

УДК 82

ПУТЬ К СЧАСТЬЮ В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

© 2009 г.

Л.Ю. Большухин

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

lbolshukhin@mail.ru

Поступила в редакцию 18.12.2008

Рассматривается попытка преодоления трагического мироощущения и обретения гармонии с миром в послереволюционном творчестве Маяковского. Анализируется ряд ключевых для мира Маяковского образов и мотивов (образ «другого», образы животных, образ революции, мотив воскресения и др.), прослеживается изменение их художественных функций в произведениях зрелого Маяковского по сравнению с ранней лирикой.

Ключевые слова: Маяковский, лирический герой, чужое сознание в лирике, образ революции, социалистический реализм, эволюция творчества, телесное, духовное, жанр оды, метаморфоза.

Общепризнано, что после революции творческое самосознание Маяковского претерпевает грандиозные изменения, важнейшим из которых становится смена пафоса. По мнению Ю. Карабчиевского [1], М. Вайскопфа [2] и других, следствием «приспособления» к новой идеологии явилось кардинальное упрощение художественного мира. Когда версии идеального включения Маяковского в советскую эпоху были отвергнуты (см. работы А. Морыганова [3], И. Иванюшиной [4]), главное свидетельство идеологического разочарования поэта увидели в произведениях последних лет – таких как «Баня», «Клоп», «Во весь голос» («Первое вступление в поэму»); это был, в оценке исследователей, путь от утопии к антиутопии, или, по выражению И. Иванюшиной, движение «от карнавала к субботнику» [5]. Утрата заветной цели, осознаваемая самим Маяковским, оказала деструктивное воздействие на его поэтический мир.

Современные исследователи при всем различии их концепций послереволюционного творчества Маяковского, подобно советским литературоведам, оставляют без внимания сам момент перехода к новому для поэта мироощущению, удовлетворяясь поздним его объяснением в автобиографии «Я сам»: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня <...> не было. Моя революция» [6, с. 25]. Излишняя научная доверчивость к декларации поэта не учитывает того противоречия, которое возникает между его «внешним взглядом» на собственное творчество (в бахтинском понимании) и телеологией поэтического мира.

Точка контакта художественной действительности с исторической – явление особого

рода. Это момент, когда сверхзначимость для творческого сознания обретает не ближайший контекст личной жизни поэта или какие-то отдельные исторические события, но универсальный смысл исторической ситуации. Радикальное изменение авторской позиции, когда – сознательно или бессознательно – у поэта возникает другое отношение к миру, вряд ли возможно.

Главный вопрос, по нашему мнению, встающий перед исследователем: в каких отношениях находятся художественное творчество Маяковского и современная ему историческая реальность, какие свойства самой действительности могут коррелировать с законами, организующими реальность поэтическую?

Нам представляется очевидным, что для Маяковского действительность оказывается «вторичной» по отношению к творчеству. Необходимо понять в связи с этим, как сам поэт мог интерпретировать действие внешних (внехудожественных) факторов. Именно законы творчества задают некую интенцию развития отношений в системе «поэзия – реальность». Определяющий характер творческой воли сказывается в том, что самой действительности начинают присваиваться те свойства, которые присущи художественному миру поэта. Историческая действительность с этой точки зрения выступает лишь в качестве силы, выявляющей некий телеологический потенциал художественного мира: утопический либо альтернативный, существующий в поле сознания лирического героя (и автора) до момента контакта как гипотетический и желаемый. Подобное взаимодействие обнаруживает тот мировоззренческий

путь, который может быть отнесён к сфере «художественного подсознания». Иными словами, историческая действительность интерпретируется нами как сила, расширяющая парадигму форм существования лирического героя, исключая те крайние способы, которыми прежде разрешалось трагическое противоречие героя и мира. Если в ранней лирике Маяковского таким разрешением было самоубийство и последующее ложное воскресение, когда герой возвращался в прежнее цикличное время, то новый тип контакта с исторической действительностью обещает выход в сферу времени линейного, позволяя лирическому сознанию освободиться от имплицитных и осознанных страхов. Такова возможная теоретическая модель, которая требует, разумеется, уточнения и пока представлена в самом общем виде.

