатлены «красивые люди», хотя, видимо, с точки зрения Маяковского, изображены они излишне «поэтично» и к тому же в чрезмерно «поэтической» обстановке, по крайней мере не в трактирах и кафе.

И наконец, в этом стихотворении есть важное для избранной темы прямое авторское признание в том, что Фета он читал, и читал столь долго и много, что аж «надоело».

И следующее обращение к Фету, прозвучавшее через два года (1918), доказывает, что молодой футурист хорошо знаком с творчеством старого лирика: «...поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово „конь“ и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади».

Конь — изысканно, лошадь — буднично» (XII, 12).

По всей вероятности, сам Маяковский не составлял частотного словаря Фета, а цифру извлек из книги В. С. Федина «А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике» (Пг., 1915) (правда, у Федина другая цифра — 26, но, видимо, Маяковский по склонности к гиперболизации сразу же увеличил ее почти вдвое).

Фету предъявлен упрек в «изысканности», абсолютно неприемлемой Маяковским, и это, разумеется, свидетельство отталкивания, но есть здесь и знак притяжения, ведь трудно предполагать, что Маяковский интересовался частотным словарем поэта, который ему совершенно безразличен.

И наконец, в третий раз имя Фета, поставив его в ряд с Ломоносовым, Пушкиным и Тютчевым, лидер Рефа произнесет в 1929 г. во время выступления на Втором расширенном пленуме правления РАППа. Мы уже знаем, что к этому времени изменилось отношение Маяковского к Пушкину («Нам стоять почти что рядом»), и то, что в данном случае рядом с Пушкиным поставлен Фет, говорит о многом.

Как видим, Маяковский достаточно хорошо знаком с творчеством Фета, притом в обращении к Фету у него нет того ироничного пренебрежительного неприятия, которое ощутимо, когда он говорит, например, о Надсоне. Он серьезно полемизирует с Фетом, следовательно, считает его приемлемым соперником. В этом смысле можно говорить об определенном сходстве в отношениях Маяковского к Фету и Есенину. И не случайно во вступлении к поэме «Во весь голос» рядом стоят два отрицания: «Я к вам приду. . . не так, как песенно-есененный провлять» и «Мой стих дойдет. . . не так. . . как свет умерших звезд доходит». В обоих случаях уважение к чужому таланту, в обоих случаях ясное представление о том, что и Есенин и Фет дойдут до потомков, и в то же время откровенное неприятие и того и другого пути — «Мой стих дойдет, но он дойдет не так».

Анненский, Тютчев, Фет (точнее, поздний Фет, периода «Вечерних огней») — с творчеством этих поэтов связано то направление в русской философской лирике, которое отличает астральность образов, «космический лиризм»<sup>3</sup>, когда поэт, оказавшись как бы один на один с мирозданием, как глубоко личное, интимное переживает свою взаимосвязь с вечностью и бесконечностью, со смертью и бессмертием. Такой взгляд на мир близок Маяковскому-лирику, хотя, конечно же, лирика, по его мнению, не первоочередное и не главное дело для поэта, но в то же время и отнюдь не последнее и даже не третьестепенное. «Где вы, сеятели правды или звезд сиятели?» — спрашивал он, обращаясь к коллегам-современникам. Да, «сеятели правды» для него, конечно же, впереди, но и без «сиятелей звезд» литература тоже не полна («Если б я поэтом не был, я бы стал бы звездочетом»). Маяковскому родственны многие мотивы творчества Тютчева, Фета и Анненского, напряженное размышление «о времени и о себе», желание говорить «векам истории и мирозданию» — эти и другие вопросы философской лирики его чрезвычайно интересуют, но вот ответы не устраивают, и он оспаривает их. Из трех лириков основным оппонентом себе он избирает Фета.

Как видим, у Маяковского, помимо открытой полемики с Фетом, есть еще и скрытая, помимо прямых ссылок — еще и косвенные. Вот их-то и стоит поискать.

На чем же могло основываться «сходство-различие», «притяжение-отталкивание»? Собственно говоря, вторая часть диалектического двуединства очевидна.

Фет — лирик. Писал он и рассказы, очерки, статьи, переводил философский труд Шопенгауэра, но все это, так сказать, работа по совместительству, а в поэзии он лирик, и только лирик, притом мастер короткой формы. Его творческий идеал — «книжка небольшая томов премногих тяжелей».

Литературный идеал Маяковского прямо противоположен — «все

сто томов моих партийных книжек». Маяковский словно стремится коснуться всех сторон жизни и отобразить жизнь во всех родах и видах поэзии. Тома «партийных книжек» включают обилие жанров от драмы до рекламы, от эпических поэм до частушек, от стихов для детей до сатиры. Включают они и лирику как любовную, так и философскую, но даже лирика у Маяковского всегда социально акцентирована.

Широко известно и часто цитируется признание поэта:

И мне  
агитпроп  
в зубах навяз,  
и мне бы  
строчить  
романсы на вас —  
доходней оно  
и прелестней.  
Но я  
себя  
смирал,  
становясь  
на горло  
собственной песне.

(X, 280)

Из этого вовсе не следует, что «собственной песней» Маяковский считает романсы. Не следует уже хотя бы потому, что в сочетании «строчить романсы на вас» скрыта ирония, основанная на различии между лексикой и синтаксисом. «На вас» можно «строчить» пародии, эпиграммы, сатиры и т. д., но только не романсы. И даже когда не было еще ни «агитпропа», ни надобности «вылизывать чахоткины плевки шершавым языком плаката», лирика Маяковского все равно была публицистична и не романсова («Послушайте!», «А вы могли бы?», «Нате!», «К ответу») — такова ее природа, она не исповедальная, а проповедническая и обращена к массам читателей или слушателей.

Фет же сознательно ориентируется на узкий круг причастных, посвященных, со-чувствующих, со-понимающих. «Непосвященных я к тебе не звал», — говорит он, обращаясь к собственной музе, и в словах его чувствуется гордость. Поэзия, по мнению Фета, особый «патент на благородство», особый пропуск в ту область человеческого духа, в ту, как он сам говорит, «свежую мглу», где «беззаветно лишь привольно свободной песне да орлу».

«Я ж, — словно возражает Маяковский, — с небес поэзии бросаю в коммунизм, потому что нет мне без него любви». Да, это именно так, ибо требования, предъявляемые поэтом к любви, таковы, что не могут быть реализованы обычным «договором двоих», для их воплощения необходимы кардинальные социальные перемены, влекущие за собой изменение нравственных представлений.

Это осуществимо, по убеждению Маяковского, лишь при коммунизме, а за него необходимо бороться, и потому у Маяковского само представление о творчестве неотделимо от понятия битвы, сражения: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», «Умри, мой стих, умри как рядовой» и т. д.

Фет, напротив, абсолютно не приемлет никаких баталий. Он не собирается драться ни на той, ни на этой стороне: «Радость чуя, не хочу я ваших битв». Вот это «не хочу» практически единственное, чем Фет может оправдать свою упорную безучастность, потому что когда ранее в стихотворении «Муза» он постарался обосновать ее логически, то доводы получились и неубедительные, и противоречивые: сначала он утверждает, что не хочет вступаться за страждущих потому, что в самом страдании «радость теплится», а затем заявляет, что поэзия должна нести «не бурю страстную, не вызовы к борьбе, а исцеление от муки».

Повторяю, «различия», «отталкивания» в творчестве Маяковского и Фета очевидны. Расхождений между поэтами более чем достаточно, чего не скажешь о совпадениях. И все-таки они есть.

Фет:

Как беден наш язык! . . .<sup>4</sup>

Маяковский:

Как бедна у мира слова мастерская!

(VI, 235)

Удивительна не столько текстовая схожесть, сколько смысловая. Во всей истории российской словесности не много отыщется писателей, упрекнувших в бедности наш великий, могучий и прекрасный язык.

Эти высказывания существенно отличаются от известного мотива философской лирики, наиболее точно выраженного знаменитой тютчевской строкой-формулой: «Мысль изреченная есть ложь»<sup>5</sup>. Тютчев говорит о принципиальной невыразимости мысли и чувства, о том, что они во всей полноте и красоте существуют лишь в душе человека и, вынесенные вовне, моментально блекнут и меркнут («... их оглушит наружный шум, дневные разгонят лучи. . .»); о том, что другой человек в принципе не способен понять твои мысли и чувства, а сам ты, извлекая их из глубины души, лишь «возмутишь ключи», лишь замутишь их чистоту, но ничего не добьешься, а потому «молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои».

Фет же и Маяковский говорят об ином. Они уверены, что в принципе мысли и чувства могут быть выражены, зафиксированы и переданы, но не обыденной речью (она бедна), а поэтической.

Фет:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук

Хватает на лету и закрепляет вдруг

И темный бред души, и трав неясный запах. . .

(«Как беден наш язык! . . .»)<sup>6</sup>

Маяковский (после знаменитых строк о «добыче радия»):

Но как

испепеляюще

слов этих жжение

рядом

с тлением

слова-сырца.

Эти слова

приводят в движение

тысячи лет

— миллионов сердца.

(VII, 121)

Фет и Маяковский не подвергают сомнению саму способность выражения мыслей и чувств, но сетуют на бедность, узость, ограниченность языка.

Дело опять-таки не в самом упреке (он может быть и риторическим), дело в том, что оба поэта и впрямь ощущали языковую тесноту, недостаточность, узость диапазона звучания, только каждому из них «бедными» представлялись диаметрально противоположные регистры. Для Фета «людские так грубы слова», что «их даже нашептывать стыдно!», а поэт, по его мнению, как раз и призван «шепнуть о том, пред чем язык немеет». Маяковскому же, напротив, недостает слов грубых и набатных, ему нечем «кричать и разговаривать».

Оба активно (Маяковский, конечно же, гораздо активнее) искали способы преодоления языковой и поэтической тесноты, и обоих поиски приводят к весьма схожим результатам.

Фет — музыкальный лирик, «поэт-композитор» — зачастую бывал удивительно косноязычен. И друзья, и противники ставили ему в вину прегрешения против грамматики. Он и сам знал за собой эту слабость и по большей части соглашался на дружескую правку, но иногда упрямился и, не считаясь с синтаксисом, отказывался от связок, смешивал падежи. К лексике и морфологии он относился с большим почтением, но порой и тут позволял себе роскошь выбрасывать «мелочишку суффиксов и флексий», например мог написать «простерть» вместо «простереть».

Тесными казались Фету не только языковые, но и поэтические нормативы. Он придумывает новые размеры и ритмы, новые рифмы.

Свеча нагорела. Портреты в тени.

Сидишь прилежно и скромно ты.

Старушке зевнулось. По окнам огни

Прошли в те дальние комнаты.

(«Свеча нагорела . . .») <sup>7</sup>

Не нами

Бессилье изведено слов к выраженью желаний.

Безмолвные муки сказались людям веками,

Но очередь наша, и кончится ряд испытаний

Не нами.

(«Напрасно. . .») <sup>8</sup>

Лесом мы шли по тропинке единственной

В поздний и сумрачный час.

Я посмотрел: запад с дрожью таинственной

Гас.

(«Лесом мы шли. . .») <sup>9</sup>

Взвод, вперед, справа по три, не плачь!

Марш могильный играй, штаб-трубач!

(«На смерть Бразникова») <sup>10</sup>

Приведенные строчки, окажись они сочиненными в наше время, наверняка были бы записаны «лесенкой», потому что такова их ритмика с явно ощутимыми внутристроковыми паузами. А если к этому прибавить еще и рифмы («что ж вы — подошвы», «вырость — сырость», «румян ты — бриллианты», «числ — смысл», «простерть — смерть», «привет ли — петли — нет ли»), то тут уже не сложно заметить те принципы поэтики, что позже были развиты Маяковским.

Отклонения от нормативной грамматики, которые с годами становились у Фета все заметнее, Маяковский смолodu возвел в ранг нового поэтического правила. Уже в одном из ранних произведений в первой же строке он утверждал: «Я сразу смазал карту будня», образовав от «будни» единственное число «буден», у него вообще трудно найти стихотворение, которое не изобиловало бы неологизмами и (позволим себе новое словообразование) неосинтаксизмами.

Едва ли Маяковский, знающий цену поэтическому эксперименту, мог не заметить новаторских рифм, ритмов, интонаций в стихах предшественника, едва ли мог он не оценить того, что у Фета эти ритмы и рифмы появились раньше, чем, скажем, у А. К. Толстого или Д. Минаева. Однако это всего лишь формальная сторона дела, а есть в лирике Фета и более значимые черты, которые не могли не привлечь внимания Маяковского.

У Фета, интимного лирика, мастера «мимолетностей», нюансов, полутонов, под старость вдруг обнаруживается странное, внезапное и потому, похоже, самого поэта пугающее свойство — назовем его титанизмом, понимая под этим ощущение поэтом своей личностной, человеческой (а не только художнической) величины и значимости, ощущение в себе исполинских сил (в данном случае сил духовных) и как следствие — жажды богоборчества (для атеиста Фета бог — символ еще не познанных, но властных сил Вселенной).

Фет, по собственному же определению, «природы праздный соглядатай», неожиданно вступает в спор с природой и начинает дерзить (знаменитая «лирическая дерзость») самым могущественным и таинственным ее явлениям.

Дерзит небытию (уничтожению, «ничтожеству», как он его называет):

Что ж ты? Зачем? Молчат и чувства и познание.  
Чей глаз хоть заглянул на роковое дно?  
Ты, — это ведь я сам. Ты только отрицаешь  
Всего, что чувствовать, что мне узнать дано.

(«Ничтожество») <sup>11</sup>

Дерзит смерти:

Пусть головы моей рука твоя коснется  
И ты сотрешь меня со списка бытия,  
Но пред моим судом, покуда сердце бьется,  
Мы силы равные, и торжествую я.

Еще ты каждый миг моей покорна воле,  
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты.  
Покуда я дышу, ты мысль моя — не боле,  
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

(«Смерти») <sup>12</sup>

«Мы силы равные» — Фет требует равноправия, равнотия. И равны не просто мир и человек вообще (символ человечества), а конкретно: «вселенная» и «я».

Два мира властвуют от века,  
Два равноправных бытия:  
Один объемлет человека,  
Другой — душа и мысль моя.

(«Добро и зло») <sup>13</sup>



И более того, уж коли на то пошло, то «я» значимее мира, ценнее его. «Я» носит в душе «огонь сильнее и ярче всей вселенной», огонь, который «ни времени не знает, ни пространства».

Весьма интересно, что Фет еще чувствует некую неправомерность претензий, недопустимость подобного самонения, отсюда и оговорки, отсюда и своеобразное унижение рядом с дерзостью. Он именует себя «скудельным сосудом», «добычей суеты, вместилищем ее непостоянства», «рабом». Но унижение тут паче гордости.

И только с годами приходит к нему иное ощущение и понимание диалектики личности и бытия. А еще точнее, его к нему приводит логика развития русской литературы, в которой с невероятной скоростью растет представление о ценности личности. Когда Фету было 15 лет, Евгений «бедный» (в помрачении рассудка) отважился погрозить «кумиру» и произнести: «Ужо тебе!». Когда Фету только-только перевалило за двадцать, Акакий Акакиевич (и то после собственной смерти) рискнул стащить шинель со «значительного лица», а Демон (но Демон, а не человек) дерзнул бросить вызов богу. А к тому времени, когда Фету было уже за шестьдесят и он начал публиковать выпуски «Вечерних огней», герои Герцена и Чернышевского уже задали обществу «проклятые вопросы» — «Кто виноват?» и «Что делать?», герои Толстого уже заставили европейскую цивилизацию задуматься, действительно ли она разумна и гуманна. А Иван Карамазов уже «вернул билетик» богу. Вопросы, заданные Фетом, столь же масштабны, но обращены они к космосу и мирозданию.

Фет приходит к титанизму, Маяковский же исходит из него. Исходит изначально. 1915 год: «Эй вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!». Ощущение это для него естественно. Он сохранит его до конца жизни. 1930 год (одни из последних написанных им строк):

Ты посмотри, какая в мире тишь.  
Ночь обложила небо звездной данью.  
В такие вот часы встаешь и говоришь  
векам, истории и мирозданию.

(X, 287)

Маяковский как бы оспаривает у Фета смысл титанизма, его значение и назначение.

Сознание собственной значимости, сознание того, что душа «равноправна» с мирозданием и даже превосходит его («огонь сильнее и ярче всей вселенной»), для Фета трагично, ибо «мертвецу с пылающим лицом» (солнцу, а значит, и звездам) отпущена «вечность», «столетий миллионы», а ему — «миг», и в этом он видит некую вселенскую несправедливость.

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет уходя.

(«А. Л. Б-ой») <sup>14</sup>

Для Маяковского же титанизм оптимистичен, обнадеживающ. Если «душа и мысль» равноправны и равновелики «всей вселенной», то, следовательно, можно на равных говорить «векам истории и мирозданию» и договориться, прийти к соглашению, сотрудничеству, соавторству. Поэтому Маяковский при всей его склонности к полемике,

при всей его жажде борьбы вовсе не стремится оспорить время и пространство, осилить, одолеть их, напротив, он хочет их использовать, приручить, что ли.

Фет:

...прямо смотрю я из времени в вечность.

*(«Измучен жизнью,  
коварством надежды...»)* <sup>15</sup>

Маяковский:

Прямо  
    перед мордой  
                пролетает вечность —  
бесконечночасый распустила хвост.  
Были б все одеты,  
                и в белье, конечно,  
если б время  
        ткало  
                не часы,  
                        а холст.  
Впречь бы это  
        время  
                в приводной бы ремень,  
спустят  
    с холостого —  
                и чеши и сыпь!

Чтобы  
    не часы показывали время,  
а чтоб время  
        честно  
                двигало часы.

*(VII, 88—89)*

Маяковский мечтает о двигателе, работающем на энергии времени. Мечтает он приспособить к делу, к насущным нуждам и солнцу.

Фет явно противопоставляет себя солнцу:

Не тем, господь, могуч, непостижим  
Ты пред моим мятущимся сознанием,  
Что в звездный день твой светлый серафим  
Громадный шар зажег над мирозданием.

Нет, ты могуч и мне непостижим  
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный серафим,  
Огонь сильнее и ярче всей вселенной.

*(«Не тем, господь, могуч,  
непостижим...»)* <sup>16</sup>

Маяковский свое знаменитое «Необычайное приключение...» тоже начинает с претензий к светилу, но самая первая строка звучит как техническая характеристика: «В сто сорок солнц закат пылал». Лампочки в сто свечей были тогда еще редкостью, а тут этакая энергия пропадает — «закатывается».

И день за днем  
                ужасно злить  
меня  
    вот это  
        стало...

Я крикнул солнцу:  
«Дармоед! . .  
чем так,  
без дела заходить,  
ко мне  
на чай зашло бы!»  
(II, 35)

Та же, что и у Фета, «лирическая дерзость», но в гораздо более бесцеремонной форме. Однако это только зачин. Далее отношения у поэта и светила складываются иначе.

Черт дернул дерзости мои  
орать ему, —  
                        skonфужен,  
я сел на уголок скамьи,  
боюсь — не вышло б хуже!  
Но странная из солнца ясь  
струилась, —  
                        и степенность  
забыв,  
                        сiju, разговорясь  
с светилом постепенно. . .  
И скоро,  
                        дружбы не тая,  
бью по плечу его я.  
А солнце тоже:  
                        «Ты да я,  
нас, товарищ, двое!»  
(II, 36)

Здесь уже явно ощутимы приязнь (не от этого ли слова и неологизм «ясь?»), товарищество, дружба. Отсюда же и в соавторстве с солнцем созданный лозунг: «Светить всегда, светить везде, до дней последних донца», притом в контексте стихотворения «до дней донца» означает вовсе не «до смерти», а «до скончания веков», т. е. практически до бесконечности. И тут становится очевидным еще одно принципиальное сходство-расхождение Маяковского с Фетом. Оба задумываются о «бессмертии», «воскрешении», «оживлении», но приходят к диаметрально противоположным выводам.

Маяковский уже в одном из ранних стихотворений утверждает: «Убьете, похороните — выроюсь!». Знаменитое стихотворение Фета «Никогда» и начинается прямо с этого:

И без усилий, словно паутину,  
Сотлевшую раздвинул домовину,  
И встал.

Ожил. Воскрес. Вновь явился на свет. И что же увидел?

. . . Земля давно остыла  
И вымерла. Кому же берегу  
В груди дыханье? Для кого могила  
Меня вернула? И мое сознание  
С чем связано? И в чем его призвание?

Куда идти, где некого обнять, —  
Там, где в пространстве затерялось время?  
Вернись же, смерть, поторопись принять  
Последней жизни роковое бремя.<sup>17</sup>

Почему же Фет избирает для себя столь позднее, уже безнадежно просроченное воскрешение из мертвых?

Потому, что коль скоро это возможно, то, следовательно, жизнь становится вечной. Жизнь в погибшем мире бессмысленна, конец можно отсрочить, но не исключить. Вот Фет и начинает сразу с финала, пропуская все промежуточные стадии.

Фету чужды любые формы предвидения, пророчества, прогноза. В его стихах чрезвычайно мало глаголов в будущем времени. В тех же буквально считанных строках, когда поэт все-таки обращается к грядущему, выясняется, что в его видении «предстоящее» — это просто перенесенное вперед «настоящее», сохранившееся неизменным в лучшем случае, а в худшем — постаревшее, оскудевшее, обветшавшее (см. стихотворения: «Что за вечер! А ручей...», «Напрасно...», «Ей же», «Теперь», «Если радует утро тебя...», «Завтра — я не различаю...» и т. д.). У Фета даже кукушка не гадает, не предсказывает («Кукушка»). Представление о том, что «грядущее» внешне не будет отличаться от «настоящего», с особой очевидностью проявилось именно в стихотворении «Никогда», где поэт, воскресший на уже обледеленной планете, тем не менее узнает и свой дом, хоть и разрушенный, и парк знакомый, и рядом стоящее опустевшее селенье, и церковь с ветхой колокольней.

В мировоззрении Фета абсолютного будущего нет, а раз так, то «Пора за будущность заранее не пугаться, Пора о счастии учиться вспоминать»<sup>18</sup>, отсюда и гипертрофированная значимость настоящего — утекающих мгновений жизни, отсюда наипристальнейшее внимание к «мимолетности», сиюминутности ощущений:

И я, как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.  
Я ль неся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?

(«На стоге сена  
ночью южной...») <sup>19</sup>

Это при жизни, это «теперь», но в будущем ничего не изменится:

Так и по смерти лететь к вам стихами,  
К призракам звезд буду призраком вздоха.

(«Угасшим звездам») <sup>20</sup>

Для Маяковского же, напротив, необходимость ориентироваться на будущее самоочевидна. В молодости, похоже, вера в бесконечность жизни была у него стихийной, она прорывалась даже тогда, когда он обращался к апокалипсическим мотивам. Еще раз процитирую конец стихотворения «Надоело»:

Когда все расселятся в рай и в аду,  
земля итогами подведена будет —  
помните:

в 1916 году  
Из Петрограда исчезли красивые люди.

(I, 114)

В том-то и суть, что подсознательная вера в бесконечность жизни прорывается здесь сквозь логику, ломает логику, отвергает и опровергает ее. «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую

жизнь!» — для Маяковского это изначально, это не нуждается в доказательствах.

В 20-е годы у Маяковского представление о бессмертии начинает обретать черты конкретности.

Виджу,  
    вижу ясно, до деталей.  
Воздух в воздух,  
    будто камень в камень,  
недоступная для тленов и крошений,  
    рассиявшись,  
    выситя веками  
мастерская человеческих воскрешений.  
Вот он,  
    большелобый  
    тихий химик,  
перед опытом наморщил лоб.  
Книга —  
    «Вся земля», —  
    выскакивает имя.  
Век двадцатый.  
    Воскресить кого б?  
— Маяковский вот...  
    поищем ярче лица —  
недостаточно поэт красив. —  
Крикну я  
    вот с этой,  
    с нынешней страницы:  
— Не листай страницы!  
    Воскреси!

(IV, 181)

Мастерскую «человечьих воскрешений» Маяковский действительно видел «ясно до деталей», в чем легко убедиться, просмотрев ремарки и соответствующие реплики в VI картине пьесы «Клоп», где изображен «институт (не мастерская, не кустарно-экспериментальные поиски, а уже научно обоснованное массовое производство. — Е. С.) человеческих воскрешений». Все изображено «весомо, грубо, зримо» и максимально реалистично.

Создается впечатление, что в середине 20-х годов для Маяковского «оживление» не столько поэтический образ, сколько прообраз будущего, не случайно в поэме «Про это» глава, в которой говорится о «воскрешении», названа столь официально: «Прощение на имя... прошу вас, товарищ химик, заполните сами!».

К тридцатому году представление поэта об отношениях с будущим меняется. Теперь речь уже не о телесном воскрешении, а о духовном бессмертии, теперь уже не просьба к потомкам, а уверенность в том, что слово, сказанное «во весь голос», будет ими услышано. Стих становится полпредом поэта, и неспроста буквально за утверждениями «я приду», «я шагну» следует «мой стих дойдет», «мой стих... явится».

В русской философской лирике (в том числе и у Фета) различим еще один постоянный мотив, воспринятый Маяковским, но воспринятый опять-таки по принципу «притяжения-отталкивания». Речь о чрезвычайно обостренном, почти физическом ощущении хода времени и о внутреннем несогласии с ним, об осознании некой несправедливости, негуманности, скрытой в самой скорости времени. Чув-

ство это наиболее кратко и полно выражено тютчевской строкой «О время, погоди!» — здесь и мольба, и отчаяние, и страстное желание — нет, не остановить, но хотя бы чуть замедлить его неумолимую скоротечность.

