

В.Н. ДЯДИЧЕВ

**ЖИЗНЬ
МАЯ
КОВ
СКОГО**

ВЕРИТЬ В РЕВОЛЮЦИЮ



Владимир Дядичев

**Жизнь Маяковского.
Верить в революцию**

«Алгоритм»

2013

Дядичев В. Н.

Жизнь Маяковского. Верить в революцию / В. Н. Дядичев —
«Алгоритм», 2013

В книге известного маяковеда В. Н. Дядичева представлены работы последних 15–20 лет, времени борьбы за подлинного Маяковского, против его ниспровергателей и очернителей. Автор показывает, что это было и время более основательного, углубленного уяснения смысла творчества писателя, время открытия новых граней его таланта, ранее неизвестных, искажавшихся или замалчивавшихся. Читатель узнает также о Маяковском, ведущим творческий диалог с писателями-современниками: Есениным, Цветаевой, Хлебниковым, Ахматовой, В. В. Розановым. Книга будет полезна как специалистам, так и всем, кто интересуется русской литературой и культурой XX столетия.

© Дядичев В. Н., 2013

© Алгоритм, 2013

Содержание

| | |
|--|----|
| Предисловие | 6 |
| I. Вехи жизни и творчества | 9 |
| Детские годы. Учеба в гимназии | 10 |
| Москва: начало творчества | 13 |
| Первые публикации, первая любовь | 15 |
| «Облако в штанах» | 28 |
| В салоне Бриков | 31 |
| Поэтохроника революции | 39 |
| Созидающая сатира | 46 |
| О смысле поэзии | 53 |
| Полпред стиха | 62 |
| Бессмертие поэта | 70 |
| II. Прошлых дней изучая потемки | 73 |
| К истории резолюции Сталина о Маяковском | 73 |
| 1 | 73 |
| 2 | 75 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 77 |

В. Н. Дядичев

Жизнь Маяковского. Верить в революцию

Посвящается 120-летию со дня рождения Владимира Маяковского

*Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!*

— — —

*Мне бы жить и жить,
сквозь годы мчась.
Но в конце хочу —
других желаний нету —
встретить я хочу
мой смертный час
так,
как встретил смерть
товарищ Нетте.*

Владимир Маяковский

© Дядичев В.Н., 2013

© ООО «Издательство Алгоритм», 2013

© Издательство «Республика», 2013

Предисловие

Фридрих Энгельс в своей «Диалектике природы», говоря о Леонардо да Винчи, А. Дюрере, М. Лютере, Н. Макиавелли и других титанах Возрождения, отмечал: «... что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы»¹.

Таким же титаном своего времени, такой же цельной натурой был Владимир Маяковский. Поэт честно и прямо, с «открытым забралом» выразил гнев и боль, устремления, а порой и заблуждения своего поколения, поколения переломных, революционных лет России. Он был необычайно современен при жизни, так же актуален и сегодня.

Между тем Маяковский оказался едва ли не первым из классиков советской литературы, деятелей русской советской культуры, которых стали «переосмысливать», развенчивать, «сбрасывать с пьедестала» в ходе начавшейся во второй половине 80-х годов перестройки, вскоре переросшей в контрреволюцию. Применительно к Маяковскому это развенчание-разоблачение началось еще в то время, когда в политической и общественной жизни ни о каком демонстраже социализма, ни о каких «преимуществах» капитализма напрямую речи не шло. Говорилось о «восстановлении ленинских норм» жизни, «обновлении социализма» и т. п.

Заодно началось освещение, восстановление пресловутых «белых пятен» нашей истории, постепенная, но быстро набиравшая скорость переоценка событий прошлого, «новое осмысление» (а точнее, тотальное осуждение) эпохи «культы личности» Сталина, «сталинщины» – сам этот термин появляется именно в то время.

В литературе же нарастала волна публикаций забытого и неизданного, «спецхрановских» или ранее не проходивших в печать преимущественно антисоветских произведений. Расширяющимся потоком возвращалось на Родину русское зарубежье первой волны...

Вот на таком фоне заметного изменившегося литературного поля и началось очередное (кстати, действительно далеко не первое!) «задвигание» поэта Маяковского подальше от первых рядов русской литературы. Началось снятие с него «хрестоматийного глянца», а то и (как «изящно» выразился один из мастеров этого дела) «счистка накипи».

Поначалу претензии к Маяковскому были скорее не художественного, не поэтического, а политического характера. Не то и не так хвалил, не туда звал, не то и не так осуждал, не к тому призывал.

Написал поэт-публицист, поэт-гражданин в 1925 году строки о желании повисить действенность искусства, действенность писательского слова:

Я хочу,
чтоб к штыку
приравняли перо.
С чугуном чтоб
и с выделкой стали
о работе стихов,
от Политбюро,
чтобы делал

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 347.

доклады Сталин.

Эстетически, художественно – поэтические строки высокой пробы! Но оказывается, «Маяковский захотел, чтобы его стихами занимался Сталин». И дальше: «Сталин с удовольствием принял его предложение и стал искоренять поэтическое инакомыслие вместе с людьми, зараженными им». Это – из статей В. Лемпорта «Счищая накипь» в газете «Московский художник», опубликованных осенью 1987 года.

Дальше – больше: «Ведь в конце двадцатых... некоторые поэты и писатели, не декларировавшие столь гордо «смену пера на штык», точнее, чем Маяковский, предчувствовали признаки страшных событий... И вот в тридцатые годы перья, превращенные в штыки, стали вонзаться в поэтов, ученых, командиров – во всех подряд». Это – в той же газете, но уже в статье другого автора. Заданная идея активно развивается! Заметим, кстати, шулерскую словесную подмену: уже не *приравнивание* пера к штыку (как в тексте Маяковского), а *смена* пера на штык, превращение пера в штык.

Такое вот подверствывание поэта к «сталинщине», к репрессиям, ГУЛАГу и т. п. А ведь тогда, в конце 1980 – начале 1990-х, разоблачение этих то ли «белых пятен», то ли «черных страниц» нашей истории стало одним из важнейших моторов всего процесса переориентации образа мыслей наших граждан, средством манипулирования массовым сознанием!

О Маяковском появляются статьи вроде «Апостол Хозяина» – нужны ли комментарии к заголовку? Поэту припоминают, вменяют в вину и «Ваше / слово, / товарищ маузер», и «ГПУ – / это нашей диктатуры кулак / сжатый...». Подспела и публикация в Москве – сначала в журналах, а затем и отдельной брошюрой – книжки-памфлета Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», ранее изданной в Мюнхене, и т. д.

Вот в таком контексте уместно процитировать эмоциональное высказывание о поэте нашего современника, знаменитого мыслителя и писателя Александра Зиновьева: «Маяковский не просто от Бога поэт, а бог-поэт... В России только Пушкина можно поставить рядом с ним <...> Наше время отличается тем, что разрушены все эстетические критерии оценки культуры <...> Средние, весьма посредственные писатели превозносятся до небес, великие – унижаются»².

Говоря о «перестроечном» противопоставлении Маяковскому иных «кумиров», А. Зиновьев отмечал: «Что тут сказать? Пастернак – хороший поэт. А Сергей Есенин, может быть, еще лучше. Но они не гении, нет. Раздувают значение хорошего, но не из ряда вон выходящего. Таковы повадки черни. Совсем плохого поэта возвести на трон короля поэтов стыдятся и боятся. Гения отвергают, потому что за его гигантской фигурой не будет видно этой критической шушеры. А с хорошим (по сравнению с гением – средним) удобно: и памятник видно, и тех литераторов, что с него пыль сдувают, заметно. Пастернак, Мандельштам, Ахматова, а теперь вскормленный ею Бродский – вожди армии посредственностей в своей социальной среде, как Солженицын – общероссийской»³.

Да, время, конечно, все ставит на свои места.

Гениальные поэты рождаются не часто, даже в нашей огромной стране, даже в пору Серебряного века, давшего нам плеяду крупных и интересных творцов. Кстати, нетрудно привести весомую серию высказываний как раз этих талантливейших поэтов – А. Блока и А. Белого, А. Ахматовой и М. Цветаевой, Б. Пастернака и О. Мандельштама, других современников Маяковского, отдающих должное его поэтической мощи.

Хочу отметить еще одно положение. Несколько литературно-теоретическое, но здесь – важное. Настоящий поэт пишет, как говорят, обнаженными нервами. Эпоха же именно через

² Цит. по: Правда. М., 2002. № 41, 12–15 апреля. С. 4.

³ Феномен Зиновьева: 80 лет. М., 2002. С. 374.

Поэта выражает себя, открывает свою сокровенную тайну. И гениальность поэта проявляется в первую очередь в том, насколько он способен постичь, уловить и отразить то, что составляет нерв его эпохи, его времени. Почувствовать и воспринять ту трудноуловимую субстанцию момента, в которой соединено, слито воедино и еще цветущее, но уже вчерашнее, и пока невидимое, неясное, но завтрашнее.

Можно сказать, что *великий поэт – это всегда последний поэт уходящего времени и первый поэт времени нового.*

Таков Маяковский. Вся русская поэзия после него стала другой. Нет ни одного значительного поэта, который в той или иной степени не испытал бы его влияния. Это касается любой поэтической школы, любого поэтического направления, в том числе и ярых отрицателей Маяковского.

В настоящей книге представлены работы автора главным образом 1990-х годов, времени борьбы за подлинного Маяковского, против его ниспровергателей и очернителей. Однако это было также и время, позволившее более основательно уяснить смысл творчества писателя, время открытия новых граней его творчества, ранее неизвестных или замалчивавшихся. Сам же Маяковский из этого времени вышел победителем.

Большая часть представленных в книге работ ранее была опубликована в научных изданиях ИМЛИ РАН, в журналах «Москва», «Наш современник», «Молодая гвардия», «Литературное обозрение», «Литература в школе», газетах «Правда», «Литературная Россия», «Учительская газета» и других изданиях.

I. Вехи жизни и творчества

В мировой литературе, культуре и истории есть такие произведения, такие имена, с которыми мы ассоциируем смысл и сущность целых эпох. Они – как бы символы, памятники своего времени. Но не мертвые, застывшие в камне и бронзе, уснувшие на полках библиотек или в тиши музеев, а живые, дышащие страстями своего времени, дающие возможность ощутить это дыхание и нам.

Таковы пирамиды и сфинксы Древнего Египта, «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гёте. Таковы и произведения Маяковского. Именно по нему будущие поколения смогут понять, почувствовать эпоху русской революции XX века, включающей в себя как собственно февраль – октябрь 1917, так и весь социалистический «штурм неба». Маяковский в грозной атмосфере назревавших мировой войны и тектонических социальных сдвигов начала XX века, писавший обнаженными нервами, «кровью сердца», сумел выразить, запечатлеть это время, эти свершения. Его поэтическое «Я» включало в себя историю как личное переживание. Жизнь и стихи Маяковского так тесно слиты, так взаимно обусловлены, что без преувеличения можно сказать – они дополняют и комментируют друг друга. И в этой неразделимости человеческого и поэтического образа Маяковского заключена его сила, в этом секрет его власти над читателем.

Детские годы. Учеба в гимназии

Владимир Владимирович Маяковский родился 7(19) июля 1893 года в Закавказье, в Западной Грузии (Имеретии) в селении Багдади, в семье лесничего. Сам поэт в поэме «Человек» (1917) так описал свое рождение:

В небе моего Вифлеема
никаких не горело знаков...
<...>
Был абсолютно как все
— до тошноты одинаков —
день
моего сошествия к вам.

День был, однако, не совсем обычным. По счастливому совпадению рождение сына пришлось на день рождения отца, Владимира Константиновича Маяковского, а потому новорожденному дали имя в честь отца – Владимир.

Род Маяковских вел происхождение от вольных казаков Запорожской сечи, в истории которой как один из «самых энергичных» руководителей запорожских отрядов в XVIII веке упоминается предок Маяковских Демьян, бывший прежде «ротным писарем пикинерского полка».

Бабушка Володи по отцу, супруга деда Константина Константиновича, Ефросинья Осиповна, урожденная Данилевская, приходилась двоюродной сестрой известному писателю Г. П. Данилевскому (1829–1890), автору исторических романов «Беглые в Новороссии», «Воля», «Мирович», «Княжна Тараканова», «Сожженная Москва». В свою очередь род Данилевских имел общие корни и пересечения с родословными Гоголя и Пушкина.

Маяковские принадлежали к служилому дворянству, не имевшему иных доходов, кроме содержания по службе.

Мать поэта, Александра Алексеевна, урожденная Павленко, родилась в казачьей станице Терновской на Кубани. Ее отец, георгиевский кавалер, участник двух турецких войн капитан Алексей Иванович Павленко ушел из жизни, когда дочери было всего 11 лет.

Отец поэта состоял в должности руководителя Багдадского лесничества, был человеком преданным делу и требовательным, но справедливым и демократичным, хорошо понимавшим нужды местного населения. Он знал не только грузинский и армянский, но и другие наречия народов Кавказа. С детства познавший нужду, он легко находил контакт с крестьянами, охотниками, рабочими. Когда в 1940 году Багдади переименовали в поселок Маяковски, многие местные старожилы полагали, что сделано это в честь памятного им лесничего – Владимира Константиновича. В частной жизни отец поэта был веселым, жизнерадостным, умным, общительным человеком, хорошо знавшим русскую литературу, любившим семейное чтение книг, новых, полученных по подписке журналов, декламацию наизусть, сам неплохо пел. Любил играть с детьми, в том числе в различные литературные и языковые игры: придумывание слов на определенную букву, каламбуры, шарады, слова-перевертыши и т. п.

От отца Володя унаследовал неповторимый по тембру «бархат голоса», склонность к декламации. И не только унаследовал, но и развил. По воспоминаниям сестры и двоюродного брата, Володя в 4–5 лет, пробуя голос, любил забираться в большие глиняные кувшины для вина – чури, вмещающие 150–200 ведер. Брат говорил сестре: «Оля, отойди подальше, послушай, хорошо ли звучит мой голос». Читал заученные еще на слух стихотворения Майкова, Лермонтова, Пушкина. Чуть позже, уже научившись читать, поражал чтением наизусть больших

прозаических отрывков из Гоголя – «Сорочинская ярмарка», «Вий»... Голос звучал громко, гулко.

Володя умственно и физически развивался быстро, заметно опережая сверстников. Отличался находчивостью и остроумием – свойства, которые также унаследовал от отца. Он обладал очень хорошей памятью, нередко удивлявшей окружающих; активно, вдумчиво, с большим интересом воспринимал все новое, что узнавал из книг, из занятий, рассказов взрослых.

В 1902 году Володя Маяковский был принят в подготовительный класс кутаисской мужской гимназии. В этой гимназии он пручился четыре года.

Учение давалось легко, оставалось время и на игры. Как-то само собой выявилось любимое занятие – рисование. Старшая сестра поэта по окончании тифлисского пансиона готовилась к поступлению в Строгановское художественно-промышленное училище в Москве. В Кутаиси она брала уроки рисования у выпускника Академии художеств С. П. Краснухи. Сестра показала ему рисунки брата. Художник заинтересовался явными живописными способностями Володи, стал заниматься с ним бесплатно. «Я рисую, и слава Богу, у нас теперь хороший учитель рисования», – писал Володя сестре в Москву. В семье стали привыкать к мысли, что Володя по примеру старшей сестры будет художником.

На уроках рисования ученики обычно зарисовывали положенные по программе гипсовые слепки, но новый учитель проводил один раз в неделю свободные уроки, на которых учащиеся могли избирать тему по своему желанию и вкусу. Уже в этих школьных рисунках проявился сатирический талант Маяковского. Его шаржи и карикатуры, особенно в период 1905 года, когда весь Кутаиси и гимназию постоянно трясло от революционных волнений, создали популярность юному художнику не только среди одноклассников. Учитель же ему, единственному в классе, как это видно из четвертной ведомости, ставил пятерки с плюсом.

Близко знавшие Володю заинтересованные и наблюдательные воспитатели уже тогда обратили внимание на одну удивительную его черту. Он отличался какой-то своеобразной застенчивостью, сковывавшей его и подчас очень трудно преодолимой. Одно из возможных объяснений этого лежит в том, что в детстве Маяковский опережал своих сверстников в физическом развитии, внешне выглядел года на два-три старше своих лет. И дружил, «водился» обычно не с ровесниками, а с более старшими ребятами, которые допускали его в свои компании. Тут-то и могла иногда возникнуть боязнь сказать что-то не так, не о том и тем самым «выдать», «разоблачить» себя как еще «малолетку»...

А теперь перенесемся в 1914–1915-й годы, время дерзких публичных выступлений Маяковского и его товарищей-футуристов, время ниспровержения прежних кумиров и утверждения нового искусства. В артистическом кабаре Петрограда «Бродячая собака» впервые увидел выступление Маяковского Максим Горький. Послушав молодого поэта, Горький сказал: «Зря разоряется по пустякам! Какой талантливый! Грубоват? Это от застенчивости. По себе знаю...» А известный художник, сотоварищ поэта по московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества вспоминал о том, как у Маяковского, готовившегося к первым поэтическим выступлениям, за кулисами тряслись губы от страха. Наконец, собравшись, задавая себе ритм собственными стихами, поэт решительно, почти строевым шагом выходил на эстраду... Возможно, здесь кроется один из истоков такого обилия у Маяковского различных маршей (от «Нашего марша» и «Левого марша» до «Урожайного марша» и «Марша двадцати пяти тысяч»...), поэтических «Приказов по армии искусств» и т. п.

Отметим еще некоторые моменты, вынесенные Маяковским из «грузинского» детства во взрослую творческую жизнь.

Среди них, несомненно, – особенности приобщения поэта к родному русскому языку. Конечно, впитывался и познавался родной язык «с молоком матери». Это был язык его семьи, родственников, ближайших знакомых, язык товарищей и друзей Маяковского, язык, на кото-

ром ему преподавали в школе, гимназии. Однако русская община и в селе Багдади, и в городе Кутаиси была все же численно ограничена. Стихия простонародной речи, «языка улицы», базара, толпы была все же иной – грузинской. Будущий поэт с детства рос в среде двуязычия, причем оба эти языка – русский и грузинский, их особенности и различия воспринимал еще на слух, на фонетическом уровне. Отсюда, из детства идет обостренное ощущение Маяковским-поэтом фонетического «аромата» слова, в том числе слова-рифмы, его игра различными необычными словоформами и производными слов, сам вкус к слову «как таковому», к «самовитому слову».

Впрочем, «вкус» был не только к слову, но и к отдельной букве, к ее звучанию, к ее графике (надо упомянуть особую, очень своеобразную графику, вязь грузинского письма, знакомую поэту с детства). И в ранних стихах Маяковского находим, например, строчки: «Город вывернулся вдруг. // Пьяный на шляпы полез. // Вывески разинули испуг. // Выплывывали / то «О», / то «S»...» («В авто», 1913). Или: «Громоздите за звуками звук вы // и вперед, / поя и свища. // Есть еще хорошие буквы: // Эр, / Ша, / Ща...» («Приказ по армии искусства», 1918).

Из детства вынесено поэтом и ощущение себя частью народа, всего народа, а не какой-то его «элиты» или дворянства, а вместе с ним – дух революционности, свободы, нетерпимости к любому притеснению, деспотизму, который был впитан одиннадцати-двенадцатилетним гимназистом-романтиком в период первой русской революции 1905 года.

Город Кутаиси, Кутаисская губерния в истории первой русской революции остались в числе наиболее «бурлящих», известных всей стране мест. Конечно, гимназист Маяковский не мог остаться в стороне от этих событий, пришедшихся на его самый романтический, самый восприимчивый возраст познания мира во всей его полноте и неповторимости. Он участвовал в манифестациях, ходил на демонстрации, пел «Марсельезу», «Вы жертвою пали в борьбе роковой...», запоем читал брошюры и газеты «крамольного» содержания. «Я / жирных / с детства привык ненавидеть», – позднее скажет поэт об этом времени (поэма «Люблю», 1922).

В 1906 году, в феврале месяце неожиданно умер отец поэта. Семья осталась без средств, отец год не дослужил до полной пенсии. Летом 1906 года после завершения учебного года вся семья навсегда покинула Грузию. Выехали в Москву, где на 3-м курсе «Строгановки» училась старшая сестра Люда. Маяковскому исполнилось 13 лет. «После похорон отца – у нас 3 рубля. Инстинктивно, лихорадочно мы распродали столы и стулья. Двинулись в Москву. Зачем? Даже знакомых не было», – писал Маяковский об этих днях в автобиографии (1922).

Маяковский обладал феноменальной памятью. Громадная часть из того, что будущий поэт в детстве со свойственной возрасту страстью познавал, впитывал, читал, видел, слышал, запала ему в память и в дальнейшем, так или иначе, отразилась в стихах.

Весной 1914 года, а затем уже в 1920-е годы Маяковский с радостью несколько раз посещал Кавказ. Нежнейшие строки посвятил поэт «радостному краю» своего детства. Образы Грузии, Кавказа возникают в строчках и строфах стихотворений «Владикавказ – Тифлис» (1924), «Тамара и Демон» (1924), «Мексика» (1925), «Нашему юношеству» (1927)...

Однако в целом для Маяковского-поэта самостоятельной эстетической темой Грузия не стала. С Кавказа он увозил свои стремления и дерзания, свои первые впечатления и мечты, амбиции осознающего себя юного художника и романтическую жажду революционных подвигов. Широкой ареной для их воплощения предстала перед будущим поэтом Россия.

Москва: начало творчества

Москва встретила Маяковских не особенно ласково.

В автобиографии «Я сам» (1922) поэт писал о начале московской жизни: «Сняли квартиренку на Бронной... С едами плохо. Пенсия – 10 рублей в месяц. Я и две сестры учимся. Маме пришлось давать комнаты и обеды. Комнаты дрянные. Студенты жили бедные. Социалисты... Денег в семье нет. Пришлось выжигать и рисовать. Особенно запомнились пасхальные яйца. Круглые, вертятся и скрипят, как двери. Яйца продавал в кустарный магазин на Неглинной. Штука 10–15 копеек...»

«Квартиренки» в Москве, подешевле да попроще, семейству Маяковских пришлось в эти годы менять не однажды. Пенсия за отца и заработки разрисовкой, выпиливанием и выжиганием кустарных изделий – коробок, рамок, стаканов для карандашей, пасхальных яиц и т. п. – позволяли едва-едва сводить концы с концами.

Володя перевелся в четвертый класс Пятой московской классической гимназии, что помещалась на углу Поварской и Большой Молчановки. В одном классе с Маяковским учился Александр Пастернак (в будущем – архитектор), а двумя классами старше – его брат, будущий поэт Борис Пастернак. Но и в этой гимназии новичок-кутаисец вскоре почувствовал себя старше своих соучеников, взрослым среди детей. Новички обычно получали от старших гимназистов свою долю розыгрышей, а то и издевательств, но физически сильного и неразговорчивого новичка Володю Маяковского не трогали, а более слабые искали его защиты. «Меня поражала в Маяковском какая-то привлекательная наивная доверчивость, вероятно, результат его обособленной жизни, далекой от мелких интересов гимназической среды, – вспоминал А. Пастернак. – Он по своим качествам мог быть душой класса... Однако... он был одинок в классе. Мои попытки сблизиться с ним не увенчались успехом, он на какой-то ступени уходил в себя и замыкался. Между прочим, этим он отличался и позже».

Володя сблизился с более старшими товарищами, со студентами, снимавшими у Маяковских комнату. Он начинает посещать социал-демократический кружок, существовавший в Третьей гимназии. Выполняет отдельные нелегальные поручения социал-демократической партии – по связи между революционерами, передаче записок, листовок, сообщений об изменениях паролей и т. п. Получает партийную конспиративную кличку «Константин». А в донесениях агентов полиции появляются сведения о наружных наблюдениях за «Высоким», воспроизводящие хождения Маяковского по Москве.

В 1908–1909 годах один за другим следуют три ареста Маяковского. То задержали со свертком прокламаций, то по подозрению в причастности к нелегальной типографии, то – к организации побега политкаторжанок из женской Новинской тюрьмы в Москве. В общей сложности Маяковский провел в заключении 11 месяцев. В конце концов по несовершеннолетию и отсутствию прямых улик был выпущен под надзор полиции и родительскую ответственность.

Весной 1908 года, чтобы из-за политических арестов не получить «волчий билет» без права дальнейшей учебы, Маяковскому пришлось «по состоянию здоровья» уйти из гимназии.

В августе 1908 года Маяковский поступил в подготовительный класс Строгановского училища, где занимался до лета 1909 года. В июле 1909 года был арестован (в 3-й раз).

«11 бутырских месяцев. Важнейшее для меня время, – писал поэт в автобиографии «Я сам». – После трех лет теории и практики – бросился на беллетристику. Перечел все новейшее. Символисты – Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Отчитав современность, обрушился на классиков. Байрон, Шекспир, Толстой...»

По выходе в январе 1910 года из тюрьмы Маяковский, партийную работу решил не возобновлять. «Вышел взбудораженный, – продолжает он в автобиографии. – Те, кого я прочел, –

так называемые великие. Но до чего же нетрудно писать лучше их... Только нужен опыт в искусстве. Где взять? Я неуч. Я должен пройти серьезную школу. А я вышиблен даже из гимназии... Что я могу противопоставить навалившейся на меня эстетике старья? Разве революция не потребует от меня серьезной школы?.. Хочу делать социалистическое искусство...»

В этот период будущий поэт свою причастность к искусству больше связывал с живописью. Стихи, написанные в тюрьме, восстановить по памяти не пытался, хотя в дальнейшем началом своей поэтической работы называл именно 1909 год.