По отношению к заявленной проблеме «идейное» приятие Маяковским революции оказывается вопросом частным. Представляется необходимым поставить проблему **целостности творческого пути** Маяковского. **Важнейший ее аспект** – попытки Маяковского обрести гармонию с миром, преодолев в постреволюционном творчестве трагическое мироощущение раннего этапа. Путь к счастью – это некая стратегия, которая и определяет эволюцию художественной системы поэта.

Движение Маяковского от крайней формы трагического мироощущения к счастью (вернее, к попытке счастливого мировосприятия) несёт в себе глубочайшую тайну формирования нового сознания как такового. Парадокс: Маяковский в силу многих своих личностных и творческих качеств, казалось бы, к счастливому, гармоничному восприятию мира вовсе не предрасположен. Достаточно вспомнить замечательную характеристику Б. Пастернака, который в «Людах и положениях» сравнивал Маяковского с «младшими героями» Достоевского («сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей» [7, с. 334]). В силу каких обстоятельств и условий этот новый «герой Достоевского» мог испытать счастье? Та высшая форма восприятия (и приятия) мира, к которой Маяковский стремится, получает наиболее «чистое» воплощение в поэмах «Хорошо!», «Люблю», в детских стихах. Но каков сам механизм преобразования?

Если мы обратимся к ряду принципиальных характеристик лирического сознания раннего Маяковского, то обнаружим крайнюю форму солипсизма как исток трагического мироощущения; внешний мир для лирического героя – всего лишь проекция собственных представле-

ний о враждебном начале, угрожающем поглотить «я», вовлечь его в хаос. Толпа выступает здесь не как социальная, но как психологическая категория; она выражает то коллективное бессознательное, по природе своей эротическое, которое стирает индивидуальность и приобщает лирическое сознание к стихии насилия. Достаточно вспомнить ранние стихи, определяемые как «догероический» цикл [8] («Ночь», «Утро», «Из улицы в улицу» и другие). Лирический герой здесь отсутствует, есть лишь взгляд на мир, лирическое сознание, еще не проявившее свою волю. Мир предстает как жестокий, разъятый, проникнутый подавляющим эротизмом: «Ветер колючий // трубе // вырывает // дымчатой шерсти клочок. // Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы // чёрный чулок» [6, с. 39]. Стихотворение «А вы могли бы?» – программный текст, где лирический герой впервые заявляет о себе в творческой, преображающей мир роли. Но, явив миру самого себя в новом качестве, «я» не обретает той итоговой целостности, которая дается нахождением своего места в мире, своей завершенности, если угодно – своей судьбы. Облик и сущность лирического героя оказываются неустойчивыми, готовыми к бесконечным метаморфозам, что выражает его неувержденность в бытии.

В стихотворении «Ко всему» (1916) метаморфоза лирического «я» представлена мотивом «разоблачения»: «Смотрите – // срываю игрушки-латы // я, // величайший Дон-Кихот!» [6, с. 104]. «Разоблачение» здесь – отнюдь не обнажение сущности, но ее изменение, которому предшествует изгнание героя из дома возлюбленной, схождение в мир улицы, где властвует похоть: «Улица клубилась, визжа и ржа. // Похотливо взлазил рожок на рожок» [6, с. 103]. Невероятные душевные страдания, утрата веры в справедливый миропорядок («детский» вопрос: «Любимая, // за что, // за что же?!» [6, с. 103]) – всё это не просто рождает в герое ненависть, но отдаёт его во власть толпы, буквально растворяет в уличной стихии. Свой «донкихотский» облик, свой голос «я» при этом и утрачивает. Отсюда – движение от прежнего рыцарского служения к крайней форме святотатства: «Теперь – // клянусь моей языческой силою! // – дайте // любую // красивую, // юную, – // души не растрочу, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!» [6, с. 104]. Вторая часть стихотворения – сложный путь возвращения героя к собственному «я». Смысл финала заключается в преодолении искушения толпой; «великая душа» обретает тот облик, узреть который способны только «грядущие люди».

