

Novicov, Mihai

Поэзия Маяковского и революционный пафос эпохи

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. 85-100

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121282>

Access Date: 28. 11. 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.

M. NOVICOV (BUCUREȘTI)

ПОЭЗИЯ МАЯКОВСКОГО И РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПАФОС ЭПОХИ

В перспективе прошедших десятилетий сказанное Луначарским о Маяковском остается основополагающим. И не только потому, что Луначарский как никто другой понимал и ценил Маяковского, а и потому, что вообще Луначарский вошел в историю литературы как критик-марксист, обладающий тонким умением органического сочетания классического и эстетического подхода к художественным произведениям. В наше время это нужно подчеркнуть, ибо эпоха, в которой мы живем, изобилует, как нам кажется, попытками отрицать саму возможность такой органичности. Конечно, бывают случаи, когда оценка того или другого художественного явления с общественно-политической точки зрения может сохранить свою значимость, несмотря на то, что критик и не ставил перед собой задачи ее соотношения с эстетическим анализом. Некоторым нравится как бы отмахиваться от статей Воровского: он, мол, подчеркивал только „буржуазность“ модернистов и не замечал высокой художественности их произведений. Рассуждать о том, что замечал и чего не замечал Воровский, предоставим всевидящим оракулам, ибо суть дела не в этом. А в том, что в тот момент Воровский и не ставил перед собой задачи эстетической оценки. Он подходил к явлениям литературы как партиец, публицист и потому оценивал их исключительно с точки зрения партийной идеологической борьбы. Само собой разумеется, что такого рода оценки не могут быть всеобъемлющими, но из-за этого они вовсе не теряют своей конкретной, частичной истинности. А если впоследствии нашлись вульгаризаторы, которые, так сказать, именем Воровского пытались перечеркнуть тот большой вклад, который был внесен модернистами в развитие художественной литературы, то за это искривление Воровский ни в коей мере ответственности не несет. Любое творение слова нужно судить адекватно его объекту. А объектом критических выступлений Воровского было преимущественно не художественное произведение как структура, а его восприятие и влияние этого восприятия на определенную общественную среду. В то время в России, почти непосредственно после революции 1905-го г., хотят или не хотят этого

эстетствующие критики, включение литературных произведений в идеологическую борьбу было объективным явлением, требующим оценки. И Воровский очень живо и очень компетентно откликнулся на это требование времени. Есть такие статьи и у Луначарского. Есть и статьи, если можно так выразиться, обратного характера. Когда общественно-политическая значимость данного литературного явления настолько очевидна, что может быть вынесена за скобку, а акцент должен падать именно на выявление художественной значимости. Примером может служить выступление о поэзии Демьяна Бедного. Но все же, если мы обратимся к литературно-критическому наследию Луначарского во всей его объемности, то не трудно будет убедиться в том, что в нем случаи одного и другого порядка редки. Создается впечатление, что его особенно притягивали те темы, при трактовке которых явно противопоставлено обособление одного из подходов (общественно-политического или эстетического), и, наоборот, сам материал настойчиво диктует их органическое сочетание. Именно такого рода темой было творчество Маяковского.

