

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

На правах рукописи

КОМАРОВ КОНСТАНТИН МАРКОВИЧ

**ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ
В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПОЭМАХ
В. МАЯКОВСКОГО**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Васильев И. Е.

Екатеринбург

2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Теоретические аспекты категории телесности.....	21
1.1. Категория телесности в философских и литературоведческих интерпретациях.....	21
1.2. Телесность в эстетике модернизма.....	37
1.3. Авторская телесность Владимира Маяковского в аспекте ее текстуализации.....	54
ГЛАВА 2. Текстуализация телесности в поэмах Маяковского 1921–1923 гг.	76
2.1. «150 000 000» как аллегория коллективной телесности.....	76
2.2. Телесные координаты Революции духа в поэме «V Интернационал».....	94
2.3. Поэма «Люблю»: телесное опосредование идеи любви.....	109
2.4. «Лихорадочная» телесность в поэме «Про это».....	121
ГЛАВА 3. Текстуализация телесности в поэмах Маяковского 1924–1930 гг.	137
3.1. «Владимир Ильич Ленин»: образ Ленина как апофеоз персонификации коллективной телесности.....	137
3.2. Бытовые параметры утопической телесности в поэме «Летающий пролетарий».....	153
3.3. Одическая рецепция телесности в поэме «Хорошо!».....	163
3.4. «Во весь голос», «Неоконченное»: воплощение и развоплощение индивидуального тела.....	184
Заключение.....	204
Библиографический список.....	214

ВВЕДЕНИЕ

С началом XXI века фигура Владимира Маяковского все чаще стала привлекать исследовательское внимание, возникла необходимость прочитать Маяковского заново, очистив его творчество от вульгаризаторских и спрямляющих сложную личность поэта идеологических и иных наслоений предшествующих эпох. В связи с этим в современном маяковствовании назрела необходимость научного переосмысления художественного опыта Маяковского, его роли в искусстве XX века, возникла потребность критической оценки прежних литературоведческих концепций жизни и творчества поэта, а также новой интерпретации ключевых проблем его творческого развития. Сегодня многие стихи, строки, рифмы, образы, слова Маяковского зачастую оказываются в центре общественной и художественной жизни, фигурируют в дискуссиях о направлениях развития современного искусства, однако заметна и обратная тенденция – сужение и уменьшение интереса к фигуре Маяковского. В условиях ощутимой утраты интереса к литературе, требующей активного читательского сотворчества, а также в ситуации свободного выбора явлений поэтической культуры (невозможного ранее) вектор читательского интереса все чаще обращается к поэтам не первого ряда, отворачиваясь от «хрестоматийных» авторов, к которым в первую очередь относится принудительно канонизированный, а после не менее «канонически» «разоблаченный» Маяковский. Таким образом, фигура Маяковского, как яркого выразителя своего времени и смелого новатора поэтической формы и содержания, создателя оригинального художественного дара (который может и должен быть востребован современностью), нуждается в рассмотрении, которое должна быть основана на принципах научной объективности, полноты и многогранности осмысления жизни и творчества поэта, восстановлении его реального, зримого облика, в котором и хотел предстать перед потомками сам поэт, открыто декларировавший это желание в поэме «Во весь голос».

Задачи современного маяковедения, таким образом, выходят за традиционные рамки необходимости изучения тех или иных сторон творчества поэта и накопления фактографического, историко-литературного и иного материала и подразумевают воссоздание в читательском сознании максимально объективного образа поэта в совокупности его сложных и противоречивых личностных и творческих интенций.

В ряду частных проблем, разработка которых особенно существенна, для решения этой непростой задачи можно назвать проблемы «творческой генетики» Маяковского: связи Маяковского с футуризмом (какие языковые, стилистические и содержательные элементы Маяковский перенес из футуризма в свою послереволюционную эстетику и поэтику, от чего отказался и т.д.) и в более широком плане с русским и западно-европейским авангардом, с опытом русской классики (в свете процессов взаимопритяжения и взаимоотталкивания). Несомненно актуальной представляется проблема взаимоотношений поэта с послереволюционной действительностью, конкретизируемая в таких аспектах, как специфика этапности и переломности 1917 года в творчестве Маяковского, эволюция мифологизации поэтом действительности (от раннего к позднему творчеству), модификации лиризма у послеоктябрьского Маяковского, особенности утопического художественного мышления поэта, нюансы его эстетического и социального максимализма, масштабности мыслей и чувств, инициировавшей драматически-напряженный метасюжет отрыва от Прошлого в пользу Будущего в его творчестве; преломление социальных теорий, иллюзий и мифов в их сложном взаимодействии с реальностью в поэтическом сознании Маяковского, внутренне конфликтное слияние личного и общественного в его поэзии, специфика функционирования компонентов «советскости» внутри индивидуальной художественной реальности и т.д. В ряду этих и других вопросов, от решения которых зависит реконструкция объемного и достоверного образа Маяковского в современном сознании, на наш взгляд, безусловно, находится и

проблематика текстуализации телесности у Маяковского, так или иначе, в силу универсальности категории телесности и значимости ее для всех уровней поэтики Маяковского, коррелирующая со всеми вышеперечисленными и многими другими узловыми аспектами современного изучения творчества Маяковского, которое и сегодня не утратило эстетической притягательности и художественного потенциала для дальнейшего развития искусства.

Сосредоточение нашего внимания именно на поэмах Маяковского обусловлено тем, что поэмы всегда составляли концентрированное выражение смыслов и идей, концептуальных для Маяковского в тот или иной временной отрезок. Именно в универсальном жанре поэмы креативное мышление и талант Маяковского нашли свое полное выражение. Поэма позволяла Маяковскому реализовать и лирические, связанные с пронзительно-интимными переживаниями и глубинными эмоциональными подсознательными реакциями и рационально-эпические, манифестирующие идейно-смысловые конструкты, интенции¹. В поэмах Маяковского, которые он осознавал как «вехи» своего творческого пути, «ощельняются» в диалектическое единство «сердце» и «разум», создавая объемные и многомерные художественные картины. Многие исследователи справедливо говорят о «поэмоцентризме» Маяковского – стремлении к целостному, многомерному, весомому высказыванию, выражающему отношение поэта к миру, к важнейшим вопросам своей эпохи в их проекции на творческую индивидуальность поэта. При этом при наличии ряда типологических структурно-смысловых доминант, переходящих из поэмы в поэму, налицо и эволюция этого жанра в творчестве Маяковского – от ранних романтических поэм до попытки объединения «я» с «мы» в структуре поэмого целого после революции. Для нашего анализа мы привлекаем, в частности, произведения,

¹ Оговоримся, что в нашей работе мы не противопоставляем эпике и лирику, которые у Маяковского редко встречаются в «чистом» виде, а пытаемся выявить специфику их взаимопроникновения и взаимообогащения, их сложное и неоднозначное драматическое взаимодействие в послеоктябрьском художественном сознании поэта. При анализе послереволюционных поэм мы стараемся не упускать из виду присутствующую в них в самых разных видах «память» о раннем творчестве.

которые нечасто становились предметом специального изучения (например, поэмы «V Интернационал», «Летающий пролетарий» и др.).

В данной работе мы сосредоточиваем внимание на послеоктябрьском поэтном творчестве В. Маяковского. Выбор именно этого периода творчества поэта связан с недостаточным, на наш взгляд, вниманием к чисто литературоведческой, не искаженной социально-идеологическим контекстом проблематике данного этапа творчества Маяковского, по сравнению с его ранней поэзией. В послеоктябрьских поэмах Маяковского происходит интересная попытка перевода ранней авангардной поэтики на новые социальные «рельсы». Содержательная направленность этих жанрово-стилевых и идейно-образных изменений эксплицитно и имплицитно проявляет себя в сфере, непосредственно связанной с предметом нашей работы, – в области художественной телесности. Сложившаяся в раннем творчестве Маяковского трагедийная нравственно-философская концепция мира и человека серьезным образом корректируется (что не отменяет преемственности послеоктябрьского творчества по отношению к раннему), и именно телесные компоненты художественного мира потенциально становятся одним из наиболее ярких выразителей драматической напряженности этих изломов. Индивидуальная телесность лирического субъекта, на которой было сосредоточено внимание в ранней лирике, в послеоктябрьском творчестве осложняется ее взаимодействием с телесностью коллективной, тем самым значительно расширяя и усложняя круг связанных с текстуализацией телесности (воплотимостью ее в текстуру произведений) контекстов и аспектов, что и обусловило наше обращение именно к этому периоду творчества Маяковского.

Телесное начало играет важную роль в образной системе Владимира Маяковского. Многогранная и разнонаправленная реализация элементов поэтики, связанных с телесностью, является одной из доминант его художественного мира. Это связано как с важностью телесных реакций самого поэта в процессе создания художественных текстов, так и с его

философско-эстетическими установками, индивидуальным осмыслением поэтической формы, подразумевающим активное соединение чисто физической и физиологической энергии с художественной, их «взаимоподпитку». Мы постараемся показать, что телесность как таковая может выходить далеко за пределы образно-мотивного и тематически-проблемного уровня, становясь в процессе разнонаправленной и полиморфной текстуализации организующим элементом художественного текста, одновременно и содержательным его компонентом и способом поэтического оформления авторских мыслей и эмоций.

Маяковский в своей поэзии стремится актуализировать не самоценную словесную форму, а телесно-духовную целокупность самого поэта в процессе демиургического сотворения художественной реальности. Эта цельность субъекта творчества представляет собой пластичную и динамическую оболочку изменчивого бытия. Поэтическая форма, таким образом, неразрывно связывается с авторской телесностью, которая сама по себе становится звуковым и словесным творческим материалом, инструментом стихопорождения. В. Маяковский напряженно решает проблемы взаимодействия внешнего и внутреннего, телесного и духовного, тела в культуре и вне культуры, способов и механизмов трансформации духовного в телесное, драматической возможности их слияния, проявления неуловимых внутренних интенций в подчеркнуто материальных образах, овеществляющих и рельефно конкретизирующих душевные движения. Поэт пробует разнообразные смысловые потенции телесной метафорики: от сатирически-разоблачающих до экзистенциально-трагических, художественно осмысляя репрезентирующий потенциал телесности как категории, способной эксплицировать внутренние противоречия человеческой личности. При этом в область телесности попадают как непосредственно образы тела и его частей, так и разнообразные телесные реакции, что позволяет говорить о своеобразном универсализме данной категории у Маяковского. Этот универсализм охватывает многосоставные

телесные компоненты поэтики (образы, мотивы, сюжеты, приемы и т.д.), разнообразные типы и вариации телесности, связанные с реализацией художественных и социально-политических концепций автора. Телесность здесь становится инструментом, формирующим индивидуальное художественное миропонимание и мироощущение и в конце концов определяющим фундаментальные онтологические и антропологические основания поэтического мира Маяковского. Именно с этих общих позиций мы и подходим к рассмотрению конкретных вариаций текстуализации телесности у послеоктябрьского Маяковского.

Важно отметить, что проблематика телесного у Маяковского опосредована эстетически. Поэт, будучи генератором глубинных творческих интенций, предстает у Маяковского как инструмент духовности, которая воплощается в зримых, вещных образах. Таким образом, в поэзии Маяковского формируется своеобразная диалектика материального и духовного, вещного и вечного, неразрывно связанная с диалектикой формы и содержания в ее бахтинской интерпретации. В своей работе «Проблема содержания, материала и формы» М. Бахтин говорит о самостийной лингвистической природе слова, независимой «от задач познания художественного творчества, религиозного культа и др., в услужении которых слово находится» [Бахтин, 1975, с. 43]. Уникальное свойство поэзии заключается в том, что она использует язык всесторонне и практически весь. Но Бахтин настаивает на внеэстетической природе языка как материала поэтического творчества, разводя понятия «словесного целого» и «поэтического целого». Художник побуждает язык становиться носителем поэтического содержания, в результате чего происходит имманентное преодоление языка. Эстетический объект формируется, «путем преодоления материально-вещной, внеэстетической определенности произведения» [Там же, с. 50]: «словесное целое» становится «эстетически завершенным событием». При этом художественный образ как специфический эстетический феномен «никогда не совпадает с материалом». В своей

внеэстетической составляющей материал не входит в эстетический объект, но оказывается принципиально важным как «момент технический». Ключевым организующим началом художественного творчества оказывается, по Бахтину, внутренняя телесно-духовная активность творящего субъекта, его самоценная формирующая действенность – она и определяет единство эстетической формы произведения, причем максимальное значение «творящий внутренний организм» обретает в лирике, где «порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму» [Там же, с. 68]. Таким образом, эстетическая форма одновременно оказывается и собственно динамической активностью творца и формой осваиваемого им события. Субъективность творческой личности в искусстве специфически объективируется, «осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного — человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор, как конститутивный момент формы, есть организованная, изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий» [Там же, с. 70]. Особенно нагляден и энергоемок этот процесс вхождения автора (в телесной, душевной и духовной его составляющей) в эстетический объект – в словесном искусстве, характеризующемся не только нераздельностью, но и неслиянностью формы и содержания. Это связано с особенностью слова как материала поэзии: слово, будучи фундаментальным основанием самого процесса речепорождения, всесторонне вовлекает в себя активного субъекта творчества, в то время как в других видах искусства присутствуют «чужеродные тела», «специализирующие» активность творца.

В применении к творчеству Маяковского концепция Бахтина представляется крайне актуальной. Процесс осмысления себя как единичной творческой личности и эстетического опосредования телесных практик

автора в их напряженном, драматическом, а подчас и трагическом взаимодействии с душевными переживаниями, воплощения действующей творческой индивидуальности в эстетический объект у Маяковского эксплицируется как смыслополагающий и структуропорождающий, обеспечивающий удивительную глубинную целостность художественного мира поэта.

Общетеоретическое обоснование актуальности затронутой нами темы связано с возрастающим в современной гуманитаристике интересом к телесности как насыщенной концептуальным содержанием категории, что вызвано постоянным расширением области связанных с телесностью смыслов. Телесность – категория междисциплинарная, и ее освоение находится на пересечении целого ряда наук. Нужно учитывать, что изучение феномена телесности по очевидным причинам «встроено» в более широкие мировоззренческие, концептуальные рамки, определяющие принципы, методологию, содержательно-теоретические особенности того или иного подхода к данному феномену, его трактовки, аксиологическое отношение и т.д. Всегда следует иметь в виду общую культурологическую значимость исследования телесности, подчеркнутую в отечественной науке в частности М. Бахтиным. Как отмечает И. Белова, «в культурном пространстве через телесный код возможна в принципе концептуализация всего, что окружает человека. Человек измеряет мир в буквальном смысле слова своим телом, соотнося с собой окружающие природные и культурные объекты, а также ментальные стереотипы» [Белова, с. 441].

Категория телесности является важнейшей и для теории литературы, и для непосредственного анализа внутреннего мира художественного произведения. При этом особенно значима она для лирики, воспроизводящей опыт автора и его внутренние состояния через конкретные (нередко телесные) детали, а не развернутые психологические описания. Текстуализация телесности в поэзии зачастую основана «на глубинных взаимосвязях ... между семантикой и структурой образов тела и общим

построением и функционированием самого поэтического текста» [Виноградова, с. 47].

В XX столетии тематика телесного бытия человека актуализируется в мировой культуре, и художественная литература как один из видов социокультурной практики отражает этот фундаментальный сдвиг. «Триумф» телесности проистекает из самой атмосферы эпохи кризиса гуманизма, аксиологической двойственности и определяет эту эпоху. Напряженное осмысление онтологических смещений, подрыв созерцательного дискурса «изнутри» привели к акцентуации темы телесности в произведениях эпохи модернизма в двух основных ее ипостасях: как «физическое, социальное, модернистски осмысленное тело, своеобразная марионеточная структура, и как асоциальное модернистское тело – вместительное живого художественного интеллекта, способ бегства от социальной реальности» [Татару, с. 73]. Сосредоточившись на проблемах «ментального», «асоциального» тела, тела языка и т.д., писатели-модернисты, однако, акцентируют и тело биологическое: в основе этой акцентуации лежит модернистская философия отчуждения, разрыва индивидуальности с социальным бытием, осознание личностью абсурдности своего существования и погружение в индивидуальные, в том числе физиологические, переживания. Не осталось в стороне и историческое понимание телесности. В модернизме «тело всегда является местом истории и "нацарапанных впечатлений", "начертание, запись" (М. Де Серто) которых на плоти поэтому является не повреждением или патологическим изменением, а порождением настоящих тел» [Саразин, с. 72]. При этом «текстуализация телесных практик является ответственной за поддержание единства человеческой субъективности, но одновременно запускает механизм отчуждения, логика которого требует перманентного отрицания уже отчужденных от "природы" человека текстуальных эффектов его историчности» [Калинин, с. 116].

Модернистское и авангардное искусство начала XX века предельно заострило, расширило и усложнило проблематику телесного бытия человека. Крайне значима была проблематика телесного для акмеизма, стремившегося в противовес к «развоплощающему» вещь символизму к «прекрасной ясности» и отображению «тела» вещи². Одной из наиболее заметных эстетических концепций телесности в русской поэзии начала века стала и футуристическая концепция тела, основанная на абсолютизации и сакрализации тела творящего индивидуума и на самодостаточности тела вне культурных и иных контекстов. В послеоктябрьской поэзии Маяковского, немало позаимствовавшей из его ранней авангардной практики, эти общие представления о телесности получают индивидуально-художественное воплощение и преломление. Необходимо учитывать и контекст 20-х годов, когда происходит смена «конструирования» телесности, появляются новые «табу»³, формируется новая телесная конвенциональность⁴.

В маяковсковедении существует ряд работ, в той или иной мере затрагивающих проблематику телесности в поэзии Маяковского, однако системного анализа данной проблемы среди прочитанного нами корпуса работ не найдено. Возможно, это связано с «гримасами» маяковсковедения, когда сначала (в советский период) формировалась отмеченная идеологической тенденциозностью концепция творчества поэта, а затем (в позднесоветский и постсоветский период) эта концепция разрушалась с не меньшим вульгаризированием и искажением реальной сложности и многоаспектности жизни и творчества Маяковского (известные работы Ю. Карабчиевского [Карабчиевский, 1990], А. Жолковского [Жолковский, 2005], рассматривающих телесную образность в творчестве Маяковского как

² См. о телесности в акмеизме, например: Ермилова Е.В. Акмеизм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 2. — М., 2001. — С. 430-466; Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. — М.: Водолей, 2000. — 704 с. и др.

³ См. об этом, в частности: Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов: хрестоматия / сост. Г. А. Беляя. — М. : РГГУ, 2001. — 455 с. — (Русская культура XX века: избранные тексты).

⁴ В нашей работе мы стараемся разводить непосредственно физическую телесность и телесность, понимаемую как социалистический конструкт, т.е. эссенциальные и конструктивистские грани телесности у Маяковского

проявление психопатологий и комплексов поэта, и сочинения продолжающих эту тенденцию литературоведов⁵). Пытаясь подойти к широкой и многоуровневой проблематике исследования непредвзято, мы обращаемся большей частью к наиболее цельным, на наш взгляд, работам, характеризующим Маяковского и его поэзию в целом и в частных аспектах, коррелирующих с выбранным нами ракурсом исследования.

В плане изучения телесности, как важной составляющей личности Маяковского, можно выделить ряд исследований. Так книга Б. Янгфельдта «Ставка жизнь: Владимир Маяковский и его круг» [Янгфельдт, 2009], которую с определенной долей условности можно считать первой полномасштабной биографией поэта, позволяет уточнить важные особенности творческого поведения Маяковского, детали его биографии, опосредованно и контекстуально обусловившие возникновение тех или иных телесных компонентов в его поэзии. Не утратила своей актуальности и написанная А. Михайловым биография Маяковского, вышедшая в серии ЖЗЛ [Михайлов, 1988].

В аспекте перехода авторской телесности в текст для нас оказались важны воспоминания о поведенческих особенностях Маяковского, грамотно в книге «Маяковский без глянца», работа М. Спивак «Диагностика гениальности» [Спивак, 2001] и особенно включенный в том «Следственное дело В. Маяковского» характерологический очерк Г. Полякова [Поляков, 2005], выделившего интегральные параметры психики поэта и проанализировавшего ряд их частных психосоматических проявлений. Интересные штрихи в характерологический портрет Маяковского добавляет В. Руднев, проецирующий на Маяковского свойства нескольких выделенных им психотипов [Руднев, 1997]. Ряд интересных наблюдений о творческом поведении Маяковского находим в работе Н. Крыщук «Искусство как поведение» [Крыщук, 1989].

⁵ От подобной тенденциозности несвободно на наш взгляд и крайне интересное и состоятельное исследование М. Вайскопфа «Во весь Логос: религия Маяковского» [Вайскопф, 2003]

В ряде непосредственно литературоведческих работ содержатся значимые для нас выкладки о телесности как структурообразующей и смыслообразующей категории в поэзии Маяковского. К таковым работам относятся сборник статей «Творчество Маяковского в начале XXI века», включающий ряд статей, характеризующих телесность у Маяковского в тесной взаимосвязи с антропологической и общефилософской подоплекой поэзии Маяковского. Сюда же относятся и двухтомный сборник статей «В мире Маяковского», а также 65-й том «Литературного наследия» «Новое о Маяковском». Е. Эткинд в своем психопозетическом очерке «Там внутри» [Эткинд, 2005] оригинально и убедительно демонстрирует и анализирует разносторонние способы перехода «внутреннего человека» во «внешнюю речь» у Маяковского, акцентирует антитетичный и парадоксальный характер физиологической и материальной образности в формировании внешнего и внутреннего художественного пространства в поэзии Маяковского и целостного облика действующего в этом хронотопе лирического субъекта. Несвободная от субъективизма, но насыщенная интересными наблюдениями работа К. Кантора «Тринадцатый апостол» [Кантор, 2008] представляет творчество Маяковского в широкой философской и историософской перспективе, в которую включаются и аспекты, связанные с телесностью. Ценный материал для интертекстуальных сопоставлений в означенном нами ракурсе дает фундаментальный труд Л. Кациса «Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи» [Кацис, 2004], а исследование И. Васильева «Русский поэтический авангард XX века» [Васильев, 2000] позволяет вписать творчество Маяковского в заданном проблемном ракурсе в контекст авангардистских практик его современников. В этом же русле контекстуального сопоставления Маяковского с современными ему направлениями и течениями мы привлекаем диссертационные работы И. Фадеевой [Фадеева, 2006] и Е. Полтаробатько [Полтаробатько, 2009]. Значительный интерес представляет монография З. Паперного «О мастерстве Маяковского» [Паперный, 1957], в которой, несмотря на понятную

идеологическую тенденциозность, представлены глубокие наблюдения о непосредственной работе Маяковского со словом, о специфике вызревания поэтических образов, их многоуровневом генезисе, формально-содержательных аспектах механизмов отелеснивания абстракций у Маяковского. Отдельно стоит отметить работу З. Паперного с черновиками Маяковского, проясняющую последовательность возникновения тех или иных важных в контексте нашего исследования образно-мотивных комплексов. Языковые новации В. Маяковского в интересующей нас области проанализированы в работах Г. Винокура [Винокур, 2006] и М. Гаспарова [Гаспаров, 1995]. Монография А. Субботина «Маяковский сквозь призму жанра» [Субботин, 1986] позволяет осмыслить жанровый аспект проблемы текстуализации телесности. Отметим также исследования В. Альфонсова «Нам слово нужно для жизни» [Альфонсов, 1983] (важное для нас наблюдениями о визуальном аспекте телесности у Маяковского). Монография В. Сарычева «Маяковский: нравственные искания» [Сарычев, 1984] позволяет прояснить сущность духовных устремлений Маяковского, подвергшихся в его поэзии тотальному «овнешнению». Ценный материал содержится в статьях М. Розановой [Розанова, 2006], рассмотревшей функционирование телесности в лениниане Маяковского, Е. Темиршиной [Темиршина], выделившей семиотические особенности телесности как начала, организующего утопическую и антиутопическую модели мира у позднего Маяковского. Опора на эти и другие источники, безусловно, важна для нашего исследования, однако приоритетной для нас оказывается непосредственная самостоятельная работа с текстами Маяковского, позволяющая вскрыть многие обойденные вниманием особенности текстуализации телесности в его творчестве.

Цель нашей работы – выявить специфику механизмов репрезентации и способов текстуализации телесности в послеоктябрьской поэзии В. Маяковского

Означенная цель предполагает решение ряда задач:

1. Очертить общефилософские и литературоведческие концепции телесности, важные для заданного ракурса работы, а также показать значимость телесности в авангардной эстетике, в рамках которой работал

В. Маяковский.

2. Проанализировать особенности функционирования телесной образности (в широком ее толковании, включающем не только образы тела и его частей, но также жестикуляцию, мимику, голосовую, зрительную, ольфакторную и т.д. телесность) в послеоктябрьских поэмах Маяковского и выделить отдельные парадигмы телесных образов в их связи с решением конкретных художественных задач.

3. Выявить роль телесности в процессе художественной экспликации ключевых для позднего Маяковского эстетических и идеологических конструктов и концепций.

4. Определить семантические и семиотические функции категории телесности на уровне тропообразования, системы образов и создания индивидуальной модели мира в поэтике Маяковского.

5. Проследить многоуровневые соответствия между интегральными параметрами авторской телесности Маяковского и их преломлением в его поэзии, способы трансгрессии авторского тела и перехода телесных экспликаций в текст.

6. Реконструировать онтологическую и антропологическую роль телесности в построении художественного мира послеоктябрьского Маяковского.

7. Рассмотреть соотношение и взаимосвязь различных типов телесности (индивидуальной и коллективной, лирической и эпической, внешней и внутренней, утопической и антиутопической и т.д.) в послеоктябрьских поэмах Маяковского.

Объектом исследования является поэзное творчество Маяковского послереволюционного периода (1917–1930) в означенном ракурсе.

Предмет исследования – специфика и принципы текстуализации телесности как значимой смысловрепрезентирующей категории в поэмах послеоктябрьского Маяковского.

Положения, выносимые на защиту:

– категория телесности является одной из конструктивно значимых доминант поэтики послеоктябрьского Маяковского и своеобразно «кодирует» содержание его творчества советского периода;

– в телесности лирического субъекта поздних поэм Маяковского по линии гиперболизации и метафоризации отражается и преломляется психосоматика самого поэта в ее интегральных параметрах;

– многогранная телесная образность в послереволюционных поэмах Маяковского отражает драматический процесс «добровольно-принудительного» вхождения индивидуального тела в коллективный организм;

– текстуализация телесности у послеоктябрьского Маяковского напрямую связана с идеей построения утопии «нового мира», хронотоп которого формируют и репрезентируют телесные проекции;

– телесность у позднего Маяковского является не только смысловнесущей и смыслообразующей категорией, но и универсалией, семиотизирующей и организующей эмпирическую реальность в «теле» текста.

Теоретическую базу диссертации составили работы литературоведов, философов, психологов и культурологов⁶, что вызвано разноаспектностью задач, поставленных в диссертации. С этим связана и повышающая ее теоретическую значимость синтетичность методологии, применяемой в работе. Помимо традиционных методов, таких как структурно-семиотический, предполагающий создание описательно-интерпретационных

⁶ Так в фундаментальном теоретико-методологическом плане для нас оказались важными психологические исследования З. Фрейда [Фрейд, 1989] В. Гиндина [Гиндин, 2005], И. Смирнова [Смирнов, 1994], А. Эткинды [Эткинды А.1993, 1996] и др.; социокультурные работы Б. Гройса [Гройс, 1993], А. Франка [Frank, 1990] и др., философские взгляды Ж. Лакана [Лакан, 1997], Ж.-Л. Нанси [Нанси, 1999], М. Фуко [Фуко, 1977, 1991, 1997], М. Хайдеггера [Хайдеггер, 1997], Ж. Бодрийяра [Baudrillard, 1993], литературоведческие концепции Н. Фрая [Frue, 1957], В. Тюпы [Тюпа, 1998], И. Чубарова [Чубаров, 2014], Н. Цурбюрга [Zurburgg, 1999] В. Шкловского [Шкловский, 1983, 1990] и др.

моделей отдельных сторон художественных произведений, акцентированных нами в соответствии с выбранным ракурсом исследования, структурно-типологический, герменевтический, творческо-генетический и другие, мы по необходимости обращаемся к методике экзистенциального психоанализа, культурно-историческому и компаративному методам, психопозитическому анализу. Комплексный характер методологии повышает объективность полученных результатов и облегчает их верификацию. Рассмотрение связи внешней канвы жизни в ее связи с произведениями поэта, транспонирования биографии на текст, как средства реализации поэтической самости во многом обеспечивают методологическое единство работы. В диссертации мы часто прибегаем к методике непосредственного комментирования конкретных мотивов и образов, связанных с телесностью.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней разработана научная концепция, согласно которой многомерные телесные проекции в послереволюционных поэмах Маяковского выполняют миромоделирующую функцию, имеют онтологический и антропологический статус и художественно мотивируют многие характерные черты поэтики Маяковского; предложена оригинальная модель телесности как значимой составляющей содержательного уровня произведений Маяковского, ретранслятора важных для поэта смыслов и идей и динамического начала, организующего текст; в аспекте проблематики традиций и новаторства рассмотрена категория предметности, включенная в категорию телесности; доказано, что текстуализация телесности является одной из ключевых дискурсивных практик послеоктябрьского Маяковского и реализуется им в лироэпическом поэжном жанре на всех уровнях поэтики текста: языковом, стилевом, идейно-концептуальном, хронотопическом и т.д.; осмыслена проблематика организации текстуального пространства на основании психосоматических характеристик автора текста, телесных практик его и его лирического субъекта, околотелесных факторов и т.д. Таким образом, данное исследование впервые дает более или менее системный, подробный и

многоаспектный анализ функционирования телесности в послеоктябрьском творчестве Маяковского с привлечением разнообразных внутривоэтических, философских, биографических и других контекстов, что углубляет и расширяет взгляд на личность самого поэта в ее конститутивных характерологических чертах, а также корректирует представления о творческой эволюции Маяковского, о значении авангардной эстетики для его поэзии и т.д.

Практическая значимость диссертации связана с возможностью применения ее результатов при дальнейшем изучении категории телесности в поэтическом тексте, соотношения телесности автора и лирического субъекта, своеобразия проявления основных парадигм телесной образности в рамках той или иной эстетики и т.д.

Результаты исследования могут быть использованы в вузовской системе преподавания в качестве материала для составления учебных программ, пособий, проведения лекционных курсов и спецкурсов по творчеству В. Маяковского, истории русской литературы XX века и теории литературы.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка. Первая глава – теоретико-методологическая. В первом ее параграфе представлен краткий анализ философских и литературоведческих концепций телесности. Прямое сопоставление этих концепций с творчеством Маяковского не входит в круг наших задач, однако такие категории как «гротескное тело» (М. Бахтин), «пороговое тело» (В. Подорога), «конвульсивное тело» (М. Ямпольский), представления о телесности Ф. Ницше, ряд современных концепций функционирования телесности в поэтическом тексте, напрямую соотносятся с основными параметрами нашего практического анализа. Второй параграф характеризует концепции телесности, сложившиеся в эстетике авангарда. На наш взгляд, многие из этих идей были актуальны не только для творчества Маяковского раннего футуристического периода, но и для послеоктябрьской его поэзии, ибо основные формально-содержательные элементы поэтики Маяковского,

который до конца оставался авангардным художником (по меткому выражению А. Жолковского, Маяковский «завещан нам авангардом» [Жолковский, с. 6]), модифицировавшись, перешли из его раннего творчества в послереволюционное. Третий параграф характеризует психосматику и характерологические особенности самого Маяковского, то есть посвящен авторской телесности, непосредственно преломляющейся в поэзии Маяковского ввиду близости (вплоть до полной идентификации) его лирического субъекта автору. Столь подробное внимание к теоретическим аспектам обусловлено решаемыми задачами практической части данной диссертационной работы.

Вторая глава посвящена специфике текстуализации телесности в поэмах Маяковского 1921–1923 гг. В ней выделяются основные парадигмы телесных образов у Маяковского, прослеживается сюжет взаимодействия индивидуальной и коллективной телесности, характеризуются разнообразные способы текстуализации телесности. Такого же типа анализ проводится в третьей главе на материале поэм Маяковского 1924–1930 годов. В Заключение суммируются результаты работы. Завершает диссертацию библиографический список.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы были отражены в трех статьях опубликованных в журналах, входящих в перечень ВАК и в ряде докладов (с последующими публикациями) на конференциях «Дергачевские чтения-2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 6–7 октября 2011 года), «Литература Урала: история и современность. Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей)» (Екатеринбург, 11–13 октября 2012 года), «Литературный текст 20 века: проблемы поэтики» (Челябинск, 11–12 мая 2012 года), «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, апрель 2012, 2013 года), «Русский язык как государственный язык Российской Федерации в условиях полиэтничного и поликультурного региона» (Саранск, 22-24 мая 2013 года, заочное участие) и др.

ГЛАВА 1.

Теоретические аспекты категории телесности

1.1. Категория телесности в философских и литературоведческих интерпретациях

Категория телесности с давних пор является предметом пристального естественнонаучного, философского и художественного осмысления. Это естественно, ибо человеческое тело является непосредственной формой человеческого бытия. Однако понимание телесности на протяжении времени менялось: ведь на трактовках и оценках человеческой телесности не могли не отражаться особенности эпох, культур, мировоззренческих систем, в недрах которых вызревали те или иные соматические концепции. Именно XX век может считаться поворотным пунктом, когда телесность начинает глубоко изучаться именно с гуманитарных позиций как выразитель человеческой субъективности. С приближением XXI века границы этого понятия еще больше расширяются, телесность перерастает свое чисто физиологическое, биологическое определение. Однако и сегодня, по справедливому утверждению И. Быховской, «человеческое тело нуждается в своей реабилитации, прежде всего как объект гуманитарного знания» [Быховская, с. 59], как ценностно-смысловое явление.

Телесность как сторона человеческой жизни в ее аксиологическом аспекте культивировалась и исследовалась со времен античности, занимая с древности центральное место в искусстве и философских построениях. Сегодня возникла потребность возврата человека к индивидуальным телесным практикам, к своему опыту тела и установлению гармонических отношений с собственным телом. На фоне постмодернистского распада целостности, децентрации, превращения тела в «инструмент-симулякр» различных философских концепций обращение к живому телу диктуется необходимостью возвращения к целостной, творящей личности.

Современная культура «возвращается... к космогонической мифологеме «вселенского человека», лежащей в основе древнейших натурфилософских концепций» [Кузьмин, с. 134]. Восприятие тела как феномена культуры породило категорию телесности, под которой в общекультурном смысле понимается «качество, сила и знаки телесных реакций человека, формирующихся с момента зачатия в процессе всей жизни. Это феноменологическая реальность, представляющая собой сочетание биопсихосоциальных аспектов телесного бытия субъекта в физическом мире» [Кузьмин, с. 134]. Будучи встроенной во все виды человеческой деятельности, телесность несет на себе «полисемантическую социокультурную нагрузку» (Кузьмин).

Т.С. Леви, понимая телесность как термин, фиксирующий «органическое свободное единство души и тела» [Леви], рассматривает процесс возникновения категории телесности в плане преодоления дуализма души и тела. Пространство телесности находится «между» духом и телом, и в нем происходит «одухотворение тела и овнешнение души» (В. Зинченко), это медитативное пространство «срединной культуры». Связанная с телесностью проблема самоидентичности подразумевает способность человека к «я-чувствованию», к целостному переживанию своего телесного опыта. Стоит подчеркнуть, что телесность не является синонимом тела, но является «одухотворенным телом», возникшим в процессе универсального (онтогенетического, личностного и т.д.) исторического развития, «культурным конструктом», соединяющим «психологическое содержание и материальную форму» (В. Подорога). Современное сознание склонно противопоставлять ментальное и чувственное, это противопоставление исходит еще из декартовской идеи аутопсии. Эта идея рассматривает смерть как «уравнивание тела с самим собой», когда оно предстает в чистом виде, тогда как «живое тело скрыто движением» (Подорога). Человек отстраняется от своего тела, выбирая «существование в мысли». В эпоху тотальной репрезентации тело максимально объективируется и тем самым

профанируется, что определяет популярность в современной иконографии механистических телесных образов (тел-автоматов, тел-машин и т.д.), провоцирует стремление к созданию «сверх-тела», практики «био-власти» (по Фуко, дисциплинарной власти над собственным телом), страх перед внутренним опытом, социальную «телесную негативацию» (И. Быховская), «исключение эроса» (витальности) и т.д. В итоге нарушается целостность личности, появляется «одномерная личность», замедляется развитие самоидентичности, поэтому столь важно возвращение к живому, чувствующему человеку, существенно значима необходимость «взаимопроникновения и взаимоуслышанности» души и тела. Субъективное переживание телесного опыта подразумевает выход тела из любого «объективирующего дискурса», аннигилирующего способность тела к телесному переживанию, а тем самым и само его существование. Это приводит к необходимости специфического метода познания телесности (недостаточность естественно-научного метода очевидна). Появляется «неклассический подход», подразумевающий «учет метода и языка как условий объективного описания тела», «рефлексию на способ контакта исследователя со своим объектом, способ его касания» [Леви], учитывающий и тело испытующего-«соучастника», специфику его (испытующего) деятельности в процессе исследования. Такой подход близок к познанию в искусстве, где «движение, выражающее человеческую телесность, является своего рода символом Внутреннего, так как наполнено аффективно-смысловым содержанием, и вместе с тем материально, осязаемо, видимо». [Леви].

Источником обращения гуманитарной науки XX века к проблеме телесности стал радикальный поворот к субъекту, сделанный философией Э. Гуссерля и М. Хайдеггера. В работах этих мыслителей первоочередной значимостью обладает человеческий субъект, что естественным образом подтолкнуло ученых к описанию и осмыслению такого важного параметра субъективности, как тело. Тем не менее «телесность рассматривалась в

первую очередь в соотношении с миром, со всем внешним по отношению к субъекту, в качестве определенной границы, разделяющей внешнее и внутреннее» [Острый, с. 8]. М. Мерло-Понти обратился к телу уже как к целиком самодостаточному явлению, как к источнику смысла, к трансцендентальному явлению, определяющему идентичность субъекта. Оригинальна концепция М. Фуко, понимавшего тело как натурфилософскую категорию (как и Ж. Делёз), пытавшегося через тело продемонстрировать историю наук, социальных институтов, искусства, показать взаимообусловленность видов социальной деятельности и соответствующих им телесных практик, а также способы формирования типов телесности в их связи с типом общественного устройства, однако оставлявшего при этом в стороне самодостаточность тела как такового. Фуко показал, что тело является носителем смысла, и важность этого вывода для дальнейшего развития исследований телесности трудно переоценить. Идею тела как ключевого компонента процессов смыслопорождения и смысловосприятия окончательно укрепил Ж.-Л. Нанси, в работе «Corpus» описав телесность «как единственно возможную форму выражения и обнаружения субъекта» [Острый, с. 11]. В исследованиях Нанси и Фуко отчасти снимается оппозиция телесного и духовного, тело оказывается не менее значимым, чем разум или душа⁷. Ж. Лакан и Ж. Деррида понимали тело как сопротивляющееся означиванию, «страдающее» от него. В философии и искусстве модернизма телесность играет ключевую роль, но и постмодернистская философия принимает телесность как определяющую в формировании субъекта категорию, рассматривая ее в онтологическом, социальном, культурологическом и иных аспектах (работы С. Жижека, Р. Салецл, Ж. Бодрийера, Дж. Нейсбита, М. Энаффа, в отечественной науке – И. Быховской, В. Подороги, Н. Маньковской и др.).

⁷ Интересно, что в художественной практике значимость тела как носителя смысла была осознана раньше, чем в философии. В произведениях немецких экспрессионистов, Ф. Кафки, Д. Джойса и др. телесность предстает пластичным выразителем задуманного автором образа.

В отечественной гуманитаристике А. Кузьмин выделяет несколько направлений, связанных с разными интерпретациями телесности. Философское направление рассматривает телесность в онтологическом плане, видит амбивалентность телесности, разделяет этику и эстетику тактильного искусства, исследует «дуальность телесного кода» (человек, обладающий телом, и тело, обладающее человеком) и многомерность тела (тело земли, тело Космоса и т.д.). Культурно-антропологическое направление рассматривает тело как «базис любой символики» (М. Дуглас), изучает ритуальность тела, взаимодействие биологического и социального тел. Выделяются фольклорно-этнографические и семиотические исследования телесности, гендерная телесность, вопросы системности и целостности тела, его «жизненной силы», вписанности тела в систематику других кодов (растительных, зооморфных и т.д.), взаимоотношения тела с пространством и временем. А. Кузьмин выделяет также филологический и искусствоведческий аспекты обращения к телесности как образно-концептуальной системе, учитывающей многоуровневость символического содержания тела.

Особый интерес для нашего исследования представляют фундаментальные общепhilософские концепции телесности, сложившиеся в работах М. Бахтина, Ф. Ницше, В. Подороги, М. Ямпольского. Остановимся на них подробнее.