Поскольку солипсизм предполагает во всяком явлении лишь отражение собственного «я», чужое сознание, чужое целостное мировоззрение заведомо не может стать частью лирического мира раннего Маяковского. Исключением можно считать одно лишь стихотворение «Послушайте!», навеянное лирикой Франсиса Жамма. Маяковский не просто вступает в диалог или полемику с католическим поэтом, но – редчайший случай – допускает (именно допускает) правомерность другого мироощущения, которое изображается «со стороны»; так представлена и центральная ситуация стихотворения: «И, надрываясь в метелях полуденной пыли, // врывается к Богу, // боится, что опоздал, // плачет, // целует ему жилистую руку, // просит – чтоб обязательно была звезда! // клянется – // не перенесет эту беззвездную муку!» [6, с. 60].

После революции приемлющее действительность чужое сознание занимает важнейшее место в лирике Маяковского. Это не сам лирический герой (а за ним – поэт), но тот сложный голос, в котором, бесспорно, слышатся интонации лирического героя, однако принадлежность «другому» является определяющей. Можно выделить два классических текста: «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» и «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка».

Эти стихи сегодня зачастую трактуют как впадение в пошлость, «мещанство» (в первом случае якобы поэтизируются житейские блага, обживание в пространстве личной квартиры, где есть ванна с горячей и холодной водой, во втором – ожидание подобного благополучия: «Здесь дом / дадут / хороший нам // и ситный / без пайка» [9, с. 130]). Суть, однако, в том, что повторяется намеченная у раннего Маяковского лирическая ситуация: наблюдение со стороны за возможностью человеческого счастья. Если в раннем творчестве счастье практически невообразимо как свое и обрамляется вопросом: «...если звезды зажигают – // значит – это кому-нибудь нужно?» [6, с. 60], то в произведениях 20-х годов ощущение счастливого бытия, пусть и «другого», становится устойчивой реальностью, оставаясь словно бы на грани возможного и невозможного для самого лирического героя (поэта).

В самом рассказе персонажа (Ивана Козырева) ощутимы характерные интонации лирического героя Маяковского: «Придешь усталый, / *вешаться хочется*. // Ни щи не радуют, / ни чая клокотанье. // А чайкой поплещешься – / и *мёртвый расхохочется* // от этого / плещущего щекотания» [10, с. 24]. Очевидна несоразмер-

ность повседневной «трудовой усталости» и суицидального порыва (глубоко личностный мотив), равно как и обратное стремительное движение – к воскресению – предстает словно бы немотивированным. Трагический подтекст, эксплицированный благодаря парности гипербол и рифмовке (*вешаться хочется – мёртвый расхохочется*), проявляет истинный смысл события. Вода становится символом очищающего и животворящего начала, противопоставляется той самой еде, что «не радует». Начало телесно-бытовое («гигиеническое», в духе «нового быта») осмыслено как духовное. Поэтому несоответствие предмета рассказа и высокого финала оказывается мнимым: «Себя разглядевши / в зеркало вправленное, // в рубаху / в чистую – / влазь. // Влажу и думаю: / – “Очень правильная // эта, / наша, / советская власть”» [10, с. 26].

Религиозная семантика образа «Советской власти» обнаруживает себя в совокупности мотивов: усталость как форма бессмысленного, безрадостного существования (возможная параллель – грех уныния); животворящая вода; наконец, «рубаха чистая», которая является важнейшим атрибутом обряда крещения. На фоне трагического гротеска «разоблачения» у раннего Маяковского особенно очевиден высокий смысл «облачения» – в чистое и белое (ср. также со «свежевымытой сорочкой» в поэме «Во весь голос»). Это новое крещение, вводящее персонажа стихотворения в идеальный мир, соединяется с важнейшим для поэзии Маяковского мотивом *узрения себя*, здесь – «в зеркале вправленном».