Строгановское училище с его ориентацией на подготовку художников-прикладников Маяковского не удовлетворяло. Осенью Владимир приходит в студию художника П. И. Келина, чтобы подготовиться к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества.

В августе 1911 года он сдал экзамены в Училище живописи, ваяния и зодчества, был принят сразу в фигурный класс (минуя подготовительный, так называемый «головной»). Училище стало новой ступенью учебы художника и поэта Маяковского. Здесь он сошелся с талантливым, приехавшим из провинции Василием Чекрыгиным (1897–1922) и сыном известного московского архитектора Львом Жегиним (Шехтелем, 1892–1969). «Среди довольно серой и мало чем замечательной массы учеников в классе выделялись тогда две ярких индивидуальности: Чекрыгин и Маяковский, – вспоминал позднее Л. Ф. Жегин. – Обоих объединяло тогда нечто вроде дружбы. Во всяком случае, Маяковский относился к Чекрыгину довольно трогательно, иногда как старший, добродушно прощая ему всякого рода «задирания» и небольшие дерзости вроде того, что, мол, тебе бы, Володька, дуги гнуть в Тамбовской губернии, а не картины писать. По существу, Маяковский был отзывчивый человек, но он эту сторону своего «я» стыдливо скрывал под маской напускной холодности и даже грубости».

Между тем поэзия, поэтическое творчество вновь постепенно начинают овладевать Маяковским. «Забравшись в какой-нибудь отдаленный угол мастерской, Маяковский, сидя на табуретке и обняв руками голову, раскачивался вперед и назад, что-то бормоча себе под нос, – вспоминает Л. Жегин. – Точно так же (по крайней мере в ту пору)... создавал Маяковский и свои графические образы... Вскоре В. Н. Чекрыгин и Л. Ф. Жегин примут самое непосредственное участие, – как художники и как переписчики, – в подготовке первого выпущенного литографическим способом, стихотворного сборника Маяковского – «Я».

Первые публикации, первая любовь

В сентябре 1911 года для продолжения своего образования в Училище живописи, ваяния и зодчества поступил Д. Д. Бурлюк (1882–1967) – в старший, натуральный класс. Это был художник и литератор достаточно зрелый, хорошо знакомый с новейшими течениями западноевропейского искусства, литературы, ранее учившийся в Мюнхенской академии художеств, в Школе изящных искусств в Париже. В Москву Бурлюк приехал после окончания Одесского художественного училища с идеями новых путей в искусстве, в поисках единомышленников, последователей.

Обратимся опять к автобиографии Маяковского «Я сам» (1922): «В училище появился Бурлюк. Вид наглый. Лорнетка. Сюртук. Ходит напевая. Я стал задирать. Почти задрались... Расхохотались друг в друга. Вышли шляться вместе... Разговор... У Давида – гнев обогнавшего современников мастера, у меня – пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья. Родился российский футуризм... Днем у меня вышло стихотворение. Вернее – куски... Читаю строки Бурлюку. Прибавляю – это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рывкнул: «Да это ж вы сами написали! Да вы ж гениальный поэт!» Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи... Уже утром Бурлюк, знакомя меня с кем-то, басил: «Не знаете? Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский»... Пришлось писать. Я и написал первое (первое профессиональное, печатаемое) – «Багровый и белый» и другие...»

Так весной 1912 года произошло сближение Маяковского с Д. Бурлюком. Складывается и начинает активно о себе заявлять группа единомышленников, провозгласивших новое направление в искусстве – футуризм (от лат. futurum – будущее).

По-видимому, «первые печатаемые» стихотворения – «Ночь», «Утро» – сложились у Маяковского к лету – началу осени 1912 года. Поэт участвует в диспутах левых художественных объединений «Бубновый валет», «Союз молодежи», сам выставляется со своими работами как художник.

17 ноября 1912 года – первое публичное (документально зафиксированное) чтение Маяковским стихов в артистическом подвале «Бродячая собака» в Петербурге. 20 ноября 1912 года – выступление с докладом «О новейшей русской поэзии» в Троицком театре миниатюр Петербурга. В декабре 1912 года вышел сборник футуристов «Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства». Здесь и были опубликованы Маяковским «первые профессиональные, печатаемые» стихи – «Ночь» и «Утро». Открывался же сборник коллективным манифестом, подписанным четырьмя фамилиями: Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников. Авторы с вызовом заявляли:

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве...

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова?..

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме...

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования...»

В выходящих затем в 1913–1914 годах футуристических альманахах «Садок судей–2», «Требник троих», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас», «Первый журнал русских футуристов» и др. публикуется еще несколько столь же вызывающе бунтарских коллективных манифестов. Вызовом звучат и сами названия сборников. В этих сборниках регулярно появляются новые стихи Маяковского. В конце 1915 года выходит футуристический альманах «Взял». В названии – слово из статьи Маяковского «Капля дегтя», помещенной в этом альманахе: «Футуризм мертвой хваткой взял Россию».

Борьба творческой молодежи, в частности, футуристов, за обновление искусства не была чем-то особенным для художественной ситуации России начала XX века. Она выражала общее понимание неизбежности «крушения старья», назревания революции в обществе, в образе мыслей, в восприятии жизни, в искусстве. Многие русские поэты-футуристы пришли к поэзии от живописи. Поэтической музе не были чужды и такие художники-новаторы (оставшиеся в истории искусства все же художниками), как М. Ларионов, К. Малевич, П. Филонов, В. Чекрыгин. Так рождался русский литературный футуризм с его бунтом, критической направленностью против всего и всех, против прошлого и современного, против морали обывателя, против традиционной эстетики, против обожествления классики. Это отрицание «старья» подкреплялось поиском новых форм выражения, стремлением создать новый поэтический язык и с его помощью сказать о новом по-новому.

Поиск средств выразительности приводил к словотворчеству, расширению поэтического языка, созданию особого звукового рисунка, особым способам рифмовки. Использовались и графические средства выразительности – шрифт, цвет, особое расположение строк и отдельных слов, неразделимое соединение текста и рисунка. Футуристы порой выступали одновременно и как художники-графики, и как поэты. Они становятся зачинателями нового книжного оформительского стиля. Появляется понятие футуристической книги. Маяковскому, революционеру, новатору в жизни и в искусстве, оказались близки их устремления.

Поэтический язык воспринимался молодым Маяковским как основной, ведущий производительный элемент социальной и жизненной энергии, как рычаг и точка опоры, способные перевернуть, сдвинуть общественную жизнь. Однако и здесь, в области поэтического языка новаторство Маяковского, его гений проявились не столько в изобретении неологизмов или необычных рифм, сколько – и прежде всего – в его особенном взгляде на мир, на место поэта в жизни, на еще неизведанные возможности русского слова и художественного образа.

Маяковский по возрасту был младше своих ближайших друзей-футуристов: Бурлюка, Хлебникова, Каменского, Крученых. Но он уже вскоре фактически стал признанным лидером группы, «горланом-главарем».

Между тем его первые стихи, вся его «поэтическая практика» явно не соответствовали тому подчеркнуто жизнеутверждающему и «сильному» искусству, которые демонстративно провозглашали футуристы (в том числе и сам Маяковский) в своих напористых манифестах. Человек редчайшей чуткости к страждущей душе, Маяковский как личную трагедию воспринимал все неблагополучие, дисгармонию, неустранимую конфликтность реального мира.

Ранний Маяковский – это поэт города. Пейзаж в его стихах – это почти всегда городской пейзаж. Но «адище города» (название его стихотворения 1913 г.) и «крохотные... адки»

– лишь частные образы общего неблагополучного, катастрофического мира, открывающегося поэту. Город Маяковского явился из мертвого хаоса, он отторгает и уничтожает человека.

Тема города стала центральной и в стихотворении «Ночь». С первых его строк чувствуется, что их создавал не только поэт, владеющий поэтическим языком, но и живописец, владеющий кистью и колоритом:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги...

Зрительные впечатления наблюдательного живописца лежат в основе построчных цветовых образов. Охваченные взглядом окна и двери, бульвары и площади, здания и плывущая людская толпа – все расцвечено неожиданными, но «говорящими» красками, создающими картину переменчивой ночной жизни большого города. Краски, предметы здесь – все в действии, движении, изменении. Они либо только что изменили цвет (небо потемнело, закат погас – «багровый и белый отброшен...»), либо находятся в процессе изменения («толпа... плыла, изгибаясь...»), либо оказываются объектом чьей-то воли («толпа... дверями влекома»). Город прочувствован автором в своем механическом, пестром и бездуховном существовании. И это становится источником меланхолического, печального жизнеощущения лирического героя.

В стихотворении практически нет словесных новаций и экспериментов, нет и какой-либо необычной, бросающейся в глаза рифмовки. Но здесь уже есть то, что станет определяющим в поэтике Маяковского: зримая конкретность, красочность и динамичность образов, метафорическая насыщенность, объемность и многозначность метафор («в зеленый бросали горстями дукаты» – это и зелень бульваров в золоте загорающихся уличных фонарей и зелень ломберных игральные столов, к которым влечется толпа, и т. п.), фактурная плотность, крепость, «сбитость» стиха.

Картина ночного города стихотворения «Ночь» зримо дополняется картиной предрасветного города стихотворения «Утро». Гамма ночных красок постепенно исчезает, обнажаются уродливые подробности городского раннего утра: «враждующий букет бульварных проститутток», «шутки ключущий смех», «гам и жуть», «гроба домов публичных»... Но в стихотворении «Утро» уже обнаруживается стремление Маяковского-поэта сказать о своем не так (даже по форме), как говорили до него. Здесь сделана попытка создать начальные рифмы (в отличие от традиционных – концевых). Заключительные слоги строк поэт повторяет, переносит в начало следующей строки, тем самым превращая их в значимые единицы, демонстративно обнажая (и обновляя) внутреннюю форму слова:

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.
И на
нее
встающих звезд

легко оперлись ноги.
Но ги-
бель фонарей,
царей...

Вообще стихи Маяковского 1912–1916 годов, кажется, писаны прямо на городской улице. Заглавия стихов тех лет говорят сами за себя: «Уличное», «Из улицы в улицу», «Вывескам», «Театры», «Кое-что про Петербург», «По мостовой...», «Еще Петербург»... Им вторят образы: «ходьбой усталые трамваи» и «кривая площадь» («Уличное»), «лебеди шей колокольных» и «лысый фонарь», который «сладострастно снимает с улицы черный чулок» («Из улицы в улицу»), «зрачки малеванных афиш» («Театры») и «дрожанья улиц» («За женщиной»), «озноенный июльский тротуар» и женщина, которая «поцелуи бросает – окурки» («Любовь»). Магическое зрение поэта повсюду замечает в городских картинах черты уродства и ущербности. Но сами образы, метафорические находки, которыми плотно насыщены стихи, выдают его живую, незащищенную душу. Авторский взгляд обретает выражение исступленной нежности и сочувствия к этому неблагоустроенному миру.

В вышедшем в марте 1913 года альманахе «Требник троих» Маяковский публикует несколько новых стихотворений и рисунков. Среди этих стихотворений – «А вы могли бы?».

В нем поэт уже не просто наблюдает, фиксирует городские картины, а действует сам:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана...

Обилие глагольных форм – «смазал», «плеснувши», «показал», «прочел» – придает стиху динамичность. Глаголы связывают (одновременно противопоставляя друг другу) художественные образы: «карту будня», «косые скулы океана», чешую «жестяной рыбы», «зовы новых губ», «флейту водосточных труб». Эти образы-метафоры явственно рисуют основной конфликт стихотворения: несовместимость, противоположность прозы жизни и поэтического взгляда на мир. Правда, поэт, видящий за обыденным высокое, активно вмешавшись в жизнь («сразу смазал»), в состоянии превратить будни в праздник и даже сыграть «ноктюрн» на таком необычном инструменте, как водосточная труба. Но это только подчеркивает противостояние поэтического «я» и толпы («вы»), глухой к музыке жизни, не способной в зримом, повседневном («чешуе... рыбы») видеть и слышать высокую мелодию («зовы... губ»). И вызов поэта толпе, заявленный уже в заглавии, («А вы могли бы?»), усиливается его дословным повторением в предпоследнем стихе: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы...» Будучи разбитым на три строчки, этот стих-вопрос получает дополнительные паузы, подчеркивающие и помогающие понять общий смысл всего стихотворения.

По-своему, интересно и своеобразно прочитал и осмыслил эти строки писатель Андрей Платонов. Назвав стихотворение «оригинальным и глубоким, если вчитаться и вдуматься в него», Платонов в своих «Размышлениях о Маяковском» (1940) так передает свои впечатления: «Всякий человек желает увидеть настоящий океан, желает, чтобы его звали любимые уста, и прочее, но необходимо, чтобы это происходило в действительности. И только в великой тоске, будучи лишенным не только океана и любимых уст, но и других, более необходимых вещей, можно заменить океан – для себя и читателей – видом дрожащего студня, а на чешуе жестяной рыбы прочесть «зовы новых губ» (может быть, здесь поэт имел в виду и не женские губы, но тогда дело обстоит еще печальнее: губы зовущих людей, разгаданные в жести, подчеркивают

одинокость персонажа стихотворения). И поэт возмещает отсутствие реальной возможности видеть мир океана своим воображением».

С марта 1913 года Маяковский становится частым гостем дома своего товарища по Училищу живописи Льва Жегина (Шехтеля). Этот особняк на Большой Садовой был одним из центров общения художников, архитекторов, средоточием искусств. Здесь Маяковский знакомится с сестрой своего товарища Верой Федоровной Шехтель (1896–1958), в то время еще гимназисткой VI класса частной женской гимназии Л. Е. Ржевской на Садово-Самотечной. Позднее (1940 г.) В. Шехтель вспоминала о тех днях: «Сходились мы вчетвером: брат (Л. Ф. Жегин), Василий Чекрыгин, Маяковский и я. Нами в то время владели общие для всех четверых мысли протеста, бунта против закоряченных форм искусства. Мы спорили, говорили, готовили вещи для выставок. Маяковский часто читал новые стихи. Новые образы, новые формы встречались с бурной радостью»⁴.

Друзья вместе ходили на выставки, собрания и диспуты о новом искусстве, вместе отдыхали, делали вылазки «на природу», в Петровско-Разумовский парк.

Этой весной были написаны и четыре стихотворения, объединенные поэтом в цикл «Я!». Цикл «Я!» составил первый поэтический сборник Маяковского, напечатанный в мае 1913 года литографским способом тиражом в 300 экземпляров с иллюстрациями художников Л. Жегина и В. Чекрыгина и с обложкой Маяковского. «Штаб-издательской квартирой была моя комната, – вспоминал Л. Жегин. – Маяковский принес литографской бумаги и диктовал Чекрыгину стихи, которые тот своим четким почерком переписывал особыми литографскими чернилами. ...Книжка имела, несомненно, некоторый успех...»⁵

Четвертое, последнее стихотворение цикла «Я!» – «Несколько слов обо мне самом». Вот его начало:

Я люблю смотреть, как умирают дети.
Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили
за тоски хоботом?
А я —
в читальне улиц —
так часто перелистывал гроба том.
Полночь
промокшими пальцами шупала
меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший сбор...

«Загадочная первая строчка» (по определению одного из исследователей – В. О. Перцова) этого стихотворения уже многие десятилетия вызывает почему-то особые споры литературоведов. По мысли того же Перцова, это был «полемический гротеск», «несомненный футуристический «эпатаж», но все-таки ее прямой смысл настолько противоречит духу поэзии Маяковского, что одно голое указание на «эпатаж» не могло быть объяснением». В период рубежа 1980–1990-х годов, когда особенно рьяно сбрасывалось «с парохода современности» все советское только потому, что оно именно советское, досталось и Маяковскому. И эта строка, вырванная из контекста и перетолкованная, не раз служила для обвинения поэта в

⁴ Шехтель В. Моя встреча с Владимиром Маяковским; Дневник // Литературное обозрение. М., 1993. № 6. С. 37.

⁵ Жегин (Шехтель) Л. Воспоминания о Маяковском // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 99–102.

кровожадности, кощунстве и т. п. Литераторы, «защищавшие» поэта, напоминали, что «ошарашивающие образы», «полемические гротески» раннего Маяковского нельзя воспринимать буквально. Упоминалось и влияние на Маяковского поэтики И. Анненского с его «Тоской припоминания» («Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут...»).

Для понимания этого стихотворения важно вспомнить, что объект и место действия в нем – городская улица. В первой строке поэт употребил глагол несовершенного вида во множественном числе: «умирают». Несовершенный вид глагола обозначает незавершенность действия в его течении без указания на его предел. Даже в том «адище города», который описан молодым Маяковским в его стихах, нигде и никогда не было на улицах каких-то многократных, постоянных «умираний» детей. Очевидно, речь идет о процессе, комплексе примет, картин, о ритуалах, связанных со смертью ребенка, происходящих на улице и действительно растянутых во времени и пространстве. Речь идет о медленно движущейся похоронной процессии, грустной веренице людей – «хоботе тоски». «Хобот», а чаще «хвост» – устойчивые образы, метафоры Маяковского, связанные с чем-то протяженным во времени и пространстве. Именно их, процессии, видел поэт многократно: «в читальне улиц... часто перелистывал гроба том». Но равнодушный город после прохождения шевелящегося «тоски хобота» сразу же вновь оказывается во власти житейской суеты – на него вновь накатывается «прибоя смеха мгlistый вал». Кстати, аллегорический рисунок В. Чекрыгина, сопровождающий стихотворение в сборнике «Я!», изображает превращение безгрешной души умершего ребенка в Ангела Божьего, что, согласно христианской традиции, происходит на третий день, т. е. в день похорон. Очевидно, созерцание этой пусть печальной, но полной высокого духовного смысла картины («тоски хобота») более отраднее для глаз страдающего поэта («люблю смотреть»), чем зрелище суеты погрязшего в пороках города («прибоя смеха»).

Современникам поэта (не говоря о друзьях) высокая символика его художественных образов, при всей их новизне и необычности, была вполне понятна. Валерий Брюсов в итоговом обзоре русской поэзии 1913 года отмечал, что у Маяковского «в его маленьком сборнике <т. е. в «Я!»> и в стихах, помещенных в разных сборниках, и в его трагедии встречаются и удачные стихи и целые стихотворения, задуманные оригинально»⁶.

А вот как передал впечатление от чтения стихотворения самим автором один из писателей-реалистов, явно осуждавший новое литературное течение – футуризм: «Сидели в ресторане два человека с раскрашенными физиономиями... Я и мой друг... видели их в первый раз... Публика затихла. Потом закричали: «Просим...» Странный юноша встал на стул и сказал приблизительно следующее: «Я люблю смотреть, когда длинной вереницей идут маленькие больные девочки и когда их печальные глаза отражаются в светлых, нежных облаках...» Ему захлопали. За точность этого текста я не ручаюсь, но смысл его был таков... И показалось, что футуризм – это искусство того времени, когда на земном шаре не останется здоровых людей...»⁷ Противников у футуристов в те годы было много. Но здесь хотя бы метафора «тоски хобота» – печальной движущейся процессии воспринята почти должным образом.

У Шехтелей была собственная дача в Крылатском (в то время – еще Подмоскovie). В тех же местах, в Кунцеве, недалеко от железнодорожной станции сняли дачу на лето Маяковские. Каждое утро Маяковский шел в Кунцевский парк, на берег Москвы-реки, где сочинял, «вышгивал» свои поэтические строчки. У поэта уже выработывалась своеобразная манера работы – на ходу, с бормотанием, а то и с громким произнесением строк, отрывков для их проверки на слух... Готовые строчки записывались на кусочках бумаги, папиросных коробках. К середине дня Маяковский обычно встречался с друзьями. Молодые художники по-прежнему собирались

⁶ Брюсов В. Год русской поэзии: Апрель 1913 – Апрель 1914 г. // Русская мысль. М., 1914. № 5. С. 30–31 (3-я пагинация)

⁷ Лазаревский Б. А. О футуризме и футуристах (Анкета журнала «20-й Век»). // 20-й Век. СПб., 1914. № 10. С. 10.

вчетвером – Шехтели, брат и сестра, Маяковский, Чекрыгин. В маленькой студии, построенной в глубине сада Шехтелей, велись дискуссии об искусстве, обсуждались работы друг друга.

Но Вера и Владимир Маяковский встречались и наедине... Был у них и заветный дуб в Кунцевском парке, и прогулки вдоль очень крутого в этих местах берега Москвы-реки. Это первая, юношеская любовь Маяковского... Родители В. Шехтель не одобряли ее увлечения футуристом с сомнительной, скандальной славой. Тем более, что впереди у Веры был еще последний, выпускной класс гимназии. Маяковский, дворянин и джентльмен, не настаивал. Но их добрые, очень теплые отношения сохранились на всю жизнь.

К этому времени, лету 1913 года, относится стихотворение «Любовь» (1913) – первое произведение молодого поэта о любви. Его образы намеренно, нарочито туманны, усложнены, «укутаны от осмотров».

Но очевидно, что и «девушка», которая «пугливо куталась в болото», и ширящиеся «лягушечьи мотивы», и колеблющийся «в рельсах... рыжеватый кто-то», и проходящие «в буклях... локомотивы» – все это образы, строчки, «вышаганные» поэтом в подмосковном Кунцевском парке. Этой «колеблющейся», какой-то тревожно-неустойчивой, но все же эмоционально позитивной картине дачной жизни противопоставляется «солнечный угар», «бешенство ветряной мазурки», «озноенный июльский тротуар» большого города летом. Города, где даже такое высокое чувство, как любовь, оборачивается тем, что «женщина поцелуи бросает – окурки», бросает на тот самый «тротуар», с которым отождествляет себя лирический герой («и вот я»). Поэтому поэт заканчивает стихотворение призывом: «Бросьте города, глупые люди / Идите... лить на солнцепеке / ...дождь-поцелуи в угли-щеки». Тогда поцелуи влюбленных становятся тем живительным, льющимся дождем, который способен и остудить горящие щеки, и утолить жажду сердца, жажду любви.

Там же в Кунцеве летом 1913 года родился замысел и начали складываться отдельные куски первой крупной вещи Маяковского – трагедии «Владимир Маяковский». Пьеса эта была по сути развернутым лирическим монологом. Герой, Поэт Владимир Маяковский, готов принести себя в искупительную жертву людям, мощью своего искусства избавив их от страданий. Трагичность же заключается в невозможности действовать, и это становится нравственной виной художника перед людьми. Борис Пастернак писал в «Охранной грамоте» (1931): «Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья». Трагедия была поставлена в театре «Луна-парк» в Петербурге. В двух прошедших в первых числах декабря 1913 года представлениях в главной роли Поэта Владимира Маяковского выступал сам автор. «Просвистели ее до дырок», – написал Маяковский об этом в автобиографии «Я сам» (1922).

Месяцем ранее сценического воплощения трагедии состоялось другое знаменательное выступление поэта – первое публичное чтение нового стихотворения «Нате!».

В конце сентября – начале октября 1913 года в отделах хроники московских газет и в тонких театральные еженедельниках появились сообщения: «В Москве нарождается новое кабаре – «Розовый фонарь», в котором ближайшее участие примут футуристические поэты В. Маяковский и К. Большаков. Н. Гончарова и М. Ларионов будут разрисовывать физиономии желающим из публики». Открытие этого кабаре в Мамоновском переулке, примыкающем к Тверской, было назначено на 19 октября. До сих пор Маяковский и его товарищи футуристы выступали по большей части в кругу «своих» – на вернисажах, в «Обществе любителей художеств», «Обществе свободной эстетики», в театральных, студенческих аудиториях. Основную часть публики там составляли люди, так или иначе причастные к искусству, пусть и не разделявшие взглядов футуристов. Сам вызов, противостояние Маяковского публике на этих диспутах были не столько в стихах (при всей их вызывающей художественной новизне), сколько в поведении, тезисах докладов, репликах, ответах.

На сей раз значительную часть посетителей составляла обычная буржуазная публика, желающая отдохнуть, хорошо поужинать да еще и посмотреть диковинку, о которой так много пишут газеты в последнее время. «Тихий Мамоновский переулочек напоминал Камергерский в день открытия Художественного театра, – был весь запружен автомобилями и собственными выездами» («Московская газета». 1913. № 279. 21 октября). Это были именно те, о которых поэт писал: «Я жирных с детства привык ненавидеть». Маяковский читал уже в конце вечера, когда публика размякла от выпитого и съеденного...

«Нате!» – первое стихотворение молодого поэта, несущее открытый обличительно-публицистический заряд, вызов буржуазной публике. В композиции стихотворения использован характерный прием повтора, возвращения к исходным словам и образам, намеченный еще в стихотворении «А вы могли бы?». Этот прием циклического построения и в дальнейшем неоднократно использовался Маяковским.

Первоначально высказанное в виде догадки, полувопроса, или же просто некоего тезиса, в конце повторяется уже как пережитое, осознанное, ставшее твердым убеждением поэта.

Тема стихотворения – традиционное для поэзии противостояние, конфликт поэта и толпы. Но у Пушкина («Поэт и толпа», 1828; «Поэту», 1830 и др.) и у Лермонтова («Пророк», 1841) равнодушие, непонимание и враждебность толпы – тема философских раздумий творческой личности, уже избравшей, определившей свое место уединенного, стоящего вне и над толпой творца. У Маяковского эта оппозиция толпы и поэта дана в самом развитии, в кульминации, в виде открытого вызова враждебному окружению.

