

Jeršov, Leonid Fedorovič

Стихотворный фельетон Маяковского

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 115-120

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121284>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Л. Ф. ЕРШОВ (ЛЕНИНГРАД)

СТИХОТВОРНЫЙ ФЕЛЬЕТОН МАЯКОВСКОГО

Прослеживая типологию советской сатирической литературы, можно наметить три резко и отчетливо выявленных жанрово-стилевых линии. Одна из них ассоциируется с именами таких известных мастеров как Михаил Зощенко и Вячеслав Шишков (автор 120 „шутейных рассказов“). Эти писатели внесли решающий вклад в формирование и развитие на русской почве XX века так называемого „сказа“, продолжив в новых исторических условиях традиции Гоголя, Лескова, И. Горбунова. При этом у Зощенко и Шишкова, так же как и у их великих предшественников, сказовая манера диктовала не только обращение к соответствующим языковым средствам, но и определяла внутреннюю структуру повествования (сюжет, композиция).

Второе направление может быть несколько условно названо гротескно-гиперболическим. Крупнейшими его выразителями следует считать таких художников как Михаил Булгаков (автор фельетонов в газете „Гудок“, комедий *Зойкина квартира* и *Багровый остров*, романа *Мастер и Маргарита*) и Андрей Платонов (сатирические повести *Город Градов* и *Мусорный ветер*).

Однако ведущей в нашей сатирико-юмористической литературе стала линия комического искусства с использованием реалистической условности, но преимущественно в формах самой жизни. Здесь достаточно назвать такие имена как Д. Бедный, А. Толстой, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, Г. Троепольский, Л. Ленч и др., чтобы ясно было, о чем идет речь.

Величие Маяковского состоит в том, что универсальный гений поэта вместил все три основных направления нашей сатирической литературы. Это особенно заметно проявилось в ходе эволюции одного из излюбленных его жанров — стихотворного фельетона.

Начало стихотворного фельетона в творчестве Маяковского можно вести от его известных гротескно-гиперболических и пародийных „гимнов“, печатавшихся до революции на страницах „Нового сатирикона“. Здесь, в этих сдержанно-яростных сатирах, содержащих значи-

тельный социальный подтекст, проявилось резкое отличие жанра, избранного поэтом, от излюбленной формы буржуазно-либерального фельетона — более или менее остроумного отклика на очередную политическую, литературную или бытовую злобу дня.

Становление стихотворного фельетона Маяковского пооктябрьских лет хорошо показано в двухтомной монографии А. М е т ч е н к о. Хотелось бы дополнить выводы исследователя некоторыми новыми наблюдениями над особенностями эволюции и своеобразия жанра в творчестве поэта.

В годы Гражданской войны Маяковский в отличие от Д. Б е д н о г о практически не писал фельетонов. В *Полном собрании сочинений* Маяковского лишь одно произведение той поры помещено под рубрикой „Маленький фельетон“.

„Кому не видеть в Коммуне благ:
в петлю попадет Петлюра,
зажатый в кулак, шипит кулак,
трясется за шкуру Шкуро“.)

Этот отлично сделанный куплет (в каждой строчке двойная каламбурная рифма) только с большой натяжкой можно назвать маленьким фельетоном. Впрочем, даже очень крупные художники ошибались иногда при обозначении жанровой природы того или иного произведения. Истинное новаторство Маяковского и значение его вклада в поэзию эпохи Гражданской войны определяется тем, что именно он стал создателем оригинального жанра сатирической надписи и подписи под „Окнами Роста“, в том числе и автором блистательно-язвительной „Азбуки“.

В 1920—1921 гг. поэт создает ряд произведений, которые в жанровом отношении ближе к стихотворному фельетону, нежели тот случайный опыт 1919 года, о котором речь шла выше. Это и бытовая сценка *Сухаревка* (1920), и *Рассказ про то, как кума . . .* (1920), и *Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы* (1921). Сюда же примыкают созданные в ту пору сатирические „сказки“: *Сказка о дезертире . . .*, *Сказка о министре-дурачке, о Врангеле-генерале, известном врале, Сказка для мужика про историю странную с помощью французскою, с баночкой иностранною*.