Напомним, что у раннего Маяковского лирическое сознание постоянно проецируется на какой-то объект реальности, становящийся для «я» формой инобытия. «Я» в мире узнает лишь самого себя, удваивается. Создание сложной системы двойников как раз и выявляет тот или иной вид изъяна лирического сознания: как правило, «другой» не наделён искомым совершенством, будь то «нервная» скрипка или упавшая лошадь, так что к лирическому герою возвращаются его же страдания. Выход из этой безнадежной ситуации лишь намечен в «Хорошем отношении к лошадям», о чем будет сказано далее.

В «Рассказе... Ивана Козырева...», напротив, ситуация *перед зеркалом* уже не замыкает «я» (носителя речи) на себе самом: созерцающий видит как своё отражение отнюдь не человека сиюминутного, существующего здесь и сейчас, но человека идеального. Этот двойник обеспечивает некое размыкание ситуации, пространственное и временное; в отношениях меж-

ду созерцающим и отражённым достигается состояние абсолютного обновления, полноты человеческого воплощения; здесь важна и завершённая человеческая облика, выраженная переходом от омовения к облачению. В конечном счёте утверждается совершенство *Творения*. «Советская власть» предстает инвариантом всеразрешающей духовной силы.

Стихия воды в «Рассказе Хренова...» символизирует не само счастье-воскрешение, а испытания в преддверии счастья, «чистилище» с обязательными муками: «И слышит / шёпот гордый // вода / и под / и над: // “Через четыре / года // здесь / будет / город-сад!” // Темно свинцовоночие, // и дождик / толст, как жгут...» [9, с. 128]. Последнее сравнение прямо напоминает о *бичевании*, а далее возникает зримый образ принятого телом удара: «Свела / промозглость / корчею – / неважный / мокр / уют... // Но шёпот / громче голода – // он кроет / капель / спад: // “Через четыре / года // здесь / будет / город-сад!”» [9, с. 129]. Финальное слово, произнесенное уже от имени лирического «я» («Я знаю – / город будет, // я знаю – / саду цвеств» [9, с. 130]), перекликается с ранним стихотворением «Ко всему», создавая впечатление исполненного завещания-пророчества: «Грядущие люди! // Кто вы? // Вот – я, // весь боль и ушиб. // Вам завещаю я сад фруктовый // моей великой души» [6, с. 106].

Соединение несоединимого, вызвавшее сегодня обвинения поэта в пошлости («ванна» в одном ряду с «советской властью», «ситный без пайка» вкупе с «городом-садом»), на самом деле и есть тот новый проект, который Маяковский реализует в послереволюционной лирике: счастливая жизнь, оказывается, возможна, реальна, но «для другого» (когда Маяковский объявляет себя «советским заводом, вырабатывающим счастье», «продукт» его деятельности принадлежит «другим»).

Наблюдение со стороны – важный структурный принцип, воссоздающий ситуацию «идеального» (умозрительного, без непосредственного участия) проникновения в «идеальный» мир. Изображенное переживание и слово «другого» обуславливает необходимый эффект дистанции.

Итак, чужое сознание, которое в ранней лирике Маяковского существует мерцательно, неустойчиво, входит в лирику 20-х годов, утверждая тем самым возможность счастливого существования. Теперь Маяковский заново решает для себя проблему «я и другой», «я и мы». Чужое сознание становится необходимой формой инобытия лирического героя, поскольку

характерное для поэта мировосприятие остаётся трагедийным в своей глубинной основе. После-революционный дискурс Маяковского определяется верой, которая переносится из области желания, допущения в сферу бытийную, и в этом новом качестве постулирует возможность абсолютного преображения мира. Именно эта вера начинает превращать трагичнейшую и, казалось бы, безысходную по своей сути систему мироотношения в нечто иное.

