

Оглавление

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

Глава первая

ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ МАЯКОВСКОГО	15
--	----

- 1.1. Вопрос о лирическом герое Маяковского в прижизненной литературной критике и современном литературоведении: пути понимания15
- 1.2. Распад жанровой системы лирики и новые принципы «оцельнения» художественного мира в творчестве Маяковского35
- 1.3. «Другой» и «чужой» в сознании лирического героя Маяковского.....55
- 1.4. Трагический максимализм Маяковского в свете бахтинской философии ответственности67

Глава вторая

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И МИР В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

МАЯКОВСКОГО: КОЛЛИЗИИ СТАНОВЛЕНИЯ	81
--	----

- 2.1. «А вы могли бы?» как «рубежный» текст81
- 2.2. Самоопределение лирического героя и природа эпатажа в цикле «Я!»98
- 2.3. Творческий диалог с Франсисом Жаммом: притяжение гармоничного сознания в ранней лирике Маяковского.....115
- 2.4. Коллизия «отец — сын»: от ранней лирики к стихотворению «Что такое хорошо и что такое плохо?».....121
- 2.5. Испытание толпой в ранней лирике Маяковского.....127

Глава третья

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ МАЯКОВСКОГО

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

Глава четвертая

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ МАЯКОВСКОГО

В «ГОД ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»:

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

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

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

Введение

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава первая

ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ МАЯКОВСКОГО

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

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

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

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

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

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

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

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

² Там же.

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

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

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

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

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

Хорошо когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Там же. С. 300.

¹⁰ Там же. С. 301.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Там же. С. 218.

¹⁸ Тынянов Ю.Н. Блок. С. 118.

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

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

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

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

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

²¹ Тынянов Ю.Н. Блок. С. 118.

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

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

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

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

²⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 152.

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

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

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

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

Романоподобный контекст существования лирического героя Блока допускает «открытый финал» его личной судьбы, что зачастую эмблематизируется в конкретной лирической ситуации: «Выхожу я в путь, открытый взорам...»²⁹; «Доспех тяжел, как перед боем. // Теперь твой час настал. — Молись!»³⁰.

Напротив, трагедия предполагает обязательное увенчание личного героического акта. Но если классический герой трагедии проходит свой путь единожды, осуществляясь вполне, «завершаясь» в подвиге и гибели, то лирический герой Маяковского обречен повторять цикл страданий, гибели, возрождения к новым страданиям: таков сюжет произведений большой формы («Человек», «Про это»), лирических стихотворений («Дешевая распродажа», «Ко всему»), то есть метасюжет творчества — вплоть до предсмертного «Во весь голос». Последний пример свидетельствует о том, что попытка Маяковского отказаться в советский период, после поэмы «Про это», от трагической (и трагедийной) «личной темы» не только не снимет проблему возможности существования лирического героя³¹, но еще более обострит ее.

Если «незавершенность» пути героя Блока символизирует по-пушкински переживаемую безграничность жизни, если сама неполнота «вочеловечения» — условие стремления «земного сердца» к идеалу, то в мире Маяковского «незавершенность» лирического Я, взятого за точку отсчета во всех исканиях, — принципиально иного рода; это проклятие, сущность которого еще предстоит осмыслить.

зии» в противоположность символистской «поэтизации прозы» (Бахтин М.М. К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 53). Нашей концепции не противоречит типологическое сближение художественного мира Маяковского с одной из разновидностей романа — «романом-трагедией» Достоевского.

²⁹ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. С. 75.

³⁰ Там же. Т. 3. С. 253.

³¹ В постсоветском литературоведении вопрос о значении для лирического самосознания Маяковского отказа от «темы Маяковского» впервые поставил В.В. Мусатов (Мусатов В.В. О логике поэтической судьбы Маяковского. С. 27–28).

Л.Я. Гинзбург строит по принципу со- и противопоставления триаду «Лермонтов — Блок — Маяковский», где именно Маяковский выделен из ряда: «Поэт Маяковского — лирический герой в лермонтовском, в блоковском смысле (понятно, что на героев Лермонтова и Блока он вовсе не похож)³². Однако определение «резкой индивидуальности»³³ героя Маяковского не может, на наш взгляд, исходить только из тех установок поэта, которые воплотились в его аксиологии, идеологии («традиционные для русского общественного сознания ценности революции и гуманизма», вечные ценности творчества и любви³⁴), в обновленном «грандиозном» стиле («Гиперболы, контрасты, развернутые метафоры — естественное выражение огромной лирической личности»³⁵), в поисках синтеза обобщенного и конкретного («Герой Маяковского обобщен до масштабов Человека, и он же доведен до конкретности современного человека»³⁶). Прочитанные положения Л.Я. Гинзбург (разделяемые большинством исследователей Маяковского) абсолютно справедливы, но они требуют развития, что возможно при смене аналитического ракурса. Между тем об онтологии лирического героя Маяковского после первых читателей-критиков, «донаучных» его интерпретаторов, пораженных самим фактом явления новой лирической личности, после Бориса Пастернака, потрясенного гибелью поэта, писали явно недостаточно.

Близко к этой проблеме подошел Б.М. Эйхенбаум в статьях «О художественном слове» (1918) и «О Маяковском» (1940). Он подчеркнул, что у Маяковского «весь словарь языка, вся конструкция оборотов и сочетания слов» не просто отмечены новизной, но «как бы впервые рождаются»³⁷. Первозданность «словаря» мыслится условием самого существования новой лирической личности. Статья юбилейного 1940 года предшествовал опыт рефлексии Б.М. Эйхен-

³² Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 378–379.

³³ Там же. С. 376.

³⁴ Там же. С. 378.

³⁵ Там же. С. 376.

³⁶ Там же. С. 378.

³⁷ Эйхенбаум Б.М. О художественном слове [1918] // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 523.

баума об историческом переломе, когда «вопрос о том, “как писать”, сменился или по крайней мере осложнился другим — “как быть писателем”. Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонила собой проблему писателя»³⁸. Это позволило исследователю обозначить коллизию онтологического свойства в литературной судьбе Маяковского: «История поставила перед Маяковским задачу огромной важности и трудности. Он должен был изменить не только поэзию, но и самое представление о ней и о поэте, что было, пожалуй, еще труднее»³⁹. Труднее в том смысле, который подразумевал Б.М. Эйхенбаум в статье «Литературный быт»; вопрос «как быть писателем?» означает, что проблематичной стала сама возможность полноценного высказывания.

Определяя место Маяковского в истории поэзии, Б.М. Эйхенбаум провел аналогию с Некрасовым, который не только сказал «новое слово», но и выразил в стихе новое «я» поэта, содержательно и структурно феноменальное. И хотя далее драма рождения нового лирического сознания трактуется преимущественно как борьба Некрасова, а вслед за ним и Маяковского за единство гражданского и интимного в лирической личности⁴⁰, мысль Б.М. Эйхенбаума вновь и вновь возвращается к более общим вопросам: фундаментальное противоречие между интимной и злостодневной тематикой обусловило, с одной стороны, творческий крах символистов (Брюсова, Сологуба) как «гражданских поэтов», с другой — творческий подвиг Блока как автора «Двенадцати», ставший «взрывом собственной системы, трагичным для символизма и для самого поэта»⁴¹. О трагедии Маяковского сказано максимум возможного в тех условиях, когда полным ходом шла советская канонизация поэта: «Революция должна была снять это противоречие — и история поручила это ответственное и

³⁸ Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 63.