Необычно само начало стихотворения: в первых двух строчках предсказывается, предвосхищается финал всего действия. Художественное время здесь будущее: «через час... вытечет». И это будущее состоится в результате обращения к публике поэта – мота и транжира «бесценных слов». Второе четверостишие характеризует эту публику («вы»), конкретизирует вид того «обрюзгшего жира», который будет вытекать по частям, «по человеку». Очевидно, этой человеческой толпой, как «жиром», будет испачкан «чистый переулочек». Измазанные «где-то недокушанными, недоеденными шами» усы мужчины – образ, оппозиционный «чистому переулочку». То же – женщина, на которой «белила густо» и которая смотрит «устрицей из раковин вещей». И косметика, и наряды, вся эта материальная мишура противоположна понятию «чистый». Все это грязь, прах. Поэтические образы многозначны. Устрицы, моллюски – это нечто желеобразное, способное запачкать, т. е. опять – тот же «жир». Сравнение женщины с устрицей в ряду ранее названной «капусты», «недоеденных щей» рождает и ассоциацию потребления жирными богатыми мужчинами женщин как деликатесной пищи, как устриц, как еды. В третьем четверостишии – вновь будущее время («все вы... взгромоздитесь», «толпа озверевает, будет тереться, ошметинит ножки стоглавая вошь...»). Но предполагаемые события – более близкие, которые могут, должны произойти не «через час», а вот сейчас, пока поэт еще на эстраде, пока «бабочка поэтиного сердца» здесь, среди толпы. Топтание сытой толпы в танцах между столиками уподоблено шевелению ножками «стоглавой вши». «Толпа озверевает», т. е. превратится в зверя, в животное, в грязное насекомое. Но «озверевает» – это также и разъярится, станет более агрессивной, еще более враждебной поэту. И такая толпа «в калошах и без калош» готова взгромоздиться «на бабочку поэтиного сердца», она видит в поэте лишь объект для удовлетворения своего желания развлечься. По отношению к такой толпе поэт готов быть «грубым гунном», готов выразить ей свое презрение: «я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам...» Повторение в последней строке провозглашенного вначале самоопределения поэта (с прекрасной инверсией «мот и транжир» – «транжир и мот», усиливающей значимость повтора) – это заявление, что для подлинного, простого человека, а не для грязной, шевелящейся толпы жирных сердце поэта, его «шкатулка стихов» и «бесценных слов» всегда открыты.

Реакция аудитории на выступление Маяковского была именно такой, на какую и рассчитывал поэт. «Публика пришла в ярость. Послышались оглушительные свистки, крики «долгой».

Маяковский был непоколебим, продолжая в указанном стиле. Наконец решил, что его миссия закончена, и удалился» («Московская газета». 1913. 21 октября). Свою долю к скандалу добавили художники. В газетах сообщалось о ссоре М. Ларионова и Н. Гончаровой с кем-то из публики – вплоть до рукоприкладства. Кабаре вскоре закрыли. «Капиталистический нос чуял в нас динамитчиков», – писал поэт в автобиографии «Я сам». О футуристах заговорили не только в столицах.

В декабре 1913 – апреле 1914 года Маяковский и его товарищи предпринимают поездку по городам России, задуманную как поэтическое турне футуристов. На разных этапах этого турне вместе с Маяковским выступали Д. Бурлюк, В. Каменский, И. Северянин, К. Большаков и др. В газетных отчетах, несмотря на издевательский характер многих из них, нередко проступает удивление и восхищение содержательностью, выразительностью докладов Маяковского. Его, как правило, газеты отмечают особо, выделяя из числа участников коллективных выступлений. Чтением стихов, своих и чужих, Маяковский покорял порой даже враждебную аудиторию:

«Г. Маяковский, несмотря на свою желтую кофту... оказался недурным оратором» (Тифлис, март 1914). «Он <Маяковский> импонирует хорошей дикцией и плавностью речи. В тоне слышится убежденность, сплетающаяся с самообожанием...» (Калуга, апрель 1914). «Этот поэт, безусловно, даровитей остальных своих товарищей по ремеслу...» (Севастополь, январь 1914).

21 февраля 1914 года (в эти дни футуристы были на гастролях в Казани) совет московского Училища живописи, ваяния и зодчества постановил исключить Маяковского и Д. Бурлюка из числа учеников. Газеты сообщили об этом под заголовками: «Репрессии против футуристов», «Финал футуристических выступлений» и т. п. Но Маяковский уже сделал свой выбор. Главным в его многогранной творческой деятельности становится искусство слова, литература.

В марте 1914 года вышел сборник «Первый журнал русских футуристов» с четырьмя новыми стихотворениями Маяковского. Среди них – написанное в ноябре – декабре 1913 года стихотворение «Послушайте!». В те дни поэт работал в Петербурге над завершением и постановкой своей первой пьесы – трагедии «Владимир Маяковский». И своей тональностью, настроением, соотношением чувства любви с космосом, с мирозданием, стихотворение близко к этой пьесе, в чем-то продолжает и дополняет ее. Стихотворение строится как взволнованный монолог лирического героя, ищущего ответ на жизненно важный для него вопрос:

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
значит – это кому-нибудь нужно?
Значит – кто-то хочет, чтобы они были?
Значит – кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?

Лирический герой, формулируя главный для себя вопрос, мысленно создает образ некоего персонажа (в форме третьего лица: «кому-нибудь», «кто-то»). Этот «кто-то» не может перенести «беззвездную муку» и ради того, «чтоб обязательно была звезда», готов на любые подвиги. Образность стихотворения основана на реализации метафоры «звезды зажигают». Только загоревшаяся звезда придает смысл жизни, является подтверждением наличия в мире любви, красоты, добра. Уже в четвертом стихе первой строфы начинается развертывание картины того, какие же подвиги готов совершить герой для зажжения звезды: «надрываясь в метелях полуденной пыли», он спешит к тому, от кого это зависит – «врывается к Богу». Бог здесь

дан без всякой авторской иронии или негатива – как высшая инстанция, к которой обращаются за помощью, с просьбой.

В то же время Бог достаточно очеловечен – у него «жилистая рука» настоящего труженика. Он способен понять состояние посетителя, который «врывается», так как «боится, что опоздал», «плачет», «просит», «клянется» (а не просто смиренно молится, как «раб Божий»). Но сам подвиг зажжения звезды совершается не для себя, а для другого, любимого, близкого (может быть и родного, а может быть и просто ближнего), присутствующего в стихотворении как молчаливый наблюдатель и слушатель последующих слов героя: «...теперь тебе ничего? / Не страшно?..» Завершающие строки замыкают циклическую конструкцию стихотворения – дословно повторяется начальное обращение и затем следует авторское утверждение и надежда (уже без использования героя-посредника в третьем лице):

Значит – это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

В стихотворении поэт не только выражает свои переживания, но простым разговорным языком растолковывает читателю, слушателю свою мысль, старается убедить его логикой, примером, интонацией. Отсюда и разговорное «ведь», и многократное (пятикратное) «значит», и обилие восклицательных и вопросительных знаков. Вопрос, начинающийся словом «значит», не требует развернутого ответа – достаточно краткого «да» или молчаливого согласия. Заключительные строки, замыкающие кольцевое построение произведения, сохраняют вопросительную конструкцию. Но их утвердительная модальность резко повышена. И не только логикой предшествующих строк, но и собственными особенностями. Дополнительным разбиением создана пауза («зажигают» при повторе выделено в отдельную строчку). В последнем стихе звезду уже не зажигает кто-то посторонний (хотя бы и могущественный), а «необходимо, чтобы» она «загоралась» (возвратный глагол) как бы сама. И не где-нибудь в космосе вообще, а «над крышами», то есть вот здесь, рядом, в городе, среди людей, где находится поэт. Для самого поэта заключительные строки – уже не вопросы. Вопросом является лишь то, насколько разделяют его мнение о «нужности», «необходимости» звезды окружающие. Эта концовка – смысловой центр стихотворения. Один человек может «каждый вечер» приносить другому душевный свет, способен рассеять душевный мрак. Загорающаяся звезда становится символом душевных отношений людей, символом всепобеждающей любви.

Стихотворение написано тоническим стихом. В нем всего три строфы-четверостишия с перекрестной рифмовкой *авав*. Стихотворные строки (отдельные стихи) достаточно длинные и большинство из них (кроме 2-го и 3-го в первой строфе) дополнительно разбиты на несколько строчек столбиком. Благодаря разбивке строк акцентируются, актуализируются не только концевые рифмы, но и слова, заканчивающие строчки. Так, в первом и предпоследнем стихе выделено составившее самостоятельную строчку обращение, повторяющее заглавие – «Послушайте!» – и ключевое слово главной метафоры стихотворения – «зажигают». Во втором четверостишии – ключевое слово «Богу» и глаголы, передающие напряжение героя: «плачет», «просит», «клянется»... Помимо «главных» перекрестных концевых рифм в стихотворении слышатся и дополнительные созвучия («послушайте» – «жемчужиной», «значит» – «плачет»...), скрепляющие текст.

В интонационно-строфическом построении стихотворения «Послушайте!» есть еще одна интересная особенность. Конец четвертой строки (стиха) первой строфы («И, надрываясь / в метелях полуденной пыли») не является одновременно и концом фразы – она продолжается

во второй строфе. Это – междустрофический перенос, прием, позволяющий придать стиху дополнительную динамичность, подчеркнуть предельную взволнованность лирического героя.

Осенью 1914 года в печати появилась еще одна лирическая миниатюра поэта – «Скрипка и немножко нервно». Здесь метафорически как бы очеловечены музыкальные инструменты:

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась
так по-детски...
<...>
Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта,
и только где-то
глупая тарелка
вылязгивала:
«Что это?»
«Как это?»

Перед нами два образных центра («скрипка» – «оркестр»), в резком, непримиримом контрасте обращенные друг к другу. Очевидно, об оркестре можно сказать, что это не только очеловеченные инструменты, но и, наоборот, одеревеневшие, утратившие все живое, эмоциональное люди, ставшие инструментами. Оппозиция живого, способного чувствовать, переживать, плакать, и равнодушной, бесчувственной толпы («Оркестр чужо смотрел...») подчеркивается и выразительной соотнесенностью лексики: «скрипка... разревелась по-детски», «выплакивала»; «тарелка вылязгивала», «геликон – меднорожий, потный...» Применяя разные ритмы, поэт создает образ разлаженного оркестра. Лирический герой оказывается единственным, способным понять «скрипкину речь», почувствовавшим в ней нечто созвучное состоянию своей души:

Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи...

Так в стихотворении возникает лермонтовский мотив поиска и невозможности найти родственную душу. А оппозиция инструментов-метафор дополняется оппозицией Поэта и толпы обыкновенных прозаических людей («музыканты смеются: «Влип как!..»»), которым недоступно то, что почувствовал в жалобе скрипки поэт. И сама рифма «Влип как» – «скрипка» подчеркивает этот конфликт поэтического и пошлого, высокого и будничного, прозаического.

Стихотворение написано тоническим стихом, включает пять строф, строки-стихи которых разбиты на строчки и записаны столбиком. Строфы скреплены перекрестной концевой рифмовкой: «по-детски» – «Кузнецкий», «хорошо» – «ушел» (первая строфа); «смотрел, как» – «тарелка», «такта» – «как это» (вторая строфа) и т. д. Здесь уже используется широкий спектр рифм. Это не только неточные рифмы, но и составные («смотрел, как» – «тарелка»...), и неравносложные («такта» – «как это»...) и т. п. Кроме того, музыкальное, оркестровое звучание стихотворения усиливается перебивами ритма и целым рядом дополнительных рифменных созвучий («упрашивая» – «хорошо», «где-то» – «это»). Третья и четвертая строфы вновь (как и в «Послушайте!») связаны синтаксически. Возникает целая рифменная цепочка: «меднорожий» – «Боже» – «похожи» – «тоже»...

Контраст, несовместимость высокого искусства, красоты, духовности музыки и низменных материальных инстинктов жующей толпы – главная мысль стихотворения «Кое-что по поводу дирижера» (1915).

Стихотворение было опубликовано в августе 1915 года в журнале «Новый Сатирикон». Это сатира, но это рыдающая сатира, это смех, похожий на плач. Произведение, в котором вновь (как в «Скрипке и немножко нервно») действуют музыкальные инструменты, вызывает в памяти и другое стихотворение – «Нате!» Но ситуация здесь гораздо более безнадежная. Трагическое предстает как высшая форма искусства.

В «Нате!» поэт открывает перед тупой толпой шкатулку «бесценных слов». Здесь –

...тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба – изловчившись – в сытую морду
ударила горстью медных слез...

И сытая толпа в панике отступает перед непонятной ей силой трагического человеческого искусства. Дирижер, сначала приказавший «музыкантам плакать», теперь «обезумел вовсе» и приказал им «выть по-зверьи». В «Нате!» «грубый гунн» обещал публике «радостно плюнуть... в лицо вам»; теперь в ход идут инструменты:

в самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач...

Казалось бы, эти жующие, «избитые тромбонами и фаготами», отступили под натиском совершенно непонятого им искусства, так что даже «последний не дополз до двери». Но для самого «обезумевшего дирижера» дело оборачивается еще трагичнее:

Когда наутро, от злобы не евший,
хозяин принес расчет,
дирижер на люстре уже посиневший
висел и синел еще.

Поступок дирижера представлен Маяковским в романтическом ореоле. Однако едва ли столь трагический протест мог чем-то пронять толстокожую «тушу опоенную». Она может теперь спокойно есть «толстую семгу».

Трагическая безнадежность становится итогом наблюдений Маяковского за миром буржуазной обывательщины, хамства, равнодушия к человеку, пошлости и безвкусыя. Поэт ищет человека среди этой равнодушной толпы. Но пустыней предстает мир, гласом вопиющего в пустыне оборачивается и такое стихотворение, как «Дешевая распродажа». Произведение появилось в «Новом Сатириконе» в ноябре 1916 года. Уже два года шла Первая мировая война. Поэтом был написан ряд антивоенных стихотворений, поэма «Война и мир». Но по-прежнему одной из главных для Маяковского остается тема одиночества поэта среди непонимающей толпы.

Между поэтом и людьми – стена недоверия. Но поэт чувствует себя богатым, богаче не только «прохожих» – смешных и нищих, но и богаче, «чем любой Пьерпонт Морган», чем миллионер. Он уверен в нужности своих стихов, в своей грядущей славе и готов поделиться всеми богатствами своей души, всем, что у него есть, со всяким – «за одно только слово/ ласковое,/ человечье». Он объявляет «дешевую распродажу»:

Сегодня
<...>
продается драгоценнейшая корона.
За человечесье слово —
не правда ли, дешево?
Пойди,
попробуй, —
как же,
найдешь его!

Где же выход из этого мрака? Если в настоящем он одинок и смешон, то «через столько-то, столько-то лет» его, «сегодняшнего рыжего,/ профессора разучат до последних йот». Сегодня он лишь «кандидат на сажень городского морга», а завтра над ним «склонится толпа,/ лебезяща,/ суетна», «каждая курсистка... не забудет... замлеть» над его стихами.

Лирический герой Маяковского дореволюционных лет одновременно ощущает себя и одиноким, затерянным в толпе, и исключением из этой толпы, человеком завтрашнего дня. Его трагедия – это трагедия непонятого современниками, преждевременно пришедшего человека будущего. Именно «грядущие люди» видятся поэту адресатами его лирики, им он завещает «сад фруктовый» своей «великой души» («Ко всему», 1916).

«Облако в штанах»

Работа над первой пьесой (в марте 1914 г. трагедия «Владимир Маяковский» вышла отдельным изданием) утвердила поэта в необходимости продолжить творческие поиски в области крупных поэтических форм. В автобиографии «Я сам» (1922) Маяковский относит возникновение замысла нового произведения к началу 1914 года: «Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над «Облаком в штанах».

По свидетельству друзей-футуристов первые строчки первой главы поэмы «Облако в штанах» выросли из романтического эпизода в период футуристического турне. В Одессе (футуристы выступали здесь 16–19 января 1914 года) Маяковский познакомился с Марией Александровной Денисовой (1892–1944), красивой незаурядной девушкой, захватившей его воображение. По-видимому, и Мария симпатизировала Маяковскому, но при столь мимолетном трехдневном знакомстве с гастролирующим футуристом от каких-либо решительных шагов отказалась.

Не следует преувеличивать значение этого эпизода. Но история неразделенной любви как первоначальная тема нового крупного произведения могла возникнуть, начать складываться отсюда. Однако для осуществления замысла, неизмеримо усложнившегося в ходе творческой работы, поэту потребовалось полтора года. Жизнь вносила свои коррективы и в замысел, и в творческие планы. На начало мировой войны в августе 1914 года поэт откликнулся стихотворением «Война объявлена», полным мрачных поэтических ассоциаций. В августе – декабре 1914 года Маяковский пишет тексты для лубочных плакатов и открыток на военные темы, публикует серию статей в газете «Новь» по вопросам войны и искусства. С февраля 1915 года начинает сотрудничать с журналом «Новый Сатирикон», переезжает из Москвы в Петроград. К февралю 1915 года относятся первые публичные читки и первая публикация готовых отрывков новой трагедии (так сам автор первоначально определил это произведение). «Облако в штанах» было закончено в первой половине 1915 года. В предисловии ко второму бесцензурному изданию (1918) Маяковский писал: «Облако в штанах» считаю катехизисом современного искусства. «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» – четыре крика четырех частей». Композиционно, однако, поэма не имеет столь четко выраженного поэтического разделения этих «ниспровержений» по четырем ее частям. Но вся она наглядно подтверждает справедливость сказанного Б. Пастернаком о Маяковском на вечере памяти поэта в 1933 году: «Он как живая полнокровнейшая клеточка... человеческой культуры уже обозначал собою будущее... Его революционность есть революционность совершенно самостоятельная, порожденная не только героическими событиями, но и его типом, складом, мыслью, голосом. Революция ему снилась раньше, чем она случилась. Революционность его – революционность саморожденная, совершенно особого, я даже не боюсь сказать, индивидуалистического типа...» Прозорливо подмеченные Пастернаком «корни и зародыши будущего», «саморожденная революционность» многое предопределили в жизни и творчестве Маяковского.

Существенным в поэме «Облако в штанах» является вступление, дающее смысловой и эмоциональный ключ к непростому содержанию всего произведения:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу.
<...>
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут...

Повышенная экспрессивность художественного видения поэта порождает и необычный образный строй, создает редкую по выразительности трагически-напряженную атмосферу поэмы.

Любовные мотивы, с которых начинается поэма, разумеется, шире того, что «было в Одессе». Лирический герой Маяковского – это распахнутое настежь сердце, со всеми его радостями и болями, со всеми его острейшими противоречиями. Необычайная напряженность переживания превращает в участников трагедии и предметы внешнего мира, оживленные силой человеческого чувства, отвлеченные понятия обретают вещественность, конкретность. Душевное состояние передается в развернутом динамическом образе, выросшем из обыденного оборота речи «нервы разгулялись». Реализуя заложенный в нем, но почти угасший метафорический смысл, Маяковский создает картину бешеной скачки нервов, от которой даже «рухнула штукатурка в нижнем этаже». Охватившая сердце любовная страсть изображена как разгоревшийся «пожар сердца», нарисованный со всеми драматическими деталями, вплоть до пожарных в «сапожищах». Любовь в поэме – универсальное начало, сквозь призму которого просматривается и интимный, и нравственно-психологический, и социальный смысл. Космически громадна сфера воздействия истинной любви, способной, кажется, разговорить немоту самой Вселенной.

Поэма построена по принципу как бы расширяющегося концентрического пространства. Лирический герой, отвергнутый Марией, отвергается и обществом, самими отверженными, теми, чьим пророком, «тринадцатым апостолом» он себя сознавал:

...и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»

Идея жертвенного служения, углубляясь, выливается в поэме в предвидение «идушего через горы времени», в образ грядущего «тернового венца революций», обещающих духовное возрождение человека, «предтечей» чего и видит себя поэт. В освещении религиозных мотивов соединяются два стилевых пласта – патетический и саркастический. При этом широко используется библейская образность. Но для поэта как бы не существует различия любви «духовной» и любви «телесной». Несовершенство мира проявляется в том, что существует несчастная любовь:

Всемогущий, ты выдумал пару рук.
<...>
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

Отсюда и богоборческий мотив: раз Бог не смог создать совершенный мир счастливых людей, он должен уступить место новому Человеку.

Нигилистическое отрицание («я над всем, что сделано,/ ставлю «nihil»), тотальное «долгой» не является самоцелью для героя, оно пронизано пафосом утверждения новых ценностей («Снимите шляпу! / Я иду!...»). Этот вызов, однако, остается неуслышанным: «Вселенная спит...» Единственный выход отсюда по логике поэта – выход в реальное действие, в революцию.

Коллизия, заявленная в «Облаке...», была углублена и развита в поэмах «Флейта-позвоночник» (написана осенью 1915 г.), «Война и мир» (1916) и «Человек» (1916–1917). Во «Флейте...», где трагедия лирического героя связана с любовью к замужней женщине, отчетливо, уже в «Прологе», возникает мотив самоубийства («Все чаще думаю – / не поставит ли лучше / точку пули в своем конце»), ретроспективно представляющий все творчество Маяковского как балансирование на грани жизни и смерти. В «Войне и мире» антивоенная проповедь гармонического мироустройства силами человечества соединяется с готовностью героя Маяковского принести себя в искупительную жертву, взять на себя вину всех за погубленные жизни. В «Человеке» его любимая отдана Повелителю Всего. Бунтуя против такого положения вещей, лирический герой сам возносится на небо, но по возвращении на землю его все равно ждет одиночество.

К лету 1915 года относятся две встречи, два важнейших знакомства Маяковского. Поэт в те дни завершил поэму «Облако в штанах». В различных аудиториях Петрограда он знакомит с новым произведением товарищей по искусству.

В первых числах июля 1915 года, по-видимому, в ответ на пожелание Маяковского, переданное через общих знакомых, пришла открытка от М. Горького: «Буду рад видеть Вас. Если можно – приезжайте к часу, к завтраку. Всего доброго! А. Пешков». Поэт не замедлил воспользоваться предложением. Так на даче Горького состоялось личное знакомство писателей. В автобиографии «Я сам» (1922) Маяковский об этом важном знакомстве говорит с излишней иронией – наложились уже более поздние обстоятельства, приведшие в конце концов к разрыву этой дружбы: «Поехал в Мустамяки. М. Горький. Читал ему части «Облака». Расчувствовавшийся Горький обплакал мне весь жилет. Расстроил стихами. Я чуть загордился...»

В мае 1930 года, после трагической гибели Маяковского, М. Горький в частном письме так вспоминал эти встречи с Маяковским: «... Там он читал «Облако в штанах»... – отрывки – и много различных лирических стихов. Стихи очень понравились мне, и читал он их отлично, даже разрыдался, как женщина, чем весьма испугал и взволновал меня...»

Когда я сказал ему, что – на мой взгляд – у него большое, хотя, наверное, очень тяжелое будущее, и что его талант потребует огромной работы, он угрюмо ответил: «Я хочу будущего сегодня», и еще: «Без радости – не надо мне будущего, а радости я не чувствую!» Вел он себя очень нервно... Чувствовалось, что он не знает себя и чего-то боится... Но было ясно: человек своеобразно чувствующий, очень талантливый и – несчастный...»

Это знакомство, очень благожелательный отзыв Горького, признанного главы русской литературы, поистине окрылили молодого поэта (Маяковский был младше Горького на 25 лет). Он почувствовал, видимо, – при всей своей неуверенности, при всех своих сомнениях, – что он – Поэт, что он может со своим талантом войти в «большую» русскую литературу. Войти не как «апаш», нигилист, литературный хулиган, и даже не как представитель некоего литературного течения – футуризма, а просто как настоящий национальный русский поэт. Несомненно и влияние М. Горького на формирование общественных и эстетических идеалов молодого Маяковского.

Второе знакомство лета 1915 года, знакомство с семейством Бриков, стало для Маяковского фатальным, роковым, слишком многое предопределившим в его жизни, в самом характере его последующей творческой деятельности....

В салоне Бриков

В салон Бриков в Петрограде Маяковского привела его московская знакомая Эльза Каган, будущая французская писательница Эльза Триоле (1896–1970). Лиля Юрьевна Брик (Каган, 1891–1978) была ее старшей сестрой. Ее муж, Осип Максимович Брик (1888–1945), выпускник юридического факультета Московского университета, был наследником купца 1-й гильдии. Московская фирма «Павель Брикъ, Вдова и Сынъ» торговала драгоценностями и мехами. Брики вели светский образ жизни богатых интеллектуалов – много путешествовали, посещали театры, художественные вернисажи, престижные рестораны и т. п. К футуристам, в том числе и к Маяковскому, как писала сама Л. Брик, они в то время относились негативно, возмущались их скандальными выходками. Вот как она описывает ту знаменательную встречу: «Приехала в Питер Эльза... Маяковский... Мы шепнули Эльзе: «Не проси его читать». Но она не вняла нашей мольбе, и мы в первый раз услышали «Облако в штанах»... Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда. Маяковский ни разу не переменял позы... Он жаловался, негодовал, издевался, требовал, впадал в истерику, делал паузы между частями.

Вот он уже сидит за столом и с деланной развязностью требует чаю... Первый пришел в себя Осип Максимович. Он не представлял себе! Думать не мог! Это лучше всего, что он знает в поэзии!.. Маяковский – величайший поэт, даже если ничего больше не напишет. Он отнял у него тетрадь и не отдавал весь вечер. Это было то, о чем так давно мечтали, чего ждали».