Все-таки это были еще не фельетоны, а своеобразные сатирические побасенки, суть которых состояла не в фокусировке зла, а в более или менее пространном и поучительном повествовании на злободневные политические темы. Здесь Маяковский пытался реализовать свой вариант образа-маски бывалого комментатора-балагура, весьма распространенный в ту пору, но на фоне популярных Андрона и деда Софрона Д. Б е д н о г о, „сказки“ эти не имели сколько-нибудь значительного успеха.

Совсем другое дело такие характерные именно и прежде всего для Маяковского произведения как *О дряни* (1921), *Прозаседавшиеся* (1922),

В *Маяковской галерее* портреты создавались по методу „социальной маски“. Однако именно здесь содержался многозначительный призыв: „Углубить в психологию нужно стих“,⁵⁾ под знаменем которого будет в дальнейшем развиваться все сатирическое творчество поэта.

Д. Б е д н ы й испытал кризис, когда оказалось, что прием статической социальной маски не может быть действенным в условиях быстро меняющейся пооктябрьской действительности. Назревавшую потребность в создании реалистического сатирического образа одним из первых угадал и мастерски реализовал в серии фельетонов второй половины 20-х годов В. М а я к о в с к и й. Это удалось потому, что Маяковскому в высшей степени был присущ обостренный историзм, искусство видеть меняющееся лицо врага и умение запечатлеть его эволюцию в начальной стадии, пока он еще пребывает в сладком сознании своей неуязвимости. Сатирик, вооруженный методом социально-психологического анализа, приступает к углубленному исследованию наиболее типичных пороков времени.

С одной стороны, самозванство, спесь, чванливость („комчванство“) („и в духе парижан себе присвоил званье «электротехник Жан»“; „выдающийся советский помпадур выезжает отдыхать на воды“), с другой, — предельная затушеванность, мимикрия не только как способ приспособления, но как целая система выживания („схорониться б за приказ . . . , спрятаться б за циркуляр . . .“). Здесь и показное благочестие: „рамочка ала“, „боже . . . Марксе, упаси“, — и в то же время крайняя неприязнательность и предельная „скромность“: „влез, как все, в косоворотку и почти неотличим“.

Это были живые контрасты нэпа, метко схваченные социальным диагностом. Крайними точками этих противоречий стали падение (перерождение) и подражательство (имитация) — неистощимые источники комического и сатиры.

Цикл фельетонов в „Крокодиле“ (1928) — *Трус, Помпадур, Плюшкин, Халтурщик, Столп, Зевс — опровержец, Подлиза, Сплетник, Ханжа* посвящен преимущественно так называемым общечеловеческим порокам и слабостям. Но как выдержаны поэтом каждый раз координаты времени, как точна социально-историческая привязка к эпохе той или иной разновидности многоликого мещанства и обывательщины.

Мировой литературой создано немало типов ханжей, начиная от Тартюфа и кончая Иудушкой Головлевым. М а я к о в с к и й в фельтоне Ханжа исследует натуру лицемера пооктябрьской закваски.

„У святоши —
хитрый нрав, —
черт
в делах
сломает ногу.

Пару
коробов
наврава,
перекрестится:
«Ей-богу».

Цапнет
взятку —
лапа в сале.
Вас считая за осла,
на вопрос:
«Откуда взяли?»
отвечает:
«Бог послал»⁶».

И далее, используя привычные стереотипы: „Мир вам, братья, бог на помощь“ (наставление ханжи громилам), „день прожил и слава богу“ (итог воровского дня), „Семейное дело. Бог нам судья“ (после избиения жены), сатирик срывает покровы показного благочестия с грязного хапуги на службе и деспота в семье. Поэт воспроизводит параллельно с душеспасительными комментариями Петра Ивановича Васюткина серию рентгеновских снимков, на которых запечатлены с должной сатирической нарезкой этапы деформации, искривления позвоночника его души.