С именем М. Бахтина связано обращение к социокультурному измерению телесности в отечественной науке. Гуманитарное содержание телесности, по Бахтину, несводимо к анатомии и физиологии. В эпохе Ренессанса Бахтин увидел соположенность и сомасштабность телесного и духовного начал. Формой выражения их слитности был «праздник», «карнавал», инициированный духовно-идеологически, связанный с ментальными устремлениями личности, но представляющий собой свободный разгул «телесного низа», уравнивающий в своей стихийности всех. Для карнавала был характерен «вольный фамильярный контакт» между людьми, свобода

телесного жеста, «возвращающего» человеку его чувственно-материальную природу, логика «наоборотности».

Из эстетики средневекового карнавала Бахтин выводит концепцию гротескного тела, прописывая основные его параметры, отличающие его от «канонического» тела [Бахтин, 1990 с. 417-476]: принципиальную открытость, незавершенность, способность к выходу за свои пределы, космизм (созидательность, ответственность за вечное течение жизни), «подключенность» индивидуального тела к родовому⁸, «пограничность», «смешанность» с миром, предметами, животными⁹, единство внутреннего облика тела с внешним («изнаночность»), важность органов материально-телесного низа, перевод высокого в материально-телесное, телесное переосмысление языка и т.д. Материально-телесное начало предстает у Бахтина как форма борьбы с корневым космическим страхом и эсхатологизмом человека, как «ключ ко всей материи»¹⁰.

Категория телесности является одной из базовых в «философии жизни»

Ф. Ницше, оказавшей огромное влияние на становление европейского модернизма. Сам Ницше отмечал: «Я всегда писал свои книги всем телом и жизнью: мне неизвестно, что такое чисто духовные проблемы» [цит. по: Кожурин А. Я., Кожурин К.Я., с. 144]. Тело стало для Ницше главным критерием «переоценки всех ценностей». Тело, питающее культуру, имеет для Ницше гораздо большее значение, нежели сознание или душа. В своем произведении «Воля к власти» он пишет: «Человеческое тело, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и ближайшее

⁸ «Индивидуальная душа, сделав свое дело, – пишет Бахтин, – стареет и умирает вместе с индивидуальным телом, но тело народа и человечества, оплодотворенное умершими, вечно обновляется и неуклонно идет вперед по пути исторического совершенствования» [Бахтин, 1990, с. 447]. Исследователь комментирует: «Образ гротескного коллективного бездумного тела сообщает народу ощущение родового бессмертия и рассматривается Бахтиным в качестве стержня системы карнавальной образности» [Богданова, с. 75].

⁹ «Гротескный образ, игнорируя поверхность, замыкающую и отграничивающую тело и знаменующую его самодостаточность, демонстрирует и внутренний облик тела, зачастую смешивая его в едином образе с внешним» [Бахтин, 1990, с. 431].

¹⁰ Феномен «гротескного тела» актуален для творчества Маяковского прежде всего по линии гиперболизации – излюбленного художественного приема поэта. Часто «гротескное тело» предстает в его сатирических произведениях, но имеет место в творчестве Маяковского и гротескная телесность, не связанная напрямую с сатирическими задачами, а работающая под действием более тонких механизмов, прекрасно описанных Бахтиным.

прошлое всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, — это тело есть идея более поразительная, чем старая “душа”» [Ницше, 1994, с. 314]. Именно тело является у Ницше подлинным бытием, определяющим «сознание» как свое иллюзорное отражение¹¹. В своей знаменитой книге «Так говорил Заратустра» Ницше, физиологизируя метафору «разобранности», говорит о людях, «которым недостает всего, кроме избытка их», о «калеках наизнанку», у которых те или иные гипертрофированные органы замещают человека. Искалеченность физическая выражает искалеченность духовную: попытку понять мир и «войти в трансцендентное» напрямую – через обоняние, осязание, зрение. В центре внимания у Ницше оказывается эмоционально-чувственная сфера гения-творца, его непосредственные психосоматические реакции. Философ возвещает такое творческое отношение к жизни, которое дает возможность каждый ее момент проживать заново, связывая телесность со стратегиями жизнотворчества. Интересна ницшеанская антиномия болезни и здоровья, непосредственно связанная с темой телесности. Болезнь рассматривается как некий ракурс осмысления здоровья. Однако само безумие не может быть источником вдохновения. Ницше, по словам Жюль Делёза, «видит в болезни точку зрения на здоровье, а в здоровье – точку зрения на болезнь»¹² [Делёз, с. 12].

Продуктивным представляется обращение к оригинальной концепции, предложенной В. Подорогой в его знаменитой работе «Феноменология тела», в которой философ подходит к категории телесности с позиций философской антропологии.

¹¹ Сам стиль Ницше пронизан физиологической энергетикой. К. Свасьян определяет его как «небывалые вибрации выразительности», «искусство трансфигурации», «полифонию смыслового бумеранга», «невменяемый стиль», «построение произведения с расчетом на катастрофу» [см. Свасьян,]

¹² Телесность в ницшеанском ее понимании также активно текстуализируется Маяковским как на содержательном, так и на стилевом уровнях. Лирический герой Маяковского, как и пророк Ницше, наделен очень мощной телесной витальностью. Предметы окружающего мира в поэзии Маяковского отелесниваются, приобретают физическую плотность и весомость, это же происходит даже с абстрактными понятиями. Многоступенчатое овеществление метафоры – прием, доведенный Маяковским практически до совершенства. Да и сам строй ницшеанской мысли, чувства, пророческого слова ощутим в творчестве Маяковского.

Говоря о «порогах тела», философ апеллирует к Бергсону с его концепцией «тела-образа»¹³: «единый образ тела в своем трансцендентальном отпечатке (или схематизации)» оказывается «совокупностью порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела» [Подорога, с. 18]. Противопоставляя «образ тела» «телесной схеме», Подорога отмечает, что «парадоксальность образа тела в том, что он законченно целостен в акте переживания, но частичен в акте воплощения, актуализации» [Там же, с. 25]. Обращаясь к феномену «шизофренического тела» Подорога интерпретирует его как «пустое тело»: «Шизофреническое тело есть тело, обретающее свой «образ» в неизменной длительности распада, оно абсолютно локально и поэтому физично. Внутренний образ тела у шизосубъекта перестает быть точкой ориентации и начинает распадаться, как только воспринимаемое захватывает воспринимающего» [Там же, с. 28], размывается граница, связывающая внутреннюю жизнь тела с внешней. Открытое экзистенциалистами «мое тело», представляющее фундамент человеческого присутствия в мире¹⁴, с его собственными модальностями существования, интенциональностью, включенностью тела другого, самосознанием в акте ощущения, а не владения, основывает свою субъективность на языке, представляющем ее формальным основанием: «“Я” становится центром высказывания, и там, где это происходит, исчезает “множественный”, диалогизирующий субъект высказывания. На его место заступает один-единственный и уникальный субъект – субъект высказанного» [Там же, с. 33]. Таким образом, наше «я» является ничем иным как «лингвистическим телом». «Пороговое тело» устремлено к предельным состояниям телесности, способно совмещать в себе пространственные полюса (животного и божественного, вины и искупления и т.д.), совмещать избыток и недостаток телесных сил. «Пороговое тело» порождает «тело-аффект», которое лишено пороговой

¹³ Бергсон рассматривает тело как «местонахождение чувственно-двигательных явлений», наделяет его свойствами психики и души. Это «мыслимое тело» представляет собой «биодинамическую ткань живого движения, чувственную ткань образа, которые в свою очередь пронизаны аффективной тканью» [Леви].

¹⁴ Эта концепция повлияла и на отечественную культурологию, которая в советский период, по выражению И. Кона, была «бестелесной», считала тело только природной данностью.

защиты и «захвачено психосоматическими вихрями, смещениями, колебаниями, падениями»¹⁵ [Там же, с. 65]. Тело-аффект представляет собой «тело вне нормы», не соотносящее себя с «телесными схемами», оно опирается на органы, но только для того, чтобы преодолеть их косную власть»¹⁶, и в конце концов идентифицируется с душой¹⁷.

М. Ямпольский в книге «Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис)», обратившись к различным видам деформации телесности в культуре, вводит ряд важных понятий. Прежде всего, это категория деформации, понимаемая как «некий динамический процесс или след динамики, вписанный в тело», «любое движение, любое нарушение первоначального стазиса» [Ямпольский, с. 4] и «конвульсивная телесность», которая разворачивает целую цепочку деформаций, удвоений, выстраивает карту диаграмм «как карту движений, в которых видимое и дискурсивное еще сближены настолько, что подавляют друг друга» [Ямпольский, с. 81]. Немаловажной представляется и акцентированный Ямпольским рецептивный аспект проблемы текстуализации телесности, где читатель рассматривается как «входящий в текст, связанный с персонажем и повествователем связью

¹⁵ Подорога пишет: «...то, что мы ранее называли грамматической структурой тела и помечали как Я-здесь, Я-тело, Я-чувство, становится чем-то подобным “кинестетической амебе” (Арнхейм), протоплазматической субстанции (Эйзенштейн, Райх), гротескной телесности (Бахтин), дионисийскому танцующему телу (Ницше, Арто), уже не имеющим четких организмических границ; при этом экзистенциальная территория расширяется или сужается в зависимости от сил, действующих в потоке становления, т.е. становится трансгрессивным телом (Батай), преодолевающим собственную границу, поставленную телом Другого, и поэтому высказывает за “человеческие”, антропоморфные границы» [Подорога, с. 65].

¹⁶ Привлекая характеристику аффективного тела Делезом и Гваттари, Подорога пишет, что орган тела Делез и Гваттари вслед за Ницше определяют как «вынужденную меру защиты нашего тела от внешней угрозы; он образуется на пересечении телесного потока и нашей способности пережить его силу и не погибнуть» [Подорога, с. 85]. Делез и Гваттари ставят под сомнение традиционное представление о теле как об организме и приходят к выводу, что «все тела – т.е. все мы, заточенные в наших телах, страдают от наших органов и не могут выразить свое страдание иначе, как только их разрушением, мгновенной отменой, дисквалификацией их прямого назначения» [Подорога, с. 88].

¹⁷ В творчестве Маяковского (в котором, кстати, немало переключек с исследуемым Подорогой творчеством Достоевского именно по линии «пороговых» состояний героев) представлены варианты и «порогового тела», и тела «аффективного», и тела «шизофренического» (здесь возникает ряд интересных выкладок, связанных с шизоидными свойствами психики самого Маяковского). Особенный интерес в концепции Подороги представляет сам ее магистральный посыл – рассмотрение текста во взаимосвязи с «телесными практиками» его автора. Для Маяковского, стихи которого, по словам Ю. Тынянова, были «скорее единицами мускульной воли, чем речи, и к воле обращались», этот подход особенно актуален.

“бесперспективного видения” и начинающий испытывать на своем теле миметическую игру сил» [Ямпольский, с. 123]¹⁸.

На базе философских и историко-культурных концепций телесности возникают и литературоведческие, и художественные рецепции этой категории. Как отмечает А. Магун, проблема телесности языка не нова: «Писатели всегда знали о материальной составляющей своего труда, о крике и царапине, лежащих, соответственно, в основе речи и письма» [Магун, с. 87]. В литературной практике (Арто, Целан, Мандельштам и др.) и теории (Фуко, Делёз, Бахтин) XX века проблема материальности языка выходит на первый план. Однако литературоведческого определения телесности, учитывающего всю сложную специфику этой категории, не существует до сих пор¹⁹. В. Подорога и его последователи разработали подход, связывающий текстуальную деятельность с телесными практиками автора текста. Но важна и другая, условно говоря, «деконструктивистская» точка зрения, понимающая телесность в более широком смысле, в частности, как телесность языка, как «несемиотичную основу самого означающего, письма и голоса» [Магун, с. 87]. Таким образом, на первый план выходят исследовательские стратегии, касающиеся взаимодействия текста со своей телесностью, механизмов формирования текстом материальности и материализацию/дематериализацию самого текстуального события.

Теория литературы активно включается в исследование телесности, что связано с расширением дискурсных границ литературоведения, смыкающегося в ряде точек с культурологией в плане проблематизации соматических и семиотических аспектов тела, языка и текста. Актуализация тела в литературном тексте априорно имеет в виду конструктивные особенности последнего: способность текста к суггестии переживания

¹⁸ Множество произведений Маяковского «работают» именно на лихорадочности, конвульсивности, проявляющих себя на всех уровнях поэтики. Художественный мир Маяковского полон «деформаций» именно в том смысле, в котором трактует это понятие Ямпольский.

¹⁹ Так, формулировка, данная в новейшем справочнике, отличается определенной однобокостью: «Телесность... – понятие постструктурализма и постмодернизма, не получившее однозначной терминологической фиксации и именуемое по-разному у различных теоретиков. Является побочным следствием общей сексуализации теоретического и эстетического сознания Запада и служит одним из концептуальных обоснований деперсонализации субъекта» [Ильин, с. 243].

эмоционально-телесного характера, полисмысловой характер текста и тела, позволяющий их метафорически соотносить. Таким образом, анализ тела в художественном произведении «предполагает не только анализ его знаковых проекций, но и раскрытие самого механизма означивания: каким образом происходит семиотизация телесного материала и что остается на уровне принципиально непереводаемой коннотации, как драматизируются и осмысляются сами границы (пределы) знаковых построений» [Уракова, с. 12]. Е. А. Самоделова, говоря об антропологической поэтике тела, о поэтизации телесности, приводит различные способы использования поэтики тела. В «поэтику тела» исследователь включает само «опредмеченное тело» человека, его отдельные части и органы²⁰, аксиологическую характеристику телесности, выраженную в различных именных конструкциях, и телесные движения, жесты, проявляющие скрытое духовное начало человека, пронизанные душевными импульсами. При этом «знаковая сущность тела проявлена в подсознательной и автоматической привычке воспринимать телодвижения как текстовую фразу несловесного порядка, читать жесты и мимику как элементы дополнительного и более точного языка» [Самоделова, с. 328]. При таком антропологическом подходе подчеркивается взаимопроницаемость тела и души, которая оказывается способной иметь зримый облик, «анатомическую топографию», размер и т.д.

Установление смысловой и функциональной общности между единицами естественного языка и языка тела оказывается перспективным направлением и для лингвистики. Так, например, Г.Е. Крейдлин и С.А. Переверзева выводят понятие «семиотической концептуализации тела», при построении которой учитываются морфологические и структурные аспекты тела/части тела, топография данной части тела, функция тела/части тела, типовые

²⁰ Интересно, что в русской модели мира с присущим ей амбивалентным отношением к своему телу, которое играет роль «другого» выдвиганием в семантике тела на первый план его «агрегатности», «смонтированности» из разных элементов, базирующихся на некоей основе, вопрос о том, являются ли определенные элементы тела (голова, руки, волосы, слезы, пот) его частями и как они должны обозначаться по отношению к телу, далеко не однозначен. См. об этом Цивьян, Т. В. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира / Т. В. Цивьян // Тело в русской культуре : сб. ст. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 38–48. – (Науч. б-ка ; вып. LI).

движения тела/части тела²¹. Этот «признаковый» подход позволяет, в частности, описать способы метафоризации той или иной части тела, учитывает ее символизацию, отражает представленность тела и его частей в вербальных и невербальных семиотических кодах²². Телесная лексика соматизма в процессе своего функционирования обретает самые разные коннотации, из опыта тела вырастают сами формы воображения, которые и позволяют человеку осмыслять и номинировать телесный и иной опыт. Так, например, сердце, будучи телесным органом, реализует и эмоциональные, чувственные интенции человека. Таким образом, сам язык постоянно расширяет понятие телесности.

С.Н. Зотов раскрывает проблему единства творца и творения с помощью понятия «телесности художества», введенного Аполлоном Григорьевым. Обращаясь к «страху смерти» (уклонению сознания от смертного удела человека, стремлению обрести власть над смертью, преодолеть ее посредством творчества²³) и «страху влияния» (Х. Блум) как источникам художественного творчества, Зотов говорит о соединении абстрактной мысли с ее «телесной опорой» и о подчинении стихийных движений плоти установкам определенного мировидения, в результате чего «рассказывание историй превращается в создание собственной вселенной (Камю), которая и есть “тело” открывшегося поэту смысла» [Зотов]. Так формируется представление художества, как телесности, реализующейся в единстве творца и творения, связанных процессом со-творения. С другой стороны, искусство воссоздает дух (по М. Бланшо) в его «достоверной форме»,

²¹ Например, для лексико-словообразовательных гнезд с вершинами рука и сердце выделяются типизированные слоты: «болезнь», «функционирование», «месторасположение», «размер», «форма» и т.д. [см.: Евсеева, с. 239].

²² Признаки при таком подходе делятся на статические (описывают физические свойства тела и его частей, геометрические, структурные, топографические характеристики) и динамические (описывают движение тела, совершение им действий, нарушение функционирования тела).

²³ Жан-Поль Сартр в этом свете говорил о специфичности поэтического искусства: «Поэзия – это когда выигрывает тот, кто проигрывает. И подлинный поэт – это человек, выбирающий проигрыш (вплоть до крайней его формы – смерти) затем, чтобы выиграть» [Сартр, с. 216].

материализует дух, образуя «духовность творчества»²⁴. Интенция телесности искусства двунаправлена: и на отношения с внешним миром, и на самоидентификацию художника. Ни чувственное восприятие, ни рациональная критичность в «чистом» виде не могут «оправдать» искусства. По утверждению Зотова, только интеллектуальное переживание способно уловить телесность как «единосущность поэта и текста как мира»²⁵. Таким образом, в поэзии «индивидуальный неповторимый духовный опыт обретает телесность поэтически утверждаемого мира» [Зотов], «телесность переживаемого мира оборачивается новой творящей индивидуальностью» [Зотов]. Телесность искусства, по Зотову, проявляет себя в осознании творения как мира, в идентификации процесса творения с творцом (вне биографии), в обретении индивидом телесности искусства и, наконец, в специфически организуемом пространстве порождения новой творящей индивидуальности.

С телесностью непосредственно связана проблематика явленности автора в своем произведении, то есть авторской телесности. Как писал М. Бахтин, «в лирике автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме» [цит. по.: Творческая индивидуальность писателя, с. 10], а Л.П. Быков, отмечал: «Поэт обычно похож на свои стихи. Не менее справедлива и обратная формула: в созданиях поэта отчетливо проступают его личностные черты. Не только духовный его облик, но и внешность, манеры, привычки, голос, имя непременно отзываются в строчках стихов, удостоверяя их подлинность и неповторимость» [Быков, с. 96], поэтому текст произведения всегда сопряжен с «текстом» личностного бытия автора и это сопряжение во многом формирует «духовную результативность» произведения, так как и сама поэзия непосредственно

²⁴ При условии, что «духовностью можно назвать тот поиск, ту практическую деятельность, тот опыт, посредством которых субъект осуществляет в самом себе преобразования, необходимые для постижения истины» [Фуко 1991, 286].

²⁵ Как пример такого переживания чужой телесности как формирования индивидуального художественного языка Зотов приводит переживание Б. Пастернаком личности В. Маяковского в «Охранной грамоте»: «манера держаться» Маяковского характеризует для Пастернака осознание Маяковским собственной гениальности.

воздействует на творца, «перевоссоздавая» (выражение О. Фрейденаберг) его, являя «утаенный план сознания» (Л.С. Выготский), в результате чего «эстетически осмысленное частное существование обретает духовную объемность и рельефность» (Быков).

В аспекте телесности творческой личности интересны наблюдения Юнга о подчиненности автора своему творению, Ж.П. Сартра о литературном произведении как проекции фигуры автора, освобождающегося в творчестве от «зла» (страданий и противоречий окружающего мира), реализующего «фундаментальный проект» собственной личности, Э. Гуссерля, попытавшегося «воссоединить чувственность и рассудок, субъективное переживание и понятие в едином смыслообразующем целом» [Руссова, с. 10], М. Хайдеггера, рассматривавшего творческое движение в статусе «единственного аутентичного способа постижения действительности» [Руссова, с. 11] и мн. др.

В связи с широтой понятия телесности необходимо его уточнение для филологического в целом и литературоведческого в частности дискурсов. Это уточнение подразумевает целый ряд вопросов²⁶. Перспективным кажется подход, при котором «рамки понимания телесности расширяются за счет включения в его объем всего, что связано с физической структурой человека или другого живого существа, с его организмом, его функционированием и процессами, которые с ним происходят в ходе жизнедеятельности» [Галуцких, с. 239]. В соответствии с толкованием телесности в поэтическом произведении как сферы, захватывающей все телесные проявления автора и лирического субъекта, мы в нашей работе затрагиваем самые разные аспекты и виды телесности, подпадающие под самые разные классификации: «пищевую телесность»²⁷, «эротическую и сексуальную телесность»²⁸,

²⁶ Как-то: включать ли в понятие телесности сенсорную, культурные и социальные коннотации, связанные с телом, рассмотрение тела как инструмента концептуализации действительности и т.д. или ограничиться построением тела, его структурой.

²⁷ Е. А. Самоделова, следуя антропологическому подходу, отмечает онтологический статус пищевых образов в художественном произведении, их мифологическую и символическую насыщенность, эстетическое содержание, связь с другими типами телесности (в частности, с зооморфной). Из пищи

мазохистскую телесность, связанную с сознательным нанесением лирическим героем телесного ущерба себе, ментальную (телесность души и сердца)²⁹, жестовую (совокупность телесных жестов), хронотопическую (телесность пространства и времени), зрительную, голосовую, телесность жидкостей (слезы, кровь), гендерную (женское и мужское тело), тактильную, ольфакторную (телесность запахов), индивидуальную, коллективную («тело масс», «родовое тело»), деформированную телесность³⁰ и т.д.

Выводы по первом разделу главы:

1. Материал данного параграфа необходим нам для уяснения существенных аспектов понятия телесности. Мы отметили, что в XX-XXI веках повышается интерес к телесности как насыщенной субъективным смыслом категории, актуализируется внимание к индивидуальным телесным практикам и к их художественной рецепции, происходит индивидуализация тела в его ценностных аспектах. Телесность как важнейший и самодостаточный параметр самоидентификации обретает онтологические, культурологические, социальные проекции, становясь предметом рассмотрения в философском,

зачастую возникают пространственно-объектные реалии. Пищевые образы привлекаются для метафор словесного творчества [Самоделова, Мифопоэтика пищи в творчестве Есенина, 2006, с. 296].

²⁸ В ее неразрывной связи с любовными переживаниями. Так, в качестве субститутивных мотивировок уныния в поэзии первой трети XIX века А. Песков выделяет, в частности, любовную неудачу, а именно «аспект, обусловленный ощущением психической неудовлетворенности, возникшей в результате целенаправленного психического замещения нормальных сексуальных влечений», когда «телесные знаки и признаки преобразуются в знаки и признаки не сексуального, а именно психического партнерства» и в случае невозможности реализации такого любовного жеста обрекают лирического героя на «нервическую фрустрацию» (разочарование, одиночество и т.д.) В этой связи зачастую меняют свою функциональность и художественную семантику те или иные части тела. В творчестве Маяковского соединяются гедонистические телесные устремления («тело твоё прошу») с трагической интенцией к обретению «родной души» («имя твоё я боюсь забыть») [Песков].

²⁹ У Маяковского душа всегда активна как материальная система. Это, кстати, соответствует пониманию души в русской картине мира, где она осмысливается как орган тела, связывается «с идеей движения как формы и символа жизни» [Толстая, с. 57], синонимична «сердцу», целым рядом предикатов (например, способность болеть) объединяется с другими телесными органами, но и противопоставляется им своим «высоким рангом», способна перемещаться внутри тела и переходить за его границы (в частности, в состояниях предельного изнеможения, агонии), иметь зооморфные аналогии и в конце концов образовывать единое целокупное, уходящее в бесконечность сплошное пространство (см. у Маяковского «сплошное сердце»).

³⁰ «Разъётое тело», гибридизация, метаморфоза, фрагментация тела, уподобление и замещение «телом вещи» человеческого тела, пространственные трансформации, уподобленные трансформациям тела и т.д. [См.: Строев, 2005].

культурно-антропологическом, семиотическом, этнографическом, филологическом, искусствоведческом и др. дискурсах. Для нас особенно актуально филологическое видение телесности как образно-концептуальной системы, учитывающей многоуровневость символического содержания тела. При этом телесность является точкой пересечения телесных и духовных составляющих личности, «одухотворенным телом», «культурным конструктом», что подразумевает вывод ее из объективирующего дискурса и формирование "неклассического подхода" к телесности.

2. Для анализа конкретных произведений В. Маяковского в заданном проблемном ракурсе нами акцентируются концепции телесности, сложившиеся в трудах М. Бахтина, Ф. Ницше, В. Подороги, М. Ямпольского. В концепции «гротескного тела» М. Бахтина нам особо важны такие его параметры как «карнавальность», «фамильярность», материально-чувственная природа, космизм, способность к выходу за свои пределы, пограничность, «изнаночность». Все они по-особому преломляются в поэзии В. Маяковского. В «философии жизни» Ф. Ницше полезными представляются мысли о теле как единственно подлинном бытии, источнике и критерии «переоценки всех ценностей», о психосоматических реакциях творящего субъекта как катализаторе и оформителе стратегий творческого поведения, а также о телесных составляющих поэтики безумия, частотной у Маяковского. Феноменология тела В. Подороги интересна представлением об образе тела, противопоставленном «телесной схеме» как совокупности «порогов» в координатах целостности и частичности их проявления, о «шизофреническом теле» и «лингвистическом теле». Концептуальна для творчества Маяковского устремленность «порогового тела» к предельным состояниям, порождающим «тело-аффект». "Конвульсивное тело" в трактовке М. Ямпольского проецируется на творчество Маяковского в аспекте телесных деформаций.

3. На базе общефилософских и культурологических теорий телесности возникают литературоведческие интерпретации этой категории, связанные с

проблемой материальности языка, перехода телесных практик автора в создаваемый им текст, отелеснивания текстуального события. Теоретико-литературное осмысление телесности, учитывая междисциплинарный характер этой категории, сосредоточивается на механизмах семиотизации телесного материала, специфике метафорического соотношения тела и литературного текста, способах формирования «поэтики тела», творческих потенциях, вырастающих из опыта тела, взаимосвязи плотской стихийности с концептуальным авторским мировидением и неповторимым духовным опытом, а также на комплексе проблем, связанных с телесностью творческой личности. Смысловая обширность понятия телесность позволяет толковать эту категорию в применении к поэтическому произведению как сферу, включающую все телесные и околотелесные проявления автора и лирического субъекта. Все эти аспекты будут актуализированы нами в процессе рассмотрения конкретных произведений В. Маяковского.

1.2. Телесность в эстетике модернизма

Под влиянием идей Ницше в начале XX века «на авансцену творчества выдвинулся лирический поэт – воплощение неоромантической свободы, интуиции о происходящем в недрах бытия, о креативных возможностях спонтанного слова» [Сарычев, с. 25]. Творящий субъект обрел самочинную власть над произведением искусства. Стали формироваться самые разнообразные модели творческого поведения и жизнетворческие практики. Все в творческой личности становилось потенциальным материалом для художественного преломления³¹. Жизнь (в т.ч. телесная) индивида служит творчеству и формированию «синтетической структуры, в которой прочно увязаны поэзия и поведение, индивидуальное и сверхличное, историческое»

³¹ См. об этом: Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. [Колобаева, 1990]

[Крышук, с. 19–20]. Значительно обострилось внимание к индивидуальности, к космосу человеческого «я» во всех его проявлениях, в частности, телесных.

Именно XX в. может считаться поворотным пунктом в истории осмысления телесности, когда она начинает глубоко изучаться именно с гуманитарных позиций, как выразитель человеческой субъективности. Появляются такие писатели, как Генри Миллер, выводящие из апологии телесного целые языкотворческие и жизнетворческие концепции, одну из которых А. Аствацатуров характеризует так: «Концепция языка, которую он отстаивает в своих эссе, неразрывно связана с общими моментами его мировидения, и прежде всего с идеей «мыслящего тела». Протестуя в своем творчестве против чисто мыслительных конструкций, против объяснения человека трансцендентными построениями, выходящими за сферу непосредственно чувственного и телесного, Миллер противопоставляет христианской личности, расчлененной на тело и дух, цельную богоподобную неязыческую личность, равную богу» [Аствацатуров, с. 79]. Не менее интересна концепция «внутреннего опыта» Ж. Батая, о которой О. Тимофеева пишет: «Описываемый через состояния экстаза, опыт является, прежде всего, телесным. Он является моментом сообщения «невозможного» другому, от которого зависим по определению и без которого не имеет смысла. Это опыт дружеский, эротический. Сообщение, которое он предполагает, всегда конкретно и связано с непосредственным присутствием. Сообщение Батая – это не текст, а мгновенное состояние живого тела, вступающего в эмоциональную связь с другими участниками коммуникации» [Тимофеева, с. 94].

Отношения художника со своим телом в новом искусстве резко усложняются³². Человеческое тело в модернистском тексте может быть представлено самыми различными приемами: в нем может быть реализована

³² Хороший пример – стихотворение О. Мандельштама «Дано мне тело, что мне делать с ним?» (1909), где тело объективировано, отделено от своего обладателя и одновременно слиянно с ним в «объединении agens'a и ratiens'a, телесного и духовного=дыхания, приобретающего вещественную форму в существовании в двух временных планах, сиюминутном, кратком “времени тел” и вечном “времени души”» [Цивьян, с. 42].

«установка на душевное партнерство» [Белова, с. 440], когда телесные признаки выражают духовные движения, может присутствовать апофатический подход, когда «человек не видит сам себя, не может верифицировать свое изображение и не может адекватно познать сам себя с помощью “телесного кода”» [Белова, с. 441], тело может быть представлено как «тело-тюрьма», «тело-пустота», как «тело-город» или «тело-государство». Количество возможных вариантов репрезентации телесности в модернизме огромно.

Определенный интерес для нашей работы (что называется «по смежности») представляют концепции тела, сложившиеся в художественной практике основных поэтических течений Серебряного века, – символизма, акмеизма и футуризма. Символистская эстетика пыталась преодолеть дуализм тела и духа путем теургического одухотворения телесного начала. Материальное и духовное должны были соединиться в символе. Но, «с одной стороны, попытка преобразить материально-телесную сторону мира через возвышение его духом приводит к установкам на некий духовный прагматизм, носящий отчетливо религиозный характер. С другой же стороны, практические попытки житнетворчества оказались безрезультатными, что привело к трагическому противопоставлению материи и духа» [Полтаробатько, с. 14]. Наиболее ярким примером такого «идеального» житнетворчества может служить фигура Александра Блока. Жизнь и поэзия Блока демонстрирует механически сложнейшее множественное пересечение биографии и поэтики, личности и приема, человеческого и сверхчеловеческого, случайного и сознательного. Блок удивительным образом сплавил биографию и поэзию в своем житнетворчестве, и именно это дает ключ к осмыслению его пути и судьбы. Поэтическое «я» у него обретает качества дуальности и андрогинности, а динамика судьбы поэта только провоцирует авторскую - в случае критики авторско-читательскую - интенцию к выявлению противоречий и парадоксов житнетворчества на самых разных уровнях.

В его творчестве мы находим магнетизм лирической темы поэта. Этот магнетизм формируется как раз на пересечении непосредственных телесных реакций поэта и глубинных духовных интенций, драматически «расплавляющих» физические и биографические компоненты структуры индивидуального художественного мира³³.

Для акмеистов же оказывается важным момент духовного воплощения тела – объективации его в культурную сущность. В поэтике акмеистов происходит своеобразное «отелеснивание» духа. Стоит отметить, что эта концепция была воспринята и перенята авторами неоакмеистической направленности уже в поэзии второй половины XX века: в частности, Александром Кушнером с его особым даром писать об уютном, домашнем и частном, о способности гармонично сопрягать микрокосм человеческого существования с макрокосмом культуры и бытия. Телесные образы у Кушнера неизменно проецируются на культурные конструкты близкой ему акмеистической традиции. Кушнер существует в нашем сознании как поэт «таинственной зыбкости» мира, поэт, проявляющий вечное в вещном. Поэт «лирической тяги», стихового единства, поэт, у которого «и легкий детский лепет, и лепетанье листьев под окном - разговор на уровне одном». Для Кушнера «расположение вещей на плоскости стола / И преломление лучей, и синий лед стекла» - все мелочи наполнены высоким смыслом, что и позволяет проникнуться жизнью в процессе ее любовно-заинтересованного постижения и влиться органичным элементом в единый природно-культурный континуум. И, несмотря на некоторое «рассеивание волшебства», уменьшение энергоемкости телесно-вещных образов, имеющее, на наш взгляд, место в поэзии Кушнера последних 15-20 лет, его творчество остается примером обновленного акмеистического восприятия

³³ См.: Комаров К. М. Владимир Новиков. Александр Блок // Вопросы литературы. – 2012. – № 3. – С. 496-499.

«плоти» действительности и «плоти» культуры, «радости дымящейся жизни», и «холодка невыносимой жалости к предметам»³⁴.

Футуристическая концепция тела, напротив, построена на акцентуации телесности в ее самодостаточности (вне культурных контекстов), она апеллирует к изначальной докультурной ситуации и выстраивает образ «абсолютно природного тела». Отсюда же и материалистичность, физиологическая плотность футуристической «зауми», основанная на внимании к фонетике, т.е. к самой материи языка. Футуризм абсолютизирует и семиотизирует телесность, тело само становится поэтической формой. Если символизм «выпаривает» тело из духа, то футуризм, напротив, максимально «отелеснивает» культурное. В результате формируются знаковые системы, в которых телу отводится ключевая роль (например, знаменитые футуристические перформансы). Помимо культурной составляющей футуристическая телесность отрицает и духовную, что ведет к опредмечиванию тела. В футуризме «слово нуждалось в подтверждении действием, оно само тяготело к значению природно-физическому» [Крыщук, с. 69]. Отсюда происходит и принципиальная «не-литературность» футуристов³⁵.

Однако для уяснения специфики понимания телесности в футуризме, в рамках которого начинал свой творческий путь В. Маяковский, необходимо еще раз обратиться к символистскому пониманию тела, в притяжении/отталкивании от которого и развивалась футуристическая концепция телесного. А. Виноградова, анализируя репрезентации телесности в символизме, говорит о характерном для старших символистов образе «телатюрьмы», противопоставленного открытому трансцендентному миру. Символисты обращаются к метонимической акцентуации психосоматических реакций путем фрагментации телесного единства. Внутреннее состояние настойчиво отсылает в символизме к телесному опыту. Частотны здесь

³⁴ См. подробнее: Комаров К. М. Рассеивание волшебства. Александр Кушнер // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 44-56.

³⁵ Интересный материал по этой теме содержится в книге Е. Радина. «Футуризм и безумие» [Радин, 2011]

телесные состояния, связанные с шизофренией, которая подразумевает распад тела как психосоматического единства, «когда граница между Внешним и Внутренним оказывается полностью иллюзорной и Внешний мир физически агрессивно преследует человека, способствуя угрожающему распадению “внутреннего образа тела”» [Виноградова, с. 279]. «Встреча» со своим телом в «диаволическом» символизме никогда не означает полной идентификации с ним, образ себя раскалывает, обнажает свою иллюзорность и пустотность и на основе этой развоплощенности уравнивается с внешним миром. В целом «язык, как и тело, становится в декадентском символизме пространством нереализованных потенций. Динамика телесности есть отражение динамики самого текста, который в свою очередь есть замирание, расслоение без конечного воссоединения. Реконструкции текста в единой символической перспективе не происходит, как не происходит реконструкции в единое целое распадающейся телесности» [Виноградова, с. 284].

Особенно интересное, на наш взгляд, выражение телесная проблематика нашла у И. Анненского³⁶, поэзия которого, по его собственным словам «рождается на стыке тела и мира». У Анненского многоаспектная телесность конструирует весь художественный мир, определяет субъектные отношения внутри него, формирует текстуальную полифонию³⁷. Поэт стремится передать синкретичность человеческих ощущений, стихийность их проявлений и их богатый ассоциативный фон. Телесная образность выступает как инструмент художественного познания мира в процессе одномоментного фиксирования разнопространственных и разновременных состояний действительности. Лирическое «я» у Анненского расслаивается воображением, что позволяет объективировать и персонифицировать в образы психосоматические акты, структуры бессознательного, рассматривать

³⁶ Поэта, как это не удивительно, по ряду концептуальных параметров, достаточно близкого Маяковскому. См. об этом, например: Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., РГГУ, 2004 – 830 с.

³⁷ Учитывающий телесность полифонизм характерен и для творчества Маяковского. Д. Шостакович говорил, что учился у Маяковского полифонии.

телесное состояние отдельно от его носителя (лирического субъекта)³⁸. Таким образом, телесная воплощенность субъекта распадается «на два условно самостоятельных бытия: жизни тела, которое является постоянным объектом наблюдения, и наблюдателя, для которого тело подобно тексту, требующему перевода» [Кельметр, Рогачева, с. 139]. При этом язык тела противоречит вербальным формам для его передачи, и на своеобразном шве «тела» и «языка» зачастую формируется и семантизируется «трагедийность», являющаяся сквозной для лирики Анненского эмоционально-смысловой интенцией. Как отмечают Е. Кельметр и Н. Рогачева, Анненский отрицает понимание произошедшей на рубеже веков смены поэтической оптики, ознаменовавшейся пристальным вниманием художников к телесным реакциям как свойства вырождения, дегенеративной поэтики (в концепции М. Нордау), говорит о «нутряном лиризме», необходимости ощущать жизнь всеми органами чувств, о сенсуальности современной поэзии. Телесная жизнь героя становится у Анненского (как и у Маяковского) сквозным сюжетом многих стихотворений, при этом тело часто осмысляется в координатах болезненности, мучительности, ущербности³⁹, реализуемых в частых и у Маяковского мотивах удушья, горячности, лихорадки и т.д. Тема физического страдания при этом непосредственно соотносится с темой творчества, болезнь зачастую предстает как непосредственный стимул к творчеству. Анненский часто сближает речевые и телесные метафоры (свиток как погребальный саван и свиток как метафора рукописи, в которые завернута душа художника и т.д.), что позволяет видеть в телесных жестах особую языковую систему, новый язык современной поэзии. С помощью этого языка у Анненского оформляются самые разнообразные эмоциональные и интеллектуальные движения (память-старуха, «мускульное

³⁸ Такое объективирование частотно и у Маяковского, можно вспомнить хотя бы реализованную метафору «расшалившихся нервов» в «Облаке в штанах». При этом Маяковский в оперировании с телом оказывается во многом монологичней и рациональней Анненского, зачастую трансформируя синкретизм ощущений рациональной метафорой.

³⁹ Как отмечал Е. Фарино, именно болезнь как отклонение от телесной нормы или же сознательное сосредоточение внимания на своем телесном опыте становятся основными катализаторами демеханизации восприятия своего тела, осознания информации, которую оно в себе содержит [См. Фарино, 2004].

усилие творчества» и т.д.)⁴⁰. Центр тела – сердце, метонимически отсылая ко всему телесному облику, становится проводником всех ощущений: оказывается способным слышать, видеть, обонять, осязать и даже быть носителем запахов⁴¹. Телесность у Анненского выходит за рамки характеристики лирического субъекта и стилевой категории, но фиксирует формирование «нового сенсуального образа человека в поэзии рубежа веков и нового способа художественного моделирования мира через воссоздание его таким, каким он является на сенсорных уровнях восприятия» [Фарино, 2004, с. 206]. Телесные реакции «переводятся» (при сохранении ощущения «неполноты перевода») в слово, в образ и порождают саму поэзию, устремленную к установлению истины (невозможной) о собственном и вообще человеческом теле.

Поэтический авангард начала XX века воспринял и довел до предела символистские художественные приемы. Во многих аспектах и, в частности, в языковом «символизм остро переходил в футуризм» [Бирюков]. Именно символистами были изобретены новые поведенческие стратегии, оказавшиеся в высшей степени актуальными для авангарда (например, скандал как репрезентативный художественный акт). Уже в символизме были отработаны механизмы «аффективного» порождения слова и образа, в частности, Андрей Белый исходил из «аффективной генеалогии образа-символа и адекватности эмоционального его воздействия на читателя. Он пытался идти не от некоего происшествия и его «идеи», привлекая затем различные миметические техники и всевозможные филологические приемы, а от переживания, во всей его неявности и смутности, опираясь только на проборматываемые звуки и их имманентную ритмическую основу»⁴² [Чубаров, 2004, с. 133]. Большую роль в этом процессе играло

⁴⁰ У Маяковского также постоянны телесные метафоры языка и элементов поэтического инструментария в целом.

⁴¹ Прямая параллель к этому – «сплошное сердце» Маяковского. Стоит, однако, заметить, что абсолютизация сердца в качестве «центра» человеческой личности, метонимической замены сферы чувствований – общекультурная черта, свойственная не только Анненскому, Маяковскому, но и другим представителям Серебряного века.

⁴² «Проборматывание» станет источником речепорождения и у Маяковского.

мифологическое сознание, которым активно интересовались поэты-авангардисты. И. Е. Лоцилов, обращаясь к исследованию А. Гарбуза⁴³, говорит об истории русского футуризма как о «"пирамиде богов", иерархической структуре, вершиной которой, без сомнения, является Председатель Земного Шара Велимир Хлебников. Буйный физиологизм и погруженность в материю Бурлюков, как и крученыховский эпатаж и "желтая кофта" будущего "великого пролетарского поэта", - своего рода "броня", защищающая уникальную внутреннюю работу "идиотического Эйнштейна"» [Лоцилов, 1997, с. 161].