С появлением Маяковского квартира Бриков в Петрограде на ул. Жуковского стала настоящим литературным салоном – местом встреч, споров, дискуссий представителей новейших течений русской поэзии. Здесь бывали братья Бурлюки, В. Каменский, Б. Пастернак, В. Хлебников, Н. Асеев, М. Кузмин, К. Большаков, Б. Кушнер, К. Чуковский. Заглядывал и М. Горький – сыграть в карты. Стали приходиться филологи – В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон, Е. Поливанов. Осенью 1916 года Осип Максимович издал на свои деньги первый «Сборник по теории поэтического языка». В начале 1917 года на квартире Бриков было основано Общество по изучению проблем поэтического языка – известное впоследствии ОПОЯЗ.

Между тем бурно развивался и роман Маяковского с хозяйкой салона – Лилей Юрьевной.

Весной 1916 года Маяковский написал ей стихотворное послание – «Лиличка! Вместо письма», датированное 26 мая 1916 года. Стихотворение отличается яркой образностью, прихотливой ритмикой, изобретательной рифмовкой. Это – полное драматизма лирическое любовное послание, где «любовь моя... тяжкая гиря»:

Дым табачный воздух выел.
Комната —
глава в крученыховском аде.
Вспомни —
за этим окном
впервые
руки твои, иступленный, гладил...

В дневниковых записях начала 1923 года, сделанных в форме неотправленного письма к женщине, Маяковский писал: «Любовь это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи, и дела, и все пр. Любовь это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным...» Для Маяковского, поэта-лирика, любовные переживания, этот «адреналин в крови», действительно могли служить источником подлинного поэтического вдохновения. И даже любовные мучения, любовный «ад», накладываясь на общее трагическое мироощущение поэта, стимулировали рождение необычайных художе-

ственных образов. Любовь же к замужней женщине, каковой была Лиля Юрьевна, которую «Бог такую из пекловых глубин... вывел и велел: люби!», уже изначально несла в себе черты драмы:

Захлопали
двери.
Вошел он,
весельем улиц орошен.
<...>
Крикнул ему:
«Хорошо!
Уйду!
Хорошо!
Твоя останется.
Тряпок нашей ей...
<...>
навесь жене жемчуга ожерелий!»

Это – отрывок из поэмы «Флейта-позвоночник», написанной осенью 1915 года после знакомства с Л. Ю. Брик и посвященной ей. Между тем, официальный муж хозяйки салона Осип Максимович, похоже, не особенно тяготился сложившейся пикантной ситуацией. Выступая меценатом, он печатает отдельными изданиями поэмы Маяковского «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» – с посвящениями «Тебе, Лиля», «Лиле Юрьевне Б.» Выпускает альманах «Взял», где сам впервые выступает как литератор с критической заметкой – хвалебным отзывом об «Облаке...»

Еще более нравилась роль хозяйки модного литературного салона самой Л. Ю. Брик. Ей посвящают стихи не только Маяковский, но и другие посетители квартиры Бриков – К. Большаков, М. Кузмин, В. Каменский...

В декабре 1917 года Маяковский переезжает в Москву. Семейство Бриков остается в Петрограде. Поэт выступает в знаменитом «Кафе поэтов» и на других литературных вечерах, снимается в нескольких кинофильмах на кинофирме «Нептун», выпускает вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским «Газету футуристов»... Но с июля 1918 года по февраль 1919 года Маяковский вновь большую часть времени проводит в Петрограде. Здесь в Театре музыкальной драмы в дни первой годовщины Октябрьской революции ставится его пьеса «Мистерия-буфф», с декабря 1918 года начинает выходить еженедельник «Искусство коммуны», где был опубликован ряд примечательных произведений поэта. С марта 1919 года Маяковский – вновь и окончательно в Москве. В это время переезжают в Москву и Брики. Постепенно – теперь уже в Москве – вновь налаживается и жизнь литературного салона Бриков.

В октябре 1921 года Л. Ю. Брик уехала повидать родственников в Ригу, где находилась по февраль 1922 года. Пожалуй, впервые со времени знакомства с Бриками в 1915 году в непрерывном калейдоскопе очень непростых личных дел и исторических катаклизмов (Первая мировая война, революции 1917 года, Гражданская война) поэт получил возможность «остановиться, оглянуться».

Маяковский, поэт-лирик, для которого «любовь – это сердце всего», наконец-то вновь обратился к этой теме, теме любви к женщине, любви к человеку – впервые со времени революционных событий 1917 года.

С конца 1921 по февраль 1922 года Маяковский работает над поэмой «Люблю» (вышла отдельным изданием в марте 1922).

В поэме любовь – главный предмет изображения и поэтического исследования. Произведение говорит о любви не только как об откровенном и нравственно чистом чувстве к женщине. В поэме это и любовь к жизни, к мирозданию в целом, и ненависть к тем, кто ранее унижал поэта своим богатством. Победившая революция, устранившая неравенство людей, позволит, как полагал в то время автор, разрешить и любовные конфликты, утвердить любовь как главную идею человеческого бытия. Ставящая вопросы такого «глобального» мироощущения, эта лиро-эпическая поэма имеет в то же время откровенно автобиографическую основу. Переживания лирического героя и авторское «я» поэта оказываются взаимопроникающими, практически неразличимыми.

В поэме одиннадцать глав, нумерованных, но имеющих каждая свое название. Заявляя самим заглавием поэмы (глагол в форме настоящего времени – «Люблю») преимущественное внимание к настоящему, автор, однако, в первой же главе переводит действие в более широкий временной план (или – во «вневременной», во время «вообще», «всегда»). События в поэме развиваются в прошлом (большая часть автобиографических глав), настоящем и (в последней главе) будущем. Первая вступительная глава своим полемическим заглавием – «Обыкновенно так» – и первой же строкой («Любовь любому рожденному дадена...») заставляет предположить, что любовь лирического героя поэмы будет не такой, как «у других», «у всех», не такой, как «обыкновенно». (Подобный композиционный прием встречался у Маяковского, например, в «Облаке в штанах», где во вступлении возникает образ некоего обобщенного «Вы», характеризуемого как «нежные» и «грубый», того «Вы», в оппозиции к которому находится поэт, чему он далее в поэме страстно себя противопоставляет.)

В «Люблю» реализация антитезы «я» – «все» начинается уже с первых строк второй главы («Мальчишкой»): «Я в меру любовью был одаренный // Но с детства...» Традиционный для поэзии Маяковского максимализм лирического героя выступает как противопоставление двух разных взглядов на любовь, столкновение двух позиций – мещанской, обывательской и позиции лирического героя. Так входит в поэму конфликт, получающий дальше многогранное развитие. Шесть следующих за вступлением глав поэмы (2-я – 7-я) – художественная автобиография героя: «Мальчишкой», «Юношей», «Мой университет» (название, наводящее на сопоставление с «Моими университетами» М. Горького, опубликованными годом позже – в 1923 г.), «Взрослое», «Что вышло», «Зову». Конфликт героя и «всех» постепенно нарастает. «Мальчишкой» он обходится «без груза рубах, / без башмачного груза» (в отличие от тех, кто «манжеты наделал / и груди стал заливать крахмалом...»); его не всегда понимают даже родные («Сердилась мама», «Грозился папаша»). Поэт впервые рассказывает в поэме о своем участии «юношей» в революционном движении:

Меня ж
из 5-го вышибли класса.
Пошли швырять в московские тюрьмы.

Эта деталь дает поэту нравственное право противопоставить свое понимание цельной, чистой любви – обывательскому пониманию:

В вашем
квартирном
маленьком мирике
для спален растут кучерявые лирики.
<...>
Меня вот
любить

учили
в Бутырках.

В главе «Мой университет» конфликт с «маленьким мириком» обывателей приближается к кульминации. Герой просто говорит на ином, не понятном обывателю «языке». Его образ возвышается на основе гипербол: он может «с домом слиться», понимает «язык трамвайский», обучается «азбуке с вывесок», географию изучает собственными «боками», ночуя на голой земле, беседует с «водокачками», «слуховыми окнами» крыш. Во «Взрослом» гиперболизация и метафоризация образа лирического героя продолжается: его душит в объятьях Москва «кольцом своих бесконечных Садовых», ему понятно «столиц сердцебиенье дикое», сам герой равновелик «Страстной площади». Противопоставление «я» – «все» в автобиографических главах подчеркнуто и синтаксически – сообщения о выпавшем на долю автора начинаются с противительных конструкций: «А я...» (многократно), «А тоже...», «Меня ж...», «Меня вот...», «Я вот...», «На мне ж...». Описанное в автобиографических главах (беззаботное детство, Бутырская тюрьма, страстное жизнелюбие, ненависть к «жирным») сделало лирического героя человеком огромного сердца: «На мне ж / с ума сошла анатомия. // Сплошное сердце – гудит повсеместно». В главах «Что вышло» и «Зову», представляющих кульминацию конфликта «я» – «все», реализуется метафорическое, расхожее выражение «огромное сердце». Сердце становится настолько огромным, что герой с его косою саженью «плеч» сам становится лишь «сердечным придатком», оно таково, что

Распора не сдержат ребровы дуги.
Грудная клетка трещала с натуги.

Разросшееся сердце порождает и гигантские последствия: «громада любовь, громада ненависть». Поэт чувствует себя «мира кормилицей», «вытомленным лирикой», «стихов молоком», которым, однако, пока некуда «вылиться». Во всех этих главах поэт ведет разговор со «всеми», обращается ко «всем» («В вашем / квартирном / ...мирике»... – глава «Юношей»; «Скажите – / а с домом спеться / можете?..» – глава «Мой университет»; «Входите страстями! / Любвями влазьте!..» – глава «Взрослое» и т. д.). Лишь в главе «Что вышло» возникает «она» (правда, как бессловесный пассивный свидетель): «...ты знаешь, / я же / ладно слажен...». Метафора «громады», «ноши» сердца означает готовность лирического героя любить, отдать любимой все накопленное душевное богатство, его способность на саморастворение в любви, в любимой. И в 8-й главе «Ты» поэт признается в собственной ранимости, детскости и беззащитности при внешних богатырских, «зверских» данных. Чем и пользуется героиня – «ты». С юмором, самоиронией, реализуя разговорную метафору «отнять – отдать сердце», поэт сообщает о том, как «она» («ты») –

Пришла —
деловито,
за рыком,
за ростом,
взглянув,
разглядела просто мальчика.
Взяла,
отобрала сердце
и просто
пошла играть —
как девочка мячиком.

Освобожденный от непомерной «ноши» лирический герой радуется: «Нет его – / ига! // От радости себя не помня, // скакал, / индейцем свадебным прыгал, // так было весело, / было легко мне». С этим «освобождением» наступает и развязка конфликта между «я» и «все». Герой, отдав сердце в руки любимой, чувствует себя еще богаче: «Любовь / в тебя — / богатством в железо – // запрятал, / хожу / и радуюсь Крезом» (9-я глава – «Невозможное»). Но возникает новое противоречие: для него любовь – это все, это жизнь, для нее – игра. Несответствие, разномасштабность отношения «его» и «ее» к любви налицо. Потому кроме веселой игры сердцем, «как девочка мячиком» героиня себя больше никак в поэме не проявляет. Отношения же героев как бы переносятся во вневременную, «вечную» область, где появляются сравнения («Флоты – и то стекаются в гавани. // Поезд – и то к вокзалу гонит...»; «Скупой спускается пушкинский рыцарь // подвалом своим любоваться и рыться...»), подчеркивающие постоянство, неизменность чувства (10-я глава – «Так и со мной»). Тревожное обращение лирического героя –

Так я
к тебе возвращаюсь, —
разве,
к тебе идя,
не иду домой я?! —

остается всего лишь риторическим вопросом, вопросом без ответа. На клятву лирического героя (последняя, 11-я глава – «Вывод») – «...клянусь – / люблю / неизменно и верно!» – героиня также никак не отвечает. Клятва остается только его клятвой. Таким образом в поэме обозначен тот любовный конфликт, который решается Маяковским в поэме «Про это». В «Люблю» представлен широкий круг образов, автобиографических и исторических деталей, имен («Мужчина по Мюллеру...», «берег Риона», «три листика», «московские тюрьмы», «Бутырки», «Булонский лес», «Иловайские», «Барбаросса», «Добролюбов», «кольцо... Садовых», «Страстная площадь», «Мопассан», «Крез» и др.), которые включают различные состояния лирического героя в широкий пространственно-временной исторический контекст. Факты частной жизни человека начала XX века оказываются связанными с всеобщим ходом истории. Лирическое в своей основе произведение, описывающее состояния лирического героя, приобретает и эпические черты.

Поэма «Люблю» продолжает ряд лироэпических поэм дореволюционного Маяковского. Автобиографическая канва поэмы связана с событиями середины 1910-х годов, герою поэмы – «одних только весен... 20 лет». Преемственна и образная система (метафоры, гиперболы и др.) произведения. Но в мироощущении лирического героя уже заметны и моменты, внесенные послереволюционным временем.

Поэма в целом написана акцентным, тоническим стихом, богата удачными поэтическими приемами. Изобретательны, например, некоторые составные и неравносложные рифмы: «дадена» – «надень», «прочего» – «почва», «муштрована» – «ровно», «зное» – «заное», «ободрав ее» – «географию», «глобус» – «хлопаюсь» и другие.

Летом 1922 года Маяковский пишет – в качестве вступительной статьи к собранию своих сочинений – «так называемую биографию» – «Я сам», документальное прозаическое произведение о своей жизни, полное мягкой иронии и художественного блеска. Свое место и интересное развитие в «Я сам» нашли и некоторые образы автобиографических глав поэмы «Люблю». В последней тогда главе автобиографии «Я сам» под рубрикой «22-й год» поэт сообщает о своих творческих замыслах в то время: «Задумано: О любви. Громадная поэма. В будущем году кончу».

Этим произведением стала поэма «Про это», завершенная в феврале 1923 года. «Написал «Про это». По личным мотивам об общем быте», – так охарактеризовал автор это произведение, дополняя позднее автобиографию «Я сам».

Поэт сообщал о работе над новой поэмой о любви еще летом 1922 года. Но реальным поводом, «последним толчком» к «переводу на бумагу» строк, образов поэмы «Про это» стали, по-видимому, события, «личные мотивы» декабря 1922 года – кризис отношений Маяковского с Л. Ю. Брик, крушение ее «идеального образа» в глазах даже такого неисправимо наивного и всепрощающего идеалиста и рыцаря, как Маяковский.

В поэме же, во многом трагической и кризисной, вопросы любви и семьи поставлены в свете единства личного и общего, в свете конфликта между старым и новым. Поэма открывается вступлением, отвечающим на вопрос «Про что – про это?». Полуироническая формулировка вопроса как бы смягчает напряженную патетику ответа в определении темы. Далее идут две главы: «Баллада Рэдингской тюрьмы» и «Ночь под Рождество». Заключает поэму глава «Прошение на имя...», как и вступление, несущая в названии смягчающую иронию. И во вступлении, и в заключении лирический герой сливается с самим поэтом в страстном утверждении любви, какой она должна быть. Две главы с условно-фантастическим сюжетом повествуют не столько о любви, сколько о ревности. На драматизм и фантастичность сюжета указывают и их названия, вызывающие литературные ассоциации с произведениями Оскара Уайльда и Н. В. Гоголя.

Лирический герой поэмы в силу каких-то сложностей, остающихся за пределами поэмы, разлучен с любимой. Он чувствует себя в своей комнате, как в тюрьме. Единственная надежда – «Он. / На столе телефон». Но связаться с любимой не удастся, телефонный сигнал, звонок, гиперболизируясь, реализуется в землетрясение в центре Москвы. «Скребущаяся ревность» олицетворяется, превращая героя в медведя, который, однако, страдает, плачет. Слезы – вода, переходят в образ реки. Начинается любовный бред-галлюцинация. На «подушке-льдине» человек-медведь плывет уже по Неве, в прошлое, узнает себя в стоящем на мосту человеке, которого надо спасти. К этому образу поэт отсылает и эпиграфом к первой главе – строками из собственной ранней поэмы «Человек»: «Стоял – вспоминаю. / Был этот блеск. //И это / тогда / называлось Невею». Герой плывет дальше, «остров растет подушечный», превращается в сушу. Герой, оставаясь медведем, оказывается уже в Москве. Он обращается к встречным с просьбой, мольбой помочь человеку на мосту. Но омещанившиеся знакомые лирического героя его просто не понимают. И сам он, и «человек на мосту» осознают, что одному спастись нельзя. Можно лишь – «всей / мировой / человеческой гущей». И спасаемый, и поэт, остаются верными идеалу подвижничества, добровольно принятому с юности долгу:

У лет на мосту
на презренье,
на смех.
<...>
Должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь.

Поэт, «всей нынчести изгой», у которого «бредом жизнь сломалась», возносится в небо, оказывается на колокольне Ивана Великого в московском Кремле, затем – на вершине горы Машук, у подножия которой был убит «гусар» – Лермонтов. Против героя поэмы «идут дуэлянты», обыватели, его оскорбляют, швыряют «в лицо магазины перчаточные», расстреливают «с сотни шагов, / с десяти, / с двух, // в упор – / за зарядом заряд». Этих мешан не оста-

навливает и то, что герой-поэт сообщает им: «Я только стих, / я только душа». В результате «Лишь на Кремле / поэтовы ключья // сияли по ветру красным флажком». А герой-победитель плывет в мироздании на борту «ковчега-ковша» Большой Медведицы и «медведьинским братом» горланит «стихи мирозданию в шум». (Через три года образ смерти и бессмертия, как полета «к звездам» будет использован Маяковским в поэтическом отклике на реальную смерть – Сергея Есенина.) В поэме же ковчег пристает «лучами» к тяжести «подоконничьих камней» той же комнаты – жилища поэта, фантастическое путешествие заканчивается, лирический герой в «Прошении на имя...» сливается с самим поэтом. В заключительной главе «медведь-коммунист» обращается к «большелобому тихому химику» будущего: «Прошу вас, товарищ химик...» Он просит воскресить его через тысячу лет. В этом будущем не должно быть «любви – служанки / замужеств, / похоти, / хлебов». Это будущее и нужно для того, «чтоб всей вселенной шла любовь»; «Чтоб вся / на первый крик: / – Товарищ! – // оборачивалась земля».

По-видимому, справедливы мнения исследователей, что мотивы заключительной главы поэмы «Про это» созвучны, с одной стороны, «философии общего дела» русского философа Николая Федорова (создавшего грандиозный утопический проект о воскрешении предков) и, с другой стороны, философии всеединства, бессмертия любви другого русского философа – Владимира Соловьева.

Однако утопии остаются утопиями даже в одеждах художественных образов. А. В. Луначарский, слушавший поэму «Про это» в авторском исполнении, пронизательно отметил: «Он клеймит в своей поэме быт, но вместе с тем кажется изгнанником и из быта, и из будущего – человеком, которому все время мерещится крайняя степень уединенности, отверженности».

В 1915–1923 годах Маяковский в той или иной форме посвятил своей «музе», Л. Брик, дюжину произведений – несколько лирических стихотворений, несколько лиро-эпических поэм, пьесу «Мистерия-буфф». Некоторые из этих произведений ни тематически, ни хотя бы эпизодом, образом, строкой, скрытым начальным импульсом никакого отношения к Брикам не имели.

Между тем, само двусмысленное положение «штатного любовника замужней дамы» не могло не быть источником серьезных нравственных переживаний поэта. Не могли не прийти к разрыву и их любовные отношения. Что, собственно, и произошло к концу 1923 года. Имя же Лили Юрьевны уже было запечатлено Маяковским, уже вошло в историю литературы. Но в частной, личной жизни, в быту, Маяковский был предельно, щепетильно честным, порядочным и обязательным человеком. Неизменным в дружбе, преданным товарищем, человеком слова. В то же время – очень ранимым, очень уязвимым, беззащитным. С Бриками он хотел, очевидно, разойтись мирно, спокойно, по-доброму, «оставаясь друзьями». Но намерения Брикков не совпали с его планами.

Далее и начинается подлинная трагедия поэта. Отмеченные качества Маяковского, как и его явная неспособность сказать женщине решительное «нет», были к тому времени уже вполне оценены Лилей. В свою очередь у Маяковского и Осипа Брика сохранялись (и постоянно возобновлялись, может быть намеренно) определенные литературные, редакционно-издательские и т. п. деловые отношения. Это позволяло и Лиле Юрьевне по-прежнему держать Маяковского как бы «при себе», как главную фигуру, «приманку» своего салона, и как источник собственного материального благополучия. Втайне от поэта она пресекала всякие попытки Маяковского связать свою судьбу с какой-либо иной женщиной. Он до конца жизни так и остался одиноким.

Из воспоминаний Вероники Полонской, с которой оказались связаны последние отчаянные надежды поэта: «Она (Л. Брик) навсегда хотела остаться для Маяковского единственной неповторимой. Когда после смерти Владимира Владимировича мы разговаривали с Лилей

Юрьевной, у нее вырвалась фраза: «Я никогда не прощу Володе двух вещей. Он приехал из-за границы и стал в обществе читать новые стихи, посвященные не мне, даже не предупредив меня. И второе – это как он при всех и при мне смотрел на вас, старался сидеть подле вас, прикоснуться к вам».

О своем стремлении остаться в истории литературы единственной «Беатриче» Маяковского Лиля Юрьевна совершенно откровенно говорила сама. И для этого многое сделала как после смерти поэта, так и еще при жизни – когда их любовные отношения уже прекратились. Эта маленькая, такая «хрупкая» женщина на самом деле обладала необычайно властным характером, которому на протяжении ее долгой жизни подчинялись практически все. А легко ранимый, уязвимый, панически опасющийся бытовых скандалов Маяковский вполне осознавал, что простая попытка воспеть какую-либо иную «музу», посвятить стихи иной женщине вызовет непредсказуемые последствия.

Иным становится сам характер творчества поэта. Любовные сюжеты появляются у Маяковского лишь в аллегорических, фантастических формах («Разговор на Одесском рейде десантных судов: «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия», 1926), иногда проскальзывают побочной линией в публицистических, сатирических произведениях.

Можно называть множество причин, убедительных и не очень, этой поэтической трансформации глубочайшего, нежнейшего поэта-лирика. Но не последняя среди этих причин (и никогда не называемая) – трагическая неспособность Маяковского-человека решительно развязаться с диктатом Бриков.

Со второй половины 1920-х годов Маяковский – в постоянных разъездах. В 1926 году поэт проводит в поездках 170 дней. В 1927-м – почти 190. Об этом всегда писали, что «агитатор, горлан-главарь» несет свое искусство в массы, встречается с читателями, изучает жизнь. Ищет и находит темы, сюжеты новых произведений. Да, конечно, все это было. Но было и другое – то, что Маяковский рвался из Москвы, из «своего дома». В Москве он задерживался лишь по неотложным издательским, театральным, организационно-писательским делам, бывало – по болезни. Или – когда в Москве не было Бриков, когда они были в отъезде. Начиная с 1924 года (да и раньше тоже) практически все лирические стихи создавались поэтом вне контактов с Л. Ю. Брик, с Бриками вообще. Как правило, в отъезде из Москвы. При Лиле, при Бриках еще как-то «работалась» публицистика, сатира, газетная «поденщина»... Никакой «музы», никакой «вдохновительницы» давно уже не было. Было прямо противоположное.

Поэтохроника революции

Свержение царизма, Февральскую революцию – «нового утра новую дрожь» («Революция. Поэтохроника») – поэт воспринял с энтузиазмом, как начало воплощения мечтаний о переделке мира, пересмотре «миров основы». Сам замысел социальной революции был для Маяковского воплощением «социалистов великой ереси», реализацией идей, за которые он, «товарищ Константин», уже отсидел свои «11 бутырских месяцев» в 1908–1909 годах. Революция была еще одной, практической, гранью романтического бунта поэта, художника, творческой личности против бездуховности, пошлости, бесчеловечности буржуазного мира.

Поэт испытывает явный прилив творческих сил. В первом же номере журнала «Новый сатирикон», вышедшем после падения самодержавия (№ 11 от 17 марта 1917 г.), Маяковский публикует – под заголовком «Восстанавливаю» – отрывки из «Облака в штанах», изъятые ранее цензурой. В том числе и строки:

...в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

В эти же дни он начинает писать новое произведение – поэтический дневник первых дней революционной эры, законченный 17 апреля 1917 года. Поэма «Революция. Поэтохроника» появилась 21 мая 1917 года в газете «Новая жизнь», издававшейся М. Горьким. Поэт, кстати, не сомневался, что февраль – это лишь начало:

Граждане!
Это первый день рабочего потопа.
Идем
запутавшемуся миру на выручу!

И именно в революции голос поэта, голос одиночки сливается с голосом «народа огромного», поэт чувствует себя частью огромного «Мы», того «мы», которое становится хозяином жизни, ее творцом, берет на себя ответственность за судьбы человечества, земли.

Маяковский активно участвует в различных мероприятиях творческой интеллигенции Москвы и Петрограда, связанных, в частности, с охраной художественных ценностей от разграбления, выступает с лекцией «Большевики искусства», пишет знаменитое двестишестое:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Октябрьская революция была воспринята Маяковским как возможность соединения социалистической идеологии и искусства. Характер его творчества определяют слова из автобиографии «Я сам»: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция...»

Поэт стремится дать «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», вылившееся в 1918 году в пьесу «Мистерия-буфф», поставленную в Петрограде к первой годовщине Октябрьской революции. «Мистерия-буфф» осталась в истории русской литературы и театра как первая советская революционная пьеса. Используя библейский сюжет о Ноевом ковчеге, Маяковский показал борьбу идей, столкновение классов. Революционные события отражены в форме плаванья нового ковчега по вздыбленному историческим катаклизмом океану. В ковчеге спасаются семь пар чистых и семь пар нечистых, символизирующих

противоборствующие стороны эксплуататоров и трудящихся, старый и новый мир. И здесь у автора – глубокое чувство гордости за родной народ и революционный оптимизм хозяина своей судьбы. Представитель победившего народа, кузнец, один из «нечистых», в пьесе говорит:

Пусть нас бури бьют,
пусть изжарит жара,
голод пусть —
посмотрим в глаза его,
будем пену одну морскую жрать.
Мы зато здесь всего хозяева!