Ханжа не из тех, кто любит обострять отношения с господствующим строем. Но и отказаться от „кровного“ он не желает. Вот этот особый мирок Маяковский и выводит под слепящий свет сатиры. Густая накипь из приспособленчества, притворного простодушия, безнравственности предстает не в виде отстоя из общечеловеческих недостатков, а как вполне конкретное и в то же время типическое проявление попыток прокленного гражданской войной и революцией мещанина врать в новую эпоху. И, если не подчинить себе ее законы, то обойти, превратно истолковав их, свести к простой декларации.

Сатирика интересует проблема деградации человека в новых исторических условиях. Хотя мещанин и бюрократ делают все, чтобы войти в быстро меняющийся ритм времени, их отчуждение от основ нового общественного уклада бесспорно. Не только страх часто парализует их действия, мешает попасть в ногу с веком. Более всего им вредит прочно усвоенное, но крайне вульгарное представление о прогрессе, при котором усердие в услужении никогда не почитается излишним, а в результате превышает все допустимые нормы, и герой предстает партизаном самого что ни на есть „рассоциализма“. Вот почему такой человек неизбежно оступается, никогда не обретая ощущения истинной почвы под ногами.

Однако конечная историческая обреченность притязаний вовсе не означает быстрого исчезновения с лица земли носителей общественных пороков. Вот почему Маяковский показывает цепкость зла, непрерывность его „обновлений“ и хитроумных трансформаций. Именно об этом

и идет речь в фельетонах Зевс-опровержец, Подлиза, Халтурщик, Столп и других.

Сатирические образы в фельетонах 1928—1929 гг. становятся несравненно пластичнее, многомернее. Герой разоблачается изнутри. Этому помогает „свободный стих“ поэта, отлично приспособленный к передаче динамики психологических состояний, а также богатство интонационных переходов от скрытой иронии к прямой издевке. Поэт переводит гиперболу из сферы политических отношений в область интимного мира героя, детально изучаются извилины души мещанина и обывателя.

Если гротескные образы *Прозаседавшихся* трагикомичны, а в *Маяковской галерее* главенствует прием социальной маски и презрительный сарказм, то в серии фельетонов „Крокодила“ определяющим стал социально-психологический метод, а повествование окрашено ядовитой иронией. Здесь уже нет места фантастическому гротеску, хотя сам принцип сатирического заострения, разумеется, остается. Но отныне чаще всего совмещается социально-психологическое с откровенно бытовым. Образ теряет черты былой плакатности, приобретает объемность. Однако разоблачение отнюдь не становится менее гневным и страстным.

Убожество комических персонажей раскрывается с помощью широкого арсенала средств, где решающая роль начинает отводиться речевой характеристике. Известна внешне парадоксальная функция языка: сигнализировать об объективном состоянии человека, а в равной мере и скрывать подлинный смысл его чувствований, оценок, поступков. Речь фельетонного персонажа Маяковского многозначна — она и маскирует подлинное содержание натуры того или иного лица и одновременно выводит его на свежую воду.

Гений яростного смеха поэта воплотился с большой свободой и щедростью в его сверкающих юмором комедиях. Но и фельетон отнюдь не лежал на боковых путях его творчества. Высокая культура сатирического стиха, богатство ритмико-интонационной нюансировки, меткая деталь, острое словечко, каламбурная рифма — все это отлилось в мастерски отточенную и до сих пор не превзойденную форму оперативного и действенного художественно-публицистического жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁾ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений* в 13-ти томах, т. 3, ГИХЛ, М. 1957, 48.

²⁾ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 5, ГИХЛ, М. 1957, 110.

³⁾ Там же, 115.

⁴⁾ Там же, 130.

⁵⁾ Там же, 138.

⁶⁾ Там же, т. 9, 367.