Авангард, однако, трансформировал сами механизмы и способы творчества, акцентировав внимание на некоторых маргинальных компонентах творческого процесса, сформировав особое авангардное поведение (раскрашенные лица футуристов, «поэзия танца» В. Парнаха, культивирование собственного тела «футуристом жизни В. Гольцшмитом и т.д. и т.п.). Авангард решительно менял координаты художественности, опираясь на непосредственное и действенное эмоционально-экспрессивное отношение к слову: художественная техника становилась предметом искусства, а объект изображения превращался в способ изображения. Это новое содержание подвергалось овнешнению и опредмечиванию, что влекло за собой необходимость кардинальных изменений самих механизмов продуцирования художественного текста, в условиях действия которых «чувственный опыт организма начинает семантизироваться, приобретая конструктивно значимый вид. Психофизиологические импульсы, проявляя свои формообразующие свойства, оказываются детерминантными» [Васильев, с. 59]. П. Флоренский, сравнивавший слово с организмом, с семенем⁴⁴, писал: «Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели» [Флоренский, с. 171].

⁴³ См. Гарбуз, А.В. "Групповой портрет" будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции // Хлебниковские чтения, СПб, 1991. С. 106-115.

⁴⁴ Бирюков в этом свете даже говорит о «семяотике» и «семяотичности».

Флоренский говорит о «непрестанном зачатии словесном», совпадая с идеями В. Хлебникова о языке как природном начале, выражающем «световую природу человека». С. Бирюков отмечает, что «гиперболизируя роль слова, Хлебников и его сподвижники стремились к постижению собственного устройства, по аналогии с заумностью можно сказать – заанатомического устройства» [Бирюков]. Футуристы открыли способность языка к динамическому самотворению и занялись «перепрочтением слова» (Бирюков) и «переписью» (Крученых). Осознание самостоятельного «тела языка» потребовало создания особого «языка тела», который стал формироваться из представления об облике поэта как о своеобразной знаковой сущности, как о поэтическом тексте. Внешние признаки стали работать на активное выявление внутренних⁴⁵.

Телесность в авангардном искусстве реализуется специфически. Это связано с тем, что авангард «отражал не предметную данность этого мира, а его инобытие, которое есть хаос изменений, чистая энергия, всеобщая слитность или иное расположение границ» [Фадеева, с. 5], а также нивелировал оппозицию материи и духа. В авангардной эстетике именно материя воспринималась как источник творчества, причем в качестве материала для творчества признавались и эмпирическая реальность, и авторская телесность, и слово, и язык как таковой. Так, например, И. Е. Лощилов описывает групповую идентичность футуристов через телесную метафору «подвешенности» и «самоподвешивания», возводимую им к мифологеме Мирового Древа и ёмко характеризующую футуристическую диалектику телесного и духовного: «Когда мы говорим о "подвешенности" и "самоподвешивании", мы подразумеваем прежде всего метафору особого рода контакта человека с миром. Такой человек занят в первую очередь духовной работой, производством, или извлечением из сферы духовного (архетип - Прометей) некоторых ценностей, значение которых станет

⁴⁵ Одним из самых ярких проявлений языка тела в авангарде стала «эротическая глобалистика»: насыщенность авангардистских текстов откровенной эротической и даже порнографической образностью. В частности, это явлено в творчестве поэтов тифлисской группы «41°», у Маяковского в «Облаке в штанах».

очевидным лишь по прошествии времени. Инверсия верха и низа задает не только перевернутую систему ценностей, но связывает изображенного с небом в большей степени, чем с землей. <...> В телесном плане Повешенный оказывается как бы "выхваченным" из всех реальных жизненных контекстов ("подвешенным"), и телесная жизнь его с определенной точки зрения может быть увидена как жертвоприношение, особо уплотненным качеством которой является творчество»⁴⁶ [Лощилов, 1997, с. 163-164]

Таким образом, энергетика внешнего мира становится непосредственной движущей силой художественного творчества. Творчество в авангарде понимается как нецеленаправленная деятельность, является результатом спонтанной реакции и ненамеренных манипуляций с языком. Важным (особенно для Маяковского) компонентом понимания творческой деятельности в авангардной эстетике было «декларирование себя трансцендентным», то есть «переструктурирование» (путем сакрализации телесного опыта, зачастую, эпатажирующей) энергии жизненного роста, витальности, воли в творческую энергию, априорная манифестация всех проявлений творческой личности (включая физиологию и поведение) как принципиально «иного». Субъект творчества стремится донести энергетику творения непосредственно и молниеносно. Форма в авангарде характеризуется такими показателями, как плотность и динамичность, соединение которых позволяет совмещать художественный и нехудожественный материал, «на первый план выходит энергия звучащего, артикулируемого слова и пишущей руки (переживание = действие)» [Фадеева, с. 6]. Творящий субъект представляет «другое» бытие, является идеалом. Однако читателя, адекватного автору, авангардная эстетика не

⁴⁶ Отметим здесь, что мотив поэтического творчества как искупительной жертвы является сквозным и ключевым для поэзии Маяковского: от «Флейты-позвоночник» («гвоздями слов / прибит к бумаге я») и «Войны и мира» («сам казнится / единственный людоед») до поэмы «Во весь голос» («я себя смирял, / становясь / на горло собственной песне», «вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката» и т.д.). Образ «повешенного» у Маяковского и других футуристов связывается И. Е. Лощиловым с «андрогинным и эмбриональным бытием», с близостью к небу и с «мотивом свободы от земного притяжения», значимом для Маяковского (см. постоянные сцены полёта, разнообразно обыгрываемые в поэмах «Человек», «Про это», «Летающий пролетарий» и др.). Кроме того, у Маяковского достаточно много агрессивно-физиологических образов, связанных с мотивным комплексом повешения/висения.

предусматривает, поэтому установка на действенность оборачивается гиперболизацией авторской «самости», а не диалогом с воспринимающим субъектом. Сложный неклассический катарсис в авангардизме, определяемый Тырышкиной как «модель неравновесного сочетания противоположно направленных эстетических и внеэстетических эмоций в ситуации, отчасти приближенной к пограничной» [Тырышкина, 2005, с. 63] отменяет целостность восприятия художественного произведения.

Из фрейдовского учения о психоанализе авангардизм почерпнул «отказ от представления о *ratio* как об организующем центре личности, утверждение стихийной эмоциональной природы психики» [Сироткин; Общие философские истоки футуризма, экспрессионизма, дадаизма] и самой принципиально «непрограммируемой» жизни. Интуиция (в т.ч. – телесная) становится в авангарде одним из основных методов эстетического познания, а концепция важности интуиции и «жизненного порыва» Анри Бергсона одним из ключевых философских обоснований эстетики авангарда. Отсюда проистекает интерес к первобытному, мифологическому синкретичному сознанию, к «тайникам инстинктов» (Маяковский). В предельно субъективизированном пространстве творчества футуристов авторская телесность посредством творческого акта обещает художнику вечную жизнь, возможность разделения тела на части, свидетельствует об отсутствии в мире футуристической поэзии смерти как таковой.

Таким образом, категория телесности, объемлющая собой и авторский облик, и поведение, и отдельное слово, и язык как таковой, и способы организации поэтического текста, и эмпирическую реальность в целом, и пограничные психические состояния, в которых нередко творит и которые воспроизводит авангардный художник (потеря рассудка, религиозный экстаз, любовь и т.д.)⁴⁷, стала играть значительную роль в авангардном искусстве, обрела роль одного из базовых параметров модели мира в авангардной

⁴⁷ При этом новый язык для футуристов – «не свидетельство психического расстройства, а его художественное претворение» [Васильев, с. 56].

парадигме (наряду с такими, как архаизм, антитрадиционализм, утопизм, эсхатологизм и др.). Телесность пронизывает и субъектно-объектные отношения в авангардном искусстве, где классический катарсис заменяется взбудораженностью и раздражением: на первое место в процессе рецепции выходят физиологические, внеэстетические реакции, однако, определенным образом трансцендируемые. Авангардистский текст, создавая поле «энергетического насилия» (Тырышкина), погружает читателя в состояние внутреннего неуют, дискомфорта, провоцируя его на противоречивые реакции – одновременно на отторжение и изумление, создавая силовые колебания в душе реципиента⁴⁸. Авангардный автор, постоянно лавирующей между трагедией и комизмом, страданием и юродством, стремится сакрализировать себя во всех своих проявлениях, в т.ч. телесных, эстетизируя тем самым самую материальную энергетику. Трансцендентной оказывается «энергия самой материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение, etc.), с другой стороны – формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого”» [Тырышкина; Источник инспирации в русском литературном авангарде].

Авангардный автор, предстающий то трагической фигурой, то юродивым и шутом, зачастую «объявляет себя во всех своих телесных проявлениях сакральной личностью, то есть биологическая, физиологическая энергия самой материи манифестируется как мистическая и эстетическая» [Тырышкина; Декаданс-модернизм-авангард], стремится «выброситься» в мир, переконструировать его, заполнить собою, т.е. именно телесность в авангарде становится источником трансцендирования. Именно границы авторского тела в авангарде обозначают границы творчества. Отсюда у

⁴⁸«Форма и содержание не взаимоуничтожаются (восприятие формы – усложненной метафорички, напряженного ритма, звука и т.д. – переживается уже не только эстетически, но и физиологически, здесь переплетаются эмоции вторичная и первичная)» [Тырышкина, 2005, с. 64].

авангардистов гигантизм и «мания-грандиоза» (Васильев). Авангард динамично развивает заявленное уже в символизме «обнажение символа и обнажение приема» (Бирюков).

В искусстве модернизма резко повышается внимание к воспроизведению самых различных телесных составляющих в их связи с концептуальными идейными и духовными устремлениями того или иного художественного направления. Покажем это на примере такого, казалось бы, «вторичного» телесного явления, как запахи (ольфакторные реакции). Так, по мнению Н. А. Рогачевой, в постсимволизме происходит «феноменологизация языка запаха», в результате которой осуществляется «разделение предмета (носителя ольфакторных признаков) и запаха как такового. При этом происходит не утрата предметности ольфакторного образа, а формирование предметности нового типа, основанной на качестве и действии» [Рогачева]. Это связано с тем, что мир в модернизме становится из объекта субъектом восприятия, способным трогать, «щупать» (у Маяковского: «полночь промокшими пальцами щупала / меня...») и обонять поэта, пытается буквально «втянуть в себя» его душу. Преодоление этой «агрессии» «запаха» происходит в разных вариантах. Так, в случае Маяковского обонятельные ощущения, маркирующие все формы социального бытия, окрашены негативно, что распространяется на все типы запахов физической⁴⁹ (быт, социум, «коллективное тело» и т.д.) и метафизической (мысли о смерти, эксплицированные в образах разлагающейся плоти) реальности. Антитетичны «вонючей» телесности запахи «пустого» воздуха, стерильность утопического будущего, редкие запахи природы, связанной у Маяковского с культом молодости. Так, через ольфакторные образы реализуется стержневой конфликт поэзии Маяковского между «я», наделенным безграничной внутренней свободой, и посягающим на эту свободу миром, преодоление в себе «слишком человеческого»⁵⁰. Всему, связанному с удушьем, Маяковский

⁴⁹ Н. Рогачева отмечает, что такая негативная трактовка запахов роднит Маяковского с Ницше.

⁵⁰ «Отождествление души и слова позволяет транспонировать ольфакторный признак на вербальные знаки: «И когда мой голос / похабно ухает – / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает /

противопоставляет «поэзию чистого воздуха» [Рогачева], архетипичному поэту-«собирателю» запахов – поэта-творца запахов. Эта антитеза знаменует «оформление в языке запахов опыта пересозидания природы – и человеческой, и поэтической»⁵¹ [Рогачева]. Так, частная парадигма телесных образов оказывается органически связанной с центральным смыслообразующим, «ядерным» содержанием художественного мира автора.

Другим показательным примером значения телесности в авангарде может служить жестикация. Жест здесь воспринимается как предельная форма художественности, инструмент трансценденции, реализующий базирующееся на деформациях и редукциях дисгармоничное «разрастание» автора до размеров мира, заполнение мира творящей личностью. Подвижный, ускользающий жест становится знаковым выразителем «динамического ощущения», «гула еще невнятных и хаотических психических вибраций» [Бобринская, с. 53], выступает в качестве «своеобразного знака зарождения самой ситуации творчества» [Бобринская, с. 53]. Такое понимание жеста было связано с распространенным в философии языка того времени осмыслением звука как «миметического выразительного жеста» (Вундт), языка как «слышимого результата правильного действия мускулов и нервов» (Бодуэн де Куртене). Футуристы акцентировали жест как производительное усилие, материализованный элемент ситуации «пред-говорения». Жест как бы фиксировал единовременность ментального «сигнала» к творчеству и его оплотнения во внешнем движении. Именно жест «переводил» психические процессы в телесные реакции⁵² (внимание к почерку как выражению психической

моей души незабудки <...> В то же время предназначенность слова/души для услаждения чужого слуха/обоняния превращает лирического героя в объект экспансии и высвечивает комплекс, который можно определить как «страх вынюхивания», посягательства на суверенность поэта» [Рогачева].

⁵¹ Надо сказать, что Маяковский вообще «узаконил» многие находки модернизма. Как справедливо подчеркнул М. Гаспаров, «все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми» [Гаспаров, с. 392].

⁵² Отсюда внимание футуристов к почерку, эксперименты с «цветным письмом», танец как метафора творчества, динамически связанного со всем телесным организмом, подразумевающая его предельную задействованность в процессе, когда тело, объединяя психическое и собственно телесное, становится «и инструментом, и материалом, и самим произведением искусства» (Бобринская) и т.п. Так, В. Шкловский

динамики: «цветное письмо русских футуристов»). «Аффективная речь» футуристов переносила акцент с содержательной стороны сказанного на физиологическую основу самого процесса озвучивания. В русском футуризме жесты «отражают не жизнь сознания, а иррациональную, бессознательную ритмику всего организма, даже точнее — непосредственное движение руки, телесный импульс» [Бобринская, с. 60].

Таким образом, для русского футуризма, в рамках которого начинал свой творческий путь Владимир Маяковский, актуальным оказалось вплетение в ткань поэтического текста языковых элементов, связанных с «земными», бытовыми параметрами творящей личности. Однако в поэзии Маяковского, обогатившего чисто технические, конструктивные находки футуризма весомым нравственно-философским содержанием, акцентируется не столько физиология и подсознание, сколько телесно-духовная форма самого художника-творца, эксплицирующая изменчивую форму обновляющегося и изменяющегося бытия. Маяковский, как справедливо подмечают исследователи, «стремится к максимально адекватному «отпечатку» самости субъекта в своих творениях – сохранить идентичным переживание» [Фадеева, с. 18]. Словесная форма у Маяковского «спаяна» с телесностью автора, ибо его телесность – это звучащая вербальная материя. Чрезвычайность жизненных отношений определяет максимальное сгущение материи, порождающее все более плотную метафоричность письма. Фундаментальным принципом поэтики Маяковского становится «овеществление семантики», подразумевающее перевод слова в статус физического объекта и идентификацию лирического субъекта с миром, который отождествляется с преобразующей творческой деятельностью художника-демиурга. При этом лирическое «Я», становящееся «рече-» или «миропорождающим механизмом» [Сироткин. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме], у Маяковского насквозь отелеснено, и телесность

называл футуристическую поэзию «балетом для органов речи». Метафора танца как телесного ретранслятора концепции жизнотворчества восходит к Ницше и используется Маяковским, в частности, в трагедии «Владимир Маяковский»: *«сейчас перед вами будет танцевать замечательный поэт».*

эта именно порогового, пограничного характера – телесность на грани выхода за ее пределы.

Таким образом, модернизм явил комплексное художественное осмысление телесности, принципиально значимое для Маяковского с многосторонностью его художественных поисков и многогранностью создаваемого художественного мира, неизбежно предполагающего сложное и многоуровневое взаимодействие человека с окружающей предметностью.

Выводы по второму разделу главы:

1. Модернистское искусство начала XX века характеризуется разнообразием жизнетворческих стратегий, включающих в себя телесную составляющую в качестве значимого самодостаточного компонента. Появляется ряд художественных концепций, пытающихся снять оппозицию тела и духа. Отношения творца со своим телом становятся сложными и многосоставными, что влечет за собой возможность многообразных репрезентаций тела в тексте.

2. Русская поэзия Серебряного века представляет различные варианты реализации телесности. В символизме тело одухотворяется, но при этом трагически расслаивается и развоплощается, формируя дискретное поле, связанное со страданием, болезненностью, ущербностью, трагедийностью. Акмеизм вписывает тело в область мировой культуры. Футуризм, абсолютизирует телесность в ее самодостаточности, материальности, природности, рассматривает тело как поэтическую форму. При этом телесные реакции становятся текстопорождающими, тело находится во взаимокорреляции с поэтическим языком.

3. Футуризм, отталкиваясь от символизма и одновременно развивая его находки, окончательно актуализирует принципы аффективности словопорождения и образотворчества, провозглашает действенное отношение к слову, установку на семантизацию чувственного опыта в

плотной и динамичной форме и отелеснивание слова, трансценденцию внеэстетических реакций, понимание языка как природного организма, формирование «языка тела», базирующегося на маргинальных компонентах облика самого поэта, восприятие материи как источника творчества, сакрализацию творческого субъекта во всех его проявлениях (в т.ч. физиологических). Творческий процесс в авангарде инициируется спонтанными проявлениями психосоматических импульсов художника, стремлением сохранить идентичность переживания. Телесность в футуризме становится источником трансцендирования и одним из базовых параметров миромоделирования. Телесные составляющие (не только прямые, но и производные - запахи, жесты и т.д.) феноменологизируются и предстают как концептуальные маркеры индивидуального, социального и метафизического бытия. Многие из этих авангардных представлений о телесности были в модифицированном виде перенесены Маяковским в послеоктябрьское творчество.

1.3. Авторская телесность Владимира Маяковского в аспекте ее текстуализации

Вхождение личной судьбы поэта во всем многообразии ее аспектов (в т.ч. телесных) в лирическое творчество в качестве его главного предмета подразумевает непременным условием, что «сама практическая и духовная биография поэта должна быть подлинно поэтической, то есть, попросту говоря, достойной воплощения в поэзии» [Кожин, с. 249]. Цельность Маяковского – цельность особого рода – парадоксальное единство, сотканное из множества противоречий, которые удивительным образом эту монолитность укрепляют и поддерживают. О единстве жизни и творчества у Маяковского прекрасно писал Давид Бурлюк: «Маяковский писал себя и окружающее, – он брал жизнь, – но наводил на нее такие магические стекла, что испепелялись «будни с их шелухой», в простейшем он умел найти грани

вечного алмаза искусства. Надо указать, что Маяковский в своей поэзии ничего не выдумывал. *Его стихи – лог его жизни* (выделено нами. – К.К.). Судовой журнал. События, факты, однако, записаны нестираемыми знаками. Отшлифовано. Найдена окончательная форма выражения. Не переделать, не забыть, не отбросить. Все в его стихах списано с природы» [Маяковский без глянца, с. 58]. Маяковского отличало острое чувство масштаба, при этом «чувство грандиозности духовного всегда было связано в его восприятии с огромностью физической» [Крышук, с. 208]. Он был «по самой своей задаче самороден, бесподобен, сам из себя сделан» [Крышук, с. 231]. Цельность Маяковского наглядно являет себя в соотношении внешнего и внутреннего, в сомасштабности его внешнего облика и телосложения с внутренним миром, в размахе, широте, выступлении на первый план центрального содержания личности, – все это в равной мере проявлялось и в физически-телесных, и в творческих жестах поэта. Необыкновенные внешние данные Маяковского впечатляли и запоминались сразу при знакомстве с ним. Во всем его облике чувствовался гигантизм (параллелью которому в творчестве была художественная гипербола). Современники отмечали в Маяковском «мужественную суровость», «широкий шаг», «размашистые аффективно резкие движения», высоту, силу, уверенность. Однако уже в облике Маяковского можно отметить ряд противоречий: несмотря на некоторую «медвежковатость», он очень легко двигался, отличался свободой и размашистостью жестов. Челюсть его «неожиданно из доброй и мягкой умела становиться сильной и тяжелой» [Катанян, с. 26]. При огромной фигуре у Маяковского были достаточно короткие ноги.

Знающие Маяковского люди неоднократно проводили прямые параллели между его внешностью и особенностями его поэзии: «Такой же большой и мощный, как его образы» [Маяковский без глянца, с. 24]; «гармония между физическими и духовными данными» [Маяковский без глянца, с. 26] и т.д. Сам поэт проводил отчетливую связь между своим физическим и творческим существованием, говоря: «все время своего существования я утверждаю свои

взгляды силами собственных легких, мощностью, бодростью голоса» [Цит. по: Крышук, с. 328]. Знаменитый голос Маяковского заслуживает особого внимания. Не раз отмечалась его глубина, выразительность, резкость произношения. В голосе Маяковского одни из мемуаристов отмечают богатство его оттенков, а другие – наоборот, небольшой интонационный диапазон. В декламации Маяковского поэт сливался со своими стихами в нерасторжимое единство природного, стихийного характера⁵³. Чтению он уделял огромное внимание. Соответствие между голосом и мыслью было для него принципиально⁵⁴. Та же цельность обнаруживается и в соотношении интонации Маяковского с его графикой – графика отражала интонационные особенности его речи⁵⁵.

Отметим и немаловажные факты, касающиеся мозга Маяковского, исследование которого было произведено Институтом мозга в первые годы после смерти поэта [см. Спивак, 2001]. Обращает на себя внимание большой вес мозга поэта (1700 грамм), на 300–400 грамм превышающий средний вес мозга обычного человека. Анализ нижепариентальной мозговой области, считающейся носителем особенно высоких мозговых функций, показал, что у Маяковского эта область отличается сложностью борозд и извилин. Было установлено преобладание этой области по сравнению с той же областью в других исследованных с целью диагностики гениальности мозгах великих людей, а также специфическая архитектура этой области и своеобразие ее архитектурных полей. Однако еще более интересно проведенное Институтом мозга изучение личности Маяковского в связи с особенностями его мозгового строения. Такое изучение в виде характерологического очерка

⁵³ Э. Триоле так описывает впечатление от первого услышанного ей авторского чтения Маяковского: «...на меня произвели впечатление не стихи, не человек, который их читал, а все это вместе взятое, как явление природы, как гроза» [Маяковский без глянца, с. 79].

⁵⁴ Один из слушателей Маяковского вспоминает: «Его голос, интонация, выражение лица, жестикуляция, движения – все было теснейше связано, гармонировало с идеей и содержанием рассказываемого» [Маяковский без глянца, с. 81–82].

⁵⁵ «Вопрос о «букве» Маяковского – это вопрос о мысли Маяковского», – утверждал профессиональный чтец-декламатор Г. Артоболевский [Маяковский без глянца, с. 85].

представил известный невролог Григорий Поляков. Он выделяет три конститутивных черты психики поэта, из которых проистекают наиболее значимые свойства его характера. Во-первых, Поляков диагностирует такое качество психики Маяковского как «неуравновешенность проявлений эмоционально-аффективной сферы и недостаточность их сознательно-волевой задержки» [Поляков, с. 442]. В этой связи отмечается очень бурный темперамент Маяковского, способность его к интенсивным и глубоким переживаниям. При этом эмоции подавляют волю, вследствие чего поэт постоянно находился во власти своих чувств и влечений. В этом отношении особенно демонстративны такие качества Маяковского, как уже упомянутое сильно выраженное половое влечение, нетерпеливость и азартность. Маяковский был человеком крайностей. Он никогда не бывал в нейтральном расположении духа, всегда был или максимально приподнят или предельно грустен. Эта особенность связана с присущей поэту неспособностью к систематическому мышлению, он непосредственно воспринимал реальность в подробности, фрагментарности, хаотичности и пестроте. Во-вторых, Поляков отмечает в психике Маяковского «перераздражимость эмоционально-аффективной сферы, неустойчивость настроений» [Поляков, с. 443]. Здесь речь идет о повышенной чувствительности Маяковского к любому воздействию извне. Особую чувствительность Маяковский проявлял к обиде, фальши, лицемерию. Причем на его настроение мог повлиять самый ничтожный повод. Настроение Маяковского было нестабильным и колеблющимся. Доходившая до гипертрофированных размеров мнительность поэта также объясняется повышенной чувствительностью. Интересно, что при всей ранимости, обнаженности чувств и впечатлений, при всей бурности внутренних переживаний внешне Маяковский мог быть абсолютно спокоен. (Вспомним строки из «Облака в штанах»: *«А самое страшное видели: // лицо мое, когда я абсолютно спокоен»*). В-третьих, Поляков отмечает у Маяковского обрывистость, разорванность психических процессов. Энергия психических процессов у Маяковского «течет

прерывисто и толчкообразно, то как бы накапливаясь перед поставленной на его пути преградой и достигая большой степени напряжения, то с силой прорываясь вдруг через эту преграду (блокада)» [Поляков, с. 443]. Резкость, порывистость Маяковского, становится причиной его общей напряженности, как будто внутри него концентрируются раздражение и тревога, ищущие выход наружу. Эти особенности психической деятельности Маяковского налагают свой отпечаток на все его поведение, начиная от моторики и кончая творчеством. Постоянная подвижность Маяковского, неусидчивость находят выражение в его «нервности» и «вспыльчивости» (лицо поэта всегда выражало нервное напряжение). Проявления эмоционально-аффективной сферы «при их внутренней интенсивности и мобильности к раздражениям извне, отличаются такой же резкостью, заостренностью, разорванностью, обнаженностью, отсутствием постепенности и градаций в переходах» [Поляков, с. 444]. Именно эта резкость и несдержанность отталкивала Маяковского от людей, мешала ему входить с ними в тесный контакт, потребность к чему, несомненно, была в Маяковском (о его нерастраченной нежности свидетельствует хотя бы любовь к животным⁵⁶). Ярче всего это проявлялось, конечно, в отношениях с женщинами. Болезненные переживания из-за невозможности входить в близкий контакт с людьми стали причиной его покушений на самоубийство. Это качество сыграло одну из ключевых ролей и в трагической гибели поэта. Интеллектуальная деятельность Маяковского носила отпечаток той же резкости, отрывочности. Это проявлялось и в его речи (отрывистой, «толчкообразной»), и в лаконизме его писем, и в невозможности составить связный, последовательный рассказ о своих впечатлениях. Характерен в этом отношении отрывочный стиль автобиографии «Я сам»⁵⁷. Творческая реакция Маяковского всегда была

⁵⁶ Маяковский трогательно относился к животным, любил рисовать жирафов, кошек, собак и т.д. На вопрос Катаева Маяковский как-то ответил, что больше всего на свете хотел бы карликового бегемотика. Очень показательный с психологической точки зрения ответ: в Маяковском всегда боролись огромность и ранимость, потребность в защите.

⁵⁷ Г. Поляков отмечает, что «специальный анализ поэтического творчества Маяковского мог бы привести много интересных примеров того, как эта особенность, насквозь пронизывающая всю личность Маяковского от самых глубинных ее основ до наиболее сложных и производных ее наслоений, отражается

быстрой и непосредственной. Непосредственность реакции была для него равно важна, как при создании лирических шедевров, так и при работе над агитационными стихами, что подчеркивает целостность творчества Маяковского. Л. Брик свидетельствовала, что «темой его стихов почти всегда были собственные ощущения» [Брик, с. 58]. Работал он всегда «на память»⁵⁸ и делал это в любой обстановке. Важнейшей чертой Маяковского был его гиперболизм: Маяковский ни в чем не знал чувства меры. Гиперболизм этот проистекал из общей аффективности эмоций Маяковского, отражал их. В высших проявлениях своей психической деятельности Маяковский всегда оставался человеком несдерживаемых порывов, поэтому и эти проявления проникнуты гиперболизмом. Ввиду богатства фантазии Маяковского естественно, что именно в сфере воображения страсть к преувеличениям проявлялась наиболее рельефно. Частным, но очень ярким проявлением гиперболизма Маяковского является его гипертрофированная мнительность. Маяковский испытывал отвращение ко всему, что связано с болезнью и смертью (не ходил на похороны, не посещал больных и т.д.). Поэт был крайне чистоплотен и брезглив, боялся всякой царапины и любой простуды, множество раз в день мыл руки, к дверным ручкам прикасался только через платок, очень долго мыл стаканы. Он всегда носил с собой кусочек мыла и особую салфеточку. Эта мнительность объясняется тем, что отец поэта умер от заражения крови, уколовшись булавкой. Проявлялась эта черта не только в сфере здоровья, но и в том, что любой факт в его глазах достигал невероятных размеров, ярким примером этого является крайняя обидчивость Маяковского. Мнительность и подозрительность поэта имели своим источником повышенную чувствительность его нервной системы, неустойчивость настроений. Как отмечает Поляков, «этим же фактором объясняется, между прочим, легкость образования ассоциаций, условных

на поэтическом творчестве Маяковского (В частности, примечательной в этом отношении является ступенчатая форма стиха, к которой он так охотно прибегал)» [Поляков, с. 445].

⁵⁸ Действительно, зачастую у Маяковского, по его собственному признанию, стих «делается наизусть», что, подразумевая длительное хранение строк в памяти, увеличивает значение мнемоники в процессе поэтического речепорождения.

связей» [Поляков, с. 446]. В области творческого мышления гиперболизм Маяковского явил себя в парадоксальности мысли Маяковского, а также в его известном остроумии⁵⁹, тоже отмеченном печатью резкости и порывистости. Зачастую рослость фигуры Маяковского затмевала для людей его внутренние качества – ум, нежность, впечатлительность, мощь духа. Истоки космизма раннего Маяковского как раз в этом «ощущении огромности открывшегося ему в себе «готового» человека» [Крышук, с. 255]. При всей хаотичности жизни Маяковского в целом его отличала удивительная работоспособность. Поэт сам признавался, что не умеет отдыхать. Он постоянно находился в состоянии внутренней мобилизации. Активное, переделывающее начало составляло ядро творческой личности Маяковского, он весь был переполнен движением⁶⁰. Еще одна выделенная Поляковым черта – элементарность, конкретность мышления Маяковского. Это качество входит в некое противоречие с отмеченной интенсивностью и глубиной переживаний и эмоций Маяковского. Действия и чувствования поэта определены, непосредственны, искренни. Поэтому мышление Маяковского отличалось конкретностью, предметностью, склонности к абстрактному мышлению он не имел. Пристрастие Маяковского к емкости, конкретности, способность к быстрому усвоению информации и практическая ориентированность являло себя в его поведении повсеместно. Для Маяковского характерно также такое качество, как направленность, происходящая из центральной установки его личности и переходящая в творчество как наиболее сильную и объемлющую все остальные стороны его деятельности. Маяковский вообще никогда не вмещался в теорию, как пишет Е. Семенова «в нем все было «от души» и «для души» [Маяковский без глянца, с. 494]. Примечательно, что Маяковского всегда волновали и интересовали аномальные явления человеческой психики: вопросы

⁵⁹ Н. Крышук, однако, заметил, что юмор в поведении Маяковского играет значительно большую роль, чем в творчестве, которое поражает обнаженной трагедийностью. Объяснение этому в том, что «юмор рождался из потребностей эстрадного полемиста, из общественного ожидания, формируя постепенно рисунок роли» [Крышук, с. 105].

⁶⁰ Отсюда отмеченная неусидчивость Маяковского: «Был очень подвижен, особенно любил ходить. Не мог продолжительное время сидеть спокойно, «ерзал» на стуле, часто вскакивал» [Следственное дело..., с. 56].

предчувствий, бессмертия, воскресения⁶¹. Е. Ланг вспоминала, что «Маяковский был убежден в силе человеческой мысли, в ее активном действии на расстоянии» [Цит. по: Коваленко, с. 57].

Поляковым на основе бесед со множеством близко знавших Маяковского людей отмечены также такие небезыңтересные параметры, как однообразие (и при этом выразительность) мимики и жестикуляции Маяковского (при этом жестикуляция была более выразительна, чем мимика), большая роль нижней челюсти в жестах поэта, широкая открытая улыбка, редкость смеховых реакций и «благодарность» смеха «на низких тонах «рычания»⁶², распространенность в жестикуляции Маяковского жеста «дирижирования», связанного с творческим процессом, а также жестов поглаживания головы против волос, простираия правой руки вперед (при желании успокоить аудиторию), короткое и недолгое средней силы рукопожатие, специальный жест принципиального «непожатия» руки (описывал рукой плавную дугу и закладывал руку за спину), общая простота и естественность движений, отсутствие рисовки при наличии некоторой театральной выразительности жестов, «низкий бас красивого металлического тембра», четкость речи, склонность к аллитерациям (особенно на букву «р» и в стихах и в разговорной речи), плавность, уверенность и разнообразие интонаций, повышение голоса и торопливость речи в состоянии раздражения, медленность письма и нелюбовь к письменной речи, склонность к «фонетическому» письму, элементарность и яркость цветов в рисовании, отсутствие музыкального слуха при необычайной ритмической одаренности, непритязательность в быту, щедрость, настойчивость, феноменальная память, необычайная развитость художественно-изобразительного мышления, богатство речи при избегании нарочитой ее красоты и однообразия, склонность к лаконизму и нелюбовь к длинным и округлым

⁶¹В творчестве Маяковского утверждение иррационального многоаспектно (сквозные образы звезд, сумасбродства весны и т.д.). Тему любви у Маяковского Якобсон определяет как «основную иррациональную тему», которая «так же, как поэзия... одновременно неразрывна и неслитна с нынешней жизнью» [Якобсон, 1975, с. 21]. См. об этом также *Pomorska, K. Majakovskij and the Myth of Immortality in the Russian Avant-Garde / K. Pomorska // The Slavic Literatures and Modernism. – Stockholm, 1987.*

⁶² «Рычанье» – один из постоянных звуковых обертонов, возникающих в поэзии Маяковского.

речевым периодам (борьба с синтаксисом), отрывистость речи, любовь к увеличительным словам, ненависть к словесной архаике и к отжившим словам, любовь к публичным выступлениям, ораторское мастерство, необходимость в тесном контакте с аудиторией, высоко развитая способность схватывать существо явлений в ее связи с направленностью внимания (отсюда – парадоксальность и неожиданность мышления Маяковского, как в творчестве, так и в быту). Все эти частные характеристики, несомненно, нашли свое сложное и многообразное преломление в поэзии Маяковского.

Для лирической поэзии психосоматические параметры авторской личности особенно важны. Это связано с тем, что в ней «в функциях и пациента, и терапевта выступает поэт-лирик, сам рассказывающий о своих невротических комплексах и сам же их дешифрующий» [Песков]. У Маяковского художественно представлены и «агрессивная (активная) фрустрация, выражаемая различными проявлениями гнева, направленная на психическое и физическое уничтожение внешних объектов, и регрессивная (пассивная) фрустрация, направленная внутрь субъекта, уничтожающая его самого» [Песков].

Автор может совершенно по-разному проявлять себя в художественном тексте⁶³, однако в лирике, по мысли Бахтина, в отличие от прозы, «близость героя и автора... не менее очевидна, чем в биографии... Все внутреннее в герое как бы все сплошь повернуто наружу, к автору и переработано им»⁶⁴ [цит. по: Руссова, с. 25]. Освобождение героя от автора осмысляется, таким образом, как десакрализация последнего, которая в авангардной эстетике практически не допускается.

⁶³ Так, М. Бахтин выделил типы автора-творца, автора-художника, автора-человека, автора-созерцателя, автора-зрителя, автора-героя, автора-«другого», автора-режиссера.

⁶⁴ Ценны для нас в этом отношении и размышления Ю. Тынянова о взаимной соотнесенности литературы с бытом. Соотнесенность эта совершается, по Тынянову, по речевой линии и, таким образом, «"литературная личность", "авторская личность", "герой" в разное время являются *речевой* установкой литературы и оттуда идут в быт» [Тынянов, с. 63]. У Маяковского несомненно, была на протяжении всей его жизни «речевая установка на литературную личность» (Тынянов).

Механизмы и способы своей поэтической работы Маяковский раскрыл в программной статье «Как делать стихи?» (1926) [Маяковский, Т. 12, с. 81–117]⁶⁵. Статья эта важна для понимания связи авторской телесности с непосредственной творческой работой поэта. Обратимся к ней как к ценному авторскому свидетельству об индивидуальной специфике процессов стихопорождения в их связи с телесными практиками поэта и концептуальным пониманием сути и содержания поэтического творчества.

Стоит сказать, что сам язык, которым написана статья, выявляет многие из отмеченных нами свойств Маяковского. Такие, как, например, стремление к жесткой внутренней самодисциплине («Я должен писать на эту тему», с. 81), конкретность мышления и действия («Я хочу написать о своем деле не как начетчик, а как практик», с. 82), тяга к абсурдно-гротесковым образам, эксплицирующим нелинейность мысли поэта («правила для считания звезд на полном велосипедном ходу», с. 84) и т.д. Глаголы, описывающие действия, совершаемые поэтом в поле его литературной деятельности, обнажают ключевую для творчества Маяковского стратегию взрыва, взлома, резкого выброса (именно по этой линии у Маяковского сходятся телесные и ментальные жесты): «разбивать... старую поэтику», «вбить ритм безошибочно», «ломлюсь в открытые двери», «штаны рвет по скандалам и пожарам», «речи, шепотком произносимые в ресторанах – смяты», «слабосильные топчутся на месте», «мощные забегают вперед, чтоб тащить понятое время», «подгонять время», «скороспелая поэтизация только выхолащивает и коверкает материал», «вскрыть секреты», «перетряхнуть преподавание эстетического старья», «закончив вещь, я запираю ее в стол на несколько дней» и т.д. Маяковский провозглашает установку на прямое и действенное поэтическое слово, на «прессованное, сжатое экономное слово», противостоящее слову мертвому (в этом контексте возникает значимая для Маяковского тема «памятника» как насильственного и лицемерного «умертвления» живого тела под предлогом возвеличивания его обладателя:

⁶⁵ Далее текст статьи цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках

«прятались за памятниковые зады», «снимая, громя и ворочая памятниками»)»⁶⁶. Маяковский манифестально противопоставляет свое поэтическое ремесло⁶⁷ апологетам «старой» поэзии, жаждущим «созвучия душе». Характеристики их ироничны: «ямбы ласкают ихнее ухо»⁶⁸, «нетрудная свистопляска», «атмосфера полового содрогания и замирания», «вдохновенное задираание головы, в ожидании, пока небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина или страуса», «слюни расходует на перелистывание страниц», «большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок», «нерациональная поэтическая мелочь». Не меньшее презрение заслуживают и «теоретические люди», схоласты, подход которых к поэзии кажется Маяковскому мертвым, непродуктивным (особенно достается нападавшему на Маяковского профессору Шенгели). В противовес такому инерционному, дематериализующему саму фактурность поэтического слова отношению к нему, Маяковский выдвигает принцип новизны поэтического слова, которая «делает вещь нужной, поэтической, типовой» (с. 88): поэт сам создает себе правила, «старый словесный лом» обязательно должен быть переработан, приведен в соответствие с количеством нового материала. Необходимы неожиданные ходы, неожиданные рифмы, то есть сбои, сдвиги привычного, органично вытекающие из схожих сдвигов в повседневной жизни поэта, слома инерционного существования. Статичный тезис, истина сами по себе лишены смысла для Маяковского: смысл им придает их конкретное применение, таким образом, оказывается, что «описанию, отображению действительности в поэзии нет самостоятельного места», ибо такая работа подразумевает статику, она подсобна. Маяковскому при исполнении «социального заказа» принципиально не столько знание, сколько ощущение («знание или, вернее, ощущение желания вашего класса»).

⁶⁶ Возникают в статье и частотные образы-символы, значимые для поэзии Маяковского: лошадь (работа формалистов сравнивается с изучением внутренностей картонной лошади), паровоз («математическая» аналогия «сложения паровоза с паровозом», «корова, упершаяся рогами в паровоз» и т.д.).

⁶⁷ В этом смысле показательно уже само название статьи, содержащее в себе отношение к слову как к вещественной сущности, как к непосредственно творимому предмету реальности.

⁶⁸ Ср. во вступлении в поэму «Во весь голос»: «Я ухо словом не привык ласкать».

Поэзия для Маяковского является «делом, требующим большого труда», подразумевающего полную физическую концентрацию и внутреннюю сосредоточенность. Поэт должен находиться в постоянном контакте с реальностью, улавливать положения, выдвигаемые самой жизнью. Этот контакт непосредственно тактилен, ощутим: так, «корявый говор миллионов» противопоставлен «расслабленному интеллигентскому язычишке с его выхолощенными словами» (с. 84). Эстетические тезисы отелесниваются в непосредственную жестовую динамику: «бросим бред о разворачивании «эпических полотен» во время баррикадных боев – все полотно раздерут» (с. 98). Слово не может существовать в отрыве от действительности, оно вбирает в себя разговорный язык и «выводится» из живых разговоров.

Слово у Маяковского описывается через самые различные показатели, в частности, акустический: «тихому» слову противостоит «громкое» («выкрик – вместо напева», «грохот барабана – вместо колыбельной песни», «безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции»). Маяковский говорит здесь именно об искусственной тихости, приглушенности. «Тихое слово» в значении «пронзительное, настоящее» неотрывно у него от контрастного тишине телесного состояния: «чтобы написать о тихой любви», для сравнения нужна «отвратительная тряска в автобусе». Маяковскому важно, чтобы в слове содержалась непосредственная телесная конкретика: «Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя...» (с. 85). Он гордится, что его строки «усыновила петербургская улица». Сквозной идеей статьи является мысль о ключевом значении конкретной телесно-духовной практики поэта по сравнению с механистическим подходом. Маяковский говорит о ненужности ему в поэтической практике знания размеров («если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху», с. 86).