Мы решили начать наше изложение с этой установки не только потому, что данный симпозиум посвящен одновременно и Луначарскому, и Маяковскому, но и потому, что, как нам кажется, при изучении творчества Маяковского иногда заветы Луначарского не то, что забываются, но не учитываются. Говоря это, мы имеем в виду в частности и то, как еще порою ставится вопрос о преемственности в развитии творчества Маяковского до и после революции. Ведь есть еще люди, которые считают, что, сделав из революции основное содержание своей поэзии, Маяковский отрекся от программных эстетических установок своей футуристической молодости, но есть и исследователи, совершенно серьезно утверждающие, что Маяковский — трибун революции — не умещается в Прокрустово ложе футуризма, и т. д. Нередко революционное новаторство в области формы оценивается в отрыве от общественного содержания поэзии Маяковского или, наоборот, это последнее рассматривается вне учета непрерывного поиска поэтом новых форм. Не раз, например, нам приходилось читать обстоятельные и добросовестные анализы поэмы *Владимир Ильич Ленин*, в которых все сводилось к выявлению того мастерства, с которым Маяковский поэтически рассказывает биографию великого вождя революции. Но, к сожалению, в большинстве случаев в такого рода аналитических работах даже и не ставится вопрос о том, чем тема „Ленин“ как поэтическая тема отличается от одноименной историко-биографической темы, и какое особое звучание получает она в трактовке Маяковского, органически включаясь в его творчество, как веха и шаг вперед, как явление литературного ряда. Выступая на гражданской панихиде, состоявшейся после похорон Маяковского, 17 апреля 1930 г., Луначарский между прочим призвал к всестороннему изучению творчества поэта и добавил: „Но из этого не сле-

дует, что мы должны это сделать торопливо. За теми надгробными словами, которые произносились в первом приступе горя, должна последовать серьезная, глубокая, вдумчивая оценка. Будем остерегаться обобщающих характеристик. Мы должны говорить о Маяковском не с точки зрения злободневности темы, а, учтя всю огромную общественную и литературную ценность его творчества, тщательно его изучить¹⁾ А известный румынский критик и историк литературы Д ж о р д ж е К э л и н е с к у, говоря не о Маяковском, а о Э м и н е с к у, между прочим как-то указал на то, что если мы имеем дело с истинно великим поэтом, то всегда чем более о нем уже сказано, тем более еще можно сказать. Это всецело относится к М а я к о в с к о м у. Иногда создается впечатление, что изучающие творчество Маяковского не в полной мере учитывают совет Луначарского — не загружать свои труды элементами злободневности. Возможно, что именно это имел в виду П а с т е р н а к, когда говорил о „второй смерти“ Маяковского. А с другой стороны — именно этому пытался воспрепятствовать А с е е в своей замечательной поэмой *Маяковский* начинается.

Исходя из всего этого, мы и решили предложить аудитории наши соображения относительно другого возможного подхода к творчеству Маяковского, который, безусловно, не претендует на неуязвимость, а должен восприниматься лишь как рабочая гипотеза. Но исходить мы будем из уверенности, что только идя по пути, предложенном по сути дела Луначарским, то есть, рассматривая творчество Маяковского как нечто неразрывно цельное, можно надеяться на положительные результаты. Конечно, нам придется ограничиться перечислением тезисов и отправных позиций; все же мы тешим себя надеждой, что это хоть в какой-то мере будет способствовать высокой цели все более углубленного исследования творчества того, кого мы вправе считать одним из крупнейших художников нашей эпохи.

Одной из таких исходных позиций является наше убеждение, что, с точки зрения родовой, генетической, поэзия Маяковского является поэзией антиромантической и к тому же воинственно антиромантической. Говоря это, мы, конечно, не забываем о том, что некоторые исследователи причисляют Маяковского к революционным романтикам, а другие находят в некоторых его ранних стихотворениях отголоски традиционного романтизма, главным образом, там, где он выявляет свое одиночество как поэта („Я одиноко, как последний глаз у идущего к слепым человека“). Что касается революционного романтизма, то это вопрос сложный. Нашу точку зрения мы изложили в другом сообщении (*Романтизм и ускоренное развитие — славянских и неславянских — литератур восточной и юго-восточной Европы в XIX веке*, доклад на VII Международном съезде славистов, Варшава, 21—27 августа 1973 г.) и поэтому здесь ограничимся лишь некоторыми уточнениями. Нам кажется, что когда говорится о революционном романтизме, то в понятие „ро-