³⁹ Эйхенбаум Б.М. О Маяковском [1940] // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: сб. ст. Л.: Худож. литература, 1986. С. 441.

⁴⁰ «Ода и элегия вступили в новый бой, но вопрос шел уже не о жанре, а о самом понятии лирики и лирического “я” поэта» (Там же. С. 442).

⁴¹ Там же. С. 441.

трудное дело Маяковскому. <...> Он не боялся трудных положений и задач, хотя они грозили катастрофой»⁴². Фактически речь идет о том, что Маяковский, «создатель новой поэтической личности, нового поэтического “я”», которое вместило в себя весь этот мир и несет ответственность за него⁴³, ввергается в новые противоречия, поражается новыми внутренними диссонансами, требующими преодоления — и непреодолимыми.

Хотя суждения Б.Л. Пастернака и Б.М. Эйхенбаума включены во многие исследовательские концепции, нам представляется, что их потенциал остается нереализованным. Догадки мемуариста-поэта о подоплеке избранной Маяковским в юности «позе внешней цельности», «труднейшей для художника», и признание историком литературы трагизма положения новой лирической личности, посвятившей себя «снятию исторических противоречий», охватывают главные аспекты онтологии Маяковского, все ее уровни — от психологического до эстетического. То свойство лирического героя, которое мы определяем как «незавершенность», обусловлено именно онтологическими причинами.

В позднесоветском, постсоветском и современном мировом маяковствовании можно выделить несколько весьма несходных по жанру и задачам исследований, которые свидетельствуют об актуальности проблемы «незавершенности» лирического героя.

Если в книге Л.Я. Гинзбург «О лирике» Маяковский фактически выведен за рамки разговора о лирической личности модернистской и авангардистской формации⁴⁴, то Виллем Г. Вестстейн в статье «Лирический субъект в поэзии русского авангарда»⁴⁵ возводит присущие Маяковскому свойства лирического сознания, формы его воплоще-

⁴² Эйхенбаум Б.М. О Маяковском... С. 441–442.

⁴³ Там же. С. 441.

⁴⁴ Ср., в частности, преамбулу главы «Наследие и открытия», где описан тип «личности конца века, разъеденной солипсизмом, уже не верящей в собственную ценность» (Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 230), и процитированную выше обобщенную характеристику Маяковского как наследника гуманистической традиции.

⁴⁵ Мы не обсуждаем здесь особенности употребления терминов «модернизм» и «авангардизм» в статье Вестстейна.

ния к философскому и культурному перевороту рубежа веков, когда позитивистские установки сменились «принципиальным сомнением в познаваемости действительности и человека», неуверенностью в идентичности и цельности собственного «я»⁴⁶. Констатируя, что поэт эпохи модернизма мог эстетически уступать смятению либо оказывать «сопротивление своей раздвоенности» — вводить в текст образ *persona*, «собирающий» эмпирическую личность⁴⁷, Вестстейн обращается к творчеству Маяковского: «Мало поэтов так акцентировали в своих произведениях проблематику “я”, как Маяковский. <...> При этом бросается в глаза большая переменчивость лирического “я”, не только от одного стихотворения к другому, но и в пределах одного стихотворения. Маяковский вводит в свои стихотворения большое количество различных *persona* или представляет лирическое “я” носителем «несовместимых черт характера»⁴⁸. Общеизвестно, что «разные Маяковские» запечатлены в дореволюционном и советском творчестве, но лирические облики поэта резко контрастны изначально⁴⁹. Даже наиболее свободные от советских идеологических установок исследователи (например, В.Н. Альфонсов) стремились оправдать эти диссонансы масштабом лирического героя Маяковского, извлечь из контрастов новую цельность: герой всеобъемлющ, а потому он одновременно «грубее грубых и нежнее нежных»⁵⁰. Для европейского исследователя очевидна также «несведенность» разных проявлений грандиозной лирической личности, следовательно, ее «нестабильность». Эти наблюдения корректируют (хотя и не опровергают, конечно) суждение того же В.Н. Альфонсова о сверхзадаче творчества Маяковского: «...страстное, за себя и за всех, за саму жизнь, стремление воплотиться, осуществиться, быть — быть в максимальном объеме и содержании, в разных планах — социальном, лирическом, эстетическом»⁵¹. Впрочем, и советский исследова-

⁴⁶ Weststeijn W.G. Лирический субъект в поэзии русского авангарда. С. 237.

⁴⁷ Там же. С. 238.

⁴⁸ Там же. С. 239.

⁴⁹ Там же. С. 240–241.

⁵⁰ Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Сов. писатель, 1983. С. 102.

⁵¹ Там же. С. 97 (курсив В.Н. Альфонсова).

тель отмечал (ограничивая свои выводы ранним творчеством поэта), что сверхзадача воплощения «осталась неразрешенной»⁵².

Принципиально важные положения содержит монография Оге А. Ханзен-Леве, посвященная становлению русского формализма в художественном контексте эпохи: «Амбивалентное самопредставление Маяковского — то как пророка, распятого космического страстотерпца, глашатая безмолвных и униженных, то как хулигана, скандалиста, шарлатана и грешника — встроено в столь же амбивалентную, поляризованную метафорическую систему, в которой космическое, святое, религиозное, возвышенное и т.д. опрокидывается в земное, грешное, сексуальное, банальное — и наоборот. Само “лирическое я” становится персонифицированной метафорой “мерцания” между двумя ценностными системами»⁵³. Но эту амбивалентность, неустойчивость, «мерцательность» позиции лирического субъекта Ханзен-Леве обуславливает исключительно карнавальная природа творчества раннего Маяковского, понимаемой в духе идей М.М. Бахтина⁵⁴. Карнавал представляет собой «торжество “смены как таковой” и “процесса смены”»⁵⁵, а лирический герой Маяковского осмысливается преимущественно как функция этого надличного процесса⁵⁶. Таким образом, идея о персонификации острых культурно-исторических и ментальных коллизий в герое Маяковского остается неразработанной.

⁵² Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни... С. 97.

⁵³ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 146.

⁵⁴ См. также замечания И.М. Сахно о характерном для лирического «я» поэта-авангардиста процессе метаморфозы, определяющем «тематическую размытость, двойничество или несколько ролей лирического героя», его «ряженность» (Сахно И.М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1999. С. 3).

⁵⁵ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 444.

⁵⁶ См. «бахтинианское» обобщение творческого опыта поколения Маяковского: «Именно потому, что карнавал действует “функционально”, а не “субстанциально”, его внутренняя логика может быть олитературена или карнавализовать литературу даже тогда, когда его изначальная социальная роль давно утеряна» (Там же).

В соответствии с общими задачами исследования Ханзен-Леве останавливается на внешней стороне тех противоречий, которые возникли при самоопределении Маяковского в послереволюционном контексте: «Маяковский пытался соединить эгоцентрическую, ориентированную на Я, лирику дореволюционного времени с новым “социальным заказом”, стилизуя себя под “ремесленника”, чье “призвание” в романтически-идеалистическом смысле секуляризуется и превращается в профессию, в занятие!»⁵⁷. Этот внешний ракурс сохраняется и в работе, автор которой (солидаризируясь с общей концепцией и конкретными наблюдениями Ханзен-Леве) обращается к вопросам поэтической рефлексии Маяковского.