Говоря о непосредственной поэтической работе, Маяковский часто использует телесные метафоры: «постоянное пополнение хранилищ, сараев

вашего черепа нужными, выразительными, редкими, изобретенными... словами»⁶⁹, «вылетели из следующего уха»⁷⁰, «пресыщенность читателя той или другой формой», «во время чтения слышны летающие мухи», «люди жмут лапы», «накидывают какую-нибудь старую форму на новый факт»⁷¹. Маяковский сравнивает отношение к строке с отношением к женщине в четверостишии Пастернака: «В тот день тебя от гребенок до ног, / как трагик в провинции драму Шекспирову, / таскал за собой и знал назубок, / шатался по городу и репетировал»⁷². Маяковскому, очевидно, нравилось, что здесь поэзия уподобляется женщине, при этом задействован весь телесный облик, весь организм в целостности («от гребенок до ног»), внутреннее содержание, душа поддаются прочтению и запоминанию («знал на зубок»), а процесс заочного общения протекает в рамках физического действия («шатался по городу и репетировал»).

В статье Маяковского отелеснен сам процесс письма («орудие производства – огрызок карандаша»). Размер и ритм оказываются напрямую связаны с телесными перемещениями поэта («странный размер требовал езды в автобусе»), с температурными условиями («алюминцу и мерзнуть надо, и шубу покупать и чернила у него в самопишущей ручке замерзают. А ялтинец пишет на пальмовом фоне, в местах, где и без стихов хорошо», с. 88), с бытом поэта («поэтический быт – это тоже один из важнейших факторов нашего производства») и т.д. Для Маяковского важно раскрытие «самого процесса поэтического производства». Поэтические заготовки – основа этого производственного процесса, работа над ними ведется

⁶⁹ Вообще метафора черепа как жилого пространства характерна для Маяковского: «мысли, крови сгустки, больные, запекшиеся лезут из черепа», «из черепа, как дети из горящего здания» и т.д. В этой же роли нередко выступают душа и сердце.

⁷⁰ Характерный для Маяковского прием оживляющего высказывание смыслового сдвига: не из «другого» уха (как было бы привычней), а именно из «следующего».

⁷¹ Маяковский часто сравнивает форму с одеждой, а содержание с телом. Далее в статье эта метафора разворачивается: «форма не по росту», «факт затеряется, как блоха в брюках», «факт выпирает из поэтической одежды и делается смешным вместо величественного», «раздирающийся по швам 4-стопный поношенный амфибрахий» и т.д.

⁷² Маяковский, видимо, цитирует Пастернака по памяти, неточно. В оригинале значит: «В тот день всю тебя, от гребенок до ног, / как трагик в провинции драму Шекспирову, / носил я с собою и знал назубок, / шатался по городу и репетировал» (Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. – СПб.: Академический проект. – С. 102). Примечательно резко-отрывистое «таскал за собой», утвердившееся в сознании Маяковского на месте бережного «носил с собою»

непрерывно и заключается в постоянном бормотании, подразумеваемом максимальной телесной концентрацией, физическое напряжение («Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность», «считающиеся легкими агитки... требуют самого напряженного труда», с. 90). Концентрация мнемонических ресурсов такова, что строчки через тело автора связываются с пространством, в котором они появились: «Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в девяноста из ста случаев знаю даже место, где... пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т.д.» (с. 90-91). Эта «записная книжка», по Маяковскому, – «одно из главных условий для делания настоящей вещи». Под «заготовками» поэт подразумевает не только запомненные или записанные строки, созвучия и т.д., но и «заготовки всей предыдущей жизни». Так, «делание», «сделанность» стихов подразумевает максимальную телесно-духовную концентрацию, ощутимую даже в том, как Маяковский характеризует результат своей работы в терминах технического производства: «норма моей выработки» и т.д. Поэтическая работа, рассматривание всех явлений окружающей действительности как «материала для словесного оформления» непосредственно влияют на психосматику поэта: могут вызывать головную боль и т.д. Маяковский признается, что настолько погружался в эту работу, что «даже боялся высказывать слова и выражения, казавшиеся... нужными для будущих стихов, – становился мрачным и неразговорчивым» (с. 91): «Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму» (с. 92). Таким образом, связь тела и слова оказывается двусторонней: слово, во многом порожаемое «из тела», оказывает на него, в свою очередь, ощутимое влияние.

Приводя во второй части статьи конкретный разбор того, «как работался» стих «Сергею Есенину», Маяковский акцентирует важность телесных компонентов стихопорождения. Это и тактильные впечатления от встречи с Есениным («Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло», «возражал с убежденной горячностью», «я сразу со всей врожденной неделикатностью заорал»), и противопоставление живой телесности ложной, фальшивой («он мне показался опереточным, бутафорским»). Облик Есенина осмысливается Маяковским в координатах психофизического здоровья/нездоровья: «он быстро и верно выбивался из списка здоровых (я говорю о минимуме, который от поэта требуется⁷³) работников поэзии», говорит о «поэтической нервозности Есенина и его недовольстве собой, распираемом вином и черствыми и неумелыми отношениями окружающих» (с. 95), вспоминает последнюю встречу с поэтом («с опухшим лицом, ... с шапкой, случайно держащейся, уцепившейся за русую прядь», с «тяжелым видом»). Предсмертные строки Есенина осмысливаются в прагматическом плане: «скольких колеблющихся этот сильный стих, именно – стих, подведет под петлю и револьвер» (с. 96). Маяковский понимает, что с этим «нужно бороться только стихом», что нельзя рассматривать самоубийство вне «сложной социальной и психологической обстановки», хочет «обдуманно парализовать» (опять телесная метафора) действие предсмертного стихотворения Есенина.

Маяковский напрямую связывает параметры написания вещи («трудность/легкость, быстрота/длительность») с «личной обстановкой», говорит о необходимости дистанции («для делания поэтической вещи нужна перемена места или времени», «если не дистанции времени и места, то хотя бы головы», «перемена плоскости, в которой совершился тот или иной факт, расстояние – обязательно»). Умение создавать эту дистанцию важнее знания

⁷³ Таким образом, здоровье поэта и обычного человека измеряется Маяковским по разным шкалам, являя частный пример того, что поэтическая телесность во всем оценивается как специфическая.

ямбов и хореев, ибо связано с непосредственной телесной динамикой поэтического творчества.

Но, пожалуй, самым важным для нас в статье Маяковского является описание им самых первых стадий зарождения стиха: он рождается из определенной разбалансировки пространства (в случае со стихом «Сергею Есенину» смена одиночества гостиничных номеров на многолюдную Мясницкую с «возбуждением и бодростью автобусов, авто и трамваев»). Появление первоначального ритма сопровождается активной жестикуляцией («я хожу, размахивая руками») и «мычаньем» («мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам», с. 100). Таким образом, в рождении стихотворения задействована телесность и двигательная, и голосовая. «Мычанием» «обстругивается и оформляется ритм – основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом» (с. 100), из которого поэт «вытискивает»⁷⁴ отдельные слова. Далее слова, пытаясь встроиться в ритм, «отскакивают и не возвращаются никогда» или многократно «задерживаются, переворачиваются и выворачиваются», пока поэт не чувствует, что слово встало на место (это чувство он определяет как талант, т.е. талант «завязан» на телесности). При этом первым приходит главное слово, «характеризующее смысл стиха» или «подлежащее рифмовке», в зависимости от него «приходят и вставляются» остальные слова. Бывает, что возникает ощущение, «что ритм рвется – не хватает какого-то сложа, звучика»⁷⁵, и тогда приходится «перекраивать все слова», «работа доводит до исступления». Маяковский приводит наглядное сравнение с коронкой, которая никак не садится на зуб, и когда наконец подходит, «у меня аж слезы из глаз (буквально) – от боли и от облегчения» (показательное единство боли и катарсиса). Источник появления «основного гула» неизвестен. Маяковский связывает его со «всяким повторением во мне

⁷⁴ Здесь вспоминается выражение Тынянова о «тесноте стихового ряда». По Маяковскому она формируется из тесноты ряда звукового, из плотности «гула».

⁷⁵ Ср. поэтический аналог этой мысли в «Разговоре с фининспектором о поэзии»: «Начнешь это слово в строчку всовывать, / а оно не лезет – нажал и сломал».

звука, шума, покачивания или даже вообще каждого явления, которое я выделяю звуком» (с. 101): это самые разномасштабные явления от «шума повторяющегося моря»⁷⁶ и от «шлепанья» прислуги до «вращения земли», которое у поэта связывается с «посвистыванием раздуваемого ветра». Таким образом, работа по «изготовлению» «ритмических заготовок» («старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности») насквозь отелеснена. Примечательна фраза: «Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего – во мне» (с. 101). Маяковский, таким образом, идентифицирует ритм с авторской телесностью, в которой должен быть потенциал («толчок») для его пробуждения, описываемого также в тактильных, контактных аналогиях: «так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брѹхе у рояля, так, грозя обвалиться, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага» (с. 101). Ритм понимается поэтом физически как «основная сила, основная энергия стиха», сравнивается с магнетизмом и электричеством, с «магнитной энергией, отпущенной на подковку». С авторской телесностью связан не только сам первоначальный ритм, но и его индивидуальный рисунок, неповторимость («ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся»), поэтому поэт «должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики»⁷⁷. Ощущение Маяковским поэтических размеров (которых он принципиально «не знает») сводится к интуитивному ощущению длинных (для «героических» вещей) и коротких («для веселых»).

«Мычанье» («сначала стих Есенину просто мычался»: «та-ра-ра /ра-ра/ ра, ра, ра, / ра-ра»⁷⁸) сменяется «выяснением слов», потом происходит многократное повторенье-«прислушивание», в процессе подстановки слов

⁷⁶ Характерный пример внутрифразового сдвига, оплотняющего высказывание: не «повторяющийся шум моря», а «шум повторяющегося моря».

⁷⁷ Надо сказать, что в поэзии Маяковского есть несколько художественных «рецепций» этого «праритма» – например первобытный гул земли в поэме «Рабочим Курска, добывшим первую руду».

⁷⁸ Маяковский нередко обращается к непосредственной звуковой записи в своем творчестве. «Нотная» запись новаторски включена в поэму «Война и мир», фиксация первоначального мычания встречается в финале поэмы «Человек» и т.д.

отбрасываются не укладывающиеся по смыслу, по интонации варианты. Маяковский при этом концентрируется, стремится «не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны, не расточать слезоточивой нуди» (с. 104). Процесс этот наполнен живой динамикой, Маяковский строит стих на парадоксах контрастности и обобщенности, и в итоге «четверостишие располагает к себе даже ярких приверженцев Есенина, оставаясь по существу почти издевательским» (с. 105). Рифма при этом выполняет оцеляющую роль, «держит стих», без нее «стих рассыплется», при этом Маяковский отказывается от «чересчур полных, чересчур прозрачных рифм», оставаясь верным раннефутуристической установке на слово, останавливающее внимание. Отношение к рифме самое серьезное: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало» (с. 106). Маяковский оговаривается, что он «схематизирует, подчиняет мозговому отбору поэтическую работу», что «процесс писания окольней, интуитивней», отдавая, таким образом, дань интуиции в поэтическом творчестве⁷⁹. Первое четверостишие дает представление о целом тексте, поэт начинает «примерять» кирпичи-строфы. Далее идет «техническая обработка стиха», вступает в дело образ: «не основной образ-видение, который возникает в начале работы как первый туманный еще ответ на социальный заказ» (с. 108), а вспомогательные образы, помогающие «вырастать» главному образу. Образ при этом должен быть тенденциозен. Образы разнообразны (сравнения, гиперболы) вплоть до образности, которая «не только не расширяет сказанного воображением, а наоборот, старается втиснуть впечатление от слов в нарочно ограниченные рамки» (с. 108)⁸⁰. Тут важны тонкие психологические нюансы («человеку, действительно

⁷⁹ Сфера психологии творчества, в которую мы неизбежно вступаем, обращаясь к феномену телесности творческой личности, чрезвычайно сложна. К. Г. Юнг писал: «Все психологические процессы, протекающие в пределах сознания, еще могут оказаться каузально объяснимыми; но творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного, вечно будет оставаться закрытым для человеческого познания <...> Тайна творческого начала так же, как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность – это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно» [Юнг, с. 12].

⁸⁰ Антитеза простора и тесноты, широты и узости постоянна у Маяковского в самых разных вариациях.

размякшему от горести, свойственно прикрываться словом поглубее», «Есенин не пел, он грубил, он загибал»).

Таким образом, вся поэтическая работа пронизана телесностью. Для Маяковского принципиальна целокупность стихотворного организма: избегать «переборщенности созвучиями», «выпирающих наружу повторов» (к собственному телу отношение такое же, подразумевающее свободу и цельность жеста). Слово, как и тело, должно дышать («дыхательные» образы постоянны у Маяковского): «Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном» (с. 113, таким образом, проводится тонкая грань между плотностью и теснотой, для стиха, воспринимаемого как живое существо, важна «глубина дыхания»). В зависимости от аудитории «аранжируются» разные настроения, варьируются интонации, чтобы «приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель» (с. 113). При этом «размер и ритм... подчиняют себе пунктуацию» (как естественное искусственному), «лесенка» позволяет избежать интонационной путаницы. Производственные метафоры творчества («поэзия – одно из труднейших производств», «выделка», «техническая обработка», «слово, годное к употреблению») пронизываются трудовой телесностью, Маяковский остается верен своему послеоктябрьскому поэтическому манифесту «Поэт-рабочий». Поэтический инструментарий обоснован физическим нахождением поэта в «центре дел и событий». Огромную роль при этом играет бытовая обстановка, бытовая телесность: «Даже одежда поэта, даже его домашний разговор с женой должен быть иным, определяемым всем его поэтическим производством» (с. 117).

Связь между телом и текстом составляет в жизни и творчестве Маяковского сложную, многоаспектную проблему. Телесные реакции в их индивидуальной специфике разными способами текстуализируются и особым образом организуют функционирование поэтического текста.

Выводы по третьему разделу первой главы:

1. Личность Владимира Маяковского представляет собой парадоксальную целостность, сотканную из множества противоречий. Поэзия Маяковского тесным образом связана с его биографией, с его внешними данными (огромность, грандиозность и т.д.), свойствами психики и характера и их телесными проявлениями.

2. Характер Маяковского можно представить как полиморфный с наличием глубоких сложностей и противоречий. Среди конститутивных свойств психики Маяковского (по Г. Полякову) можно назвать эмоциональную неуравновешенность, аффективность, неустойчивость настроений, разорванность психических процессов. Эти свойства порождают конкретные особенности поведения поэта (бурный темперамент, интенсивность переживаний, фрагментарность мышления, склонность к крайним эмоциональным проявлениям, повышенную чувствительность, нервическая напряженность, отрывочность речевой и интеллектуальной деятельности, гиперболизм, гипертрофированную мнительность, высокую работоспособность, направленность и т.д.). Все эти психосоматические параметры актуализируются в поэзии Маяковского.

3. Программная статья Маяковского «Как делать стихи?» является ценным свидетельством поэта о важности телесных компонентов в творческом процессе, о роли авторской телесности в процессе поэтического оформления действительности и концептуализации эстетических положений, таких как установка на действенное, концентрированное, динамичное слово, принципы новизны словесного материала, трудоемкости поэтической работы, постоянного тактильного контакта с действительностью, напряженного энергозатратного двустороннего взаимодействия тела и слова и т.д. Механизмы стихопорождения напрямую завязаны на телесности («мычание», «бормотание», «шагание», активная жестикуляция и т.д.), первоначальный

ритм, из которого появляется стих, тотально физиологизирован, стихотворение уподоблено цельному организму, непосредственно «прорастающему» из тела автора и его жизни, вплоть до мелочей и бытовых нюансов. Авторская телесность явлена в статье не только эксплицитно, но и имплицитно: в самом ее языке и стиле проявляются поведенческие и психические свойства Маяковского, для описания своей поэтической работы поэт прибегает к телесным метафорам, сам процесс письма отелесняется, связывается с жестовыми и пространственными показателями. Послеоктябрьское творчество Маяковского, как мы покажем в следующих главах, реализует на практике теоретические положения этой манифестальной статьи.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных поэтических произведений Владимира Маяковского, подведем итоги теоретического рассмотрения вопроса.

1. Телесность как носитель и выразитель субъективных смыслов оказывается в XX веке в центре внимания целого ряда гуманитарных наук. Формируется ряд концепций, рассматривающих телесность в ее взаимосвязи с культурой, выявляющих специфику соотношения тела с «разумом», «душой», «духом», ментальными структурами, исследующих телесность как воплощение эстетических идей и социальных идеологем и т.д. Из многообразных интерпретаций телесности мы акцентируем те, которые, на наш взгляд, активнее всего коррелируют с материалом нашего исследования - послеоктябрьским творчеством В. Маяковского: тело как подлинное бытие (Ф. Ницше), «пороговое тело» (В. Подорога), «конвульсивное тело» (М. Ямпольский), «гротескное тело» (М. Бахтин) и т.д. При этом наш анализ находится в русле современных литературоведческих стратегий подхода к телесности (во всем многообразии ее составляющих), связанных с семиотизацией и семантизацией тела в процессе его текстуализации.

2. Необходимым историко-литературным контекстом анализа телесности у Маяковского становится модернистское понимание телесности, наложившее серьезный отпечаток на текстуальное функционирование тела как в ранней, так и в поздней поэзии Маяковского. Здесь оказываются важны такие аспекты, как роль телесных составляющих в формировании жизнетворческой стратегии поэта, нагруженность тела духовными, экзистенциальными, социокультурными коннотациями, полиморфность текстуальных проявлений телесности, диалектика взаимоотношения «тела языка» и «языка тела», абсолютизация чувственного опыта в процессе трансцендирования художественных смыслов, утверждение телесности в качестве универсального компонента и механизма творческого мирозидания.

3. В рамках модернистской эстетики тела реализуется авторская телесность В. Маяковского в ее интегральных параметрах, перешедших в его творчество по линии гиперболизации, динамизации, многоступенчатой метафоризации свойственных поэту характерологических черт и эмоциональных реакций. Утверждаемые Маяковским в теории (статья «Как делать стихи?») телесные компоненты творческого процесса находят непосредственное выражение в его поэтической практике.

ГЛАВА 2

ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В ПОЭМАХ МАЯКОВСКОГО 1921–1923 гг.

2.1. «150 000 000» как аллегория коллективной телесности

Поэмы Маяковского всегда представляли собой квинтэссенцию идей, мотивов, образов написанных ранее стихотворений⁸¹. Так и поэма «150 000 000» [Маяковский, Т. 2., с. 113-164]⁸² сублимировала в себе образно-смысловые комплексы, выработанные Маяковским в стихотворениях первых постреволюционных лет, в том числе и непосредственно организованные телесностью.

Поэма «150 000 000» была задумана Маяковским как обращенное к древнеэпическому и мифологическому сознанию цельное высказывание от лица всего революционного народа. Единый и монолитный образ этого народа персонифицирован в поэме в подчеркнута телесных координатах. «150 000 000» в некотором роде знаменует апофеоз и формулируют дальнейшие перспективы развития темы коллективной идентичности у Маяковского.

После революции Маяковский начинает вырабатывать в себе жесткую самодисциплину, стараясь не просто подчинить себя общим задачам, но сделать это самопринуждение, как пишет А. Михайлов, «внутренним убеждением», из которого возникает и «внутренняя потребность» [Михайлов, 1988, с. 203], сделать самоподчинение ядром своего творческого поведения. Соответственно, в сложные отношения вступают в послереволюционных поэмах авторская и коллективная телесность. На

⁸¹ Однако, по справедливому замечанию А. Субботина, после Октября «связи между малым и большим в творчестве поэта явно осложнились, образно-стилевая «автономность» стихотворений и поэм ощущается гораздо сильнее. Лирическое открытие нового мира произошло в поэзии Маяковского более легко и органично, чем его эпическое исследование» [Субботин с, 126]. В этом смысле определенная натруженность, изработанность – в их телесном аспекте – ощутимы практически во всех послеоктябрьских поэмах Маяковского, в частности, в тех, о которых идет речь в данной главе.

⁸² Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках

основе этой сверхзадачи и возникает поэма «150 000 000», отдельный сюжет которой составляет скрытый драматический смысл «встраивания» индивидуального творческого «я» в общенародное «мы»⁸³.

Как верно отмечает А. Субботин, у Маяковского «было страстное желание стать поэтическим летописцем, Гомером XX столетия» [Субботин, с. 87]. Отсюда и ориентация образно-стилевой ткани его поэм на эпос, стремление объединить свой голос с общенародным гулом. Поэму «150 000 000» Маяковский даже первоначально хотел назвать «Иван. Былина. Эпос революции». Стоит признать вслед за Субботиным, что эпос послеоктябрьского Маяковского до конца «не растворил субъективный пафос в образной панораме объективно-сущей жизни» [Там же, с. 87], на что были и объективные причины: «сама действительность еще не приобрела величаво-эпических очертаний, не оформилась в новом качестве» [Там же, с. 87]. Поэтому «изображение» во многом уступило место «воображению», а интегральными параметрами поэм Маяковского стали аллегоричность, сказочность, романтичность. Таким образом, послереволюционные поэмы Маяковского не могут быть названы эпосом в чистом виде, но знаменуют стремление к эпосу, проявившееся в случае с поэмой «150 000 000», в частности, в появлении новых особенностей, восходящих к сказовой и фольклорной поэзии, что было отмечено и прокомментировано Н. Харджиевым и В. Трениным [См. Харджиев, Тренин, 1970].

По словам К. Кантора, Маяковский в поэме «достигает выразительности прерывистым дыханием ритма, энергией коротких строк, восклицаниями, растяжкой гласных, слиянием слов, повелительностью глаголов». Маяковский выступает здесь как «поэт всечеловеческого, всепредметного и вселенского всеединства. Он – в каждом творении мира и каждое творение мира – в поэте, в его телесном составе (выделено нами. – К.К.), в его душе».

⁸³ Эта противоречивость нашла отражение и в реакции на поэму, которая вызвала резкое отторжение В. Ленина и ажиотаж рабочей массы. Р. Райт писала, что аудитория отвечала Маяковскому, читающему поэму «всем своим затаенным дыханием, всем напряжением тишины и взрывом голосов, буквальным, неметафорическим громом аплодисментов» [цит. по Михайлов, 1988, с. 212].

[Кантор, с. 132]. Собственно телесное начало отмечалось критиками уже в самом подходе Маяковского к поэме: так, в частности, Борис Пастернак отмечал, что, соединяя разножанровые куски, «залежи древнего творчества», воспринимая их в их буквальности, проводя «множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых», поэмы Маяковского с их пародической структурой «призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта» [Пастернак, с. 45–46]. Материальность, конкретность поэмы отражена уже в самом антиметафоризме ее названия. Как отмечает З. Паперный, «у Маяковского «150 000 000» «в отличие от блоковских «Двенадцати» не символическая цифра: за названием поэмы стояли 150 000 000 реальных людей»⁸⁴ [Паперный, с. 114].

Уже с первых строк Маяковский, выражая идею тождественности искусства (поэмы, текста) и мира, акцентирует физическую плотность субъекта высказывания и самой фактуры произведения: *«150 000 000 мастера этой поэмы имя. / Пуля – ритм. / Рифма – огонь из здания в здание. / 150 000 000 говорят губами моими»⁸⁵. / Ротационкой шагов / в бульжном верже площадей / напечатано это издание»⁸⁶ (с. 115)*. Открывающая поэму разноголосица, состоящая из отрывистых реплик, постепенно сливается в единый и целостный голос, в монолитное обращение-призыв, а

⁸⁴ Вадим Руднев достаточно оригинально трактует название поэмы как частный случай свойственной Маяковскому мегаломании (любви к большим числам) в свете «обсессивного дискурса» поэта: «В случае Маяковского можно сказать, что все эти тысячи и миллионы, выражая, с одной стороны, мощь габаритов и мощь влечений поэта, обсессивно эту мощь регулируют. С другой стороны, обыгрывание огромного числа в поэтическом сознании Маяковского безусловно представляет собой обсессивно-компульсивный способ гиперсоциальной конформности. Маяковского можно назвать не только “ассенизатором и водовозом, революцией организованным и призванным”, как он сам себя назвал, точно акцентуировав анально-обсессивный аспект своего характера, его можно назвать также главным бухгалтером пролетарской революции, ведь все эти огромные числа, как правило, обозначают, если воспользоваться советским штампом, “многомиллионную массу” советских людей. “150 000 000” — это тогдашнее население России, равное, по Маяковскому, числу его читателей и соавторов. То есть числовая обсессия Маяковского представляется неким ритуально-мифологическим отождествлением его большого тела с коллективным телом народа или, говоря на мифопоэтическом метаязыке, слиянием микрокосма и макрокосма» [см.: Руднев В. Обсессивный дискурс (патографическое исследование)].

⁸⁵ Тут можно сразу, как это делает А. Михайлов, отметить, что «такое «растворение» поэта в народе было уже излишним, искусственным, противоречило самой природе литературы, как формы индивидуального творчества» [Михайлов, 1988, с. 211].

⁸⁶ Маяковский начинает поэму в ритме гекзаметра (на это обращал внимание, в частности, Р. Якобсон), модулируя ритмически тяжелую «поступь» поэтического слова.

интонационное движение поэмы вибрирует на динамической оси постоянных ритмических и мотивных «перебросов», поддерживаемых сквозной тональностью уверенного марша. Маяковским отелеснивается сам способ вербализации поэтического содержания: буква, графема осмысливается как шаг – ключевое в образной структуре произведения телесное движение. Общая интонационно-смысловая и просодическая направленность поэмы подчинена ритму неуклонного и грозного движения революционной массы, настроенной свергнуть царство мирового капитала, персонифицированного в образе американского президента Вудро Вильсона. Основные параметры этого «шаганья», становящегося каркасом всей поэмы, – лихорадочность и неостановимость – заявлены сразу же: *«Я приду к нему / в холере. / Я приду к нему / в тифу»⁸⁷. / Я приду к нему, / я скажу ему: / «Вильсон, мол, Вудро, / хочешь крови моей ведро?» (с. 117).*

Первая часть поэмы представляет собой поэтическое описание пробуждающихся и концентрирующихся революционных сил, представленных поначалу рядом зооморфных образов: *«Будилась с призывом, из лесов спросонок, / лезла сила зверей и зверят. // Визжал придавленный слоном поросенок / Щенки выстраивались в щенячий ряд. / Невыносим человеческий крик, / Но зверий душу веревкой сворачивал»⁸⁸ (с. 118).* Маяковский подчеркивает природную стихийность социального действия: *«Революция на булочную бросит голод толп, // но тебе какое дам название, / вся Россия смерчем скрученная в столб» (с. 119), «ревя несется странами стертymi / живое и мертвое от ливня лав» (с. 144).* «Звериный» лик восставших масс призван эксплицитировать не только стихийный, не подчиняющийся только разуму, «нутряной» характер идей, которые ими

⁸⁷ Маяковский, очевидно, упоминает здесь именно холеру и тиф как болезни, наиболее распространенные во время Гражданской войны. Но сама их «горячая» симптоматика материализует общий патетически-лихорадочный настрой автора.

⁸⁸ Маяковский часто прибегает к зооморфным звуковым коннотациям для передачи стихийности и слепой животной мощи революционных восстаний. Но этот прием используется им и на лирическом материале («взмедвежье» героя в поэме «Про это»). Близость зооморфной поэтики Маяковскому связана с его большой любовью к животным, с которыми он часто сравнивал себя и близких людей, а письма к Лиле Брик часто завершал рисунком щенка. Животные звуки же нередко служили Маяковскому образом предельного, надсловесного выражения эмоции – таков, например, оглушительный вой «медведя-коммуниста» из поэмы «Про это».

движут, но и зверью забитость, угнетенность. В этом контексте появляется характерная тема голода, телесного истощения, предстающего непосредственным стимулом к восстанию: *«Мы, зверье, за что голодаем... Досыта наестся хотя бы раз еще»* (с. 119), *«Жажда, пой! / Голод, насыть! // Время в бою / тело носить»* (с. 124). При этом голод, как и холод, является фактором, обостряющим и катализирующим телесно-духовные и нравственные реакции самого говорящего субъекта, тотальный телесный дискомфорт парадоксально обосновывает духовный уют и радость жизни: *«Голодный, / с теплом в единственный градус, // жизни как милости даренной / радуюсь»* (с. 142). Тут же возникает и мотив тесноты, телесной зажатости, невозможности, но и необходимости развернуть свою физическую мощь: *«Нам тесно в блокаде-клетке»*.

Нутряная, стихийная призывная сила динамизирует и материализует буквально все окружающее: на мобилизационный призыв откликаются дороги (*«Слушайте, что говорят дороги»*), которые *«задохлись ветрами и пылями»* и хотят *«разливаться асфальтом, / под экспрессов тарой осев»*, машины (*«На митинг, паровозы, / паровозы на митинг!»*), губернии, что двинулись *«за махиной махина»* и *«прут погромыхивая городами»*, *«легионы огня»*, которые *«сшибаясь ламп лбами»*, *«шагают фонарными столбами»⁸⁹*, *«загнившие утопшими»* моря, *«российские воздуха»*, которые идут грозой, *«в ширь непомерных легких завдыхав»⁹⁰*. Таким образом, все пространство в своей подчеркнутой телесной наэлектризованности вливается в единый отелесненный стихийный поток. При этом Маяковский умело темперирует ритмосмысловое развертывание текстовой ткани – то ускоряя его, то

⁸⁹ Оживление фонарей – постоянный прием Маяковского, характерный для его раннего творчества, где он был коннотативно связан с эротическими мотивами и мотивами насилия и агрессии: *«лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок»*. Образ фонарей в «150 000 000» представляет собой частный пример «переформатирования» футуристической поэтики, перевода ее на рельсы социально-политического содержания, которое, в контексте общей эволюции поэтики Маяковского, и происходит в поэме.

⁹⁰ Маяковский даже внутри общей образной картины тотальной мобилизации эксплицирует содержательно значимый мотив животворного уплотнения и конденсации, оксюморонной уплотненной разреженности: воздух конденсируется и электризуется в грозу. Антитезой такому живительному «сплачиванию» являются мотивы омертвляющей тесноты и духоты. Такие мотивные оппозиции в целом свойственны антитетичной, экспрессивно-контрастной поэтике Маяковского.

«осаживая», заземляя: *«Молнии рвущихся депеш холодным стихом оралим»* (с. 142).

Все это мобилизованное «воинство» начинает шагать⁹¹ под неумолкающий призыв *«Идемидемидемидем»*⁹², и этому шагу подчиняются ритм и структура поэмы. Движение в стремлении *«рай в Россию ринуть / за радужные закаты скважины»* охватывает *«все, что может двигаться / и все, что не движется, // все, что еле двигалось, пресмыкаясь, ползая, плавая / – лавою все это, лавою!»* (с. 120). Это движение само по себе оживляет и мобилизует всё встраивающееся в него огромными блоками пространство, прорывающее свои границы: *«Чего полезли губерний туши / из веками намеченных губернаторами зон? // Что, слушая, небес зияют уши? / Кого озирает горизонт?»* (с. 121). Это небывалое движение перерастает в митинг, *«в махины машинных тел / вмешавший людей и зверь туши», «руки, / лапы, / клешни, / рычаги, / туда, где воздух поредел, / вонзенные в клятвенном единодушье»* (с. 121).

Так Маяковский реализует грандиозный образ коллективной телесной идентичности, в который сливаются *«миллионы трудящихся, работающих и служащих», «миллионы вещей, изуродованных, сломанных, разоренных»*⁹³, *«миллионы скотов, / одичавших, / тупых, / голодных», «миллионы безбожников, язычников и атеистов», «бьющихся лбом, / ржавым железом,*

⁹¹ О важности роли шага как основного структурно-содержательного элемента отелесненного движения у Маяковского мы упоминали ранее. Еще раз вспомним, что основным способом написания стихов у Маяковского было их «вышагивание», так что шаг и ритм изначально были слиты в его авторской телесности, из которой и переходили собственно в поэтический текст в своей телесной конкретике. В частности, в описании Маяковским шаганья коллективного тела всегда угадывается его собственная походка, его широкий шаг. В поэме шаг «коллективного» Ивана отличается теми же параметрами: *«такого в какой удержишь заставе, / если такой шагнет?»*, *«шаги обрушив, / пошел грозою вселенную выдвинуть», «через царства шагает по крови», «идет, / начиненный людей динамитом», «идет, / всемирной злобою взрывают»*. Шаганье будучи растянутым во времени и пространстве жестом, по основным своим характеристикам соответствует интегральным параметрам любого жеста у Маяковского: резкости, отрывистости, действенности, результативности. Подобными направленными жестами оперировал в жизни и сам Маяковский, с ними связаны его увлечения – бильярд и карты, их контекстно эксплицируют многие его высказывания вроде – «Драться не люблю. Если начну – убью» и многочисленные воспоминания современников.

⁹² Так идея сплоченности, уплотненности реализуется Маяковским даже на графическом уровне.

⁹³ Здесь мы опять встречаем излюбленный Маяковским мотив восстания вещей, присутствующий в ранней поэме «Владимир Маяковский», в «Мистерии-буфф» и т.д.

/ подем»⁹⁴ (с. 122) в единой молитве. Адресат этой молитвы – не христианский бог, чуждый Маяковскому своей бестелесностью, абстрактностью, а «боже железный, огненный боже...// боже из мяса – бог-человек» (с. 122). Такое отелеснивание бога становится логичным результатом произведенной Маяковским уже на первых страницах поэмы тотальной антропологизации, уравнивающей людей, зверей и машины в едином синтетическом организме. Во имя этого бога свежеиспеченная армия людей, зверей и вещей, простимулированная страданиями телесной истощенности, готова «встать на дыбы», «издинамитить старое», «доконать мир-романтик», «время ограду взломить ногами»⁹⁵. В запале Маяковский произносит совсем уж страшные, но объяснимые в свете общего настроения благородной и отчаянной ожесточенности лозунги: «Стар – убивать. / На пепельницы черепа» (с. 125).

Разнообразное движение постоянно накаляется в поэме: «Пули погуще! / По оробелым! // В гуцу бегущим! / Грянь парабеллум! // Самое это! / С доньшка душ! // Жаром, жженьем, железом светом / жарь, жги, режь, рушь!» (с. 124). Движение в поэме, помимо ключевого шаганья, самое разнообразное – и по своему спектру и направлению, и по пространственным координатам, в которых оно происходит, и по параметрам приближенности/отдаленности и т.д. – «не летим, а молнымся, / души зефирами вымыв», «страшные снования», «ветров иззубренные бороны / вотще старались воздух взрыхлить», дуновенье «еле слышное разве что кончиком души»⁹⁶, «пружиня бока в дирижабле! // Сожмутся мосты до воробьих ребер. / Чикаго внизу землю прижаблен», «в ноздрю сжаревший влетел мотыленок». Любой телесный жест гиперболизирован: «Министр

⁹⁴ Лоб у Маяковского достаточно сакральная часть тела – вместилище преобразующей мысли и ее транслятор. Мотив битья лбом тоже пришел из дооктябрьской лирики, в частности, из поэмы «Война и мир»: «Всех окаяннее, / буду лоб разбивать в покаянии».

⁹⁵ Общая интенция телесного движения, привычная для Маяковского, – интенция прорыва, пролома, разрушительного в своей непосредственной реализации и созидательного в своей идейной подкладке.

⁹⁶ Образ души как органа слуха – наглядный пример нередкой у Маяковского смены функциональности частей тела и непосредственной физиологизации словообраза души, о чем мы уже говорили в предыдущей главе.

Вильсона Артур Круп // заговорился так, / что упал как труп»⁹⁷ (с.141), «Погоняет время за слухом слух, / отпустив небылицам возжжи» (с. 144). Любое движение у Маяковского материализовано в телесной конкретике: так, он пишет не «доллар упал», а «доллар пал», подчеркивая коннотации непосредственно физического падения. Любой жест у Маяковского телесно материализован, тактилен: «Тибр, взъярясь, / папе Римскому голову выбрил», «взбиралась с разбега верфь на верфь, / на виадук взлетал виадук», «смешок по усам его».

Помимо собственно сюжетного движения, мы наблюдаем и развитие движения авторской мысли, описываемое зачастую тоже в телесных и зооморфных координатах: «*В стремя фантазии ногу вденем*» и т.п.

Из ураганного соединения маршевой четкости, гулкости шага и лихорадочной аритмии общего движения вырастает в поэме грандиозный образ Ивана – живого носителя коллективной телесности, ее монументального персонифицированного апофеоза: «*Россия вся единый Иван / и рука у него – Нева, / а пятки – каспийские степи*», «*голова с Казбек*» (с. 127). В Ивана вливаются огромные толпы и «разлагаются» в нем, как матросы в каюте, его внутреннее пространство, таким, образом, образует антитезу столь нелюбимой Маяковским тесноты, узости, связанную с его собственной телесной конституцией и таким параметром, как «невмещаемость» в узкие пространства. Иван представляет собой персонифицированное пространство, реализует идею вместимости, маркируемую Маяковским, в оппозиции к тесноте, безусловно, положительно.

Описание такого лавинообразного и в то же время четкого, направляемого⁹⁸ «хода» подразумевает предельное напряжение зрения и слуха: «*на нас устремлены глаза всего света / и уши всех напряжены, наше*

⁹⁷ Показательный повтор рифмы из «Облака в штанах»: «*Гримируют городу крупы и круптики // грозящих бровей морщ, / а во рту умерших слов разлагаются трупики*».

⁹⁸ Это парадоксальное сочетание стихийности и направленности – отличительная черта движения революционных масс у Маяковского. Таким оно предстает и в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо», и во многих других произведениях.

малейшее лоя» (с. 121). Поэма пронизана самыми разнообразными звуковыми рядами: *«залп глоток»,* битье барабана, непосредственно эксплицированное в звукоподражании *«баарбей», «баарбань», «тараны затарахтели в радостное будущее, лучей щетины заскребли, замели», «голоса людские, звери голоса, рев рек», «мира торжественный реквием».* Так создается обычная для Маяковского звуковая какофония, формирующаяся, однако, благодаря сквозной, направляющей полиритмической смысловой интенции в некую парадоксальную хаотическую полифонию.

По-своему проявляется в поэме телесность взгляда – это одновременно и взгляд «над событиями»⁹⁹, и взгляд из самой гущи происходящего. На их пересечении и рождается картина одновременно утопически-масштабная и конкретно-детализированная. Это взгляд остраненный, удивляющийся (*«Все на радость / нашим глазам больших детей», «глаз сияньем облит»*). Взгляд у Маяковского, как обычно, предстает в своей остроте, продуктивности и направленности. Очертания грядущего Ивана *«нащупали, заметили, увидели маяки глазастые», «сверльнуло глаза маяка одноглазье».* Оперирова «тяжелыми» зрительными «блоками», Маяковский подключает и образы, основанные на тонкой детальной нюансировке: *«По каждой тончайшей артерии пустим / поэтических вымыслов феерические корабли» (с. 126).*

Коллективное тело описывается Маяковским детально, по частям: *«Наши ноги – поездов молниеносные проходы. / Наши руки – пыль сдувающие веера полян. // Наши плавники – пароходы. / Наши крылья – аэроплан» (с. 124).* Вместо веры у этого тела *«в душе – электричество, пар»¹⁰⁰, «Совнарком –*

⁹⁹ Такого рода зрение было абсолютизировано в образе развинтившего шею в Космос «людогуса» из поэмы «Пятый интернационал» и само по себе оказалось достаточно схематичным, взгляд «поверх голов» оказался в прямом смысле поверхностным.

¹⁰⁰ Преобразующая отелесненная мощь машин практически часто персонифицируется у Маяковского в образах парохода и паровоза, что позволяет считать их образами-символами.

частица мозга», сердце, настолько «громоздкое», «что Ленин еле мог его раскачивать»¹⁰¹.

Однако не только металлическая воля «стальногрудых» составляет доминанту коллективного тела, но и внутренняя нежность, чуткость. Маяковский стремится не уничтожить *«опоганенные грезы и розы»*, а реанимировать их: *«будет наша душа / любовных Волг слянным устьем»*, характеризует тело массы в координатах легкости и изящности: *«слов звонконогие гимнасты»*.

Воплощение мира капитала – американский президент Вудро Вильсон – априорно характеризуется Маяковским через идентифицирующий для Маяковского мир «чужого», «вражьего» образный комплекс «жирности»: *«Слушай, Вильсон, / заплывший в сале»*. Главный враг Ивана описан с не меньшим размахом, но в полярных, антитетичных категориях, связанных с доминантой комфорта: *«в Чикаго, чтоб брови поднят / – и то электрическая тяга»*, бездуховного производства-потребления, «холостого» грохота, в котором *«грузовоз с тысячесильной машиною»* звучит как будто *«ветрится тихая кроха»*, как будто *«тишь мышинная»*. Основная черта этого мира – культ потребления: *«съестного в чикагских барах / чего-чего не начудено»*. Дом Вильсона невозможно весь «глазом обмерить», в нем бесконечная череда лакеев с булавами в кулаке. Фальшь и пошлость пронизывают все существо американцев, у которых даже голос «ржавый».