«Вперед, время! Время, вперед!» — тут уже не просьба и даже не призыв, тон приказной, нетерпеливой. Маяковский (как и в иных случаях), отталкиваясь от «вечной темы» философской лирики, движется в прямо противоположном направлении.

Фет в отличие от других лириков практически не декларирует своих отношений со временем, не обращается к нему ни с укором, ни с мольбой, но именно у него заметно постоянное и последовательное стремление посвятить свое творчество преодолению времени, именно он видит в этом и право и долг искусства. Жизнь быстротечна, она мчится, проносится мимо, но поэт «хватает на лету и закрепляет» то, что считает прекрасным, ценным, достойным сохранения. Смысл истинного искусства, по мнению Фета, в том и состоит, что оно позволяет человеку (читателю, зрителю, слушателю) воспринять все чужое и прошедшее как свое и сегодняшнее, оно фиксирует и красоту мимолетности, искусство это — вечное теперь («... Я торжествую, хотя на миг бессмертье твое», «Вневременной повею жизнью оба, и ты и я мы встретимся: теперь»).

Поэт, способный дарить вечность, должен отрешиться от обыденности, суеты, «невольничьих тревог» и вознестись духом к «незапятнанным высотам», после этого он волен сам решать, что сохранить, а что отбросить. И Фет берет на себя это право. Он обещает:

С бородою седою верховный я жрец,  
На тебя возложу я душистый венец,  
.....

И раскроет потомку минувшего мгла,  
Что на свете всех чище ты сердцем была.

(«С бородою седою...») <sup>21</sup>

Он одаривает:

Кто красотой из рук поэта  
Достойней вечного венца.

(«М. Н. К-ной») <sup>22</sup>

Он утверждает:

Зори — нет их нежней,  
И таких уж ночей  
Не дождешься.

(«Ты так  
любишь  
гулять...») <sup>23</sup>

Он просит:

...Подари эту розу поэту.  
...в стихе умиленном найдешь  
Эту вечно душистую розу.

(«Если радует  
утро тебя...») <sup>24</sup>

Он упрекает:

Хоть счастье судьбой даровано не мне,  
Зачем об этом так напоминать небрежно?  
Как будто бы нельзя в больном и сладком сне  
Дозволить мне любить вас пламенно и нежно.

. . . . .  
Участья не прошу, могла б и ваша грусть,  
Хотя б притворная, родить во мне отвагу,  
И, издали молясь, поэт-безумец пусть  
Прекрасный образ ваш набросит на бумагу.

(«Хоть счастье судьбой...») <sup>25</sup>

«Времеборец» Фет стремится отвоевать у времени тот кратчайший миг между прошлым и будущим, который именуется настоящим. Прошлое и будущее бесконечны, настоящее же мгновенно, мимолетно, но именно в нем лирик видит всю полноту значения. «Настоящее» — сегодняшнее, теперешнее. «Настоящее» — истинное, сущее, реальное, неподдельное (настоящий снег, настоящие звезды). «Настоящее» — образцовое, идеальное (настоящая любовь, настоящая поэзия).

Столь же прочное соединение времени с сущностью и идеалом свойственно и стихам Маяковского; его тоже можно назвать «времяборцем», но он старается одолеть вовсе не скоротечность, а, напротив, медлительность времени. Он постоянно его погоняет, подталкивает: «Время, вперед!», прищипывает: «Клячу истории загоним», поторапливает, даже когда речь идет о собственной судьбе поэта: «Товарищ жизнь, давай быстрее протопаем, протопаем по пятилетке дней остаток».

Маяковский торопит время потому, что его представления об истинности и идеале (о настоящей жизни, красоте, любви, справедливости, о настоящем совершенстве, счастье, всевластии человека над природой) должны реализоваться в будущем.

Тяга к грядущему (не зря Маяковский так долго и упорно называл себя футуристом), предвидение, предсказания, прогностика очевидны и в ранних стихах, но после революции «солнечный край непечатый» стал для него конкретно-зримым и явно достижимым. Если прежде он ждал будущее, то теперь начал «выволакивать» его.

Интересно сопоставить образы раннего творчества Маяковского со схожими образами вступления к поэме «Во весь голос».

В 1916 г. («Дешевая распродажа») — предчувствие: «Меня... профессорá разучат до последних иот» и будут «что-то молоть о богодьяволе»; защита от «профессоров» — ирония.

В 1930 г. ирония хоть и остается, но уже в мизерных дозах, главное теперь — пафос: «Профессор, снимите очки-велосипед! Я сам расскажу о времени и о себе».

В 1916 г. («Ко всем») — призыв и отчасти жалоба:

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

(I, 106)

В 1930 г. по поводу «садоводств» уже ирония (а может быть — если допустить, что Маяковский помнил свои старые стихи, — это в определенной мере самоирония: «Сама садик я садила, сама буду

поливать»); уже вместо завещания — вещание: «Слушайте, товарищи потомки».

В 1915 г. («Облако в штанах») — предвидение: «... вижу идущего через горы времени, которого не видит никто». Он видит грядущее, называет себя его «предтечей», но сам пока не сближается с ним.

В 1930 г. — сходный образ, но теперь не будущее идет «через горы времени», а стих «через хребты веков» движется навстречу будущему.

Стремление поторопить, ускорить время в произведениях Маяковского проявляется на разных уровнях:

на сюжетно-фабульном — большинство его крупных сочинений («Война и мир», «Человек», «150 000 000», «Про это», «Рабочим Курска...», «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня») завершается картинами предстоящей жизни, иногда эти картины явно условны, утопичны, иногда же приближены к реалистическим и даже точно датированы (в «Клопе» действие происходит 12 мая 1979 г., в «Бане» фосфорическая женщина прибыла из 2030 г.);

на жанровом — во всей нашей литературе нет другого поэта, у которого встречалось бы такое количество маршей, лозунгов, призывов, приказов и других побудительных жанров;

на лексическом — в произведениях Маяковского обилие синонимов «будущего», обилие слов, обозначающих движение, скорость, ритм, темп, избыток глаголов в будущем времени и глаголов в повелительном наклонении:

Для веселья планета наша мало оборудована.  
Надо вырвать радость у грядущих дней.

(VII, 105)

Ориентация на будущее в традиции русской литературы. Предчувствия, предвидения, пророчества, надежда на светлое завтра, вера в него, ожидания его прихода — это отличает многие создания и прозы нашей и поэзии. Но прежде к оптимизму примешивалась и грусть — «Жаль только — жить в эту пору прекрасную уж не придется — ни мне, ни тебе»<sup>26</sup>. Маяковский был первым в нашей литературе, кто уверовал в близость мечты, в реальную осуществимость идеала, для достижения которого необходимо хоть и титаническое, но последнее усилие:

Шагай, страна, быстрее, моя, —  
коммуна у ворот.  
Вперед, время!  
Время, вперед!

(XI, 354)

В «притяжении-отталкивании», свойственном отношению Маяковского к Фету, преобладает отталкивание — это естественно. Спорить тут не о чем, да и незачем. Но необходимо учитывать, что сама полемика, борьба подразумевает соприкосновение. В лингвистике, например, при выявлении всех оттенков значения того или иного слова, при определении его смыслового спектра, «семантического ореола», прибегают к помощи не только синонимов, но и антонимов.

Думаю, что «антонимическая» связь поэзии Маяковского с лирикой Фета поможет полнее представить значение некоторых произведений поэта.



- <sup>1</sup> Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971, с. 331.
- <sup>2</sup> Фет А. А. Стихотворения. Проза. Воронеж. 1978, с. 120.
- <sup>3</sup> *Благой Д.* Мир как красота. — В кн.: Фет А. А. Вечерние огни, с. 623.
- <sup>4</sup> Фет А. А. Вечерние огни, с. 251.
- <sup>5</sup> *Ф. И. Тютчев.* Лирика. В 2-х т. М., 1965, т. 1, с. 46.
- <sup>6</sup> Фет А. А. Вечерние огни, с. 251.
- <sup>7</sup> Фет А. А. Стихотворения. Проза, с. 214.
- <sup>8</sup> Фет А. А. Вечерние огни, с. 69.
- <sup>9</sup> Фет А. А. Стихотворения. Проза, с. 187.
- <sup>10</sup> Фет А. А. Вечерние огни, с. 397.
- <sup>11</sup> Там же, с. 20.
- <sup>12</sup> Там же, с. 205.
- <sup>13</sup> Там же, с. 191.
- <sup>14</sup> Там же, с. 83.
- <sup>15</sup> Там же, с. 14.
- <sup>16</sup> Там же, с. 22.
- <sup>17</sup> Там же, с. 23.
- <sup>18</sup> Там же, с. 278.
- <sup>19</sup> Фет А. А. Стихотворения. Проза, с. 168.
- <sup>20</sup> Фет А. А. Вечерние огни, с. 331.
- <sup>21</sup> Там же, с. 206.
- <sup>22</sup> Там же, с. 353.
- <sup>23</sup> Там же, с. 207.
- <sup>24</sup> Там же, с. 255.
- <sup>25</sup> Там же, с. 339.
- <sup>26</sup> *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1981, т. 2, с. 170.

Н. М. ФЕДЬ

## НОВАТОРСТВО САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ В. В. МАЯКОВСКОГО

Сатирическая комедия — одна из высоких форм общественного сознания. Там, где свободно и непринужденно звучит смех, люди равны. Присущий сатирической комедии критический пафос в разные времена приносил ей громкую славу. Мощная обличительная сила сатирической комедии делает ее грозным орудием борьбы за общественный прогресс. Смеховая амплитуда сатирической комедии велика. Есть разница между презрительным смехом над злом, опасным для общества, и насмешкой над недостатками, к которым общество выработало терпимое, юмористическое отношение. Вооружаться злой иронией, сарказмом по отношению к тому, что заслуживает всего лишь насмешки, — значит придавать последнему несвойственный ему социальный масштаб.

Недостатки случайные, поверхностные и легкоустраняемые не могут быть подлинным объектом сатирической комедии. Если устранение пороков осуществляется без упорной борьбы, то это проявление бесконфликтного процесса, который не может вызвать типичного для сатиры бескомпромиссного, гневного или презрительного и всегда обличительного смеха.

При этом важно иметь в виду, что смех «заключает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно. Смех нару-

шает существующие в жизни связи и значения, — отмечает академик Д. С. Лихачев. — Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества. Смех „оглуляет“, „вскрывает“, „разоблачает“, „обнажает“. Он как бы возвращает миру его „изначальную“ хаотичность. Но смех имеет и некое созидательное начало — хотя и в мире воображения только. Разрушая, он строит и нечто свое: мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически неоправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный. . . Смех дает человеку ощущение своей „сторонности“, незаинтересованности в случившемся и происходящем. . . Представители семиотического учения сказали бы: смех созидает мир антикультуры. Но мир антикультуры противостоит не всякой культуре, а только данной — осмеиваемой. Тем самым он готовит фундамент для новой культуры — более справедливой. В этом великое созидательное начало „смехового мира“<sup>1</sup>.

Сатирику присущ специфический подход к изображению жизни. Еще В. Жуковский заметил, что «сатира должна. . . иметь собственную, ей одной принадлежащую форму», что «сатирик пользуется определенными особенными способами»<sup>2</sup>. К сатирическим относятся произведения, которых объединяет какой-то своеобразный подход к действительности, своеобразный способ ее художественного изображения. Как известно, сатире как особому способу познания и изображения действительности присуще осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее ее нельзя свести главным образом к этому свойству: острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств.

В чем же заключается своеобразие сатиры? Оружие сатирика — смех, презрение к главному предмету изображения. Из этого вытекает и тот способ сатирической типизации, который принято обозначать термином «преувеличения». Поэтому, прежде чем перейти к анализу сатирических комедий Вл. Маяковского, важно установить содержание самого понятия «преувеличение» в сатире, как главного способа ее типизации, поскольку во многих работах понятие «преувеличение» сводится в основном к гиперболизации, т. е. преувеличению внешних черт образа.

Гипербола, а также гротеск, карикатура — это всего лишь специальные приемы, с помощью которых художник добивается заострения образа. Конечно, гиперболизация — важнейшая особенность сатиры и наряду с гротеском, карикатурой гипербола чаще всего используется в сатире. Однако не гипербола определяет специфику сатиры. Наряду с гротеском, карикатурой, фантастикой гипербола может вообще отсутствовать в сатирическом произведении. В то же время в произведениях, которые не относятся к сатире, можно наблюдать преобладание элементов гиперболы, фантастики, гротеска. Поэтому следует согласиться с мнением, что сатира определяется не тем, что в ней используются специальные художествен-

ные приемы, такие, как гипербола, гротеск, карикатура, а особым способом типизации — преувеличением и заострением образа.

Сатира не может ограничиваться показом отрицательного в жизни, она должна заклеить и выставить на всеобщее осмеяние отрицательное явление в крайнем своем выражении. Именно такой художественный принцип приобретает глубокий смысл: возбудить «в читателе созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого в жизни. . .»<sup>3</sup>. Гипербола, гротеск, карикатура являются теми специальными художественными приемами, используя которые писатель добивается допускаемой в сатире утрировки, необходимой для эстетического унижения осмеиваемого.

Стало быть, сатире присуще бескомпромиссное осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее и к этому нельзя свести ее специфику. Как уже отмечалось, острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств. И стоит ли категорически утверждать, будто между критикой и сатирой можно поставить знак равенства, поскольку сатира есть только наиболее интенсивная степень критики<sup>4</sup>.

Ф. Энгельс в Шарле Фурье видел не только талантливого критика капитализма, но и сатирика, и «даже одного из величайших сатириков всех времен». У Ш. Фурье, пишет Энгельс, «мы находим критику существующего общественного строя, в которой чисто французское остроумие сочетается с большой глубиной анализа. Он ловит на слове буржуазию, ее вдохновенных пророков дореволюционного времени и ее подкупленных льстецов, выступивших после революции. Он беспощадно вскрывает все материальное и моральное убожество буржуазного мира и сопоставляет его с заманчивыми обещаниями прежних просветителей об установлении такого общества, где будет господствовать только разум. . . Фурье — не только критик; всегда жизнерадостный по своей натуре, он становится сатириком, и даже одним из величайших сатириков всех времен»<sup>5</sup>. Конечно, можно было бы привести множество примеров из творчества писателей разных стран и времен, когда художественные сочинения, будучи остро критическими, не являются сатирическими. Сатира предполагает не только острую критику социально-вредных явлений, но и их эмоционально-эстетическое унижение путем беспощадного осмеяния. Возможно, это имел в виду Н. Г. Чернышевский, когда писал в одной из своих ранних работ, что целью древней афинской комедии было «выставить смешную, глупую, вредную сторону. . . чтоб уронить. . . через то в общественном мнении»<sup>6</sup>.

Можно утверждать, что сатира отличается от критики утрировкой, преувеличением. Преувеличение в данном случае не есть лишь момент типизации вообще, а нечто большее. Сатирическое преувеличение уже переходит границу обычного преувеличения в искусстве, хотя не обязательно при этом выступает в форме гиперболы, гротеска, карикатуры. Гипербола, гротеск, карикатура в сатирической комедии служат целям выделения, заострения главных, существенных сторон изображаемого объекта, т. е. способствуют ро-

ждению в нас чувства негодования, протеста, возмущения объектом, который становится в нашем мнении ничтожным, вызывающим смех. Не поэтому ли сатирический тип не отличается поэтической живостью, в нем чувствуется нечто от рассудочности, он не столь индивидуализирован и многосторонен в своих человеческих проявлениях, что, как известно, придает такую живость и прелесть новизны образам произведений других жанров. Значительный перевес социально-нравственных интересов над эстетическими делает из сатирика вдохновенного обличителя общественных пороков. «Заправский сатирик, — писал А. В. Луначарский, — в большей или меньшей мере — карикатурист; он не стесняется выпячивать известные черты своих образов так, что «правдоподобие» от этого отчасти теряется, но зато выигрывает наша способность различать обычно прикрытое и постичь уродливое и смешное с несравненно большей легкостью, чем это возможно в повседневной, не стилизованной действительности»<sup>7</sup>. Таковы в общем особенности сатирической типизации, своеобразие подхода сатирика к изображению жизни.

Социальная острота сатирической комедии в различные эпохи принесла ей громкую славу. Под сокрушительными ударами смеха падают идолы, которым долгое время поклонялись. Но комедия не только вскрывает недостатки. Подвергая критике отрицательные явления, бичуя отжившие свой век нравы, комедия одновременно отстаивает передовые идеи и моральные принципы.

Сатирическая комедия социалистического реализма заявила о своей новаторской сущности с первых же шагов. Будучи порождена новой жизнью, опираясь на громадный опыт русской и мировой классики, она начала свой путь как сатира, утверждающая завоевания социалистической революции.

Советская комедия отличается ярко выраженным своеобразием — наличием народной оценки осмеиваемых явлений действительности. Отсюда ее заинтересованность в улучшении жизни людей труда. Она обрушила свой гнев против классового врага, против пережитков прошлого в сознании людей, против мещанского быта, бюрократизма и всего того, что противопоставило себя революционной идее, революционному характеру.

У истоков советской сатиры стоял Максим Горький. В сатирической комедии «Работяга Словотеков» М. Горький создал тип мещанина-приспособленца, который «топит дело» в пустозвонной болтовне о современном политическом моменте. В образе руководителя городским хозяйством Словотекова писатель высмеял новую разновидность бездельника, укрупнил его как отрицательное явление, ставшее характерным на данном этапе для советского времени. Сделано это писателем хлестко и остро... Одновременно Горький отмечал («О мещанстве»), что в некоторых произведениях «героизируется» мещанин: «Все чаще появляется в современной литературе излюбленная мещанством „неповторимая личность“ — человек, который жаждет абсолютной свободы выявления своего „я“ и не хочет иметь никакого отношения к действительности, презираемой им»<sup>8</sup>.

Как социальную опасность клеймил Вл. Маяковский «мурло мешанина» презрительным смехом еще в предреволюционные годы. После установления народовластия с новой силой обрушивается он на мешан-обывателей, изменивших свои повадки и облик в пооктябрьских условиях. С большим обличительным пафосом звучит эта тема в сатирическом произведении «О дряни», написанном вскоре после окончания гражданской войны:

Утихомирились бури революционных лон.  
Подернулась тиной советская мешанина.  
И вылезло  
из-за спины РСФСР  
мурло  
мешанина.

(II, 73)

Уничтожив эксплуататорские классы, революция нанесла сокрушительный удар и по мешанской психологии «нажраться лучше как». Но уже поднимается «мурло мешанина» и начинает приспосабливаться к новым формам существования:

С первого дня советского рождения  
стеклись они,  
наскоро оперенья переменяв,  
и засели во все учреждения.  
Намозолив от пятилетнего сидения зады,  
крепкие, как умывальники,  
живут и поныне  
тише воды.  
Свили уютные кабинеты и спаленки.

(II, 73—74)

Для Маяковского «мешанин» — емкое понятие, охватывающее широкий круг отрицательных качеств, он видит в нем непримиримого врага нового общества.

Средствами сатиры уничтожает Маяковский изображаемый предмет («мурло мешанина», «зады, крепкие, как умывальники», «иная мразь», «живут и поныне — тише воды», «свили уютные кабинеты и спаленки»). Сатирический накал произведения нарастает от строки к строке, пока в финале не разряжается призывом к непримиримой борьбе с обывательщиной как общественным злом:

Маркс со стенки смотрел, смотрел. . .  
И вдруг  
разинул рот,  
да как заорет:  
«Опутали революцию обывательщины нити.  
Страшнее Врангеля обывательский быт.  
Скорее  
головы канарейкам сверните —  
чтоб коммунизм  
канарейками не был побит!»

(II, 74—75)

В стихотворении «Мрачное о юмористах» писатель изложил принципы сатирической типизации, выразил свое отношение к традициям и способам создания сатирического образа.

Дураков  
                   больших  
                                   обдумав,  
 взяли б  
                   в лапы  
                                   лупы вы.  
 Мало, што ли,  
                   помпадуров?  
 Мало —  
                   градов Глуповых?  
 Припаси  
                   на зубе  
                                   яд,  
 в километр  
                   жало вызьмей  
 против всех,  
                   кто зря сидит  
 на труде,  
                   на коммунизме!  
                                   (Х, 23)

Вл. Маяковский подходит к осмеиваемому с точки зрения народной, пролетарской, что вдохновляло его на смелое и бескомпромиссное обличение теневых явлений социальной жизни.

Новаторская сущность художественного дарования Маяковского-драматурга с особой силой проявилась в сатирических комедиях «Клоп» и «Баня». Борис Ромашов писал: «Велика сила влияния его сатирической драматургии. Будучи новаторской в подлинном смысле этого слова, соответствуя характеру и духу того времени, в которое она возникла, сатира талантливейшего поэта — это дыхание нового, революционного мира, это оружие рабочего класса в борьбе за утверждение своей власти. Сатирические пьесы Вл. Маяковского продолжали на совершенно новой социально-политической основе традиции русской общественной комедии. Прежде всего драматургия Вл. Маяковского — это драматургия народная, насыщенная революционным пафосом и обладающая большой силой идейного воздействия. Она положила начало советскому сатирическому жанру. Публицистическая страсть соединялась в ней с обличительным пафосом. В этих произведениях чувствовалась высокая идейная целенаправленность»<sup>9</sup>.

Писатель хорошо знал и приветствовал новую жизнь и одновременно видел ее слабости и пороки, которые изображал с иронией и сарказмом. В его сатирических комедиях есть то, что ускользает от истории: мелочность незначительных людей, их ежедневные дразги, большой накал мелких страстей. А над всем этим возвышается образ нового человека — гуманиста и созидателя. Маяковский осмеивает незадачливых руководителей, иронизирует над бездарными собратьями по перу, издевается над тупостью и претенциозностью бюрократов и мещан.

Комедия «Клоп» явилась гневным осуждением пережитков буржуазности, новоявленного мещанства. Опираясь на подлинные «факты обывательской мрази века и сегодняшнего дня», Маяковский создает образы обывателей двух типов: старого, дореволюционного, отжившего свой век (семья частника-парикмахера Давида

Осиповича Ренесанса, самородок, из домовладельцев Олег Баян), и послереволюционного — это бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених Иван Присыпкин, стремящийся «пролетарским происхождением» прикрыть свою мелкобуржуазную сущность. Против мещанства в новом обличье, воплощенного в образе Пьера Скрипкина, то бишь Присыпкина, который, по выражению одного из персонажей, «с треском отрывается от своего класса» и становится предателем, и направлены разящие стрелы сатиры.

Новаторство комедий Маяковского проявилось прежде всего в принципе подхода к изображению сатирических персонажей (Скрипкин, Победоносиков): в ходе развертывания событий они меняют свое отношение к явлениям окружающей жизни, постепенно спадает их павлиний наряд и они предстают в своем подлинном обличье — воинствующих противников социалистического образа жизни.

Сатирический образ «Клопа» не просто накопитель, точнее, это накопитель с претензией. Это тип мещанина, который сконцентрировал в себе характерные особенности обывательской психологии послереволюционной поры. Присыпкин желает быть обладателем всего, по его мнению, самого лучшего, и прежде всего изящного, аристократического. Поэтому для будущих своих дочерей покупает вместо чепчиков бюстгалтеры, ибо считает их «аристократическими» чепчиками. По той же причине его внимание привлекли и «танцующие люди из балетных студий». Ведь «будущие потомственные дети» Ивана Присыпкина должны воспитываться в «изящном духе». Назвать своих дочерей он решил «аристократически-кинематографически»: Дороти и Лилиан, и себе избрал «изящное» имя — Пьер Скрипкин. И женитьба на Эльзевире Ренесанс привлекает Присыпкина не только своей меркантильной стороной, но и тем, что в доме парикмахера «настоящее обхождение». В конце концов этот персонаж полностью саморазоблачается и становится очевидно, что «изящество» Ивана Присыпкина — это не что иное, как обыкновенная безвкусица и пошлость, имеющие, однако, социальные корни.

Сатирический характер обладает рядом специфических особенностей. Он ставит перед собой иллюзорные цели и старается достичь их неподходящими в данном конкретном случае средствами. Он смешон не потому, что его действия противоречат здравому смыслу, как некогда утверждали, но вследствие того, что он противится прогрессивным тенденциям времени. При этом он не только осознает свои слабости и никчемность своих устремлений, а, напротив, возводит их в достоинства, будучи совершенно убежденным в их значительности.

С развитием действия Маяковский углубляет характеристику своего героя. Махровый обыватель решительно отмежевывается от мещанства: «В нашей красной семье, — говорит Присыпкин Баяну, — не должно быть никакого мещанского быта... Я против этого мещанского быта — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами...». В сценах, показывающих общество будущего, у Присыпкина еще отчетливее выявляется качество, отличающее его от

дореволюционного мещанина, — это жизненная необходимость маскироваться, глубоко скрывать свое подлинное лицо. Едва очнувшись после «оживления», Присыпкин прежде всего стремится удостовериться свою «личность», убедиться в сохранности тех документов, которые, по его мнению, обеспечат ему прочное положение в новом обществе. В карманах его свадебного пиджака находятся, помимо профбилета, членские книжки МОПРа, Осоавиахима, общества «Долой неграмотность!», справка из загса и т. д.

«Смешное обнаруживается само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выведенных в комедии, — писал Н. В. Гоголь. — Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но они сами совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется»<sup>10</sup>. Претензии Присыпкина смешны и нелепы, ибо противоречат не только его подлинной сущности, но также нравственным принципам социалистического общества. Однако он другого мнения о своей персоне: он как все, он не отделяет себя от других — чувство мимикрии не покидает его в самых неожиданных ситуациях. В конце действия Присыпкин спешит объявить о своем «кровном родстве» со зрителями, стремится «слиться» с ними. И в этой сцене, будучи типическим образом мещанина, он не теряет своих индивидуальных черт.