При всей ценности диссертации М.Ю. Маркасова для современного маяковедения необходимо отметить, что предмет исследования оказывается сужен: это обусловлено традиционным представлением о сугубой риторичности поэтического мышления Маяковского⁵⁸. Отсюда, в частности, механистичность подхода к «определению границ творческого “я” и творческого “мы” лирического субъекта»⁵⁹, упрощенная трактовка «перемещения между полюсами персонального поэтического “я” и коллективного “мы”»⁶⁰.

Нам представляется продуктивным то острое, будоражащее впечатление противоречивости воплощенного в стихах Маяковского Я, которое явилось предпосылкой размышлений для некоторых литературоведов и литературных критиков постсоветского времени; прекрасно отдавая себе отчет в том, какие именно социально-политические факторы обусловили конкретные литературные жесты поэта, они не удовлетворяются этим объяснением, пытаясь приблизиться к пониманию внутренних законов феноменальной лирической личности, определивших всю судьбу поэта⁶¹. Эффект второго «открытия»

⁵⁷ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 474.

⁵⁸ Маркасов М.Ю. Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда. Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2003. С. 18.

⁵⁹ Там же. С. 30.

⁶⁰ Там же. С. 63.

⁶¹ Отметим прежде всего статьи: Искржицкая И.Ю. Возвращение Маяковского (актуальные проблемы изучения творчества поэта) // Вестник МГУ. Сер. 9.

Маяковского создает переключки с реакциями первых читателей. Сосредоточенность на противоречиях была вызвана потребностью отделить «настоящего Маяковского» от «принудительно введенного», опровергнуть, с одной стороны, официальную концепцию «стремительного роста» его лирического героя после революции⁶², с другой стороны, осмыслить версию отказа Маяковского — «гениального юноши» — от самого себя, выдвинутую поэтами-современниками (Пастернаком, Ахматовой, Цветаевой) и поддержанную таким авторитетным исследователем, как Е.Г. Эткинд⁶³. Непредвзятое прочтение целого ряда зрелых и поздних стихотворений Маяковского позволило Б.М. Сарнову настаивать и на преемственности его поэтики, и на неистребимой сложности — под маской цельности — его лирического сознания. Аргументируя свою концепцию в основном очень убедительно, автор книги «Заодно с гением» все же останавливается перед проблемой «состава» лирического героя Маяковского. «Разные Маяковские» (один — тонкий, эстетический, чуткий, самоотверженно растрачивающий себя в любви и творчестве, другой — напористый прагматик, выразитель «классового сознания», деловито присваивающий материальный мир) «могут явиться перед нами в одном стихотворении. Вдруг, совершенно неожиданно, ни с того ни с сего второй оттирает плечом первого и начинает говорить, как бы от его имени, другим, совершенно тому не свойственным голосом, с чужими, совершенно тому не свойственными “хамскими” интонациями»⁶⁴. Так, эстетически «немотивированным» для Б.М. Сарнова оказывается стилиевой диапазон лирического голоса в стихотворении

Филология. 1991. № 4. С. 3–12; *Мусатов В.В.* О логике поэтической судьбы Маяковского. С. 26–31.

⁶² «Новое качество» лирического героя Маяковского трактовалось как «воспроизведение всего богатства умонастроений и эмоций нового, социалистического человека, преобразователя общественных отношений» (*Гончаров Б.П.* Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М.: Наука, 1983. С. 5).

⁶³ «После 1917 года и особенно после 1923 года, как бы советские критики ни старались доказать обратное, наблюдается катастрофическое падение таланта и искусства Маяковского» (*Эткинд Е.Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1996. С. 273).

⁶⁴ *Сарнов Б.М.* Заодно с гением: Путеводитель по Маяковскому. С. 192.

и радость,
и скорбь,
и прочий
людской скорб...⁶⁵

Здесь безошибочно узнается «старая, давняя, вечная, едва ли не главная его лирическая тема: “За всех расплачусь, за всех расплачусь...”. С удивительным постоянством возвращается он к ней — и в ранних, и в поздних своих стихах: “Домой”, “Разговор на рейде...”, “Тамара и Демон”, “Запретить совсем бы ночи-негодяйке...”. Но тут она выплеснулась у него с какой-то необыкновенной пронзительностью и лирической мощью»⁶⁶:

Мне скучно
здесь
одному
вперед, —
поэту
не надо многого, —
пусть
только
время
скорей родит
такого, как я,
быстроногого.
Мы рядом
пойдем
дорожной пылью... [6, 201]

Прервав на этом месте цитирование, Б.М. Сарнов опять подчеркивает «странность» переключения в другой стиливой регистр:

⁶⁵ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т.: 1955–1961. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1957. С. 200–201. Далее тексты Маяковского цитируются по этому изданию, номера тома и страницы приводятся после цитаты в квадратных скобках. — *Примеч. ред.*

⁶⁶ *Сарнов Б.М.* Заодно с гением: Путеводитель по Маяковскому. С. 194.

И вдруг:
Одно
 желанье
 пучит:
мне скучно —
 желаю
 видеть в лицо,
кому это
 я
 попутчик?!

К чему это подчеркнуто антиэстетическое, нарочно разрушающее, разбивающее весь лирический настрой стихотворения, *противное*, из ряда каких-то совсем других, не душевных, а желудочных ассоциаций слово: «пучит»?⁶⁷

Ответ на этот вопрос для нас как раз достаточно очевиден: «противное» слово *пучит* зарифмовано с оскорбительным для Маяковского идеологическим штампом *попутчик*, то есть является реакцией на обвинение, ответным эпатажем, адресат которого вполне конкретен. В данном случае можно говорить о сугубо психологической мотивировке резкого словесного жеста, вовсе не разрушающего единство образа Я. Другие тексты, рассмотренные Б.М. Сарновым, представляют собой более сложные речевые структуры, но в целом недоумение интерпретатора перед стиливым «срывом» в момент большого лирического напряжения объясняется несколько упрощенным представлением о противоречивости лирического героя «советского» Маяковского. Из своих наблюдений Б.М. Сарнов делает вывод, что срыв в «хамское» речевое поведение на манер «победившего пролетария», жестокая радость по поводу казни «королевки» в «Версале», демонстрация невежества по части «небесной готики» в «Notre-Dame» и т.п. — не более чем механическая, насильственная «прививка» себе чуждого начала, «напяливание маски», которая в итоге приросла к лицу поэта⁶⁸. Защищая Маяковского от постсоветских «разоблачителей», Б.М. Сарнов все же невольно поддерживает

⁶⁷ Сарнов Б.М. Заодно с гением: Путеводитель по Маяковскому. С. 194.

⁶⁸ Там же. С. 201.

обвинения поэта в сервилизме, следовательно, в творческом самопредательстве. Но главная проблема заключается в другом.

Используя понятие *лирического героя*, автор книги неизменно заключает его в кавычки — либо графические, либо интонационные. Можно предположить, что это отголосок дискуссий 1950–1960-х годов, когда с лирическим героем связывали представление о лицедействе, неискренности поэта. Так или иначе, в истолковании Б.М. Сарнова «настоящий Маяковский» глубок, сложен, но целостен, а его идеологический двойник враждебен самому поэту; попытка «ужиться» с двойником, породнившись через него с новым миром, рождает губительное для поэта противоречие. В рамках предложенного подхода противоречие это неизбежно оказывается внешним — противоречием между «лицом» и «маской».

Такая постановка вопроса переносит внимание на причины и последствия политического выбора Маяковского, уводя от осмысления того факта, что контраст «обликов» Я, «голосов» Я изначально характерен для его лирической системы. Очевидно, что противоречие остается структурным признаком лирического героя Маяковского вне зависимости от внешних обстоятельств.