Рабочие, труженики, обитатели нового ковчега достигают «земли обетованной» – коммуны, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революцией – «прачковой святой». Несмотря на бесхитростный, лубочный сюжет, прямолинейные сентенции, пьеса неслась в себе дух времени, энергию действия.

Для произведений Маяковского этого времени характерен сквозной образ революции как нового очищающего всемирного потопа. «Это первый день рабочего потопа» («Революция. Поэтохроника»); «Мы разливом второго потопа перемоем миров города» («Наш марш»). Этот же библейский образ потопа составил сюжет пьесы «Мистерия-буфф». Поистине вселенский, космический размах образов «Нашего марша», «Мистерии...» говорит о щедрости чувств поэта, вызванных революцией. Хотя сами эти поэтические образы носят еще достаточно абстрактный характер, не связанный с конкретными реалиями текущих дней революции.

Образ коммуны и образ России-родины сливаются в одно целое в знаменитом «Левом марше», впервые прочитанном Маяковским в декабре 1918 года в Матросском театре Петрограда. «Мне позвонили из бывшего гвардейского экипажа и потребовали, чтобы я приехал читать стихи, и вот я на извозчике написал «Левый марш». Конечно, я раньше заготовил отдельные строфы, а тут только объединил адресованные матросам», – описывал поэт позднее (в 1930 г.) историю создания знаменитого марша.

В «Левом марше» были «сгущены стихом» ведущие тенденции революционной действительности тех дней. В каждой строфе «Левом марша» слышатся и раскаты митинговой, ораторской речи перед революционными массами, и четкость военного приказа, команды военачальника перед строем:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

Тут и призывы, поднимающие настроение («Эй, сине-блузые!/ Рейте!...»), и уверенность в правоте революционного дела, в победе («Коммуне не быть покоренной...», «России не быть под Антантой...»), и вера в светлое будущее, которое оправдывает нынешние жертвы («Там/ за горами горя/ солнечный край непочатый...»). С этим органично соединяются и командирская просторечная шутка («Словесной не место кляузе...»), и строгий окрик («Кто там шагает правой?...»), и железная несокрушимость идущих вперед колонн революции («Левой! Левой! Левой!...»). Энергичные и романтические строки «Левом марша» рисовали образ русского народа, первым устремившегося к социализму, к коммуне, первым взявшегося «штур-

мовать небо». Недаром это стихотворение Маяковского оказалось переведенным на многие языки народов мира.

Весной 1918 года Маяковский пишет «Оду революции» – документ, свидетельствующий об острейшей политической и литературной борьбе того времени и о личном мужестве поэта. Если Февральскую революцию 1917 года приветствовала большая часть русского просвещенного общества, то к Октябрьской революции значительная часть русских обывателей и интеллигенции отнеслась настороженно, а многие и открыто враждебно. На обывательских интеллигентских «посиделках» в этот период преобладали настроения выжидания, надежды на то, что большевики вот-вот падут. Восторженно воспевая революцию, уже тогда четко определяя для себя «в каком идти, в каком сражаться стане» («Во весь голос», 1930), Маяковский сражается за революцию, прозревая в ней, сквозь все ее «эксцессы», исторический шанс на воплощение своих собственных идеалов. При этом для поэта пафос революции состоит не в разрушении, а в созидании: «Машинисту/ шахтеру.../ кадишь благоговейно,/ славишь человеческий труд...» Чтобы передать это величие, поэт воскращает торжественное одическое «О»:

Тебе,
освищенная, осмеянная батареями
<...>
восторженно возношу
над руганью реемой
оды торжественное
«О»!
О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая!

Два лика революции, два ее реальных проявления – героическое, созидательное и стихийно-разрушительное – параллельны двум типам ее восприятия: поэта и обывателя:

Тебе обывательское
– о, будь ты проклята трижды! —
и мое,
поэтово
– о, четырежды славься, благословенная!

У Маяковского, поэта-лирика, не случайно одним из эпитетов поэтического восприятия революции в «Оде...», наряду с «великой» и «благословенной», стоит – «детская». Октябрьская революция была воспринята поэтом как весеннее пробуждение («зеленью ляг, луг...» – «Наш марш», 1917), как рождение, начало новой жизни, рождение нового общества, где и сам поэт вновь почувствовал себя молодым, вновь ощутил в себе «детское».

В весенние дни 1918 года Маяковским написано и лирическое стихотворение «Хорошее отношение к лошадям». В стихотворении отсутствуют прямые патетические или идеологические отсылки к грандиозности переживаемого момента, нет злободневных или космических образов революции и т. п. Перед нами – чисто лирическое произведение. Но здесь есть та же гуманистическая мысль: главное, по Маяковскому, ощущение молодости, обретение подлинного смысла в жизни, в работе – «и стоило жить, / и работать стоило».

В основе стихотворения – обычное, будничное для тех голодных лет происшествие: упавшая от истощения и усталости лошадь на скользкой и крутой московской улице Кузнецкий

мост. За этой сценой наблюдает, смеется толпа зевак – «штаны пришедшие Кузнецким клешить». И далее – традиционная тема оппозиции поэта и толпы, одиночество героя в равнодушной и глухой толпе «зевак», сделавшей себе любопытное зрелище из чужого горя:

Смеялся Кузнецкий.
Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.
Подошел
и вижу
глаза лошадиные...

Это удвоение – «Подошел и вижу» – позволяет продлить, задержать в восприятии деталь, связанную с усталыми, печальными глазами лошади. Но, согласно поэту, лошадиный взгляд осмыслен – в нем «какая-то общая звериная тоска». Лирический герой обнаруживает в нем проявление общей усталости, которую переживает весь народ – «все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь». Это «все мы...», «каждый из нас...» относится к таким, как сам лирический герой, к тем, для кого «улица... течет по-своему», но кто, в отличие от смеющихся сгрудившихся «зевак», не мыслит жизнь без поиска смысла жизни, без работы. Лирический герой ранней, дореволюционной лирики Маяковского готов был отдать все богатства своей души «за одно только слово ласковое, человечье», но... «пойди, попробуй, – как же, найдешь его!» («Дешевая распродажа», 1916). В новых революционных условиях между лирическим героем и необычной героиней – лошадью – возникает понимание, и сам герой находит нужные слова:

«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете, что вы их плоше?..»

Традиционный в русской литературе образ умирающей от истощения и побоев «саврасой крестьянской клячки» возникал ранее у Достоевского (в сне Раскольникова), у Некрасова, у Салтыкова-Щедрина... По любопытному совпадению вместе со стихотворением Маяковского появился петроградский очерк М. Горького «В больном городе» с аналогичным сюжетом – об упавшей истощенной лошади, очерк, окрашенный в мрачные тона. Но «Хорошее отношение...» – явное обновление литературной традиции. Характерные средства поэтической образности обретают в стихотворении новое содержание, само произведение, в отличие от литературных предшественников, получает оптимистическое завершение:

...лошадь рванулась,
встала на́ ноги
ржанула
и пошла...

Ощущение новизны жизни, вернувшегося детства имеет своей основой глубоко гуманную логику, обращенную в будущее, жизнеутверждение, убеждение в неизбежном торжестве подлинной человечности после всех неудач и страданий.

Стихотворению в полной мере присущи характерные для Маяковского черты: яркая метафоричность, точная живописность деталей, использование олицетворения, разнообразие звукового и ритмического рисунка, оригинальность рифм. Написано стихотворение тоническим, акцентным стихом. Хотя в отдельных стихах-строках, как обычно у Маяковского,

используются традиционные или «почти традиционные» стопы – ямб, амфибрахий и т. п., не ими в целом определяется ритмический рисунок стихотворения. У Маяковского особо значимым в ритме оказывается не стопа, а слово, которое выделяется, подчеркивается ударением. Важнейшим элементом ритма становится чередование ударных слов, так что количество безударных слогов между ударными отходит как бы на второй план. Это и составляет сущность тонического (от греч. *τόνος* – тон, ударение) стиха.

Ритмический рисунок первых строк передает звук цоканья лошадиных копыт о мостовую:

Били копыта.
Пели будто:
– Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб. —

В звукоподражательном ряду использованы слова, значимые для характеристики времени, в них слышится не только цокот копыт, но и печальные приметы будней («Грабь», «Гроб») и человеческое настроение («Груб»). В первой строфе – перекрестные концевые рифмы «будто» – «обута» и «Груб» – «круп». Но второй стих строфы – цепочка слов «Гриб... Груб» – наполнен не просто своеобразной звуковой аллитерацией. Он еще является как бы «стихом в стихе», что подчеркнуто автором и графически, записью столбиком, где каждое слово – отдельная строка. Этот «стих в стихе» образует оригинальную цепочку неточных, так называемых диссонансных рифм. Это рифмы, у которых разнятся ударные гласные, но совпадают послеударные звуки (здесь совпадают и предупредные, что, естественно, усиливает созвучие). То же можно видеть в двух полустипах третьего стиха: «опита» – «обута» (одновременно эта пара является рифмой – внутренней и концевой – к соответствующим полустипам первого стиха: «копыта» – «будто»). Диссонансные рифмы успешно использовались Маяковским и в ряде других произведений (например, «слово» – «слева» – «слава», «дула» – «дола» – «дело» – концевые рифмы зачина поэмы «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», 1923). Между тем ритмическая четкость первой строфы «Хорошего отношения...», передающая бег лошади, резко обрывается – следует междустрофический перенос, анжанбеман: «Лошадь на круп // грохнулась...» Этот ритмический перебой позволяет акцентировать внимание на центральном сюжетном эпизоде. В последующих строфах стихотворения использован широкий спектр оригинальных – глубоких, составных, неравносложных... – рифм: «за зевакой зевака» – «зазвенел и зазвякая», «лишь один я» – «лошадиные», «в вой ему» – «по-своему», «каплища» – «тоска плеща», «в шерсти» – «в шелесте», «няньке» – «на ноги», «рыжий ребенок» – «жеребенок», «стойло» – «стоило».

В декабре 1918 года в стихотворении «Приказ по армии искусства», опубликованном в газете «Искусство коммуны», Маяковский призывает:

Улицы – наши кисти.
Площади – наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!

И художник-поэт Маяковский сам начинает создавать эту «тысячелюстную» книгу времени. К первой годовщине Октября появляется альбом «Герои и жертвы революции» (1918) с текстами к рисункам, сочиненными Маяковским. Затем – «Советская азбука» (1919), сборник политических юмористических двустиший на каждую букву алфавита, сочиненных и проиллюстрированных уже самим автором.

С октября 1919 года Маяковский действительно выносит свое искусство поэта и художника «на улицы», «на площади» – начинает работу над сатирическими и агитационными плакатами «Окон РОСТА», Российского телеграфного агентства. Важнейшая, актуальнейшая информация о событиях в стране и за рубежом, поступающая в РОСТА, в руках художников и поэтов приобретала форму броских плакатов с запоминающимися рисунками и текстами. Плакаты выставлялись в оконных витринах на главных улицах и площадях Москвы, Петрограда и других городов страны.

В «Окнах РОСТА» ярко проявился мощный синтетический талант автора – поэта и художника. Но уникальность многогранной творческой личности Маяковского в эти годы проявилась еще и в такой области, как кинематография. Весной-летом 1918 года он пишет сценарии и снимается в главных ролях в фильмах по собственным сценариям «Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган», «Закованная фильмой».

Продолжением маяковской «поэтохроники» революции становятся многочисленные произведения гражданской лирики, лиро-эпические поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924), «Хорошо» (1927). Все поэмы начинаются с характерного слова – время. Оно становится самостоятельным образом этих произведений, этой поэтохроники. В поэме «Владимир Ильич Ленин» это историческое время народных движений и зарождения революционных теорий в Европе и России. В поэме «Хорошо!» это время кануна революции, время революционного вихря, Гражданской войны и первых мирных лет Советов. Автор показывает эпоху переломную, в корне изменившую ход истории, судьбу страны. Героем поэм становится сам народ. Все это придает произведениям Маяковского черты эпоса, но эпоса особого рода, в котором все события даны в восприятии и оценке лирического героя.

Главный герой поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924) не столько реалистический образ, сколько герой, имеющий ореол вечного идеала. Поэма строится по типу жития. Описываются времена до пришествия в мир великого человека, затем – его подвиг, смерть, и далее развивается тема мистериального преображения. Ленин воспринимается не как частное лицо, а как почти что предначертанная свыше личность. Он не только провидец, прозревающий «то, что временем закрыто», но и «самый человеческий человек», наделенный состраданием, жаждой избавить народ от войн, «разгромов, смертей и ран». Ленинский подвиг высвечен в поэме через факт его кончины. Поэма начинается и кончается речью на траурном митинге. И этот образ звучащей речи соединяет поэта и слушателя-читателя общей памятью о вожде. Так тема вождя, изменившего ход истории, становится материалом раскрытия пророческой роли поэта-трибуна. Для поэта важно, что всеобщая скорбь, связанная с кончиной вождя, пробудила новые чувства и новое мирозерцание масс: мир, застланный пеленой слез, открывается взору в новом озарении. В душах причастившихся «к великому чувству по имени – класс» зарождается в момент очищающего катарсиса энергия преобразовательного деяния.

В поэме «Хорошо» (1927), созданной к 10-летию юбилею Октябрьской революции, лирическое начало выражено еще сильнее. Лирический герой – «свидетель счастливый» и участник грандиозных исторических событий, один из многих представителей народа – творца истории. Потому, в отличие от поэмы «Владимир Ильич Ленин» с ее монологической, ораторской структурой, тут ощущается (особенно в начальных главах) полифония различных голосов, реплик революционной толпы, диалогов и разговоров исторических и литературных

персонажей. Недаром начальные главы (со 2-й по 8-ю) тогда же, в юбилейные дни, были инсценированы. Но все эти сцены, все голоса персонажей, народа, истории пропущены через сердце поэта;

...это
сердце
с правдой вдвоем.
Это было
с бойцами,
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

Поэт рисует в поэме психологические ситуации, освещающие важнейшие этапы развития событий. Замечательно передана особая динамика времени в кульминационный момент Октябрьской революции – при взятии Зимнего дворца (6-я глава). Начинается и кончается она пейзажным фоном (циклическая композиция), внутри которого разворачиваются события. История совершает глобальный скачок, но это еще не осознали участники событий, осенние ветры дуют по-прежнему – «Дул, как всегда, октябрь ветрами...» Содержание земной жизни круто меняется, а природа, небо – неизменны. Поэт не идеализирует участников революционного «вихря», включает в текст почти дословно цитаты из анархистских частушек – «бей справа белаво, бей слева красного». Среди многих картин революции и Гражданской войны одно из самых впечатляющих описаний – уход из Крыма, гибель врангелевской армии. Революционный поэт не вкладывает в свои строки об этом событии даже капли насмешки. «Завтрашние галлиполийцы, вчерашние русские» покидают родную землю, чтобы «доить коров в Аргентине, мереть по ямам африканским». Слова поэта так же трагичны, как и судьба людей, покидающих родину:

И над белым тленом,
как от пули падающий,
на оба
колена
упал главнокомандующий...

«Памятником добровольческому вождю» назвала эти «двенадцать бессметных строк» Марина Цветаева в статье 1932 года, опубликованной в Париже, в печати русского зарубежья. Начиная с 11-й главы массовые сцены революции, Гражданской войны сменяются изображением подробностей жизни конкретного человека, который «в комнатенке-лодочке проплыл три тыщи дней». Опыт пережитого определяет предельную искренность лирических концовок, в которых автор идет от частных бытовых фактов («две морковники несущ...») к обобщающим выводам: «...землю, / с которой/ вдвоем голодал, – / нельзя/ никогда/забыть!»; «...с такую/ землю/ пойдешь/ на жизнь,/ на труд,/ на праздник/ и на смерть!» В пекле испытаний выстраданы нравственные ценности, укрепляющие волю к созиданию. Мироощущение лирического героя, вместе со всеми почувствовавшего себя хозяином нового отечества, оваяно в финальных главах острой, пьянящей радостью, надеждой на светлое будущее: «Лет до ста расти нам без старости».

Созидающая сатира

В 1914–1915 годах в «Облаке в штанах» Маяковский пророчествовал о грядущих «в терновом венце» революционных преобразованиях. В период революций 1917 года поэт с надеждой восклицает о сбывающейся «социалистов великой ереси» («Революция. Поэтохроника», апрель 1917). Ей, революции, он провозглашает свое, поэтово «оды торжественное «О» («Ода революции», 1918).

Революция вносит в трагический и тревожный мир художественных образов поэта заметные изменения. Наряду с революционным пафосом и героикой в поэзии Маяковского появляются черты исторического оптимизма, восприятия нового мира как не враждебного человеку, появляются ноты уверенности в собственных возможностях человека-творца, ноты светлого юмора, буффонады. Сардонический, издевательский, язвительный смех дореволюционных сатир Маяковского становится оптимистичнее. В его вещах заиграла улыбка, появилась надежда. Характерно, например, само название придуманного Маяковским журнала – «БОВ» («Боевой отряд весельчаков», 1921). Идея выпуска веселого юмористического журнала была связана с завершением Гражданской войны и переходом Советской республики к мирному хозяйственному и государственному строительству.

В единственном, вышедшем в апреле 1921 года номере журнала «БОВ» среди других материалов были напечатаны два стихотворения Маяковского: «Последняя страничка гражданской войны» и «О дряни». «Слава тебе, краснозвездный герой!» – начинает поэт первое стихотворение «Последняя страничка гражданской войны». С чувством благодарности и гордости говорится в стихотворении о том, что «краснозвездные герои» не только отобрали у белых Перекоп, но и завоевали для народа «трудиться великое право». А потому, заканчивает поэт –

Во веки веков, товарищи,
вам —
слава, слава, слава!

Тем чувствительнее был резкий спуск к «низким истинам» в помещенном на следующих страницах журнала «БОВ» сатирическом стихотворении «О дряни».

Слава, Слава, Слава героям!!!

Впрочем,
им
довольно воздали дани.
Теперь
поговорим
о дряни...

Этим стихотворением Маяковский открыл большую серию своих сатирических стихотворных фельетонов. Дрянь здесь выступает в облике мещанства, обывательщины, нити которой «опутали революцию», «подернули тиной» советский быт. Читателю того времени было еще вполне памятно дореволюционное понятие сословия мещан, городских жителей, не имеющих дворянских привилегий и званий, обеспечивающих свое существование различными видами деятельности. Лирический герой стихотворения «О дряни», будучи «вовсе не против» мещан как таковых, «без различия классов и сословий», направляет острие сатиры против

мещан по духу, которые «с первого дня советского рождения» стекались «со всех необъятных российских нив» и, лишь «наскоро оперенья переменяв, /...засели во все учреждения». Стихотворение написано в связи с переходом к «тихому» быту, когда «утихомирились бури» революций. Поэт говорит о появлении «совмещан», своих генетических врагов «с первого дня советского рождения», связывает их появление с самым началом работы советских государственных учреждений, т. е. практически со временем установления Советской, власти (а не со временем начала 1920-х гг., временем введения НЭПа, который тогда многие считали причиной «омещанивания» Советской России). Именно эти чиновники-приспособленцы, приноровившись к обстоятельствам, «намозолив от пятилетнего сидения зады, / крепкие, как умывальники...», опутывали самые возвышенные идеи паутиной пошлости и самодовольства. Это те, кто достоин таких характеристик, как «дрянь», «мразь», «мурло мещанина». В этом контексте сами слова «обыватель», «мещанин» обретают негативную окраску, противопоставляются таким понятиям, как «герои», «революция», «коммунизм». В непримиримости, полярности оценок сказывалось и бунтарское, романтическое настроение автора, тяжело воспринимавшего обыденную успокоенность обывателя «в нашей буче, боевой, кипучей» («Хорошо!», 1927).

Сущность духовного мещанства стала предметом сатирического разоблачения в сцене, которая является сюжетным центром стихотворения «О дряни». Свившая себе «уютные кабинеты и спальни» «та или иная мразь» вечером, «от самовара разморясь», сообщает жене о «прибавке» к празднику: «24 тыщи. Тариф». Конкретные детали подтверждают достоверность происходящего. Реален и предмет разговора – обсуждение того, что купить на прибавку. Персонажи, антигерои, характеризуются их собственной речью («за пианином», «тыщи», «тариф», «фигурять»), саморазоблачаются. Сатирическое заострение возникает благодаря гротесковому изображению ситуации. Переменявший «оперенья» мещанин обращается к жене: «Товарищ Надя!» Сам он собирается завести себе «тихоокеанские галифища» (сопоставимо с гиперболическим образом у Н. В. Гоголя: «шаровары шириной в Черное море»), чтобы выглядывать из этих «штанов», «как коралловый риф!» Надя же собирается «фигурять» в новом платье «с эмблемами» серпа и молота «на балу в Реввоенсовете». Тут обозначена одна из важнейших и драматичных проблем всего творчества Маяковского: подмена духовными мещанами идеи – «эмблемой», сущности – видимостью. Обличаемая поэтом «дрянь» – отнюдь не мелкая сошка. Реввоенсовет, возглавлявшийся тогда Л. Д. Троцким, был одним из высших и влиятельнейших учреждений Советского государства 1920-х годов. Введенный в начале этой сцены «птичий» глагол «свили» («уютные... спальни») далее реализуется в виде верещащей под потолком «оголтелой канарейцы». Здесь же греющийся на «Известиях» (газета высшего органа советской власти – ВЦИК) котенок – своеобразные параллели к греющимся у самовара и «верещащим» обывателям, хозяевам свитого гнездышка. Это невыносимое «верещание» обрывается новым гротесковым образом:

Маркс со стенки смотрел, смотрел...
 <...>
 да как заорет:
 «...Страшнее Врангеля обывательский быт.
 Скорее
 головы канарейкам сверните —
 чтоб коммунизм
 канарейками не был побит!»

Общую идею стихотворения подчеркивает и эта заключительная тематическая рифма: «обывательский быт» – «побит». Гротесковый образ, «заговоривший Маркс» обращается, естественно, не к хозяевам «канарейцы», а прямо к читателю. Свернуть шеи канарейкам значит для

поэта уничтожить мещанство. Мелкая тварь, не распознанная и не обезвреженная вовремя, может загубить, «побить» величественное. Подобные «совмещане» угрожают самому главному: они профанируют революционные завоевания, извращают высокие идеалы. Для лирического героя Маяковского воцарение подобной мещанской «тины» – оскорбление памяти «героев», социальное зло, грозящее остановить исторический прогресс, понимаемый поэтом как движение к коммунизму.

С 1921–1922 года сатирические и юмористические мотивы в творчестве Маяковского постоянно усиливаются.

Жизнь показала, что косность, бюрократизм, мещанство, «дрянь», «мразь» отнюдь не исчезают даже при радикальной революционной смене общественного строя. Они приспосабливаются, мимикрируют, принимают новые обличья, захватывают новые области. В 1926 году, с грустью размышляя о гибели Сергея Есенина, Маяковский вынужден был констатировать: «Дрянь/ пока что / мало поредела...»

С этим явлением поэт боролся всю жизнь. Все эти годы острые, злободневные сатирические произведения поэта печатаются в газетах, журналах. Выходят сборники сатирика – «Маяковский издевается» (1922), «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» (1923).

В марте 1922 года в газете «Известия» появляется стихотворение «Прозаседавшиеся». Сатира очень смелая, острая, неллицеприятная. В стихотворении сатирически обобщается опасное, по Маяковскому, явление – имитация, профанация бурной деятельности государственным аппаратом, государственными чиновниками, подмена реальной работы бесконечными пустыми заседаниями. «Прозаседавшиеся» творчески продолжают и углубляют тему, поднятую в стихотворении «О дряни». Гротесково-фантастические образы «Прозаседавшихся» построены на художественной реализации разговорного выражения «разрываться на части от множества дел». Сатирическая заостренность образов выявляет всю абсурдность, алогизм ситуации, описываемой в стихотворении. О «Прозаседавшихся» довольно неожиданно, буквально на следующий день после публикации, одобрительно отозвался В. И. Ленин: «... давно... не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной» и что «насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно». Эта похвала Ленина, первого лица государства, оказалась для Маяковского очень ко времени, дала ему возможность больше печататься в центральных газетах и журналах.