мантизм" вкладывается совершенно другое содержание, чем то, которое обуславливается родовым романтизмом, модель которого сложилась, как это известно, в начале XIX века в первую очередь в немецкой литературе. Революционный романтизм, как правило, противопоставляется мещанскому утилитаризму (см. у Горького — „сокол" и „уж", „человек" и „мещанин"), то есть имеется в виду приверженность к идеалам, что ни в коей мере не может считаться родовым признаком романтизма, а в той или иной мере присуще художественному творчеству вообще. Ибо действительно трудно представить себе поэта, который бы утверждал себя вне всяких идеалов. Но в таком случае вся поэзия романтична и тогда вообще нет никакого смысла говорить о романтизме как о разновидности художественного творчества. Согласно нашей точке зрения, романтическое творчество следует отмежевывать от неромантического или антиромантического не по критерию приверженности или неприверженности к идеалам, а по критерию эстетического отношения и к идеалам, и к действительности, то есть, согласно тому, какое соотношение между эстетическим идеалом и практической деятельностью утверждается данным творчеством. И именно в этом плане, как мы это постараемся доказать, поэзия Маяковского представляется нам неумолимо антиромантической.

Что же касается мотива одиночества поэта в ранних произведениях Маяковского, то и этот аргумент кажется нам недостаточным. Ибо в той или иной ипостаси мотив этот можно найти в творчестве любого поэта. Вопрос, таким образом, состоит не в его наличии (или отсутствии), а в его трактовке, которая у Маяковского свидетельствует о его антиромантизме. Поэт или гений Маяковского не ищет одиночества, не противопоставляет себя, исполненный гордыни, общественному окружению, а, наоборот, остро чувствует себя Человеком и страдает из-за того, что люди не принимают его служения, о котором он мечтает не как о чем-то, что может оправдать его отрыв от общества, а как о „деле", открывающем ему возможность органически с ним слиться.

Нам кажется, что Маяковский примкнул к футуризму именно потому, что футуризм был наиболее антиромантическим течением того времени. Известно же, что самоопределялся он, противопоставляя себя главным образом символизму, то есть наиболее яркому проявлению неоромантизма в конце XIX и в начале XX века. Но, как это происходило и с другими течениями, противопоставление, само собой разумеется, не было одновекторным. Противопоставляя себя в первую очередь символизму (и его „незаконному детищу" — акмеизму), футуризм противопоставлял себя в то же время и всей системе предшествующих направлений. И эту нашу точку зрения мы более подробно изложили в другой работе (см. *Русский реалистический роман как явление в процессе развития мировой литературы*, в журнале „Русская литература", № 3, 1973 г., стр. 24—36). Поэтому ограничимся выводами. Если, конечно, совершенно

условно избрать отправным пунктом классицизм и проследить дальнейшую динамику смены направлений, то не трудно убедиться в том, что, хотя каждое из последующих направлений (романтизм, реализм, символизм) иначе, по-своему, разрешало вопрос соотношения идеального и реального, все же все они исходили из предпосылки их противопоставления. Фундаментальной предпосылкой футуризма было, наоборот, отрицание оногo. Как „искусство будущего“ футуризм эстетически основывался не на противопоставлении идеального реальному, а, наоборот, на их тождественности. Не выявление идеала через его соотношение с действительностью, а глубинное проникновение в действительность как таковую, и ее взрывание изнутри, долженствующее привести к раскрытию идеального начала. („Маяковский, — скажет несколько позже Луначарский, — не хотел, чтобы жизнь украшали, потому что украшение жизни, да еще такой поганой, по его мнению, было предательским делом: дешевыми бумажными цветами хотят закрыть безобразную морду действительности, вместо того, чтобы ее переделать“; II, 490).