Другой важнейший аспект, обусловивший принципиальную целостность лирики Маяковского, связан с характером осмысления революции. Необходимо сразу отказаться от той наивной модели, утвердившейся в нигилистических работах о Маяковском, в которой «певец революции» отождествляется с «певцом насилия». Для непредвзятого взгляда очевидно, что сам образ революции формируется поэтапно. И самая первая стадия – уподобление революции осмеянной толпой жертве, носителю особого сознания, с характерными для лирического героя свойствами. Так, персонификация революции в «Облаке...» («В терновом венце революций // грядёт шестнадцатый год» [6, с. 185]) и позиция лирического героя поэмы («голгофника оплёванного») сливаются в единстве страдания, унижения, величия.

В «Оде революции» (1918) с самого начала акцентирован именно этот мотивный комплекс: «Тебе, // *освистанная*, // *осмеянная* батарееми, // тебе, // *изъязвлённая* злословием штыков, // восторженно возношу *над руганью* реемой // оды торжественное // “О”! // О, звериная! // О, детская! // О, копеечная! // О, великая! // Каким названием тебя ещё звали?» [11, с. 12]. Вся военная атрибутика (штыки и батареи) вовсе не имеет значения исторических реалий, но передает ту силу, с которой обрушивается на революцию издевательский смех: *освистанная, осмеянная, изъязвлённая злословием*.

Сам процесс преодоления этого состояния, освобождения от сторонней оценки-издёвки запечатлён в стихотворении, которое создано несколько ранее и на первый взгляд никакого отношения к революции не имеет. В «Хорошем отношении к лошадям» (1918) жертва жестокого осмеяния («Смеялся Кузнецкий. // Лишь один я // голос свой не вмешивал в вой ему» [11, с. 10]) не просто взывает к состраданию. Чужое (падшее, осмеянное) сознание выступает как двойник лирического героя, что утверждается его прямым признанием: «И какая-то общая // звериная тоска // плеща вылилась из меня // и расплылась в шелесте. // “Лошадь, не надо. // Лошадь, слушайте – // чего вы думаете, что

вы их плоше? // Деточка, все мы немножко лошади, // каждый из нас по-своему лошадь» [11, с. 11]. «Восстановление падшего» в финале дополняет центральный образ той чертой, которая вскоре будет приписана революции: «...лошадь // рванулась, // встала на ноги, // ржнула // и пошла. // Хвостом помахивала. // *Рыжий ребёнок*. // Пришла весёлая, // стала в стойло. // И все ей казалось – // она *жерёбенок*, // и стоило жить, // и работать стоило» [11, с. 11].

Соединившая два начала, «звериное» и «детское», революция показана в том же событийном положении, что и «рыжая лошадь», – в положении не просто исторического явления, находящегося в опасности, но в качестве осмеиваемого существа, способного это осмеяние выдержать и превозмочь; в обоих случаях происходит слияние голосов лирического героя и близкого ему «другого» в оппозиции к носителям издевательского смеха (проклятий): «Тебе обывательское // – о, будь ты проклята трижды! – // и моё, // поэтово // – о, четырежды славься, благословенная!» [11, с. 13]. Логика развёртывания поэтической мысли Маяковского не позволяет считать этот финал однозначным, когда происходит снятие противоречий и обретение счастья в служении-воспевании.

Жанр оды, казалось бы, вообще не допускает той противоречивой оценки объекта воспевания, которая заявлена в начальных контрастах (звериная – детская, копеечная – великая) и поддержана развитием сюжета через ряд тревожных вопросов. Мы видим здесь проблему совместимости жанровой интенции и содержания высказывания. Ода для Маяковского – определенная жанровая «инерция» (или потенция), дающая возможность подняться и над суетой, и над поношением: «Тебе <...> *возношу* над руганью реемой...» [11, с. 12]. Благодаря образу собора («Блаженный // стропила соборы // тщетно *возносит*...» [11, с. 12]) устанавливается связь с ранним «Ко всему»: «*Вознес* над суетой столичной одури // строгое – // древних икон – // чело» [6, с. 103]; в этом контексте сам мотив строгости, связанный с представлением об иконе, соотносится с одической апелляцией к высокому. Ода становится коррелятом иконы, неким жанровым соответствием высокой архаике. Образ революции, решённый Маяковским амбивалентно, обнаруживает в себе равновеликие начала: «благое», житнетворящее, христианское – и «варварское», «первобытное».