Облик Вильсона обрисован в гиперболически-гротескных деталях: *«цилиндрище на нем возвышается баиной Сухаревой. / Динамитом плюет и рыгает о нем, // рыжий весь и ухаёт ухареву», «и не скажешь, какая длина, // так далеко от ног голова удалена», «то ль заряжен чем, / то ли с присвистом зуб, / что ни звук – бух пушки», «щеки ж такой сверхъестественной мякоти, // что сами просятя – придите, лягте», одежда «из тончайшей поэтовой неги», «не кальсоны – сонет» (с.134),*

¹⁰¹ Еще один образ, характерный и для лирического, и для эпического дискурса Маяковского, – образ раздутого до невероятных размеров сердца, встречающийся, в частности, в поэме «Люблю», – *«сплошное сердце, / гудит повсеместно»*. Это лишнее свидетельство цельности поэтической системы Маяковского.

работа его заключается в буквальной реализации идиомы «не покладая рук»: *«вертит пальцем большим большого вокруг, / то быстрее, то медленней вертит»*, он – *«обкормленный весь, / опоенный»*, при этом вокруг *«не пропал чтоб труп, / салотопки стоят, маслобойни»*. Он окружен знаменитыми американцами, в частности, Уитменом в «тесном смокинге», который раскачивает вильсоновскую качалку в невиданном ритме¹⁰² и *«заслуженным разглаживателем дамских морщин»* Шаляпиным. Ему *«несут, несут мяса, масла»*, *«Лонгфелло сто волочит со сливками крынок»* – *«жрет Вильсон, / наращивает жир, // растут животы за этажом этажи»* (с. 136).

«Жирность» предстает и как ключевая черта рядовых американцев: *«Пот благоухал¹⁰³ на холеном теле, // Ходили и пыхтели, / лежали и пыхтели»* (с. 138), у барышень *«мопсик раскормленный, как теленок»*. Они, *«изогнувшись дугой¹⁰⁴, / оттопырив бока, / веселятся, танцами мчась»*, *«усы в ликеры валя, / выступ мяса¹⁰⁵ облапив бабистый, // – Илл-ля-ля! Олл-ля-ля – процелованный, / взголённый, / разухабистый»*, *«Чикаго спит, / обтанцован, опит, / рыхотелье подушками выходя»* (с. 144).

Столкновение и параллельное противопоставление Ивана и Вильсона становится сюжетной осью и каркасом поэмы – в мире остаются только крайности, и все живое и неживое попадает в динамичную ситуацию самоопределения: *«уничтожились все середины, / нет на земле никаких средин»*, *«Земной шар самый // на две раскололся полушарий половины, / и застыв, на солнце повис весами»* (с. 149), и сам этот раскол акцентируется, подчеркивается Маяковским в каждой своей детали. В процессе подготовки к

¹⁰² Прекрасный пример емкости словесного образа у Маяковского: «тесный смокинг» Уитмена – это теснота, отсутствие необходимого вселенского простора внутри и вовне человеческой личности, вбирания в себя мира, что является главной темой лирики Уитмена. Роль прислужника Вильсона полярно контрастирует с этими мотивами, и только «невиданный ритм», отсылает к тому факту, что Уитмен – родоначальник мирового верлибра, то есть изобретатель совершенно новых ритмических конструкций.

¹⁰³ Оксюморонный образ, исполненный внутреннего контраста: даже пот «благоухающий», то есть даже телесный запах у американцев не настоящий, фальшивый.

¹⁰⁴ «Изгибанье дугой» у Маяковского почти всегда негативно маркированный телесный жест, знаменующий такие качества как трусливость и униженность.

¹⁰⁵ Образ мяса отсылает к многочисленным коннотациям из раннего творчества, где мясо представляется у Маяковского как воплощение мертворожденной, аморфной, расплзающейся телесности (см. например, стихотворение «Надоело»).

бою телесный облик Вильсона резко изменяется, обретает мощь и активность, но не наполняется духовностью. Его растирают силовыми мазями, с него «сдувают» дряблость, *«животами мышцы вздулись», «в мозги, в глаза, в рот, / из всех океанских щелей вылазя, // Америка так и прет и прет»* (с. 147). Маяковский подчеркивает механистичность, холодную последовательность этой подготовки, в то время как Иван, будучи уверенным в себе, выходит на берег в Америке *«сухенький, / даже ног не замоча»*. Две армии Маяковский описывает метонимически, через одежду: со стороны Вильсона – *«гороностаи с бобрами»*, а со стороны Ивана – *«синие, замасленные блузы»*¹⁰⁶. В самой телесности противоборствующих сторон Маяковским подчеркнуты кардинальные различия: *Вильсон «сапожищами подгибает бетон. / Чугунами звенит, железами»* (с. 149). Иван *«цветом тела рубаху просвечивает»*. Из всего оружия у него *«рука и еще рука, / да и та за пояс ткнута»* (с. 151). Но из раны Ивана – *«начиненного бунтом человека-коня»*¹⁰⁷ – лезут *«люди, дома, броненосцы, лошади»*. Руки Ивана – *«разрослись, легко распутывающие неведомые измерения души и земли»*. То есть движения Ивана в бою непосредственно телесны, в то время как поведение Вильсона основано на целой системе опосредований. Иван открывает себя, а Вильсон – закрывает, высылая на свою защиту войска болезней, идей и т.д.

Кульминация поэмы – сама битва, в которую *«всредоточены бывших и не бывших битв года»*, в которой Маяковский *«славит миллионы, / видит миллионы, / миллионы поет»*. Бой подается в максимальной динамизации и собранности всего одушевленного и неодушевленного, разбивается на ряд отдельных сражений, в которых принимают участие противопоставленные друг другу представители того или иного вида предметов и явлений: так *«столбы телеграфные / соборы вздергивают на провода», «вода наступает*

¹⁰⁶ Позже в поэме «Хорошо» Маяковский применит тот же прием: *«а в двери – / бушлаты, / шинели, / тулупы»*. Отметим также здесь нечастый случай положительно оцененной замасленности, то есть загрязненности.

¹⁰⁷ Не случайно именно с этим – самым, пожалуй, важным из поэтического «зверинца» Маяковского образом – сравнивается восставший Иван. Но это еще и аллюзия на троянского коня.

на толщ / душивших набережных и дамб»¹⁰⁸, небоскребы «пастью ворот
 особнячишки сгребли»; «сами себя из мостовых вынув, / – где хозяин, лбище
 твой? // – в зеркальные стекла бриллиантовых магазинов / бросились
 булыжники мостовой»¹⁰⁹ (с. 153). Даже киты «шагают сушей», то есть в
 общий шаг у Маяковского встраивается все, к шаганью не предназначенное
 априорно. Вильсон же «заворачивает то задом, то передом», танцует кэк-
 уок¹¹⁰. Идут «походкой зловещею / человек за человеком, / вещь за вещью». Вещи,
 приравненные к людям, восстают на своих хозяев: «колье на
 Вильсоних / бросилось кобрами», «за миллиардерами гонялись
 грузовичищи», «сороконогая мебель раскинула лов, // топтала людей
 гардеробами, / протыкала ножками столов» (с. 154), воротнички удушают
 Рокфеллеров, сжимая им горло», а «ползущую спекуляцию добивает, / встав
 на задние лапы, Совнархоз». Но Вильсон не сдаётся и выстраивает
 собственные дружины: «безбрюхий встал, пошел сторотый»,
 «миллионнозубый ринулся голод / – город грызнет – орехом расколот, / сгреб
 деревню – хрустнула косточкой», «людей и зверей» «просто заправляет в
 рот горсточкой», «вывострив ухо» «лезет разруха», она валит фабрики и
 давит заводы, «рельс обломком крушит, как палицей» - «все разрушается, /
 гибнет, / валится» (с. 156). Голод душит страны, то есть в прямом смысле
 пресекает их дух¹¹¹. Но его побеждает транспорт – по нему «остатки съедая, /
 груженные хлебом прошли поезда»¹¹².

Наконец, Маяковский не мог не использовать в качестве оружия врага
 персонифицированные болезни, инфекции, которых так патологически
 боялся в жизни: «закованные в грязевые брони // спирохет на спирохете, /

¹⁰⁸ Все утесняющее, сковывающее отвергается Маяковским, вода же у него всегда символ раскованности, свободного движения (см. стихотворение «Атлантический океан» и др.).

¹⁰⁹ Типичная для Маяковского активизация пассивного субъекта действия – прием очень эффективный в плане материализации и динамизации единичного действия, жеста.

¹¹⁰ Стоит сказать, что танцы, особенно зарубежного происхождения с их разнузданностью, размытостью телодвижений маркируются Маяковским, как сторонником движения направленного, негативно.

¹¹¹ Еще раз отметим сквозной у Маяковского мотив удушения как наиболее действенного, направленного на голос, на горло, на речевой аппарат, способа агрессии – как революционной, так и капиталистической. Убить для Маяковского во многом означает уничтожить способность говорить.

¹¹² Механизм художественного катарсиса в рамках отдельного образа часто строится у Маяковского на основе образно-смысловой конкретики, избегания любой абстракции: в данном случае Маяковскому важно подчеркнуть, что голод побеждают не просто поезда, а именно поезда, груженные хлебом.

вибрион на вибрионе». Маяковский дает развернутую картину наступления болезней и победы над ними, укрупняя микротелесные компоненты, делая их зримыми и ощутимыми: «Болезни явились / небывалого фасона: // вдруг / человек / становится сонный, / высыпает рябó, // распухает / и лопаются грибом. // Двинулись, / предводимые некою // радугоглазой аптекою, / бутылки карболочные выдвинув в бойницы, // лазареты, / лечебницы, / больницы. // Виши отступили, / сгрудились скопом. // Вшей / в упор / расстреливали микроскопом. // Молотит и молотит дезинфекции цеп. / Враги легли, / ножки задрал. // А поверху, / размахивая флаг-рецепт, / прошел победителем мировой Наркомздрав» (с. 157).

Наконец, Вильсон высыпает «ядовитое войско идей», в описании которых прочитывается нелюбовь Маяковского ко всему сухому, бестелесному, не заряженному непосредственной физической энергетикой полезного, видимого действия: различные «измы», «романсов тину», профессоров, «нагрузивших пустые головы книжками «для веса»¹¹³. Но идеи тоже оказываются побеждены, как и религии: повержены «и лысые, как колена, и мохнатые, как звери» «попы, муллы, раввины», падает Петр «с проломленной головой собственного собора», уничтожены «генералы-классики». Победительная сила рабочих концентрируется в производственной напористости их телесных жестов: «Фермами ног отмахивая мили, / кранами рук расчищая пути, // футуристы прошлое разгромили, / пустив по ветру культуришки конфетти» (с. 158); Адмиралтейство побеждает Лувр, повесив на штык его «картинные потроха».

В итоге Вильсон, «задом придавить пытавшийся солнце»¹¹⁴, оказывается низвержен: «эскадра старья пошла ко дну», «фабриками попирая прошедшего труп, // будущее загорланило триллионом труб» (с. 160). Причем победа эта, осуществленная за счет именно телесной и отелесненной

¹¹³ Выраженные здесь мотивы презрения к «теоретическому человеку» заставляют вспомнить, в частности, сатирический «Гимн ученому», написанный Маяковским в 1915 году.

¹¹⁴ Интересно, что в «Облаке в штанах» при описании ночи употребляется схожий образ: «Пришла. / Пирует Мамаем, / задом на город насев».

духовной мощи, оказывается вне моральных оценок и нравственных ярлыков. Революционное насилие оправдывается Маяковским с точки зрения его созидательной силы, ради которой и реализуется агрессия коллективного тела: *«Авелем называйте нас / или Каином, // разница какая нам!»* (с. 160). Каин *«только что полмира зажавший» «гением взялся за луч, как музыкант берет за клавиши»¹¹⁵*. Неизменным финальным компонентом многих поэм Маяковского является картина утопического будущего, выкованного страданиями и битвами настоящего. В поэме «150 000 000», как и в других произведениях, мир будущего предстает как чистый, вычищенный, незагрязненный: *«за кадром выстраивают человеческий кадр», «пустыни смыты у мира с хари»¹¹⁶*. Завершается поэма гимном человеческой и животной истощенной телесности, ставшей почвой для возрастания этого нового мира: *«вам, мильонолетию давшие пить, есть», «тело в лохмотья ряда, / падавшие замертво, // за хлебом простаивая в неисчислимых очередях», «легионы жидкокостных детей, / толпы искривленной голодом молодежи», звери, «ребрами сквозя, // забывшие о съеденном людьми овсе, / работавшие кого-то и что-то возя, / пока исхлестанные не падали совсем»¹¹⁷, «расстрелянные на баррикадах духа», «будущее ловившие в ненасытное ухо», «миллионы живых, / кирпичных / и прочих Иванов»¹¹⁸* (с. 163). «Революции кровавая Илиада» и «голодных годов Одиссея» завершается грандиозной картиной людских масс, повелевающих материализованным временем – *«катящих минутой, весельем расцвеченную»*,

¹¹⁵ Л. Кацис справедливо говорит об апокалиптической и христианской символике произошедшего в поэме «сражения» двух миров: «Эта адская картина – результат российского мессианства. И уже очень скоро эта новая «игра в аду» становится манифестацией Нового Ивана, обладающего способностями Христа» (в частности, ходить по воде) [Кацис, с. 493]. Таким образом, к осевым телесным координатам поэмы можно присоединить и «тело Христа» - истощенное, страдающее и одновременно обладающее огромной, преобразующей мощью.

¹¹⁶ Гигиеничность, опрятность является у Маяковского неким смысловым концептом и единообразно применяется к лику всей вселенной в грандиозных гиперболических описаниях, а также как черта правильного быта в агитационно-пропагандистских и даже детских стихах. Связано это, как мы уже не раз отмечали, со спецификой авторской телесности.

¹¹⁷ Звери опять приравниваются к людям, что еще раз напоминает нам об особой любви Маяковского к животным, и о том, что он часто ассоциировал самого себя с ними.

¹¹⁸ К. Кантор, говоря о мотивах телесного и духовной боли в поэме, справедливо отмечает, что Маяковский совершает здесь путь «сквозь страдание, а не в обход его» с целью освобождения от страдания [Кантор, с. 134].

избавившие землю от горя и печали: «горе давнишнее душу не бесит, годами печаль в покой воркестрована».

В заключение стоит отметить, что поэма Маяковского находилась в контексте авангардных поисков начала 1920-х годов. Космизм, столь ярко проявившийся в поэме, был общей чертой поэзии первых революционных лет. Идеи космизма легли в основу поэтического течения биокосмизма, в котором телесное начало, организм и космос уравнивались. Основные идеи биокосмистов – реализация личного бессмертия, победа над пространством, воскрешение мертвых были в высшей степени актуальны и для Маяковского. Стихотворение воспринималось ими, как «целостный организм, подчиненный биокосмическому импульсу» [Васильев, 118]. Маяковский по своему преломил и возможно стимулировал эти идеи: практически во всех его послеоктябрьских поэмах авторская телесность идентифицируется в ее соразмерении с Космосом, а мотивы личного физического бессмертия, разные способы преодоления пространства составляют лейтмотивную канву большинства его послеоктябрьских произведений. Поэму можно сопоставить и с художественными исканиями поэтов-футуристов, бывших соратников Маяковского. Так, В. Хлебников в стихотворении «Я и Россия» (1921) представляет индивидуальное телесное освобождение катализатором освобождения коллективного: «Россия тысячам тысяч свободу дала. / Милое дело! Долго будут помнить про это. / А я снял рубаху, / И каждый зеркальный небоскреб моего волоса, / Каждая скважина / Города тела / Вывесила ковры и кумачовые ткани. / Гражданки и граждане / Меня – государства / Тысячехонных кудрей толпились у окон. / Ольги и Игоря, / Не по заказу / Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу. / Пала темница рубашки! / Голый стоял около моря. / Так я дарил народам свободу, / Толпам загара / А я просто снял рубашку — / Дал солнцу народам Меня!» [Хлебников, с. 149]. Стихотворение это перекликается с поэмой Маяковского самым образом лирического героя, воплощающего коллективную телесность, вбирающего в себя телесные потенции масс а также частным мотивом ощущения одежды,

как тяжести, груза и освобождения от нее путем стихийного обнажения, и непосредственного контакта с природным космосом, развернутым, в частности, в поэме «Люблю» («*Без груза рубах, / без баумачного груза / жарился в кутаисском зное*» и т.д.). В схожем ключе написаны и многие стихотворения А. Крученых, насыщенные телесностью раблезианского характера. Таково, например, стихотворение «Я поставщик слюны, аппетит на 30 стран» (1919) [Поэзия русского футуризма, с. 413], персонаж которого, («разжигатель похоти кадил», «пепсин для жвачки и мандрил», которому «влюбленные коренастые» «лизжут уши», «пенящийся до потери сил» «планетам всем причастный») своим гиперболизировано-гротесковым уродством, основанном на механистичном поглощении/пожирании, бездушном всасывании («заатлантический транспорт моей насморочной глубины») окружающего очень напоминает Вудро Вильсона из поэмы Маяковского. В другом коротком стихотворении Крученых в ироническом ключе выкристаллизован ключевой для поэмы мотив телесной сомасштабности вселенского организма и отдельного человеческого тела: «КОМЕТА ЗАБИЛАСЬ ко мне ПОД ПОДУШКУ / Жужжит и щекочет, целуя колючее ушко» (1919) [Поэзия русского футуризма, с. 418]. Таким образом, Маяковский в «150 000 000» во многом совпадал с авангардными поисками поэтов-современников.

В поэме «150 000 000» Маяковский попытался перевести приемы и образы футуристической поэтики на «рельсы» нового социально-политического содержания, соединить коммунизм с футуризмом¹¹⁹, создать грандиозные аллегории, равномасштабные мифологическим и столь же углубленные в народной почве, как фольклорные образы. Попытку эту нельзя признать целиком удачной: в поэме много структурно-образной схематичности. По словам З. Паперного, «мы ощущаем здесь... схематизм, скрадывающий цвета, оттенки, жизненную сложность изображаемых явлений» [Паперный,

¹¹⁹ Эта попытка имела место и в собственно жизненной практике Маяковского, пытавшегося создать Комфут – «коммунистический футуризм». Просуществовало это объединение, однако, достаточно недолго.

1957, с. 114], «натянута, внешнюю принудительность» [Паперный, 1957, с. 116], «космическую сверхмасштабность», нивелирующую в определенной степени живую силу образа. В самой механической последовательности обрисовки Маяковским разделения человечества на два лагеря, «чувствуется... излишняя прямолинейность, ей не хватает внутренней оправданности» [Паперный, 1957, с. 115]. Однако аллегорическая наглядность непосредственно проявляет специфику художественного мышления послеоктябрьского Маяковского, механизмы и принципы конструирования сюжетов и образов, в том числе телесных, которые после революции остаются для Маяковского столь же актуальными, но получают новое художественное измерение.

Выводы по первому разделу второй главы

1. В поэме «150 000 000» с известной долей схематизма представлено аллегорическое изображение коллективного тела, общенародного «мы», описанного в монументальных эпических координатах с опорой на мифологическую и фольклорную образность. В рамках этого карнавального тела происходит воссоединение человечества.
2. Плотность телесного свойства отличает саму текстуальную фактуру поэмы - вся ее смысловая направленность подчинена ритму неуклонного, сочетающего направленность и аритмию движения персонифицированной массы, эксплицированного в структурообразующем мотиве «шаганья».
3. Тотальная антропологизация, пронизывающая весь хронотоп поэмы, знаменует осмысление Маяковским коллективной идентичности как единого синтетического организма, обладающего конкретными физическими параметрами. Витальность, цельность и космичность этого организма подчеркнута противопоставлена мертвизне коллективного тела "чужого" мира, объясняемой бездуховным потребительством, и предопределяет победу революционной массы, а также создание утопии будущего.

2.2. Телесные координаты Революции духа в поэме «V Интернационал»

Художественно отрабатывать параметры изображения индивидуальной и коллективной телесности Маяковский продолжил в незавершенной поэме «V Интернационал» [Маяковский, Т. 4, с. 105-134]. В публикуемом под названием «IV Интернационал» [Маяковский, Т. 4., с. 95-104]¹²⁰ прологе к поэме Маяковский выражает благодарность к направлявшим революцию людям, которыми он «выучен» и благодаря которым прозревает грядущее величие мира. Оставаясь верным своей антитетичной поэтике, здесь он опять же сталкивает мир голодных и мир сытых: тех, для кого *«были белые булки более звезд»*, и тех, кто *«жили, жря и ржа»*.

Телесные параметры «чужого» мира остаются в поэме неизменными: «в креслах времен незыблем капитализма зад», но к априорным врагам революции добавляются ее псевдодрузья, идейное «перекрашивание» которых эксплицировано в изменении телесного облика: *«вывернувшись с изнанки¹²¹, выкрасив бороду»*. Постоянными остаются и характеристики мира своего – твердость, сила, мощь: *«вы в свои железоруки / взяли революции огнедымы бразды»¹²²* (с. 98).

Органы коллективного тела в поэме привычно материализуются Маяковским в образах широкого, открытого пространства, априорно

¹²⁰ Далее тексты поэм цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках

¹²¹ Отметим, что мотив выворачивания наизнанку, проанализированный В. Рудневым и др. в раннем творчестве поэта, остается актуален для Маяковского и в послеоктябрьской поэзии, но его контекстуальность значительно изменяется: акцентируется уже не столько психосоматический контекст, сколько социальный, апеллирующий более к коллективной телесности, нежели к индивидуальной.

¹²² Однако пиетет по отношению к вождям революции у Маяковского далеко не однозначен. Сама суть поэмы, выраженная в ее названии, знаменует противопоставление Маяковским Ленинскому Третьему Интернационалу своего собственного Интернационала Духа. Б. Янгфельдт приводит оставшийся в черновике поэмы удивительный фрагмент – разговор с Лениным, окаменевшим, превратившимся в памятник («неизменно отрицательно заряженную метафору застоя и косности» у Маяковского), сотрясающего пустой город чугунными словами. Ленину, превратившемуся в мертвую материю, Маяковский противопоставляет себя как воплощение духа: «Духовный весь, испугаюсь кого я». В финале фрагмента Маяковский с его «кипящим песенным ревом» занимает место Ленина. Таким образом, еще при жизни Ленина, Маяковский, оказывается, представлял его в координатах мертвой телесности, а поэму, по крайней мере изначально, задумывал как ответ на ленинские выпады по поводу поэмы «150 000», отвечая на них «стихами, воспевающими духовную сущность революции и защищающими право поэта говорить с властью на равных» [Янгфельдт, с. 186-187]. Интересные сопоставления черновых редакций поэмы с окончательным вариантом проводит также Е. Лобков [Лобков, 2002]

отрицающего тесноту: *«Колizei душ, стадионы-головы»*, и эти части тела становятся объектами направляющего, формирующего коллективную телесность, оцельняющего действия: *«притекшая человечья каша»* превращается в *«стройные рабочие взводы»*. Резкое направленное преобразующее движение – основной тип концептуального жеста у послереволюционного Маяковского, и любой предмет этого движения сразу же материализуется: *«авто диалектики врезалось в года»*. Однако направленность, как мы уже отмечали, не единственный показатель движения у Маяковского: оставаясь прямым, оно одновременно и разнонаправленное, что призвано эксплицировать его широту, масштаб покрываемого пространства: *«Скакали и прямо, и вбок, и криво»*. Нередко образами, овеществляющими это всеохватное свободное движение вне траекторий, становятся огонь и дым (*«иными развеясь дымами»*). При этом движение у Маяковского всегда наполнено разнообразной эмоциональной конкретикой: так, движение *«коня революции»* в поэме не только лихорадочно-победительное, но и неуверенное, поисковое: *«конь дрожит, спотыкается, тычась»*. Объекты, встречаемые на пути овеществленной динамической телесной интенции, часто пробуются *«на ощупь»*, представая опять же в своей тактильной ощутимости.

На образе коня стоит остановиться отдельно, так как именно в нем часто воплощается у Маяковского зооморфная телесность. Аллегорический образ *«конь-революция»* перманентно присутствует у послеоктябрьского Маяковского, в модифицированном виде проникая даже в детские стихотворения (*«Конь-огонь»*). Актуализируется он и в *«IV Интернационале»*: *«Крондштадтом конь. / На дыбы. Над Невоею. / Бедой Ярославля горит огнегривый»* (с. 99). Он составляет с направляющим его всадником практически единое целое: *«До крови – под ногтя / в загривок конёвый / вцепившийся, / мчался и мчался наездник»* (с. 99). Среди свойств коня Маяковским подчеркиваются не только управляемость, работоспособность (*«битюг трудовой»*), но и стихийность, способность на

«бешеный темп галоп», в который включается и сам поэт, на перемахивание через горы и взвивание над бездной. Стоит отметить, что нередко в образ коня у Маяковского включаются коннотации из поэмы Пушкина «Медный всадник»¹²³, где конь предстает как помощник победительной, строящей, преобразующей воли, но в то же время, поднимаемый на дыбы, символизирует и страдание, болезненность преобразовательных процессов. Символичность этого образа поддерживается и его связью с постоянным у послеоктябрьского Маяковского мотивом перехода индивидуальной телесности в коллективную: *«крепко / на загнанной конской туше / сидим, / в колени зажата боками»*¹²⁴ (с. 99).

Телесность говорящего субъекта, как и прежде, реализуется Маяковским по линии отелеснивания общих эмоций: восторга (*«восторжен до крика»*), тревоги (*«тревожен до боли»*) и т.д. Его творческие жесты в их динамической устремленности в будущее непосредственно отелеснены: *«по меди слов языком колоколил, / в ладони рифм торжествующе хлопал»*, *«в грядущее тыкаюсь пальцем - строчкою»*, *«в грядущее глазом образа вросся»* (с. 119). Таким образом, элементам поэтического инструментария присваиваются части тела, причем не произвольные, а соответствующие основному пафосу, который вкладывает Маяковский в свою поэзию: строчка, прямая как палец, эксплицирует прямоту поэтического сообщения у Маяковского, «самовитость» его слова, образ, ассоциирующийся с глазом, предстает через координаты зрительной открытости в нерасчленном единстве с собственной визуализацией, рифмы, воспринимаемые Маяковским, как мотор стихотворения, с их особой звуко-смысловой ролью акцентируются в аспекте их звучности и динамичности, как хлопающие ладони. Таким образом, у Маяковского можно говорить о «теле» творчества, творческого процесса (равно как о «теле» труда, «теле» голода и т.д.).

¹²³ О классических традициях в поэзии Маяковского см.: Петросов К. Г. Творчество В. В. Маяковского (о русской поэтической традиции и новаторстве) – М.: Высш. шк., 1985 – 191 с.

¹²⁴ Типичный для Маяковского перевернутый образ, когда акцентируется не привычный компонент: не некий субъект зажимает бока конской туши коленями, а сама туша оказывается зажата в колени. Еще одно частное наблюдение: конь, наверное, единственное существо у Маяковского, в описании которого положительно маркируется слово «туша», актуализируется его созвучность слову «душа».

Проявляется в поэме и свойственная Маяковскому телесность взгляда, который обретает пронизывающий, сквозной характер: *«пути сияньем прозрит электричество»*. При этом предмет, на который направлено зрение поэта, всегда непосредственно, ощутимо сказывается на смотрящем: *«Въезжаем в Поволжье, / корежит вид его. / Костями устелен, / выжжен, / чахл»* (с. 97).

Параллельно описанию бурных, тяжелых, голодных дней настоящего в поэме, как всегда, появляется картина утопического будущего, связанного с восстановлением телесных ресурсов: *«будет час жития сытого, в булках, в калачах»*. Утопия всегда представляет собой зеркальное отражение сегодняшнего дня, но исправленное, преображенное: рядом с картинами голода и боли встают тревожные вопросы: *«Кто будет пить молоко из реки ея, / Кто берег кисель расхлебает, опоен?»*¹²⁵ (с. 124). Постоянна у Маяковского отелесненная тревога за будущее¹²⁶, боязнь, что в нем *«будет спаньем, едой / себя развлекать человечье быдло»*, что случится *«духовная дырка»*, что коммунисты *«толпами ползут млеть / в Онегине, / в Сильве, / в Игоре»*¹²⁷, что новые мещане будут *«в кафах» «нажираться пироженью рвотной»*¹²⁸, что воцарится безлюбное царство *«душ калек»*¹²⁹, *«коммунистической сытости»*¹³⁰. Однако боязнь и тревога за будущее не отменяют страстного желания его приблизить. Маяковский, таким образом,

¹²⁵ Наглядный пример гиперболического усиления образа: Маяковскому мало прямолинейно повторить известный сказочный образ «молочных рек» в форме вопроса, он усиливает образную картину тактильно ощутимым и уже значительно переработанным образом «кисельного берега», и нейтральное «пить» (хотя само по себе «выпить берег» – уже оксюморон) заменяет более экспрессивным и точным (берег – твердая субстанция) «расхлебает», тут же характеризуя и «расхлебывающего» субъекта, который уже «опоен», и поэтому может только «расхлебывать», а не пить.

¹²⁶ З. Паперный, говоря о поэме, несколько восторженно, но правильно формулирует эту черту характера Маяковского: «Без этой незатиhaющей тревоги, обостренной настороженности Маяковский не был бы самим собой. Все, что чревато душевным жиротложением, равнодушием... пробуждает в нем беспокойную, непримиримую ярость... Восторженное прославление нового мира никогда не оборачивается у Маяковского самоуспокоенностью» [Паперный, с. 11].

¹²⁷ Родовое понятие «опера» метонимически заменяется раскавыченными названиями конкретных опер – еще один пример наглядности, материальности, образной конкретики у Маяковского.

¹²⁸ Мотив бесконечного потребления еды как главный маркер чуждого мира.

¹²⁹ Образ физически деформированной души происходит из раннего творчества Маяковского.

¹³⁰ З. Паперный отмечает явный параллелизм этой выраженной в поэме тревоги с написанным в 1918 году «Открытым письмом рабочим», в котором поэт использует ключевой для «V Интернационала» образ шеи: «Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии» [Паперный, 1957, с. 157].

переживает за деформацию еще не случившегося, не свершившегося, но для него уже ясно представимого: перед ним зримо *«ряды грядущих лет текут»*. В стремлении приблизить будущее Маяковский *«своей голове на чердак загнанный, / грядущие бунты славит»*, создает поэтический извод «марксовой диалектики, вставляя в нее *«стосильные поэтические моторы»*. В приближение будущего задействована буквально каждая часть тела: *«Штык-язык остри и три! / Глаза на прицел! / На перевес уши!»*, необходимо быть максимально внимательным, *«чтоб душу врасплох не смяли, / чтоб мозг не опрокинули твой»* (с. 102). В подобных образных рядах лишней раз ярко проявляется такое коренное свойство художественного мышления Маяковского, как его конкретность.

Неизменным параметром коллективного тела человека будущего остается у Маяковского, ненавидящего старость, телесно-духовная неисчерпаемая молодость: *«Спеши, / юн, / душу седую / из себя встряхни»*. Другой связанный с молодостью параметр коллективного тела – его непреходящая отелесненная активность: *«Взрывами мысли головы содрогая, // артиллерией сердец уха, / встает из времен революция другая / – третья революция / духа»* (с. 103). Таким образом, изменение духа у Маяковского предстает исключительно в телесных координатах, неотрывно от изменения тела.

В «IV Интернационале» Маяковский решается уточнить, предвосхитить, оконкретить образ будущего, предвидит бунт против духовной самоуспокоенности. С. Г. Семенова пишет: «Оказывается, Октябрь – не высшая точка в революционном дерзновении, нужна еще одна, расширяющая и углубляющая, корректирующая Октябрьскую революцию, и главными ее агентами будут мысль и сердце, когда «взрывы» и «артиллерия» – уже лишь образные уподобления, а не буквальное выражение, как прежде, натиска и насилия» [Семенова, с. 55]. Эти мысли Маяковский развивает уже в «Пятом Интернационале».

В начале первой части собственно поэмы «Пятый Интернационал» Маяковский манифестирует свой творческий метод: нежелание *«вставить*

на поэтические ходули»¹³¹, «вычеканивать венчики аллитераций / богу поэзии с образами образов», он ратует за живой, созданный свободной авторской фантазией образ: «Поэзия – это сиди и над розой ной...// Для меня невыносима мысль, / что роза выдуманна не мной» (с. . Таким образом, сам способ письма у Маяковского привычно отелеснен в своей животворной материальности: «Я 28 лет отрицаю мозг¹³² // не для обнюхивания, / а для изобретения роз» (с. 107). Маяковский-изобретатель «взвеивает» свою «словостройку» и провозглашает изобретение образа как конституирующий принцип поэмы и всего своего творчества. Оставаясь верным футуристическим заветам, он стремится изображать видимое в непосредственной динамике его временных перемещений-«перебросов», в сплошном молниеносном движении, где вещь сливается со своим следом: «так рисуют футуристы едущее или идущее: / неизвестно что вещь, / что след, // сразу видишь вещь из прошедшего в грядущее!» (с. 108).

Фиксируя характеристики своей телесности, Маяковский привычно демонстрирует взаимосвязь органов, говоря, в частности, о бездумном потреблении пищи и об инициировании этого потребления как о вещах, непосредственно действующих на мозг и язык (не только как орган, но как средство поэтического творчества): «Я обкармливал. / Я обкармливался деликатесами досыта. / Ныне – / мозг мой чист, / язык мой гол» (с. 108). Он провозглашает краткость, «математическую точность словесных формул», остается верен слову как таковому, слову-действию: «если я говорю: «А!» / это «а» атакующему человечеству труба». Развертывание действия начинается с позиций «неоспоримой логики» и «непогрешимой математики» слова поэта, вступающей в противоречие с фантазмагоричностью следующих событий.

¹³¹ Это можно опосредованно интерпретировать как бессознательную констатацию Маяковским высоты своего роста, его достаточность.

¹³² Это не такая уж и метафора. Анализ мозга Маяковского показал, что он больше, чем у обычного человека. В этом образе Маяковский тонко демонстрирует абсурдизм творчества чуждых ему поэтов, которые «мозгом нюхают» розы. Вообще, критикуя чуждые ему поэтические системы и течения, Маяковский нередко подчеркивает их омертвляющую тело сущность, мертворожденность и пассивность: «удушливогазные команды символистов».

Все сюжетное повествование в поэме концентрируется вокруг одного телесного органа – шеи и акцентируется одно основное ее качество – подвижность. Сюжет поэмы – это сюжет «развинчивания» главным героем, «людогусем», шеи с целью поглощения взглядом все больших и больших надземных пространств; таким образом, в поэме доминирует взгляд сверху¹³³. Маяковский исходит из того, что шея поэта иная, чем у всех людей¹³⁴, обладающая особой двигательной активностью: *«сущность поэзии в том, // чтоб шею сильнее завинтить винтом»* (с. 109). Поэт воспринимает эту «максиму» буквально: *«с настойчивостью Леонардо да Винчевою // закручу, / раскручу / и опять довинчиваю»*. Маяковский сравнивает этот процесс с *«самоусовершенствованием йога»*, опосредованно, таким образом, говоря о его болезненности вопреки общей приподнято-оптимистической интонации поэмы. Развинчивание продолжается дальше и постепенно – *«практикуясь и тужась»* (еще одна болевая коннотация) шея завинчивается *«так, что просто ужас»*. Однако такое развинчивание позволяет Маяковскому увидеть всю заграницу, дабы не *«ехать в духоте, трястись, не спать»*¹³⁵.

Интересно, что, вопреки обычному стихийному движению в поэмах Маяковского, в «Пятом интернационале» инициатором сквозного сюжета развинчивания становится статика, устойчивость, даже укорененность в твердой поверхности: *«мой способ – «надежный и простой, // руки в карманы заложил и стой»* (с. 110).

Маяковским отелеснивается сила мысли, способная реально изменять физические параметры тела: *«Вставши, / мысленно себя вытягивай за уши»*. Ему принципиально показать последовательность подобных соматических упражнений в их телесной конкретике, вместо того, чтобы одним

¹³³ Взгляд изнутри происходящего практически отсутствует, поэтому поэма выглядит достаточно схематично даже по сравнению с насквозь аллегорической поэмой «150 000 000», где эти взгляды совмещаются и взаимодополняют друг друга.

¹³⁴ Стоит отметить тот факт, что шея самого Маяковского отличалась крепостью, мощностью, что отражалось и в поэзии: так, в «Облаке в штанах» он пишет: *«Не бойся, / что у меня на шее воловьей / потноживотные женщины / грязной горою сидят»*.

¹³⁵ Вспомним, что образы духоты, тесноты у Маяковского всегда однозначно негативно маркированы, если не связаны с целеустремленной плотностью воспеваемых им рабочих масс.

фантазийным «росчерком» «развинтить» шею сразу. Эта последовательность формирует плотный, ощутимый читателем рост шеи – через год она свободно «раскручивается на вершок», «большие-большие ноги» становятся указателем для прохожих. Постепенно Маяковский «леса перерос и восстал головою», что позволило ему аттестовать себя уже не как человека, а как «людогуса». Он начинает «обозревать окрестность»: видит кипящую жизнь советских рабочих. Раскручивание шеи вырастает в апофеозный, кульминационный жест поэмы, стягивающий к себе всю остальную жестикуляцию. Развинчивание продолжается: «*Шея растягивается – / пожарная лестница – // голова уже разве что Ивану Великому ровесница*» (с. 111), картинка внизу все умельчается, но глаз поэта становится способным обозревать все более громадные пространства: «*стуманивается Москва*», «*отзмеивается Ока*», «*горизонт бровями лесными хмурится*», открывается простор «*одуряющ и прям*». Маяковский разворачивает целую картину «живой географии»: Терек «*жилкой трепещет в Дарьяльском виске*», «*воздух голосом прошлого ветрится, басов*». Дальнейшее развинчивание выводит глаз поэта за русские рубежи, и здесь возникает телесная образность совсем иного порядка: «*гуща тел искалеченных, по коням скрученным, / тяжело, / хмуро, // придавленная версальскими печатями сургучными, Германия отработывается на дне Рура*»; «*разбитую челюсть Версальским договором перевязав, / зубами, / нож зажавшими, / щерясь, / стоит француз-зуав*» (с. 114). Так материализуется Маяковским общая боль послевоенной Европы.

Жесту развинчивания параллелен жест наклона, когда Маяковский стремится рассмотреть что-то получше: «*Наклоняюсь настолько низко, // что нос мороз выдерживает редиской*», «*чуть не тыкаюсь носом в ледовитые пятна*», «*растираю льдышки обмороженных щек. // Разгибаюсь. / Завинчиваюсь еще... снова выпрямляюсь во весь рост*» (с. 115, рост в поэме в целом предстает как идентификационная черта самого Маяковского, его авторской телесности). В определенном смысле чередование этих жестов

эксплицирует один из основных приемов Маяковского: приближение-отдаление кадра, упомянутый нами ранее и формирующий телесную зрительную динамику произведений. «Развинчивание» и «завинчивание» чередуются в поэме с ощутимой четкостью, отелеснивая ее сюжетное движение.

Видимое пространство поэт описывает достаточно фантазмагорично, но при этом в его физической ощутимости: он материализует идиомы («пуп земли» становится действительно пупом – *«в пуп земле наугад воткнуть флажок»*), играет с оптикой: так, в Америке все *«и сидят, / и ходят вверх ногами. / Вверх ногами даже самые высокопоставленные лица»*, обращается к впечатляющим гиперболам: *«вот уж действительно / что называется – пространство! / Хоть руками щупай / в 22 измерения»* (с. 118). В конце концов «людогусь» пробивает головой небо, еще раз знаменуя сквозной мотив преодоления тесных физических рамок, обретение телесной свободы, телесного простора¹³⁶.

Интересно в поэме развитие сюжета постепенного отдаления голоса от слуха в процессе развинчивания шеи героя: *«только шумами дальними ухо / лижет, / голоса в единое шумливо смея»*. Происходит некое растелеснивание звучащего слова, обращение его в гул, то есть процесс, обратный рождению стихотворения, как Маяковский описывал его в статье «Как делать стихи?». Удаление от земли провоцирует предельное обострение слуховых реакций: слух обостряется настолько, что становится различимым *«не то что мухин полет»*, а *«биение пульса на каждой лапке мушьей»*, герой слышит, как *«мира жернов басит»*, *«небо в приливе, наворачивается / облачный валун на валун им»*. Превращаясь в огромную радиоточку, «людогусь» слышит *«воздух..., расходятся волны его, / груз фраз на спину взвалив»*, улавливает, как *«перекидываются словомолниево / Москва и*

¹³⁶ Надо отметить, что эта тема предстает у Маяковского как в аспекте тесноты физического пространства («комнатенки-лодочки» и т.д.), так и в аспекте тесноты, недостаточности собственного тела («и чувствую: я для меня мало»).