«Д и р е к т о р. Товарищи, это же совсем не страшно: оно ручное! Смотрите, я его выведу сейчас на трибуну. *(Идет к клетке, надевает перчатки, осматривает пистолеты, открывает дверь, выводит Скрипкина, ставит его на трибуну, поворачивает лицом к местам почетных гостей)*. А ну, скажите что-нибудь коротенькое, подражая человечьему выражению, голосу и языку.

С к р и п к и н *(покорно становится, покашливает, подымает гитару и вдруг оборачивается и бросает взгляд на зрительный зал. Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным. Скрипкин отталкивает директора, швыряет гитару и орет в зрительный зал)*. Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю? Граждане!» (XI, 273).

Здесь обличительный пафос сатиры приближается к области трагического — такова социальная опасность новоявленного мещанства. Однако Маяковский не только вскрывает социальные корни мещанства, подчеркивая тем самым его серьезную опасность для общества, но, что следует особо подчеркнуть, акцентирует чрезвычайную живучесть мещанства, обеспечивающую ему бытование и в последующие годы. В постановке В. Плучека (Театр сатиры) «Баня» и сегодня бьет по всем тем, кто, стремясь к личному благополучию, забывает об общественных интересах; бьет по бездуховности, сытости, индивидуализму, рецидивам мелкобуржуазной психологии.

С точки зрения писателя, современный мещанин — ничтожество, клоп, но он живуч — и этим нельзя пренебрегать. Заслуживает же он сатирического осмеяния вследствие того, что он стремится проникнуть во все сферы жизни, пытается навязать людям свою мораль,



свои идеалы. Комедия Маяковского представляет собой характерное для него художественное решение очередной задачи политической сатиры.

Возможно, Маяковский-поэт и ограничился бы метафорой «клоп», чтобы эстетически уничтожить мещанина. Но для Маяковского-драматурга этого уже недостаточно, и он делает эту метафору максимально емкой и художественно убедительной (в данном случае «обыватель-клоп»).

Актуальность и новаторская сущность сатирической комедии Вл. Маяковского особенно становятся очевидными, если сопоставить ее с современной модернистской сатирической комедией Запада в лице таких ее известных представителей, как Ионеско, Беккет, Мрожек, Пинтер и др. Комеидиография Запада в ее наиболее распространенных направлениях и течениях второй половины XX в. лишена гуманистического начала. Для защитников ультрамодернистских течений в драматургии, теории драмы, а также в эстетике комедия — это или забава, которая уводит зрителя и читателя от «проклятых вопросов» жизни в сферу внутренних переживаний, или же крик отчаяния, мрачное остроумие по поводу абсурдности человеческого существования, злобная насмешка над всем тем, что есть лучшего в человеке.

Разрушительный характер сатиры абсурда не только в том, что ее героям чужды идеалы, но еще и в том, что они, эти герои (даже лучшие из них), своей беспросветной апатией и рабской покорностью исповедуют социальную инфантильность. Именно поэтому демократическая устремленность не свойственна сатире абсурда, а ее якобы аполитичность — всего лишь ширма для протаскивания определенных убеждений. Искусство всегда было одним из действенных средств идеологического воздействия на человека. Апелляция к метафоре, символам, аллегориям — всего лишь средства на пути к цели — идеологизации. Все, что в художественных проявлениях не служит интересам господствующего класса, подавляется, манипулируется и исключается в буржуазном обществе. На современном этапе злоупотребление искусством и талантом деятелей искусств осуществляется на Западе в крупных масштабах. . .

Сатира Вл. Маяковского насыщена стихией жизнеутверждающего смеха, откровенно подчеркивающего социальную, классовую позицию писателя. Для Маяковского вполне очевидно, что сатирическая комедия не может избежать вопроса о месте человека в обществе, об общественном начале личности. Подлинным критерием ценности выступает социальная активность, отношение человека к обществу в целом и в частности к своей среде, своему коллективу, его вера в людей.

«Театр не отображающее зеркало, а — увеличительное стекло» (XII, 246). Вера в магическую силу театра не покидала его всю жизнь. Протестуя против бытописательства и узкого толкования природы жанра, Маяковский мечтал «вернуть театру зрелищность» (XII, 200). В прологе к «Мистерии-буфф» он писал: «Мы тоже покажем настоящую жизнь», однако театр превратил эту жизнь «в необычайное зрелище» (II, 248). И он призывает постанов-

щиков давать простор своему воображению, которое поможет увеличить силу комедии десятикратно. И он советовал писателям использовать различные зрелищные приемы и средства, подчиняя их раскрытию основного замысла и наиболее впечатляющему воплощению его на сцене.

Комедия — остроконфликтный жанр. «Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, — писал М. Горький, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора»<sup>11</sup>. Пьеса изображает людей в действии, в поступках, которые тем интереснее и значительнее, чем глубже и ярче их столкновения, в которых раскрываются существенные стороны жизни. Действие комедии протекает в сшибке характеров и противоречивых мнений, взаимоисключающих интересов, а в сатирической комедии — в острой, нередко непримиримой идейной борьбе. Однако эта борьба особенная — комическая, она вызывает смех.

Маяковский особо подчеркивал специфику комедийного жанра с его четкой ориентацией на смех. «Меня сегодня в „Вечерней Москве“ критиковали рабочие, — писал он об итогах обсуждения «Бани». — Один говорит: „Балаган“, другой говорит: „Петрушка“. Как раз я и хотел и балаган и петрушку» (XII, 439) (курсив мой. — Н. Ф.).

И это принципиально важно, ибо искусство комедии состоит в умении драматурга постигать явления жизни при помощи смеха. Комедиограф открывает мир по-своему лишь тогда, когда создает комические характеры, которые, вступая в противоборство, выявляют свою суть, а через нее — реальные жизненные противоречия. Именно гротесковая заостренность образов, смешение фантастики, цирковых элементов, фейерверк, усиление смеховой стихии рельефнее оттеняют сатирический пафос комедии, питают ее главную коллизию, которая, по словам Маяковского, состоит в борьбе «изобретателя т. Чудакова, придумавшего машину времени, с неким главначпупсом (главным начальником по управлению согласованием) т. Победоносиковым».

Смелость полета мысли, веселость духа в сатирических комедиях Маяковского удивительны: разоблачая носителей зла, он прибегает к довольно оригинальному драматургическому приему. Так, в третьем действии Победоносиков, Мезальянсова, Иван Иванович и Моментальников приходят в театр смотреть... самих себя. И тут мы становимся свидетелями не только их поведения, но и реакции на искусство, которое они напрочь отторгают от жизни и человеческой деятельности. «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже, — говорит Победоносиков. — Это надо переделать, смягчить, опозтезировать, округлить». «Да, да, это неудобно», — подпевает ему Иван Иванович. А по убеждению Мезальянсовой, «искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей».

В этой сцене важна не только откровенная публицистичность, которая свидетельствует о новаторстве Маяковского-сатирика, но

показ той «питательной» среды, благодаря которой только и возможно процветание победоносиковых. Сатирик, как и любой другой писатель, призван воссоздать такие условия, в которых только и может проявить себя данный характер с наибольшей полнотой. Для сатирического образа типичными обстоятельствами является отрицательное окружение, как наиболее подходящая обстановка для раскрытия его настоящего облика.

В «Бане» соседствуют, переплетаясь, две противоположные тенденции — отрицание и утверждение. С одной стороны, автор ненавидит негативные явления новой жизни и потешается над ними, а с другой — вдохновенно славит победу революции, страстно приветствует новое общество, его созидательный пафос, коммунистические идеалы.

Вл. Маяковский принадлежит к тем художникам слова, которые умело пользуются приемом преувеличения и карикатуры. «Один из способов делания образа, — писал он в статье «Как делать стихи», — наиболее применяемый в последнее время, это создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой» (XII, 108). В сатирических комедиях Маяковского фантастический образ вырастал из реальных фактов, тесно соприкасавшихся с обыденным течением жизни. Подавая крупным планом наиболее характерные черты сатирического персонажа, драматург тем самым увеличивал, укрупнял черты безобразия и уродства. Принцип гиперболизации и карикатуры положен писателем и в основу главного действующего лица комедии «Баня» — начальника по управлению согласованием Победоносикова.

О своей деятельности Победоносиков говорит только как о деле большой государственной важности. «Я еду восстанавливать важный государственный организм, укреплять его в различных гористых местностях», — говорит он жене, собираясь прокатиться с любовницей. И тут же в хлестаковском духе пускается в рассуждения о своей роли руководителя крупного масштаба: «Мне на лодках кататься некогда. Эти мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль. Я тебе не загорать еду. Я всегда обдумываю текущий момент, а потом там... доклад, отчет, резолюция — социализм». Между тем этот бюрократ увлечен пустейшими заботами. В самом деле, чем он занят в комедии? Победоносиков просматривает бумаги, диктует доклад о своих лживых успехах, а также о том, что «Александр Семеныч Пушкин, непревзойденный автор как оперы „Евгений Онегин“, так и пьесы того же названия...», несколько раз звонит кому-то по телефону, чтобы ему с новой любовницей устроили два билета на поезд, ругает машинистку за неосмотрительную критику в его адрес, подбирает новую мебель для учреждения, позирует художнику-натурщику Бельведерскому и разносит бухгалтера Ночкина, по своей воле распорядившегося 240 рублями. Таковы масштабы «государственной деятельности» этого сатирического персонажа.

Углубленное воспроизведение сущности отрицательного, социально вредного, раскрытие его разнообразных проявлений —

одна из главных задач сатиры, которая призвана не просто фиксировать недостатки, но, подвергая их осмеянию, проникать в их связи с целым сложным комплексом общественных, нравственных, идеологических явлений. Поэтому сатирический тип всегда является выразителем социальных тенденций, каким и выступает в «Бане» «товарищ Победоносиков».

Воинственная непримиримость сатиры Маяковского к общественным недостаткам, ее яростная бескомпромиссность необычайно близки классическим литературным традициям. «Сатирик всегда несколько фанатик своих воззрений», — писал в свое время Салтыков-Щедрин. Сатирическое искусство «обязано иметь понятие о том, о чем оно ведет свою речь». Отсюда, подчеркивал он, бескомпромиссность сатирика: «...нет в мире положения ужаснее, положения, задавшегося темой „бичевать“ и недоумевающего, что ему бичевать, задавшегося темой „приветствовать“ и недоумевающего, что ему приветствовать»; двойственность в убеждениях «обнаруживает в сатире совершенно неуместную в его ремесле шаткость воззрений на жизнь». Подлинная сатира вообще не может замыкаться «в кругу общественных курьезов и странностей»<sup>12</sup>.

Что и говорить, сатирическое творчество — сложное, тонкое и весьма ответственное дело. Если учесть, что сатирические произведения обладают острой публицистичностью, что они, как правило, никогда не бывают бесстрастными и, естественно, многих задевают за живое, возбуждая к себе неприязнь, станет вполне очевидно, что бичевать общественные пороки средствами сатиры не только специфическое, но и весьма трудное искусство, требующее от художника, кроме большого дарования, еще и гражданской страсти и мужества. Равнодушие к злу противопоставлено сатирику, безразличие губит сатиру. Н. В. Гоголь заметил однажды, что в «Мертвых душах» ему «всякая строка досталась потрясением...»<sup>13</sup>. Для того чтобы высказать свое отношение к реакции, осмеять ее, отмечал Салтыков-Щедрин, «нужно, чтоб внутренности дрожали...»<sup>14</sup>.

Отсюда гневная бескомпромиссность сатирика. Образно говоря, гнев — это его любовь, страсть, достоинство. Без гнева, равно как и насмешки, презрения, нет сатиры, это лишь безобидное вышучивание, приятно щекочущее нервы даже тем, кого оно призвано больно задевать. По словам Ф. Энгельса, «нужно прежде всего писать о противнике с презрением, с насмешкой»<sup>15</sup>, это принципиальная особенность сатирического дарования.

Искусство сатирической комедии начинало клониться к упадку всякий раз, как только оно пыталось игнорировать реальные, жизненные противоречия и слишком тяготела к юмору.

Осмеяние как принцип оценки явлений действительности дает возможность сравнить сатиру с юмором, но это сравнение приводится здесь не для противопоставления, а для более четкого определения их своеобразия.

Разница между юмором и сатирой определяется характером комического противоречия, с одной стороны, и отношением писателя к этому противоречию — с другой. Речь идет о разнице между объективным (объективно-общественным), вытекающим из харак-

тера комического явления, и субъективным (субъективно-общественным), вытекающим из цели и мировоззрения автора. Обе эти особенности взаимосвязаны и взаимообусловлены, недооценка одной из них ведет к упрощению проблемы в целом.

Юмор — это, как правило, терпимое, нередко сочувственное отношение к осмеиваемому предмету; развлекая и таким путем возбуждая интерес, юмор как бы прощает смешному его нелепость. В смехе юмориста чувствуются нотки примирения, часто это добрая или же отстраненно-равнодушная улыбка по поводу несовершенства всего сущего, и прежде всего самого человека.

Сатире присущ пафос отрицания осмеиваемого явления, ее критика носит социально-политический характер и отличается резкостью, эмоциональностью и бескомпромиссностью. В арсенале сатиры — сарказм, ирония, насмешка. Громкий смех сатиры является выражением борьбы, а не примирения. И если юмор тяготеет к эпике, к общечеловеческим проблемам бытия, то сатира, напротив, отражает состояние общественно-политической жизни, строго вписанной в конкретно-исторический контекст эпохи. . .

Гневно и беспощадно высмеивает Маяковский бюрократа в «Бане». При этом он смотрит на Победоносикова и иже с ним глазами рабочего человека, которому нелегко строить новую жизнь на месте, усеянном обломками старого мира, и которому не до сантиментов и всепрощенчества. Поэтому Маяковский живописует социально отрицательное во всей его неприглядности: бюрократ у него не только казенный, механический человек, но и хам, закостенелый в своей самонадеянности и чванстве, обожающий мелкую и гаденькую лесть, наконец, иждивенец общества, морально разложившийся тип. И все это изображено крупным планом, подчеркнуто, утрировано. Именно это дало возможность писателю впечатляюще показать теневые стороны жизни, заострить внимание на отрицательном.

Однако, как уже отмечалось, в комедии «Баня» Маяковский ставил перед собой задачу «дать не только критическую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс» (VII, 383). Осмеивая косность и бюрократизм, драматург страстно говорит и о достижениях строителей нового общества, об их непоколебимой вере в социализм, который они создают своим трудом. В «Бане» обличительный смех дан в сочетании с утверждением положительных явлений.

Важной новаторской чертой сатирической комедии Маяковского является присутствие *будущего*: человек будущего из «Мистерии-буфф», общество будущего из «Клопа», фосфорическая женщина будущего из «Бани». Устами фосфорической женщины автор славит свершения создателей социалистического мира. «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел, — обращается она к героям комедии. — Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты. . . За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

«Баня» — пример подлинно новаторской сатирической комедии,

которую характеризуют народность, партийность, публицистическая страстность, своеобразие языковой палитры.

В интервью болгарской газете «Литературен фронт» известный советский режиссер В. Плучек сказал: «Для меня театр Маяковского является чудом, которого еще не открыли. Его драматургия исключительно актуальна для всего международного рабочего движения. Он высказал свою глубоко пророческую тревогу в отношении отдельных явлений нашей жизни, которые яростно ненавидел и бичевал. Но он выразил и свою страстную, пламенную веру в победу коммунизма. Вот почему драматургия Маяковского является верным союзником всех, кто борется за коммунизм»<sup>16</sup>.

Значение Вл. Маяковского для развития сатирической комедии нового типа огромно. Его пример продолжает и сегодня вдохновлять драматургов на новые творческие свершения.

<sup>1</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 3—4.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. СПб., 1902, т. 9, с. 102.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VIII, с. 90.

<sup>4</sup> См.: Кирпотин В. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955, с. 647.

<sup>5</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 19, с. 196.

<sup>6</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 803.

<sup>7</sup> Луначарский А. В. Статьи о Горьком. М., 1938, с. 151.

<sup>8</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 25, с. 25.

<sup>9</sup> Советские драматурги о своем творчестве. М., 1967, с. 112—113.

<sup>10</sup> Н. В. Гоголь о литературе. М., 1952, с. 109.

<sup>11</sup> Горький М. О литературе. М., 1953, с. 594.

<sup>12</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. VIII, с. 296.

<sup>13</sup> Н. В. Гоголь о литературе, с. 164.

<sup>14</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. XIX, с. 90.

<sup>15</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 35, с. 140.

<sup>16</sup> Литературен фронт, 1983, 28 юли, с. 8.

Б. А. БЯЛИК

## КТО ЖЕ ХОЧЕТ ЗАКРЫТЬ АМЕРИКУ?

Короткие заграничные командировки — не лучший способ постижения духа других народов. Не многим лучше, чем туристские поездки. А если командировки связаны с длительным сидением на совещаниях или с многочасовым чтением лекций, то, пожалуй, худший способ. При таких условиях трудно познать не только дух чужой страны, но даже ее быт. Справедливо говорят: лучше один раз увидеть, чем много раз услышать. Но кто подсчитал, сколько раз надо увидеть, чтобы понять?

Неудивительно, что после каждой заграничной поездки испытываешь острую потребность в литературе об увиденной тобою стране. Конечно, с этой литературой знакомишься и раньше, до командировки, в порядке подготовки к ней. Однако от предварительного чтения остается не очень много; преимущественно общие сведения справочного характера. Другое дело — чтение последующее,

вступающее во взаимодействие с непосредственными наблюдениями, с лично пережитым. Кажется, что повторяешь свое недавнее путешествие, повторяешь наново, с новыми спутниками, обладающими более широким, чем у тебя, опытом и более зорким и мудрым зрением. Жизнь другого народа столь же нуждается в квалифицированном переводе, как и его язык.

Из своей последней поездки в США я вернулся с особенно противоречивыми, особенно пестрыми впечатлениями. До этого я видел только Нью-Йорк, задерживаясь в нем на один-два дня проездом в Латинскую Америку. Теперь я провел две недели на литературоведческом симпозиуме в Чикаго. Разумеется, и такой срок пребывания не мог слишком перегрузить меня знанием американской жизни, но количество вызванных ею вопросов и загадок резко возросло.

Мне захотелось перечитать американские очерки Владимира Маяковского. Стыдно признаться, но что было, то было: при первоначальном (уже очень давнем) чтении они не увлекли меня — ни очерки, ни стихи, показавшись излишне прямолинейными, подчеркнута злободневными и обреченными на быстрое старение. Мое сегодняшнее впечатление от них совсем иное. Сегодня меня взволновало у Маяковского многое, на что я прежде просто не обращал внимания, например различие двух одинаково искренних признаний поэта:

Я в восторге  
от Нью-Йорка города...  
...если ты  
отвык ненавидеть,  
приезжай  
сюда,  
в Нью-Йорк.

(VII, 58)

Сегодня для меня совершенно по-новому зазвучало стихотворение «Бруклинский мост», может быть, потому, что некоторые понятия утратили за полвека свою условность и приобрели вполне реальный смысл. В наши дни многие задумываются над тем, что будет,

Если  
придет  
окончание света —  
планету  
хаос  
разделает в лоск,  
И только  
один останется  
этот  
над пылью гибели вздыбленный мост...

(VII, 85)

А казавшееся когда-то очень смешным стихотворение о монахинях, которых поэт наблюдал на пароходе, по пути в Америку, уже не кажется таким сегодня. Не может таким казаться после того, как мы узнали об участии монахинь, попавших в руки к бандитам

сальвадорской хунты. Как-то американский президент с восторгом повторил слова американского сенатора, что тот предпочитает для своих дочерей лучше смерть, чем жизнь при коммунизме. После этого американский сенат поддержал ходатайство президента о выделении немалых средств на «помощь» сальвадорской хунте. Какую же участь избрали сенаторы для своих дочерей?! Нет, совсем уже не смешат слова из стихотворения о монахинях:

в раю  
(ужо!)  
отоспятся лишек. . .

Но если некоторые стихи Маяковского стали для меня звучать по-новому, то о его очерках «Мое открытие Америки» скажу иначе: я только теперь их по-настоящему прочитал. Удивительно современно звучит то место, где поэт ведет речь относительно «рваческого, завоевательного характера американского развития» (VII, 323). Маяковский писал, что слово «Америка» теперь «окончательно аннексировано» Соединенными Штатами в результате их владычества над всеми тремя — над Северной, Южной и Центральной — Америками. И он так подытожил связанные с этой темой наблюдения: «. . . право называть себя Америкой Соединенные Штаты взяли силой, дредноутами и долларами, нагоняя страх на соседние республики и колонии. Только за одно мое короткое трехмесячное пребывание американцы погромыхивали железным кулаком перед носом мексиканцев по поводу мексиканского проекта национализации своих же неотъемлемых земельных недр; посылали отряды на помощь какому-то правительству, прогоняемому венесуэльским народом; недвусмысленно намекали Англии, что в случае неуплаты долгов может затрещать хлебная Канада; того же желали французам и перед конференцией об уплате французского долга, то посылали своих летчиков в Марокко на помощь французам, то вдруг становились марокканцелюбцами и из гуманитарных соображений отзывали летчиков обратно. . .» (VII, 320—321).

Ну что в этих наблюдениях устарело?! С тех пор изменилось лишь то, что увеличился размах завоевательных поползновений Соединенных Штатов в Латинской Америке, Африке и других местах планеты и стал более грубым нажим на развитые страны Западной Европы, а заодно и на Японию. Правда, есть и еще одна перемена: их сейчас уже не может опираться на утрачиваемое экономическое и финансовое превосходство США. Однако это обстоятельство лишь прищипоривает авантюризм американских империалистов и ведет к все большей эскалации их демагогии и ханжеской риторики. Такая риторика не новость. Вспомним памфлет Горького «Жрец морали»; вспомним слова Маяковского из очерков «Мое открытие Америки»: «Ни одна страна не городит столько моральной, возвышенной, идеалистической, ханжеской чуши, как Соединенные Штаты» (VII, 317). За прошедшие полвека подобную чушь стали городить еще больше. Конечно, ее городят не только в США, но и в этой области, как и в гонке вооружений и в размахе преступности, эта страна прочно сохраняет первое место.

Уж не ошиблись ли К. Маркс и Ф. Энгельс, сказав в «Мани-



фесте Коммунистической партии», что буржуазия, разрушив «все феодальные, патриархальные, идиллические отношения», «не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана“... Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой»<sup>1</sup>. (Нет, в этом выводе не было ни малейшей ошибки: буржуазия действительно вела себя так, пока была молода и революционна и пока боролась с феодальным владычеством. Но, когда капитализм вступил в империалистическую стадию, его развитие обрело немало феодально-средневековых черт. Эксплуатация народных масс осталась черствой и бесстыдной, но перестала быть открытой и прямой. Вот когда возникла та ядовитая смесь лицемерия и цинизма, которая в той или иной мере свойственна многим государственным деятелям многих капиталистических стран, но имеет полное право называться «американской смесью». К власти в США стали все чаще приходить люди, мало похожие на своих великих предшественников — таких, к примеру, как президент Линкольн, — но очень сходные в своих политических установках с тем актером — реакционером и расистом, который его убил.

Обобщая свои «основные американские впечатления», Маяковский высказал предположение: «Может статься, что Соединенные Штаты сообщат станут последними вооруженными защитниками безнадёжного буржуазного дела...» (VII, 345). В то время когда Маяковский произнес эти слова, американских империалистов редко называли самыми агрессивными и наиболее в этом отношении «обещающими». Тогда, в середине 20-х годов, были больше «на виду» империалисты европейские — английские, французские, немецкие. Но нас не удивляет предвидение поэта. Он еще в 1919—1920 гг. создал поэму «150 000 000», где олицетворением империализма явилась фигура американского президента Вильсона. В. И. Ленин уже в августе 1918 г. в письме к американским рабочим дал характеристику империализма США как «самого свежего, самого сильного, самого последнего по участию во всемирной войне народов из-за дележа прибылей капиталистов».

Развивая эту мысль, Ленин писал: «Именно теперь американские миллиардеры, эти современные рабовладельцы, открыли особенно трагическую страницу в кровавой истории кровавого империализма, дав согласие — все равно, прямое или косвенное, открытое или лицемерно-прикрытое, — на вооруженный поход англо-японских зверей с целью удушения первой социалистической республики». Заметив, что американский народ, «давший миру образец революционной войны против феодального рабства», против «разбойников англичан», позднее оказался в рабстве у кучки собственных миллиардеров и в роли «наемного палача» для других народов, Ленин сформулировал свои крылатые слова: «На каждом долларе — ком грязи... На каждом долларе следы крови...»<sup>2</sup>. Месяца три спустя В. И. Ленин заметил: «Идеализированная демократическая республика Вильсона оказалась на деле формой самого бешеного империализма, самого бесстыдного угнетения и удушения слабых и малых народов»<sup>3</sup>.

А через несколько дней после опубликования этих ленинских слов и до того, как начал работать над своей поэмой «150 000 000» (о борьбе «Ивана» с «Вильсоном») Маяковский, на одном из петроградских митингов выступил Горький. Хотя этот митинг, состоявшийся 29 ноября 1918 г., был посвящен теме «Англия и Россия», основное внимание Горький уделил американскому империализму. Он сказал: «Президент Вильсон, вчера красноречивый защитник „свободы народов и прав демократии“, сегодня снаряжает грозную армию для водворения порядка в революционной России, где народ уже осуществил свое законное право, взял власть в свои руки и посылно старается заложить фундамент нового государственного строя...»<sup>4</sup>. Разве не то же самое делают американские империалисты сегодня, грозя Никарагуа, заливая кровью маленькую островную Гренаду и одновременно произнося пышные слова в защиту «свободы народов и прав демократии»?