Само собой разумеется, такое определение футуризма чересчур обще и не учитывает его разновидностей, а они зависят во многом, как в этом можно убедиться путем сопоставления итальянского и русского футуризма, от целенаправленности взрывного действия. Но с точки зрения выявления места футуризма в ряде литературных направлений, это не представляется существенным. Эстетика футуризма исходит из этого и питается вышеуказанным противопоставлением. И с точки зрения эстетического отношения к действительности, и в связи с концепцией роли поэта в человеческом обществе, и по отношению к традиции искусства слова, футуризм зиждется на иконоборческом отрицании противопоставления идеального начала реальному в художественном творчестве:

„Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцем омытого сразу!“²⁾

Или:

„Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете!“

(1, 183)

В дореволюционном творчестве Маяковского эта антиромантическая поэзия утверждается, главным образом, на пересечении планов трагического и возвышенного. Уже в юношеской трагедии *Владимир Маяковский*, а затем все более и более зрело и рельефно в поэмах *Облако*

в штанах, Человек, Война и мир содержится развернутая полемика с романтизмом в трактовке традиционно-романтической темы гения:

„Это я
сердце флагом поднял.
Небывалое чудо двадцатого века!

И отхлынули паломники от гроба господня.
Опустела правоверными древняя Мекка!“

(Человек; 1, 249)

Кто это — я? Человек. То есть, если другой писатель как-то сказал, что „человек создан для счастья, как птица для полета“, Маяковский, наоборот, переосмысляя евангельский миф, утверждает примат трагического начала — Человек создан для страдания, это его судьба, и причина этого в том, что суть человечности есть раскрытие красоты. Все, что в процессе исторического развития нарушает эту сущность, является источником неизлечимого страдания и поэтому человек не может высвободиться из него иначе, как искуплением. (Вновь переключка с мифом.) Именно в этом миссия гения. Если романтики выявляли гениальность путем противопоставления исключительной личности окружающей среде, Маяковский, согласно эстетике футуризма, видит основной атрибут гения в масштабности человеческого в нем, то есть, в том, что гений наиболее полно воплощает то присущее всем людям начало, концентрируя которое Человек может искупить страданием свой первородный грех и добиться торжества истинной человечности. Если гений романтиков высвобождается от рокового страдания, утверждая свою непохожесть на остальных людей, гений Маяковского жаждет равновесия в стремлении доказать не только свою непохожесть, но даже свою тождественность с любым человеком. Отсюда и мотив ответственности гения за все то, что совершается на земле:

„Вытеку, срубленный,
но кровью выем
имя «убийца»,
выклейменное на человеке.
Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет:
«Подымите,
подымите мне
веков веки!»

Вселенная расцветет еще,
радостна,
нова.
Чтоб не было бессмысленной лжи за ней
каюсь:
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизнью!“

(Война и мир; 1, 230—231)

Говоря о «бунте» Маяковского, Луначарский считал первым шагом этого бунта — бунт от величины: „Очень характерно, что здесь «величие» и «величина» в его представлении спаиваются в нечто единое, потому что для него эти его страсти, эти его мысли, это его недовольство, эти его надежды, это его отчаяние — они вовсе не есть какое-то головное порождение, не возвращаются у него где-то в «эмпиреях сознания», — это есть нечто от его тела, это происходит в его богатырском организме“ (2, 487).

И действительно, одна из черт поэзии Маяковского, которая сразу бросается в глаза любому исследователю, есть масштабность, гиперболизм, космическое обрамление. Но это не обработка находящегося под рукой материала, а основная, родовая, генетическая координата. Взрывная поэтика футуризма оправдывает себя, по Маяковскому, лишь в том случае, если взрывная энергия целеустремлена. „Но раз футуризм умер как идея избранных, — писал он еще в 1915 г., — он нам не нужен. Первую часть нашей программы — разрушение — мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди“.