Наша гипотеза заключается в том, что противоречие есть условие самого существования лирического героя Маяковского, объясняющее его «незавершенность».

Не соглашаясь с вектором размышлений Б.М. Сарнова, мы признаем ценность его конкретных наблюдений. Они объективно совпадают с общими положениями статьи Виллема Г. Вестстейна, в которой поставлен вопрос о принципиальной полисубъектности высказывания в лирике Маяковского. Наряду со стихотворениями монологического строя, где лирическое Я предстает целостным, где стилевые и иные контрасты психологически мотивированы (таков рассмотренный выше «Город»), в творчестве Маяковского на всех его этапах регулярно возникают лирические ситуации иного рода: налицо несколько субъектных позиций, несколько стилистически маркированных точек зрения, заявленных от первого лица, и синтез их невозможен в рамках «характера», пусть даже самого сложного⁶⁹.

⁶⁹ Дискуссия о возможности образа-характера в лирике, подытоженная С.Н. Бройтманом (*Бройтман С.Н. Субъектная структура лирического произведе-*

Переход лирического героя Маяковского от одной позиции к другой имеет смысл испытания себя в мире, «пробы», самопознания; взаимодействие позиций, их конфликт, их смена — все это образует событийную основу стихотворения, определяет его драматическую или трагическую тональность. Нескончаемый поиск единственной, воистину «своей» позиции, который выражает онтологическую неукорененность лирического героя, порождает феномен его «незавершенности».

1.2. Распад жанровой системы лирики и новые принципы «оцельнения» художественного мира в творчестве Маяковского

На фоне романа XIX в. (единственного, по М.М. Бахтину, бесконечно «становящегося» жанра), который позволял воплощать разнообразнейший жизненный опыт, открывал пути освоения неизмеримого количества жизненных коллизий, очевидна определенная консервативность русской лирики: ее возможности откликаться на меняющийся мир остаются ограниченными до наступления эпохи модернизма. Эта неравномерность литературного развития во многом объясняется спецификой жанровых процессов в лирике, затруднявших полноценное творческое восприятие опыта двух поэтов-реформаторов — Пушкина и Некрасова.

В современном литературоведении сложилась достаточно целостная концепция эволюции жанрового сознания в лирике⁷⁰. В общем виде она выглядит следующим образом: если до начала XIX в.

дения // Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 344–345), для обоснования нашей концепции не имеет принципиального значения, хотя именно Маяковский (сопоставимый в этом отношении с Некрасовым) создал лирику, побуждающую не закрывать проблему характера «первого лица».

⁷⁰ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 46–52; Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2. М.: РГУ, 2004. С. 313–335; Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003.

лирика существует в жанровых формах, то с середины 1820-х годов начинается постепенный распад жанровой системы, который открывает новые пути реализации лирического сознания, в частности неканонические жанры и формы внежанровой лирики. По словам Л.Я. Гинзбург, «индивидуализация лирики <...> предопределила все возрастающее значение индивидуального контекста: тем самым конкретизацию лирических ситуаций»⁷¹. Максимально важным и не до конца осознанным в данном аспекте нам представляется собственно процесс перехода от жанрового к иным формам сознания в лирике и как следствие — принципиально иные формы отношения между автором и лирическим субъектом.

Процесс перехода к внежанровому сознанию связан с коренным изменением отношений между автором и героем в пространстве лирического текста. Кардинальное отличие, характеризующее новую ситуацию, обусловлено тем, что предшествующий опыт для внежанровой лирики перестает задавать ценностные и пространственно-временные координаты мира. Разумеется, это не означает полной утраты связи с традицией, но определяет иной принцип взаимодействия с ней, поскольку именно жанры являются «хранителями исторической памяти»⁷². По мысли В.А. Грехнева, в рамках жанра координаты мира определяются «соотношением устойчивого и подвижного, общего и индивидуального в потоке литературного развития»⁷³. Согласно его концепции, «сам по себе жанр внеиндивидуален, но в нем отстаиваются наслоения конкретных писательских открытий, напластования крупных художественных реформ. А традиционное в ходе развития жанра постоянно выступает в роли опоры, отталкиваясь от которой реформаторы жанра отклоняют его в сторону индивидуального»⁷⁴.

Распад сложившейся жанровой системы приводит к новому способу организации художественного мира, в частности к поиску тех законов и форм его созидания, где поэт имеет дело с неосвоенной

⁷¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 51.

⁷² Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1985. С. 5.

⁷³ Там же. С. 16.

⁷⁴ Там же. С. 6.

действительностью. Внежанровая лирика ставит поэта перед необходимостью определить свойства времени и пространства, заново создать те «пределы художественного видения»⁷⁵, которые прежде были заданы рамками жанра.

Представление о жанрах как о «мировоззренчески насыщенных типах структур»⁷⁶ и «неотъемлемых категориях художественного мышления»⁷⁷ предполагает, что жанр является как формой воплощения авторского сознания, так и запечатленным «знанием» об основном предшественниками мире, где заранее очерчены горизонты бытия и даны некие предответы на принципиальные вопросы бытийного характера. Обращаясь к определенной жанровой структуре, автор заведомо предполагает, каким будет созданный им мир. По мере развития других форм лирики и освобождения лирического сознания от канонов жанра обнаруживается следующая закономерность: лирическое «я» обретает большую свободу, для него становятся тесны рамки жанрового сознания (как предельное воплощение этой тенденции может быть понята формула В.В. Маяковского: «И чувствую — // “я” // для меня мало...»), и строительство поэтического мира приходится начинать в буквальном смысле «с нуля». Характерно в этом плане и признание Анны Ахматовой, приведенное в «Записках» Лидии Чуковской:

Я решила спросить у нее: сейчас, после стольких лет работы, когда она пишет новое, — чувствует ли она за собой свою вооруженность, свой опыт, свой уже пройденный путь? Или это каждый раз — шаг в неизвестность, в риск?

— Голый человек на голой земле. Каждый раз⁷⁸.

Эта особенность воплощения лирического сознания была подробно описана М.М. Бахтиным в его работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Характеризуя отношения автора и героя в

⁷⁵ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 13.

⁷⁶ Там же. С. 11.

⁷⁷ Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. С. 6.

⁷⁸ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М.: Согласие, 1997. С. 133.

лирике, М.М. Бахтин пишет, что «одиноким внешне герой оказывается внутренне ценностно не одиноким; проникающий в него другой отклоняет его от линии ценностного отношения к себе самому и не позволяет этому отношению сделаться единственно формирующей и упорядочивающей его внутреннюю жизнь силой (каяться, просить и преходить себя самого)»⁷⁹. Иными словами, именно наличие Другого не позволяет лирическому «я» оставаться в абсолютном одиночестве, которое, если оно все-таки обнаруживает себя, побуждает к таким формам объективации, как исповедь, молитва и покаяние, «где жизнь героя может выразиться только в поступке, в объективном самоотчете»⁸⁰.

Согласно второму принципиальному положению М.М. Бахтина, лирическое высказывание возможно только в атмосфере хора, поскольку «авторитет автора есть авторитет хора»⁸¹. Именно хор является воплощением той внешней любви, в атмосфере которой может состояться лирическое высказывание как таковое, даже самое трагическое по своей сути. Можно предположить, что категория хора на определенном этапе развития лирики трансформируется в категорию жанра; в рамках жанра и существует хоровая поддержка индивидуального высказывания. По мере освобождения лирического «я» от жанровой и, соответственно, хоровой поддержки складываются иные формы отношений между «я» и «миром», возникает необходимость самостоятельного построения мира, его «оцельнения».