Не менее актуально звучит сказанное в речи Горького о задачах интеллигенции: «Если известная часть мировой интеллигенции действительно заинтересована решением великой социальной проблемы, она обязана бесстрашно восстать против тех, кто стремится к восстановлению старого порядка, хочет погасить пламя русской революции потоками русской крови...». Горький произнес тогда слова, которые получили потом образное воплощение в поэме Маяковского: «Руководителем похода против России является Вудро Вильсон. Факел русской революции, освещающий весь мир, крепко держит Владимир Ленин»<sup>5</sup>. Немудрено, что Горький и Маяковский продолжали после этого внимательно следить за американским империализмом — и за его военными устремлениями, и за его «мирным» бытием.

В очерках Маяковского об Америке при новом их чтении меня очень заинтересовали строки, которые помогли разобраться в собственных наблюдениях. Я имею в виду строки, посвященные американской технике: «В ней есть одна странная черта — снаружи, внешне эта техника производит недоделанное, временное впечатление... При всей грандиозности строений Америки, при всей недосыгаемости для Европы быстроты американской стройки, высоты американских небоскребов, их удобств и вместительности — и дома Америки, в общем, производят странное временное впечатление». Говоря об этом впечатлении, которого никак не производят «священные камни Европы», Маяковский сделал оговорку: «Может быть, это кажущееся» (VII, 323).

Может быть, и так. Но если кажущееся, то многим. Побывав в США за два года до Маяковского, Сергей Есенин также увидел отмеченную «странную черту». Но он объяснил ее лишь бурным характером строительства в Америке: «...если в Европе чисто, то в Америке все взрыто и навалено, как попало, как бывает при постройках. Страна все строит и строит»<sup>6</sup>. Маяковский дал более сложное объяснение. Заметив, что многие строения, даже небоскребы, выглядят как «однодневки», «одногодки», он спросил: «Откуда это?». И ответил: «Мне думается — от рваческого, завоевательного характера американского развития» (VII, 323). Вот когда

и в какой «мирной» связи были произнесены эти уже процитированные выше слова.

Того же вопроса — об особенностях американской техники — Маяковский касался неоднократно. Так, в беседе с американским писателем Майклом Голдом он сказал: «Нью-Йорк не современный город. . . Нью-Йорк не организован. . . Америка прошла грандиозный путь промышленно-технического развития, которое изменило облик мира. Но люди Америки еще не достигли уровня этого нового мира. . . Вот почему я сказал, что. . . созданное детьми, а не полноценный результат труда зрелых людей, которые понимали свои желания и творили по плану, как художники. Когда у нас в России наступит индустриальный век, он будет иным, наш труд будет отличаться плановостью и определенным замыслом. . . Нью-Йорк не имеет плана. Он не выражает никакой идеи, его индустриализм — это результат случайности, тогда как наш индустриализм в России будет делом искусства масс» (XIII, 223—225).

О том же и тогда же поэт сказал одному американскому журналисту: «Вот я иду с вами по одной из богатейших улиц мира — с небоскребами, дворцами, отелями, магазинами и толпами людей, и мне кажется, что я брожу по развалинам, меня гнетет тоска. Почему я не чувствую этого в Москве, где мостовые действительно разрушены, многие дома сломаны, а трамваи переполнены и изношены донельзя? Ответ простой: потому что там бурлит жизнь, кипит энергия всего освобожденного народа-коллектива; каждый новый камень, каждая новая доска на стройке есть результат коллективной инициативы» (XIII, 227).

Когда Голд, рассказав Маяковскому о страхе многих американцев перед техникой («интеллектуальные мистики. . . бегут прочь от машин», думая, что «машина губит человеческую душу»), спросил поэта: «Не боитесь ли вы, русские, подпасть под ее власть?» — Маяковский уверенно ответил: «Нет. . . Мы хозяева машины и поэтому не боимся ее. . . Век машин будет стимулировать смелую и свободную мысль» (VII, 225—226, 228). В другой беседе поэт сказал об Америке: «Если бы наши русские рабочие и крестьяне достигли в области машиностроения хотя бы трети того, чего достигли вы, они показали бы чудеса. Они бы не одну новую Америку открыли» (VII, 228).

С тех пор русские рабочие и крестьяне действительно показали чудеса в области технического и всяческого прогресса, открыв немало новых Америк. Маяковский не страдал бахвальством: он знал, что США также не остановятся в своем развитии («Эта техника не застоялась, эта техника растет» (VII, 323)). И все же сказанное им о «странной черте» американской техники и о принципиальном отличии американского технического прогресса от прогресса при социализме сохраняет всю свою силу поныне. Сохраняет свою силу и та ирония, которая звучала в его словах о некоторых наших поклонниках фордизма: «О предприятии Форда говорят чуть ли не как о вещи, которую без всяких перемен можно перенести в социализм» (VII, 338). Во времена Маяковского еще не говорили о научно-технической революции. Термин «НТР» еще не был

тогда в ходу. Но нетрудно представить, как реагировал бы Маяковский на модные в наши дни рассуждения о великой и единой НТР, управляющей делами и мыслями людей. Нет сомнения, что он спросил бы: о какой из двух НТР вы говорите — о той, которая враждебна людям и властвует над ними, или о другой, о нашей, выражающей волю людей и их творческую мощь?

Есть все основания утверждать, что всякое капиталистическое развитие — «рваческое» и что в Америке это лишь доведено до наибольшей наглядности. Казалось бы, что, кроме блага людям, несет с собой жилищное строительство? Ничего, совершенно ничего. Нам даже кажется нелепой и дикой мысль о том, что это строительство может нести людям не радость, а горе, не новоселья, а выселения. Бред, не правда ли? А это не бред, а суровая действительность современной Америки. Наверное, не только Америки, но не следует забывать слов Горького из его ответа на анкету американского журнала: «...то, что вы называете цивилизацией США, не возбуждает и не может возбудить у меня симпатии. Я думаю, что ваша цивилизация — это самая уродливая цивилизация нашей планеты, потому что она чудовищно преувеличила все многообразные и позорные уродства европейской цивилизации»<sup>7</sup>. Горький имел в данном случае в виду не подлинную цивилизацию и культуру Америки, а лишь ту черту капиталистического бытия, которая заставила его назвать Нью-Йорк городом Желтого Дьявола — золота.

Кто хочет закрыть Америку? Во всяком случае, не русские, не советские люди. Когда Горький прочитал в анкете американского журнала вопрос: «Ненавидит ли ваша страна Америку?», он с возмущением ответил: «Уже в самом факте постановки таких вопросов и в такой форме заключено нечто по-американски уродливо преувеличенное, раздутое. . . Полагаю, что даже в тех странах, кровь которых ваши капиталисты превращают в доллары, — на Филиппинских островах, в республиках Южной Америки, в Китае — и даже среди 10 миллионов цветных людей территории США — не найдется ни одного разумного человека, который присвоил бы себе право сказать вам от имени своего народа: «Да, моя страна, мой народ ненавидит Америку, весь ее народ, рабочих так же, как и миллиардеров, цветных так же, как белых; ненавидит женщин и детей, поля, реки, леса, зверей и птиц, прошлое и настоящее вашей страны, ее науку и ученых, ее великолепную технику, Эдисона и Лютера Бербанка, Эдгара По, Уолта Уитмена, Вашингтона и Линкольна, Т. Драйзера и Е. О'Нейля, Шервуда Андерсона, всех талантливых художников и прекрасного романтика Брет-Гарта, духовного отца Д. Лондона; ненавидит Торо, Эмерсона и все, что есть США, и всех, кто живет в этих штатах»<sup>8</sup>.

Против однозначно отрицательных оценок Америки протестовал и Маяковский. Он иронически писал в очерках «Мое открытие Америки»: «Легко наговорить ни к чему не обязывающие вещи, избитые, об американцах вроде: страна долларов, шакалы империализма и т. д.» — и заявлял: «Американцы бывают разные» (VII, 313, 326). Допуская, что Соединенные Штаты станут «последними во-

оруженными защитниками безнадежного буржуазного дела», и призывая «в предчувствии далекой борьбы изучать слабые и сильные стороны Америки» (VII, 345), Маяковский видел и совсем другую, светлую перспективу. Он сказал на своем литературном вечере в Нью-Йорке 14 августа 1925 г.: «...когда океан лжи будет перейден, Америка и СССР протянут друг другу свои мощные руки»<sup>9</sup>. Сегодня эти слова звучат еще громче, чем полвека тому назад. Сегодня особенно ясно, что, если океан лжи не будет перейден, прольется океан крови.

Человечеству пора прозреть. Самая пора, пока не закрыта Америка (что реальная угроза ей растет в ней самой, это знают уже многие американцы), а «священные камни Европы» не сделались просто камнями. Пора, пока вся Земля не стала одним мертвым камнем, несущимся в безжизненном пространстве.

Как ни сложна обстановка, у человечества нет оснований для отчаяния. Если с конца первой мировой войны до начала второй прошли два десятилетия, то с конца второй миновало уже сорок лет. А ведь средств массового уничтожения — невиданных, чудовищных средств! — давно накоплено неизмеримо больше, чем в преддверии прошлых мировых войн. И военные очаги, способные перерасти в мировую катастрофу, в последние сорок лет вспыхивали гораздо чаще, чем в предыдущие десятилетия.

Значит, есть в сегодняшнем мире — и в сложившемся соотношении сил, и в душевном настрое людей — то, что мешает катастрофе разразиться. Несомненно, есть и, несомненно, растет, хотя растут и опасности, грозящие всему человечеству. От народов зависит, какие силы будут расти быстрее. И народы все лучше понимают это.

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 426.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 48—50.

<sup>3</sup> Там же, с. 192—193.

<sup>4</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 186.

<sup>5</sup> Там же, с. 188—189.

<sup>6</sup> Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1962, т. 4, с. 265.

<sup>7</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 25, с. 6.

<sup>8</sup> Там же, с. 5—6.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество (1925—1930). М., 1972, с. 56.

## О НАРОДНЫХ ИСТОКАХ ПОЭТИКИ МАЯКОВСКОГО

Вопрос об истоках поэтики Маяковского представляет не только академический интерес. До сих пор встречаются работы, авторы которых пытаются обрубить корни, связывающие Маяковского с русской культурой. Появившиеся во второй половине 70-х годов советологические книги Вагана Барушьяна «Русский кубофутуризм 1910—1930. Очерк авангардизма» и «Брик и Маяковский»<sup>1</sup> и Бента Янгфельдта «Маяковский и футуризм. 1917—1921» пытаются нивелировать художественную мощь Маяковского и включить его в закорстенело-неизменный модернистский ряд<sup>2</sup>. Б. Янгфельд прямо пишет: «Маяковский оставался авангардистом всю свою жизнь, и он был не менее „футуристом“ в годы после революции, чем в предреволюционный период»<sup>3</sup>. Естественно, что при такой трактовке народные истоки поэтики Маяковского остаются за пределами исследования.

В отечественном литературоведении порой также можно встретить довольно странные утверждения. В предисловии к книге Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского» Н. Коварский со ссылкой на работу Г. Недошивина «Проблема экспрессионизма» пытался интерпретировать путь развития поэта как «процесс „исторжения“ из недр буржуазной культуры»<sup>4</sup>.

Надо признать, что некоторые статьи из названного сборника дают определенные основания для подобного вывода. В статье Тренина и Харджиева «Поэтика раннего Маяковского» (впервые опубликованной в № 4 «Литературного критика» за 1935 г.) говорится: «Формирование поэтического стиля молодого Маяковского определялось не только предшествовавшей стадией развития русской поэзии (демократическая линия символизма), но и опиралось на целый пласт иноязычной поэтической культуры» (61). По мнению авторов статьи, в области рифмовки на Маяковского воздействовала «тенденция каламбуризма» ряда французских поэтов-кубистов — непосредственно и через каламбурную рифму — «воспитанного на французской стиховой культуре поэта и художника Льва Зака, писавшего под псевдонимом Хрисанф» (70).

Увлеченные поисками воздействия на Маяковского «различных чужих систем», авторы забыли о том, что у поэта есть и не «чужое», основанное на русской поэтической народной культуре. В 50—60-х годах появились исследования З. Паперного, И. Правдиной, В. Тимофеевой, где ставился вопрос о фольклорных истоках стиха Маяковского. Но все эти новые работы прошли мимо внимания Харджиева, который опубликовал раннюю статью без всяких изменений и оговорок. Хотя бы такой, что культура русского «каламбуризма» восходит не ко Льву Заку, а к «королю рифмы» Д. Минаеву («Даже к финским скалам бурим Обращаюсь с каламбуром»), который, как верно отметил В. Жданов в «Краткой литературной энциклопедии», «в области каламбурной рифмы. . . был одним из предшественников Маяковского» (т. 4, стб. 842). Но дело не в этом частном при-

мере. Дело в общей позиции — явном преувеличении роли «различных чужих систем».

В высшей степени спорная трактовка проблемы истоков поэзии и взаимоотношения Маяковского с мировой литературой содержится в статье М. Петровского «Владимир Маяковский и Генрих Гейне». Автор статьи выдвигает очень ответственный тезис о «сознательном максималистском — и титаническом! — замысле перевоссоздания мировой классической литературы»<sup>5</sup> Маяковским, но никак этот тезис не обосновывает. Под пером М. Петровского поэзия Маяковского лишается своей внутренней цельности и единства, с одной стороны, заостренного социалистического пафоса — с другой, национальной (фольклорной и классической) основы — с третьей.

Автор статьи явно преувеличивает значение Гейне и «гейнеобразности» (158) для творчества Маяковского. Ведь реально Гейне упомянут в поэзии Маяковского лишь несколько раз: кроме стихотворения «Гейнеобразное», есть упоминание в ироническом контексте «Послания пролетарским поэтам» — «самым красным Гейнем» (VII, 154), причем последний пример по-настоящему автором не проанализирован. Все же остальное — домыслы автора, никак не аргументированные и не подтвержденные реальным анализом поэзии Маяковского. Так, например, совершенно непонятно, почему принцип контраста в поэтике Маяковского (кстати, об этом писали многие исследователи, например Г. Гуковский<sup>6</sup>, но это прошло мимо внимания автора), или, как пишет автор, «контраст „святого“ и „вульгарного“ — универсальный принцип поэтики Маяковского» (157), — сужается до контраста лишь одного вида и без всяких оснований возводится к Гейне.

А ведь принцип контраста достаточно отчетлив в поэтике фольклора начиная с памятных всем с детства оксюморонов: «Шел высокий человек низенького роста...». По-своему принцип контраста проявляется у многих русских поэтов — Пушкина, Грибоедова, Некрасова, Блока<sup>7</sup>. Но автор прошел мимо русской поэтической культуры.

Удивляет, что многие страницы статьи построены на очевидных натяжках, когда разрушается поэтическая система и Гейне и Маяковского. Чего стоит хотя бы авторский пример, когда сквозь «свиту» Гейне видится «войско» Маяковского из поэмы «Во весь голос» (161). М. Петровский проходит мимо того обстоятельства, что уподобление поэзии оружию (как символ высокой социальной действительности искусства) — сквозной образ в поэзии Маяковского, реально не имеющий никакого отношения к образам Гейне, выросший на иной почве, — подобно тому как образ «бури» берет свое начало в «буре» Языкова, Лермонтова, Горького. На той же странице автор говорит о «похожих по интонации» стихах Маяковского, но никак не аргументирует это суждение.

Отмеченные недостатки «гасят» частные верные наблюдения по типологическому сопоставлению двух поэтов. В целом же статья М. Петровского дискредитирует методологию типологического анализа вследствие крайнего субъективизма авторского подхода, разрушения творческих систем изучаемых поэтов (анализ не образности,

а отдельных слов, извлеченных из реального контекста). В конечном итоге перед нами искаженная картина истоков поэзии Маяковского.

Двойственная позиция представлена в книге американского исследователя Томаса Экмэна «Сфера рифмы. Очерк рифмы в поэзии славян». Автор признает значение фольклорной рифмы и возможности использования ее ресурсов в поэзии Маяковского: отмечается, что поэт не был «первым или единственным поэтом, который использовал неточную рифму и использовал ее мастерски. В древнерусских пословицах и тому подобных „малых жанрах“ можно обнаружить ассонансы, которые может использовать любой современный поэт»<sup>8</sup>. Но, с другой стороны, Т. Экмэн ставит вопрос о западноевропейском влиянии — со стороны французской, немецкой, итальянской и английской литератур (156). Автор книги полагает, что «французская поэзия... дала первоначальный импульс ассонансной рифме в русской литературе...» (160). Но данные, приведенные в книге Экмэна, говорят скорее не о влиянии, а о том, что в *разных* литературах протекали *сходные* процессы. К примеру, Т. Экмэн пишет, что у американской поэтессы XIX в. Эмили Дикинсон в рифмах было 36 % диссонансов, и видит в этом один из возможных источников воздействия на русскую рифму (157). Но дело в том, что на русской почве диссонансную рифму мы встречаем за три столетия (!) до рифмы Э. Дикинсон в стихах Герасима Даниловича, «приложенных» к Острожской библии (1581): «обоюду — победу», «умовредные — нещадные», «лести — власти», «украси — взвыси» — эти примеры приводил еще Н. Остолопов в начале XIX в.<sup>9</sup> Встречаются диссонансы и в пословичной рифме: «Велика Федора, да дура», «Воз коз, а мух мех», «В мире, что в море» и др. Так на каком же основании в диссонансах Маяковского «мячики — пулеметчики» (VI, 281), «хоть — начхать» (VI, 761), «минутцу — пламениться» (VI, 98—99) и других мы должны выискивать следы рифмы Э. Дикинсон, забывая об отечественных фольклорных и литературных образцах?

Я начал разговор о народных истоках поэтики Маяковского со стиха, входящего в целостную поэтическую систему.

Вообще поэтика — это целостный комплекс художественно-выразительных средств, в конечном итоге обусловленный идейно-эстетической позицией Маяковского. Поэтическая система Маяковского образуется взаимодействием образно-метафорической, лексико-фразеологической и стиховой систем<sup>10</sup>. В каждой из этих систем можно обнаружить народные истоки.

Одна из существенных особенностей образности Маяковского — гиперболизм, во многом родственный не только былинному гиперболизму, но и гиперболизму образности песен и пословиц. Гротескно-фантастические образы Маяковского, особенно основанные на таком преувеличении, которое сам поэт называл «абсурдным гиперболизмом» (XII, 52), находят свое соответствие в фольклорной образности.

Черты абсурдного гиперболизма нередко соседствуют с озорством, свидетельствующим об оптимизме мировосприятия народа<sup>11</sup>.



Абсурдный гиперболизм, основа гротескно-фантастического образа, как бы доводит до логического «страшного», «ужасного» конца тот конфликт, зерно которого содержится в реальной, жизненной ситуации, диалектически воспринимаемой лирическим героем поэзии Маяковского. Используя гротескные образы, Маяковский опирался не только на традиции русской классической литературы XIX в. (достаточно вспомнить Салтыкова-Щедрина с его «Историей одного города», сатирические образы Некрасова), но и на традиции фольклорной образности<sup>12</sup>.

В народных песнях можно обнаружить и такие образцы абсурдного гиперболизма:

Где это видано, да где это слыхано,  
Чтобы курочка бычка родила,  
Кочерыжка яичко снесла. . .

(299)

У нашего господина  
Разыгралась вся скотина.  
Утки в дудки,  
Тараканы в барабаны. . .

(300)

Гиперболическое заострение в образности фольклора, как и в поэзии Маяковского, не ограничивается абсурдным гиперболизмом. Гиперболизм нередко соседствует с иронией или является средством ее выражения. В этом отношении характерна, например, также приводимая П. В. Шейном известная песня о «Дуне тонкопрялье», где явление при своем преувеличении резко выключается из привычных представлений:

Давай-ко нам, Дуня,  
Холстину кройти!

Пилой-то пилити,  
Топором рубити!

Давай-ко нам, Дуня,  
Рубашечку шити!

Напарьем (большим буравом. — Б. Г.) провернем,  
Канатом продёрнем.

Давай-ко нам, Дуня,  
Рубашечку надевати!

Семеро держат,  
Трое надевают.

(261)

Гиперболическое заострение можно наблюдать и в образности пословиц и поговорок. Например: «Он ему с оглоблями (четверней) в рот въехал»<sup>13</sup>, «Слеза в три ручья» (141). Ирония, свойственная стилю Маяковского, явственна в пословицах: «В одном кармане вошь на аркане, в другом — блоха на цепи» (91). Ирония, сопровождаемая контрастом, возникает и тогда, когда серьезности первой части не соответствует несущественное, незначительное событие второй: «У нас дома нездорово: таракан с печки свалился» (152).



ботки. Сошлюсь лишь на мнение Е. В. Барсова, исследователя причитаний: «Имена существительные здесь чаще всего встречаются в уменьшительной форме». Среди примеров, приведенных исследователем: «молитовка», «веревчонка», «судышечка», «шубеночка», «жителишечко», «почеточек» и др. Отмечена Е. В. Барсовым и такая особенность языка причитаний: «Усиление значения прилагательных большей частью определяется наставкою предлогов: например, розмолодый, розбезсчастный, пристарший и т. п.»<sup>15</sup>.

Оценочную суффиксацию Маяковский использует как средство социально-эстетической оценки; оценочные суффиксы выразительны в общей речевой системе. Поэт заявляет в «Вызове»:

Я  
полпред стиха —  
и я  
с моей страной  
вашим штатишкам  
бросаю вызов.  
(VII, 93)

В творчестве Маяковского оценочные суффиксы — одно из средств выражения иронии, порой взаимодействующее с гиперболизацией. Пренебрежительное отношение лирического героя поэзии Маяковского к различным социальным явлениям буржуазного общества раскрывается в следующих примерах: «особнячишки» (II, 153), «тихие реформочки» (II, 360), «министерская компанийка» (IV, 27), «монашьи институтцы» (VII, 49).

Ирония лирического героя нередко взаимодействует с гиперболизацией: «стоверстый язычище» (II, 233), «полицейский кулачище» (II, 30), «наложища тяжкие» (II, 57), «попищи» (от «поп» — II, 226), «царище» с «невозможным ртом» (II, 199), «плетищи царевых манифестин» (VIII, 39) и др. Используя оценочную суффиксацию, Маяковский реализует выразительные потенции языка, отразившиеся, в частности, в фольклорном формообразовании.

Не ограничиваясь материалом, который предоставил ему язык, Маяковский порой создавал новые слова, которые, не претендуя на общенародное употребление, служили художественно-выразительным задачам поэта. Но даже в этом аспекте своей работы над языком Маяковский следовал фольклору. Отнюдь не исчерпывая материал, можно привести примеры неологизмов, которые возникают в пословицах: «Шайка волосаяная, рукавицы своекожаные» (т. е. нет ничего) (90); «Трын трынил на святой Руси да и протрынился еси» (111); «Авоська небоське набитый брат» (119); «Ждали-пождали, да жданки и наждали» (120); «Погодить — не устать, было б потерпжное» (плата за терпение) (121); «Едет беда, запрягает бедой, погоняет бедой, а добедки скороходами, а победки колобродами» (158); «Не подставляй ноги: на самого спотычка упадет» (231). Не существующие в общенародном языке слова «своекожаные», «трынил» и «протрынился», «авоська» и «небоська», «добедки» и «победки», «потерпжное», «спотычка» и др. — это неологизмы, значение которых раскрывается в контексте, а вне контекста неясно.

Следовательно, создавая свои неологизмы, Маяковский опирался на возможности языка, которому отнюдь не противопоказано появление новых слов, не общеупотребительных, но вполне уместных

и даже необходимых в определенном контексте. Неологизмы Маяковского, как правило, легко воспринимаются по аналогии с использованной словообразовательной моделью: например, «пролетариатовец» по аналогии с «полководец». Как видно из творческой практики Маяковского, ему была глубоко чужда провозглашавшаяся в «Пощечине общественному вкусу» «непреодолимая ненависть» (XIII, 245) к существовавшему до него языку, а «слововишество» никогда не было для поэта самоцелью даже в дореволюционном творчестве, потому что подчинялось художественным задачам — воссозданию многообразия переживаний лирического героя, служило одним из средств оценки тех или иных явлений действительности.

В своей созидательной работе Маяковский опирался на потенциальные возможности языка, в частности использовал разработанный Хлебниковым «метод правильного словотворчества»: «Если развитый „пляс“ имеет производное слово „плясунья“ — то развитие авиации, „лёт“, должно дать „летунья“. . . Разумеется, здесь нет и следа дешевого славянофильства с „мокроступами“; не важно, если слово „летунья“ сейчас не нужно, сейчас не привьется — Хлебников дает только метод правильного словотворчества» (XII, 25). Но порой у Хлебникова как раз и наблюдалось стремление заменять устойчивые слова новыми: совместно с А. Крученых он пытался без достаточных оснований заменить, к примеру, обозначения, связанные с театром, который именовался «зерцогом»; среди «новых зерцожных слов» — «людняк» («труппа»), «застенчий» («суфлер»), «деюга» («драма») и др.<sup>16</sup> Перед нами — самоценное словотворчество, не вызванное реальной необходимостью; «будетлянский зерцог» с его «людняком» в данном случае оказался бесплодным. У Маяковского же «самовитое» словотворчество отсутствует.

Экспрессивно-оценочные неологизмы Маяковского включались в общую систему стилиевой оценки. Таковы, например, неологизмы «пролетариатовец» или «развихрь»:

Время,

снова

ленинские лозунги развихрь.

(VI, 233)

Создавая свои неологизмы<sup>17</sup>, Маяковский был верен законам русского языка, отразившимся, в частности, в пословичных неологизмах.

Поскольку в рамках статьи невозможно обстоятельно охватить все аспекты темы, я остановлюсь подробнее на вопросе о народных истоках стиха (и прежде всего рифмы) Маяковского.