*Гудзонов залив»*¹³⁷. Частной характеристикой обострившегося слуха становится его контаминация со зрением: *«телескопическое ухо», «Тихо до жути. / Хоть ухо выколи»*¹³⁸ // *Но уши слушали. / Уши привыкли»* (с. 118). Соответствуя сверхчуткому слуху, индивидуализируются голосовые регистры, различаемые героем (*«Каждая небесная сила / по-своему голосила»*), которому становится внятен целый небесный, планетарный оркестр во главе с солнцем-дирижером. И пронизывающий его *«по небесному стеклу, будто с чудовищного пера»* скрип – это *«солнечная система»*, которая *«свистит в Геркулес»*. На фоне этой додекафонии начинают проявляться, «нащупываться» буквы – таким образом, привычно отелеснивается само письмо в процессе его возникновения из звукового, постепенно упорядочивающегося сознанием хаоса.

Верный физиологической конкретике, Маяковский не мог не отразить в поэме изменение телесности «людогуса» в результате небывалого развинчивания его шеи. Влияние пространства на телесные характеристики дается Маяковским в органической ощутимости: как у летчика через год *«глаза начинают просвечивать синевой»*, буквально пропитываются тем, что они видят, так и у «людогуса» в процессе «развинчивания» телесные параметры начинают ощутимо изменяться: *«окрасился весь небесно-защитно - / тело лазоревосинесквозное»*. Своеобразное растелеснивание героя оказывается насквозь телесно – развеществление тела предотвращается оплотнением духа, лишней раз демонстрируя неразделимость телесного и духовного начал у Маяковского: *«Я так натянул мою материю, / что ветром / свободно / насквозь свистело, - // и я / титанисто / боролся с потерю / привычного / нашего / плотного тела. // Казалось: / миг – / и постройки масса / рухнет с ног / со всех двух. // Но я / оковался мыслью каркасом. / Выметаллизировал дух»* (с. 117).

¹³⁷ Америку при этом характеризует образ, связанный с бездуховным потреблением: «партия откормленнейших свиней».

¹³⁸ Обычный для Маяковского прием модификации фразеологизма «хоть глаз выколи».

Деформация организма затрагивает буквально каждую часть тела, провоцируя глобальное телесно-ментальное переоформление героя – отверждение, овнешнение, материализацию эмоциональных реакций, процессов мышления и слуха: *«Нервная система? / Черта лешего! / Я так разгимнастировал ее, // что по субботам, / вымыв, / в просушку развешивал // на этой самой системе белье. / Мысль – // вещественней, чем ножка рояльная. / Вынешь мысль из-под черепа кровельки, / и мысль лежит на ладони, // абсолютно реальная, / конструкцией из светящейся проволоки. // Штопором развинчивается напрягшееся ухо. / Могу сверлить им / или // на бутылку нацелиться слухом // и ухом откупоривать бутылки»* (с. 117-118).

В определенном смысле «Пятый Интернационал» является своеобразной реализацией Маяковским мотивов пушкинского «Пророка» – идеи кардинального и достаточно мучительного обновления органов чувств, благодаря которому поэт оказывается способен видеть, слышать, осязать недоступное обычному человеку. Комментируя эту параллель, С. Г. Семенова пишет: «Людогусь у Маяковского – человек воистину космический, самосозданный, *органотворящий*. Как пушкинский пророк, он обретает новое зрение и слух... Но, в отличие от классического пушкинского образца, Людогусь сам себя соделывает и демиургом собственного невиданного организма, и ясновидцем вселенской жизни – без помощи серафимов и мистики» [Семенова, с. 68].

В поэме происходит запредельное в своей напряженности сливание Маяковского с окружающим: *«В окружающее вросся. // Долетит – / и я начинаю звенеть и звенеть / антеннами глаз, глотки, носа»* (с. 119), то есть поэт превращается в сверхчуткий сейсмограф, сравнивает себя с огромнейшей радиостанцией, которая становится заметной с земли и которую Маяковский называет «мое сооружение», то есть его тело перестает быть собственно его телом¹³⁹. С разных сторон это «сооружение

¹³⁹ При этом сам непосредственный, последний момент этой метаморфозы как бы «пропущен», «людогусь» как бы, при всей последовательности превращения, «перебрасывается» в образ сверхмощной радиоточки.

характеризуется» то как невиданное коллективное тело «олицетворенной мощью коллектива», то как символ посмертной славы¹⁴⁰. Но важнее всего оказывается автоаттестация самого Маяковского: *«Выше Эйфелей, / выше гор / кепка, старое небо дырь! – // стою, / будущих былин Святогор / богатырь»*¹⁴¹ (с. 121), выразитель не только коллективной идентичности, но всего земного организма: *«со всей вселенной / впитывай соки / корнями вросших в землю ног»*.

Таким образом, Маяковский пытается примирить, объединить свое грандиозное «я» с не менее грандиозным коллективным «мы». Эта тема подвергается отдельной поэтической рефлексии в предуведомлении ко второй части поэмы. Споря с эстетикой Пролеткульта, Маяковский утверждает: *«если говорить мелкие вещи, / сколько ни заменяй «Я-Мы», // не вылезешь из лирической ямы»* (с. 123).

Далее под взглядом людогуса, который *«с прошлых многовековых высот озирает высоты грядущих веков»*, земля уже максимально уменьшается в размерах. Он видит теперь только *«самые общие пятна»*: Европу, *«гулом пушек обложенную огульно»*, красным пятном Россию, которую *«рабочей чудовищной силой / ворочало и гранило»*, черную ржавчину нэпа, *«ссученную из лоскуточков Польшу»*, на «склеивание» которой *«потратила пилсудчина / слюны одной тысячу литров»*¹⁴², Францию в *«сплошном мильерановском фраке»*, *«только сорочка блестит, как блик на маслине»*¹⁴³, и на месте Америки *«сплошная чернотища выметалась икрою»*. Мимолетное затемнение пространства тут же оборачивается его резким освещением: *«Куда ни нагнись ты // – огнисто»* – это Россия *«железнодорожит темь»*. Уже не глаза и уши, а «антенны глаз», «антенны слуха» обретают совсем запредельную степень чуткости: «людогусь» ловит и расшифровывает

¹⁴⁰ В ироническом обыгрывании этой «реконструированной» характеристики лишний раз проявляется отрицательное отношение Маяковского к памятникам, как к мертвой телесности.

¹⁴¹ Образ, отсылающий к недавно завершённой поэме «150 000 000».

¹⁴² Слюна как телесная жидкость в противовес крови у Маяковского почти всегда означена негативной заряженностью. «Пот» же возникает в обоих контекстах.

¹⁴³ Частотный мотив одежды как ограничивающего телесную свободу предмета: *«На сердце тело надето, / на тело рубаха, но и этого мало»* («Люблю»).

перелеты «букв-пуль», которые черпает из разных воздушных волн. Процесс этот отличается болезненностью и утомительностью, необходимостью огромного физического напряжения: *«так как я человек, а не мрамор // – это меня извело прямо», «тысячесилием воли сдерживаю антенны»*. Провинтив головой облака и тучи, «людогусь» не видит уже даже собственные плечи, только *«головищу в облаках», «горой-головой плывет головасть»*, от грохота *«расчересчуренного» «втыкает в уши облака вату», «щурится на молнии»*. Аэро, что *«раньше шуришали о голени», теперь уже «шуришат о колени»* (с. 128). Так окончательно формируется, оцельняется и персонифицируется единая вселенская коллективная телесность, сочетающая мощь, выносливость и твердость с чуткостью и звенящей напряженностью всех своих составляющих: *«Колонны ног, не колонны – стебли. // Так эти самые ноги колеблет», «уши просто рушит радиосмерч», «воздух в сплошном и грозобуквом ералаше»* (с. 129).

Возникающее и в геометрической прогрессии разгоняющееся мировое движение перерастает в мировую революцию, протекающую также в телесных координатах тактильной конкретики: *«От красного тела России, /от красного тела Германии огненными руками отделились колонны пролетариата» - «пальцами армий, / пальцами танков, / пальцами Фоккеров / одна другой руку жала, // и под пальцами / было чуть-чуть мокро / там, где пилсудчина коридорами лежала»* (с. 130); *«сплошное огневище»* сжимается, напрягается и разрывается звездой, *«один звездозуб / острый, / узкий / врезывается в край земли французской»* и дальше *«вгрызается зубец красноезвездный», «красное и красное слилось как ртуть»¹⁴⁴*; красный луч революции пронизывает всю землю – *«четвертого лучища жар / вонзил в юго-восток / зубец свой длинный», «играет красным / у негров по коже», «вся земляная масса / сплошь подмятая под красноезвездные острия»* (с. 131). Людогусь принимает в происходящем, казалось бы, непосредственное

¹⁴⁴ Здесь стоит отметить, что деформация, раздробление у Маяковского всегда более ощутимы в своей твердости и угловатости, чем слияние, объединение, часто представленные в категориях плавности, естественности.

участие, но, учитывая его положение над землей, оно выглядит достаточно абстрактно, ибо оказывается оторванным от непосредственных земных событий: *«Перегибаюсь. Сею тревогу», «размахивая громадными руками, то зажигая, то туша глаза, сетью уха вылавливая каждое слово, я весь изработался в неодолимой воле – победить»* (с. 131).

Оставаясь верным четкой композиции своих поэм, Маяковский завершает действие неизменной картиной светлого будущего, где *«спокойный живет человек / меж веселий и нег», «рот простор разжиженный пьет»*. Над этой феерией реет «восторженный глаз» поэта¹⁴⁵. Реализация утопии позволяет Маяковскому, *«вычесав лениво в волоса запутавшееся звездное репьё»*¹⁴⁶, вернуться в свой, земной человеческий облик, «свинтить» шею обратно: *«Маяковский! / Опять человеком будь! / Силой мысли, / нервов, / жил / я, // как стовертную подзорную трубу, / тихо шею сложил»* (с. 134).

Поэма «V Интернационал» ценна смелой попыткой реализовать творческий идеал, основанный на абсолютизированной поэтической воли, на стремлении к сверхъемкости и эффективности поэтического жеста, становящегося инструментом преобразования самой жизни. Процесс последовательного, «упорного процесса некой органической метаморфозы» [Семенова, 56], обретения новой телесности, отменяющей земное тяготение с помощью тотальной мобилизации духа, подчиняющей себе все телесные реакции, трансформирующей организм усилиями мышления и духа,¹⁴⁷ свидетельствует об определенном смещении акцентов в поэтической системе Маяковского.

Однако огромное напряжение героя поэмы передавалось Маяковским с таким же огромным, ощутимым телесным напряжением: во многих образах поэмы чувствуется «изработанность» поэта, приоритет самопринуждения над

¹⁴⁵ С. Г. Семенова справедливо характеризует «разомкнутость в за-историю, в рай, в преображенный мир» как «смыслосодержащую конструктивную черту» поэм Маяковского, вообще отличающихся типологическим единством, «отражающим не только мировоззренческий, но и внутренне-психический комплекс поэта: его неврозы, фобии и чаяния», в частности, тягу к самоубийству [Семенова, с. 58].

¹⁴⁶ Даже в этой предельно фантастической вещи Маяковский не избегает любимой гигиенической тематики.

¹⁴⁷ Как отмечает С. Г. Семенова, «позднее эта активно-эволюционная интуиция, выраженная в формуле Федорова «наше тело будет нашим делом», предстанет в поэзии Заболоцкого, на примере, правда, животных, творчески преобразующих себя в эволюционно-высшие существа [Семенова, с. 56].

свободной творческой фантазией. Поэтический взгляд, охватывающий огромные географические ментальные пространства, то и дело обнажает свою условность. Прорекларированного и, казалось бы, подробнее конкретизированного слияния «я» с «мы» в той внутренней органике, которая появится позднее в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», не происходит. Видимо, почувствовав эту надорванность, неестественность, Маяковский, стремившийся в дальнейших частях поэмы описать события конца XXI века, бросил это произведение. Маяковскому принципиально непосредственное участие во всем происходящем, втянутость в него: *«Если б вы знали, / с какой болью // ограничиваюсь свидетельской ролью»*. Может быть, именно потому поэма вышла схематичной, не очень удачной, что он ограничился ролью наблюдателя. Но для нас, как и в случае с поэмой «150 000 000», важно, что эта схематичность показательна сама по себе в плане способов и приемов отелеснивания предметов и явлений, используемых Маяковским, обнажает каркас его обновленной становящейся поэтики тела – каркас, который не так нагляден в более сложных и синтетичных вещах.

Выводы по второму разделу второй главы:

1. В поэме «Пятый Интернационал» Маяковский обращается к проблеме тотального телесно-духовного преобразования человеческой личности, необходимого для свершения Революции Духа, призванной углубить и скорректировать Октябрьскую революцию. Духовные изменения при этом неотделимы от физических модификаций, связанных с резким обострением телесных реакций, обретением сверхчувствительности, активированием сверхсенсорики.
2. Гиперболизированная подвижность и мобильность одного телесного органа (шеи), метафорически реализуя тотальную мобилизацию духа в поэме, инициирует сюжет «развинчивания», который становится смысловым

центром произведения и определяет параметры всех телесных опор, среди которых особенно выделяются зрительные и слуховые реакции.

3. Напряженное и болезненное пересоздание личности в поэме подразумевает своим итогом слияние грандиозного «я» с не менее грандиозным «мы». В образе героя поэмы – «людогуса» – формируется, оцельняется и персонифицируется единая вселенская коллективная телесность, реализуется творческий идеал, основанный на абсолютизированной поэтической воле, на стремлении к сверхъёмкости и эффективности поэтического жеста, становящегося инструментом познания и преображения самой жизни.

2.3. «Люблю» (1922): телесное опосредование идеи любви

Поэма «Люблю» (1922) [Маяковский, Т. 4., С. 83-94]¹⁴⁸ является, возможно, самым светлым и жизнеутверждающим лирическим творением Маяковского, отражает «счастливый и гармоничный период отношений с Лили, один из самых бесконфликтных за всю их совместную жизнь» [Янгфельдт, с. 215]. Это, пожалуй, единственное произведение Маяковского о любви, где счастье и гармония не переносятся в будущее, а наличествуют в настоящем. В поэме любовное чувство предстает как гармоническое слияние телесного и духовного начал в их единстве и нераздельности. Из этой поэмы, в частности, вырастает концепция любви как «сердца всего», которая найдет окончательное выражение и завершение в написанной годом позже поэме «Про это» и в примыкающих к ней дневнике и письмам к Лиле Брик¹⁴⁹. Поэма не только посвящена Лиле, но и написана буквально по ее «заказу»: во время отъезда Лили в Ригу Маяковский сильно скучал по ней и с радостью

¹⁴⁸ Далее текст поэмы цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках

¹⁴⁹ Между двумя этими, мало похожими друг на друга, на первый взгляд, произведениями есть принципиальная переключка, в частности, в плане отмечаемой З. Паперным пространственной телесности: «Нельзя не увидеть переключки между строками поэмы «Люблю», где комнатной любви обывателей противопоставлена большая, равная целому городу любовь поэта (*«Меня Москва душила в объятьях / кольцом своих бесконечных Садовых»*) и «Про это», где *«любви цыплячей»* противопоставлена любовь, *идущая «всей вселенной»* [Паперный, 1958, с. 244].

откликнулся на просьбу написать для нее стихи¹⁵⁰, как подарок к возвращению. Поэма, однако, получилась «больше о себе, чем о любви» [Михайлов, 1990, с. 209], вылилась в своеобразную лирическую автобиографию Маяковского, в которой, помимо нравственных принципов поэта, отразился и ряд значимых для него соматических характеристик собственной и вообще человеческой личности.

«Люблю» рядом мотивов (гиперболизированных чувств лирического героя, любви как заложницы быта и т.д.) связана с ранними лирическими вещами Маяковского, такими как «Облако в штанах» или «Флейта-позвоночник», однако гораздо короче по объему и проще по внутреннему устройству, хотя сам Маяковский называл поэму «зрелой», видимо, полагая в ней выход из тупика трагических любовных переживаний к спокойному описанию счастливой, взаимной любви. В «Люблю», по словам А. Михайлова, «завязь лирического «я», обнаружившая себя в трагедии «Владимир Маяковский», разрывающая тесноту грудной клетки в «Облаке»..., разрослась «громадой» [Михайлов, 1988, с. 247].

Поэма во многом держится на взаимоуподоблениях, сопоставлениях и антитезах «сердца» и «тела». Сердце в поэме, как всегда у Маяковского амбивалентно: оно одновременно представляет собойместилище самого сокровенного, возвышенного чувства и в то же время конкретный телесный орган, тактильно ощутимый, со своими физическими и биологическими характеристиками. Для Маяковского принципиально важны такие параметры, как сердечная мягкость, чуткость, отзывчивость, которые не позволяют «сердечной почве» постепенно «очерстветь» *«между служб, доходов и прочего»*. Физический страх «амортизации сердца и души»¹⁵¹, автоматизации и унификации жизни и любви под гнетом повседневности, постоянный для творчества Маяковского, играет ключевую роль и в поэме «Люблю».

¹⁵⁰ Б. Янгфельдт так комментирует это: «Сочинение стихов для Лили Маяковский считал самым надежным – возможно, единственным – способом заручиться ее любовью» [Янгфельдт, с. 214].

¹⁵¹ Строки из стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии».

Телесная оболочка, скрывающая, «прячущая» сердце, поэтически осмысливается Маяковским как неизбежный ограничитель, блокиратор полной реализации личностной свободы и высшего ее проявления – любви¹⁵², как первичная «одежда», при этом сама одежда оказывается уже совсем избыточной, ненужной: *«На сердце тело надето, / на тело – рубаха. / Но и этого мало! // Один – / идиот! – // манжеты наделал / и груди стал заливать крахмалом»* (с. 85)¹⁵³.

При этом никакие искусственные средства (омолаживающие кремы, гимнастика и т.д.) не способны предотвратить неизбежного процесса старения, телесного износа и, соответственно, ослабления сердечного, эмоционального потенциала. Маяковский не разделяет тело и дух, поэтому «дряхление» одного неизбежно сказывается и на другом: *«Под старость спохватятся. / Женщина мажется. // Мужчина по Мюллеру мельницей машется»*¹⁵⁴. *// Но поздно. // Морщинами множится кожа. // Любовь поцветет, / поцветет - / и скукожится»* (с. 85).

Оппозиция молодого, сильного тела, предстающего в координатах бесконечного поиска, движения, открытия и завоевания, заинтересованного, деятельного исследования мира и «выброса» себя в него, и старого тела, связанного с дряхлостью, аморфностью, пассивностью, – частотна у Маяковского, патологически боявшегося старости. При этом нужно подчеркнуть, что телесная молодость у Маяковского – это всегда молодость естественная, природная, нутряная, реализующая себя без всяких внешних, искусственных корректировок.

¹⁵² Обнаженность как стихийная открытость миру была воспета Маяковским еще в ранних стихах: *«Бросьте города, глупые люди, / идите, голые, лить на солнцепеке, // пьяные вина в меха-груды, / дождь-поцелуи в «угли-щеки»* («Любовь»). Однако в «Люблю» этот дионисийский разгул плоти серьезно корректируется духовной составляющей. О дионисийском начале у Маяковского см. Давыдов Т.В. Дионисийское начало в ранней лирике Маяковского [Давыдов, 2006].

¹⁵³ Одежда у Маяковского, если не играет роль социального маркера, то часто предстает с отрицательным смысловым зарядом, как внешняя экспликация сковывающего, ограничивающего внутренние движения личности начала. Показательно здесь и упоминание крахмала – аморфного, лишённого цельности, рассыпающегося материала.

¹⁵⁴ В этом образе можно усмотреть и отсылку к «ветряным мельницам» в аспекте бессмысленности и обреченности попыток победить процесс старения. Надо сказать, что Маяковскому был близок образ Дон-Кихота, в нескольких произведениях он даже напрямую сравнивал себя с этим героем: например, в стихотворении «Ко всему»: *«срываю игрушки-латы, я, величайший Дон-Кихот»*.

Лирический сюжет поэмы составляет описание Маяковским созревания и разрастания любви узнаваемо автобиографичного лирического героя. Мальчишкой он «в меру любовью был одаренный», однако изначально был готов к огромному светлому чувству, дарующему способность особенно остро ощущать окружающее, и испытывал инстинктивное отторжение от всего, что могло ограничить свободу телесной и духовной реализации: *«с детства / людье трудами муштровано. // А я – / убег на берег Риона / и шлялся, / ни черта не делая ровно»* (с. 86). Не боясь телесных наказаний (а проще говоря – ремня) со стороны родителей, он вырывался на природу, «играл с солдатьем под забором в «три листика», осмысляя одежду как «груз», мешающий полноценному существованию, сливался с окружающим пейзажем в стихийном органическом единстве, в «раздетости», знаменующей открытость природному космосу, освобождение от ложных условностей: *«Без груза рубах, / без башмачного груза / жарился в кутаисском зное¹⁵⁵. // Вворачивал солнцу то спину, / то пузо – / пока под ложечкой не занает* (с. 86)». Здесь мы наблюдаем хороший пример того, как любая телесная реакция доводится Маяковским до своего абсолюта или приближается к нему. Физиологическую ощутимость процесса «загорания» усиливает алогичность непосредственного результата: «нытье под ложечкой» не является закономерным итогом этого действия, каким могло бы, например, быть обгорание кожи. Однако эта парадоксальность, этот сдвиг усиливает непосредственное восприятие образа.

В природе лирический герой улавливает особый животворный свет, единый для любви и для поэтического творчества (недаром в «Люблю» появляется мотив разговора с солнцем, развернутый еще в стихотворении «Необычайное приключение...» (1920)).

Поэтому уже с детских лет Маяковский оказывается готовым непосредственно телесно вбирать в свое «малое сердечко» все многообразие

¹⁵⁵ Жара и жар часто связаны у Маяковского с горячным, лихорадочным состоянием лирического субъекта, в т.ч. и с любовной горячкой. В этом контексте данная образность возникает и в поэме «Про это»: *«Солнце ночь потопы высушило жаром, / у окна в жару встречаю день я».*

мира, стремился к со-масштабности со всей природной вселенной¹⁵⁶:
*«Дивилось солнце: / "Чуть виден весь-то! // А тоже – / с сердечком. /
Старается малым! // Откуда / в этом / в аршине / место – / и мне, / и реке, / и
стовёрстым скалам?!» (с. 86).*

На протяжении всей поэмы Маяковский проводит последовательное противопоставление двух образно-смысловых рядов: первый связан с теснотой, ограниченностью, заключенностью, несвободой, второй – освобождает, дает необозримый простор для мысли и чувства. Эта структуро- и смыслообразующая антитеза предстает в ряде частных вариаций: одежде, сковывающей движения (телесные и духовные), противопоставлено обнаженное тело; мертвой, иерархизированной и систематизированной науке (*«грамматикам учим дурней и дур мы»*) – стихия свободной, бессистемной, не укладывающейся в схемы «живой» жизни; тесному ограниченному пространству (*«квартирный маленький мирик»*, где *«для спален растут кучерявые лирики»*¹⁵⁷) – вселенский простор¹⁵⁸ мира, сердца и души лирического героя. Знание мертвых, оторванных от жизни правил (*«Французский знаете. / Делите. / Множите. / Склоняете чудно. / Ну и склоняйте!»*) антитетично энергетическому телесному единению с городским пространством (*«Скажите — / а с домом спеться / можете? / Язык трамвайский вы понимаете?»*). *«Книги и тетрадные дести»*, убивающие в *«птенце человечьем»* свободное ищущее начало, противопоставлены плотской конкретике *«языка вывесок»* со *«страницами железа и жести»*. *«Мертвое»* знание оперирует со своим предметом насильственно (*«Землю возьмут, / обкорнав, / ободрав ее — / учат. / И вся она — с крохотный глобус»*), подлинное же интуитивное постижение жизни

¹⁵⁶ Описания природы достаточно редки у Маяковского-урбаниста. Однажды он сказал Пастернаку: «Вы любите молнию в небе, а я в электрическом уюте». Однако в поэме «Люблю» и особенно в поэме «Про это» природные образы начинают играть важную роль в общей системе произведения.

¹⁵⁷ Маяковский также характеризует их как *«болоночьих лириков»*, маркируя этим зооморфным уподоблением беспомощную гладкость и узость их поэтического диапазона.

¹⁵⁸ В этом смысле знаменателен пространственный образ тюрьмы в поэме (*«Меня ж из пятого вышибли класса / пошли швырять в московские тюрьмы»*), которая, естественно, связана с лишением свободы, но при этом противопоставляется и *«квартирному маленькому мирику»*, ибо находящийся в ней герой как бы раздвигает тюремные границы, «отменяет их» своей душевной безграничностью и подлинной любовью: *«я вот в «Бюро похоронных процессий» / влюбился в глазок 103-й камеры»*.

связано с практическим физическим контактом с пространством, обуславливающим основополагающие телесные параметры и реакции («А я боками учил географию — / недаром же / наземь / ночёвкой хлопаюсь!»). Играя с двумя значениями слова «история», Маяковский противопоставляет «пропыленный вздор» мертворожденных, не имеющих практического выхода научных изысканий стихии разговорной речи, передающей живую суть и динамику событий («любая в Москве мне известна история»). Ложному поверхностному, бестелесному «добр» («Берут Добролюбова (чтоб зло ненавидеть), — / фамилья ж против, / скулит родовая») противопоставляется конструктивная ненависть к «жирным»¹⁵⁹ («Я / жирных / с детства привык ненавидеть, / всегда себя / за обед продавая», с. 88) и т.д. и т.п. Этой системой контрастов (часто наглядно реализуемых на минимальной текстовой площади, в пределах одной строфы) пронизана вся поэма.

Мелочности, ненастоящести, «убогости» жестового поведения, связанного с «обхаживанием»¹⁶⁰ («сядут, / чтоб нравиться даме, / мыслишки звякают лбенками медненькими»), противопоставлен живой, непосредственный диалог, со-общение с городским пространством («а я говорил с одними домами, / одни водокачки мне собеседниками»). В отличие от ритуальной мертвизны, бездушной предметности этикетных предписаний элементы городского пространства оживлены слышащим и понимающим их язык поэтом, наполнены сосредоточенной внутренней энергией, способны слушать и говорить: «Окном слуховым»¹⁶¹ внимательно слушая, / ловили крыши - что брошу в уши я. // А после / о ночи / и друг о друге / трещали, / язык ворочая – флюгер» (с. 88).

¹⁵⁹ «Чужие» у Маяковского и в лирическом и в эпическом контексте маркируются через параметр «жирности», символизирующей культ бездушного потребления.

¹⁶⁰ Привычные формы ухаживания в поэзии Маяковского часто предстают в свете аннигиляции личностной свободы, распространяющейся и на объект и на субъект ухаживания. См. в поэме «Флейта-позвоночник»: «Твоя останется, / тряпок нашей ей, / робкие крылья в шелках зажирели б».

¹⁶¹ Маяковский, используя характерный для него прием субъективации неодушевленного предмета через его функцию, олицетворяет здесь «слуховое окно» как окно «слушающее».

Пройдя «школу» живого общения с природой, тюремное заключение и «университеты» разговоров с улицами и домами, герой взрослеет и осознает, что в этом мире любовь продается и покупается: *«У взрослых дела. / В рублях карманы. / Любить? / Пожалуйста! / Рубликов за сто»*. Он, однако, не принимает законов «взрослой» жизни, не изменяет своему подростково-максималистскому пониманию любви: *«А я, бездомный, ручкища в рваный в карман засунул и шлялся¹⁶² глазастый»*. Механической, бесчувственной, «дежурной» плотской любви («Ночь. / Надеваете лучшее платье. / Душой¹⁶³ отдыхаете на женах и вдовах») Маяковский предпочитает энергоемкое «общение» с городом: *«Меня Москва душила в объятьях / кольцом своим бесконечных Садовых»*. Параллельность временного протекания этих биполярных процессов резко увеличивает их наглядность: *В сердца, / в часики / любовницы тикают. / В восторге партнеры любовного лежа. // Столиц сердцебиение дикое / ловил я, / Страстную площадью лежа¹⁶⁴»* (с. 89).

Вбирающее в себя все токи окружающего пространства, сердце героя разрастается до небывалых размеров, буквально тяжелеет на глазах. Он весь превращается в сейсмографически чуткое «сплошное сердце», распаханное миру и людям: *«Враспашку - / сердце почти что снаружи - / себя открываю и солнцу и луже. // Входите страстями! / Любовями влазьте! / Отныне я сердцем править не властен. // У прочих знаю сердца дом я. / Оно в груди - любому известно! // На мне ж / с ума сошла анатомия. / Сплошное сердце - / гудит повсеместно. // О, сколько их, / одних только вёсен, / за 20 лет в*

¹⁶² Сами глаголы телесного движения у Маяковского показательны в своей экспрессивности, передающей сквозную для данного образа интенцию движения: в данном случае – его размахистость, жестовую свободу.

¹⁶³ Маяковский меняет на противоположный традиционный контекст привычного словосочетания «отдохнуть душой», которое в данном случае означает прямо противоположное: «отдохнуть телом», без участия души. По Маяковскому, только непосредственно явленная работа души может быть доказательством ее существования (практически по знаменитой максиме Н. Заболоцкого: «душа обязана трудиться»), она же опосредованно выражает свою боль от бездушия «отдыхающих душой».

¹⁶⁴ Даже такое статичное действие, как «лежанье», у Маяковского привычно динамизируется. «Место действия» (Страстная площадь) превращается в активное средство, инструмент реализации этого действия.

распалённого ввалено! // Их груз нерастраченный - просто несносен. / Несносен не так, / для стиха, / а буквально¹⁶⁵ (с. 89-90).

Разрастаясь, сердце лирического героя, обретает уже угрожающие его телесной целостности, грозящие ее неизбежной и болезненной деформацией очертания: *«Больше чем можно, / больше чем надо - / будто / поэтовым бредом во сне навис - // комок сердечный разросся громадой: / громада любовь, / громада ненависть. // Под ношей / ноги / шагали шатко - / ты знаешь, / я же / ладно слажен - // и всё же / тащусь сердечным придатком, / плеч подгибая косую сажень. // Взбухаю стихов молоком / - и не вылиться - / некуда, кажется - полнится заново¹⁶⁶. // Я вытомлен лирикой - / мира кормилица, / гипербола / праобраза Мопассанова» (с. 90).*

С этого момента определяющее значение в репрезентации высоких порывов лирического героя, его способности к великой любви начинают играть мотивы тяжести, тяжелой ноши, груза («Поднял силачом, понес акробатом»). Поначалу Маяковский манифестирует желание поделиться с людьми своей «ношей»: *«Как избирателей сзывают на митинг, // как сёла / в пожар / созывают набатом — / я звал: / «А вот оно! / Вот! / Возьмите!»¹⁶⁷ (с. 91).* Огромность физического облика лирического героя пугает окружающих, в частности, женщин: *«Когда / такая махина ахала - / не глядя¹⁶⁸, / пылью, / грязью, / сугробом // дамы / от меня / ракетой шарахалось: // Нам чтобы поменьше, / нам вроде танго бы...» (с. 91).*

¹⁶⁵ Поэту оказывается важным прямо проговорить, что это не поэтическое преувеличение, а непосредственное физическое ощущение.

¹⁶⁶ В этом образе «разрастания изнутри» наблюдаем редкий случай применения Маяковским по отношению к себе трансгендерной образности, бессознательно, продиктованный, возможно «женскими» чертами характера Маяковского (гипертрофированная жажда ласки и любви и т.д.), отмечаемыми рядом мемуаристов и исследователей. В творчестве, однако, гендерная неотчетливость всегда оценивается Маяковским отрицательно, женская и мужская телесность четко разделяются. И в поэме «Люблю» авторская телесность отличается достаточной брутальностью, тем удивительнее смотрится данный образ.

¹⁶⁷ Подробно развернутый в поэме мотив невыносимой телесной переполненности материализованным духовным «содержимым» вкупе с мотивом метафизической тесноты, невозможности выплеснуть свои чувства обуславливал личностную трагедию и крах жизнетворческого проекта лирического героя в ранней лирике Маяковского: *«Я бы всех в любви моей выкупал, / да в дома обнесен океан ее»* и т.д. Само наличие этого, пусть даже счастливо разрешающегося сюжета в поэме не позволяет говорить о ней как об однозначно оптимистическом произведении.

¹⁶⁸ Частый у Маяковского тип отелесненного движения на ощупь, трогательно и пугающе неуклюжего, не «вписывающегося» в обычные «нормы» человеческой походки. Таковы, например, «медвежьи» жесты в поэме «Про это».

В конце концов герой приходит к выводу о невозможности бросить неподъемный груз своего «тела-сердца», хотя и нести его дальше уже невыносимо: *«Нести не могу - / и несу мою ношу. / Хочу ее бросить - /и знаю, / не брошу! //Распора не сдержат рёбровы дуги. / Грудная клетка трещала с натуги¹⁶⁹ (с. 91).*

Однако здесь появляется спасительница-любимая («пришла деловито»), не утраившаяся облика героя, сумевшая «за рыком, за ростом»¹⁷⁰ «разглядеть просто мальчика». С этого момента сквозной мотив тяжести как бы переворачивается, преобразуется в мотив легкости-нежности: «взяла, отобрала¹⁷¹ сердце и просто / пошла играть, как девочка мячиком». К этому моменту герой уже обретает звероподобные черты, «дамы» и «девицы»¹⁷² остерегаются: *«Такого любить? / Да этакий ринется! // Должно укротительница. / Должно из зверинца» (с. 92)¹⁷³*. Лирический герой, сбросивший, наконец, «иго» одинокого переживания своего вселенского чувства, ликует от появления этой сомасштабной¹⁷⁴ ему личности, способной «разгрузить» его, взять на себя часть его отелесненного вселенского чувства: *«От радости себя не помня, / скакал, индейцем свадебным прыгал, // так было весело, было легко мне» (с. 92)*. Тяжесть сменяется радостью и легкостью. В целом надо сказать, что эти категории держат смысловую ось поэмы: ее сквозной сюжет развивается через «нагнетение» тяжести – от

¹⁶⁹ Микросюжет неместимости сердца в грудную клетку был развернут еще в поэме «Облако в штанах»: *«И чувствую я для меня мало, / кто-то из меня вырывается упрямо».*

¹⁷⁰ Телесные параметры самого Маяковского – громкость и звучность голоса и высокий рост.

¹⁷¹ Мотив «отбирания» сердца отмечается еще во «Флейте»: *«сердце отобравшая, всего его лишив, вымучившая душу в бреду мою»*, однако там он встроено в однозначно трагический контекст, здесь же – в счастливый, спасительный.

¹⁷² В «фоновых» по отношению к образу возлюбленной образах обычных женщин Маяковский опосредованно подчеркивает их бестелесность, иллюзорность, некую «порхательность», выражающую узость их мирозерцания. Такого рода иронические мотивы проскальзывали в раннем творчестве, в описании стереотипного поведения женской массы.

¹⁷³ Животная, зооморфная телесность всегда была значима для Маяковского, постоянно использовавшего по отношению к себе и к Лиле животные образы в переписке и личном общении. Заявленный в «Люблю» мотив «укрощения» будет развит в поэме «Про это», в образе «медведя», отсылающем к стихотворению Гете «Зверинец Лили», где героиня как раз укрощает, делает покорным влюбленного в нее героя. А. Михайлов справедливо отмечает в «Люблю» «рядом с гиперболическими образами страсти, поднимающими любовь на недостижимую, нечеловеческую высоту» «трогательную покорность, нежность прирученного зверя» [Михайлов, 1988, с. 247]. Но в «Люблю» эта покорность окружена «ореолом безоблачной радости, в «Про это» же она будет явственно драматизирована.

¹⁷⁴ Сомасштабность, отелесненно-духовное равенство в любви принципиальны для Маяковского. Так, в «Письме Татьяне Яковлевой»: *«Мы с тобою ростом ровень».*

малого сердца и умеренной одаренности любовью до *«сплошного сердца», «сердечного комка, разросшегося» «громადой-любовью» и «громადой-ненавистью», «облегчаемого»* возлюбленной.

Тяжесть сердечной ноши уже «задним числом» еще раз подчеркивается и материализуется Маяковским аналогией с тяжелыми предметами – «шкафом» и «роялем»¹⁷⁵: *«один не смогу, / не снесу рояля, / тем более несгораемый шкаф, // а если не шкаф, / не рояль, / то я ли, сердце снес бы, / обратно взял?»* (с. 92). Любовь отныне осмысливается Маяковским как подлинное богатство, противопоставленное мнимой роскоши банкиров: *«любовь в тебя – / богатством в железо // – запрятал, хожу и радуюсь Крезом»* (с. 92). Разве что только по большой необходимости он может позволить себе *«потратить в полночи» «рублей пятнадцать лирической мелочи»*, состоящей из улыбок¹⁷⁶.

В предфинальной главке «Так и со мной» Маяковский воспевает верность, буквально магнетическую силу притяжения к любимой, к которой его *«тянет и клонит»* (*«я к тебе тянусь неуклонно, / еле расстались, развиделись еле»*), подобно флотам, которые *«возвращаются в гавани»*, и поездам, *«гонимым к вокзалу»*, и даже *«земному лону»*, принимающему всех живущих (*«земных принимает земное лоно»¹⁷⁷, / к конечной мы возвращаемся цели»¹⁷⁸*). В любимой он видит свое отданное ей сердце и любит его им, бережно храня, как пушкинский «скупой рыцарь». Возвращение к любимой предстает в финале поэмы как полноценное телесно-духовное очищение: *«Домой возвращаетесь радостно. / Грязь вы / с себя соскребаете, бреясь и*

¹⁷⁵ Эти предметы символизируют соответственно телесное и духовное богатство, при этом музыка у Маяковского связана со страданием, с внутренней и физической болью. Этой теме посвящена поэма «Флейта-позвоночник».

¹⁷⁶ Пример того, как Маяковский, называя точную цифру, конкретизирует даже достаточно абстрактный жест.

¹⁷⁷ Напоминает известные строчки Ахматовой из стихотворения «Родная земля»: «Но ложимся в нее и становимся ею, / оттого и зовем так спокойно своею».

¹⁷⁸ Здесь можно увидеть отголоски концепции «вечного возвращения» Фридриха Ницше, с философским и поэтическим творчеством которого у Маяковского вообще наблюдается целый ряд концептуальных перекличек.

моясь¹⁷⁹. // Так я к тебе возвращаюсь, – / разве, / к тебе идя, не иду домой я?!» (с. 93).

Финал поэмы – это поэтическая клятва верности в любви («подъемля торжественно стих строкоперстый¹⁸⁰, / клянусь – люблю неизменно и верно»), неуязвимой и вечной («не смят любовь ни ссоры, ни версты»); любви, которая сочетает в себе стихийную свободу полновесной духовной самореализации с четким, не имеющим ничего общего с механизмом, устройством: «продуманностью, выверенностью, проверенностью». Любимая приходит к лирическому герою «деловито», ее поступки глубоко осмыслены, она немного рационализирует чувство героя, которое иначе могло бы уничтожить его «изнутри» своей взрывной гиперболизированной мощью.

В поэме «Люблю» Маяковский будто «отдыхает» от непрерывного напряжения агитационного, лозунгового, одического революционного творчества, от поденной поэтической работы. Эта психологически мотивированная «расслабленность» поэтических «мышц» и «мускулов» ощутима в поэме в произведении. По словам А. Михайлова, «Люблю» – «раскрепощение сердца... от плакатов и агитационных стихов и закрепощение в любви, признание в этой его закрепощенности, раскрывающее глубину натуры поэта» [Михайлов, 1988 с. 247]. В следующей своей лирической поэме – «Про это» Маяковский снова вернется к трагическим смысловым обертонам.

В «Люблю», таким образом, биографическое (связанное со становлением, в том числе телесным) становится сюжетообразующим. Материализация сердца как метафоры любви происходит одновременно и аналитически и с привлечением фантастических элементов. Маяковский, стремясь к максимальной конкретности изображения, суггестии, выводит визуальные

¹⁷⁹ Тема личной гигиены, телесной чистоты оказывается, таким образом, актуальной и для чисто лирического дискурса Маяковского.

¹⁸⁰ Маяковский привычно материализует, персонифицирует категории поэтического творчества, творческий «инструментарий».

коды к телесно-вещным аспектам мира. Телесные элементы в текстуальной ткани поэмы становятся семантическими и смысловыми маркерами, выражающими центральную идею «громады-любви». Через телесные образы (обнаженное тело, готовое к непосредственному тактильно-духовному контакту с реальностью, кожа, физическая тяжесть сердечной массы), зрительную телесность (сужение/расширение зрения, свободное вбирание мира через взгляд, одухотворенное восприятие визуальных знаков), голосовую телесность, телесные жесты и движения (взбухание и разрастание сердца как средоточия духовной жизни, напряженные интенции к прорыву телесной оболочки, паденья, удары, ушибы, прыжки, лежание на земле и вбирание ее токов непредзаданное движение – «шатание», улыбки, параллелизм телесно-гигиенического и духовного очищения и т.д.) непосредственно эксплицируется смыслообразующая мысль о любви как «сердце всего», происходит семиотизация и художественная концептуализация идеи спасительного, животворного, одухотворяющего тотального любовного чувства. Таким образом, идея любви опосредуется телесным, телесное становится языком, средством репрезентации любовного чувства (текстом).

Выводы по третьему разделу второй главы:

1. Поэма «Люблю» представляет наиболее гармоничный во всем творчестве Маяковского вариант слияния телесного и духовного в единую целостность на основе абсолютизированного любовного чувства, является своеобразной «лирической автобиографией» Маяковского, дающей художественную проекцию основных соматических характеристик автора и лирического субъекта.