Титаническое, иконоборческое усилие человека-гения покорить действительность и повернуть ее лицом к человеку идеальной стороной, оправдывает себя лишь в том случае, если оно созвучно органическому стремлению человека к самоискуплению. Отдельный человек имеет право считать себя гением, лишь если рост его достигает роста всего человечества, если он впитывает в себя человеческий опыт и затем вновь растворяется в Человеке своим служением великому делу:

„И когда,
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя“.
(Облако в штанах; 1, 185)

Эстетика футуризма оправдывала самое себя лишь постольку, поскольку она становилась самовыражением человека и открывала путь служения великому общечеловеческому началу. Футуристы других мастей такого великого дела не нашли. Поэтому их поэзия выдохлась, и они не внесли ничего существенного в художественное развитие человечества. Маяковский же такое дело нашел. Это дело была Революция. Вот почему революционный пафос не пришел к нему извне, как это считают неко-

торые „знатоки“ и даже столь близкий в свое время Маяковскому Роман Якобсон, а органически вырос изнутри, из его же творчества, как крик души. Отсюда и новое, столь удивляющее многих метафорическое равенство: Я \neq Революции. До Октября иконоборческий дух Маяковского дошел до первого предела: Я = Человечеству. Затем он столь же категорически заявил: Я = Революции. Вывод почти математический: Я = Человечеству; Человечеству = Революции; значит: Я = Революции.

Утверждая все это, мы вовсе не хотим ошарашивать аудиторию броскими фразами. А хотим лишь предложить новый подход к творчеству Маяковского, предполагающий органическое слияние общественно-политической и эстетической оценок. Мы, конечно, не скажем ничего нового, напомнив, что по своей тональности поэзия Маяковского является преобладающе лирической. Но, конечно, и — специфически лирической. Лирической, но не автобиографической, как, напр., поэзия Есенина. По сути дела именно из-за автобиографичности лиризм Есенина звучит задушевно, сдержанно. Поэт как бы стыдится своего собственного „я“. Маяковский, наоборот, громогласно выпирает из самого себя:

„Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря.
Заглуша
поэзии потоки,
я шагну
через лирические томики,
как живой
с живым говоря“.
(Во весь голос; 10, 281)

Ибо „я“ Маяковского, за которое при жизни ему не раз приходилось отбиваться от назойливейших обвинений в „ячестве“, это не только лирический герой, но и герой трагедии, это человек-гений, добившийся своим ростом права говорить от имени всего человечества. И это оно, его „я“ уравнивается с революционным ураганом.

Но, повторяем, говоря все это, мы как бы сознательно отходим от конкретного историко-литературного материала в мир более или менее оправданных абстракций. А поступаем мы так лишь потому, что, как нам кажется, именно такого рода отступление помогает более глубинному пониманию органичности всей творческой деятельности Маяковского.

Его „агитационное усердие“, по словам Пастернака, работа в РОСТА, рекламы в стихах, теория „социального заказа“ и, наконец, постоянные выступления в поддержку „производственного искусства“ — как все это увязывается с представлением о гении-титане, дерзновенно посягнувшем на венец Человечества! Но несовместимость кажущаяся, противоречие

видимое, мнимое. Если глубже всмотреться в деятельность Маяковского как деяние, вся она представится как изумительно гармонизирующаяся с его исходной эстетической позицией футуриста.

Я = Революции, а революция это, в первую очередь, координированная человеческая деятельность:

„Впервые
 перед толпой обалделой
здесь же,
 перед тобою,
 близ,
встало,
 как простое
 делаемое дело,
недосягаемое слово —
 «социализм»“.
(Владимир Ильич Ленин; 6, 277)

Или в другой поэме:

„Этот вихрь,
 от мысли до курка,
и постройку
 и пожара дым
прибирала,
 партия
 к рукам,
направляла,
 строила в ряды“.
(Хорошо; 8, 270)