Роль рифмы очень велика. Недаром поэт заявлял: «Без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется» (XII, 105), а М. П. Штокмар, заостряя проблему, писал о «рифменной системе стиха»<sup>18</sup> Маяковского. Действительно, Маяковский благодаря своему гениальному чутью языка уловил, что в русской фольклорной культуре рифма очень важна не только в пословицах и поговорках, но и в обрядовой поэзии — свадебном обряде (в речи дружки), календарной поэзии, заклинаниях и заговорах. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к недавно вышедшим фольклорным источникам: «Обря-

довая поэзия Пинежья» (М., 1980) и «Календарно-обрядовая поэзия сибиряков» (Новосибирск, 1981). В последней рифма очень активна: «Не дадите пирога, мы корову за рога» и т. п.

Основой фольклорной рифмы является пословичная рифма. Наблюдения над пословичной рифмой свидетельствуют о том, что Маяковский уловил тенденции развития этой рифмы и по-своему преломил в своем творчестве. 40 % речений, представленных в сборнике Владимира Даля «Пословицы русского народа», зарифмованы; процент зарифмованных пословиц в сборнике XVII в. еще выше — 60 % (данные Л. С. Шептаева). Многие русские филологи и художники слова говорили о важной роли пословичной рифмы. В книге «Опыт о народном стихосложении» Д. Дубенский отмечал, что истоки русской рифмы восходят не к иноземным образцам (как пытаются доказать некоторые современные авторы), а к пословичной рифме: «Пословицы, в которых безграмотные наши предки передали нам свои мысли, опыты и наблюдения, нередко приправленные рифмой, утвердили ее господство над нашим слухом»<sup>19</sup>. О значении пословиц писали Пушкин и Гоголь.

Этот интерес к пословицам закономерен: ведь пословица не просто явление фольклора и не просто факт языка, а сплав, единство языкового и художественного начал. Маяковский отчетливо осознавал значение идиоматических выражений, близких поговоркам, как одного из элементов «обычного разговорного языка»: «Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык (например, „светить — и никаких гвоздей“, — попробуйте-ка это перевести!), порой весь стих звучит как такого рода беседа. Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь систему языка в целом, и почти непереводимы, как игра слов» (XII, 142). Воспринимая русский язык как «систему... в целом», поэт в своей художественно-речевой форме не мог остаться равнодушным к пословицам вообще и к их художественным особенностям, в частности рифме. В статье «Маяковский — новатор стиха» мне уже приходилось писать о глубоком, заинтересованном внимании поэта к фольклорному стихосложению<sup>20</sup>. Проявлением этого внимания был интерес и к народным речениям, фразеологическим оборотам, и к звуковой стороне пословиц и поговорок как одной из закономерностей «системы языка в целом». Недаром Н. Тихонов соотносил «изобретения» Маяковского с глубоким освоением народной речевой культуры: «Сколько невероятных, умных, тонких, грозных рифм, ошеломляющих по новизне сравнений, дерзких по архитектонике строф изобретено им, найдено в глубинах народного языкового богатства»<sup>21</sup>.

Рифму Маяковского нельзя сводить к узким, отдельным признакам (как иногда делается), а следует воспринимать в системе стиха в целом — ведь недаром поэт писал о значении «Системы языка в целом». В целостной художественной системе (внимание к выразительным возможностям разговорной речи, народным речевым оборотам) становится очевидным и выразительное значение рифмы. Усиливая организующую функцию рифмы при преобразовании классической ритмической инерции, поэт увеличивает звуковую

ощутимость рифмы, т. е. в ней повторяется большое количество общих звуков — в многочисленных примерах составной: «больше веков — большевиков» и многие другие. Рифма вносит свою лепту в повышение звуковой ощутимости слова, а через нее — в создание эмфатичности слова — особой повышенной эмоциональной напряженности, воссоздаваемой ритмическими (паузирование), интонационно-синтаксическими (экспрессивная интонация) и рифменными средствами стиха.

Нередко у Маяковского рифмуются целые слова и даже группы слов. И в этом отношении поэт находит поддержку в пословичной рифме, где порой взаимодействует весь звуковой облик слова: «Кто таскает с блюд, того и бьют», «У наших судей много затей», «Не приказный, да проказлив», «Не велик клочок, да в суд волочет» (т. е. бумага), «Хоть в Орду, так пойду», «Не помнит свинья полена, а помнит, где поела», «С печали шея равна с плечами», «Ешь пироги, а хлеб вперед береги» и др. В рифмах пословиц могут повторяться четыре («Пыль да копать, а нечего лопать»), пять («Вот тут-то устой, где кисель густой») и даже шесть общих звуков («От напасти не пропасти»).

Стремясь усилить ассоциативную сферу рифмы, обогащающую выразительность стиха в целом, Маяковский активно ввел акустический принцип рифмовки: если в классической рифме созвучные слова, как правило, совпадали в написании и произнесении, то Маяковский расподобляет рифмующиеся слова. От 60 до 70 % среди рифм Маяковского составляют акустические, рассчитанные на слуховое восприятие, «слышимое слово»:

С каким наслаждением  
жандармской кастой  
я был бы  
исхлестан и распят  
за то,  
что в руках у меня  
молоткастый,  
серпастый  
советский паспорт.

(X, 70)

В этой хрестоматийной строфе мы видим рифмы, отражающие обе тенденции: усиление звуковой ощутимости — «кастой — молоткастый», повторяется 6 общих звуков; акустическая рифма, где на передний план выступает подобие, а не совпадение: «распят — паспорт».

По моим наблюдениям, среди зарифмованных речений в сборнике В. Даля около 37 % составляют пословицы с акустической рифмой, т. е. рифмой со звуковым расподоблением. Тенденция к подобию, а не совпадению из звука в звук весьма ощутима в пословичной рифме: «Дело право: только гляди прямо!», «Прощай, квашня, я гулять ушла», «Слепой на нищем ничего не взыщет», «Повадишься к вечерне — не хуже харчевни: ныне свеча, завтра свеча, ан и шуба с плеча», «Ель не сосна: шумит неспроста» и др.

Встречаются среди рифм и пословиц и составные (в том числе с расподоблением): «Без денег — бездельник», «Был у тещи, да рад утекши», «Татем у татя перекрадены утята», «Жить в красне хорошо

и во сне», «Еще молоденец: доживешь до денег», «Духом кротости, а не палкой по кости», «Хоть за нищего, да в Татишево (Конишево)», «Не верь повару, иди сам по воду» и др. Когда в сборнике Даля мы встречаем составную рифму в пословице: «От Решмы до Кинешмы глазами докинешь ли», вспоминаются составные рифмы Маяковского в поэме «Хорошо!», например:

Лет до ста  
расти  
Нам  
без старости.  
(VIII, 327)

Как это ни странно, можно встретиться с недооценкой художественно-выразительных ресурсов пословичной рифмы, как и рифмы Маяковского: это происходит, например, в двух изданиях «Книги о русской рифме» (1973, 1982) Д. Самойлова, где сказано: «Неточная рифма речевых жанров народной поэзии не то же самое, что неточная рифма нашего времени. В известном смысле они противоположны. Противоположна их звуковая установка... Установка народной рифмы на точность, на близость звучания, на однозвучие»<sup>22</sup>. Д. Самойлов стремится выявить особенности фольклорной рифмы, оперируя понятиями «усечения», «замещения», «перемещения» и др. Хотя наблюдения автора интересны, они не исчерпывают собой звуковые особенности рифмы, поскольку, как я пытался показать, в пословичной рифме порой взаимодействуют комплексы рифмующихся слов в целом. Вспомним еще одну пословицу: «Недосол на столе, пересол на спине» — разве здесь дело в «замещении» отдельных звуков? Неужели в этой рифме, как и в поговорке «Поехали с орехами», установка на «однозвучие»?

Критикуя некоторые стороны концепции Д. Самойлова, безвременно умерший талантливый исследователь русской поэзии Иван Грибушин писал: «Нормы фольклорной и литературной рифмы не просто параллельны — они могут пересекаться и часто связаны»<sup>23</sup>. Сказать «часто связаны» — явно недостаточно. Я бы сказал иначе: акустический потенциал языка огромен и практически неисчерпаем и звуковая форма пословиц — это постоянный, передаваемый из поколения в поколение арсенал стиховых (в том числе рифменных) средств русского языка.

Недооценка ресурсов пословичной рифмы вообще привела к тому, что Д. Самойлов отказался от трактовки рифмы Маяковского как «закономерного» явления и солидаризировался во втором издании книги с односторонней позицией Ю. Минералова, что «рифма Маяковского, вероятнее всего, вообще не может считаться наиболее типичным проявлением, „нормой“ новой рифмы, она — резкое отклонение от нормы»<sup>24</sup>. Но ведь «предударная рифма» («кокосы — кокошников», «постылое — пустыня») — разновидность акустической, она была бы невозможной в культуре классического стиха XIX в. Новаторские преобразования Маяковского, которые лежали в русле русской фольклорной культуры и которые затронули общие принципы формирования рифмы, подготовили почву для новых ее видов. Если мы начнем ради мифической нормы выводить за пределы «новой рифмы» Маяковского и многих других поэтов, то что же останется?

Хочется спросить: что это за «норма», которая лишает нашу поэзию самых ярких индивидуальностей?

Поэтому не так прост вопрос о «ломке», которой подверг Маяковский классический стих. Правомерно ли рассматривать культуру русского классического стиха в качестве точки отсчета и своеобразного эстетического эталона? Ведь и классический стих, и стих Маяковского — явления вторичные по отношению к истокам русской общенациональной языковой и художественной культуры. Именно поэтому было бы неверным ставить знак равенства между классическим стихом и художественно-речевой культурой в целом, которая опирается прежде всего на язык и богатейшее фольклорное наследие народа. Общенациональная русская художественно-речевая культура включает в себе огромные резервы, которые отнюдь не были исчерпаны классикой, обратившейся преимущественно к одной стороне этой культуры, прежде всего песенно-речевой. Другие стороны фольклорного стиха отразились в творчестве многих поэтов XIX—XX вв., и прежде всего Маяковского. Выдающийся советский поэт использовал те ресурсы народной поэзии и национального языка, которые до этого оставались в тени (богатство разговорной речи, возможности особых синтаксических построений, акустическую рифму). Еще до революции «возрождение истинной роли слова» поэт (который не пренебрегал и песенной традицией) связывал с «народной песней» (I, 366), а после Октября гордился тем, что его частушку «Ешь ананасы, рябчиков жуй. . .» «усыновила петербургская улица» (XII, 85). В своих поэтических построениях Маяковский опирался на мощную стихию русского устного слова, что отчетливо видно на использовании ресурсов пословичной рифмы.

Поэтому к вопросу о «ломке» традиций классиков в поэзии Маяковского<sup>25</sup> следует относиться осторожнее, не забывая, что классическая поэтическая культура не исчерпывает собой национальную художественно-речевую культуру в целом. Можно ли порицать поэта, обратившегося к таким ее элементам, которые оставались неосвоенными и лишь ждали своего часа?

Таким образом, вопрос о традициях русской художественно-речевой культуры в стихе Маяковского следует ставить не только в плане использования классических размеров (ведь поэт призывал «работать и над их продолжением, внедрением, распространением» — XII, 86); следует учесть, как поэт продолжил ту линию в развитии русского стиха, которая нашла выражение в концепции А. Востокова. Этот ученый сожалел, что в науке его дней не учтен опыт «простонародных песен и преданий», и разрабатывал методику не метрического, а интонационного анализа (хотя не осуществил ее до конца). Востоков поставил вопрос о «прозодическом периоде», «когда слова занимают свое место в периоде или в стихе», «изображают одну нераздельную купу мыслей», в которой «составные части должны, по законам единства прозодического, подчиняться одной главнейшей»<sup>26</sup>.

Концепция Востокова получила поддержку Пушкина: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большой ученостью и сметливостью. Вероятно, будущий наш эпи-



ческий поэт изберет его и сделает народным»<sup>27</sup>. Целый ряд филологов продолжили интонационную тенденцию подхода к русскому стиху. Н. Надеждин писал о том, что русский язык «охотно отказывается от самых естественных ударений слов, жертвует ими музыкальности стиха, основывающейся всегда на главном ударении, определяемом напряженностью логического смысла в целой фразе, в ряду нескольких слов»<sup>28</sup>. Автор книги «Русское стихосложение» (3-е изд. СПб., 1863) П. Перевлесский считал желательным, «чтобы построение стиха на логическом ударении сделалось непреложным законом для теперешних наших стихотворцев». Поучительно, что над расширением просодических закономерностей русского стиха размышлял П. И. Чайковский и в качестве одной из возможностей указывал на «размер русских песен и былин»<sup>29</sup>.

Маяковский объективно явился тем «будущим нашим эпическим поэтом», появление которого предсказывал Пушкин. Преобразования и в ритмике и в интонационно-синтаксической системе (как и в рифме) питаются некоторыми тенденциями развития фольклорного стиха. Использование слов как основных единиц ритма, соотносимое с паузированием и, шире, дроблением речи, не является чем-то чуждым русской народной стиховой культуре.

Удвоенный предлог, восходящий к фольклорной поэзии, применяется Маяковским как важное средство обособления частей фразы. На явление удвоения предлогов обратил внимание еще А. Востоков, который приводил примеры из народной поэзии («на своем на добром коне» и др.) и рассматривал «повторение предлогов» как «особенность старинного русского языка»<sup>30</sup>. Удвоенный (а порой утроенный и даже учетверенный) предлог — постоянная примета стиля былин, представленных в сборнике Кирши Данилова:

Я приехал о добром-то деле к тебе,  
О добром-то деле о сватанье. . .  
И поехал от моря от синего. . .<sup>31</sup>

Интерпретируя повторение предлогов как «общий закон былинного стиля», В. Я. Пропп обращал внимание прежде всего на «разделительную функцию» повторяющихся предлогов<sup>32</sup>. П. Г. Богатырев рассматривал некоторые виды удвоенного предлога («дробление одной фразы на две») как особый вид синтаксического параллелизма, что увеличивает «силу художественного воздействия»<sup>33</sup>.

Удвоенный предлог, ощутимый не только в былинах, но и в песнях, расчленяет речевой поток, причем части фразы синтаксически обособляются одна от другой. Таково, например, расчленение части строки в песне «По сениям-сеничкам по батюшковым. . .», уже в начале которой встречается удвоенный предлог:

По сениям-сеничкам по батюшковым,  
По чистым-широким по матушкиным  
Да княгиня по сениям хаживала. . .<sup>34</sup>

Удвоенный предлог есть и в середине песни:

Ткнул копьём в широки ворота,  
Улетели ворота по новым по сениям,  
По новым по сениям, по сениям матекиным. . .

(43)

В этой песне отчетливо видно, что удвоенный предлог, расчлняя синтаксически единое целое («по новым сениям») на два звена («по новым по сениям»), включается в общую систему речевых повторов: повтор строки, повтор части строки, рифма, повтор отдельных слов.

Как правило, удвоенный предлог сопровождается увеличением слогового объема строки:

... Да как-то пошла-пошла Никаноровна  
да не за боярина, за того же за крестьянина.  
(45)

Уж и сядь-ко, моя молодость,  
Уж и на горьку-ту на ольшиночку,  
Уж и на саму-то на вершиночку...  
(121)

Уж во крепость-то во крепкую,  
Во крепкую да во глубокую.  
(141)

Уж катался у меня на лошадях на разных...  
(146)

Основное назначение удвоенного предлога — именно дробление речи и образование повтора, о чем свидетельствуют строки, в которых удвоение предлогов не сопровождается увеличением слогового объема:

Уж накатается да туца грозная  
Со громами да со гремучими,  
Уж и с молниями да блестящими,  
Уж да с частым да с мелким дождичком.  
(51)

Такова последняя процитированная строка (в отличие от второй), где слоговой объем не увеличивается (причем повторение предлога взаимодействует с повторяющимися усилительными частицами), а выразительное дробление речи налицо.

Значение удвоенного предлога в интонационно-синтаксической системе Маяковского можно понять, если соотнести его с паузированием, повышающим эмфатичность стиха. Не ограничиваясь ритмическим паузированием, Маяковский использует пришедший из фольклорной поэзии и народной речи удвоенный, иногда утроенный и даже учетверенный предлог, чтобы разомкнуть единую синтаксическую цепь на два звена и создать добавочную интонационно-синтаксическую паузу: «в этом в аршине» (IV, 86), «за стенного за желтого зайца» (IV, 87), «в стране в советской» (X, 131) и др.<sup>35</sup>

Изучение поэтической системы Маяковского (образности, лексики и фразеологии и стиха) в соотнесении с художественно-выразительными средствами фольклора свидетельствует о том, что великий советский поэт является русским национальным поэтом, впитавшим в свое творчество основные особенности русской художественно-речевой культуры. Из «системы языка» поэт отбирал такие средства, которые были направлены на предельное речевое выражение нового, говоря словами Маяковского, «огромного содержания» советской действительности.

- <sup>1</sup> См.: Гончаров Б. «...Пожалуйста, не сплетничайте...» — Лит. газ., 1981, 29 июля.
- <sup>2</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. Поэзия революции и «самовитое слово». — Вopr. лит., 1983, № 7.
- <sup>3</sup> Jangfeldt B. Mayakovskij and futurism, 1917—1921. Stockholm, 1976, p. 12.
- <sup>4</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 8. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>5</sup> Вopr. лит., 1983, № 7, с. 154. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>6</sup> Гуковский Гр. О стиле Маяковского. — Звезда, 1940, № 7, с. 167—168.
- <sup>7</sup> Блоковской поэтике контраста посвящено специальное исследование Л. И. Тимофеева в его книге «Советская литература. Метод. Стил. Поэтика» (М., 1964).
- <sup>8</sup> Eekman Th. The Realm of Rime: A Study of Rime in the Poetry of the Slavs. Amsterdam, 1974, p. 142. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>9</sup> Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821, ч. III, с. 226, 227.
- <sup>10</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983.
- <sup>11</sup> Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898, т. 1, вып. 1, с. 34. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>12</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 97—100.
- <sup>13</sup> Пословицы русского народа / Сост. В. Даль. М., 1957, с. 161. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>14</sup> См.: Рыбникова М. Разговорная фразеология в языке Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. М., 1952; Тимофеева В. В. Язык поэта и время: Поэтический язык Маяковского. М.; Л., 1962.
- <sup>15</sup> Барсов Е. В. Замечания о языке притчаний. — В кн.: Барсов Е. В. Притчания Северного края. М., 1882, ч. II, с. 367.
- <sup>16</sup> Крученных А., Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913, с. 13. О различии позиций Маяковского и «будетлян» см.: Гончаров Б. Поэзия революции и «самовитое слово».
- <sup>17</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, гл. 4, § 2. Он же. Экспрессивно-оценочные неологизмы Маяковского. — Филол. науки, 1983, № 4.
- <sup>18</sup> Штокмар М. П. О стиховой системе Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского.
- <sup>19</sup> Дубенский Д. Опыт о народном стихосложении. М., 1828, с. 20.
- <sup>20</sup> См.: Маяковский и современность. М., 1977, с. 208—214.
- <sup>21</sup> Лит. газ., 1973, 16 мая.
- <sup>22</sup> Самойлов Д. Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982, с. 77—78.
- <sup>23</sup> Урал, 1974, № 6, с. 141.
- <sup>24</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. О народных истоках рифмы Маяковского. — Рус. лит., 1983, № 2.
- <sup>25</sup> См.: Кожин В. В. Как пишут стихи. М., 1970, с. 223, 224.
- <sup>26</sup> Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1817, с. 105, 98—99.
- <sup>27</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1949, т. 11, с. 263.
- <sup>28</sup> Надеждин Н. И. Версификация. — В кн.: Энциклопедический лексикон. СПб., 1837, с. 515.
- <sup>29</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского. — Рус. лит., 1982, № 3.
- <sup>30</sup> Востоков А. Указ. соч., с. 117, 149 (примеч.).
- <sup>31</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1818, с. 90, 207.
- <sup>32</sup> Пропл В. Я. Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М., 1958, с. 532—533.
- <sup>33</sup> Богатырев П. Г. Язык фольклора. — Вopr. языкознания, 1973, № 5, с. 114.
- <sup>34</sup> Обрядовая поэзия Пинежья. М., 1980, с. 42. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.
- <sup>35</sup> Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 257—260.

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ  
ТВОРЧЕСТВА В. В. МАЯКОВСКОГО

Приближающийся столетний юбилей Маяковского заставляет нас обратиться к итогам и перспективам его изучения, и в частности к одному из аспектов, мало привлекавшему пока внимание ученых, — к проблеме текстологического изучения творчества поэта. И здесь сразу же необходимо сделать две оговорки. Говоря о необходимости современного изучения текстологии Маяковского, мы, во-первых, не имеем в виду отсутствие интереса к этому вопросу вообще: произведения поэта, как известно, издавались и издаются в нашей стране очень широко. Только после его смерти вышло четыре (!) собрания его сочинений (1-е было выпущено в 1934—1938 гг.; 2-е — в 1939—1940; 3-е — издание ИМЛИ АН СССР, в 13-ти т. — в 1958—1961 и 4-е — в 1978—1979 гг.), из которых тринадцатитомное имеет наименование «Полное» и остается на сегодня единственным изданием, в которое вошли варианты и другие редакции произведений Маяковского и в котором также сделана первая попытка дать реально-исторический комментарий к ним. . . А во-вторых, и это, пожалуй, главное, давно ушли времена, когда текстология была у нас где-то на периферии филологической науки: еще со времен академических собраний сочинений Пушкина и Льва Толстого, т. е. с начала 1930-х годов, а может быть, и еще раньше, мы рассматриваем текстологические проблемы не только с точки зрения эдиционных (т. е. практических) задач, связанных с культурой издания, но и чисто научных, как способствующих глубокому освоению творческого наследия художника в целом, во всех или, во всяком случае, многих его аспектах и уровнях. . .

При этом нельзя не отметить, что достижения советской текстологической школы, связанные с именами Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, С. Бонди, Б. Томашевского и других ученых (например, участников изданий последних академических собраний сочинений Некрасова, Тургенева, Достоевского), относятся в основном и главным образом к русской классической литературе XIX в. Что же касается текстологического изучения советской литературы, то тут дело обстоит менее благополучно, и, прямо надо сказать, достижений здесь значительно меньше. В 1967 г. коллектив текстологов ИМЛИ выпустил сборник, посвященный текстологическим проблемам изучения советской литературы<sup>1</sup>, в котором убедительно были показаны сложные проблемы, связанные с изучением таких советских писателей, как Н. Островский, Л. Сейфуллина, Д. Фурманов, А. Фадеев, А. Серафимович. За прошедшие со времени выхода сборника 15 лет положение практически не намного изменилось. . .

«Интересы развития нашей культуры настоятельно требуют, чтобы сочинения больших писателей хотя бы единожды были изданы с исчерпывающей полнотой, с установлением канонического текста, с разными редакциями и вариантами, наглядно раскрывающими картину творческого процесса, писателя, и, конечно, с основной. . . справочной аппаратурой» — эти слова известного

советского ученого Вл. Орлова, сказанные в 1965 г. (!), приведены в указанном сборнике<sup>2</sup> и составили его внутренний лейтмотив. «Да, такие издания необходимы, но пока их нет, — продолжают разговор участники сборника, — нам нужен полный Горький, с полным сводом рукописных и печатных вариантов. Нам нужен такой Маяковский, Фадеев, Шолохов, Федин, Леонов»<sup>3</sup>, А. Н. Толстой, добавим мы. Их нет и сегодня. В последние годы предприняты попытки вывести издание Горького на академический уровень. Академический Горький — это новая, более высокая ступень нашего общественного самосознания, нашей эстетической, нравственной, духовной культуры. И дело здесь не только в том, что читатель получит наконец возможность увидеть подлинного Горького, во всей безмерной сложности и величии его человеческого и художнического облика, — у читателя такого Горького появляются свои критерии оценки и понимания жизни и искусства<sup>4</sup>. Академическое издание классика закрывает всякие лазейки для поверхностного, а чаще конъюнктурного литературоведения, порой дающего себя знать и сегодня.

С Маяковским в отличие от Горького такой попытки — выйти на академический уровень — пока не предпринималось. Мы далеки от мысли представлять проблему в упрощенном виде, как нежелание заняться решением этого вопроса: такой подход был бы заведомо и облегчен и неверен. Вопрос этот, по слову поэта, «намного сложнее и намного грозней».

Творческая судьба Маяковского, как хорошо известно всем интересующимся ею, сложилась чрезвычайно трудно: вновь стоит вспомнить безвременный конец жизни поэта, оборвавшейся на полуслове. Но трагизм поэтической судьбы Маяковского заключался еще и в том, что ему пришлось всю жизнь идти, можно сказать, «сквозь револьверный лай»: бороться с противниками, литературными и политическими; убеждать своих единомышленников и бороться за них; защищать свои идейно-эстетические позиции не только от врагов, но и от друзей, своего непосредственного литературного (литературно-жизненного, так сказать) окружения, утверждать свои творческие принципы не только в борьбе и единоборстве, но и в поисках путей соглашения, консолидации, взаимопонимания, наконец. «Бывает, выбросят, не напечатав, не издав...» В литературе хорошо известна история печатания поэмы Маяковского «Хорошо!» и ее трудный путь к читателю; известна и история «странной» опечатки в тексте первой публикации поэмы «Владимир Ильич Ленин»...<sup>5</sup> Да, сколько таких примеров из литературной биографии поэта припомнит всякий, знакомый хоть немного с ней, чтобы согласиться с нами в том, что литературная борьба имеет прямое отношение к таким, казалось бы, вневременным понятиям, как текстология, изучение и издание текстов писателя...