Прежде всего, изменяются основные параметры поэтического мира — время и пространство; хронотоп смещается в сторону абсолютной непредсказуемости, невозможности его предвидеть. Примечательно, что романтическая лирика, открывшая некогда ценность «мгновения», переживаемого «здесь и сейчас», далеко не сразу смогла действительно «мыслить мгновением»; для нее еще оставалось возможным включать «мимолетности» в привычную элегическую мо-

⁷⁹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 230.

⁸⁰ Там же. С. 230–231.

⁸¹ Там же. С. 231.

дель мироотношения: «Все мгновенно, все пройдет; // Что пройдет, то будет мило»⁸².

Разительны изменения, происходящие за короткое время в пределах одного художественного мира — именно пушкинского. Когда в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» высказывание рождается воистину «здесь и сейчас», не срабатывает даже «память жанра». Ночной мир буквально вторгается в сознание лирического «я»; развертывание картины принципиально расходится и с той линейно-циклической сменой образов, что характерна для традиционных элегических медитаций, и с образной структурой юнгианской ночной оды, и с моделями натурфилософской поэзии тютчевского круга (хотя все это — литературный фон пушкинского текста⁸³):

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...⁸⁴

⁸² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 268.

⁸³ Для нас лишь отчасти убедительна реконструкция жанрово-тематического контекста «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», предпринятая в статье: Зайонц Л.О. «Парки бабье лепетанье...» (комментарий к реплике Л.В. Пумпянского) // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: ОГИ, 2002. С. 268–284. Возражение вызывает ограничение пушкинских отступлений от традиции областью стиля.

⁸⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. III. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 197.

Пушкинская ночь, как писал В.А. Грехнев, «выглядит воплощением жизненных начал, *еще* не охваченных сознанием, и воплощением сознания, *пока что* безвольно растворившегося в потоке жизни»⁸⁵. Финальное усилие лирического «я» вернуть стройность миру, вдохнуть смысл в окружающий хаос предвосхищает поэтические коллизии XX в.

После Пушкина вновь революционно трансформирует лирические жанры и принципы выражения личного опыта в лирике Некрасов. И все же лирика, преодолевшая жанровое мышление, еще долгое время не находит таких форм контакта с миром, которые были бы типологически подобны возможностям романа. Условный историко-литературный рубеж, на котором жанровый канон перестает быть авторитетным, и начало нового этапа — рождение лирики модернизма — разделяет более чем полувековая пауза. Именно модернистское сознание стремится преодолеть архаичность лирических реакций на мир. Именно в этой ситуации перед лирикой открываются некие новые варианты творческой стратегии, из них самая радикальная — выстраивание лирического мира с нуля.

Отсутствие жанровой поддержки, жанрового контекста — новая для лирического поэта форма одиночества. Это уже не романтическое одиночество высокой личности в предзаданном мире («низком», «несовершенном» и т.п.), но необходимость заново установить осмысленность жизненных явлений, наделить их ценностью. Очевидно, что эта ситуация потенциально трагична.

Опасность трагического одиночества в ситуации лирического высказывания для многих поэтов осталась неосознанной и, соответственно, стихийно обойденной⁸⁶. При осознании этой опасности главной проблемой становится возможность высказывания как та-

⁸⁵ Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1977. С. 75 (курсив В.А. Грехнева).

⁸⁶ В одних случаях «память жанра» частично компенсировала отказ от классического жанрового мышления. В других формировалась новая риторика, предполагающая учительство, назидание и близкие к ним формы (их можно отметить, в частности, в поздней лирике Н.А. Заболоцкого и Б.Л. Пастернака). Вопрос о самой *возможности* лирического высказывания на этих путях не возникал.

кового и утверждение права на него; рефлексия по поводу этой возможности превращается в лирическую тему.

В результате утраты жанрового мышления неизбежно встает вопрос о соотношении лирического сознания и «большого времени»; на пути его решения возникают такие изменения родовой природы лирики, как тяготение к новелле, драме или тенденция к циклизации⁸⁷; отдельно следует говорить о поставленной М.М. Бахтиным проблеме «романизации лирики»⁸⁸ и «преобразующем влиянии романа на все остальные жанры»⁸⁹. Так или иначе, в XX в. лирическое «я» самостоятельно творит мир как пространство высказывания и отыскивает своего адресата, чьи качества (понимающий — непонимающий, близкий — далекий) определяют характер высказывания.

Данный процесс С.Н. Бройтман связывает с заменой жанрового канона внутренней мерой: «В эйдетическую эпоху произведение мыслилось преимущественно в форме жанра, который был заданной до начала “игры” идеальной моделью целого. Автор создавал (и читатель воспринимал) в первую очередь не вообще произведение, а элегию, новеллу или роман. Сегодня он пишет именно произведение, а мы читаем автора»⁹⁰. Соответственно, в новой ситуации принципиально иначе складываются отношения не только между автором и героем, но и между автором и читателем. Жанр перестает играть роль посредника, задающего модель художественного мира. Напротив, само создание поэтического мира становится поступком, в ряде случаев предшествующим явлению собственно лирического героя.

Особенную интенсивность этот процесс приобретает в лирике рубежа XIX–XX вв., когда в художественных мирах Блока, Маяков-

⁸⁷ См. об этом: *Дарвин М.Н.* Европейские традиции и становление понятия цикла // *Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение.* М.: РГУ, 2003. С. 38–49.

⁸⁸ *Бахтин М.М.* К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском>. С. 53.

⁸⁹ *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // *Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5.* М.: Русские словари, 1996. С. 350.

⁹⁰ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. С. 316.

ского, Пастернака, Мандельштама центральной становится задача построения поэтического мира, по-своему решаемая каждым поэтом. На первый план выходит не вопрос формы и содержания высказывания, а решение вопроса о возможности высказывания как такового, поскольку в том случае, если не создан ценностно освоенный личностный мир, высказывание может не состояться в принципе. Именно на этом этапе в лирике начинают обнаруживать себя те свойства, в которых М.М. Бахтин ей отказывает.

Так, по М.М. Бахтину, лирика в силу своей онтологической природы «не определяет и не ограничивает жизненного движения героя законченной и четкой фабулой и <...> не стремится к созданию законченного характера героя и не проводит отчетливой границы всего душевного целого и всей внутренней жизни героя»⁹¹. Иначе говоря, лирика — это мгновенное, ситуативное высказывание, озаряющее некий фрагмент бытия, но не дающее картину бытия в целом. Фактически М.М. Бахтин ориентируется на классический период в истории лирики, не включая в свою концепцию предмодернистские и модернистские явления (будучи сам мыслителем, сформированным эпохой модернизма).

Между тем с момента распада жанровой системы задача лирики кардинально меняется. В условиях отсутствия хоровой (то есть жанровой) поддержки лирическое сознание начинает существовать практически в тех же координатах, что и сознание романное. Благодаря этому возникает потребность в построении фабулы, необходимость заглянуть в будущее, то есть осознать себя не в конкретном моменте бытия, а выстроить некую модель существования во времени. На этом этапе и происходит «оплотнение» героя: лирический субъект, воплощавший качества, постулируемые тем или иным жанром, сменяется лирическим героем в точном смысле этого слова — героем, существующим уже в принципиально ином бытийном, временном и культурно-историческом пространстве.