Смысловым и композиционным центром стихотворения является некое безликое, но, очевидно, важное для бюрократии «заседание». Заседание, которое для лирического героя предстает «дьявольщиной», «страшной картиной», ибо он увидел, что там «сидят людей половины... Где же половина другая?..» Этот гротескный прием раздвоения персонажей-бюрократов художественно предваряется, подготавливается вступительной частью стихотворения. Здесь в первой строфе реально существовавший в те годы комитет – Главполитпросвет – представляется уже в виде четырех учреждений, в которые, «чуть ночь превратится в рассвет», расходятся чиновники: «кто в глав,/ кто в ком,/ кто в полит,/ кто в просвет...» Во второй строфе – гиперболический образ бюрократии, сыплющей «дождем дела бумажные». Бумаг так много, что чиновники «расходятся на заседания», отобрав из бумаг (всего!), «с полсотни – / самые важные!..». Далее лирический герой стихотворения вспоминает, что еще «со времени она» он никак не может получить «аудиенцию» (слово-архаизм, как и время «она», подчеркивающее давность, длительность самой проблемы) у некоего неуловимого «товарища Иван Ваньча», который постоянно – «ушли заседать», «заседают», «на заседании». Гиперболизируются не только мытарства лирического героя («хожу со времени она», «исколесишь сто лестниц. / Свет не мил», «снова взбираюсь, глядя на ночь...»), но и темы и характер заседаний. И

эти преувеличения выглядят уже не как субъективные искажения действительности в восприятии лирического героя, а как закономерное следствие деятельности автоматического бюрократического механизма. Этот автоматизм заседаний приводит к алогизму – «объединение Тео и Гукона», т. е. театрального отдела Наркомпроса и главного управления коннозаводства Наркомзема, учреждений совершенно разнородных. Не менее курьезно и другое «заседание» – «покупка склянки чернил/ Губкооперативом» (обратная гипербола, преуменьшение – литота). Наконец герой узнает о заседании совершенно бессмысленного, но, по-видимому, всеобъемлющего учреждения – «А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома». В результате «взъяренный» лирический герой «врывается лавиной» на заседание, на котором и видит «страшную картину» – «людей половины» (гротескно-фантастический образ сравним с Носом майора Ковалева, описанным Н. В. Гоголем). Но для секретаря это нормальной ситуация (этим гротеск усиливается!), его «спокойнейший голосок» разъясняет обстановку: «Они на двух заседаниях сразу...» При этом секретарь сам горд личной причастностью к этой бюрократической машине, не отделяет себя от нее: «В день / заседаний на двадцать / надо поспеть нам. / Поневоле приходится раздвояться. / До пояса здесь, а остальное / там». Лирическому герою Маяковского близок радикальный способ устранения всяческой бюрократии. Его мечта, которой он встречает «рассвет ранний» —

«О, хотя бы
еще
одно заседание
относительно искоренения всех заседаний!»

Меткое, явно эмоционально не нейтральное название стихотворения «Прозаседавшиеся» (неологизм Маяковского, образованный от глагола «заседать» по типу «промотавшиеся», «проворовавшиеся») стало нарицательным для определения бездушного, отвратительного мира бюрократии.

«У меня большой зуд на писание сатирических стихов», – признавался Маяковский на диспуте о советской печати в декабре 1925 года. «Всю свою жизнь я работал не над тем, чтобы красивые вещицы делать и ласкать человеческое ухо, а... над тем, что мне кажется неправильным, с чем надо бороться», – говорил Маяковский в одном из своих последних выступлений в марте 1930 года, подводя итоги 20-летней литературной деятельности. В XX веке поэт успешно продолжил традиции классиков сатиры века XIX – Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина. К ним нас отсылают уже заглавия некоторых произведений Маяковского («Плюшкин», «Помпадур» и др.). Клеймя старые, видоизменившиеся и новорожденные пороки, стараясь, как он сам отмечал, до конца сказать «кто сволочь», поэт-сатирик во второй половине 1920-х годов создал замечательную по оригинальности воплощения галерею сатирических типов. Появляются стихи «Строго воспрещается» (1926), «Взяточники» (1926), «Фабрика бюрократов» (1926), «Искусственные люди» (1926), «Бумажные ужасы» (1927), «Общее руководство для начинающих подхалим» (1927)... В 1928 году – «Трус», «Помпадур», «Плюшкин», «Идиллия», «Халтурщик», «Столп», «Подлиза», «Сплетник», «Ханжа», «Служака», «Мразь» и т. д. (Названы лишь некоторые стихотворения – с легко понятными, «говорящими» заглавиями.)

Маяковский во второй половине 1920-х годов все больше внимания уделяет сатирическому портрету. В «Прозаседавшихся» облик неуловимого и неутомимого Иван Ваньча сам по себе мало интересовал автора. Мы так и не увидели, каков он из себя, этот энтузиаст заседательской суетни. Герои же «портретной» сатирической галереи Маяковского – это обобщенные и вместе с тем индивидуально-характерные типы. Они гротескны, поэт не ставит перед собой задачи детально разрабатывать их. Но их уже не назовешь и чисто условными, просто собираемыми. Приметы персонажа, его повадки, манеры и особенно – речь, непосредственно зву-

чащая в сатирах-портретах, – доносят до нас не только общие, но и личные, неповторимо индивидуальные черты антигероя. «Трус» пытается схорониться, спрятаться от жизни. «Плюшкин» постоянно озабочен тем, чтобы «на всякий случай», «покамест есть, все достать... закупить и приобрести». «Сплетник» видит весь мир «огромной замочной скважиной»... Больше всего поэта приводит в ярость бюрократ, чиновник, выдвинутый революцией, который уже начинает говорить как бы от имени самой революционной действительности, от имени государства. Этот новый «революционный» бюрократический вариант формулы «государство – это я» был для Маяковского особенно ненавистным.

Заглавие стихотворения «Столп» (1928) охватывает саму суть, внутреннее зерно сатирического образа. «Товарищ Попов» – это уже персонаж, предвосхищающий Победоносикова (пьеса «Баня», 1929). Он упоен собой, свyksя с мыслью о своей важности, особых заслугах, считает себя «воплощением» новой, революционной, Советской власти, ее «столпом». Разоблачая этого «товарища», Маяковский использует прием речевой характеристики персонажа. Он предоставляет слово самому герою, дает ему полную возможность выговориться перед читателем.

Раскроешь газетину —
в критике вся...
<...>
Ведь это —
подрыв,
подкоп ведь это...
<...>
Критика
снизу —
это яд.
Сверху —
вот это лекарство.
Ну, можно ль
позволить
низам,
подряд,
всем! —
заниматься критиканством?!

Характернейшая черта бюрократического мышления связана с оценкой человека по «чину», «стану», «должности». Народ для бюрократа – лишь объект для руководства, указаний, предписаний. Мысль «товарищей Поповых» способна двигаться только «сверху вниз». Ругая «критиканство», товарищ Попов все более распаляется. Если вначале он брюзжал «баритоном сухим», то затем он «вопит, возомня», его голос «визжит тенорком»: «Вчера – / Иванова, / сегодня – / меня, / а завтра – / Совнарком!» Однако в действительности за напускной озабоченностью о «Совнаркоме» кроется боязнь за собственную шкуру. Потому бюрократ пытается, отождествив себя с властью, добиться личной неприкосновенности:

Товарищи,
ведь это ж
подорвет
государственные устои!

Сатирик резко обрывает «скулеж» и болтовню «товарища Попова», наносит удар «в лоб» по подобным «столпам» чиновничьего делячества. Поэт призывает, чтобы еще мощнее

критика
дрянь
косила.
И это
лучшее из доказательств
нашей
чистоты и силы.

В своей иронической «поэтохронике» революции, «летописи» 1920-х годов, Маяковский стремился показать многоликость обывателя, приспособленца и прочей «мрази». «Обыватель – / многосортен. // На любые вкусы / есть... // Многолики эти люди», – пишет Маяковский в стихотворении «Плюшкин» (1928), где показана одна из разновидностей обывателя. Но характерно, что «многоликость» здесь тождественна «многосортности». И полная безликость тоже может составить особый «сорт», особый тип среди сатирических портретов.

Таков герой стихотворения «Подлиза» (1928), чиновник Болдашкин, у которого на плечах уже даже «не башка – / а набалдашник». Но он вполне преуспевает на чиновном поприще благодаря своему главному качеству, вынесенному поэтом в заглавие сатиры. И не в последнюю очередь благодаря таким подлизам, подхалимам, вполне комфортно чувствуют себя всякие «служаки» и «столпы». А потому такой подлиза, который «лизет ногу, / лизет руку, // лизет в пояс, / лизет ниже», сам порой оказывается «согрет // солнцем / нежного начальства». И вот уже –

И ему
пошли
чины...
<...>
Где-то
будто
вручены
чуть ли не —
бразды правленья.

Где, при каких обстоятельствах из этих существ «бесформенных, словно студень», из «ихней братии», растет «архи-разиерархия // в издевательстве / над демократией»? Там, где вместо ответственного государственного строительства действует «фабрика бюрократов», где попораны основные принципы демократического, социалистического общества, принципы ответственности власти перед народом. Поэт призывает «шваброй» народного гнева, шваброй ярости масс вымести не только «всех... подлиз», но и «всех, / радеющих подлизам»!

Так поэт-сатирик, «ассенизатор / и водовоз, // революцией / мобилизованный и призванный» («Во весь голос», 1930), оружием смеха, своим пером помогал общему делу построения и укрепления нового, социально справедливого, социалистического, коммунистического общества. Этому же делу, как понимал Маяковский, служили (должны были служить!) и правящая тогда партия – большевики – и правительство. Но Маяковский-революционер отнюдь не считал, что человек у власти – это уже автоматически революционер, уже обязательно новый человек, человек новой морали, человек коммунистического будущего. Он не признавал непогрешимость руководителя. И для него никогда не было «неприкасаемых» личностей на любой

иерархической ступени власти. Он видел, что революции не меньше, чем внешние враги, угрожают враги внутренние – бюрократизм, равнодушие, косность, самодовольство, бесчеловечность и тому подобные «дрянь» и «мразь».

Очередным этапом работы сатирика стало обличение «дряни» не только перед читателями и слушателями, но и перед зрителями, «выволакивание» всей этой «мрази» на театральные подмостки. Пьесы «Клоп» и «Баня» (1929) – новый тип сатирических комедий, который Маяковский назвал публицистическим.

О смысле поэзии

Автобиографию «Я сам» (1922) Маяковский начинает словами: «Я поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу». Эта гордость званием поэта определялась осознанием огромной общественной роли художника, писателя, творца. Лишь у немногих поэтов мы находим такие вдохновенные, страстные высказывания о поэтическом слове:

...как
испепеляюще
слов этих жжение...
<...>
Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца

(«Разговор с фининспектором о поэзии», 1926)

Осознав себя русским национальным поэтом, Маяковский, как и его великие предшественники, не мог не задуматься, не мог не писать о роли поэтического слова, о месте поэта в жизни. В ранний период творчества, в пылу полемического задора, в пору борьбы с миром «жирных и сытых», с удобно приспособленным для нужд обывателя застывшим, мумифицированным искусством, Маяковский позволял себе высказывания, декларации о «бросании» классиков «с Парохода современности», об «уничтожении» искусства. Но вся его творческая, поэтическая практика была прямым продолжением и развитием (в том числе революционным) складывавшихся веками традиций русской литературы.

В своих стихах Маяковский не просто говорит о высоком назначении поэзии, но немало времени уделяет и тому, при каких условиях поэзия может оправдать это высокое назначение. Здесь Маяковский считал главным добиться демократизации искусства, увести поэтическое слово «из барских садоводств» («Во весь голос», 1930). Еще в 1915 году он требовал создания поэтического языка, понятного «безъязыкой улице», «уличным тыщам». В стихотворении «Братья писатели» (январь 1917) он упрекал «литературную братию», которой «красота великолепнейшего века вверена», в изолированности от жизни народа:

Если
такие, как вы творцы —
мне наплевать на всякое искусство...

Февральская и Октябрьская революции 1917 года, начавшие, по Маяковскому, превращать в действительность «социалистов великую ересь», были поняты поэтом и как реальный шанс слить, соединить поэтическое слово с живой жизнью. Как шанс выйти с поэтическим словом к массам, за узкие рамки ценителей, читателей-эстетов.

От творческих работников Маяковский-поэт требует быть ближе к жизни:

Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв —
футуристки,
имажинистики,

акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм.
Это вам...
<...>
...пролеткультцы,
кладущие заплатки
на вылинявший пушкинский фрак.
<...>
...говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!..
<...>
Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи.

(«Приказ № 2 армии искусств», 1921)

А в «Приказе № 3» («Пятый Интернационал», 1922) Маяковский выдвигает конкретные требования к поэтической речи – не «болтовня», а точность, краткость:

Я
поэзии
одну разрешаю форму:
краткость,
точность математических формул.
<...>
...если я говорю:
«А!» —
это «а»...
<...>
Если я говорю:
«Б!» —
это новая бомба в человеческой борьбе.

Маяковский, начинавший творческую жизнь как участник группы футуристов, говорил «мы, футуристы» до последних дней жизни. Но для Маяковского, поэта, писателя, главным в слове футуризм (от futurum – будущее), как и в иных более поздних словах-определениях его литературной группы (комфут – коммунисты-футуристы, леф – левый фронт, реф – революционный фронт...) был именно прямой, а не литературно-групповой смысл, обращенность к будущему, борьба с застоём, левизна, революционность искусства. Потому в «Приказе № 2...» среди «прикрывшихся листиками мистики» поэт называет, например, и «запутавшихся в паутине рифм», оторвавшихся от жизни «футуристов».

Летом 1920 года Маяковский пишет одно из своих ярких стихотворений (фактически – это маленькая лирическая поэма) о поэзии – «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

Стихотворение это справедливо сравнивают с державинской («Гимн солнцу»), с пушкинской («Вакхическая песня») традицией. Пушкин пропел гимн светлому солнцу творческого человеческого разума; Маяковский уподобил солнцу, источнику света и жизни, поэзию.

Развивая классические традиции, Маяковский в этом стихотворении выступает как поэт новой исторической эпохи, определившей новый, особый строй чувств и мыслей, новые образные ассоциации. Новым содержанием наполнен и образ солнца. В послеоктябрьском творчестве Маяковского этот образ обычно олицетворяет светлое (коммунистическое) будущее. В «Левом марше» – это «солнечный край непечатый». В «Окнах РОСТА» светлое будущее графически изображается в виде поднимающегося из-за горизонта солнца. В революционной поэзии тех лет (например, у поэтов-пролеткультовцев) мотив солнца обычно служит и средством перенесения действия в «космический», «вселенский» план. В «Необычайном приключении...» все эти аллегории не имеют столь четкой, определенной выраженности. Они проступают лишь как литературно-исторический контекст, общий культурный «фон» произведения. Тема стихотворения развивается в глубоко лирическом плане. Хотя само событие действительно «необычайное», фантастическое, его достоверность подтверждается множеством реальных деталей, сообщаемых, начиная с заглавия, с подзаголовка. Дан точный адрес события («Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева...»), обстановка на даче (поле, сад, «варенье», «самовар», «чай»...), множество психологических подробностей («разозлись», «испуг», «ретируюсь задом», «skonфужен»...). Охарактеризована и июльская жара, которая «плыла» – «в сто сорок солнц закат пылал» (удивительно «точный» подсчет яркости заката – гипербола в стиле Гоголя).

По мере развития лирического сюжета происходит постепенное олицетворение солнца из неодушевленного небесного светила в героя-гостя, говорящего «басом», пьющего «чай» с лирическим героем, переходящего с ним на «ты», называющего его «товарищем». Правда, сам лирический герой уже в начале стихотворения, «разозлясь», обращается к солнцу на «ты». Но это – грубость. К концу же стихотворения это уже взаимное дружеское «ты». В результате «необычайного приключения», дружеской беседы становится ясной глубинная общность ролей «поэта Владимира Маяковского» и «солнца»:

Я буду солнце лить свое,
а ты – свое,
стихами.

Оба товарища, солнце и поэт, обстреливают «двустволкой» лучей и стихов враждебные силы мрака – «стену теней, ночей тюрьму» – и побеждают. Так делом, совместным участием в борьбе подтверждается единство, совпадение их задач:

Светить всегда,
светить везде.
<...>
Вот лозунг мой —
и солнца!

Итоговый лозунг «светить» всегда и везде, проиллюстрированный столь ярко и остроумно, такой «необычайной» историей, – уже не отвлеченная аллегория. Это обыденное дело поэта, художника, побеждающего тьму, несущего миру красоту, радость, свет.

Поводом для создания стихотворения «Юбилейное» (1924) явилась 125-я годовщина со дня рождения А. С. Пушкина. Произведение написано в форме разговора, беседы-исповеди.

К этой особой жанровой поэтической форме – «разговора», «беседы», «послания», «письма», «размышления», – существенно обновленной по сравнению с предшественниками – поэт стал обращаться особенно часто во второй половине 1920-х годов. Манера разговора с классиком в «Юбилейном» – не задиристая, но и не юбилейно-восхваляющая. Тон беседы вежливый, уважительный, искренний и непринужденный, иногда шуточный, с заметной долей самоиронии. Время действия в стихотворении – ночь («В небе вон / луна / такая молодая...»), традиционная пора различных превращений и приключений. Это позволяет поэту реализовать фантастический сюжет встречи с живым Пушкиным. Но Маяковский не совершает классического путешествия во времена своего собеседника, а наоборот, Пушкин перемещен им из XIX в XX век. Круг вопросов, по которым поэтам «при жизни» «сговориться б надо», достаточно широк, что рождает своего рода полисюжетность стихотворения.

Один из таких мотивов – мотив любви. Поэт заявляет, что он «теперь / свободен / от любви / и от плакатов. // Шкурой / ревности медведь / лежит когтист». Лежащая «медвежья шкура» – это символ закончившейся, умершей любви. Любви, которая в поэме «Про это» (1923) олицетворялась страдающим, ревнующим, живым медведем. Теперь это лишь мертвая шкура. Теперь все это в прошлом. Применительно к Пушкину при обсуждении любовной темы возникают имена и литературных героев – Онегина, Татьяны, Ольги, – и реальных «охотников до наших жен»: «Сукин сын Дантес! / Великосветский шкода...» Другая сюжетная линия связана с разговором о славе, вечности, поэтическом бессмертии, о памятнике, монументе как олицетворении этого бессмертия («Я люблю вас, / но живого, / а не мумию...», «Заложил бы / динамиту / – ну-ка, дрызнь! // Ненавижу / всяческую мертвечину!...»). Важнейшим видом преодоления смерти становится, по Маяковскому, книга. Книга, как одно из перевоплощений ее создателя, поэта-человека, во всей его духовной и физической «материальности». Книга обозначает жизнь поэта «после смерти». В пространстве и времени библиотеки:

После смерти
нам
стоять почти что рядом:
вы на Пе,
а я
на эМ...

Установив рамки нового алфавита и поэтическую иерархию, начинающуюся именем Пушкина, Маяковский проводит шуточный смотр русской поэзии. При этом им оригинально обыгрываются говорящие за себя фамилии классиков и современников. Так рождаются остроты и каламбуры. Державин осмысливается как законодатель эстетической власти и одновременно державный, государственный поэт. Некрасов – как опровержение собственной фамилии («он и в карты, / он и в стих, / и так / неплох на вид...»). Надсон же отправляется «на Ща», по-видимому, потому, что навевает «сон» (такое олицетворение фамилии Надсона – с ударением на втором слоге – реализовано позднее, в пьесе «Клоп»: «...на сон не читайте Надсона и Жарова»). Прямое отождествление фамилии и содержания, как ни то ни се, «морковный кофе», представлено поэтом Безыменским. В целом Маяковский жалуется Пушкину, что «чересчур / страна моя / поэтами нища», а от многих поэтов-современников «от зевоты / скулы / разворачивает аж!...» Еще одна линия беседы – это определение места и участия живого классика Пушкина в поэтической жизни XX века. Ясно, что писать стилем и стихом Пушкина со всеми его особенностями в XX веке уже нельзя («Вам теперь / пришлось бы / бросить ямб картавий...»). Представляются устаревшими и многие пушкинские темы («...битвы революций / посерьезнее «Полтавы», / и любовь / пограндиознее / онегинской любви...»). Но для

Маяковского несомненна и современность классика, актуальность его творческого наследия («Были б живы – / стати бы / по Лефу соредактор...»; «Вы б смогли – / у вас / хороший слог...»).

В конечном счете в художественном мире «Юбилейного» торжествует жизнь («...Обожаю / всяческую жизнь!»).

Жизнь заявляет о себе самым фактом «существования» поэзии, которая неподвластна смерти. С уходом Пушкина поэтическое слово не исчезло, поэзия не остановилась. Тайна же встречи Маяковского с живым Пушкиным рассеивается под воздействием дневного света:

Ну, пора:
рассвет
лучища выкалил.
Как бы
милиционер
разыскивать не стал.
На Тверском бульваре
очень к вам привыкли.
Ну, давайте,
подсажу
на пьедестал.

Фабула стихотворения завершается событием, противоположным завязке сюжета. В начале Пушкину помогали сойти с пьедестала («Я тащу вас... Стиснул? Больно? Извините, дорогой...»), что означало возвращение классика в жизнь без «хрестоматийного глянца». В финале Пушкин «подсаживается» на пьедестал, но это пьедестал не «мумии», а живого классика.

«Наиболее действенным из последних моих стихов я считаю «Сергею Есенину». Для него не пришлось искать ни журнала, ни издателя, – его переписывали до печати... чтения его требует сама аудитория...» – писал Маяковский в статье «Как делать стихи?» (май – июнь 1926 года) после появления стихотворения о Есенине. В статье поэт рассказал об опыте творческой работы над этим стихотворением, раскрыл свою поэтическую «лабораторию», широко развернул и свои взгляды на задачи поэзии.

Само же стихотворение «Сергею Есенину» появилось в печати в апреле 1926 года. Это – поэтический отклик на трагическую смерть Есенина (28 декабря 1925 года). Но отклик не сиюминутный, мгновенный. Работа над стихотворением шла, по признанию автора, около трех месяцев. Маяковский в начале 1926 года, после полугодового заграничного – в том числе по Америке – путешествия, предпринял поездку по стране с лекциями и чтением стихов об этом путешествии, о заграничье. И практически на каждом выступлении он получал записки от аудитории с требованием высказаться о Есенине, почитать его стихи. В этом смысле «Сергею Есенину» стало выполнением «социального заказа», сделанного самой жизнью. Но стихотворение о Есенине имеет у Маяковского предпосылки и в подлинном, проявлявшимся еще при жизни, интересе автора к поэзии собрата по цеху и в интересе к его личности. Стихотворение несет в себе и знаки той сложной социальной и психологической обстановки, которая сопутствовала жизни и смерти Есенина, обстановки, в которой создавалось и само стихотворение, посвященное его памяти. О смерти Сергея Есенина Маяковский говорит тоном глубокого сожаления. При этом отнюдь не выставляет себя ни близким другом, ни безоговорочным поклонником погибшего поэта, обращается к нему на «Вы».

Стихотворение начинается целым набором сниженных, гротескно-иронических образов, на первый взгляд, мало подходящих для «поминального» текста («...как говорится, / в мир в иной»; «Пустота... / Летите, / в звезды врезываясь. // Ни тебе аванса, / ни пивной. // Трезвость»;

«...врезанной рукой помешкав, // собственных / костей / качаете мешок»), с помощью которых автор развертывает перед читателем-слушателем зримую, почти «живую» картину жизни и смерти человека и великого поэта Есенина. Характерно, что у Маяковского эти образы совсем не воспринимаются как несочетаемые с общим трагическим тоном стихотворения и особенно его зачина. Ибо – «В горле / горе комом – / не смешок». Автор решительно отказывается от всяких объяснений причины есенинской трагедии:

Не откроют
нам
причин потери
ни петля,
ни ножик перочинный.

Он хорошо сознает, что подлинная причина кроется в самой природе поэтического творчества («Может, / окажись / чернила в «Англетере», // вены / резать / не было б причины»). Высокую оценку дает Маяковский есенинскому творчеству, таланту ушедшего поэта: «Вы ж / такое / погибать умели, // что другой / на свете / не умел»; «У народа, / у языкотворца, // умер / звонкий / забулдыга подмастерье». Быть подмастерьем у такого гениального мастера, как народ, – высшая похвала в устах Маяковского. Установив этот вершинный уровень таланта, Маяковский с гневом и презрением («Не позволю / мямить стих / и мать!»; «Оглушить бы / их / трехпалым свистом...») говорит о той атмосфере, той окололитературной и критической суете, которая оказалась связанной со смертью поэта: «Вам / и памятник еще не слит... / ... а к решеткам памяти / уже / понанесли // посвящений / и воспоминаний дрянь»; «Ваше имя / в платочки рассоплено, // ваше слово / слюнявит Собинов...» Таким образом – «Дрянь / пока что / мало поредела». И с этим надо, конечно, бороться («Дела много – / только поспевать»), в том числе и поэтическим словом: «Слово – / полководец / человеческой силы. // Марш! / Чтоб время / сзади / ядрами рвалось...»

Стихотворение Маяковского было ответом на предсмертные строки Есенина:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

С этим, по определению Маяковского, «сильным стихом», который в тех условиях мог подвести «под петлю и револьвер» немало «колеблющихся», можно было «бороться стихом и только стихом» («Как делать стихи?»). И автор есенинским строкам противопоставляет свои строки, заключающие стихотворение «Сергею Есенину»:

Надо
вырвать
радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть
не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.

Последним развернутым словом В. Маяковского о писательском деле, подведении поэтических, да и жизненных итогов стала поэма «Во весь голос» (1930). Это повествование

автора, сконцентрировавшее те эстетические, нравственные и философские проблемы, к которым поэт обращался на протяжении творческого пути. Этим произведением Маяковский продолжил классическую тему «памятника» в русской поэзии, начатую стихотворениями Ломоносова, Державина, Пушкина.

Поэма Маяковского строится в форме «письма», «разговора» с «потомками» на тему «о времени и о себе». Вместе с тем, обращаясь к потомкам через головы современников, но в их присутствии, автор одновременно бросает «вызов» текущей действительности, что предполагает наличие слушателя-единомышленника. Так возникает одновременное и как бы порознь, обращение к «потомкам», к «планеты пролетарию», и к различным «персонажам» исторической действительности 1920-х годов: писателям, критикам, к женщине. Этим определяется полифоничность и жанровая сложность произведения, где есть и «разговор», и «вызов», и «ода-памятник», и «автобиография», и «агитка». Одновременно с работой над поэмой Маяковский готовил выставку – отчет о своей деятельности. Выставка «20 лет работы Маяковского» состоялась в феврале-марте 1930 года. Некоторые художественные образы поэмы «Во весь голос» прямо восходят к материалам и виду этой выставки.