А раз так, то поэт сможет остаться поэтом лишь при условии, что он найдет себе место в рабочем строю („я себя / советским чувствую / заводом, / вырабатывающим счастье . . . Я хочу, / чтоб в дебатах / пошел Госплан / мне давая / задания на год . . . Я хочу, / чтоб к штыку / приравняли перо“). Творчество Маяковского везде, во всех ипостасях, остается столь же масштабным. Маяковский, как на это указывал Луначарский, никогда не опускался до „низких“ (с поэтической точки зрения) тем, а верный основополагающим принципам футуристической эстетики, всегда поднимал любую тему до уровня поэтического восприятия действительности. Ибо всякая практическая деятельность, поскольку она служит общечеловеческому идеалу перевоплощения жизни, является по-своему поэтической. Долг поэта — эту поэтическую сущность выявить, что предполагает проектирование в вечность по общечеловеческому масштабу. Это имел в виду Маяковский, в отличие от Чужака, говоря о поэзии как о производстве, о поэзии как о производстве вещей. Этим объясняется, с нашей точки зрения, еще одна очень характерная особенность

поэзии Маяковского — органическая слитность конкретного и абстрактного в его образности. („Тетя, / а это что за ворона? / — Двуглавый орел / под номером пятым. / Поломан клюв, / острижены когти. / Как видите, / обе шеи помяты . . .“). О конкретности, даже „материальности“, или вернес объектуальности метафор Маяковского уже много говорилось, и по сему мы настаивать не будем. Но в то же время примечательно и то, что, будучи предельно конкретными, образы Маяковского, как правило, теряют свою соизмеримость с микромиром действительности. Они как бы выламываются из общепринятой системы пространственных и временных соотношений. Не бытуют здесь и в данное время, а существуют всюду и всегда. Именно в силу своего зачатия из изначального взрыва, они высвобождаются от оков обыденных представлений и становятся вездесущими, всегдасущими представлениями. Из надписи на борту парохода слова „Товарищ Нетте“ превращаются в символ Человеческого бессмертия. Иван шагает через материки, Людогусь смотрит из будущего в настоящее, Земной шар покидает свою орбиту и становится на караул у входа в мавзолей Ленина . . . Воображение Маяковского свободно переносит его во все точки вселенной, по всем направлениям течения времени — в прошлое, в будущее и т. д. „Вещи“ становятся поэтическими вещами именно постольку, поскольку их существование перестает соотноситься с пространственными и временными координатами и становится независимым и самоцельным, что достигается своеобразной обработкой слова, основывающейся на том же принципе раскрепощения его из пут унаследованных, канонизированных соотношений и превращения его в самодовлеющее слово.

Мы сознательно до сих пор не касались этой стороны поэтической практики футуристов, ибо объективное, непредвзятое отношение к ней обязывает выявить ее неоднородность. Как любой поиск, практически она не всегда приводила к открытию кладов. Даже наоборот, в некоторых направлениях заводила первопроходцев в тупики, или сгорбливала их под грузом непредвиденных накладных расходов. Не подлежит сомнению, что попытка создания особого заумного языка ни к чему не привела. И не могла привести, ибо по сути дела сама идея создания „особого“ языка поэзии противоречит эстетике футуризма постольку, поскольку эстетика эта предполагает не замену одних правил другими, а высвобождение творчества из пут всяких канонов. К тому же любой взрыв предполагает видимость взрываемого. Именно по этому последовательно футуристическому пути шел Маяковский. Язык был для него таким же материалом, как факты жизни, впечатления, образы, зарисовки. А слова — вещами. Поэтому язык должен был быть подчинен воле поэта в такой же степени, как и действительность. В этом суть революции, произведенной Маяковским в стихотворении.

Суммируя, мы предлагаем благожелательной аудитории следующие предварительные выводы. Поэзия Маяковского является наиболее

полноценным художественным выражением революционного пафоса его эпохи. Между двумя приведенными нами терминами существует органическое соотношение. Революционный пафос — это пафос коллективного созидания. Его энергетическим ядром является убеждение, что цель жизни — творчество. Существуют в наши дни псевдогуманисты, докатившиеся в своей растерянности до кощунственного утверждения, что, мол, человеческое существование несовместимо с целеустремленностью. Революционный пафос прямо противоположен такого рода дегенератству. Жизнеутверждение и вера в человека — его основные импульсы. Много еще есть несовершенного в человеческом жизнеустройстве, даже в социалистических странах. Но в силах проснувшегося, нашедшего себя человека эти несовершенства устранить. Важнейшая предпосылка успеха в этих усилиях — умение смотреть на жизнь общечеловеческими глазами.