Отмеченный выше комплекс «звериная – детская» / «копеечная – великая» организован развёртыванием смыслов разного уровня, и контраст предстаёт исключительно сложным.

Речь идёт не только о том, что революция едва народилась, ей от роду совсем немного времени (ср. с позднейшим: «страна-подросток»). Детское здесь соотносится с иным смысловым планом, столь важным для раннего Маяковского: детскость как идеальная основа «я». Противопоставлено ли детскому (идеальному) звериное? «Звериное» сопрягает противоположные значения с большим лирическим напряжением, нежели «детское»: это не просто синоним жестокости (или вынужденного ожесточения, как «бешеная собака» в «Ко всему»), но и некое состояние инобытия, понятное в свете того зооморфизма, который свойствен ранней лирике Маяковского. Революция, с точки зрения обывателя, «иное существо», вроде упавшей на Кузнецком лошади, или сорвавшейся в исповедальный крик скрипки, или лирического героя стихотворения «Вот так я сделался собакой».

Развитие сюжета переносит нас к следующему образу: «Каким названьем тебя еще звали? // Как обернешься ещё, *двулика*? // Стройной постройкой, // грудой развалин? // Машинисту, // пылью угля овечьному, // шахтёру, пробивающему толщи руд, // кадишь, // кадишь благоговейно, // славишь человеческий труд» [11, с. 12]. Сразу за констатацией двуликости следует характеристика революции как высшей святости. Ещё один важнейший преемственный мотив лирики Маяковского обозначается, когда возникает образ божества, божественной силы: путь от детского до божественного совершается очень быстро. Хотя «благоговение» адресовано машинисту и шахтеру, действие совершается тем, кто сам представляет высшую силу; революция выступает в роли жреца, священника. Ритуал священнодействия-прославления подразумевает жест, направленный ввысь, – так движется кадило во время церковной службы. Подтекст «выведения из преисподней» задается традиционной символикой профессий: «угольный» мотив сопрягается с образом движения горизонтального и в темноте; шахта, топка паровоза – «адское пространство». Важно отметить, что образы шахтёра и машиниста в «Оде революции» даны как бы силуэтами: это «нечистые», чей лик еще сокрыт под угольной копотью (тем самым уже предопределено появление мотива воды как очищающего начала в послереволюционных текстах с сюжетом счастливого бытия-быта).

Эти «освящаемые» персонажи так и не становятся смысловым центром стихотворения; центром остаётся сама революция, непредсказуемо изменчивая: «А завтра // Блаженный // стропила соборы // тщетно возносит, пощадя

моля, – // твоих шестидюймовок тупорылые боровы // взрывают тысячелетия Кремля» [11, с. 12]. Ответом на ожидание «стройной постройки» – нового – становится разрушение древнего. Возникает образ мученичества, с одной стороны, с другой – устрашающие звериные «рыла» («тупорылые боровы» пушек). Теперь молящий о пощаде собор принимает черты «униженного сознания», и мы не видим здесь однозначной авторской позиции, которая приветствовала бы этот пафос разрушения. Более того, стилистика, оформляющая лирическую интенцию сострадания, глубоко традиционна и даже сентиментальна.

Лирическое напряжение связано с ожиданием ещё каких-то трансформаций революции, с загадкой её настоящего облика, но череда контрастных образов, кажется, не предполагает конечного разрешения: «“Слава”. // Хрипит в предсмертном рейсе. // Визг сирен придушенно тонок. // Ты шлѣшь моряков // на тонущий крейсер, // туда, // где забытый // мяукал котѣнок. // А после! // Пьяной толпой орала. // Ус залихватский закручен в форсе. // Прикладами гонишь седых адмиралов // вниз головой // с моста в Гельсингфорсе» [11, с. 13]. Здесь возникает центральный для всей ранней лирики Маяковского образ толпы; источник насилия – всегда «мы», в данном случае – «ты».