Конечно, превратности прижизненной судьбы текстов Маяковского связаны не только и исключительно с обстановкой жесточайшей литературно-групповой и политической борьбы. На первое место здесь следует поставить все-таки объективные обстоятельства: исторические условия, в которых жил и работал Маяковский, отнюдь не способствовали тщательной, продуманной работе над текстами

своих произведений. Гражданская война, голод, разруха, дефицит бумаги, постоянная необходимость срочной и сверхурочной работы — где уж здесь было заботиться об идеальной текстологической последовательности и чистоте в работе. Да к тому же и самая психология творческой работы Маяковского была ориентирована именно на «делание стихов» на ходу (кстати сказать, буквально на ходу — из воспоминаний современников, близко знавших поэта, например Н. Асеева, мы знаем, сколько Маяковский сочинил стихов или сделал заготовок к ним на ходу — на пешем пути из Петровско-Разумовского в Москву), без черновых и беловых автографов, многочисленных корректур и пр. Иногда, правда, эти стихотворные заготовки запечатлевались у Маяковского в его записных книжках — в виде отдельных строк, строф, рифм, полюбившихся метафор, эпитетов и т.д., с которых и делался, минуя все традиционные стадии подготовки текста, — не больше не меньше — наборный экземпляр: произведение тотчас уходило в жизнь, и чаще всего поэт к нему более не возвращался. . . Можно сказать, что у Маяковского практически существует очень мало произведений, с достаточной полнотой сохранивших (т. е. воплотивших на бумаге) все стадии (или большую их часть) текстологической подготовки текстов, как поэмы «Про это»<sup>6</sup>, например, или «Владимир Ильич Ленин»<sup>7</sup>. И какие же все это ставит задачи огромной трудности и огромной гражданской ответственности перед теми, кто после смерти поэта берется издавать его сочинения. . .

И все-таки не следует думать, что поэт был так безмятежно прост в отношении качества текстов своих произведений: достаточно вспомнить историю издания его первого и единственного прижизненного собрания сочинений, чтобы представить себе, сколько сил, творческой, душевной энергии пришлось затратить поэту на то, чтобы оно все-таки появилось, и в том виде, в каком он его задумал. Существенно обратить внимание на то, какое большое, принципиальное значение придавал этому изданию сам Маяковский: читатель может убедиться в этом, обратившись к письмам Маяковского в Госиздат, опубликованным и хорошо прокомментированным в т. 13 Полного собрания сочинений. История эта долгая, занявшая последние 5 лет его жизни, и мучительная: не раз обращения поэта в Госиздат начинались словами: «Вынужден обратить Ваше внимание на бесконечную и недопустимую волокиту в деле издания моего собрания сочинений. . .» (XIII, 113—114).

Из неопубликованных воспоминаний Г. Б. Сандомирского, заведующего Госиздатом в то время, когда там издавалось Собрание сочинений Маяковского, известно и о конкретных проявлениях литературной борьбы, в условиях которой проходила эта работа, и о мужестве и настойчивости Маяковского. «Самые мрачные наши, общие переживания следует отнести к печальной и позорной эпопее с изданием его *〈Маяковского〉* полного собрания, — вспоминает Г. Б. Сандомирский. — Не забудьте, это было время, когда явная посредственность, знавшая нужные ходы, умела „проводить“ свое собрание сочинений. . . Но, когда я внес в план полное собрание Маяковского и заключил с ним договор, это вызвало бурю возму-

щения в пресловутом „Тиркалькоме“». В другом месте воспоминаний эта организация — «Тиражно-калькуляционная комиссия» издательства — характеризуется как «божество»: «Это божество могло все. Формально от него зависело только определение тиража и цены издания. Но фактически оно могло резать любой план, снять любое собрание сочинений, изменить условия договора, аннулировать самый договор. . .»<sup>8</sup>. В конечном счете, по тем же воспоминаниям, эта история закончилась тем, что Маяковскому снизили «ежемесячный аванс» за это издание. Следы деятельности «Тиркалькама» сказались и в замедленном начале издания, а также в том, что Собрание сочинений Маяковского начало выходить не с 1-го тома, как обычно, а с 5-го тома (1927), в который вошли произведения поэта 1925—1926 гг.

Вот перед нами это собрание сочинений: т. 1 и 2 (М.; Л.: Госиздат, 1928), т. 3 и 4 (1929), т. 5 (1927); т. 6 и 7 вышли в 1930 г. (6-й — в марте, еще при жизни поэта); т. 8, 9, 10 — уже после смерти поэта; все издание закончено было в 1933 г. (Редколлегия, составители и комментаторы не были указаны ни в одном из томов; не назван автор вступительной статьи «Литературный комментарий к первому тому» и автор первой библиографии, помещенной в том же томе.) В т. 7 было напечатано редакционное разъяснение: «7-й и 8-й томы — последние, собранные и сданные в печать Вл. Вл. Маяковским», однако у нас нет оснований говорить об авторизации этого издания начиная уже с т. 6, так как в отличие от предшествующих томов в т. 6 нет распределения произведений по циклам, в т. 7 названия циклов не соответствуют содержанию и т. д. Не будем затруднять внимания читателя сопоставительным анализом всех томов этого издания, поскольку это тема самостоятельной работы; скажем лишь, что с большей или меньшей степенью вероятности мы должны, пожалуй, признать авторизацию первых пяти томов этого издания, получив, таким образом, хотя бы для 1911—1926 гг. — периода наибольшей творческой активности Маяковского, реальный, без особых сомнений и разысканий, так необходимый в текстологической работе и столь желанный текстологу канонический текст.

Так ли это? Выбор источника канонического текста, без которого невозможно академическое издание, является, как известно, первоочередной задачей каждого текстолога. Выбор, основанный на знании всех обстоятельств дела — творческой истории произведения, реального исторического и литературного контекста, жизненной ситуации автора, наконец. И еще — на эстетическом чутье текстолога, его способности проникнуть во внутренний, творческий мир художника — в общем на том, что блестяще продемонстрировали в советской филологической науке наши выдающиеся текстологи. Прочитайте книгу С. М. Бонди «Черновики Пушкина» — можно ли не согласиться с его аргументацией относительно нового заглавия одного незаконченного произведения Пушкина — «Гасуб» (вместо прежнего «Галуб») <sup>9</sup>. Такая система аргументированного текстологического анализа к Маяковскому еще не применялась.

Да, качество подготовки текста в академическом издании во многом зависит от тщательности работы и чутья и таланта тексто-

лога-публикатора. Важно ведь не только выбрать текст, наиболее точно выражающий последнюю творческую волю автора, но доказать, что эта «воля» носит действительно творческий характер (а не является случайной, вынужденной — в силу тех или иных обстоятельств. . .).

Обратимся к примерам нарушения творческой воли Маяковского, прошедшим через все прижизненные и посмертные издания. При этом мы опускаем простейшие случаи искажения авторского текста, допущенные по тем или иным причинам в посмертных изданиях. Например, проблему очищения авторского текста от опечаток и повторений случайных ошибок, возникших в предшествующих изданиях. Таких, например, как в тексте стихотворения «За что боролись?» в Полном собрании сочинений, где напечатано: «Мы — взамен забытой чеки кормим дыней и ананасною. . .» (VIII, 33), а надо: «кормим дыней *их* ананасною»; или в стихотворении «Понедельник — субботник»: «*Что б* не было ни одной беспризорной машины. . .», а надо: «*Чтоб* не было ни одной беспризорной машины» (VIII, 211) и других столь же простейших случаев искажений авторского текста.

Исключаем мы из нашего разговора и случаи необоснованного выбора основного источника или неоправданных исправлений его.

Обратимся к прижизненным вмешательствам в текст Маяковского, как наиболее трудным случаям (трудным для последующей текстологической работы) искажений авторского текста. Стихотворение «Юбилейное» (1924) кончается в известном нам тексте следующей строфой:

Мне бы  
памятник при жизни  
полагается по чину.  
Заложил бы  
динамиту — ну-ка,  
дрызнь!  
Ненавижу  
всяческую мертвечину!  
Обожаю  
всяческую жизнь!

(VI, 56)

Так стихотворение было напечатано в т. 2 прижизненного собрания сочинений и печатается во всех последующих изданиях. При жизни Маяковского стихотворение было напечатано еще два раза: в журнале «Леф» (1924, № 2) и в газете «Заря Востока» (Тифлис, 1924, № 671, 7 сент.); причем газетный вариант, судя по характеру различий с первопечатным текстом, представлял собой не авторизованное издание, а перепечатку с ошибками, возможно идущими от не совершенного оригинала, т. е. от той же, первой, журнальной публикации. Но и текст собрания сочинений, хотя он был последним и, таким образом, формально выражал *последнюю* авторскую волю, нельзя признать таковым и принять за канонический: в этом нетрудно убедиться, сравнив его с первопечатным текстом (приводим различия только последних строк):



Заложил бы  
динамит —  
а ну-ка  
дрызнь!

Ненавижу  
всяческую мертвечину!  
Обожаю  
всяческую жизнь!

Заложил бы  
динамиту — ну-ка,  
дрызнь!

Ненавижу  
всяческую мертвечину!  
Обожаю  
всяческую жизнь!

Выпрямление, сглаживание взвихренной, экспрессивной поэтической речи едва ли соответствует здесь, на наш взгляд, замыслу произведения и его стилю, хотя исправление, возможно, и было сделано не без согласия автора — случай, нередкий в практике текстологии художественных произведений. «Не всегда, к сожалению, редактор становился другом писателя, — говорят авторы сборника «Текстология произведений советской литературы». — И можно привести много примеров необоснованного редакторского вмешательства — купюр в тексте, замен, исправлений. При этом иногда редактор заручался даже документальным согласием автора. Можно ли считать такого рода издание, где автор своей рукой вносит в текст изменения и поправки, иногда давая новые художественные варианты, изданием, выражающим последнюю творческую волю автора? Это серьезная и значительная проблема в текстологии советской литературы — трудная, запутанная, иногда неразрешимая. . .»<sup>10-11</sup>. И насколько же усложняется эта проблема применительно к Маяковскому, в роли редакторов которого чаще всего выступали его близкие друзья, единомышленники.

Вернемся, однако, к последней строфе стихотворения «Юбилейное».

Можно предположить, что журнальная публикация точнее выражает последнюю творческую волю автора, чем последующий текст собрания сочинений. Но у этого стихотворения сохранился, к счастью, еще один, более ранний, дожурнальный источник текста: беловой автограф<sup>12</sup>, послуживший оригиналом набора этой первой журнальной публикации (с поправками редактора, О. М. Брика). Вот как читается строфа в автографе:

Мне бы  
памятник при жизни  
полагается ж по чину,  
Заложил бы  
динамит —  
а ну-ка  
дрызнь,  
ненавижу всяческую мертвечину!  
растрезвоню  
всяческую жизнь!

(VI, 56)

В первопечатном тексте, т. е. в журнале «Лев», редактируемом Маяковским, вместо слова «растрезвоню» появилось другое — «обожаю», вписанное, очевидно, на стадии корректуры. . . Почему текстологи-маяковеды прошли мимо этого удивительного случая, трудно

сказать, но есть основания полагать, что замена слова «растрезвоню» на «обожаю» является вынужденной правкой, сделанной хотя и с ведома автора, но под очевидным редакторским воздействием. Эта правка не только обесмыслила текст Маяковского и нарушила стиль стихотворения — введение чужеродного слова «обожаю» — в его прямом, отнюдь не метафорическом и не ироническом смысле — оказалось нарушением поэтической системы Маяковского вообще.

В работе М. Б. Храпченко «О языке художественной литературы» убедительно показана органическая связь поэтического языка с общенародным языком: поэт, считает М. Б. Храпченко, черпает средства поэтического выражения из живого великорусского, действующего в данный исторический период общенародного языка<sup>13</sup>. Откуда же мог Маяковский почерпнуть в начале 1920-х годов слово «обожаю»?

Посмотрим в связи с этим, каково же этимологическое значение слов «обожаю» и «растрезвоню». Согласно В. Далю, слово «обожать» означает: 1) обоготворять кого-либо, почитать богом, божеством, чествовать, как бога; 2) чрезмеру любить, уважать; 3) любить слепо, страстно; 4) в церковном значении — делать причастным божьей благодати. В «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского указано лишь одно значение этого слова (1-е); в словаре Д. Н. Ушакова — два значения (1-е, с пометкой «устар.», и 2-е); в словаре Ожегова — одно значение (2-е); в «Словаре современного русского» языка (1961) это слово отсутствует. Таким образом, стоит принять в нашем случае 2-е значение этого слова, которое, очевидно, должен бы иметь в виду Маяковский: «чрезмеру любить, уважать». И это, очевидно, по простейшей логике литературного наставника поэта (каким выступал в данном случае О. М. Брик), было бесспорным в образно-смысловой логике стихотворения: «Ненавижу всяческую мертвечину — *обожаю* <чрезмеру люблю> всяческую жизнь». Было бы бесспорным, если бы поэты, большие поэты, мыслили схематически однозначно. . .

Слово «обожаю», равное слову Маяковского «растрезвоню» по количеству слогов (4), по типу ударного окончания (так называемого женского, на предпоследнем слоге), было неравно ему по смыслу и значению.

Слово «растрезвоню» состоит из корня «звоню» и двух приставок усилительного значения: приставка «рас (раз)» означает (по В. Далю) сильную, высшую степень действия или состояния, а «тре» — тройственность, или высшую, превосходную степень, как бы утраивая качество (такой же смысл этих приставок и в других толковых словарях русского языка). Причем слово «растрезвонить», по тем же источникам, имеет одно значение: широко разгласить, распространить (слух, вести, новости и т. д.). Таким образом, в первоначальном варианте Маяковским был создан смысловой неологизм, так как в контексте его стихотворения «растрезвоню» означало не только «широкое разглашение» жизни, но прославление и утверждение ее.

Справедлива мысль академика М. Б. Храпченко о том, что «сила Маяковского не в словотворчестве, а в глубоком воплощении социалистического мироощущения, в ярчайшем раскрытии становления —

в борьбе и труде — нового мира»<sup>14</sup>. Но, как всякий большой национальный поэт, Маяковский внес свой вклад и в развитие общенародного языка, в первую очередь в его лексико-семантический состав (об этом двустороннем процессе развития и совершенствования общенародного и литературного языка хорошо говорится в цитированной статье). Открытия Маяковского в этом смысле бесспорны: рожденный на национально-исторической почве, его поэтический язык открывал новые, неизведанные глубины общенародного языка, совершенствовал и обогащал его.

Поэтическая система Маяковского хорошо изучена советским литературоведением, осознана задача, которую поэт ставил перед собой с самого начала пути, — создание нового искусства широких народных масс<sup>15</sup>.

М. А. Рыбникова еще в 1925 г. характеризовала «общую тенденцию литературы революционного периода: передать речь солдата и крестьянина безо всяких прикрас»<sup>16</sup>. Тонкий лингвист, она отметила эту тенденцию у Блока (в «Двенадцати») и у Л. Сейфуллиной (в повести «Перегной»). «...Здесь, главное, осознано то, — писала М. А. Рыбникова, — что вся страница пишется для иного читателя. То, что раньше было не принято, стало писаться и печататься. Писатель видит перед собой читателя более простого и здорового, который не оскорбится и не перетолкует»<sup>17</sup>. Еще более ошутимой эта тенденция оказалась у Маяковского. «Его (Маяковского — А. К.) язык весьма интересен. Он дразнит старый вкус, старый быт, он не боится снижать язык, говоря о „вобле воображения“, о „поэтом опоганенных розах и грезах“. Его словарь имеет установку на ту же цель, о которой мы говорили, разбирая „Двенадцать“ и „Перегной“» Горлов в книжке о футуризме, продолжает М. А. Рыбникова, говорит о Маяковском: «Сравните его лексикон с лексиконом любого из его предшественников, даже при самом поверхностном взгляде от вас не укроется, что без основательной революционной чистки здесь дело не обошлось. Уже не говоря о таком хламе, как фиалы, чары и алкмены, но даже такие общеупотребительные, буквально встречавшиеся через каждые десять строк в старой поэзии слова, как очарованный, таинственный, сладостный, блаженный, пленительный и т. д., едва ли мы найдем, пересмотрев все написанное В. Маяковским. Слова, корнями сидящие в мещанском быте, слова — потомственные и почетные мещане — у Маяковского еще в большей опале, чем слова буржуи и помещики...»<sup>18</sup>.

Мы сознательно делаем такую большую выписку из рассуждений М. А. Рыбниковой (хотя можно было бы сослаться и на мнение более близких нам по времени авторов), потому что она была современной поэта и высокоценным им автором.

В подтверждение чужеродности поэтическому стилю Маяковского слова «обожаю» заметим, что это единственный случай употребления этого слова у поэта. А вот слово «растрезвоню» встретится у Маяковского еще раз, в стихотворении «Костоломы и мясники», где оно является рифмующимся словом, т. е. наиболее значимым:

В газетах барабаньте,  
                                 в стихах растрезвоньте.  
 Трясь  
                                 границам в край,  
   грозят  
   нам,  
 Маячит на горизонте  
 война.

(IX, 252)

Еще более существенно отметить, что слова с приставкой «раз-» («раз-») — в том же значении, что и слово «растрезвоню», — часто употребляемая Маяковским форма:

Сразу  
                                 в сто  
   товарно-пассажирских линий  
 отправляются с иголки планёры,  
 рассияв  
                                 по солнцу  
   алюминий.

(V, 161)

Или:

Вас  
                                 у опер  
   и у оперетт в антракте,  
 в юбилее  
                                 не расхвалит  
   языкастый лектор.  
 Речь  
                                 об вас  
   разгромыхает трактор —  
 самый убедительный электролектор.

(V, 165)<sup>19</sup>

Вот еще пример редакторского искажения текста Маяковского, также прошедшего через все прижизненные и последующие издания, — причем пример вмешательства, замечательный тем, что оно подтверждается документально.

В стихотворении «Ужасающая фамильярность» есть строфа, которая во всех изданиях печатается так:

Я  
                                 к великим  
   не суюсь в почетнейшие лики.  
 Я солдат  
                                 в шеренге миллиардной.  
 Но и я  
                                 взываю к вам  
   от всех великих:  
 — Милые,  
                                 не обращайтесь с ними фамильярно! —

(т. 5 прижизн. изд., с. 231; VII, 166)

Текст этой строфы вначале вполне грамотен: три раза подряд употребленное местоимение «я», затем «я» вызывает «от всех великих», т. е. от имени всех великих, — и вдруг: «не обращайтесь с ними фамильярно!» С кем, «с ними»? Текст распался, сказано просто неграмотно, не по-русски. Но ведь в сохранившемся черновом автографе стихотворение включало другую, «нормальную» редакцию этих строк:

Но и я  
взываю к вам  
от всех великих:

— Милые,  
не обращайтесь с нами фамильярно!

В чем же здесь дело? В позднейших воспоминаниях Л. Ю. Брик рассказано об истории этих строк: О. М. Брик, услышав стихотворение в чтении автора (очевидно, в редакции чернового автографа), сказал Маяковскому: «— Ты же говоришь: „Я к великим не суюсь в почетнейшие лики, я солдат в шеренге миллиардной“. Как же тогда — „с нами?“ — С великими? Маяковский тут же переделал „с нами“ на „с ними“»<sup>20</sup>. Действительно переделал — в авторизованной машинописи это исправление сохранилось. Но очевидная грамматическая неточность бросилась, очевидно, в глаза теперь уже газетному редактору, и в первой публикации в газете «Известия» текст появился в таком виде:

Но и я  
взываю к вам  
за всех великих:  
— Милые, не обращайтесь с ними фамильярно!

Однако эта правка, известная, очевидно, автору, не была учтена в последующих изданиях, и стихотворение пошло гулять по свету в безграмотной редакции, сделанной по совету редактора. . .

Как же все-таки могли возникнуть эти (и многие другие, которые мы опускаем здесь за неимением места) искажения текста Маяковского, точнее сказать, не возникнуть, а, возникнув, существовать так долго: ведь прошло более 50 лет со дня смерти поэта? На наш взгляд, здесь сыграло свою отрицательную роль наше недоверие к творческой работе Маяковского: вслед за ним самим мы поддались магии представления о его творческом процессе как о процессе «делания стихов». Очевидно, поэтому творческая история всех его произведений еще не стала предметом обстоятельных исследований.

Но ведь творческая история произведения — это не только история текста, но и история замысла, и эволюция отношения к произведению самого автора, и жизнь произведения в современности, и его связь с прошлым, и выходы в будущее, и многое другое. Один из необходимейших путей исследования творческой истории произведения — создание добротного реально-исторического комментария.

Мы не ставим своей задачей проанализировать всю работу комментаторов Полного собрания сочинений Маяковского (а точкой отсчета может служить, повторим, именно это единственное комментированное издание), наша цель — привлечь внимание к нерешенным проблемам текстологии Маяковского, в том числе и к проблеме создания прочной реально-исторической основы его произведений. И здесь, надо сказать, нерешенных проблем значительно больше, чем решенных. . . Можно спорить о самом типе комментария к Маяковскому: что он должен представлять собой — толкование текста или объяснение его посредством введения реальной исторической основы того или иного реального исторического факта, использованного (в каких целях?) автором? Вот один пример: как показаны на протяжении всех 13 томов сложнейшие отношения Маяковского

с его творческим окружением, в частности с Н. Асеевым, с Б. Пастернаком, с В. Хлебниковым и другими поэтами? Да никак: из тома в том повторяется сообщение о том, что Н. Н. Асеев (р. 1889) — советский поэт, входил в группу Леф (затем Реф); это в равной мере относится и к поэтическим высказываниям Маяковского об Асееве: «Этот может. Хватка у него моя. Но ведь надо заработать столько! Маленькая, но семья», и «Снизить песню в ремесленный навык», и «Есть пять-шесть поэтов, и среди них один — Асеев», и ко многим другим. Не будем здесь углубляться в вопрос об отношениях Маяковского со своим ближайшим окружением, тем более что нам уже приходилось писать об этом<sup>21</sup>. Покажем эту проблему реально-исторического контекста творчества Маяковского на двух разных примерах.

В состав поэмы «Про это» входят, как известно, две главы и вступление («Про что — про это?») и заключение («Прощение на имя. . .»). Так вот, эти две главы имеют названия, взятые из литературы: Глава I. Баллада Редингской тюрьмы; Глава II. Ночь перед Рождеством. Что мы узнаем из реального комментария к названию, например, первой главы? «„Баллада Редингской тюрьмы“, — говорится здесь, — произведение английского писателя Оскара Уайльда (1856—1900), которое было написано им в тюрьме» (IV, 436). Очевидно, имеется в виду, что заглавие «произведения английского писателя» было использовано Маяковским по ассоциации с его собственной внутренней ситуацией: Маяковский, сознательно изолировавший себя от людей, от любимой, тоже находится в тюрьме. Хотя, впрочем, в тюрьме ведь были созданы и другие литературные произведения — к примеру, «Дети солнца» Горького. . . Это значит, что указание на то, что «Баллада» О. Уайльда была написана в тюрьме, здесь явно недостаточно, оно мало что добавляет к хорошо известному факту творческой и личной биографии поэта.

Важнее отметить здесь другое: «произведение английского писателя» давно стало фактом русской поэзии — оно существует в ряде прекрасных русских переводов Е. Андреевой (1903), Бальмонта (1904)<sup>22</sup>, Брюсова (1912)<sup>23</sup> и др., причем перевод Бальмонта вдохновил Блока, создавшего в 1905 г. стихотворение «Митинг» (в цикле «Нечаянная радость») и отметившего в одной из публикаций этого стихотворения прямое «влияние перевода Бальмонта „Баллады Редингской тюрьмы“ Уайльда»<sup>24</sup>. А под влиянием стихотворения Блока в 1913 г. было написано и Н. Асеевым стихотворение «В сини четырехугольника. . .»<sup>25</sup>. Трудно все-таки предположить, что для того, чтобы озаглавить главу своей лирической поэмы («вещь наилучшей и наибольшей обработки», по признанию поэта), Маяковский опирался на биографию О. Уайльда. Вернее считать, что ассоциация с «Балладой Редингской тюрьмы» возникла у Маяковского естественно и закономерно, как проявление внутренней связи его с реальным творческим контекстом, в котором он жил и работал. . .

А какой сложнейший пласт истории советской литературы встает за стихотворением Маяковского «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им. . .». Из комментария мы, конечно, узнали лишь о том, что И. Молчанов (р. 1903) — советский поэт. . .

Вот полное заглавие стихотворения Маяковского: «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им, как о том сообщается в № 219 „Комсомольской правды“ в стихе по имени „Свидание“». Работники газеты заранее познакомили поэта с этим стихотворением, как бы «спровоцировав» его выступление. Но что последовало за выступлением Маяковского? Стихотворение Маяковского, объективно направленное против мещанства в жизни и искусстве, сыграло печальную роль в судьбе автора «Свидания» и вызвало столкновение принципиально разных направлений в советском искусстве. Вслед за Маяковским против И. Молчанова выступили поэт А. Безыменский со стихотворением «Несостоявшееся свидание» и известный деятель РАППа Л. Авербах со статьей «Новые песни и старая пошлость», в которых автор печально знаменитого стихотворения открыто объявлялся пошляком и мещанином. И. Молчанов обратился за помощью к Горькому. В статье «О „возвеличенных“ и „начинающих“»<sup>26</sup> писатель резко выступил против безапелляционных и тенденциозных критиков стихотворения «Свидание»: «...не следует забывать, что в случае Молчанова и в других подобных случаях борьба ведется против товарища, который, может быть, только „обмолвился“, а не против потомственного и закоренелого мещанина». Но люди, спровоцировавшие выступление Маяковского, не унимались: Авербах выступил против статьи Горького — с рапповских, разумеется, позиций, с резкими выпадами против него самого. 3 июня 1928 г. в «Правде» появилась статья В. Астрова «Горький и „комчванята“» — в защиту позиции Горького. А для «Известий» статью под заглавием «Нехорошо», направленную против бестактных выступлений против Горького, написал А. В. Луначарский (в то время статья в печати не появилась; она была напечатана только в 1962 г.<sup>27</sup>).