Так, находясь под впечатлением от нее, поэт видит себя полководцем, принимающим парад войск:

Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту.

Маяковский находит емкие образы для каждого из рядов своей воинствующей поэзии, сравнивая стихотворения с пехотой, поэмы – с артиллерией, плакатные подписи и агитки – с кавалерией. Поэт не позволяет счесть второсортным ни один из этих родов оружия, напротив, помогает увидеть и в своих «малых делах» высокую романтику революционного времени.

Полемичность, вызов современникам, связанный с самим фактом обращения через их головы к потомкам, с самого начала произведения резко усиливаются использованием сниженной лексики для характеристики «сегодняшнего» дня, современной автору действительности: «Роясь / в сегодняшнем / окаменевшем г...»; «...по скверам, // где харкает туберкулез, // где б... с хулиганом / да сифилис». И это – в контексте разговора на такие «высокие» темы, как «памятник» («...мои изваяния высились...»), «честь», бессмертие. Назвав себя «ассенизатором и водовозом», автор говорит, что по зову революции и сердца он «ушел на фронт / из барских садоводств // поэзии – / бабы капризной». Однако, спуская на грешную землю образ традиционного поэта-небожителя (при этом античная «муза» поэзии названа «бабой капризной»), Маяковский не только не снижает свой образ поэта, а предполагает ассоциацию его работы с подвигом героя античности – Геракла, с чисткой «авгиевых конюшен». Поэт-ассенизатор вылизывает «чахоткины плевки / шершавым языком плаката». Но эта очистка авгиевых конюшен истории, кажущаяся «неэстетичность» автохарактеристики поэта и ставит его, «революцией мобилизованного и призванного», в контекст «высокой» – античной – культуры.

В поэме развиваются два метафорических ряда: поэзия – оружие и поэт – водовоз. Соответственно, на бытийно-философском уровне возникают художественные образы огня (производимого оружием) и воды. Огонь и вода, традиционно выступающие как первооснова жизни, характеризуют природу бессмертия слова. Автором виртуозно используется широкая система ассоциаций (как позитивных, так и негативных), традиционно стоящая за словом «вода». Образ воды как потока жизни, как символ очищения, чистоты, связанный с образом поэта-труженика, поэта-«водовоза», возникает уже в самом начале стихотворения: «певец кипяченой / и ярый враг воды сырой». Самоирония этого образа, как и ирония по отношению к «профессору»

будущего («снимите очки-велосипед!») позволяет несколько смягчить резкость предшествующего образа о «сегодняшнем г...». В центральной части произведения говорится о рукотворном потоке, о движении стиха из прошлого и настоящего в будущее, о таком стихе, который

...трудом
громаду лет прорвет
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошел водопровод,
сработанный
еще рабами Рима.

«Вошел», естественно, не древний сохранившийся акведук, являющийся лишь памятником истории, символом связи времен, а тот преображенный, сегодняшней работающий водопровод, который помогает очищению жизни. Этот поток, эта река жизни, работающий «живой» символ памяти противостоит Лете, реке забвения, из которой потомки, проверив «поплавки» «словарей», могут выловить остатки таких слов, как «проституция», «туберкулез», «блокада», всего того, с чем боролся поэт. В заключительной части поэмы вода выступает как символ «свежести», чистоты помыслов, подлинного бескорыстия работы поэта-труженика:

Мне
и рубля
не накопили строчки...
<...>
И кроме
свежевымытой сорочки,
скажу по совести,
мне ничего не надо.

В иных случаях «вода» выступает как метафора поэзии пустой, никчемной, как раз и процветающей в «барских садоводствах»: «...дочка, / дачка, / водь / и гладь – // сама садик я садила, // сама буду поливать. // Кто стихами льет из лейки, //кто кропит, набравши в рот...» В поэме немало прямых и завуалированных образов, связанных с литературной ситуацией, с литературной полемикой тех лет, что поэт в целом обозначил как «кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки – // кто их к черту разберет!» Здесь мастерски обыгрываются подлинные фамилии молодых поэтов-конструктивистов (из литературной группы И. Сельвинского) А. Кудрейко и К. Митрейкина. Упоминается и ставшее в те годы модным «романсовое» направление лирической поэзии («мандолинат из-под стен»). «Нет на прорву карантина», – с грустью констатирует автор. Именно эти «поэзии потоки» поэт «заглушает», перешагивает, разговаривая, «как живой с живыми», непосредственно с «товарищами потомками». Надо отметить, что шагнув «через лирические томики» к потомкам, Маяковский в «коммунистическом далеке» видит еще только одного русского поэта-современника – Есенина (хотя и в слегка сниженном, не столь боевом, как он сам, образе: «песенно-есенинный провитязь»).

Образы, связанные с темой «огня», уничтожения и безымянной (но героической) гибели на поле боя, занимают в поэме срединное положение. «Оружия любимейшего род» – стихи, строчки которых могут умереть, «как безымянные на штурмах мерли наши». И эти боевые

строчки, умирающие, «как рядовой», «как безымянные... наши», перевоплощаются в «общий памятник» – в «построенный / в боях / социализм». Общий накал общественной и литературно-критической борьбы подчеркивается сочетанием «высокого» и «сниженного» стиля, изменениями стихотворного ритма (то пародийно-романсового, имитирующего стиль литературных противников, то акцентно-наступательного, идущего от имени «агитатора, горлана-главаря»...) и выбором, сталкиванием лексически контрастных рифм: «водовоз» – «садоводств», «роз» – «туберкулез», «высились» – «сифилис», «враг» – «флаг», «слизь» – «социализм», «выжиг» – «книжек». Помимо «общего памятника», «социализма», у подлинного творца остается еще и свой памятник – книга. Книга, в которую перевоплощается имя и строки поэта, книга, символизирующая непрерывность жизни и бессмертия поэзии. «Потомки» же могут «с уважением» рыться «в курганах книг, похоронивших стих» (образ, ведущий еще к одному виду исторических памятников, например, к скифским курганам). А сам «живой» поэт в состоянии предъявить неким контролирующим органам «грядущих светлых дней» «все сто томов моих партийных (т. е. боевых, действенных) книжек».

Маяковский предстает в поэме борцом, последовательно отстаивающим свое понимание главных направлений развития искусства в революционную эпоху. Поэма «Во весь голос» в идейно-философском отношении стала для поэта цельным, законченным произведением, поэтическим памятником и творческим завещанием, подлинным «предсмертным и бессмертным документом» (слова Б. Л. Пастернака).

Полпред стиха

«Я земной шар чуть не весь обошел», – писал Маяковский летом-осенью 1927 года в поэме «Хорошо!» Всего в 1922–1929 годах Маяковский совершил девять заграничных путешествий. И каждая поездка давала материал и для стихов, и для прозаической публицистики.

Слова «полпред стиха» – из стихотворения «Вызов» (1925), одного из стихов цикла об Америке (1925–1926).

Цикл родился в результате путешествия в 1925 году через Атлантический океан в страны Западного полушария. Это была самая длительная, почти полугодовая поездка Маяковского за рубеж. Он отправился из Москвы в Западную Европу 25 мая – Кенигсберг, Берлин, Париж... Некоторое время в Париже ожидал американскую визу. Не дождавшись, 21 июня отплыл на пароходе «Эспань» в Мексику. Из Мексики после 20-дневного пребывания там поэту наконец-то удалось въехать в США. Здесь он пробыл три месяца. По ходу путешествия и выстроилась цепочка стихов: «Испания», «6 монахинь», «Атлантический океан», «Мелкая философия на глубоких местах», «Блек энд ван», «Сифилис», «Христофор Колумб», «Тропики», «Мексика», «Богомольное», «Мексика – Нью-Йорк», «Бродвей»... «Домой!».

Поэт сумел оценить и деловой настрой США, и достижения американской техники («Бродвей», «Бруклинский мост»). Но и здесь его оценки буржуазной Америки однозначны:

Я в восторге
от Нью-Йорка города.
Но
кепчонку
не сдерну с виска.
У советских
собственная гордость:
на буржуев
смотрим свысока...

(«Бродвей», 6 августа 1925, Нью-Йорк)

Я стремился
за 7000 верст вперед,
а приехал
на 7 лет назад.

(«Небоскреб в разрезе», 1925)

А в стихотворении «Вызов» (1925) поэт заявляет:

Я
полпред стиха
и я
с моей страной
вашим штатишкам
бросаю вызов.

Каков же этот вызов «штатишкам»?.. В Америке были, конечно, у поэта выступления, лекции, поездки в крупнейшие рабочие центры страны – Нью-Йорк, Чикаго, Детройт, Клив-

ленд, Питтсбург, Филадельфию. Встречи с рабочими, коммунистами, видевшими в поэте прежде всего представителя нового общества, многим тогда казавшегося столь притягательным. Отзывы в газетах, интервью. В самом стихотворении «Вызов» есть и обличение «капитала – его препохабия», и посылка «к чертям свинячим всех долларов всех держав». Но есть «вызов» и другого рода:

...Нам смешны
дозволенного зоны.
Взвод мужей,
остолбеней,
цинизмом поражен!
Мы целуем —
беззаконно! —
над Гудзоном
ваших
длинноногих жен...

Поэт в ироничном, «смешном», зашифрованном виде сообщает о важнейшем в его личной жизни событии. Здесь, в Америке (вдали от Бриков) Маяковский встретил и полюбил женщину – Элли Джонс (Елизавету Петровну Зиберт, 1904–1985), из русских немцев, покинувшую Россию в первые годы после революции. Все время пребывания Маяковского в Америке они были вместе. Не простым было их расставание. Елизавета и Владимир уже знали, что у них скоро будет ребенок. Потому стихотворение «Домой!» (1925), написанное на пароходе, увозившем Маяковского из Америки обратно в Европу, начинается строчками, выражающими смятение чувств поэта:

Уходите, мысли, восвояси.
Обнимись,
души и моря глубь
Тот,
кто постоянно ясен, —
тот,
по-моему,
просто глуп.

15 июня 1926 года у Маяковского и Элли Джонс в США родилась дочь Хелен-Патриция. Сохранилась (не полностью) переписка родителей. Но их разделяет огромное пространство – океан... В эти дни Маяковский создает стихотворение о любви. Но его любовь – тайна для окружающих. А стихотворение «Разговор на одесском рейде десантных судов: «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия»» (1926) – аллегория. «Пара пароходов» (у одного мужское имя, у другого – женское), обмениваются на рейде световыми сигналами: «Что сигналият?.. // Может быть, / любовная мольба. // Может быть, / ревнует разозленный». Вечереет. Понятно, что поэту грустно и одиноко: «Перья-облака, / закат расканарейте! // Опускайся, / южной ночи гнет!» И поэт – сигналами пароходов – сообщает своей возлюбленной: «Я устал, / один по морю лазаю, // подойди сюда / и рядом стань». Но огромны океанские расстояния. И через них поэт-пароход продолжает сигналить о своей тоске:

Скучно здесь,
нехорошо

и мокро.
Здесь
от скуки
отсыреет и броня...

(Это – отсылка к непростым размышлениям поэта при недавнем расставании с любимой: «...слов ржавеет сталь, / чернеет баса медь. // ...вымокать мне, / гнить мне / и ржаветь...» – «Домой!», 1925.)

Человеческую неприютность и одиночество ощущает целое мироздание, такое огромное, что все Черное море – только его слеза:

Дремлет мир,
на Черноморский округ
синь-слезищу
морем оброня.

Так за, казалось бы, шутивным сюжетом проступает глубокое чувство.

А в октябре 1926 года в Москве в серии «Библиотека журнала «Огонек»» выходит маленькая книжечка стихотворений Маяковского – «Избранное из избранного». Само название сборника говорит об особо тщательном отборе помещенных в этой книжечке 15 стихотворений. Из всех дореволюционных произведений сюда включено только одно стихотворение – «Военно-морская любовь». Стихотворение, говорящее и о любви, и о дальних морских расстояниях. И когда-то, в 1916 году, включавшееся Маяковским в невышедший сборник стихов для детей.

Драматично это «наступление на горло собственной песне» («Во весь голос») и «сознательный перевод себя на газетчика» («Я сам»), этот вынужденный отказ поэта-лирика писать о любви. Посвящать что-либо Л. Брик он уже не мог и не хотел, открыто писать об иных «тревогах сердца» – не решался... Кстати, стихотворение «Вызов», вполне «идейное», «советское», напористо-агитационное, Маяковский неоднократно читал на своих выступлениях, несколько раз опубликовал в провинциальной печати (Харьков, Баку, Ленинград, Одесса). Но – как же быть со строчками о «длинноногих женах»? – так и не решился показать Брикам. Дважды не включил в изданные в Москве свои книги, где были опубликованы все остальные стихи американского цикла. Когда, после смерти поэта, Брики нашли в его бумагах черновую рукопись этого стихотворения, они, в 1934 году, опубликовали его как новое, неизвестное стихотворение, которое «нигде напечатано не было!» Почти детективная, захватывающая, почти «смешная» литературоведческая история. Но – трагическая для поэта Маяковского...

Осенью 1928 года Элли Джонс с дочерью приехала во Францию, в Ниццу. В октябре во Франции был и Маяковский. В 20-х числах октября 1928 года в Ницце поэт впервые увидел свою двухлетнюю дочь. Маяковский – мужчина, которому «30 уже и у 30-ти / пошел пробиваться хвост» («Домой!», 1925, черновая рукопись, строки, тогда не вошедшие в окончательный текст, но теперь буквально повторенные: «мне ж, красавица, / не двадцать, – // тридцать... / с хвостиком...») – «Письмо товарищу Кострову...»), испытывает, переживает совершенно новый, незнакомый, особый – «Ураган, / огонь, / вода» («Письмо товарищу Кострову...», 1928) – поток эмоций и чувств. Он стал отцом! У него есть своя дочь, своя семья. Это – переход в принципиально иное состояние, в иное качество, особенно остро воспринимаемый человеком зрелого возраста, можно сказать «старым холостяком». Впервые со времени поэм «Люблю» и «Про это» (1922–1923) поэт вновь открыто возвращается к любовной лирике. Делает здесь же, в Ницце, первые, но важнейшие, ключевые наброски, «заготовки» для стихов,

составивших вскоре поэтическую дилогию «Писем» из Парижа: «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928) и «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928).

По воспоминаниям Элли Джонс, встретившись в Ницце, они проговорили и «проплакали» всю ночь. В настезь распахнутое окно гостиничного номера смотрел спящий город, море, горы, ночное небо. В записной книжке появляются первые наброски строк, ключевых смысловых рифм будущих «Писем о любви»: «<море> пятнится // спит, спит Ницца»; «...ревность двигает горами»; «брови // с бровью вровень»; «голосист // ... только слушать согласись»; «любовь // ... я говорю тубо»; «звезд – до черта // ... звездочета»; «в целованьи рук ли / губ ли // красный шелк / моих республик» и др.

В конце октября 1928 года Маяковский возвратился в Париж. Элли Джонс с дочерью, которой нездоровилось и требовалось основательно «запасть солнцем» (выражение в одном из писем Элли Джонс Маяковскому), остались в Ницце. В парижской суете (а Маяковский, в частности, оформлял тогда покупку автомобиля «Рено» – событие очень неординарное для тех лет и для советского человека особенно) поэт не забывает отправить в Ниццу теплое послание «двум милым Элли». Но судьба и история распорядились так, что их новая встреча не состоялась...

Живущая в Париже сестра Лили Брик Эльза Триоле в эти дни познакомила Маяковского с молодой русской парижанкой Татьяной Яковлевой (1906–1991). Татьяна, по мысли Эльзы, могла бы иногда сопровождать Маяковского в качестве переводчицы.

Т. Яковлева приехала во Францию из России в 1925 году по вызову своего дяди – известного парижского художника русского происхождения А. Е. Яковлева. Молодая, интеллигентная, к тому же, как оказалось, неплохо знающая современную литературу, в том числе стихи самого Маяковского, девушка, очевидно, понравилась поэту, он ею искренне увлекся. Импонировало общество Маяковского и Татьяне, ей нравилось в сопровождении такого яркого и эффектного кавалера появляться в компаниях своих парижских знакомых, в среде монпарнасской богемы. По словам Т. Яковлевой, «Письмо товарищу Кострову...» было написано Маяковским уже недели через две после их знакомства, а второе – «Письмо Татьяне Яковлевой» – еще «недели через две после первого».

Вся лирика Маяковского откровенно автобиографична, голос лирического героя часто неотличим от голоса автора. Герой многих стихотворений не только ведет разговор от первого лица – «я», «мне», – но и носит характерную фамилию – Маяковский. Художественные образы стихов, как правило, имеют своим источником события реальной жизни поэта. Тесная связь образов дилогии «парижских» «Писем» с обстоятельствами реальной биографии автора отмечалась уже при первых публикациях произведений. Она – и в существовании подлинных заглавных адресатов этой лирики (Т. Костров, Т. Яковлева), и в, казалось бы, точной географической и временной определенности сюжетов. Однако подчеркнем, что источником многих образов и общей эмоциональной напряженности «Писем» о любви явилась встреча в Ницце (с Элли Джонс и дочерью), а не «парижские» впечатления. Адресация второго парижского «Письма» Татьяне Яковлевой носит, таким образом, несколько условный, ситуационный характер, является своеобразным художественным приемом.

«Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» начинается как адресованный редактору газеты отчет о командировке. Поэт извиняется, «что часть // на Париж отпущенных строф» он транжирит «на лирику». Здесь надо напомнить о некоторых штрихах общественно-литературной жизни, «на фоне» которых появилось «Письмо товарищу Кострову...». Всего год назад, осенью 1927 года, Маяковский в той же «Комсомольской правде» выступил с рядом стихотворений, в которых резко критиковал увлеченность молодых поэтов любовной лирикой, слишком далекой, оторванной, по его мнению, от важнейших задач революционного времени: «Или / за любовной блажью // не видать / угрозу вражью?» («Письмо к любимой

Молчанова, брошенной им...», 1927); «Сегодняшний / день // возвеличить вам ли, // в хвосте / у событий // о девушках мямля?!» («Размышления о Молчанове Иване и о поэзии», 1927). Дискуссия на тему, время ли «нынче» для «любовных ляс», в которой приняли участие М. Горький, А. Безыменский, Л. Авербах, многие критики, литераторы, публицисты, продолжалась и в 1928 году. И как раз осенью 1928 года, незадолго до «Письма» Кострову Маяковского появилось стихотворение А. Жарова «Я был влюблен...» – своеобразная эпиграмма, как бы «в пику» выступлениям Маяковского: «Я был влюблен. / Всей силой чувства. // Ну, как Крылов – влюблен был в сон, // Как Луначарский – в Главискусство... // Как гончие – в звериный рев... // Как в Маяковского – Костров... // Я был влюблен, / Влюблен в красоту, // Свою сознательность губя... // Как Маяковский – сам в себя». Этот «фон» делал само обращение Маяковского к теме утверждения (а не «отрицания») любви еще более дерзким, вызывающим. И в последующих строках своего «Письма товарищу Кострову» Маяковский ведет разговор уже не только с Костровым и не только с объектом любви, но и с широкой молодежной читательской аудиторией. Ситуация встречи и непринужденного знакомства поэта «из России» с парижской «красавицей» описывается с изрядной долей иронии и самоиронии. Но постепенно и естественно легкая шутивая беседа «голосистого» поэта с красавицей переходит к разговору о большом и много значащем для автора чувстве. Главным в любви становится ее творческое, одухотворяющее жизнь начало.

В ходе разговора с собеседницей и, одновременно, со всем миром поэт дает ряд емких, афористичных определений «сущности любви». Благодаря мастерскому, органичному сочетанию общего и частного планов, возвышенно-поэтического и сниженно-бытового стилистических пластов в описании даже самые патетические слова поэта о любви не воспринимаются как некое нравоучение, назидание. Сохраняется и фабульная последовательность рассказа. Формулы «сущности любви» – «Любить – / это значит: / в глубь двора... // блестя топором, / рубить дрова...», «Любить – / это с простынь, бессонницей рваных, // срываться, / ревнуя к Копернику...» – не отвлеченные философствования. Это тоска по счастью, по радости бытия, по полноте жизни, которую приносит любовь. И прозаичные «дрова» – знак дома, семьи, очага, об отсутствии которых в его личной жизни поэт уже неоднократно повествовал в стихах. Упоминание же «Коперника» выводит далее в стихотворении тему «звездного» творчества, тему поэта-«звездочета», всегда знаковую в лирике Маяковского. Окрыленному любовью поэту открывается связь явлений земного и небесного мира, сам космос воспринимается им как реализация природных творческих сил, естественной представляется возможность разговаривать не только с живым существом, но и с предметами: «На земле / огней – до неба... // В синем небе / звезд – / до черта. // Если б я / поэтом не был, // я бы / стал бы / звездочетом. // Подымает площадь шум, // экипажи движутся, // я хожу, / стишки пишу... // Понимают / умницы: // человек – / в экстазе». Образ «медведей», у которых вырастают «крылышки», напоминает, в новой, позитивной тональности, о «медвежьей» символике прежних произведений – «Про это», «Юбилейное»... Метафора «слово – золоторожденная комета» реализуется в показе действительности поэтического слова. Распластанный «небесам на треть» хвост кометы «блестит и горит» своим «опереньем». Но в несправедливом обществе, чтоб «вражи / головы / спиливать с плеч», этот же хвост кометы оборачивается «хвостатой / сияющей саблей». Наконец поэт высказывается и о собственном долго проверяемом чувстве:

Себя
до последнего стука в груди,
как на свиданьи,
простаивая,
прислушиваюсь:
любовь загудит —

человеческая,
простая.

Второй раз в стихотворении Маяковский тем же словом «гудеть» выражает улавливаемую сердцем весть (ранее – «нам / любовь / гудит про то, // что опять / в работу пущен // сердца / выставший мотор»). Такое определение любви естественным образом связывается с ходом самой Истории в поэме «Хорошо!»: «Это время гудит / телеграфной струной, // это / сердце / с правдой вдвоем». Так «человеческая, простая» любовь поэта ставится в контекст событий общемирового значения. Человек Маяковского – это одновременно и просто человек, как все, и человек исторический, родовой, природный, причастный Космосу. И любовь в «Письме товарищу Кострову...» – это прекрасное, возвышенное и многогранное переживание человека-творца, и в то же время это стихия, с которой трудно «совладать»:

Можете?
Попробуйте...

Подчеркнутая ироничность, шутовство стиха служит средством самозащиты поэта. Вступительные «извинения» автора, пафосные строфы о «сущности любви», дважды перебивающие плавный ход хорея, написаны традиционным «ваныским» акцентным, тоническим стихом. Это не дает стихотворению в целом стать «легким чтением», подчеркивает, что речь идет об очень серьезных вещах и «сущностях». Серьезность поднятой темы позволяет использовать для ее воплощения сравнительно простые поэтические средства.

«Письмо Татьяне Яковлевой» справедливо рассматривается как вторая составная часть поэтической диалогии «Писем» из Парижа о любви. Сохранившиеся черновики показывают, что на ранней стадии эти «Письма» создавались Маяковским как одно единое произведение. Это единство сохранилось и в стихотворном размере – как и «Письмо товарищу Кострову...», «Письмо Татьяне Яковлевой» написано в основном «легким, игровым» хореем, хотя шутовства, иронии, самоиронии в этом послании почти нет. В заглавии «Письма Татьяне...» важнейшим для автора является имя (а не фамилия!) адресата и возникновение у читателя ассоциаций с «Татьяны милым идеалом» Пушкина («Евгений Онегин»). С пушкинскими строчками «...чтоб продлилась жизнь моя, // Я утром должен быть уверен, // Что с вами днем увижусь я», под обаянием которых, перечитывая «Онегина», Маяковский, по его признанию, мог находиться по нескольку дней. Важно и то, что стихотворение озаглавлено «Письмо...». Тем самым создается некоторая пространственная и временная дистанция между лирическим героем произведения и его адресатом. И события, переживания, описываемые в «Письме», предполагаются хотя бы отчасти новыми, неизвестными адресату. Между тем хорошо известно, что с Т. Яковлевой Маяковский встречался как раз в период завершения поэтической диалогии и лично подарил ей автографы обоих стихотворений («Писем...»). Татьяна Яковлева, таким образом, выступает здесь не столько как реальная «красавица», в которую влюбился автор, сколько как некий воображаемый поэтом «идеал» любви. «Письмо...» же становится уже не личным посланием человека Владимира Маяковского к его парижской знакомой, а своеобразной декларацией «сущности любви». Любви человека, осознающего себя представителем нового мира, нового справедливого общества, новой морали.