Напряжение достигает предела на пороге финала, с возникновением мотива самоубийства, который подключает тему революции к интимнейшему контексту: «Вчерашние раны лижет и лижет, // и снова вижу вскрытые вены я...» [11, с. 13]. Обнаруживается тот предел возможностей лирического героя, который был онтологическим свойством его бытия в дореволюционной лирике. Двойственность ситуации самоубийства (его обратимость, его неотвратимость) отмечает границу, на которой могут быть исчерпаны вероятные метаморфозы лирического героя – те, что ещё позволяют ему оставаться в пространстве жизни. Появление этого рубежа в «Оде революции» выдает страх не перед смертью, но перед отсутствием иной возможности разрешить конфликт с миром.

«Ода революции» – своеобразный каталог, сводящий воедино те основные формы, в которых находит выражение сущность воспеваемого явления; основной целью дальнейшей эволюции темы станет избавление образа революции от осознанной в «Оде...» амбивалентности. Сам диапазон возможностей революции пугает поэта, и в первую очередь тем, что сила персонифицированная («ты») легко способна стать выражением стихии толпы: ведь подобное уже

было пережито самим героем в стихотворении «Ко всему».

Победа толпы над «я» – один из вариантов отношения лирического героя с высшей силой, которую он стремится признать в качестве всеразрешающего начала. Стихотворение рисует сам «рост» революции. Драматизм этого процесса передан пластически, осязаемо и наглядно – как опасность уродливо-гротескного завершения; тревожный смысл открывается в контексте раннего творчества (предметом сопоставления мог бы стать «рост образа» как тип метаморфозы в «Оде революции» и трагедии «Владимир Маяковский»). Теперь в пространство лирики входит «другое сознание», причём олицетворение революции совершается буквально: «ты – *двулика*». «Ты» проделывает путь, подобный метаморфозам лирического «я»; но в итоге революция обретает принципиально иные возможности: она вырастает над героем (в прямом и переносном смысле), становится «больше» его.

Характерно, что в написанном одновременно с «Одой...» «Левом марше» ключевой призыв: «Клячу истории загоним» [11, с. 23] – это голос той самой толпы, с которой объективно не совпадает голос лирического героя раннего Маяковского (ведь принесение в жертву «живого» / животного звучит двусмысленно даже в составе тропа). Но в данной ситуации мы не видим обязательной для поэта рефлексии, обнаруживающей дистанцию между «я» и «всеми». Так проявляется утопическая программа превращения революции в некий «общий голос», с которым возможно абсолютное совпадение голоса поэта. Подобная установка порождает коллизию, характерную для всей постреволюционной лирики Маяковского: жажда стать «голосом всех» – и невозможность этот голос сделать своим.

Итак, сама революция, потенциально изменчивая, «растущая», обладает таким ценнейшим в мире Маяковского качеством, как способность подняться над осмеянием; напомним, что осмеяние, оскорбление – основной пафос, характеризующий отношение мира к лирическому герою в раннем творчестве. В 20-е годы, опираясь на опыт революции, лирическое «я» освобождается от власти чужой оценки, чужого высказывания, враждебного и разоблачающего. Открывается возможность преодоления глубочайших комплексов, связанных с ощущением собственной неполноценности и переживанием несовершенства мира.