Так «фигура умолчания» в простой, казалось бы, вещи — реально-историческом комментарии к одной стихотворной строке — наносит объективный вред нашему пониманию творческой судьбы поэта; «хрестоматийный глянец» оборачивается искажением истины — и не только применительно к одной, хотя бы и такой значительной, судьбе, какой была судьба Маяковского: искажается история советской литературы...

И наконец, последнее — о составе томов. То, что будущее академическое Собрание сочинений Маяковского должно включить все, написанное поэтом, — факт бесспорный (хотя здесь предстоит преодолеть многие трудности и в разыскании текстов Маяковского, и в их атрибутировании). Мы хотим обратить внимание на две стороны этой проблемы: распределение материала по томам и деликатнейшую проблему раздела «Коллективное».

Хотя мы и исходим в публикации текстов Маяковского из понятия последней творческой воли, — в одном случае мы нарушаем ее постоянно. Положив в основу издания хронологический принцип (как уже говорилось, всякий раз точкой отсчета является Полное собрание сочинений, в 13-ти т.), мы смешали произведения поэта не только разных жанров (стихи, проза, публицистика), но дали в одном ряду произведения разной целевой направленности, что

для самого Маяковского было делом принципиальным и чрезвычайно важным. Говоря яснее, мы в заботе о хронологической чистоте (или еще по другим причинам) убрали в последующих публикациях то распределение материала по разделам и циклам, которое принадлежало автору, нарушили тем самым его последнюю творческую волю и внесли существенные исправления в его замысел и в понимание самого существа поэтического наследия Маяковского.

Вот как распределялся материал в томах самим Маяковским (напомним, что бесспорным, на наш взгляд, является его участие лишь в первых пяти томах):

т. 1

1. Я сам. 2. Литературный комментарий к первому тому. 3. Первое. 4. Я. 5. Владимир Маяковский. 6. Облако в штанах. 7. Война. 8. Сатира. 9. Лирика. 10. Флейта-позвоночник. 11. Война и мир. 12. Человек.

т. 2

1. Революция. 2. Быт. 3. Искусство коммуны. 4. Запад. 5. Лирика.

т. 3

1. Мистерия-буфф. 2. Мистерия-буфф. Второй вариант. 3. 150 000 000. 4. Про это. 5. Владимир Ильич Ленин.

т. 4

1. Агитпоэмы. 2. Агитстихи. 3. Лозунг-плакат. 4. Реклама. 5. Детская.

т. 5

1. О поэзии. 2. Стихи об Америке. 3. Публицистика. Стихи. 4. Сатира. 5. Мое открытие Америки. 6. Как делать стихи?

Как видим, Маяковский четко разделял свои произведения не только по жанровым и тематическим признакам (Сатира. Лирика. Революция. Быт и т. д.), но и по назначению (стихи на публицистические темы так и идут у него в разделе «Публицистика» (т. 5) — сюда вошли «Товарищу Нетте...», «Английскому рабочему», «Московский Китай», «МЮД», «Октябрь 1917—1926», «Не юбилейте», «Первомайское поздравление» и др., а в разделе «Сатира» напечатаны: «Взяточники», «Протекция», «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!», «Любовь» и др. Эта целевая направленность сказалась и в том, что свои агитпроизведения Маяковский выделил в отдельный том (т. 4), что, на наш взгляд, было совершенно правильным, поскольку показывало читателю творчество Маяковского во всем его разнообразии и воспитывало его на подлинных образцах высокого искусства (см. состав т. 3: «Мистерия-буфф»; «Про это»; «Владимир Ильич Ленин»).

Важно обратить внимание и на то, что в состав своего Собрания сочинений Маяковский не включил агитпроизведения, которые он сочинял в соавторстве. Позднейшая публикация их в разделе приложений «Коллективное» в составе Собрания сочинений Маяковского (так, как это сделано в Полном собрании сочинений) является, на наш взгляд, необоснованной. Во-первых, потому, что непринадлежность этих сочинений Маяковскому не вызывает сомнений, о чем



и сообщается в комментариях к этим произведениям: «Рассказ про Клима из черноземных мест. . .» — «Беловой автограф написан С. Третьяковым. . .» (469); «Рассказ про то, как узнал Фаддей закон, защищающий рабочих людей» — «Поэма написана Маяковским и Третьяковым» (V, 470); «Ткачи и пряжи! Пора нам перестать верить заграничным баранам» — «Поэма написана Н. Асеевым при участии В. Маяковского». . . (V, 471); «О завхозе, который чуть не погиб со всей конторой» — «Написано. . . совместно с Н. Асеевым» (V, 422) и т. д. (см. т. VI, 534—536; т. VII, 527—528).

И во-вторых. . . Вот что говорит по этому поводу один из главных соавторов Маяковского в этих работах — Н. Н. Асеев: «И вот какая неразбериха получилась с этими вещами потом. Так как мое участие в них (агитпроизведениях) не было закреплено договорными обязательствами, то Маяковский, печатая их, полностью выплачивал мне гонорар сам, после получения его с издательства. . . Печатал же эти агитки потому, что считалось вообще авторство совместным, и потому, что тогдашние гонорары все-таки разнились построчно, повышаясь для Маяковского почти вдвое. . . Так и пристали мои неблестящие строчки к полному собранию сочинений В. В. Маяковского. И что я ни делал, как ни уверял, что они ему чести не принесут, что я их и в свои сборники не помещу, — мне отвечали, что это, мол, уже история, что Маяковский сам напечатал их в прижизненном издании, а значит, дело непоправимо. Думаю, что текстологи и исследователи будущего сумеют отличить творческий почерк Маяковского от асеевского»<sup>28</sup>.

Может быть, стоило бы прислушаться к этим словам одного из самых верных и преданных Маяковскому соавторов? . .

Вскоре после смерти Маяковского, примерно с середины 1930-х годов, началась новая жизнь его поэзии. Целые поколения самых разных слоев нашего общества воспитались на Маяковском, через него приобщились к высотам большой поэзии и нового, социалистического мировоззрения. Отсюда началось мощное шествие поэта по всему миру и вместе с ним — социалистических идеалов нового искусства и нового общества.

Однако мощная волна признания и любви неизбежно влекла за собой и некоторые отрицательные моменты: фигура Маяковского постепенно «бронзовела» на наших глазах, покрывалась «хрестоматийным глянцем», что открывало лазейку самым произвольным интерпретациям его творчества.

Академический Маяковский — давно назревшая потребность советской филологической науки.

<sup>1</sup> Вопросы текстологии. Вып. 4. Текстология произведений советской литературы. М., 1967.

<sup>2</sup> Там же, с. 11.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Жегалов Н. Академический Горький! — В мире книг, 1983, № 8, Высоко оценивается это издание и в статье И. Жукова «Жизнь как творчество» (Правда, 1983, 27 окт.).

<sup>5</sup> Эта история хорошо известна в литературе (см.: XII, 272—273). Недавно появилась возможность дополнить ее новыми сведениями — см. в нашей работе: «К творческой истории поэмы Н. Асеева „Маяковский начинается“» (в кн.: Лит. наследство. М., 1983, т. 93, с. 493).

- <sup>6</sup> Текстологическая история этой поэмы была изучена впервые еще в 1930-е годы Н. Асеевым. См.: *Асеев Н.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1964, т. 5, с. 508—545.
- <sup>7</sup> Работа над историей текста поэмы «Владимир Ильич Ленин», проведенная Ю. Прокушевым в 13-томном Собрании сочинений, вызывает всяческое уважение, но, на наш взгляд, может быть продолжена. В частности, остается неясным вопрос об источниках текста поэмы: их сохранилось, как известно, всего два — черновой автограф и неавторизованная машинопись; однако существует предположение, что было еще два источника — беловой автограф и авторизованная машинопись, местонахождение которых до сих пор не установлено. Такое предположение, на наш взгляд, недостаточно обосновано: ведь сам Маяковский называл всего два (а не четыре) «оригинала поэмы»: «Первый оригинал, написанный мной прозой. . . и другой оригинал, по которому ясно видно, что я бы не мог его сейчас написать (это черновик)» (XII, 272—273). К тому же следует учесть и крайне сжатые сроки создания поэмы, отнюдь не способствующие идеальной текстологической последовательности: скорее всего, автор переделывал черновик «на ходу», внося исправления на слух, когда диктовал текст машинистке.
- <sup>8</sup> *Сандомирский Г. Б.* К литературной биографии В. В. Маяковского: Фрагменты воспоминаний. 1937. Автограф. — Личный архив Н. Асеева.
- <sup>9</sup> *Бонди С.* Черновики Пушкина. М., 1971.
- <sup>10-11</sup> Текстология произведений советской литературы, с. 10, 11.
- <sup>12</sup> Хранится в ЦГАЛИ (ф. 336, оп. 5, ед. хр. 64, л. 11—21).
- <sup>13</sup> См.: Новый мир, 1983, № 9.
- <sup>14</sup> *Храпченко М. Б.* Язык художественной литературы. — Новый мир, 1983, № 10, с. 248.
- <sup>15</sup> См. в кн.: *Гончаров Б.* Поэтика Маяковского как система. М., 1983.
- <sup>16</sup> *Рыбникова М. А.* Книга о языке: Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения. 2-е изд. М., 1925, с. 104.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Там же, с. 110—111.
- <sup>19</sup> В книге «Поэт и слово. Опыт словаря (русской советской поэзии)» (М., 1973) приведенные в цитатах слова с приставкой «рас-» («раз-») имеют такую пометку: в первом случае — «Необщезыковое метафорическое употребление», «Звуковая организация контекста, связанная с заглавным словом», а во втором — «Значимое соположение слова, параллелизм в употреблении» и «Звуковая организация контекста, связанная с заглавным словом» (с. 360). Интересно, что в этом словаре, составленном на материале поэзии Блока, Асеева, Багрицкого, Корнилова, Демьяна Бедного, Есенина, Заболоцкого, Луговского, Маяковского, Пастернака, Хлебникова, Цветаевой, слово «обожаю» отсутствует вообще.
- <sup>20</sup> *Брик Л.* Воспоминания о стихах Маяковского. — Знамя, 1941, № 4, с. 228.
- <sup>21</sup> Можем отослать интересующихся к работам автора этой статьи: К творческой истории поэмы Н. Асеева «Маяковский начинается». В кн.: Лит. наследство. М., 1983, т. 93, с. 438, 430; Маяковский и Асеев: К истории литературных и творческих отношений. — В кн.: Маяковский и современность. М., 1984, вып. 2, с. 106—146.
- <sup>22</sup> См.: *Уайльд О.* Тюремная баллада / Пер. К. Бальмонта. М., 1904.
- <sup>23</sup> См.: *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: Прил. к журн. «Нива», М., 1912, т. 2.
- <sup>24</sup> *Блок А.* Собрание стихотворений. М., 1913. Кн. 2.
- <sup>25</sup> См.: *Асеев Н.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1963—1964, т. 5, с. 37.
- <sup>26</sup> Известия, 1928, 1 мая. В собрании сочинений М. Горького в 30-ти томах эти слова опущены. (М., 1953, т. 24, с. 359—364).
- <sup>27</sup> Известия ОЛЯ АН СССР, 1962, т. XXI, вып. 5, с. 436—437. Приведенные выше факты взяты нами из вступительной статьи Н. А. Трифонова к этой публикации.
- <sup>28</sup> *Асеев Н.* Собр. соч., т. 5, с. 681—682.

## НА ГРЕБНЕ ВЕЛИКИХ ТРАДИЦИЙ (О некоторых чертах новаторства Маяковского)

Если взглянуть на историю человеческой культуры (и соответственно литературы) с точки зрения «громкости» и напряжения художественного творчества, то нетрудно заметить, что «сила звучания» искусства в разные эпохи разная. Бывали моменты, когда поэзия уходила в «шепот, робкое дыханье». Но в истории искусства можно обнаружить периоды мощного звучания поэтических голосов. Пожалуй, наиболее «громким» является первое послеоктябрьское десятилетие. Даже «немые» его фильмы в неистовстве своего монтажа до сих пор вызывают оглушительные слуховые галлюцинации. А наиболее громким в ту громкую эпоху был, разумеется, голос Маяковского, солирующий ее разнообразным литературным хорам и одновременно перекрывающий и поглощающий их. Мир не слышал ранее слова такой «произносительной» мощи, такой акустической энергии. У Маяковского она живет в устной стихии, адресована не столько читателю, сколько слушателю. Поэтому все напечатанное Владимиром Маяковским — в какой-то мере партитура, условная запись «устного» Маяковского, по самой своей графике указующая, где гудеть, а где кончаться гулу его поэзии. Стихи Маяковского, удерживая и усиливая устную, произносительную природу, подлинно звучат во весь голос, во всю его ширь и глубину.

Устное же начало языка — это, собственно, его первоначало. Человек, минуя письменность и печатный станок, обычно торопится сообщить то, что уже никак не может оставаться индивидуальным достоянием, интеллектуальной или эмоциональной частной собственностью.

Не случаен также интерес к нему со стороны более поздних литературных традиций. Можно напомнить здесь о Карамзине, прорвавшемся к разговорному языку дворянской гостиной, о сказовом слове Гоголя, диалогах Достоевского, о русской поэзии начала XX в., осваивающей язык улицы, о русском советском сказе 20-х годов. Маяковский весь, целиком в этой русской традиции.

Он захвачен звуковой, фонетической, внеписьменной стороной языка; стихия живого слова прямо-таки бурлит в его стихах. Если говорить — в связи с интересом поэта к «устному» и «произносимому» — о предшествующих традициях, то важно подчеркнуть, что у Маяковского есть своя родословная не только историко-литературного, но и историко-культурного плана.

Советское и зарубежное маяковскоеведение немало потрудились над выявлением и систематизацией литературно-художественных явлений, нашедших отражение в творчестве выдающегося поэта. Кто осмелится после многих типологических исследований (типа «Маяковский и Достоевский», «Маяковский и Гейне», «Маяковский

и Льюис Кэрролл» и т. п.) сомневаться в густом генеалогическом древе поэта? Хотелось бы, пользуясь случаем, также указать на «души» вещей в «Синей птице» как на возможный источник «хора» «машин», вещей и ед» в «Мистерии-буфф» (вообще полемические отзвуки театра Метерлинка, начиная со «Слепых», в театре Маяковского — любопытная и перспективная тема), на Кальдеронов барочный образ «человека-фабрики» как на источник образа поэта-фабрики («поэт-рабочий»), на то, что «Военно-морская любовь», возможно, восходит к «Воздушному роману» Н. Агнивцева (о любви «Фармана» к «Антуанет» — Сатирикон, 1913, № 29, 19 июля, с. 4).

Да мало ли какими «аллюзиями» и «реминисценциями» не пестрит поэтическая ткань Маяковского, сотканная подчас из самых неожиданных нитей, обрывков и лоскутов — Библия, Шекспир, Сервантес, Достоевский, Толстой, Чехов, а с другой стороны, частушка, шансонетка, скетч, романс, драматическая трилогия символиста Н. Минского о «власти вещей», отозвавшаяся в соответствующей теме трагедии «Владимир Маяковский», и т. д.

Но это всего лишь листья и ветви упомянутого «древа» — пора уже учесть и его корни, действительно уходящие в глубину времени. Да, читательское время Маяковского было необыкновенно емким, и вопреки легенде о варваре, не помнящем родства, поэт много знал и помнил — нередко с одного раза прочитанной страницы или строчки, с одного-единственного разговора с умным и знающим собеседником (рассказ К. И. Чуковского о том, как молодой Маяковский, что называется, с полуслова постиг столь близкую ему гиперболическую эстетику Уитмена), а затем насыщал свои стихи своей блестящей литературной памятью. Только таковая имела для него вспомогательное, служебное значение, вполне подчиненное другой, гораздо более важной памяти, содержащей в себе темы и сюжеты не мировой литературы, но мировой культуры, всемирной и национальной истории.

... В конце 40-х годов И. А. Бунин голосом, дрожащим от негодования, вычитывал одному зарубежному слависту за то, что тот осмелился поставить Маяковского в ряд, начинающийся со «Слова о полку Игореве». В то время такой поступок — разумеется, конечно, слависта, а не И. А. Бунина — был почти дерзостью, в наше время — это почти необходимость. В самом деле, а кого же еще и поставить в одном ряду с безымянным певцом, опытным военным взглядом окинувшим со своих вершин весь восточнославянский мир, всю Русь и всю «степь», как не другого певца другого великого похода? Кони ржут за Сулою, звенит слава о Киеве, трубы трубят в Новгороде, стоят стязи в Путивле, див кричит на вершине дерева, велит прислушаться Волге и Поморию. . . В этих идеальных географических образах древняя Русь преодолевала свою реальную — разорванную и дробную — географию. Но что они сегодня вызывают в памяти, как не гиперболическое поэтическое пространство Маяковского — «от Тегриза до Архангельска», «отсюда до Аляски», фантастическую географию в «150 000 000»? Так что у автора «Слова» и Маяковского вполне можно найти объединяющие их начала. Но, повторяем, они

носят не специально литературный, а иной, более широкий характер. Близость Маяковского к создателю «Слова» с его бодрым пафосом подвига проявляется не столько в чисто литературном плане, сколько в отношении к жизни, к тому, что принято называть историческим бытием.

В условиях реальной истории, ее многообразных лабиринтов, запутанного «синтаксиса» межчеловеческих отношений одному поэту Ариадна-история дарует крепкую мировидческую нить, другому — нет, оставляя его в некоей философской темноте, в которой все кошки, все исторические события одинаково страшны и серы.

У Маяковского же такая нить была, при этом он все время отталкивался от мировосприятия иного типа. Так, необычайную ситуацию беседы поэта с солнцем, изображенную Маяковским в известном стихотворении, можно обнаружить в одном из глубокомысленнейших диалогов Джакомо Леопарди — итальянского поэта, умершего в том же страшном году, что и Пушкин, — в том его диалоге, где Коперник беседует с Дневным светилом. То, что Маяковский создавал «Необычайное приключение», держа в глубинах своей необъятной поэтической памяти диалоги Леопарди, едва ли, с нашей точки зрения, подлежит сомнению. И дело не только в том, что так называемые «моральные сочинения» Леопарди довольно прочно вошли в обиход дореволюционного русского читателя. Думается, что «Необычайное приключение» представляет собой последовательную оптимистическую инверсию пессимистического манифеста Леопарди, поэтическую полемику с ним.

Леопарди считал, что в мире господствует фатум, обрекающий человека на нескончаемые и разнообразные страдания. Темой же Маяковского становится как раз «счастье», возможность и необходимость его исторического воплощения — то, что предстает в грандиозных метафорах пятой (т. е. разрешающей) части поэмы-трагедии «Война и мир».

Творчество Маяковского многими своими гранями ориентировано на важнейшие моменты и явления национальной истории. Выявить эти связи — это значит, во-первых, действительно рассмотреть творческую деятельность поэта в аспекте развития национально-исторического самосознания, с огромной силой проявившегося в «Слове», во-вторых, вплотную приблизиться к ответу на вопрос, поставленный выше: какое чувство раскаляло каждое слово Маяковского, какой древний огонь полыхал в нем, в этом слове, казалось бы прочно прикрепленном к текущим событиям, к злободневности?

Русская история и культура начиная с XIV—XVI вв. на всех своих уровнях создает впечатляющую утопическую традицию, образ мира, в котором нет «ни купли, ни продажи, ни свару, ни боя, ни зависти, ни вельмож, ни татьбы, ни разбоя»<sup>1</sup>. Маяковский блистательно продолжает эту традицию. Значение его в этом отношении заключается в том, что в его гиперболической художественной вселенной происходит едва ли не наиболее впечатляющая встреча утопии, отшлифованной несколькими поколениями русской гуманистической интеллигенции, и утопии народной — едва ли не во всех ее

версиях и редакциях. В нем окончательно встречаются и сливаются воедино стихии, ранее разведенные историей по социальным «верхам» и «низам», сталкивавшиеся прежде эпизодически, едва ли не случайно. Весь архипелаг «счастливых островов», проектов «золотого века» от древности до «снов» Веры Павловны, с одной стороны, а с другой — разнообразные «тридевятые царства» русского фольклора, скажем от того же Беловодья до столь же фантастического «города Игната», русское тысячеустое и тысячелетнее народно-коллективное моление об избавителе — все эти и многие другие варианты мечты о счастье с необычайной силой сошлись у Маяковского, образовав единую художественную систему. Счастливые горизонты истории, возвышающиеся над ее кровавыми хлябями, — центральная тема поэта:

Там  
за горами горя  
солнечный край непечатый.

(II, 24)

Великий поэт стал свидетелем того, как человеческие мечты, исторгнутые изболевшимся человечеством, соединились с научно обоснованной социальной мыслью, уже не пробавлявшейся разного рода «счастливыми островами», а приступившей к конкретнейшему историческому действию. И разумеется, главное место здесь занимает ленинская мысль, граненная этим действием, постоянно рвущаяся к нему из двухмерного пространства книжного или газетного листа, свободно ощущающая себя лишь в стихиях непосредственной революционной практики. «Приятнее и полезнее „опыт революции“ проделывать, — писал В. И. Ленин, — чем о нем писать»<sup>2</sup>. Маяковский, замечательно сказавший о великом практике, ведущем революционное войско полями битв, а не бумаг, охвачен безграничным энтузиазмом при виде воплощения идеи. Он охвачен чувством реального счастья, которое сулит человеку реальная история, приступившая к свершению своих грандиозных планов.

Грядущее, «будетлянское» счастье в тысячах контуров и жанров предстает у Маяковского — от «Войны и мира» до «Пятого интернационала», от «обетованной земли» «Мистерии-буфф» до соответствующих сюжетов в его позднем театре. Оно становится у Маяковского не только темой, но и поэтикой.

Творчество Маяковского напоминает гигантскую литературную лабораторию, где алхимия поэтического слова сливает воедино стихии народного, массового и «индивидуального», сопрягает примитив и утонченность, простоту и переусложненность, эстетические принципы лубка и сверхизощренных художественных структур.

Такой синтез в той или иной форме предстает едва ли не в каждом периоде Маяковского, в каждом его художественном образе, в любой детали его художественного мира. Скажем, искусное «акустическое» оборудование последнего, фольклорная, ораторская, революционно-митингово-площадная ориентация на «произносительность», на звучащее и слышимое слово дополняются у поэта всеми «немыми» эффектами слова писаного, средствами орфографии, пунктуации, самой графики стиха, по-великаньи шагающего по знаменитой «ле-

сенке» (весьма вероятно, подтолкнувшей С. М. Эйзенштейна к его идеям киномонтажа и затем столь впечатляюще «опредмеченной» им в «Потемкине», в знаменитом эпизоде с одесской лестницей).

Улица корчится безъязыкая —  
ей нечем кричать и разговаривать.

(I, 181)

Маяковский здесь несколько преувеличивает: у городской улицы (улицы большого, «мирового» города, о которой он писал) был свой язык — пряный, точный и грубый. Кто же, как не Маяковский с его сверхмощным «речевым аппаратом», с его-то опытом «площади» и «улицы», должен был воссоздать ее грубоватую, но бесконечно выразительную языковую палитру? У Блока на мгновение также возникает звуковой пейзаж революционной эпохи и массы. Но Блок — поэт традиции, в которой изощренности по необходимости больше, чем того, что является ее противоположностью (достаточно сказать, что «Двенадцать» среди прочих сугубо литературных аллюзий содержат и те, которые связаны с древнегерманской поэмой «Гелианд», т. е. «Спаситель», где Христос предстает в окружении победоносных апостолов-друзей отважных, воителей, секирой пролагающих путь своему предводителю). Знакомство Блока с этой поэмой несомненно, так как она входила в тогдашний университетский филологический минимум.

Блок у «распахнутой» «на вьюжную площадь» двери своей артистической обители услышал и записал музыку революции. Маяковский же, наоборот, доходит до краев звукового регистра площади и революции, вбирает весь их языковой опыт.

Так и встречаются у него — «внутренняя речь», свободно льющаяся из самых сокровенных глубин «сердца поэтина», личностного сознания, и речь «внешняя», по словам Маяковского, речь народо-языкотворца, да еще в самые ответственные минуты его исторической судьбы. Но как много у него подобных встреч, союзов и синтезов, при которых связываются и сплавляются в единый текст и образ художественные средства, ранее обретавшиеся в разных, подчас даже совершенно противоположных концах общечеловеческой и национальной литературы!

При этом наибольшей своей силы и убедительности такие синтетические акты достигают в послеоктябрьском творчестве Маяковского, вполне вписываясь в тогдашний русский литературный «пейзаж». Историки, скажем, с чрезмерной горячностью спорят о том, чего больше было в этой литературе: пафоса революционной стихии или сознательной, граненной теорией революционности, патетики коллектива или внимания к человеческой индивидуальности в сложнейших условиях первых послеоктябрьских лет, скепсиса или энтузиазма, устремленности в прошлое или будущее, «орнаментальности» или традиционного, лишенного каких-либо синтаксических и других «инкрустаций» слога, «приключений» или «бессужетности» и пр.? Но едва ли на эти вопросы можно ответить односложно, путем литературно-арифметического исчисления указанных явлений, их наивного перевода на некий количественный язык, якобы позволяющий определить, чего в литературе больше, а чего меньше, а тем

более в такой литературе, как советская, становление которой происходит на стыке двух формаций, двух эпох.

Более плодотворной представляется позиция, равно учитывающая все эти тенденции, принимающая во внимание и то, и другое, и третье, и даже четвертое. . . Дело в том, что литература первого послеоктябрьского десятилетия — это прежде всего гигантское системное образование, в котором одно явление продолжает и углубляет другое, пусть даже полемизируя с ним, даже опровергая его.

При желании можно создать своего рода генетическую схему литературы 20-х годов, связующую — на основе указанных окликов и откликов — едва ли не все ее явления, пребывавшие в непрерывном, нередко остром «диалоге» или полемике. Теснота межхудожнических связей здесь равна лишь их многообразию.