А ведь это является и краеугольным камнем эстетики Маяковского. Само собой разумеется, он подходит к вопросу как поэт и разрешает его художественно, то есть — главным образом силой своего воображения. А воображение Маяковского обращено не к „загадным, очарованным далям“ символистов, а к материальной, „весомой, грубой“ действительности. Роль поэта ее переделать. Поэтому поэт создает „вещи“ — как любой мастер. Но создает он эти вещи игрой воображения и работой над словом. В этом суть поэтической практики. Из-за этого она соизмерима с обыденной человеческой практикой только в общечеловеческом масштабе. Точно так же как в начертательной геометрии, предполагая, что две параллельных прямых имеют точку соприкосновения, мы переводим зафиксированную нашими чувствами действительность на условный язык, не имеющий с ней соответствия, но при помощи этого немыслимого перевода разрешаем на первый взгляд неразрешимые вопросы, точно так же в поэзии Маяковского проектированием земных вещей во внепространственное и вневременное бытие поэтического воображения, еще не разрешенные вопросы жизнеустройства обретают „весомость“, становятся осязаемыми человеческими вещами. Революционный дух эпохи, проникнув в поэтическое жизнетворчество Маяковского, оплодотворил его, придал ему всеразрушающую целеустремленность. Это было великой встречей революции и поэзии. На этом стыке Маяковский долго и упорно работал. Все его творчество первой половины 20-х годов может быть оценено как страстное, иступленное искание новых и новых воплощений исторического открытия. А затем именно это кипение, исполненная неистового упорства работа привела его к новым материкам, к новым поэмам-синтезам — *Владимир Ильич Ленин* и *Хорошо!* В них новая поэтика революционной эпохи обрела свои монументальные формы.

В поэме *Владимир Ильич Ленин* Маяковский возвращается к излюбленной им теме гения, но на существенно отличном материале.

Полемика с романтизмом насыщается конкретно историческим звучанием:

„Как же
 Ленина
 таким аршином мерить!
Ведь глазами
 видел
 каждый всяк —
«эра» эта
 проходила в двери,
даже
 головой
 не задевая о косяк“.

(6, 237)

Эстетическая позиция автора облекается в точные афористические формулы:

„Мы
 хороним
 самого земного
изо всех
 прошедших
 по земле людей“.

(6, 238)

И, наконец:

„Что он сделал,
 кто он
 и откуда —
этот
 самый человечный человек?“

(6, 241)

В образе Ленина Маяковский нашел наиболее полное и четкое воплощение гениальности. Ленин — сын истории. Речь уже, естественно, не идет о переосмыслении старых мифов, а о создании новой земной мифологии, или, еще верней, о замене мифов проникновением в сущность вещей, как, между прочим, будет требовать этого в одном из своих программных стихотворений и Пастернак. Поэма разворачивается в силу этого симфонически, она вырастает как громовая лавина из ставшего традиционным у Маяковского зачина с заявкой темы. Первая часть — историческая. Волна человеческая выносит Ленина на гребень событий, заряжает его волю опытом и мечтами тысячелетий. Вторая часть — биографическая. Но это лишь миг между двумя вечностями. Ленин не умирает, сын человеческий растворяется в человечестве, рожденный историей, он сливается с ней. Третья часть — патетическая, и нужно было быть Маяковским, чтобы дерзнуть эту третью часть начать в иронических тонах:

„Если бы
 выставить в музее
 плачущего большевика,
 весь день бы
 в музее
 торчали ротозей“.
 (6, 295)