В свете новой позиции Маяковского по особому прочитываются «Стихи о советском паспорте». Глубину текста определяет тот внутренний конфликт, который, разворачиваясь на

протяжении всей ранней лирики Маяковского, получает здесь завершение. Центральная коллизия стихотворения в ситуации пограничного контакта – отторжение и (потенциально) оскорбление человека, принадлежащего к чужому миру: «Берет – / как бомбу, / берет – как ежа, // как бритву / обоюдоострую, // берет, / как гремучую / в 20 жал // змею / *двухметроворотую*». Для гротескного дискурса Маяковского характерен статус лирического героя как существа, возвышающегося над всеми даже физически, своим ростом; его инаковость и провоцирует ненависть: «С каким наслаждением / жандармской кастой // я был бы / исхлестан и распят // за то, / что в руках у меня / молоткастый, // серпастый / советский паспорт» [9, с. 70]; но традиционная эмоционально-психологическая коллизия не разворачивается в событие, символический предмет ненависти теперь становится охранной грамотой, дающий право лирическому герою выступать с позиции «мы».

Многие образы ранней лирики возвращаются отнюдь не в силу «бедности» языка Маяковского: трансформируясь, они образуют синтагматические связи; ситуация в поэзии 20-х повторяется, но с иным знаком. Так, в поэме «Хорошо!» Маяковский провозглашает: «Моя милиция меня бережёт» [12, с. 324]; ошутима переключка с ранним: «...иду // один рыдать, // что перекрёстком // распяты городовые» (цикл «Я» [6, с. 45]). Мотив еды у Маяковского изначально обладал негативной коннотацией, воплощая в себе избыточную телесность, пошлость телесного; на этом памятном фоне возникают и «ситный без пайка» в «Рассказе Хренова...», и образ спасительных «морковок» в поэме «Хорошо!»: «Не домой, / не на суп, // а к любимой / в гости // две морковинки / несусь // за зелёный хвостик. // Я / много дарил / конфет да букетов, // но больше / всех / дорогих даров // я помню / морковь драгоценную эту // и пол- / полена / берёзовых дров» [12, с. 294–295]. Тем самым ранние образы лишаются прежней семантики,

включаются в картину новой счастливой жизни, предполагающей единство «я» и «другого», индивидуального и коллективного.

Таким образом, «путь к счастью» в творчестве Маяковского как стратегия превращения внутреннего, скрытого, во внешнее и «всеобщее» оказывается соприроден основному вектору соцреалистической эстетики, художественному воплощению коллективного героя. Литературной практикой соцреализма это единство будет канонизировано, но уже без трагической подосновы, характерной для творчества Маяковского.

Список литературы

1. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М.: Советский писатель, 1990. 224 с.
2. Вайскопф М.Я. Во весь Логос. Религия Маяковского. Москва-Иерусалим: Саламандра, 1997. 170 с.
3. Морыганов А.Ю. Стилевые процессы в русской поэзии второй половины 1920-х годов (проблема стилиевой рефлексии): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1993. 16 с.
4. Иванюшина И.Ю. Творчество Маяковского как феномен утопического сознания: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1992. 17 с.
5. Иванюшина И.Ю. «От карнавала к субботнику». Об изменении характера праздничности в творчестве В. Маяковского // «Человек играющий» в творчестве Маяковского: Эстетика праздника. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991. С. 3–24.
6. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. 520 с.
7. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 4. 910 с.
8. Лейдерман Н.Л. Логика Бунта. К характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. С. 3–17.
9. Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 10. 384 с.
10. Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 9. 612 с.
11. Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 2. 520 с.
12. Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 8. 460 с.

THE WAY TO HAPPINESS IN V. MAYAKOVSKY'S WORKS

L. Yu. Bolshukhin

This article presents a study of Mayakovsky's attempt to overcome the tragic world-view and to achieve peace with the world in his post-revolutionary works. A number of motifs and images essential for Mayakovsky's world are analyzed (e.g. the image of an «alien», animal imagery, the image of revolution, the motif of Resurrection, etc.), as well as the change of their artistic functions in Mayakovsky's mature works as compared with his early lyric poetry.

Keywords: Mayakovsky, lyric subject, consciousness of others in lyric poetry, image of Revolution, socialist realism, evolution of creativity, corporeity, spirituality, genre of ode, metamorphosis.