Вставший перед поэзией начала XX в. вопрос о самой возможности лирического высказывания, направленного в литературно не освоенный мир, актуализирует также проблему адресата — «конце-

⁹¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 230.

пированной личности», являющейся «элементом <...> эстетической реальности»⁹².

По-видимому, впервые на протяжении истории русской литературы современники Маяковского начинают последовательно противопоставлять идеального адресата традиционному *читателю*. Частный (но при этом самый частотный) случай — отвержение поэтом своего профессионального читателя; у Блока: «Печальная доля — так сложно, // Так трудно и празднично жить, // И стать достоянием доцента, // И критиков новых плодить...»⁹³; у раннего Маяковского: «Будет // с кафедры лобастый идиот // что-то молоть о богодьяволе» [1, 115]; у позднего Маяковского: «Профессор, / снимите очки-велосипед! // Я сам расскажу / о времени / и о себе» [10, 279]. Своеобразная вражда поэта к читателю как таковому (и, соответственно, отказ от роли поэта-читателя для лирического героя) восходит к столь важной для этой эпохи антитезе «живое — книжное»:

Никогда
Ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!
<...>
Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!
[1, 184]

Но более всего важен свободный выбор адресата высказывания, что неотделимо от новых «миростроительных» задач лирики. Чита-

⁹² *Корман Б.О.* Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. С. 332.

⁹³ *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. С. 126.

тель — тот, кому попросту достается все написанное, даже вопреки замыслу поэта, как это представлено в «Дешевой распродаже»:

Каждая курсистка,
прежде чем лечь,
она
не забудет над стихами моими заметить.
Я — пессимист,
знаю —
вечно
будет курсистка жить на земле.

[1, 116]

Истинный — идеальный — адресат обретается в мире не заданном (населенном «вечными» читателями, но «безлюдном»: «Нет людей...» [1, 113]), а в мире преображенном или преображающемся, хотя бы это преображение началось со способности кого-то одного сказать в ответ расточителю «бесценных слов» [1, 56] «одно только слово // ласковое, // человечье» [1, 116]. Адресат оказывается в сфере «делания», сотворения мира, то есть в особой, качественно новой близости с лирическим героем как источником творческой активности. Незавершенность творения объясняет и вечную неудовлетворенность лирического Я Маяковского состоявшимся контактом, диалогом, мерой ответного понимания.

Показательно, что в мире раннего Маяковского идеальным адресатом волюнтаристски назначается Бог («А все-таки»); именно он призван оценить масштаб нового поэтического замысла о мире и самоотдачу творца:

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

[1, 62]

Очеловечивание Бога сопровождается иронией, которая мотивирована не богоборчеством Маяковского (это частность), но тем, что поиск «высшей инстанции ответного понимания», которая «может

отодвигаться в разных направлениях»⁹⁴, — длящийся, неостановимый процесс.

Только в свете этого максимализма поэта можно адекватно понять его стремление «окончательно» определить свои отношения с адресатом в риторических стихах советского периода. Под риторической поэзией мы понимаем в данном случае тип рационального высказывания, для которого характерна «авторитарность монологического согласия» с адресатом⁹⁵. За тематической конкретикой риторических высказываний позднего Маяковского открывается все та же потребность избавиться от мучительной недоволенности Я в слове, добившись (пусть искусственно) реализации «силы слов» [10, 287], преображающих мир. В таких стихах лирическое Я Маяковского становится предельно условным; это не более чем носитель речи, застывший в избранной идеологической позиции.

Поиск Маяковским новых возможностей «оцельнения» мира побуждал его по-своему разрешать общую для всех поэтов-современников дилемму «творчество — вестничество» (в связи с чем он оказывался полным антиподом Александра Блока). Лирический герой раннего Маяковского, именующий себя пророком, предтечей, апостолом, не удовлетворяется ролью медиума высшей творческой или искупительной силы. Однако решительность, с которой он сам берется за дело созидания («Есть ли, // чего б не мог я!» [1, 248]), разнообразная демонстрация свободы творческих жестов — все это не отменяет трагедии творца. Сущность трагедии осмеянного пророка или самого «голгофника оплеванного» очевидна. Но какова в мире Маяковского природа трагедийности творческого акта?

Трагедийно «самоощущение Поэта на месте бога»⁹⁶. В произведениях большой формы оно реализуется в трагическом сюжете, в отношениях Я с другими персонажами — как теми, что представляют внеположную поэту реальность, так и теми, что являются проекциями лирического сознания, «дробящими» авторскую личность и лицо на

⁹⁴ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров; 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. С. 338.

⁹⁵ Тюпа В.И. Адресат // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 14.

⁹⁶ Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. С. 82.

мимические жесты, гримасы, голоса, внешние эмоциональные состояния⁹⁷. При этом, подчеркивает В.Н. Альфонсов, «сюжетно» было само сознание автора, — *в нем* возникали конфликты и сказывалось движение. В большой мере это отражено в образе центрального героя, Поэта, единственного развивающегося героя произведений⁹⁸.

Феномен ранней лирики Маяковского должен быть осмыслен на фоне его же лирических поэм и лирической трагедии «Владимир Маяковский». Наша гипотеза заключается в том, что внутренние коллизии трагедийного творческого сознания в наиболее чистом виде явлены именно *героем лирики* Маяковского, вступающим в мир со своим новым словом.

Напомним, как М.И. Цветаева воссоздала ситуацию «первого слова» Маяковского: «Этот юноша ощущал в себе силу, какую — не знал, он раскрыл рот и сказал: “Я!” Его спросили: “Кто — я?” Он ответил: “Я — Владимир Маяковский”. — “А Владимир Маяковский — кто?” — “Я!” И больше, пока, ничего. А дальше, потом, — все»⁹⁹. В.Н. Альфонсов определил «человека Маяковского» (его лирического героя) как олицетворение самодовлеющей творческой силы: «Он никому и ничему не обязан, он как бы сам себя произвел»¹⁰⁰. Закономерно, что лирический герой Маяковского, представляющий за все человечество, сам не может быть в мире никем, кроме поэта¹⁰¹. В то же время уникальное соединение в лирическом герое человеческого (уязвимого, ищущего понимания) и сверхчеловеческого (властного, заведомо правого) обуславливает напряженное переживание своей творческой миссии. Эту миссию невозможно отклонить, избежать ее исполнения, ибо она столько же долг, сколько и личная

⁹⁷ В.Б. Шкловский писал о персонажах трагедии «Владимир Маяковский»: «Поэт разложил себя на сцене, держит себя в руке, как игрок держит карты» (Шкловский В.Б. О Маяковском. М.: Сов. писатель, 1940. С. 55).

⁹⁸ Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. С. 67.

⁹⁹ Цветаева М.И. Эпос и лирика современной России (Маяковский и Пастернак) // В.В. Маяковский: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2013. С. 653.

¹⁰⁰ Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. С. 9.

¹⁰¹ Ср. определение темы автобиографии: «Я — поэт. Этим и интересен» [1, 9].

потребность, условие самого существования Я. Но на что способен поэт в мире — открытый для Маяковского вопрос.

«Самосотворенный» лирический герой привносит в мир собственные противоречия, настоятельно требующие разрешения, что превращает творческое дело в процесс становления, самоопределения Я, в поиск опоры для себя и критерия самооценки. По точному замечанию Цветаевой, «Маяковский — весь самосознание, даже в отдаче»¹⁰².

Предваряя детальный анализ текстов в последующих главах, очертим общую модель мироотношения, заместившую для Маяковского традиционные лирические формы «оцельнения» мира.