2. Центральный образ поэмы – «сплошное сердце» – метафорически реализует ключевую для Маяковского интенцию к прорыву телесной оболочки, выносу ментальных конструкторов на пространство вселенной, в

природный космос, тактильный, энергоемкий и динамичный контакт с которым определяет центральный образный комплекс поэмы.

3. Ряд антитез и контрастов, пронизывающих ткань поэмы, утверждает идею свободного, реализующегося в физической конкретике, предстоящего залогом мощного катарсического обновления личности, внутреннего раскрепощения. Таким образом, идея «громады-любви», маркируемая конкретными телесными деталями, опосредуется и репрезентируется самой текстурой произведения.

2.4. «Лихорадочная» телесность в поэме «Про это»

Поэма «Про это» занимает в творческой эволюции Маяковского особое место. Через шесть лет после Революции, ознаменовавшейся для Маяковского возможностью коренного переустройства мира и приближения этого переустройства средствами поэзии – поэт возвращается к темам и мотивам своего дооктябрьского творчества – в частности, к трагической теме неразделенной любви. И не только к теме, но и к способам и формам ее поэтической реализации, выработанным в ранних произведениях. Показательна история создания поэмы. «Про это» была написана Маяковским в начале 1923 года в период активной работы в журнале «ЛЕФ», в котором обосновывались идеи искусства-жизнестроения, растворения искусства в жизни, упрощенно-функционального понимания искусства.

Поэма получила неодобрительные отзывы соратников Маяковского по ЛЕФу, посчитавших недопустимым возвращение поэта к мелким, «лирическим» темам в период затеянного левовцами грандиозного слияния постфутуристического искусства с коммунистической идеологией. Однако поэма Маяковского во многом преемственна по отношению к эстетике и философии раннего футуризма с присущим ему сочетанием вселенского размаха изображаемого с его совершенно земной, плотской «подкладкой»,

когда «экспрессия материальной формы вовлекала в ареал значений многообразные ассоциации и представления» [Васильев, с. 97].

Поэма является ярким примером свойственного авангарду в целом единства творца и его произведения. Сквозь конвульсивное движение лиро-эпического сюжета мы (особенно зная историю создания поэмы) неизменно прозреваем фигуру автора – напряженно сидящего за письменным столом с испариной на лбу и красными от недосыпа глазами. Работу Маяковского над поэмой ярко характеризует ее непосредственный адресат Лиля Брик: «Он присылал мне письма, записки, рисунки и писал поэму про все это – поэму о любви, о быте, – о том, о чем он приказал себе думать два месяца. Впереди была цель – кончить поэму, встретиться, жить вместе по-новому. Он писал день и ночь, писал болью, разлукой, острым отвращением к обывательщине...» [Маяковский без глянца, с. 291]. Письма Маяковского к Лиле этого периода пронизаны болью: «Мне никогда не было так тяжело», «Мне просто больно. Все ко мне относится как к запаршивленному нищему», «нет теперь ни прошлого просто, ни давно прошедшего для меня нет, а есть один до сегодняшнего дня делящийся теперь ничем не делимый ужас», «Я чувствую себя совершенно отвратительно и физически и духовно. У меня ежедневно болит голова, у меня тик, доходило до того, что я не мог чаю себе налить» и т.д. [Маяковский без глянца, с. 295] и т.д. Н.Асеев, отмечая внутреннюю связь между лирическими героями поэм «Человек» и «Про это», указывал, что «эта связь свидетельствует о какой-то периодической натруженности Маяковского, о моменте обострения бытовых конфликтов, объединяющихся время от времени в настолько сильный напор, что он требует себе выхода в творчестве» [Асеев, с. 515–516]. Этот напор проявился в поэме, в частности, в максимальной сжатости, спрессованности, динамизации образа, естественной разговорной интонации, «мышечной, мускульной силе речи», «телеграфном языке» (Асеев), активизирующем смысловые потенции слова.

Лихорадочное физическое состояние самого Маяковского, о котором можно наглядно судить по его письмам к Лиле Брик периода работы над поэмой, становится художественной стратегией и движущей силой развертывания текста. Этому способствует практически полное отсутствие «зазора» между автором и лирическим героем, в котором Маяковский признается сам: *«Он и она баллада моя, / не страшно нов я, // страшно то, что он это я / и то, что она – моя»* [Маяковский, Т. 4 с. 235-384, с. 140-141]¹⁸¹. С первых строк поэмы любовная «горячка» перестает быть метафорой и становится непосредственным обоснованием развития лирического сюжета, общим конструктивным принципом формирования индивидуальной поэтической фактуры текста. Для поэмы органичной и естественной оказывается ее рваная лиро-эпическая структура. Это обусловлено тем, что в «Про это» изображена любовь в момент ее кризисного состояния, попранное (или попираемое) чувство, сжигающее одного человека и тяжелым грузом давящее на всех тех, кто, подобно ему, бьется о каменную стену быта.

Уже в прологе поэмы предельно отелеснивается сама её тема (!) – не названная, но подразумеваемая – любовь. Она не просто олицетворена, но прописано само ее поведение – вполне тоталитарное и агрессивное; склонная к насилию – она *«вострит нож»*, толкает, *«приказывает»*, *«велит»*, *«оттирает»* остальные темы, смотрит *«скривясь»*, *«грозою раскидывает людей и дела»*, велит, *«колотится строчками лбов»*, день *«истемняет в темень»* и наконец – *«ножом подступает к горлу»*, бьет молотом *«от сердца к вискам»*. Она сбивает человека с нормального ритма жизни – *«замутит, оттянет от хлеба и сна»*, расщепляет адекватность реакций и восприятий (*«становится А недоступней Казбека»*) – проще говоря – сводит с ума. У нее звериные повадки: *«нырнет под события, / в тайниках инстинктах готовясь к прыжку»* (с. 138). Подчеркнем, что в такое «рабство» загоняет героя не любовь как таковая, а именно «тема» любви, то есть не

¹⁸¹ Далее поэма цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках

исходное чувство, а уже опробированный творческим воображением компонент поэтической вселенной.

Знаменательно, что само слово «любовь» в прологе не произнесено, а заменено отточием, которое может быть интерпретировано как «перехват дыхания» у говорящего лирического субъекта и самого автора. Это может служить хорошим примером непосредственного функционирования телесности в тексте и через текст.¹⁸²

Поведение лирического героя изначально – нездоровое, горячее – «кружил», «хочу кружиться опять». Способы создания текста маркируются как неестественные – не написание, а поскребывание, «скреб» («подойдет к бумаге прикажет – скреби», «ползло из шнура скребущейся ревности / времен троглодитских тогдашнее чудище», «мозг поборов, / проскребается зверь»), скрип¹⁸³ («если Марс / и на нем хоть один сердцелюдый, / то и он сейчас скрипит про то ж») – это не нормальная размеренная речь, а клёкот захлебывающегося, причем, субъект, издающий этот клёкот – калека (автоаттестация героя – «калека в любовном боленьи» - духовная неполноценность, происходящая от отсутствия любви, у Маяковского привычно физиологизируется). Движение текста сразу же определяется как дискретное, дисгармоничное – «записочная рябь», «строчками в солнце песня рябит», «рябит река, я в середине» (сновидческое, ирреальное пространство, характерное для горячих галлюцинаций). В действиях героя практически отсутствует рациональный элемент, они стихийны и аффективны: «царапает стул когтем из итиблета» и т.д. Само поэтическое творчество предстает у Маяковского как страдание, равное распятию: «И пускай перекладной кисти раскистены, / только вальс под нос мурлычешь с креста» (с. 138). Таким образом, уже в прологе формируется и формулируется особого рода болезненность – болезненность на грани безумия, становящаяся

¹⁸² Здесь стоит вспомнить слова Лили Брик, свидетельствующей: «По Маяковскому, любовь не акт волевой, а состояние организма, как тяжесть, как тяготение» [Маяковский без глянца, с. 51].

¹⁸³ Скрип опять появляется уже в финале поэмы и снова маркирует – но уже в ироническом, а не в чисто трагедийном ключе – неестественность творческого процесса: «Перышком скрипел я, / в комнатенку всажен, / вплющился очками в комнатный футляр».

катализатором дальнейшего действия. Маяковский пишет словами, которые «болят» и сами (!) повествуют о своей боли («говорят о том, что болят»), то есть поэтом отелеснивается и сам материал поэтической речи – слово, и поэтическая тема и даже жанр, избранный им «внутри» жанра поэмы – баллада: *«Немолод очень лад баллад, / но если слова болят // и слова говорят про то, что болят, / молодеет и лад баллад»* (с. 140).

Семантику общей болезненности поддерживает и состояние лирической героини, так же как и герой, почти сливающейся со своим прототипом: *«Больна она. / Она лежит»*¹⁸⁴. Одна из главок так и называется – «Боль были», свидетельствуя о реальной подкладке творимой Маяковским болезненной ирреальности. Периодически поэт «проговаривается»: *«Не молкнет в сердце боль никак, / кует к звену звено»* (с. 167). Как реальная действительность, так и «фантастическая реальность» поэмы пульсируют болью – именно боль, испытываемая Маяковским с присущей ему интенсивностью, субъективностью и гиперболизмом – становится «переходным мостиком» от действительности к ее художественному воплощению¹⁸⁵. Но боль – не только переход, а также катализатор и способ со-творения этой художественной реальности, которая при всей ее фантастичности (знаменательный парадокс) – воспринимается как осязаемая и наличествующая. Это возвращает нас к парадоксу, отмеченному Е. Эткиндром ещё в «Облаке в штанах»: «Чем сюрреалистичней и невероятней картины, создаваемые Маяковским, тем они более достоверны» [Эткинд, 2005, с. 565]. Но показательно, что к концу поэмы поэт приходит к спасительной мысли о ценности боли: *«Больно? / Пусть... / Живешь и болью дорожась»* (с. 183). Эта максима, заставляющая вспомнить знаменитые слова Достоевского «в страдании есть идея», многое объясняет в поэтике Маяковского, у которого именно телесное, физическое осмысление любого духовного жеста становится залогом его подлинности.

¹⁸⁴ В черновике поэмы было: *«В постели Лиля. Лиля лежит»*.

¹⁸⁵ Возможно, с этой семантикой переходности из реальности в творчество связан один из ключевых в поэме образов – образ моста.

Сюрреалистическое и фантазмагорическое «путешествие» лирического субъекта начинается с телефонного звонка, описание которого окончательно реализует «горячечную» метафору: *«тронул еле – / волдырь на теле», «звонок от ожогов уже визжит, добела раскален аппарат», «мясом дымясь сжимаю жжение», «ткнулся губой в телефонное пекло», «ноге горячо», «разверг телефон дребезжащую лаву», «точка глаз иголит щеки жаркие» (с. 143)* – так внутренняя горячка переходит во внешний пожар, вызывающий аналогию с «пожаром сердца» в поэме «Облако в штанах»¹⁸⁶. Потом этот пламень сменяется сквозящим слякотным холодом «подушки»-льдины, слёз, заплаканной комнаты, железа кровати, Невской воды, камней и стен. И в заключении поэмы сырость и холод опять сменяются жаром: *«Солнце / ночь потопа высушило жаром / – у окна / в жару встречаю день я» (с. 178)*. Само это опрокидывание героя и самой текстуальной материи из жара в холод, аналогично состоянию лихорадки, когда «бросает то в жар, то в холод» – так лихорадочность, оставаясь предметом изображения, становится и принципом изображения.

Внутреннее развитие лирического сюжета поэмы происходит на грани катастрофы, за секунду до взрыва. Нить психосоматических переживаний лирического героя натянута предельно, но все-таки не рвется. Маяковский отелеснивает даже звук, создавая звуковую какофонию – *«это визжащее, / звенящее это, / пальнуло в стены, / старалось взорвать их», «звоночки», «звоночище», «звенящий», «дребезгою звоночной», «тянуло звенеть», «в разливе звонков» (с. 143)*. Так обрисовывается масштаб мучительно длящегося «смертельной любви поединка». Эта поэтика предельного напряжения эксплицируется в поэме не единожды: *«Горизонт распрямился ровно-ровно / Тесьма. / Натянут бечевкой тугой. // Край один / — я в моей комнате, / ты в своей комнате — край другой...», «кабель / тонюсенький — / ну, просто нитка! / И все вот на этой вот держится ниточке» (с. 145)*.

¹⁸⁶ Что примечательно в «Облаке» это метафора тоже вырастает из ситуации телефонного разговора.

В целом «телесными» звуками поэма буквально переполнена – кряхтенье, харканье, зевота кухарки-«секундантши», «*семейственный писк голосов*», уанстепный темп, «хлопанье двери и карканье», «шарканье» «рычанье», медвежий плач и вой («*повыть, извыться и лечь в берлогу*, с. 147), «*невероятный гуд*», крик («*Начал кричать / – разве это осилите?*», с. 152) и скуление самого лирического героя. Он «*сигналил ракетой слов*», «*падает качкой добитый*», «*ревет батареей пушечной*», стучит зубами, говорит то «*вкрадчиво*», то «*страшно рыча*», то «*вызвоня лирово*», «*молит*», «*грозит*», «*просит*», «*агитирует*», «*задыхается от бреда*», «*в быт вбивается слов напором*», «*фразы кроит по выкриков выкройке*», наконец – «*расплющивается нем*» (даже немота оказывается овеществленной и как будто сопровождаемой звуком «расплющивания»). Не менее звучен и окружающий его мир: кругом срыв, грохот, обвал, «*буря басит*», слышны бас и «*дискант дьячком*» мещан-обывателей и т.д. Не менее разнообразны в поэме движения и жесты: просверливание, царапание («*царапает стул гвоздем из штиблета*», «*царапая логово в двадцать когтей*»), «*простынь постельная треплется плеском*», «*лапой гребу – плохое весло*», «*пальцы сами в пределе отчаянья / ведут бесшабашье, над горем глумясь*» (с. 167). Маяковский не может просто констатировать, например, плач или рыдание, ему всегда важна телесная конкретика процесса: «*мольбой обволокнутые глаза*» и т.п.

Сам физический облик лирического героя подвергается в поэме телесным деформациям. В частности, в главке «Что может сделаться с человеком» телесное начало лирического героя обретает «животное» измерение¹⁸⁷ – он превращается в медведя. Это прорастание животной телесности сквозь человеческую интересно сравнить со стихотворением И. Гете «Зверинец Лили» [Гете, с. 235-236], сюжет которого, вплоть до совпадения имени возлюбленной-мучительницы, параллелен сюжету «взмедвеженья» в поэме

¹⁸⁷ Еще одна отсылка к раннему произведению Маяковского – стихотворению «Вот так я сделался собакой» (1915).

Маяковского и, безусловно, имелся им в виду при создании «Про это». «Звери» в стихотворении Гете совершают лихорадочные движения: «Крылами бьют, хвостами машут, / То захрипят, то смолкнут вдруг / В сплошном чаду любовных мук». Они издают «визг, и писк, и клекот», рычат, рокочут. Животные сходят с ума («сумасшедшее ринулось стадо»), «шалеют от алчности», борясь за принесенную Лили еду «разевают жадные пасти, / кусаются, рвут друг друга на части». При этом сама Лили обладает «царственным взглядом», черствый хлеб из ее рук становится для зверей «небесных амврозий благоуханней», у нее божественный «голос зовущий». Приручение медведя – «мохнатого верзилы» – тоже происходит в координатах болезненности, он попадает в «капкан» любовной муки («Любовь прочнее любовных оков»). Гете, как и Маяковский, прямо идентифицирует себя с медведем, который «кровью своей готов в ее саду поливать цветочки» («Медведь – это я и есть»). Лили водит его на шелковом шнурочке, у него «мороз – по коже», он рычит, хочет сбежать, как помешанный ходит туда-сюда, у него «дух, взбеленившись, нутро распирает» (то есть духовная, человеческая составляющая обретает параметры животной ярости, материализуясь, оказывается способной прорвать телесную оболочку – это постоянный мотив Маяковского, полнее всего реализованный в поэме «Люблю»), он осознает свое унижение, в горячке ему кажется, что над ним смеется все окружающее («Хохочет здесь каждое деревцо, каждый кустик строит рожи»¹⁸⁸), он, как будто заколдованный, теряет силу, дряхлеет, слабнет, его оживляет только голос любимой, и он бросается к ее ногам, она же, осознавая свою власть, издевается над ним («Свиреп, как медведь, а привязчив, как пудель»). Он же, «благопристойность медвежью храня»¹⁸⁹, припадает к ее коленям. Готовый терпеть все унижения ради мимолетной ласки, «медведь» осознает нелепость своей ситуации: «Снятый с цепи, я

¹⁸⁸ Мотив насмешки, осмеяния со стороны олицетворенных предметов постоянен и у Маяковского, лирический герой его ранней поэзии постоянно находится под градом насмешек, смеются над ним и обыватели в поэме «Про это».

¹⁸⁹ То есть духовное, человеческое начало не полностью поглощается животным.

прикован цепью / К той, от которой с ума схожу», «По доброй воле живу в неволе / Но что ей до муки моей, до боли?» и финальное утверждение: «Я сам помочь себе смогу» звучит обреченно и неубедительно, ибо ему противоречит все содержание стихотворения. Медведь Маяковского реализует свою животную телесность практически так же, как и у Гете (рычит, плачет, совершает лихорадочные «броски», не может вырваться), но, подобно медведю Гете, сохраняет духовность, реализующуюся в способности к авторефлексии, к осознанию своего состояния. И в том и в другом случае именно духовное начало (правда, у Гете только любовь, а у Маяковского – любовь, трагически осложненная ревностью с ее первобытными, зооморфными коннотациями в поэме) парадоксальным образом переводит человеческую телесность в животную, но при этом обостряет именно духовные интенции, связанные с острым, переполняющим все существо любовным чувством. На пересечении животной и человеческой телесности, таким образом, образуется, особое тело – «тело любви», «тело духа». Сюжет «Зверинца Лили» с частными поправками (так, медведь Маяковского более меланхоличен) становится, таким образом, инвариантным для «медвежьей» темы в поэме Маяковского (а во многом и для его реальных отношений с Лилей).

Герой «Про это» все время находится в размытом страхе, ощущении тревоги: сначала его тиранит «тема», потом «прозрачной ясностью пытка», потом «человек из-за 7 лет» – его двойник, угрожающий: «Найду! / Загоню! / Доконаю! / Замучу!» (с. 151) ; он постоянно чувствует «погоню угроз». Непрерывная калейдоскопическая смена надежд на спасение и разочарования в них формирует особый «нервный узел» поэмы.

Агрессия мира, из которого напрочь вытравлено сострадание («нынче обнажают зубы если, только чтоб схватить, чтоб лязгнуть»), страшна в силу своей тотальности и кажущейся беспричинности: «Снег хрустя разламывал суставы. // Для чего? / Зачем? / Кому?» (с. 156). От нее не

спрятаться, не забыться даже во сне: *«Так с топором влезают в сон / обметят спящелобых», «так барабаны улиц в сон войдут»* (с. 166).

Стоит, однако, отметить особенный, глубоко скрытый мотив поэмы – мотив подавления тревоги и страха. З. Паперный, проведя анализ трех рукописей поэмы, показал, что Маяковский сознательно уходил от открытого трагизма, избегал малейшей фальшивой ноты или даже намека на неискренность: «На протяжении всей рукописи поэт последовательно стремится к тому, чтобы обуздать разыгравшуюся, «расплеснувшуюся» эмоциональную стихию – все, что связано с неизбежностью страданий, с мыслями о самоубийстве, с неврастеническим ощущением надрыва, ужаса, кошмара.<...> Маяковский боролся с самим собой, стремился проверить, проконтролировать, а если надо, то и смирить инстинктивное, эмоционально-стихийное, в чем сквозит непреодолимое смятение, ужас, может даже растерянность» [Паперный, 1958, с. 218]. Именно поэтому физиологизированные эмоции лирического героя отличаются повышенной психологической убедительностью и достоверностью: «освобождая текст произведения от «ужасов», «проклятий», «бездн», «пропастей», от эпитетов «проклятый», «страшный», «чудовищный» и т.д. Маяковский не отказывался от трагического, но отделял его от ненужной надрывности, истерической надломленности» [Паперный, 1958, с. 233].

Реальность вокруг героя предельно материализована: *«ветром ладожским гребень завит», «вор-ветер»* обыскивает одного из двойников героя – мальчишку-самоубийцу. Материализации подвергается все вплоть до состояний: *«стой и грустью ранься», «мозги шевелят адресами»* («пассивный» элемент устойчивого сочетания «шевелить мозгами» становится «активным» именно через надделение его энергетикой физического свойства – таких примеров в тексте много), *«домами оскалила скалы далекость», «тополя возносят к небу мертвость», «тополи сорвались с мест, / пошли, затопали»* и т.д.. Как всегда у Маяковского, «вселенная насквозь телесна, а человек космичен в силу их взаимопроникновения:

предметы, явления внешнего мира поэтически уподоблены содроганиям живого человеческого организма» [Альфонсов, с. 126–127]. Антропоморфизированы и отелеснены вещи: «Весь самовар рассиялся в лучики – / хочет обнять в самоварные ручки» (с. 161), оживают «ангелочки-горнисты» на иконном глянце, Иисус и Маркс, герани, «лезущие из кадочек» и бабушки, «лезущие из карточек».

Рваная, прерывистая «фантастическая реальность», в которой странным метаморфозам подвергается и время, и пространство, и расслаивающаяся на ряд двойников личность самого лирического героя¹⁹⁰ требует рваных непосредственно телесных или связанных с телесностью художественных жестов, что определяет рваный язык художественного высказывания – «телеграфный», полный эллипсисов и смысловых пропусков. Сюжетные кульбиты и кувыркания героя находят выражение в языке и стиле: «Ужас дошел. В мозгу уже весь. // Натягивая нервов строй, разгуживаясь все и разгуживаясь...» (с. 171). Язык поэмы отражает стихийность, молниеносную быстроту работы сознания человека, которому любыми средствами необходимо избавиться от переполняющей его боли. Поэтому многие строки поэмы пронизаны физическим ощущением наэлектризованности и приближения трагической разрядки переживания.

Ненавистный поэту мир обывателей маркируется негативной телесностью, отсылающей к ранним гротесково-сатирическим стихотворениям Маяковского. В комплекс характеристик негативной телесности в обязательном порядке входит пища и процесс ее употребления с его акцентированным автоматизмом: «Окорочок. / Хочу, чтоб дешево» (с. 142), «Пирог. Печка», «хлебные мякиши», горох («слова об лоб и в тарелку – горохом») – то есть слова непонятые превращаются просто в пищу, в предмет потребления – Маяковский здесь вновь «овеществляет семантику»,

¹⁹⁰ Важным метафизическим основанием этой раздвоенности является характерная для творчества Маяковского в целом постоянная раздвоенность лирического субъекта между огромной этической высотой, продиктованной любовью к человечеству и самоценной, нагнетающей субъективностью. Е. Эткинд дает этому общее обоснование: «Особенность лирического героя Маяковского в равноправии, одновременности, взаимопроникновении различнейших и, казалось бы, несовместимых аспектов «внутреннего человека» [Эткинд, 2005, с. 550].

обыгрывая идиому духовной глухоты – «как об стенку горох»), «в тостах стаканы исчоканы // и сыплют стеклянные искры из щек они» (с. 168), «вином размягшие». Сам процесс бездуховного потребления – знак «примазывания» к мещанской «касте»: «Ты может к ихней примазался касте? // Целуешь? / Ешь? / Отпускаешь брюшко?» (с. 151). Механистическое потребление пищи – эмблема ненавистной Маяковскому обывательщины, именно таким образом мещане пытаются сделать бунтующего против быта героя одним из них, вернуть «заблудшего сына» в свою «касту»: «Будет нить! / Поесть, попить, // попить, поесть / – и за бб», «Налей, нарежь ему. // Футурист, налягте-ка», «Ничуть не смущаясь челюстей целостью, / пошли греметь о челюсть челюстью»¹⁹¹ (с. 164). Телесность этих персонажей (собутыльники, партнеры, чтецы, почитатели – «безлицый парад», «гостьё», горлань горланья», «оранья орло», «пьяное допьяна») – телесность «насекомая»: они буквально ползут и лезут из-под столов и шкафов¹⁹². На окружающем их пространстве – отпечаток пыли, застарелости, плесени. Ненависть героя к обывательскому миру физиологизирована абсолютно: «Но дыханием моим, / сердцебиеньем, / голосом, // каждым острием издыбленного в ужас / волоса, / дырами ноздрей, / гвоздями глаз, // зубом, исскрежещенным в звериный лязг, / ёжью кожи, / гнева брови сборами, // триллионом пор, / дословно – / всеми порами / в осень, / в зиму, / в весну, / в лето, / в день, / в сон // не приемлю, / ненавижу это всё» (с. 179).

В конце концов этот мир и убивает героя, навалившись на него. В последней сцене он предстает беспомощным перед ощетилившейся, ощеренной толпой: «в мочалку щеку истрепали пощечинами», «снимали, / в лицо швыряли перчатки, / швырялись в лицо магазины перчаточные» (с. 176).

¹⁹¹ Единственный положительно маркированный образ еды, да и то в аллегорично-сюрреалистичном ключе встречаем только в самом финале поэмы: «Я люблю зверье. / Увидишь собачонку – // тут у булочной одна – / сплошная плешь – / из себя и то готов достать печенку – / мне не жалко дорогая – ешь!».

¹⁹² Не здесь ли зародыш центрального образа пьесы «Клоп», написанной в 1928 году? Очередное свидетельство динамической цельности образной системы Маяковского.

В заключительной части поэмы, где сквозной отчаянный крик «Спасите» заменяется не менее отчаянной, но более приподнятой просьбой о воскрешении в тридцатом веке, телесность важна в общефилософском ключе. Здесь стоит подчеркнуть мысль о том, что воскрешение рассматривается Маяковским безальтернативно, как воскрешение именно его с возвращением ему всех утраченных со смертью телесных параметров, воскрешение подчеркнуто плотское, а не перерождение в некую духовную сущность: *«Сердце мне вложи. / Кровищу до последних жил, / В череп мысль вдолби!»*. Таково же должно быть и воскрешение любимой: *«улыбаясь, / вот такая, как на карточке в столе»*¹⁹³ (с. 182).

Отчаянная обреченная попытка декларативно отвергнуть свою телесность (*«я только стих, я только душа»*) не может обмануть никого и, прежде всего, самого лирического героя, который переживает самую настоящую смерть на вершине Машука и воскрешения взыскует тоже абсолютного, в плоти и крови. М. Пьяных в целом правильно характеризует основной сюжет поэмы как сюжет «превращения плоти в дух» [Пьяных, с. 276], но стоит отметить, что дух максимально оплотнен, просто это плотскость нового качества – некая сверхтелесность. «Размедвеженье» героя эксплицирует его способность посмотреть вглубь себя, найти и оформить свои глубинные, психосоматические особенности. Оформление это во многом интуитивно, исходит из «тайников инстинктов».

По словам Е. Эткинда, «у Маяковского «тело и дух, плоть и Бог чередуются, соединяясь, сходятся и расходятся, образуя единое, словесно неопределимое, противоречивое, но и цельное чувство» [Эткинд, 2005, с. 551], и, таким образом, амбивалентность бытия сводит его с ума.

Так поэма, сквозь которую на огромных скоростях проходит смерть и истребление, суицидальные мотивы и т.п., заканчивается гимном жизни неуничтожимой и гимном огромной любви – и в последних ее строчках

¹⁹³ В период написания поэмы Маяковский чрезвычайно интересовался идеями А. Эйнштейна и философией Н. Федорова, обещающими возможность воскрешения человека в его именно телесном существе. Идея подчеркнуто физического бессмертия владела Маяковским.

персонификации подвергаются уже ни много ни мало – мир и земля: *«Чтоб / мог / в родне / отныне / стать // отец / по крайней мере миром, // землей, по крайней мере – мать»* (с. 184).

В каком-то смысле поэма воскресила и самого Маяковского и их отношения с Лилей Брик (пусть и ненадолго). Поэт не кривил душой, когда писал возлюбленной, завершив произведение, что она увидит нового, незнакомого человека. Так изначально пропитанная телесной энергетикой вещь вернулась и переоформила «внутреннего человека» ее создателя. «Внутренний человек» представлен здесь самыми болезными своими точками, и эта болезненность не могла не сказаться во «внешней речи», которая отличается повышенной даже для Маяковского лихорадочностью, горячностью и резкостью перебивов. Герою открывается его внутренняя сущность, и открытие это драматически интенсивно. Осознание самотождественности, понимание «Я» как «Я» на таком эмоциональном пределе мучительно.

Отличительной чертой поэмы является углубленная авторефлексия, в значительно меньшей мере свойственная (в традиционном ее понимании) другим произведениям Маяковского. Именно лихорадочность, иррациональная телесность, вплетенная в сам строй поэмы и пронизывающая все её компоненты, обуславливает ее многомерность и не позволяет трактовать это сложнейшее произведение одномерно¹⁹⁴.

Наш анализ показал, что текстуализация телесности осуществляется Маяковским в поэме «Про это» в целом в русле футуристической и общеавангардной эстетики с такими ее конститутивными чертами, как стратегия непосредственного «перевода» авторской телесности в текстуальную ткань, акцентуация телесной во-площенности и явленности лирического субъекта, активно трансцендирующего себя и формирующего вокруг себя энергичное поле, овнешнение внутреннего, использование

¹⁹⁴ Как это делает, например, Б. Горб [Горб, 2001], считающий «Про это» поэмой-пародией о советском сексе или ранее Ю. Карабчиевский [Карабчиевский, 1990], интерпретирующий финал поэмы как «бескровное» убийство Маяковским всех мужчин-соперников.

физиологизированного языка, установка на физический контакт с реципиентом, внимание к первобытному мышлению, стихийному началу жизни, скрытому в человеческом теле и т.д. Эти интенции, однако, осложняются у Маяковского индивидуальными особенностями его поэтического мира, в котором внешнее и внутреннее, плотское и духовное, рефлексивное и антирефлексивное, языковое и ментальное находятся в сложных связях и нелинейных отношениях, определяющих глубину, синтетичность и многослойность художественной вселенной поэта.

Выводы по четвертому разделу второй главы:

1. Поэма «Про это», преемственная по отношению к ранним поэмам Маяковского, непосредственно передает лихорадочную напряженность состояния поэта в период ее написания. Но «горячность» в поэме становится и фундаментом и катализатором лирического сюжета, формирует ее внутреннюю структуру, оформляет «фантастическую реальность» хронотопа, мотивирует болезненность реакций лирического субъекта и т.д.

2. Телесная образность, связанная с горячкой и бредом, иррациональными, пограничными состояниями сознания, в поэме регулирует ее дискретный темпоритм и эксплицирует центральную в произведении метаэмоцию тревоги, предощущения внутренней катастрофы.

3. «Лихорадочная» телесность, таким образом, является в поэме и содержательным наполнением образов и концептуальным формальным элементом, реализующим сквозной у Маяковского лейтмотив отелеснивания духа и одухотворения плоти и сопутствующий ему сюжет мучительной самоидентификации, открытия в себе «внутреннего человека».

Выводы по главе:

1. Телесность в поэмах Маяковского начала 20-х годов является как значимой составляющей содержательного уровня произведений, ретранслятором важных для поэта смыслов и идей, так и организующим текст подвижным началом. Телесные компоненты поэм Маяковского проявляют себя на всех уровнях текста: языковом, стилевом, идейно-концептуальном, организуют хронотоп произведений и т.д.

2. Текстуализация телесности производится Маяковским как в эпическом, так и в лирическом дискурсе. В эпическом на первый план выходит имеющий аллегорические и фантасмагорические координаты сюжет встраивания индивидуальной телесности в коллективную, соотношение параметров индивидуального тела и тела революционной массы в процессе построения утопии коммунистического будущего. В автобиографическом лирическом поле, связанном с темой любви и суггестивно-метафорическим оплотнением художественных носителей этой темы, акцентируются свойства индивидуальной и авторской телесности, духовные качества в аспекте их напряженной материализации, перевод состояний «внутреннего человека» во внешнюю речь. В лиро-эпическом жанре поэмы эти дискурсы находятся в отношениях взаимопритяжения и взаимоотталкивания.

3. Многомерные телесные проекции в поэмах Маяковского выполняют миромоделирующую функцию, художественно обосновывая такие черты, как физиологичность, плотность, конкретность, энергийность в качестве конституирующих для авангардной поэтики Маяковского.

ГЛАВА 3

ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В ПОЭМАХ МАЯКОВСКОГО 1924–1930 гг.

3.1. «Владимир Ильич Ленин» (1924): образ Ленина как апофеоз персонификации коллективной телесности

Отношение Владимира Ильича Ленина к Маяковскому и его поэзии нельзя назвать теплым. Поэму «150 000 000» Ленин предложил издать мизерным по тем временам тиражом – «для чудаков и библиотек», считал авангардную поэтику Маяковского далекой от революционной действительности, тяготая к классической поэзии¹⁹⁵. Похвалы Ленина удостоилось только стихотворение «Прозаседавшиеся» («Не знаю как насчет поэзии, но насчет политики – это очень верно»), чем Маяковский до конца жизни чрезвычайно гордился¹⁹⁶. Для Маяковского же Ленин был образцом Человека будущего – носителем свободной мысли, непосредственным воплощением коммунистической утопии нового мира, где *«никто не будет, / некому будет человека мучить»* («Война и мир»). При этом определяющей в Ленине для Маяковского была его земная составляющая, его «обычность», делающая его величие еще более достоверным и убедительным. В определенном смысле Ленин избавлял Маяковского от духовного одиночества, будучи живым свидетельством его поэтических пророчеств и одновременно примером в работе и стимулом к ее интенсификации. Маяковский восхищался человеческой и политической гениальностью Ленина, масштабами его

¹⁹⁵ На стихотворение «Наш Марш» Ленин (если верить передаче его слов актрисой Гзовской, цитируемой К. Кантором) отнесся с яростью, увидев в сравнении (библейском!) революции со вторым потопом ненужную и вредоносную для дела революции религиозную мистику, искаженное понимание Маяковским сути революции, и назвал стихотворение «идеалистической чушью» [Кантор, с. 117].

¹⁹⁶ Впрочем, по свидетельству Н. Крупской, на встрече со студентами – восторженными поклонниками Маяковского – в 1922 году Ленин «потеплел» к поэту, признав значение его творчества для укрепления революционных завоеваний.

деятельности¹⁹⁷. Смертью Ленина Маяковский был глубоко потрясен. Лиля Брик вспоминает, что на похоронах вождя, в ледяном холоде, он долго и сосредоточенно смотрел на тело Ленина. В своей скорби Маяковский был не одинок. По словам Осипа Мандельштама (относившегося к Ленину достаточно прохладно) лицо Ленина тогда было «дорогим лицом, лицом самой России»: «Который час? Два, три, четыре? Сколько простои́м? Никто не знает. Счет времени потерян. Стоим в чудном человеческом лесу. И с нами тысячи детей» (Цит. по: Янгфельдт, с. 305-306). Эта фанасмагорически-торжественная атмосфера похорон Ленина передана Маяковским в заключительной части поэмы «Владимир Ильич Ленин».

Поэму о Ленине Маяковский задумал сразу после завершения «Про это». В автобиографии он отмечает: «Написал «Про это». По личным мотивам об общем быте. Начал обдумывать поэму «Ленин»». Таким образом, после лирической поэмы следовала поэма эпическая, «согласно сознательной или подсознательной схеме, управлявшей ритмом творчества Маяковского» [Янгфельдт, с. 307]. Эти жанровые колебания вполне могут быть интерпретированы как жанровое проявление общей неустойчивости Маяковского: после пронзительного лирического поэзного высказывания ему требовалось «успокаивающее», относительно спокойное эпическое полотно.

Но поэма, в первую очередь, ценна не славословиями в адрес коммунистической партии, а опасением, что Ленин будет после смерти превращен в икону и предупреждением этой возможности. Здесь Маяковский проецирует на Ленина один из глубинных своих страхов – страх вторичного умертвления личности после физической смерти. Так, в стихотворении

¹⁹⁷ Ленин был для поэта человеческим идеалом. Однако знания о Ленине и о его конкретной революционной работе у Маяковского были достаточно поверхностные, его учил Осип Брик – у самого Маяковского, в силу особенностей его психики, ориентированной на быстрое непосредственное эстетическое действие, на мгновенный художественный выплеск, не хватало на кропотливую работу ни времени, ни терпения. Однако Маяковский в силу своей постоянной газетной деятельности постоянно пребывал в гуще событий – целенаправленно встречался с людьми, которые видели Ленина, слушали его, работали с ним. Известному журналисту М. Кольцову он мог позвонить с вопросом о Ленине даже среди ночи [см.: Веревкин, 1986, с. 43]. Эта взволнованность, с которой поэт работал над поэмой, ощутима в этом произведении, удивительным образом сплавившем в себе эпос, публицистику и лирику.

«Юбилейное» он возмущается тем, что на Пушкина наведен «хрестоматийный глянец» («Я люблю Вас, но живого, а не мумию»), хотя он при жизни «бушевал», а в стихотворении «Сергею Есенину» протестует против «понаносимой» к «решеткам памяти» поэта «посвящений и воспоминаний дряни», «рассопленности» имени поэта, уплощающей и затемняющей живой человеческий облик Есенина (не самого, надо сказать, близкого Маяковскому поэта, что еще более подчеркивает болезненность для Маяковского этой темы). Наконец, Маяковский патологически боится своей посмертной канонизации, призывая в поэме «Про это» «товарища химика» воскресить его во всей плоти и крови, а в предсмертном «завещании» «Во весь голос» решает «сам рассказать о времени и о себе» во избежание будущих спрямлений, искажений и передергиваний, свидетельствует, что его стихи явятся в будущее не омертвелыми артефактами, а «весомо, грубо, зримо, // как в наши дни вошел водопровод, / сработанный еще рабами Рима». Время показало, что опасения Маяковского были далеко не беспочвенны, и уже в начале тридцатых годов после знаменитого письма Лили Брик Сталину Маяковский был провозглашен «лучшим, талантливейшим поэтом советской эпохи», его «стали насаживать принудительно, как картошку при Екатерине», что и явилось «его второй смертью, в которой он уже не был виноват» (Пастернак). В этом контексте становится понятна и отчаянная нелюбовь Маяковского к памятникам («Мне бы памятник при жизни полагается по чину / – заложил бы динамиту – / ну-ка дрызнь, // ненавижу всяческую мертвечину, / обожаю всяческую жизнь»), несмотря на неубедительное утверждение Юрия Карабчиевского о том, что это пустая риторика, прикрывающая заветное и болезненное желание Маяковского стать памятником еще при жизни.

Поэтому и в «Ленине» [Маяковский, Т. 5, с. 231-310]¹⁹⁸ очевидно принципиальное желание Маяковского сохранить Ленина в его подчеркнуто телесном, земном облике (как и себя самого в «Про это»), боязнь

¹⁹⁸ Далее поэма цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках

«заакадемичивания» (Маяковский любил повторять, что он никогда не «заакадемичится»), наведения хрестоматийного глянца, и т.д. Маяковский боится за посмертную судьбу Ленина так же, как за свою, переносит на него свои психосоматические фобии, что свидетельствует о почти мистической связи, которую поэт, несомненно, ощущал с Лениным. Маяковский считал, что они разными средствами делают одно и то же дело и направляющая их революционная энергетика – одного свойства и качества. Для Маяковского задача сохранить живой, человеческий облик Ленина принципиальна вплоть до того, что он отдельно декларирует, что, если бы Ленин был царствен и божествен, был героем, наподобие древнегреческих, это нивелировало бы его революционные достижения и свершения, ценные именно тем, что их сотворил самый обычный человек, тогда Маяковский несомненно протестовал бы и *«стал бы в перекоре шествий, поклонениям и толпам поперек»*: *«Я б нашел слова проклятья / громоустого / и пока растоптан я / и выкрик мой, // я бросал бы в небо богохульства, / по Кремлю бы / бомбами метал: / долой!»* (с. 238). Уже через три года, в поэме «Хорошо!», Маяковский еще раз утвердит свое нежелание заходить в Мавзолей, чтобы *«души не смутить мертвизной»*, свое принципиальное право считать Ленина живым. Божественное, бестелесное, абстрактное априори вызывает у Маяковского мощный, отчаянный протест, ему важна именно земная, человеческая телесность Ленина. Он панически боится, *«чтоб шествия и мавзолеи, // поколений установленный статут / не залили б приторным елеем / ленинскую простоту»* (с. 234). Драматический колорит этой проблематике придает тот факт, что своей поэмой Маяковский так или иначе сам способствует канонизации Ленина, и болезненность этого противоречия ощутима на смысловой «подкладке» произведения¹⁹⁹. В лучших же строках

¹⁹⁹ Надо сказать, что опасения Маяковского и в этом случае были глубоко осознанными и обоснованными. Ленина начали активно канонизировать всеми средствами сразу после его смерти. Для ЛЕФа, «знаменем» которого был Маяковский, Ильич был, в первую очередь, обновителем языка, стремящимся к повышению действенности слова путем снижения «высокого стиля». Лефовцы призывали «не штамповать Ленина», «не отнимать у него его живой поступи и человеческого облика, который он сумел сохранить, руководя историей», «не создавать культа именем человека, всю жизнь боровшегося против всяческих культов». Эти

поэмы просматривается живая, буквально физическая связь Маяковского с Лениным, в худших же – пустая риторика, когда Маяковский оперирует зарифмованными, почерпнутыми им из книг сведениями о деяниях Ленина.