Упомянутая «теснота» послеоктябрьской литературной коммуникации в немалой степени объясняет появление богатой традиции поэзии о поэзии, занимающей столь важное место у Маяковского, и вообще литературы о литературе и литераторе. Во всяком случае, очевидны именно системность, своеобразная структурность послереволюционной панорамы, в которой находят художественное отражение все стороны великого исторического сдвига, именуемого Октябрьской революцией.

Творчество Маяковского объемлет всю революционную систему, весь круг ее явлений. Больше того, точка зрения поэта на революционные события по своей высоте и глубине сама входила в эти события. Как сказал о нем один весьма проницательный современник (и сказал еще тогда, когда для многих Маяковский был всего лишь «уличным происшествием», слишком громким литературным скандалом): «Он хорошо чувствует подземные толчки истории, потому что он и сам когда-то был таким толчком»<sup>3</sup>.

Маяковский развил до предела едва ли не самую приметную черту всех новоевропейских проектов по переустройству мира — интенсивнейшее присутствие в нем человека, вытесняющего отсюда «сырую», необработанную человеческой рукой природу и какие бы то ни было «трансцендентные» умствования. Главный и единственный герой художественной вселенной поэта — Человек. Можно пересчитать по пальцам случаи, когда Маяковский заговаривает о «багдадских небесах», «вишнях Японии» и других собственно природных явлениях языком традиционной пейзажистики. Его вселенная строго антропоцентрична, вращается вокруг человека и, наконец, описывается через него. В ней человек предстает как «алфавит» и «словарь» любого ее события (например, в часы великого траура «не ночь и не звезды на ней, а плачут над Лениным негры из Штатов»; ранее эти звезды «зажигают», как фонари в большом городе, зажигает человеческое исступление). Здесь все, решительно все, очеловечено — от солнца, заглянувшего на чай к поэту, до «земли-сыщицы». Не солнце восходит и заходит в этой вселенной, а человек. Изредка в этой насыщенной человеком картине возникает «бог», своего рода небесный Милюков, предмет непочтительного внимания, злых и острых насмешек, а то и угроз, так испугавших цензора «Облака в штанах». При этом чрезвычайно существенно то, что



в своем пафосе возвеличивания человека Маяковский несколько не похож на провозвестников сверхчеловеческого

Известно, что немецкая идеалистическая культура начиная с Винкельмана много и усердно работает над идеальным портретом человека, превращает «антропологическую», человековедческую проблему в едва ли не главный свой сюжет. Но ее почти столетние усилия в этом направлении закончились философской катастрофой в виде пресловутого «сверхчеловека», не столько утверждающего, сколько разрушающего подлинно человеческое содержание. Маяковский же избежал этой опасности простейшим, но зато едва ли и доступным всем большим и малым «Заратустрам» образом: апологию человека он соединил с апологией труда. Точнее говоря, новоевропейскую патетику человека как главного действующего лица космической драмы он своевременно соединил с исконным народным представлением о человеке как трудящемся существе, устрояющем мир по своим, человеческим законам.

Маяковский, еще юношей удививший Училище живописи, ваяния и зодчества странной смесью бунтарства и усердия, и впоследствии сопрягал то, что было под силу объединить только ему: безграничность претензий человека и его строжайшую трудовую дисциплину, которой он посвятил так много проникновенных строк. Пафос труда, отливающего «вещество жизни» (А. Платонов) в необходимые человеку формы, пафос класса, наиболее впечатляюще представляющего трудовую меру человека, затопляет поэзию Маяковского. Маяковский сочинил своего рода поэтический кодекс труда, восславил его во всех проявлениях — от простейшего мускульного усилия до Кузнецкстроя, от труда рукотворного до интеллектуального. В сущности, это единственный большой поэт нового времени, последовательно воспринимающий труд как благословение, а не проклятие. И истоки такого к нему отношения залегают очень глубоко, — в сущности, Маяковский, как, скажем, грек Гесиод или литовец Донелайтис, воспевающий крестьянский труд на максимально близком от него расстоянии, предстает продолжателем извечного народного дифирамба труда. Труд с течением времени и вовсе становится для Маяковского единственной точной мерой человеческой героики. Продукты Мосельпрома и результаты грандиозного государственного строительства («работа адовая») — все это принимается с энтузиазмом, ранее неслыханным в литературе, даже русской с ее одическим, ломоносовским восторгом ученого, ее благоговением перед трудом земледельческим, со словами Герцена, подытожившими опыт целой эпохи: «Труд — наша молитва». Древние ключи древнего мировидения, не различающего человека и его труд, быют в этой поэзии.

Шиллер, набросавший в своем трактате по эстетике удручающую картину отчужденного труда, написал, что любовь и голод правят миром. Что ж, любой поэт, а особенно Маяковский, конечно же, согласится с первой частью этого суждения, но идеальную вселенную будущего, расположенную «за горами горя», будет приводить в движение не голод, а труд, уже сейчас приступивший к обновлению мира. Не будь у Маяковского этой апологии труда, он, наверное, остался бы при каком-нибудь индивидуалистическом «человекобожии» (или, как

сказано у него самого, при «богодьяволе»), но тогда он не был бы Маяковским, т. е. создателем своего рода трудовой философии, продолжающей в новых исторических и технических условиях соответствующую народную традицию.

Любопытно, что здесь Маяковский не одинок, по крайней мере в славянском мире, в котором возникали целые философские школы, отождествляющие сущность человека с его трудом. Что до апологии лени, то были и такие. Одна из них, принадлежащая перу критика А. Левинсона, появилась в самом начале военного коммунизма и, понятно, вызвала гнев молодой советской общественности. Но еще больший гнев этой общественности вызвала его рецензия на премьеру «Мистерии-буфф», в которой он лукаво писал: «Немало было в этом спектакле интересного — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер, бражников художественных кабаков, скитальцев по вернисажам»<sup>4</sup>.

Конечно, в поэтике Маяковского есть и то, что доступно лишь изощренному, филологически тренированному слуху. Именно эта сторона художественной структуры Маяковского интересует литературоведов, прибегающих к наиболее сложному, математизированному, структуралистско-семиотическому исследовательскому инструментарию. Но если поэта рассматривать только с этой стороны, не учитывая разных пластов его поэтики, то его никак не понять, как не понимали и не понимают его те, кто толкует о «двух Маяковских». Не было этих «двух Маяковских». Всегда, от «Маяковского в 1913 году» до 1930 года, был один и только один Маяковский, один поэт, одна великая человеческая душа, в которой кипели стихи-противоречия, столетиями жаждущие разрешения и объединения. Вычитать одну из них, умалять одно за счет другого — значит оскорбить великий творческий подвиг Маяковского. Так недолго сочинить подобный миф, скажем, и о Толстом, создателе великого и совершеннейшего эпоса и эпоса малого, лубочного, рассчитанного на яснополянских и других детей и вообще на «малых сих», на «детское» в человеке, т. е., быть может, самое глубокое и прочное дно его сознания.

С одной стороны, Маяковский — поэт как бы исключительно «материальной» темы и ориентации, требующий «хлеба ржаного» и «живой жены», приемлющий лишь то, что означено и запечатлено человеком, то, что можно видеть, слышать, осязать. Вместе с тем Маяковский вполне сохранил и старинный энтузиазм аргонавта, пафос паломничества в страну истины, путешествия за «голубым цветком». Только цветок этот произрастает у него на реальной почве, а не на каких-нибудь елисейских полях. Мету «идеального» он обратил и приложил к нашему «неидеальному миру», «небом» земли у него стала сама земля. Парадоксальная вселенная Маяковского такова, что даже «запредельное» вдвигается в земные пределы: «стала величайшим коммунистом-организатором даже сама Ильичева смерть»; гонец коминтерновской Москвы, сраженный вражеской пулей, «разворачивался и входил» в ялтинский порт и в жизнь, возвращаясь из той страны, из которой, по словам одного меланхолика, никто никогда не возвращался.

Маяковский — это грандиозная попытка создания новой культуры, целиком основанной на утверждении величия человека, мощно вбирающей столетиями накопленную энергию веры, ее безграничную, сдвигающую горы силу. Но это также и соответствующая такой культуре культура поэтическая, новый принцип творчества, наиболее отвечающий насущным задачам человеческого строительства на земле, в частности его массовому характеру. В «строчечном фронте» вперед выдвигаются художественные формы, способные в наибольшей степени выразить глубочайший перелом в народном сознании, надежду и веру в реальность осуществления вековых чаяний народа. Это — упомянутое громкоголосие, его конкретное художественное осуществление — ода, празднично-карнавальные жанры, фиксирующие прежде всего массовую жизнь в торжественные ее минуты, лубок, бурлеск, мистерия и, наконец, цирк, т. е. эстетические структуры, совершенно свободные от натуралистического бытовизма и потому также пригодные для таких сюжетов. Это снятие многих языковых табу и последовавший за ним союз «языка поэтического» с «языком практическим». Это и широкое использование жанров, обладающих силой быстрого и активного воздействия на жизнь, — газета, плакат, реклама, кино. То есть все то, что до Маяковского пребывало на периферии искусств, с его появлением сместилось в самый их центр. Но весь этот якобы «примитив» оснащен рифмами, аллитерациями такой ювелирной работы, изукрашен такими филологическими чудесами, о которых могли только мечтать в разных «академиях стиха», и уже только одного этого «литературного факта» могло хватить для понимания Маяковского как великого работника некоего дотоле невиданного в истории синтеза. Странно будет выглядеть на этом диалектическом фоне миф о «двух Маяковских».

Крупное явление в искусстве, бесспорно, всегда интересно по своему происхождению и обыкновенно «прочитывается» лишь по соответствующему культурно-генетическому коду, но ведь значительно оно преимущественно не по своей предыстории, а по самому своему присутствию в современности, по степени интенсивности этого присутствия.

Пушкин, как известно, — итог всей русской литературной культуры XVIII в. и в то же время родоначальник новой русской литературы. Маяковский также значителен не только по своей весьма впечатляющей генеалогии, но и по своему беспримерному по силе влиянию на современников. И дело не только в постоянном символическом напряжении вокруг его имени. Много существенней то, что он дал мощный толчок целому направлению в литературе XX в., вызвал в ней к жизни громадный массив явлений, еще не только не исчерпанных, но даже не осмысленных до конца.

При этом речь идет не о «влиянии» в обычном историко-литературном смысле, а о мощной детерминированности, определившей не детали, даже не общие контуры литературных ландшафтов нашего века, а само формирование новых процессов. Художественное творчество и судьба Маяковского — и при его жизни, и после гибели — не столько «вливали», сколько именно определяли и формировали

облик целого писательского поколения, в том числе художнические биографии, наиболее яркие, отмеченные всеми «цветами» тогдашнего времени. «Влияли», скажем, Рильке — на судьбы поэтов, пытавшихся уйти от грохота истории в шепот, или Т. С. Элиот, предложивший пряную, хотя и горчащую, смесь пессимизма и изысканной, фетишизированной культуры. Маяковский же «просто» пребывает, живет, бытийствует в том или ином художественном сознании, избравшем своей целью не просто поэзию, а поэзию, пересоздающую жизнь. Здесь, в социально активных зонах мирового литературно-художественного процесса, значение Маяковского огромно. Здесь он предстает как само воплощение воинственной эстетики, сопутствующей социальной революции, эстетики, принимающей самое горячее участие в переустройстве мира. Сейчас уже накоплен внушительный материал о связях Маяковского с современниками-единомышленниками. Было бы нелишне, систематизировав этот материал, воссоздать обобщенный облик поэта, сложившийся в их представлении, — портрет с чертами героического мифа. Но этот миф — лишь одна грань указанного, бесконечно интенсивного «присутствия» Маяковского на литературных аванпостах мировой революции. Гораздо более значительна проблема самой художественной «феноменологии» этого «присутствия», то, как оно здесь проявлялось, сам принцип и способ этого проявления.

С этой точки зрения представляется интересным взглянуть на творчество столь несхожих между собой, принадлежащих разным национальным традициям поэтов — Назыма Хикмета, Элюара и Пабло Неруды. Каждому из них свойственна своя рецепция Маяковского. У каждого из них есть свое видение поэта, весьма проясняющее не только их художественно-идеологические позиции, но и некоторые существеннейшие свойства творчества самого Маяковского. Названные авторы «переводят» на язык своей поэтики, своих культур те из основных черт русского советского поэта, которые в конкретном национально-художественном контексте оказываются наиболее приемлемыми и действенными. Маяковский же при этом не просто входит в их художественное сознание — он становится одним из его факторов, его важным эстетическим ориентиром.

Казалось бы, что может быть дальше друг от друга, чем стихи русского и турецкого языков и соответствующие поэтические традиции? Фонетически эти языки осуществляются как бы на разных участках нашего речевого аппарата. Турецкий стих с его богатейшей историей вместе с тем только на исходе прошлого века начал осваивать силлабику. На протяжении столетий он подчинялся эстетическим табу и канонам, совершенно несовместимым с европейским искусством поэзии. И наконец, иным было его социально-культурное бытование.

Но когда в османском монолите означились первые трещины, когда история страны начала разворачиваться на дотоле невиданных скоростях, возникли невероятные «ножницы» между ситуацией в стране и ситуацией в литературе. И вот тогда на ее горизонтах и появился Маяковский.

Под его прямым воздействием Хикмет взорвал оцепеневшую империю турецкой поэзии, ее застывшие каноны. Словно его Ферхад («Легенда о любви»), он впустил туда живую воду жизни, стихию реальной жизни. Эта действительность всеми своими страшными гранями входит в хикметовский стих, разом, вдруг освободившийся от каких бы то ни было языковых и тематических запретов. Нетрудно заметить, что эта свобода осуществляется здесь в тени стиха Маяковского, презревшего любые табу, в зоне его могучего дыхания, смешивающего и разрушающего любые иерархии. Великая демократия поэтики Маяковского, сочетающая «масштаб» «мировой», «общерусский» и «всероссийский» с «грязью» «на Мясницкой» («общемясницким масштабам»), перекочевала в турецкую поэзию, ранее бывшую скорее обрядом, чем зеркалом жизни. Массовый быт, язык улицы, да еще окраинной или портовой, причудливая человеческая панорама большого города, «потерявшего голос» (название одного из первых сборников поэта), т. е. всецело растворившегося в отчуждении, — все это находит отражение в творчестве Хикмета. В Турции большой город существовал истари на основе гиганта «базара», неимоверно разросшегося чиновничества, хищного европейского сэттльмента, утопая в неимоверной грязи нищих кварталов, под вечной угрозой самых страшных эпидемий, в великом страхе перед тайной и явной полициями, пожалуй самыми многочисленными в мире. Этот город после нескольких веков немоты обрел голос в поэзии Хикмета, полностью вобравшей соответствующий опыт Маяковского. От века безличное и безголосое заговорило в ней сменяя вконец застилизованную и формализованную «традицию».

Хикмет вообще следует великому примеру Маяковского, сопрягавшего «безличное» с «личным», давшего язык «безъязыкой улице», а с другой стороны, все личное и личностное просветившего массово-коллективным, классовым и общенародным опытом. Одно у обоих поэтов повернется другим, лирика непрестанно преломляется в эпос, и наоборот. Некогда Маяковский с гениальной простотой отождествил в своей трагедии себя самого и лирическое «я», бывшее для многих всего лишь удобной стилистической маской. Хикмет в «Ангина пекторис», сочиненной на пятнадцатом году тюрьмы, отождествил сердце — мускульный мешок, изработанный республиканским «зинданом», и сердце неанатомическое, то самое, которое «каждый рассвет в Греции... ведет на расстрел». Уподобление сердца «красному яблоку» (это — традиционный образ турецкой эстетики) получает у Хикмета совершенно «маяковское» смещение («Вот уже десять лет все, чем мог угостить я мой бедный народ, — это яблоко, вот, это красное яблоко, сердце мое»).

Наконец, через Маяковского к Хикмету приходит ораторская интонация, напряжение поэтического голоса, который хочет, чтобы его услышали многие. Хикмет — сплошь «устный», «произносимый» поэт, усвоивший всю школу живого слова, от доверительной беседы до крика, художник такого слова, родившегося на поэтических митингах 20-х годов — «жанр», основанный именно Маяковским.

Семантика, тема, ощущение своей причастности к целому мировой истории, сама «фонетика» громкого стиха — соответствующая родо-

словная Хикметовой поэзии очевидна. Но ведь еще ощутимее присутствие Маяковского в его театре, дерзко срастившем героическую эпоху Мейерхольда и внутренние родственные ей, простые и одновременно изощренные формы восточного народного театра. Едва ли можно сомневаться, что пьеса Хикмета «А был ли Иван Иванович?» продолжает развенчание Победоносикова — на этот раз средствами не только русского и западного, но и восточного «буффа», «театра теней», как никто и нигде умеющего представить и заклеить «тень», фикцию, пустое место.

Возможно, что и обращение к национальным традициям происходило у Хикмета на массивнейшем национальном фоне Маяковского, кстати по своей резкости заметном иностранному глазу и уху едва ли не более, чем какому-либо другому. Великая мечта приходит к Маяковскому из глубины национального исторического времени, из толщи народа, но ведь и хикметовская генеалогия революционной морали начинается, по словам турецкого поэта, со «средневекового крестьянского социализма шейха Бедроддина Симави», героя его одноименной поэмы, проповедовавшего общность имуществ и интересов. Давно уже назрела необходимость во «втором поколении» переводов Назыма Хикмета на русский язык. Только переводы, выполненные менее поспешно вполне учитывающие предельное языковое своеобразие оригинала, его звуковую инструментовку, сложнейший поэтический синтаксис, отразивший семь веков турецкого стиха — от традиционнейших, как бы навсегда застывших восточных форм до эпохи крушения всех и всяческих канонов, и строгий отбор этих переводов смогут объяснить нашему читателю не только подлинные, по-видимому, еще не вполне осознанные им масштабы поэтического дарования автора «Человеческой панорамы» и пронзительных, достигающих дна человеческого чувства лиро-эпических миниатюр. Но, кроме того, в таких переводах неминуемо отразится «маяковский» слой хикметовской поэзии, отложившийся в ней примерно с начала 20-х годов — с той минуты, когда юный турецкий революционер услышал «Левый марш» в исполнении самого автора.

Но вот совсем другая грань присутствия Маяковского — в совсем другом поэтическом сознании, носителе другого исторического и эстетического опыта. Поль Элюар принадлежит той литературной культуре, которая и по своей тысячелетней средиземноморской метрике, и по своей изощренной и гибкой морфологии, казалось, умела все и потому не нуждалась в пришельце — пусть даже и гениальном — из других поэтических и географических миров. Французская литература начиная со «Святой Евлалии» (своего первого стихотворного памятника) накопила эвересты стихов, миллиарды рифмованных и нерифмованных строк, и поэт-чужестранец мог войти в это неслыханное государство тропов, скажем, с целью получить в нем права гражданства, но уж никак не завоевать его.

Маяковский же не знал французского языка (по-видимому, феноменальный слух на родной язык «заслонял» от него иностранные), и, казалось, у него нет ни малейших шансов на такое гражданство. Но вот Эльза Триоле рассказывает, как ошеломили молодых французских поэтов ее в общем достаточно наивные, «безрифменные»,

лишенные многих и многих качеств оригинала переводы Маяковского. Что же произошло?

Поколение Поля Элюара создавало поэзию, сочетавшую глубочайшую, исчислявшуюся столетиями культуру слова и тончайшие изыски человеческого сознания.

У психологов есть специальный термин — «интериоризация», — обозначающий поглощение человеческим сознанием (преимущественно детским) языковых знаков наличного человеческого коллектива и превращение этих знаков в то или иное звено «внутренней речи». Поль Элюар и его современники интенсивно впитывали в себя те или иные знаки культуры (от великих мифов до текущих исторических событий), «интериоризовали» их, а потом пытались стенографировать эту «внутреннюю речь» — в сюрреалистических верлибрах, в «потоке сознания» авангардистской прозы, в так называемом «автоматическом письме». В сущности, это было чисто субъективное переживание прошлого и настоящего.

Но иногда такой процесс заходил слишком далеко или, скорее, слишком глубоко: поэт воспринимал немалую частицу мирового опыта, а поэтическая «запись» этого переживания была весьма приблизительной. Не случайно основными орудиями поэтической речи сюрреализма становятся сон, бред, наиболее субъективные ряды «внутренней речи». Такой текст драматически ускользает от читателя, превращаясь в неразрешимый ребус, в более или менее элегантную головоломку.

У Элюара были достаточно сложные отношения с сюрреалистской ортодоксией. В сущности, он никогда не разделял ни эстетического, ни тем более политического экстремизма Андре Бретона — признанного пресвитера сюрреалистской секты. Но, разумеется, он нередко тоже уходил в дебри сюрреалистического опыта, поэтический текст становился не столько «сообщением», сколько его двойным-тройным шифром. И тогда-то на помощь Элюару приходило «вдохновение поэта — Владимира Маяковского» (название одного из поздних стихотворений Элюара). Маяковский не учил Элюара «письму» — трудно «учить» поэта, владеющего богатым арсеналом средств мировой поэтической культуры. Он «просто» напоминал ему о «горизонте всех людей», о «родовом» назначении поэтического слова, в идеале адресованного всему человечеству, умерял чрезмерную энергию «внутреннего слова», звал к его менее эзотерической проекции в слово внешнее.

Маяковский помог Элюару донести поэтическую культуру до «горизонта всех». Трибун революции стал как бы стражем демократического инстинкта французского поэта. Не случайно сборник, в котором было помещено стихотворение, посвященное Маяковскому, назывался «Суметь все сказать» — название, которое напоминает именно о первой обязанности поэта, устремившегося «к горизонту всех».

В сущности, сходную роль Маяковский сыграл в великопечной жизни другого крупнейшего поэта нашей современности — Пабло Неруды. И здесь также речь идет не о «влиянии», легко переводимом на язык механического компаративизма. Неруда — сам гений,

к тому же принадлежащий литературе, в которой слово на протяжении нескольких столетий подвергалось виртуозной, интенсивнейшей и искуснейшей обработке. Результаты этой работы особенно впечатляюще сказались в последние десятилетия, означенные триумфом латиноамериканского романа.

Что же можно предложить литературе, обладающей такими богатствами? В 20—30-х годах творчество Неруды еще колебалось между надеждой и пессимизмом, созиданием и хаосом. Прежде чем запеть во весь голос, поэт прошел сложный путь, пережив настроения одиночества и, как он сам говорил, «отчаяния». Опыт Маяковского постоянно напоминал Неруде о возможности преодоления отчаяния-одиночества, о великой силе искусства, побуждающего массы к действию. Несмотря на то что многое, начиная с «Испании в сердце», свидетельствует о прямом вторжении русского советского поэта в грандиозную вселенную поэта чилийского, ряд параллелей Неруда — Маяковский носит преимущественно типологический характер.

Но при всем этом нельзя не допустить возможности именно постоянного пребывания Маяковского в поле зрения великих современных художников. Подчас что-то даже несколько загадочное проступает в их несомненной эстетической общности (достаточно напомнить о страстной любви к живописи, возникшей на исходе прошлого — в начале нынешнего века). Но, быть может, это всего лишь одна черточка в духовном облике поколения, жаждавшего целостности и потому, при всей своей замечательной чуткости к любым границам и водоразделам в искусстве, связующего, по слову Блока, слова и краски. Главное же во всем этом «ордене», подлинным командором которого был Маяковский, — устремленность к истине, к слову, могущему высветлить и приблизить истину. Маяковский помогал названным художникам строить свою творческую жизнь, строить искусство, нацеленное на «горизонт всех», т. е. социалистическое искусство.

...Кровь его  
Всего только круг один обошла —  
Человечества полный круг.<sup>5</sup>

Мы сознательно обращались преимущественно к более позднему Маяковскому, в котором энергия синтеза уже равна его своеобразию, в котором окончательно встретились все составные части новой, многообещающей традиции.

Но тогда естественно возникает вопрос — что же было энергическим подспорьем этого разнесшегося по всей планете поэтического «крика»? Разумеется, Октябрьская революция, вызвавшая духовное напряжение немыслимой степени.

<sup>1</sup> См.: Александрия: Роман. Об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965, с. 143.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 120.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 196, 178.

<sup>4</sup> Жизнь искусства, 1918, 10—11 ноября.

<sup>5</sup> Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977, с. 600.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г. П. Бердников</i>	
На главном направлении . . . . .	3
<i>В. Р. Щербина</i>	
В. В. Маяковский и современность . . . . .	7
<i>Е. А. Исаев</i>	
Великий национальный поэт . . . . .	29
<i>В. Н. Соколов</i>	
Наш современник . . . . .	35
<i>А. М. Ушаков</i>	
«...Тащить понятое время» (Маяковский в борьбе за социально-действенное искусство) . . . . .	43
<i>С. А. Коваленко</i>	
Художественные открытия Маяковского и развитие советской поэмы	54
<i>И. В. Денисова</i>	
«Все это — ваше. . .» (К вопросу о традициях Маяковского в советской лирике) . . . . .	71
<i>О. П. Смола</i>	
«Любовь — это сердце всего» (Особенности любовной лирики Маяковского) . . . . .	81
<i>Э. С. Паперный</i>	
Маяковский и русская классика . . . . .	97
<i>Е. А. Сергеев</i>	
Маяковский и Фет . . . . .	112
<i>Н. М. Федь</i>	
Новаторство сатирической комедии В. В. Маяковского . . . . .	128
<i>Б. А. Бялик</i>	
Кто же хочет закрыть Америку? . . . . .	141
<i>Б. П. Гончаров</i>	
О народных истоках поэтики Маяковского . . . . .	149
<i>А. М. Крюкова</i>	
Проблемы текстологического изучения творчества В. В. Маяковского	163
<i>В. Л. Скуратовский</i>	
На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) . . . . .	178

95 коп.