В произведениях большой формы новый мир творится из собственных душевных богатств лирического Я, «из себя»¹⁰³, подчас в самом буквальном смысле, как это происходит в завершающей части «Войны и мира»:

Грудь,
Срази отчаянья лавину.
В грядущем счастье вырыщи ощупь.
Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!
Птиц причудливых мысли роите.
Голова,
закинься, восторженна и горда.
Мозг мой,
веселый и умный строитель,
строй города!

[1, 234]

Сюжетное воплощение миссии поэта может получать желанное завершение (такова картина идеального нового мира в финале «Вой-

¹⁰² Цветаева М.И. Эпос и лирика современной России (Маяковский и Пастернак). С. 661.

¹⁰³ Ср. в стихотворении «Братья писатели»: «Из чего писать вам?» [1, 133].

ны и мира») либо выводит лирического героя на новый круг мытарств («Владимир Маяковский»), но в любом случае пространство сюжета — сфера деяния, испытания сил и того специфического самопознания, которое неотделимо от артистической «пробы себя»:

Иногда мне кажется —
я петух голландский
или я король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

[1, 172]

После игры карнавальными масками¹⁰⁴ такое самоутверждение лирического героя оставляет впечатление заново обретаемой творческой власти над миром; иными словами, трагедийный катарсис становится условием желанного «оцельнения» мира.

Напротив, в лирике герой Маяковского весь вкладывается в «зачинательный» творческий жест, обращенный фактически в неизвестность. Напомним, что еще П.М. Пильский в 1915 г. отметил: усилия молодого поэта имеют целью «какой-то *неизвестный* <ему> результат»¹⁰⁵.

Герой, явившийся в мир с творческой («авторской») миссией, не может просто поместить себя в этом мире, который является сферой приложения его же творческих усилий, не может обозначить здесь свою, отдельную от мира, позицию. В творимом заново мире можно только состояться, «родиться» в него. Нельзя также увидеть себя самого в «изначальной» ситуации, до тех пор, пока творение не отразило творца — либо не воспротивилось ему, искажая идеальный замысел. В трагедии «Владимир Маяковский», в поэме «Человек» эта

¹⁰⁴ По свидетельству В.Б. Шкловского, «петух голландский» — «большой очень красивый петух» — был изображен Филоновым, автором декораций к петербургской постановке «Владимира Маяковского», с особым старанием (Шкловский В.Б. О Маяковском. С. 58). Видимо, этот карнавальный двойник был «партнером» Маяковского в процитированной мизансцене.

¹⁰⁵ *Петроний* <Пильский П.М.>. Не... С. 340.

коллизия будет отрефлексирована, но ранняя лирика Маяковского непосредственно запечатлела трагичность самой попытки «оцельнения» мира.

На первом этапе («Ночь», «Утро», «Порт», «Из улицы в улицу», «Уличное») творческое сознание пытается охватить мир, который по сути своей враждебен любым созидательным усилиям; это мир хаотический, жестокий, где властвует безличный эротизм — влечение всего ко всему:

Лысый фонарь
сладострастно
снимает
с улицы
черный чулок.

[1, 68]

Вскоре низкому эросу будет противопоставлена любовь как условие изменения онтологической природы мира — исполнения лирическим героем творческой миссии. Пока же от мира исходит энергия распада, преодолевающая энергию творческую. Открытие внеположного творческой личности хаоса обостряет коллизию поэтического «первоговорения», смятения, «нехватки слов»¹⁰⁶. Попытка закрепить словесно напор впечатлений поглощает все силы биографического автора, не позволяет лирическому Я заявить о себе.

Следующий этап — осознание себя в мире, подлежащем преобразению. Лирическим событием становится самоопределение незавершенного, растущего «из себя» сознания, творческой задачей — «оформление» хаоса, выведение из жизненного месива «другого», способного увидеть, воспринять, вступить в диалог, дать оценку лирическому Я, одновременно субъекту и объекту творчества. Стремление лирического героя Маяковского состояться требует объективации себя в «другом», но «другой» в его ранней лирике представляет мучительную проблему. Иными словами, вхождение «незавершенного» Я в хаотичный, безликий мир создает коллизию, которая не может быть разрешена в пределах личного опыта, а иного опыта не дано.

¹⁰⁶ Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. С. 9.

Если мы обратимся к ряду принципиальных характеристик лирического сознания раннего Маяковского, то обнаружим крайнюю форму солипсизма как исток его трагического мироощущения; внешний мир для лирического героя — всего лишь проекция собственных представлений о враждебном начале, угрожающем поглотить Я, совлечь его в хаос. Даже урбанизм Маяковского изначально не социален (в традиционном понимании); толпа — причем именно городская толпа — выступает здесь как психологическая категория; она выражает то коллективное бессознательное, по природе своей эротическое, которое стирает индивидуальность.

Пытаясь и растворению в толпе противостоять, и одиночество преодолеть, поэт обречен населять мир своими двойниками, возвращающими ему его же страдания.

В «Из улицы в улицу» двойник лирического Я — чья-то насилуемая душа (или «душа мира» как таковая):

Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи: «Я не хотела!» —
резок
жгут
муки.

[1, 39]

Лирический герой «От усталости» узнает себя в истерзанной человеческими толпами Земле:

Земля!
<...>
Нас — двое,
ораненных, загнанных ланями.

[1, 51]

В «Скрипке и немножко нервно» лирический герой «влип», «пришел к деревянной невесте» — «дуре, плаксе», осмеянной всем оркестром:

Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:

я вот тоже
ору —
а доказать ничего не умею!
[1, 69]

В «Последней петербургской сказке» никто, кроме поэта,

...не поймет тоски Петра —
узника,
закованного в собственном городе.
[1, 129]

Коллективный двойник — низовой городской люд — и в лирике, и в «Облаке в штанах» оказывается наименее всего отзывчив на слово страдания и сострадания («А улица присела и заорала: // “Идемте жрать!”» [1, 182]), но главная проблема заключается не в этом.

Череда двойников, порождаемых метаниями лирического героя, разнородна и бесконечна, потому что идеальный партнер по диалогу до определенного момента заведомо не может появиться; обращение «ко всему» в одноименном стихотворении по сути не имеет адресата и потому звучит безнадежно. Идеальный «другой» должен быть олицетворением иного, чем у лирического героя, духовного опыта, возвышающего его над носителем страдальческого сознания и дарующего способность понять «такого большого», «такого ненужного» [1, 127]. При контакте с «другим» лирический герой Маяковского, мужительно переживающий свою гротескную «избыточность», должен качественно измениться — стать гармоничным. Все богатства «моей великой души» [1, 106] перестают быть бременем только в ситуации признания этим «другим», но его нет в наличной реальности, а «грядущие люди» непредставимы; им адресован вопрос не «где вы?», но «кто вы?» [1, 106].

На этом этапе необходимо поставить вопрос об особой функции воображаемого «другого» по отношению к лирическому герою и всему художественному миру Маяковского. С этой целью мы вновь обратимся к наследию М.М. Бахтина, которое обладает, с нашей точки зрения, недооцененным потенциалом для понимания феномена Маяковского-лирика; с другой стороны, именно опыт Маяковского

позволяет внести коррективы в некоторые теоретические обобщения мыслителя.