«Письмо Татьяне Яковлевой» построено как сплошной, непрерывный монолог лирического героя. Нередко, сравнивая это стихотворение с «Письмом товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», называют его письмом «о сущности ревности». Но если уж использовать это определение, необходимо подчеркнуть, что это не ревность к «мужу Марьи Ивановны». Главный конфликт произведения, любовного переживания лирического героя, его

«ревность» неразрывно связаны с ревностью за «красный / цвет / моих республик», «за Советскую Россию», частью которой он себя чувствует. Это ревность к тем несправедливым социальным человеческим законам, которые не дают возможности влюбленным соединиться. И вместо того, «чтоб двум влюбленным / на звезды смотреть // из ихней / беседки сиреновой» («Письмо товарищу Кострову...»), они вынуждены чувствовать себя «животными разной породы» («Стихи о разнице вкусов»). Это как раз ревность «к Копернику», к самим основам мироздания. Как и всевластная сила любви («Ураган, / огонь, / вода...» – «Письмо товарищу Кострову...»), сила ревности у Маяковского соотносится с природными, геологическими, космическими явлениями («ревность / двигает горами»). Две ипостаси лирического «я» поэта – интимно-личностная и социально-гражданственная – образуют настолько органичное единство, что поэт говорит одновременно и о своей человеческой потребности в красоте, и о потребности в ней новой России, Москвы: «Мы / теперь / к таким нежны – // ...вы и нам / в Москве нужны, // не хватает / длинноногих». Определение же красавицы как «длинноногой» вновь отсылает нас к стихотворению американского цикла «Вызов» («Мы целуем... / над Гудзоном // ваших / длинноногих жен»), к образу Элли Джонс. Лирическому герою нужна не «парижская любовь» с разукрашенной «шелками» «самочкой», а близость с человеком, способным «стать рядом», быть «ростом вровень» с поэтом. Такой любимой он готов обо всем «рассказать / по-человечьи». Такая любовь, в отличие от проходящей плотской «страсти кори», которая «сойдет коростой», становится «радостью неиссыхаемой», является подлинным источником творчества, позволяет поэту и в любви оставаться верным себе, своему предназначению: «буду долго, / буду просто // разговаривать стихами я». Метафора «Иди сюда, / иди на перекресток // моих больших / и неуклюжих рук» ставит перед любимой проблему выбора. Перекресток обозначает выбор и в личной жизни, и в гражданской позиции. Ибо автор выступает уже не как частное лицо, а как полпред стиха, как поэт из Советской России. В заключительной строфе формулируется перспектива позитивного разрешения любовного конфликта:

Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму —
одну
или вдвоем с Парижем.

Этот оптимизм опирается на веру в человеческий разум, в способность любимой встать «вровень» с поэтом, руководствоваться подлинными ценностями, и на уверенность поэта в возможность построения нового справедливого мира, декларирующего подлинное равенство людей, переустройство всего мироздания на принципах социальной справедливости. Эта авторская уверенность подчеркнута и ритмически: в заключительных стихах плавное хореическое «разговаривание стихами» сменяется ямбом – «действенность» поэтических строк резко возрастает.

8 декабря 1928 года Маяковский возвратился из Франции в Москву, 14 февраля 1929 года вновь выехал в Европу. Поездка в Ниццу оказалась трагически неудачной – «две милые Элли» как раз в эти дни уехали на экскурсию в соседнюю Италию... Но об этом поэт узнал лишь возвратясь в Москву, где его ожидало письмо от Элли Джонс. В Ницце же Маяковский в те дни случайно встретился с художником Юрием Анненковым, который позднее вспоминал:

«Мы зашли в уютный ресторанчик около пляжа... болтали, как всегда, понемногу обо всем... Маяковский, между прочим, спросил меня, когда же, наконец, я вернусь в Москву? Я ответил, что я об этом больше не думаю, так как хочу остаться художником. Маяковский произнес охрипшим голосом: «А я – возвращаюсь... Теперь я... чиновник...» Обобщая свои

неоднократные беседы с поэтом, Ю. Анненков там же пишет далее: «Тяжкие разочарования, пережитые Маяковским, о которых он говорил со мной в Париже, заключались в том, что коммунизм, идеи коммунизма, его идеал, это – одна вещь, в то время как «коммунистическая партия», очень мощно организованная, перегруженная административными мерами и руководимая людьми, которые пользуются для своих личных благ всеми прерогативами, всеми выгодами «полноты власти» и «свободы действия», это – совсем другая вещь...»

Февраль – март – апрель 1929 года, проведенные во Франции, оказались последним зарубежным путешествием Маяковского. Уезжая из Парижа, поэт предполагал осенью приехать сюда вновь. Но эта поездка не состоялась.

Бессмертие поэта

В мае 1929 года, вскоре после возвращения Маяковского из поездки во Францию, его познакомил с актрисой Вероникой Полонской (1908–1994). Дочь «звезды» русского немого кино Витольда Полонского (эта биографическая деталь тоже могла иметь какое-то психологическое значение для Маяковского, незаурядного киноактера, киносценариста, киножурналиста еще с 1910-х гг.), Вероника сама в то время начинала артистическую карьеру в молодежной студии МХАТа; была уже замужем – за актером того же театра Михаилом Яншиным. Познакомили же поэта с актрисой Брики. Не исключено, что знакомство это было обдуманное – чтобы отвлечь Маяковского от ставшего им известным намерения якобы жениться на Т. Яковлевой.

В 1920-е годы стоило Маяковскому серьезно увлечься девушкой, об этом сразу же становилось известно Брикам. И как-то получалось так, что обязательно что-то расстраивалось, что-то не получалось... В подобных обстоятельствах, как вспоминала художница Е. А. Лавинская, Лиля Брик начинала нервничать, хотя уверяла знакомых, что, по существу, Маяковский ей не нужен, она уже устала от его вечного нытья, но она не может допустить, «чтоб Володя ушел в какой-то другой дом, да ему самому это не нужно...». Одно время, в период каких-то внутренних сомнений, переживаний Маяковского, духовно близким ему человеком оказалась входившая в группу «Леф» художница Елена Семенова. Близким – просто как товарищ, друг, честный русский человек, с которым поэт мог посоветоваться, поделиться одолевавшими его сомнениями. Но эти их конфиденциальные беседы не ускользнули от бдительного взора Л. Ю. Брик, которая заподозрила художницу в «матримониальных» намерениях. Лиля Юрьевна пригласила ее на прогулку и как бы между прочим, но не скрывая озабоченности, завела разговор на эту тему. «Из этого разговора, – пишет Е. Семенова, – стало ясно, что Лиля Юрьевна заинтересовалась некоторым вниманием ко мне Маяковского и решила «дать мне установку», чтобы, не дай Бог, я не приняла его всерьез...» Эта прогулка, отмечает далее художница, позволила разглядеть в Л. Брик «новые отталкивающие черты – собственницы, которая может одолжить, принадлежащее ей, но не отдать».

Вероника Полонская, молодая, красивая, делающая карьеру актриса, которая, однако, была замужем и за которой к тому же «приударяли» другие поклонники-актеры, могла представляться Брикам подходящей кандидатурой для «легкого флирта» Маяковского, не угрожающего его уходом из их «семьи». Возможно, какое-то время так оно и было.

К концу 1929 – началу 1930 года перспективы зарубежной поездки Маяковского, тем более – вторичного посещения США (где теперь находились Элли Джонс и его дочь), явно отодвинулись на неопределенное время. Между тем отношения Маяковского и В. Полонской развивались своим чередом. В феврале 1930 года в двухмесячную зарубежную поездку отправилась чета Бриков. Маяковский же решил в этот момент форсировать развитие своих отношений с Полонской, чтобы поставить Бриков перед свершившимся фактом – он уже женат. В начале 1930 года Маяковский вступает (вносит пай) в писательский жилищно-строительный кооператив. Секретарь Федерации объединений советских писателей тех лет В. Сутырин позднее, выступая перед сотрудниками музея В. В. Маяковского, вспоминал, как поэт в марте 1930 года просил его поскорее, до возвращения Бриков из-за границы, предоставить ему отдельную квартиру, так как и дальше жить в постоянном обществе семейства Бриков он уже не может. «Я сказал, – вспоминает далее Сутырин, – что это вряд ли, потому что раньше осени ты квартиру не получишь. – «Ну что ж, я сделаю иначе: я что-нибудь найму, а осенью, условимся, что ты мне дашь поселиться в отдельной квартире»... «11 апреля 1930 года» – штамп московского почтамта на последней, полученной Маяковским из Лондона от Бриков открытке. Они возвращаются, выезжают... 12 апреля 1930 года – этой авторской датой помечено предсмертное письмо Маяковского, озаглавленное «Всем»: «В том, что я умираю, не вините никого...» В нем,

обращаясь к «Товарищ Правительству», поэт просит устроить «сносную жизнь» его «семье», называя среди ее членов, наряду с матерью, сестрами – Веронику Витольдовну Полонскую. Но поэт по-прежнему с кем-то встречается, что-то обещает, разговаривает по телефону. 13 апреля Маяковский и В. Полонская увиделись на домашней вечеринке у писателя Валентина Катаева. Поэт нервничает, обменивается с Полонской записками, ведет себя не очень тактично. Утром 14 апреля Маяковский заехал за Вероникой Витольдовной перед репетицией к ней домой и привез к себе на Лубянский проезд. Поэт просит ее остаться у него вот здесь, сейчас. Не уходить... В. Полонская потом напишет, что в этом лихорадочном разговоре, ставшем последним, обещала прийти к поэту вечером, а тогда она спешила на очень важную для нее репетицию в театр. Полонская все же уходит. И слышит выстрел. Все. Маяковского не стало.

Такова канва последних событий на «личном» фронте. Но были и другие события.

В последние годы жизни Маяковского его пламенность, бескомпромиссность, жившая в нем романтическая преданность идеям социальной справедливости начинали заметно раздражать литературных и чиновных обывателей. Эти любители тихой и спокойной жизни к концу 1920-х годов уже набрали известную силу в административно-государственной системе. К 1929–1930 году критически, иронически, скептически высказываться о Маяковском стало своеобразным шиком в литературной и окололитературной среде. Видимо, была в этом потоке и зависть, и ревность литературной серости по отношению к подлинному таланту.

Заметное обюрокращивание государственной и партийной системы, откровенный рост «обывательской тины» вызывают настойчивое желание поэта снова и снова обратиться к истокам, к лозунгам и идеалам революции, критически осмыслить пройденное и сделанное, еще раз по большому счету поговорить «о времени и о себе». Так в конце 1929 года была задумана Маяковским выставка «20 лет работы», как попытка подвести итоги проделанного за это время в искусстве. Она открылась 1 февраля 1930 года в клубе писателей.

Раздумывая в эти дни о пройденном пути в искусстве, о сделанном и несделанном, поэт приходит к выводу о мелочности и ненужности всяких межгрупповых внутрилитературных споров, разборок, взаимных упреков и т. п. на фоне громадности «общих», как ему представлялось, задач творческой работы по созиданию нового справедливого общества. 6 февраля он вступает в наиболее массовую в то время писательскую организацию – РАПП. «В осуществление лозунга консолидации всех сил пролетарской литературы», – так написал он в своем заявлении. Но его «друзья» по прежней литературной группировке – «Левому фронту» (Леф), которых поэт ввел в литературу, пестовал, направлял, – назвали этот его шаг чуть ли не «предательством»... Как-то так складывалось, что и на профессиональном, литературном фронте одно за другим следовали различные неприятные, отрицательные события. Накапливалась специфическая, не получавшая разрядки усталость от слова. Известно, что Маяковский работал со словом постоянно – в дороге, при ходьбе, за игрой в карты или бильярд. От этой работы он отдыхать не умел. При сравнительно длительном отсутствии положительных эмоций можно представить, сколь чудовищной была просто физическая усталость. Корней Чуковский однажды верно заметил; «Быть Маяковским трудно». И 14 апреля 1930 года произошел этот трагический, как выразился Виктор Шкловский, «несчастный случай на производстве». Маяковский жил и умер как поэт.

Свыше 150 тысяч человек прошло, прощаясь, мимо гроба Маяковского, установленного в клубе писателей, там, где еще так недавно на выставке «20 лет работы» звучал «Во весь голос» разговор поэта с потомками. 17 апреля, в день похорон, конная милиция с трудом сдерживала огромные массы народа, запрудившие улицы и переулки по пути следования траурной процессии. Это была стихийная демонстрация, не виданная в Москве со дня прощания с В. И. Лениным. Все как-то сразу поняли, чем и кем был в действительности поэт Маяковский. Кого они, страна, народ потеряли в его лице. Не стало того, кто, казалось бы, был так вечен, постоянен,

так неуязвим. «Твой выстрел был подобен Этне...» – так откликнулся на смерть Маяковского Б. Пастернак. Эта смерть действительно потрясла современников как извержение вулкана...

Посмертная судьба Маяковского знавала разные периоды. В 1935 году И. В. Сталин отметил, что «Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей Советской эпохи». Объективно верный, справедливый, сам по себе правильный, этот тезис, однако, вышел из-под руки главного руководящего лица партии и государства. И потому в глазах чиновников от искусства и администрирования приобретал характер директивы. И ретивое, бездушное «насаждение», «пропаганда» Маяковского – в школах, в вузах, в печати, в науке, в литературоведении – к тому же не всегда на лучших образцах его творчества и не всегда лучшими «пропагандистами» давали зачастую обратный эффект, эффект отторжения поэта читателем. Бывали и попытки свергнуть Маяковского «с пьедестала» по чисто политическим, идеологическим мотивам. Но великий поэт, конечно, от этого не становился менее великим.

Значение подвига Маяковского как реформатора русской поэзии нового времени, давшего язык «улице безъязыкой», поднявшего на принципиально новый уровень весь русский поэтический словарь (тропы, неологизмы, высокая и низкая лексика и т. д.), потрясающе раздвинувшего горизонты рифмы и ритмики русского стихосложения, сопоставимо только с поэтическим подвигом А. С. Пушкина.

Марина Цветаева, много размышлявшая о поэтическом творчестве, о назначении Поэта, писала в 1933 году: «Говоря о... Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрерывно придется *помнить* на век вперед... И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед... Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать»⁸.

XX век показал, сколь причудливо, совсем не прямолинейно, даже трагично, со сбоями может быть движение колеса истории... И по-прежнему где-то впереди, в будущем ждет нас и наших внуков поэт Маяковский. Но ждет не вообще – в будущем. А только – в светлом будущем человечества. В том будущем, которое не придет само, которое надо создавать. И в этом деле, в этом созидании, Маяковский – наш помощник.

⁸ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 375–376.

II. Прошлых дней изучая потемки

К истории резолюции Сталина о Маяковском

1

Читателям, интересующимся творческой судьбой Маяковского, в какой-то мере знакома история его официальной канонизации Сталиным в конце 1935 года в качестве «лучшего и талантливейшего поэта нашей Советской эпохи». Все же некоторые детали, связанные с письмом Л. Ю. Брик Сталину, послужившим поводом для этой «крылатой» его резолюции, остаются неясными.

Интересная подборка материалов «О Владимире Маяковском» была опубликована в журнале «Дружба народов» (1989, № 3). И в том же году в журнале «Слово» (№ 5, с. 79–80) появилась публикация Ар. Кузьмина «Лиля Брик: «Я не могла поступить иначе...», специально посвященная истории этой резолюции и включающая версию самой Л. Ю. Брик.

Небольшая, всего на две странички, эта публикация вносит, однако, в маяковедение нечто существенно новое, если не сказать сенсационное: оказывается, письмо Л. Ю. Брик «попало в руки самого Сталина» якобы через бывшего коменданта Кремля П. Д. Малькова.

Вот что пишет Ар. Кузьмин:

«В последнее время стало появляться много публикаций, посвященных Л. Ю. Брик. В них, как правило, присутствует и письмо Лили Юрьевны к Сталину. В свое время (март 1968 года) у нас с ней был об этом обстоятельный разговор, записанный мной на магнитофонную пленку.

С появлением публикаций я нашел расшифровку этой беседы и с удивлением заметил, что многие детали, связанные с письмом, как бы прошли незаметно даже в интересной публикации В. А. Катаняна (Дружба народов. 1989. № 3). Эту главу из воспоминаний он мне читал много лет назад. Как в последний час своей жизни, так и в ноябре 1935 года Л. Ю. Брик проявила большое мужество, о котором почему-то говорится мимоходом...»

Ар. Кузьмин приводит записанные им слова самой Л.Ю. Брик:

«...Обстоятельства, вызвавшие в ноябре 1935 года мое письмо к Сталину, весьма драматичны. Вы это поймете, познакомившись с его содержанием... У меня сердце стыло от боли, от страданий за Маяковского... В ту пору я жила в Ленинграде, моим мужем был Виталий Маркович Примаков, имя которого и после XX съезда партии и посмертной реабилитации несправедливо замалчивается... Виталий Маркович много лет дружил с Мальковым – комендантом Кремля, который в эту должность заступил при Ленине. И ему в свое время было поручено расстрелять после суда эсерку Каплан, покушавшуюся на Владимира Ильича в 1918 году.

По совету Примакова, который очень сочувствовал моим переживаниям и считал, что, кроме Сталина, этих вопросов никто не решит, я написала письмо. Он выразил готовность через Малькова помочь, чтобы письмо попало в руки самого Сталина. Только посоветовал мне писать коротко, не больше странички машинописного текста, иначе, мол, Сталин не прочтет... Я сказала: «Напишу то, что я считаю нужным. А не прочтет, ну и пусть не прочтет, что же поделаешь! Других-то помощников все равно нет...» ... Мне не

составило большого труда составить очень конкретное письмо, указав на вопиющие факты невнимания к памяти Маяковского... Мы прочитали его с друзьями, что-то уточнили, что-то поправили, и уже готовый текст я передала Примакову... Надо ли говорить, как я волновалась, но страха не испытывала, хотя уже тогда, после убийства Кирова, аресты стали обычным делом... Мне искренне хотелось помочь Володе... Он заслужил этого... Словом, все обошлось хорошо. Как оказалось, Сталин в тот же день получил мое письмо... А утром мне позвонили из ЦК и попросили немедленно приехать в Москву...»

На письме Л. Брик стоит официальная дата его написания – 24 ноября 1935 г. Внизу – подпись: «Л. Брик. Мой адрес: Ленинград, ул. Рылеева, 11, кв. 3. Телефоны: коммутатор Смольного, 25–99 и Некрасовская АТС 2-90-69».

Принципиально новыми в данной публикации являются именно процитированные выше конкретные детали написания и обсуждения письма и впервые обнародованный способ передачи письма «в руки самого Сталина». Однако и маяковедам отнюдь не следует спешить заносить в свои картотеки новую для круга Маяковского (хотя бы и применительно к его посмертной судьбе) фамилию Малькова. Да и историкам не стоит торопиться с выяснением упущенных ими обстоятельств столь неожиданно обнаружившейся «многолетней дружбы» Малькова и Примакова. Они здесь явно ни при чем.

Попробуем разобраться.

Павел Дмитриевич Мальков родился 17 октября 1887 года в семье крестьянина-бедняка Вятской губернии. Окончил двухклассную сельскую школу. В 1904 году вступил в РСДРП. В 1911-м призван на военную службу в Балтийской флот. Делегат II Всероссийского съезда Советов, участник штурма Зимнего дворца. 29 октября (11 ноября) 1917 года назначен комендантом Смольного, а после переезда Советского правительства в Москву, с марта 1918 года, стал комендантом Кремля. На этом посту оставался до лета 1920 года. 15 июля 1920 года П. Д. Мальков в Исполкоме Коминтерна получил предписание о назначении его комендантом поезда Москва – Петроград для участников II конгресса Коминтерна, открытие которого было назначено в Петрограде. Задание было выполнено успешно, но сам Мальков на службу в комендатуру Кремля уже не вернулся.

Нет, ни по служебному положению, ни по «знанию предмета» П. Д. Мальков, конечно, не подходил для такого деликатного поручения, как передача письма о Маяковском И. В. Сталину. Чего не было, того не было... Да и реально-то дело было не только в том, чтобы «письмо попало в руки самого Сталина». Необходимо было, чтобы документ, выражаясь чиновным языком, был соответствующим образом «доложен». А Лиля Юрьевна была достаточно умной женщиной, чтобы не пустить это дело на самотек.

Наконец, несколько слов о «многолетней дружбе» Малькова и Примакова. Ни на каком этапе их жизни ни фактическими биографическими данными, ни какими-либо документальными или мемуарными свидетельствами ни «многолетняя дружба», ни хотя бы разовое личное знакомство этих людей не подтверждаются. Даже их «совместное» участие во II Всероссийском съезде Советов реально нигде не сводит их вместе. Делегат от Украины В. М. Примаков принимает активное участие в работе съезда, затем возвращается на Украину. Балтиец П. Д. Мальков, хотя и является делегатом съезда от Центробалта, практически не присутствует на его заседаниях. Находясь в прямом подчинении Н. И. Подвойского, он все время в делах по организации штурма Зимнего: организует захват и оборону мостов, спешит на «Аврору», в Петропавловку.

Итак, единственным свидетельством того, что письмо Брик попало к Сталину благодаря «связке» Примаков– Мальков, является свидетельство самой Брик. А против этого говорят все остальные обстоятельства. В том числе и то, что, как пишет Ар. Кузьмин, «многие детали,

связанные с письмом, прошли незаметно даже в интересной публикации В. А. Катаняна». А ведь Катанян, последний муж Л. Брик, конечно, знал многие детали этого дела.

Как же в действительности попало письмо Брик к Сталину?

2

14 апреля 1930 года после выстрела в комнате в Лубянском проезде не стало В. В. Маяковского. 15 апреля на траурной 5-й полосе «Правды» (№ 104) наряду с официальными материалами была помещена статья-некролог «Памяти друга», подписанная группой его друзей и товарищей.

«Тяжелая личная катастрофа унесла от нас нашего близкого друга В. В. Маяковского, одного из крупнейших писателей-революционеров нашей эпохи... Поэт шел в ногу с революцией, чувствовал великий пафос социалистического строительства, постоянно звал к борьбе, к преодолению враждебных сил прошлого. Его творческий и общественный путь остается примерным путем для каждого революционера искусства...»

А теперь обратим внимание на перечень подписей под некрологом.

«Я. Агранов, Н. Асеев, И. Беспалов, М. Гельфанд, М. Горб, А. Зонин, Я. Ильин, В. Каменский, В. Катанян, Б. Кушнер, Т. Костров, М. Кольцов, В. Кин, С. Кирсанов, А. Лавинский, Б. Малкин, П. Незнамов, Б. Ольховый, В. Перцов, В. Попов-Дубовской, А. Родченко, В. Степанова, С. Третьяков, В. Уласевич, Л. Чернявский, С. Шамардина, Л. Эльберт».

Здесь в алфавитном порядке перечислены фамилии писателей, художников, с которыми Маяковский был связан совместной работой, а также его знакомых, не принадлежавших к кругу деятелей культуры.

Первой в списке стоит фамилия Я. Агранова. Из официальной биографической справки, составленной в 1935 году, можно узнать, что Яков Саулович Агранов «в революционном движении стал принимать участие с 1912 года... В апреле 1915 года Агранов был арестован... и выслан в административном порядке в Енисейскую губернию. Здесь, встретившись с группой большевиков, оказавших на него большое влияние, он в конце 1915 года вступил в ряды большевистской партии. После Февральской революции тов. Агранов прибыл в Петроград и затем был направлен ЦК партии в Гомель для налаживания партийной работы. Он был одним из секретарей Полесского областного комитета. В феврале 1918 года тов. Агранов был вызван в Петроград и назначен секретарем Совнаркома. Осенью следующего года ЦК РКП(б) направил его на работу в ВЧК...»

Для Якова Сауловича служба в ВЧК становилась более существенной, чем чисто канцелярская работа в СНК. Среди опубликованных материалов Совнаркома последние документы, подписанные Аграновым как секретарем Малого СНК, относятся к сентябрю 1920 года⁹.

Однако на новой работе не остаются втуне и его литературные способности. Вскоре появляется и первый «печатный труд» Я. Агранова: в вышедшем в 1922 году 2-м томе «Красной книги ВЧК» он опубликовал довольно основательный «Обзор деятельности контрреволюционных организаций в период 1918–1919 годов».

Написание «Обзора» было, однако, не единственным способом соприкосновения Агранова с литературой. В цитированной биографической справке можно далее прочитать:

«Под непосредственным руководством тов. Агранова раскрыты и ликвидированы крупнейшие контрреволюционные организации. Он проводил следствие по делу «Национального центра» в Москве, принял непосредственное участие в раскрытии и ликвидации так называемого «Тактического центра» и входивших в его состав организаций. В 1921 году Агранов участвовал в ликвидации савинковского «Народного союза защиты родины и свободы» – тер-

⁹ См.: Декреты Советской власти. М., 1980. Т. 10. С. 357–363.

рористической организации, действовавшей в контакте с некоторыми зарубежными генштабами и организовавшей ряд банд на территории Советской России. Он ликвидировал боевую монархическую организацию профессора Таганцева в Ленинграде, провел следствие по делу повстанческого штаба Антонова, поднявшего кулацкое восстание на территории Тамбовской и Воронежской губерний». И т. д. и т. п.

Надо отметить, что ликвидация упомянутого «Тактического центра» по времени (первая половина 1920 г.) совпала с периодом некоторой «либерализации» Советской власти. 18 января 1920 года ВЦИК и СНК приняли решение об отмене смертной казни. Была объявлена амнистия лицам, совершившим «неопасные политические преступления». Главные обвиняемые по делу «Тактического центра» были приговорены к... расстрелу «с заменой его, по амнистии, 10 годами заключения». Среди обвиняемых, в частности, известный историк и публицист, редактор журнала «Голос минувшего» С. П. Мельгунов; сын известного русского философа Е. Н. Трубецкого историк С. Е. Трубецкой. Осенью 1922 года вместе с большой группой творческой интеллигенции С. П. Мельгунов и С. Е. Трубецкой были высланы из Советской России. Так появились уникальные свидетельства людей, находившихся по другую сторону следовательского стола Якова Сауловича. Ряд любопытных страниц своим вынужденным ночным «беседам» с Аграновым посвятил, в частности, С. Е. Трубецкой. Он писал: «В первую же ночь... солдат... доставил меня в маленькую прихожую комнату, откуда открывались двери в «кабинет тов. Менжинского»... Двери растворились, и меня пригласили войти. ...За письменным столом сидел человек восточного типа с очень бледным лицом, длинными, черными и жирными волосами и ярко горящими глазами. Позднее я узнал, что это особоуполномоченный ВЧК Агранов...»¹⁰

¹⁰ Трубецкой С. Е. Минувшее. Париж, 1989. С. 198–199 и след.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.