Затишье перед грозой. Аккорды нарастают, трагическое предчувствие разливается, как бушующий океан, все в смятении и вдруг —

„Этот год
 видал
 чего не взвидят сто.
 День
 векам
 войдет
 в тоскливое преданье.
 Ужас
 из железа
 выжал стон.
 По большевикам
 прошло рыданье“.
 (6, 297)

Поэма *Владимир Ильич Ленин* тоже вещь, но монументальная и по содержанию и по форме. Найдя, наконец, тему по своему росту, поэт-взрыватель подкладывает рычаг под земной шар и переворачивает его. Романтическая мишура рассеивается, как туман, и человечество наконец получает возможность свободно смотреть самому себе в глаза. Оно узнает себя в Ленине и облика этого уже никогда забыть не сможет.

Поэма *Хорошо!* со структурной точки зрения построена совершенно иначе. Напомним, что о ней говорил сам Маяковский:

„*«Хорошо»* считало программной вещью, вроде *«Облако в штанах»* для того времени. Ограничение отвлеченных поэтических приемов (гиперболы, виньеточного-самоценного образа) и изобретение приемов для обработки хроникального и агитационного материала.

Иронический пафос в описании мелочей, но могущих быть и верным шагом в будущее («сыры не засижены — лампы сияют, цены снижены»), введение, для перебивки планов, фактов различного исторического калибра, законных только в порядке личных ассоциаций («Разговор с Блоком», «Мне рассказывал тихий еврей, Павел Ильич Лавут»).

К тому же нужно еще учитывать, что первоначально Маяковский писал текст, предполагающийся для театрального представления.

Если к произведению подойти поверхностно или воспринимать его по рецепту „критики прочтения“, только по тому, что в нем непосредственно находится, не принимая во внимание внетекстуальных соотношений (терминология здесь заимствована у Лотмана), то можно было бы

вещи. Парад вещей. По кругу. Чудо свершилось. Идя по прямой, человек вдруг начинает смотреть самому себе в затылок и восторженно восклицает: Хорошо! Апофеоз гения. Наконец он победил время „и подползает поезда лизать поэзии мозолистые руки“.

Хорошо! — произведение тоже монументальное, но здесь монументальность другого типа, чем в поэме *Владимир Ильич Ленин*. Каждая картина, взятая отдельно — конкретна и ограничена. Монументальная панорама. Но не размером, а движением. Как комета,двигающаяся по параболической траектории. Жизнь восторжествовала, а Маяковский был — мы вновь обращаемся к авторитету *Луначарского*, — „родником сил неиссякаемой жизненности“ (2, 478).

Прошло сорок с лишком лет со дня трагической смерти *Маяковского*, мы отмечаем восьмидесятилетие со дня его рождения. Но ничего не поблекло в его творчестве. И ни один поэт последующей эпохи, если он действительно хочет служить людям и поэзии, не может пройти по миру, не замечая его исполинской фигуры, не учитывая его титанический опыт. Почему? А потому, что *Маяковский*, как никакой другой поэт, доказал, что главное в художественном творчестве — взрыв. Быть поэтом, значит пересоздавать вещи. Разрушать их установившееся по инерции прозябание и упиваться в каждом миге творчества экстазом перворождения. *Маяковский* потому и примкнул к футуристам, что в его время футуризм был единственным литературным направлением, открывавшим поэзии такую перспективу. А из футуризма он свободно и гордо шагнул в революцию. Ибо по сущности своей футуристическая поэзия не может жить без пафоса. Без пафоса она выдыхается. Революция соединила футуристическую поэзию с жизнью. Вдохнула в нее величайший пафос истории — пафос революционного созидания. Так обретается бессмертие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁾ А. В. Луначарский, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 2, Москва, 1964, стр. 665. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.

²⁾ Владимир Маяковский, *Облако в штанах*, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Москва 1955—1961; том 1, стр. 184. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.