Особенности становления художественного мира поэта, который словно впервые произносит каждое слово (и даже звук¹⁰⁷), могут быть рассмотрены в свете положений М.М. Бахтина о законах превращения «слова жизни» в поэтическое высказывание, об основных принципах существования эстетически полноценного литературного произведения. Решая этот глобальный вопрос, М.М. Бахтин выдвигает в центр внимания *автора* и *героя*. Их отношения мыслятся как принципиально диалогические: взаимодействие двух позиций является обязательным условием для рождения художественной реальности. Авторская позиция обусловлена «эстетической венаходимостью», причем «позиция венаходимости завоевывается»¹⁰⁸: художник не может не устанавливать дистанцию между собой и героем, пусть даже самым близким ему биографически, психологически, идейно и т.д.

Осмысление отношений автора и героя происходит у М.М. Бахтина в категориях «я» и «другого». Творящее «я» вступает в диалог с героем как носителем самостоятельной точки зрения, наделенным встречной активностью по отношению к творческому акту автора, «утверждающему и оформляющему» героя. Эти диалогические отношения иерархичны: автор эстетически преодолевает «другого», оформляет «смысловое целое героя» («форма бывает не только пространственной и временной, но и смысловой»¹⁰⁹), «завершает» своей творческой волей даже самую «текучую» личность. В лирике, по

¹⁰⁷ Напомним, как часто герой раннего Маяковского выражает эмоции нечленораздельно: «...у меня изо рта // шевелит ногами непрожеванный крик»; «Не слова — судороги, слипшиеся комом» [1, 62]; «Ну, это совершенно невыносимо! // Весь как есть искусан злобой. // Злюсь не так, как вы могли бы: // как собака лицо луны гололобой — // взял бы // и все обвыл. <...> И когда, ошетинив в лицо усища-веники, // толпа навалилась, // огромная, // злая, // я стал на четвереньки // и залаял: // Гав! Гав! Гав!» [1, 88, 89]; «Ночью вскочите! // Я // звал! // Белым быком возрос над землей: // Муууу!» [1, 105].

¹⁰⁸ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 97.

¹⁰⁹ Там же. С. 206.

мысли М.М. Бахтина, автор «овладевает» героем иначе — «проникает его всего насквозь», достигая кажущегося совпадения двух «я»¹¹⁰, но оставаясь при этом носителем «завершающей» силы: «Изнутри себя самой внутренняя жизнь не ритмична и — мы можем сказать шире — не лирична. Лирическая форма привносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового. Это делает позицию ценностной внеаходимости автора в лирике принципиальной и ценностно *напряженной*; он должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя»¹¹¹.

Характеристика отношений автора и героя в бахтинском генеральном понимании применима к лирике Маяковского наряду с любой художественной системой (прежде всего возникшей в новое и новейшее время литературной истории). Но диалогические отношения, которые — по М.М. Бахтину — являются условием полноценной эстетической деятельности, могут, как показывает опыт Маяковского, стать содержанием художественной реальности, коллизией внутри лирического мира. Уникальность ситуации Маяковского обусловлена теми свойствами его лирического Я, которые уже были нами обозначены: находясь внутри художественной реальности, лирический герой решает вопрос о возможности высказывания как такового; это исходная точка в процессе самоосознания, самосотворения (рождения в мир) и пересоздания мира. Таким образом, опыт Маяковского существенно уточняет теоретическую модель М.М. Бахтина (которым не принималась во внимание, в частности, психология лирического творчества): поэт фактически игнорирует эстетическую дистанцию между Я как автором текста и Я, переживающим свое пребывание в заданных текстом обстоятельствах, но именно из этой посылки рождается эстетически полноценное произведение.

¹¹⁰ «Может *показаться*, что в лирике нет двух единств, а только одно единство; круги автора и героя слились, и центры их совпали» (Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 230).

¹¹¹ Там же. С. 229.

Хотя образ *Я* у Маяковского создается, подобно любому художественному образу, из черт отобранных, обобщенных, мифологизирующих реальную авторскую личность, первостепенно важно следующее: в творческом сознании Маяковского лирический герой перестает быть «младшим другим» по отношению к автору текста, выбирающему творческую стратегию. Скорее герой стихийно «овладевает» автором, нежели автор сознательно «овладевает» героем. Сказанное Б.Л. Пастернаком о трагедии «Владимир Маяковский» может быть распространено на все творчество поэта: «Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания»¹¹².

Автор-лирик, «овладевающий героем» (по М.М. Бахтину) на его «внутренней интимной позиции, сам должен *утончиться* до чисто внутренней вневходимости герою, отказаться от использования пространственной и внешне временной вневходимости (внешне временная вневходимость нужна для отчетливой концепции законченной фабулы) и связанного с нею избытка внешнего видения и знания, *утончиться до чисто ценностной позиции*» (Курсив наш. — Л. Б., М. А.).¹¹³ Возникающая в связи с этим *напряженность* (см. приведенный выше бахтинский тезис) означает принципиальную predisposedность лирики к нарушению *тонкой* эстетической иерархии в системе «автор — герой». Эта готовность в эпоху модернизма и реализовалась в поэзии Маяковского, где творческая активность героя оказалась определяющей; лирический герой сам ищет «оцеления» и «завершения».

Итак, автор-герой у Маяковского отрекается от позиции ценностной вневходимости, перемещается с «границы текста» (М.М. Бахтин) вглубь создаваемого художественного мира — и остается призванным «из глубины» решать все те же задачи, которые стоят перед традиционным автором-«сочинителем». Важнейшая среди этих за-

¹¹² Пастернак Б.Л. Охранная грамота. С. 218.

¹¹³ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 230.

дач — «завершение» героя и «оцельнение» художественного мира — неосуществима без «другого» с некими верховными полномочиями. Отсюда настойчивый и безнадежный поиск лирическим героем раннего Маяковского высшей инстанции, но таковой по определению нет места в его мире — ввиду того, что место Бога занимает творческое Я.

1.3. «Другой» и «чужой» в сознании лирического героя Маяковского

Описанная выше инверсия библейской коллизии «творец и творение» — основа глубокого своеобразия диалогических отношений в ранней лирике Маяковского, где Я совмещает в себе качества сверхчеловеческие и «слишком человеческие».

Лирического героя раннего Маяковского зачастую возводят к романтическому трагическому типу личности¹¹⁴, хотя, «создавая своего лирического героя, Маяковский исходил уже из иных, не романтических предпосылок»¹¹⁵. Трагизм нереализованного диалога у Маяковского лишь внешне напоминает романтическую триаду «надежда — разочарование — отчуждение от мира». Когда традиционный романтический герой повторяет свои попытки найти отклик у «неблагодарных» людей, это служит, в конечном счете, утверждению его в статусе высокого страдальца, «не созданного для мира». Когда его «заветные песни» оказываются не оцененными «на земле», они звучат «в вечности»: «...И звезды слушают меня, // Лучами радостно играя»¹¹⁶.

Очевидно, что у Маяковского страдание отверженности даже отчасти не искупается горделивым чувством избранности. Лирическая

¹¹⁴ См. об этом: *Альфонсов В.Н.* Нам слово нужно для жизни. С. 31–42; *Ломинадзе С.* Небеса Маяковского и Лермонтова // *Вопросы литературы.* 1993. Вып. V. С. 149–169; *Петросов К.Г.* Человек и вселенная в стихах русских поэтов XIX — начала XX веков // *Петросов К.Г.* В содружестве с поэзией более полувека. Колмна: КГПИ, 2000. С. 130–155.

¹¹⁵ *Гинзбург Л.Я.* О лирике. С. 152.

¹¹⁶ *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 85.