В поэме образ Ленина строится на парадоксальном сочетании нарочито приземленных, бытовых деталей его облика и поистине демиургическом величии и масштабе сделанного им. Маяковский как бы мифологизирует образ Ленина путем его демифологизации. В облике Ильича Маяковским акцентируется его голова какместилище острой целеустремленной мысли, которая более всего ценилась поэтом в Ленине: *«Он в черепе сотней губерний ворочал»*. Еще в первом стихотворении о Ленине («Владимир Ильич») Маяковский акцентирует этот момент, говоря, что Ленин буквально возглавил мировое восстание, внес в стихийное хаотическое движение направляющую мысль: *«Ноги без мозга – вздорны. / Без мозга / рукам нет дела. // Металось / во все стороны / мира безголовое тело. // Нас / продавали на вырез. / Военный вздымался вой. // Когда / над миром вырос / Ленин / огромной головой»* (с. 237).

В поэме «Владимир Ильич Ленин» ленинский лоб композиционно закольцовывает его образ, упоминаясь в начале поэмы и в ее финале (*«Что увидишь – / только лоб его лишь...»*). Маяковский, однако, всегда подчеркивает стихийную, природную мощь ленинской «рациональности».

Ленин – представитель и вождь *«мира мускулистого»*, противостоящего уходящему в прошлое капиталистическому миру *«живота»*: именно *«животище на животище»* у Маяковского зачастую становится символом мирового капитализма. Буржуйский *«живот»* (*«Империализм во всем оголении – живот наружу, с вставными зубами»*) – прямой «наследник» негативно маркированной гротесковой телесности из дореволюционных сатирических стихов Маяковского, бичующих мещан и обывателей («Надоело», «Гимн обеду» и т.д.). Благодаря Ленину *«ноги знают, / чьими /*

требования они высказали в специальном номере своего журнала, однако передовица номера ЛЕФа с этими призывами была изъята.

трупами им идти»; «руки знают, / кого им / крыть смертельным дождем» (с. В Ленине для Маяковского концентрируются самые заветные устремления – одновременно интимные и общечеловеческие, поэт признается: *«Я в Ленине мира веру / славлю и веру мою»*. Гимн Ленину – залог поэтической состоятельности самого Маяковского: *«Поэтом / не быть мне бы, / если б не это пел»*.

Черты мифологизируемого объекта в поэме Маяковского не возвеличиваются, а – наоборот – заземляются, обнажая именно «земной» своей сутью свою исключительность. Ленин у Маяковского *«живее всех живых»* и при этом *«самый человечный человек», «скуластый и лысый / один человек», «самый земной из всех прошедших по земле людей», «хлеба проще, / рельс прямей»,* у него *«шаг человеческий», «рабочие руки»,* но он способен *«видеть то, / что временем сокрыто»*. Концептуальное отличие Ленина от тех, кто *«глазом упирается в свое корыто», «толчет воду в своей ступке»,* эксплицируется Маяковским в психологически точных мелочах и деталях облика: *«может быть, у самых глаз // мысли больше нашего морщият кожей, / да насмешливей и тверже губы, чем у нас»,* он *«меж равными / был первейший / по силе воли, / ума рычагам»* (с. 293). Тонко детализированный Маяковским облик Ленина именно в своей неотличимости от простых людей обнаруживает свое от них отличие. Ленин, как и все, имеет слабости, испытывает болезни. Но за одно его дыханье можно отдать жизнь и выйти к нему навстречу *«из кожи вон»*. Поэтому и смерть его – не более, чем «растелеснивание», а бессмертие телесно, именно такого бессмертия хотел Маяковский, вооруженный философией воскрешения мертвых Николая Федорова, которой был очень увлечен, и для себя самого.

Маяковский отчаянно, даже остервенело, сопротивляется факту ленинской смерти. В стихотворении «Комсомольская» он видит бессмертие Ленина в его молодых последователях, в *«новой крови городских жил», «теле нив»* - комсомольцах. Заклинание *«Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить»* составляет 48 строк из 75 строк стихотворения: «Эти стихи — конкретное

отрицание смерти, это безусловная вера, что Федоров прав, что Ленин с нами и будет первым воскрешенным. Иначе зачем было оставлять его тело на поверхности земли» [Розанова]. Тело – лишь «*частица Ленина*», главное в нем – «*дело*», энергия действия, и оно не подвержено тлену. «*Ленин и Смерть – слова враги, Ленин и жизнь – товарищи*», поэтому Ленин «*в каждом рожденном рожден, / как сила, / как знание, / как знамя*». Имя Ленина – призыв к новым свершениям, тоже описанным в координатах напряженной телесности: «*Мускул / узлом вяжи. / Зубы-ножи — / в знание — / вонзай крошить*».

Приобщение к ленинским идеям знаменует для Маяковского непосредственно физиологическое очищение от «*всяких грязных ракушек*»: «*Я себя под Лениным чищу, / чтобы плыть в революцию дальше*». Маяковским резко отвергается любая консервация, заглянцеванье облика Ленина – он крупным планом дает «*настоящий мудрый человеческий ленинский огромный лоб*», подчеркивает земные бытовые детали его облика: «*эра эта / проходила в двери, / даже головой не задевая о косяк*» (с. 237). Принципиально важна для поэта и телесно-духовная цельность Ленина («*телом и духом слит*»).

Смерть Ленина стала для поэта огромной трагедией. Еще в стихотворении «*Мы не верим*», явившемся непосредственным откликом на случившийся с Лениным удар, вождь предстает человеческим аналогом мощи и неуправляемости природных стихий: «*Разве молнии велишь не литься, / Нет! Не оковать язык грозы*», «*Разве гром бывает немостою болен?! / Разве удержишь смерч, чтоб вихрем не кипел?!*». В теле Ленина, по убеждению Маяковского, концентрируется энергетика и мощь именно такого стихийного свойства. В его подчеркнуто человеческом теле скрыты некие сверхтелесные интенции. Природная и человеческая стихии оказываются параллельны в своей вечной акцентированно физической действительности: «*вечно будет тысячестраничный / грохотать набатный ленинский язык*», «*вечно будет ленинское сердце / kloкoтaть у революции в груди*».

Непосредственный стимул к написанию поэмы имеет психофизическую подоплеку – изменение внутреннего состояния Маяковского (*«резкая тоска / стала ясной осознанною болью»*). Именно осознанность, отрефлектированность этой боли обуславливает ее подлинность (*«настоящей болью сердце холодеет»*). Но авторефлексия у Маяковского удивительным образом не отменяет резкости, а напротив, усиливает ее, Маяковский берется за поэму *«по мандату долга»*, но лишь потому, что *«голосует сердце»*. Эта боль родственна боли всей страны, именно боль видится Маяковским отличительным ментальным качеством русской нации, коренным свойством *«русского»* мироощущения: *«Были страны богатые более, // красивее видал / и умней. Но земли с еще большей болью / не довиделось видеть мне»²⁰⁰* (с. 259). Индивидуальная боль Маяковского гиперболизируется на протяжении поэмы, пронизывает всё её пространство и находит свое предельное выражение в финале: *«улица, / будто рана сквозная / – так болит / и стонет так»*.

Особый сюжет поэмы – «слезный». Скорбью, реализованной в телесной метафоре «плача», буквально «прошита» вся поэма. Многообразие эмоционально-смысловых обертонов и коннотаций, связанных с образом слёз впечатляет: здесь и утверждение активного действия «от противного» (*«Нам ли растекаться слезной лужею?»*), и ледяная горечь боли как таковая (*«сосульки слез, примерзшие к щекам»*), и пространственная материализация скорби (*«слезы снега с флажых покрасневших век»*), и глобальность, планетарный масштаб горя (*«вырастают на земле слезы озёра»*), исключительность, уникальность этого горя, обусловленная тем, что его испытывают люди, физически к скорби неспособные: *«Если бы выставить в музее плачущего большевика, // весь день бы в музее торчали ротозеи, / Еще бы – / такое не увидишь и в века!»* (с. 295), *«слёзы, / выведенные из употребления»*. Это, действительно, «эпические» слезы, скупые и

²⁰⁰ Стоит обратить внимание на умножение зрительной метафоры в этом отрывке – «довиделось видеть». Характерное для Маяковского «умножение» с целью повышения действенности поэтического высказывания.

невиданные, подобные «лирическим», «детским» слезам из поэмы «Про это» («Плакса, слякоть! – Неправда, столько нельзя наплакать») разве что всемирным размахом плача. Похороны Ленина предстают как вселенский, общечеловеческий плач: «*глаза краснее ложки*», «*слёзы не сжуешь с усов и щек*», «*мысли смешались, голову мнут*», «*ужас из железа выжал стон, по большевикам прошло рыданье*», «*как будто слезы стакан опрокинули на инструмент*», «*как дети плакали седобородые*», «*плачут над Лениным негры из штатов*» (с. 302). Наконец, апофеозом слезного сюжета становится вселенское единение в слезах на похоронах Ленина – «*общие слёзы из глаз*».

При таком обилии слез логичным представляется и множество глаз в поэме, смысловое ядро «глазной» темы – установка на непосредственный, напряженный визуальный контакт: «*в глаза вонзается теперь РКП*», Ленин, обладающий сверхчутким зрением, вонзает «*без промаха бьющий глаз*», «*как будто сердце / с-под слов / выматывал, / как будто душу / тащил / из-под фраз*», «*этим глазом, наверное выловится – и крик крестьянский и вопли фронта*», «*смотрят буржуи, / глазки раскоряча*», «*класс миллионоглавый напрягает глаз себя понять*», «*встает глазам седин портретных рама*» (с. 252).

К мотиву слез примыкает и мотив, связанный с другой телесной жидкостью – кровью. Ее в поэме очень много, потому что вселенское революционное обновление, воспеваемое Маяковским, происходит путем кровавых сражений, поэтому и частотны в поэме «кровавые» образы – страшные и величественные: «*крови лохани*», «*крови топи*» «*этот год в кровавой пене*», «*море крови*», «*рабочий дерись до последней крови*», «*покрытый кровавой ржой народ*», «*кровь волнением ударит в виски*», фронта, кровью пьяные, кровь из ран Ильича, «*кровь в виски, клокочет в вене*» (с. 297).

Еще один значимый мотивный микросюжет поэмы – сюжет «дрожи», которая не менее разнообразна, чем слезы: величественно-драматичная дрожь («*земля дрожит от гуда. / Над кострами обмороженные с ночи*»),

трусливая дрожь буржуев (*«дрожали тельцем, не вздымая глаз свой», «Смотрят буржуи, / глазки раскоряча, / дрожат от топота крепких ног»*), дрожь самого Ильича, узнающего в Швейцарии из газет о революционных победах, торжественная дрожь предощущения революционной победы (*«от гуда дрожит взбудораженный Смольный»*). В сцене похорон Ленина сходятся воедино все микросюжеты поэмы – например, в одном (крайне сильном эмоционально) образе сочетаются микросюжеты слез и дрожи: *«задрожали вдруг / и стали черными / люстр расплывшихся огни»*.

Зимнее, морозное время смерти Ленина в гиперболической проекции на телесность оформляется в мотивы шокового обмороженья, растапливаемого огнем бессмертных ленинских идей: *«Мороз хватает/ и тащит, / как будто / пытается, / насколько в любви закаленные»* (с. 302). В «Ленине» мы опять видим знакомую по поэме «Про это» оппозицию и пересечение двух термических состояний – холода и жара, образующих единую интонационно-смысловую «лихорадочность» развертывания художественной мысли. С образно-мотивным комплексом «жара» в «Ленине» связаны образы пламенного драматизма революции: *«пожар крови красней»*, горящие мысль и сердце Маркса, *«кофе, враз вскипелое»*, сердце, *«прожженное любовью к Ильичу»*, *«горение рабочей лавы по кратеру партии»*, *«мысли, ярче всякого пожарища»*, зажженные над миром небеса, горящие глотки революционных мучеников и т.д. Надо сказать, что еще в стихотворении «Мы не верим» Маяковский, говоря о «температуре» ленинских интенций, задавался риторическим вопросом: *«Разве жар такой термометрами меряется?»*, - актуализируя «лихорадочную» тему, отработанную в дискурсе лирическом и предназначенную для лиро-эпического дискурса. Сцена похорон Ленина пронизана буквально вселенским, ветхозаветным парализующим холодом (*«В эту холодную / страшную очередь / с детьми и больными / встали все», «от холода / бить в ладоши / никто не решается – / нельзя, / неуместно»*. *«До боли раскрыв убогое зрение, / почти заморожен, / стою не дыша»*, с.306). Апофеозом мороза становится его переход в противоположное

состояние: *«Мороз небывалый жарит подошвы»*: в этом оксюморонном образе мы вновь наблюдаем соединение холода и жара в единую величественную лихорадку смятения.

Как обычно у Маяковского, в «Ленине» аллегорически материализуются, олицетворяются неодушевленные вещи, абстракции, ментальные конструкты. Так рисуется *«капитала портрет родовой»*: капитал из *«делового парнишки»* в *«трико феодальном»* тучнеет, облизывается *«языком-парламентом»*, слабнет его *«мускулов сталь»*, он становится *«раздобревшим, распухшим»*, окружен *«задолицей полицией»* с лицом, что *«равно годится быть и лицом и ягодицей»*, *«женской прислугой»* в лице этики и эстетики и в конце концов предстает *«разбухшей и обдрябшей» «упитанной тушей»*, что еще раз заставляет вспомнить о сатирической телесности раннего Маяковского. В портрете «Капитала» узнается образ Повелителя Всего из поэмы «Человек». Очеловечен и противопоставленный капиталу пролетариат, который *«взрослел и вырос из ребят»* и превратился в *«худой и горбастый рабочий класс»*. В «Ленине» хватает и иных материализованных абстракций: *«живот подведя, / плелась безработица / и бурчало у трущоб в утробе»*; *«белее родинок / на теле бабушки, / древней истории» «перо хвоста святого духа»*, *«труп буржуазии»*, *«коммунизма шаг»*, *«радость ползет улиткой, / у горя бешеный бег»*. Апофеозом в данном случае становится оживление, персонализация самой смерти Ленина: *«Стала величайшим коммунистом-организатором / даже сама Ильичева смерть»* (с. 309). Эти приемы аллегорической визуализации были отработаны Маяковским еще в раннем творчестве, а на социально – политическом материале – в поэме «150 000 000» и в работе над «Окнами Роста».

Отелесненная агрессия, как всегда, имеет у Маяковского два пласта: позитивно маркированная (революционная) и негативно маркированная (антиреволюционная): *«синяки Руси крепостной»*, плетью исполосованная Россия, засеченные насмерть рабочие, пытки, которые претерпели коммунисты (*«живьем по голову в землю, / закапывали нас банды*

Мамонтова, / В паровозных топках сжигали нас японцы, / рот заливали свинцом / и оловом»,), ненависть к «белым» («Плюнем в лицо той белой слякоти, / сюсюкающей о зверствах ЧК») и т.д. Столкновение двух этих пластов поддерживает общий динамизм произведения.

Похороны Ленина предстают в поэме как небывалая вселенская мистерия и фантазмагория, объемлющая всю землю и весь космос: *«гроб этот красный, / к Дому союзов / плывущий на спинах / рыданий и маршей»* становится центром мира, Ленина провожает в последний путь само время (*«вплывали ночи на спинах дней, / часы сменяя, / путая даты»*). И испытанное Маяковским сверхъединство, со-бытийность с массами зарождает в его душе неподдельное счастье и гармонию: *«Я счастлив. / Звенящего марша вода / относит тело моё невесомое, // я знаю – / отныне и навсегда / во мне минута, / эта вот самая»* (с. 304). На фоне замёрзшей и замершей земли, тотальной, абсолютной статики происходит развоплощение лирического героя (он проявляет себя как «Я» лишь в финале поэмы) в невесомости, но эта выстраданная «лёгкость» естественно совмещается со страшной физической тяжестью горя: *«С трудом отрывая тело-тяжесть, с площади вниз вбиваем шаг»*: *«Я счастлив, / что я / этой силы частица, / что общие / даже слёзы из глаз. // Сильнее / и чище / нельзя причаститься / великому чувству / по имени – / класс! <....> Замрите / минуту / от этой вести! / Остановись, / движенье и жизнь! // Поднявшие молот, / стыньте на месте. // Земля, замри, / ложись и лежи! <....> Встает / предо мной / у знамён в озарении / тёмный / земной / неподвижный шар. // Над миром гроб, / неподвижен и нем»* (с. 306).

Эта мистерия полна скрытыми религиозными потенциями, свойственными творчеству Маяковского в целом. Ленин явственно ассоциируется с богом (даже при всей его человечности), а его гроб с гробом Господним, центром вселенной. Смерть Ленина останавливает всю жизнь и вызывает некое подобие апокалипсиса. Но этот конец одновременно и воскрешающее начало. Происходит Воскресение и Вознесение Ленина в виде знамен

революции – коренное обновление земли и неба. С вселенской катастрофы начинается вселенское перерождение. И процесс этот полон напряженной телесностью. М. Розанова отмечает: «Гроб Ленина, наподобие Гроба Господня, становится и самой страшной трагедией, и основанием мира. Причем интересна геометрическая четкость этого рисунка, этой конструктивистской формулы — шар земли и гроб с Лениным — как некие равнодействующие. А далее — эмоциональный рывок, также переданный в духе конструктивизма, волевым и моторным жестом. И в результате вся конструкция возносится к идее бессмертия и воскресения Ленина, воскресения в сиянии всемирного коммунизма» [Розанова]. В финальный жест поэмы вложена вся ее отрывистая энергетика: *«красным знаменем Красная площадь / вверх вздымается страшным рывком»* (с. 309).

Общую интонацию поэмы можно сопоставить с интонацией поэмы «Про это»: мы слышим за строчками ровный, гулкий, четкий голос автора, но за ним – максимальное напряжение, предельная концентрация внутренних усилий, энергоемкость *«ясной, осознанной боли»*, позволяющая услышать в железной поступи стиха сдерживание от впадения в крик, вой, плач²⁰¹. Лозунговая отчетливость и публицистическая отточенность (*«Социализм – цель, / капитализм – враг»* и т.д.), таким образом, выступает как элемент, блокирующий уход сквозной интонации поэмы в чистый пронзительный лиризм, а опасность такого интонационного «развоплощения» в поэме – особенно в заключительной ее части – ощутима.

Поэма насыщена ощутимыми физически звуками, отелесненными и фонетически и содержательно: *«Город грабил, / грёб, / грабастал, / глыбил туза касс»* (с. 242). Здесь и *«могил чрево вещанье»*, и *«кастанеты костылей»*. Маяковский остается верен своему «телеграфному», построенному на

²⁰¹ Возможно, Маяковский так подробно описывает плач по Ленину, чтобы самому не сорваться в рыдание, которое он не может себе позволить по изначальным «условиям», предусматривающим активное и бодрое продолжение ленинского дела, *«растечься слезной лужею»* невозможно, потому что сам Ленин бы этого не позволил.

разрывах и эллипсисах, предельно динамичному стилю: *«и краске и песне душа глуха»*.

Текстуализируются Маяковским самые разнообразные действия телесного характера. Основная их интенция – направление к прорыву, выходу за пределы, пролому границ и освобождению от них: персонифицированная революционная стихия в самых разных своих проявлениях *«режет молниями»*, *«сыпет градом»*, *«царапает и грызет»* решетчатые прутья, *«тихие тучи молнией выев»*, *«каждый труд размозоливая лично»* и т.д. Инициатором этих интенций, разумеется, выступает Ленин – поднимающий своим словом народные массы на борьбу. Стоит отметить, что речь Ленина, как она характеризуется Маяковским (*«вбивает в тугой слух гнев»*, *«слова Ильича ударами топора»* и т.д.), органична речи самого Маяковского – четкой, рубленой, сознательно резкой. В речи Ленина, как и в речи Маяковского, происходит обновление *«обветшавших, как платье»*, слов, в результате чего многократно повышается их практическая ценность: *«встало, / как простое делаемое дело, / недостижимое слово – / социализм»*, *«фронт без боя слова эти взяли»*. Вспомним, что именно активизация действенных потенций слова особенно ценилась левыми в целом и Маяковским – в частности. «Слово как дело» – важнейшая творческая установка Маяковского. Ее последовательная реализация логичным образом приводит к тому, что *«уже полезней проделывать, / чем об этом писать»*. Вообще любое порождение идеологизированной речи, зачастую подается Маяковским в ореоле бешеной, стремительной обработки смысла, максимальной словесной выработки, вплоть до физического истощения пишущего. Здесь в качестве показательного примера можно привести характеристику способа письма Маркса, давшего теоретическую базу практическим деяниям Ленина: *«Жерновами дум последнее меля / и рукой дописывая восковой»* (с. 254).

Логично, что и транслятор речи – голос отличается теми же параметрами. У Ленина, как и у самого Маяковского, голос – «бодрый и зычный», «громче

всех канонад» и голоса автора и героя сливаются в единый массовый рев, многократно звучащий на протяжении поэмы: *«Партия – / это единый ураган, / из голосов спрессованный / тихих и тонких, // от него лопаются укрепления врага, / как в канонаду / от пушек / к перепонки»* (с. 266).

Сама текстуальная ткань поэмы Маяковского состоит из слов (среди которых привычно много неологизмов), в которых акцентирована сама словесная плоть – они отличаются резкостью, шероховатой ощутимостью, угловатостью и физиологической плотностью: *«выверка», «заверчен», «стройки в небо взмечем», «человечья рвань и рваль», «штыками тычется чирканье молний», «народ испленен», «сиял в дворянском нагише» «тык его в мясо, в сердце тык».*

Маяковский прибегает в поэме к традиционным «телесным» метафорам революционного рабочего единства: указующая рука Ильича, ладонь, сжатая в кулак, *«рука миллионнопалая», «миллионов плечи, / друг к другу прижатые туго», «с плечом рабочего плечи миллионов крестьян», партия – «спинной хребет рабочего класса».* Конечно, это затертые риторические штампы, но, как мы отметили выше, и традиционная риторика у Маяковского перерастает себя, выходит за свои пределы. Так, например, антиномической смысловой рифмой к клишированной идиоме «к плечу плечо» становятся в финале поэмы согнутые над гробом Ленина плечи, и в этом конкретном образе риторика уже переводится в непосредственный лиризм: *«Есть Ленин, / гроб / и согнутые плечи. // Он был человек / до конца человеческого / – неси и казись / тоской человеческой»* (с. 300). Важно, что риторика и публицистика, как художественные средства, «сомнительность» их художественного потенциала становятся у Маяковского предметом поэтической рефлексии: *«А где ж душа?! / Да это ж – риторика! / Поэзия где ж? / Одна публицистика!»* (с. 249). Вплетая в художественный текст свои размышления о соотношении публицистики и поэзии, Маяковский свидетельствует о важности соблюдения баланса в этой оппозиции. И публицистические элементы оказываются в чем-то лишенными динамизма и полнокровия, но

структурно необходимым контекстным элементом создаваемого Маяковским грандиозного образа единого революционного организма, который оказывается параллелен и сомасштабен образу Ленина. По ходу развития сюжета поэмы они постепенно сходятся друг с другом, накладываются друг на друга и в итоге сливаются в один масштабный образ, основная суть которого – передача огромной мощи простого человека, актуализирующей при его вливании в общее дело и тело революции. Так Маяковским простыми и немудреными, на первый взгляд, но достаточно тонкими и оригинальными при ближайшем рассмотрении приемами удастся создать свою поэтическую вариацию коллективной телесности, вариацию, ставшую для многих и многих берущихся за эту проблематику авторов образцовым инвариантом.

Выводы по первому разделу третьей главы:

1. Владимир Ленин являлся для Маяковского живым воплощением человека будущего, поэтому и ленинская телесность была воплощена поэтом в поэме «Владимир Ильич Ленин» в координатах героизации и мифологизации.

2. Параметры телесности Ленина в поэме изображаются на основе соотнесения сверхтелесных качеств и подчеркнута рядовых характеристик, что парадоксально определяет облик Ленина как «самого человеческого человека» и одновременно «сверхчеловека».

3. Тело Ленина становится в поэме воплощением коллективной, пролетарской идентичности, моделирующим центром утопической коммунистической вселенной.

3.2. Бытовые параметры утопической телесности в поэме «Летающий пролетарий»

Продолжая разрабатывать телесную образность, связанную с коллективной идентичностью и авторской телесностью, Маяковский в поэме «Летающий пролетарий»²⁰² (1925) [Маяковский, Т. 5, с. 311-361²⁰³] обращается к теме активно развивавшейся в 1920-е годы авиации, рисует масштабные фантастические картины будущих небесных битв²⁰⁴ и завоеванной в этих битвах утопии.

Сквозным и смыслообразующим в начальной части поэмы является мотив удушения, важность которого в поэтической системе Маяковского была не раз нами отмечена ранее. Здесь он, однако, получает новое развитие в виде удушения/отравления ядовитым газом. Развивая поэтику поэмы «Война и мир»²⁰⁵ Маяковский рисует в отелесненной конкретике весь ужас возможной будущей войны. Он тревожится, что *«с поднебесья новый аркан / готовят на шею рабочих и крестьян»* и предыдущие боины *«вздором покажутся» «в ужасе грядущих фантазмагорий»*. Будучи верным своему излюбленному приему перенесения действия в будущее, Маяковский рисует фантазмагорическую картину войны 2125 года, пронизанную болью и ужасом: *«Небо горсти сложило (звезды клянчит)»*. Враг, который *«воняет газом, точит зубы»*, нападает плотным клином, взбудораживая людские массы: *«Крыло к крылу, в крылья крылья / первая, / вторая, / сотая эскадрилья»*, *«Массы морем вздымало бурно»* (с. 318). Но встречает активное

²⁰²Комментируя заглавие поэмы, Е. Эткинд пишет, что оно служит хорошим примером страсти Маяковского «сближать далекие по смыслу, но неожиданно похожие по звучанию слова и таким сближением заново осмыслять звуковую материю поэтических слов». В данном случае Маяковский связывает «звуковую форму слова пролетарий с глаголом летать или даже пролетать». Эткинд отмечает это сближение не только в заглавии, но и во многих строках поэмы. Рифму «пролетали – пролетарий» Маяковский использует и в последней своей поэме «Во весь голос». [Эткинд Е. Проза о стихах]

²⁰³ Далее поэма цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках

²⁰⁴ Х. Гюнтер отмечает, что мотив полета в воздухе был вообще характерен для ранней советской культуры, так как в нем «соединяется модель машины с представлением о максимуме динамики и скорости», «летающий как бы приобретает черты бессмертного, всемогущего сверхчеловека». Ценное наблюдение в свете навязчивого стремления Маяковского к физическому бессмертию, аналогом которого и предстает завоевание неба в поэме. [Гюнтер, с. 45]

²⁰⁵ Где, в частности, присутствовала впечатляющая сцена газовой атаки.

немедленное сопротивление: *«Рука – на руль! / Глаз – на газ!»*. Удушье газом вновь опосредованно предстает у Маяковского как угроза голосу, горлу. Газ проникает всюду – *«смертоносный и душненький, / уже обволакивает миллионы голов»*. Газовая атака описывается сюрреалистично: *«В масках, в противогазном платье / земля разлеглась фантастическим макетом»* (с. 318). Рабочая сила немедленно мобилизуется: *«в газодежде, мускулами узловат, // рабочий крепил подвески минные; / бомбамилетучками набивал кузова»* (с. 319), кроится небо, делаются *«зарубки на звездах – / территории грядущих боев»*. И вот уже *«воздух гремит в давнишнем марше»*: *«Себя с врагом померьте, / дорогу кровью рдя»* (с. 322).

Сама битва дается Маяковским в гиперболических объемных картинах, полных звуковой какофонии и многообразных отелесненных жестов: небесный свод помножен фонарями и весь закрыт газоносцами, *«ревут сонмы окружающих мастерских / свистоголосием сирен и гудков»*, под летящими обозами *«земля выгибается миской»*, *«ждут на каждой бетонной поляне»*, *«машины-точки внизу пощурились и бросили крыши»*, *«под землю / от вражьего газа уйдя, / бежала жизнь заводская»* (с. 324). Сам полет описывается в «кожной», тактильно ощутимой образности: *«Ввысь до того, что иней на теле. // Летели»*. Полетное движение реализуется в традиционных для Маяковского образах резкого, выбрасывающего себя вперед, обгоняющего самого себя жеста: *«Сами себя ж / догоняя еле, // летели»*, *«взвивались, прорезавши воздух весь»*, *«на гладь океана кидались ядром / и плыли, распенивши воду»*, *«в небосвод... машин многоточие вкрапили»*, *«сквозь россыпи солнца, сквозь луновы мели / летели»* (с. 326). Осуществляется лихорадочное, постоянное, неостановимое движение: *«свистели, / летели, / мчались чудовища - / из света, / из стали, / из алюминия»*. Разнонаправленное рваное, лихорадочное движение (*«Гнались, увлекались ловом, / и вдруг – поворачивали назад»*) сочетается, как это часто бывает у Маяковского, с прямым, направленным: *«тысяча ясно видимых и жутких машин пошли напрямик»*, *«все метут на пути»*. Это же относится и

к зрительным «скачкам»: *«сто мест перемахивал глаз»*. При этом разгоняющееся движение происходит на фоне статичного, остановившегося времени, еще более подчеркивающего мобильность и скорость пространственных перемещений: *«циферблат показывал... / один неподвижный час»*. Время у Маяковского традиционно отелеснено: *«В бою умирали пятые сутки»*. Сама полетная динамика реализуется на фоне болезненных телесных реакций, связанных с удушьем: *«В удушьи / разинув рот, // с трудом рукой потерявшей вес, / выSTRUивали кислород»* (с. 325), *«свисали руки, / а на лице лиловом / – вылезшие / остекленелые глаза»* (с. 329). Гибельные, смертельные телесные деформации от газового удушья фантазмагорически страшны своей внешней незаметностью: *«Ни увечий, / ни боли, / ни раны... И город / сметен / без всякого стопа // тонной удушливой газовой дряни. // Десятки столиц невидимый выел / никого, ничего не щадящий газ»* (с. 331). Пространство битвы расширяется, захватывая все небо: *«лучище / вытягивается разящей ручищей!»*, *«рассмерчились бешено»*, вражеские машины закрывают небо над Москвой, *«расплывшись во все небесное лоно»*. Аэросражение, как всегда, описывается у Маяковского как последнее и решающее, однако его особенность в том, что оно происходит практически в тишине, без ядер, пуль и громыханий: *«только винтов взбешенная механика, / только одни лучи да химия»* (с. 329). События меняются с калейдоскопической быстротой, поэтические «кадры» цепляются друг за друга и перескакивают друг через друга, при этом все вовлеченные в битву предметы предстают в телесной конкретике: эскадрильи, *«атакующие тучи рыли»*, *«прожектор глаз открывает круглый»*, дредноуты дерутся в рукопашную. Сбитые дредноуты, сравниваемые с беззащитными щенятами, уводятся в ангары²⁰⁶. Вражеская сила стремится довести коллективное

²⁰⁶ Картина гибнущих дредноутов вызывает в памяти строки из «Облака в штанах»: «и как в гибель дредноутов от душащих спазм бросаются в разинутый люк – сквозь свой до боли разодранный глаз лез обезумев Бурлюк». Это частный случай постоянного у Маяковского олицетворения машин, боевой техники, которая персонифицируется не только целиком, но и в своих составных частях: *«моторы затараторили, / заохали»*.

сражающееся тело до полного истощения: «Буржуи *«жмут / то кровь, / то пот»*²⁰⁷».

В физической конкретности передается Маяковским охвативший людей предсмертный экзистенциальный страх и в то же время - сконцентрированность, готовность к последнему отчаянному рывку: «*Скрежещущие звуки / корезили и спокойное лицо, «растут, / размножаются в небесном ситце / надвигающиеся машины-горошины»* (с. 332). Приготовившись к смерти душной, «*напрягшись / всей силищей воздушной, / примолкла / Советская Земля*».

Телесная образность, как и другие образные ряды, изображена Маяковским в телеграфной динамике: так, процесс думанья реализуется в безглагольном предложении: «*Лбы – складки*»²⁰⁸.

Побеждают в битве, разумеется, советские самолеты, подняв Европу на борьбу с Америкой. Звонящая апокалиптическая тишина разрешается резкими звуковыми колебаниями, в буквальных звуковых «судорогах»: «*как с тыщи струниц оборванный вой, «В «ура» содрогающимся ртам еще / хотелось орать / и орать досыта»* (с. 337). Первая часть поэмы завершается торжествующей уверенностью, что отныне в советские пределы «*не вступит вражья конница, / ни птица, / ни нога*» (с. 339).

Вторая часть поэмы «Будущий быт», как всегда у Маяковского, посвящена утопии будущего, где человек, наконец, ощутит внутренний уют, эксплицированный во внешнем бытовом комфорте.

Важным идентификационным параметром авторской телесности в этой части становится уже рассмотренный нами мотив невмещаемости в тесные, узкие пространства²⁰⁹: «*Комната – / это, / конечно, / не роца. / В ней / ни*

²⁰⁷ Мотив «выжимания» характерен для поэзии Маяковского, представляя не только как показатель чужой агрессии, но и мобилизации революционных масс. Идиома «выжать себя до капли» реализуется в поэзии Маяковского во множестве конкретных развернутых образов.

²⁰⁸ Лоб и его складки – традиционная у Маяковского метафора вместилища направляющей, действенной мысли. Именно в этом контексте, в частности, представлен лоб Ленина в поэме «Владимир Ильич Ленин».

²⁰⁹ Осмысление огромности своего тела (но не «жирности», а именно динамичной широты, размашистости, «богатырскости»), его «избыточности» постоянно у Маяковского, как в эпическом, так и в чисто лирическом дискурсе. Так, в поэме «Люблю» поэт говорит, обращаясь к любимой: «*Ты знаешь, / я же / ладно слажен // и все же тащусь сердечным придатком, плеч подгибая косую сажень*». Мотив тесноты, вырастающий

пикников не устраивать, / ни сражений . // Но все ж / не по мне — / проклятая жилплощадь : / при моей , / при комплекции — / проживи на сажени!» (с. 339).

Тесноту жилплощади Маяковский описывает гиперболически-гротескно: «гнездо – / меж клеток и солений, / где негде даже приткнуть губу». К этому мотивному ряду примыкают и неизменно важные для Маяковского коннотации несвежести, негигиеничности – все, связанные с уходом за телом неудобства, которые в первую очередь должны быть устранены в бытовой жизни людей будущего: «Морда в пене, смыть бы ее»; «Мутит чад кухонный. / Встаю на корточки. // Тянусь с подоконника мордой к форточке» (с. 341). Теснота и несвежесть «сардиночного унылого быта» настоящего становится стимулятором утопии о будущей жизни «на крыльях».

Маяковский изображает одни сутки человека будущего в его основных занятиях – труд, игра и т.д. Ключевой чертой его жизни становится непосредственно «завязанная» на телесности самого автора чистота, гигиеничность: приборы вроде «электросамобрителя» становятся неотъемлемой чертой грядущего быта. Бытовой комфорт, чистота – постоянный показатель будущего у Маяковского, он описывает его добродушно с глубоким внутренним удовлетворением, в строках о будущем комфорте нет ощутимой натруженности, которая присутствует во многих строчках Маяковского о войнах, битвах и т.д. Предвкушаемый поэтом комфорт технизирован – за человеческим телом ухаживают умные машины: «Спросонок, / но весь — / в деловой прыти, // гражданин / включил / электросамобритель. // Минута — / причесан, / щеки — / даже // гражданки Милосской / Венеры глаже. // Воткнул штепсель, / открыл губы: // электрощетка — / юрк! — / и выблестила зубы. // Прислуг — никаких! / Кнопкой званая, // сама / под ним / расплескалась ванная. // Намылила / вначале — // и пошла: / скребет и мочалит» (с. 343).

непосредственно из самой жизни Маяковского, из реалий советского быта с его «уплотнением» встречается и в поэме «Хорошо»: «Двенадцать квадратных аршин жилья. / Четверо в помещеньи: // Лиля, Ося, я / и собака Щеник».

Главный показатель жизни нового человека – оптимизация, эргономичность используемого пространства, в том числе идеальное соответствие комплекции человека носимой им одежде²¹⁰: «Одевается — / ни пиджаков, / ни брюк; / рубаха / номерами / не жмет узка. // Сразу / облакается / от пяток до рук / шелком / гениально скроенного куска» (с. 343).

Трудится этот рядовой гражданин будущего на заводе по выработке прессованного воздуха, в абсолютной чистоте и свежести: «Вырабатывается из облаков искусственная сметана и молоко»²¹¹ (с. 347).

Чистота – основная примета трудовой телесности будущего: «чисто-чисто. / Ни копостей, ни сажки». Работают «бодро как белка», потом непременно «под душ». «Никакой кухни, никакого быта», «Посуда – самоубирающаяся. Поел – и вон» (с. 347). В таком тотальном комфорте любой, даже самый рядовой гражданин не может не реализовать свой духовный потенциал, поэтому в будущем «и сапожники, и молочницы – все гении» (с. 349).

Такой же чистотой и динамичностью отличается и телесность игровых жестов: «В гоночной, / всякого ветра чище, // прет, / захватив большой мячище», «И старики повылезли, забыв апатию» (с. 350). Игровые движения характеризуются постоянной динамикой и при этом значимой для Маяковского ровностью и глубиной дыхания: «Вверх /, вниз, / вперед, / назад, / - перекувыркнутся / и опять скользят. Ни вздоха запыханного, / ни кислой мины»²¹² (с. 351). Игра обрисована Маяковским как полная и продуктивная выработка телесных ресурсов: «Стемнеет, / а игры бросить лень».

²¹⁰ Известно, что Маяковский предпочитал прочные, удобные в использовании, долгосрочные вещи, вроде голландских рубашек. Вот и в будущем он мечтает о бесконечно служащей одежде и обуви: «Баумки не истаскать».

²¹¹ Интересный образ: обычно «воздушность», неосязаемость предметов бытового обихода и пищи у Маяковского маркируется негативно: например, в поэме «Человек», где бестелесность райского жития погружает лирического героя в смертельную скуку или в «Мистерии-буфф», где бутафория рая с негодованием отвергается «нечистыми». Здесь же, видимо, подразумевается, что выработанные из воздуха продукты способны насытить человека.

²¹² Глубокое ровное дыхание в противовес задыханию всегда становится у Маяковского, для которого так важно все связанное с горлом, речевым аппаратом, показателем цельности и гармонии телесно-духовного единства личности.

Описывая досуг людей будущего Маяковский наслаивает фантастическое пространство на реальное, и телесные движения, довольно обычные на земле под воздействием силы тяготения в небе предстают достаточно причудливо: за размотавшимся клубком приходится снижаться на самолете до земли, дети заняты ловлей комет²¹³. Особый интерес представляет игра, в которую играют школьники между занятиями: *«Подбросят / мяч / с вышотищи / с этакой, // а ты подлтай, / подхватывай сеткой <...> Наконец / один / промахнется сачком. / Тогда: /– Ур-р-р-а! / Выиграли очко!»*²¹⁴ (с. 351). Проводя львиную часть времени в воздухе на личном летательном аппарате, который тоже олицетворен и служат людям, как домашние животные («жеребенком – аэроплан привязной»²¹⁵), человек способен досконально осмотреть небо и, разумеется, не обнаружить там «никакого бога».

Личная жизнь в будущем, как и в настоящем, характеризуется Маяковским такой частной, но значимой характеристикой, как равенство пространственных и телесных пропорций партнеров, эксплицирующая одинаковость их положения перед лицом большого любовного чувства: *«Щека к щеке, / к талии – талией, - // небо / раза три облетали»* (с. 354) - так он описывает свидания будущего²¹⁶.

И все же основным параметром утопии грядущего становится широта пространства, простор, предоставляющий возможность для полной реализации телесных возможностей, и противопоставленный тесноте, стиснутости, ограниченности, в которых вынужден жить поэт в настоящем: *«Простор тебе – не Петровский парк, / где все протерто задами парок»; «Найдешь комнатенку, / и то — не мед. / В домком давай / фининспектору данные. // А тут — благодать! / Простор — / не жмет. / Мироздание!»* (с. 354).

²¹³ В этом образе узнается раннефутуристический призыв Маяковского: *«Будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь»*.

²¹⁴ Об этом описании как одном из подтекстов стихотворения О. Мандельштама «Да я лежу в земле, губами шевеля» см. <http://www.lechaim.ru/ARHIV/219/soshkin.htm>

²¹⁵ Еще одно опосредованное проявление лошадиной темы. Лошади у Маяковского всегда очеловечены. Даже в ироническом контексте он употребляет по отношению к ним категории, обычно применимые только к людям: *«Футбол – скука, / занятие разве / что для лошадиной расы»*.

²¹⁶ Ср. в «Письме Татьяне Яковлевой»: *«Ты одна мне ростом ровень, встань же рядом – с бровью брови»*.

Маяковскому претит однонаправленное, «колейное», спотыкающееся движение с его неуклюжестью; будущее должно разомкнуть пространственные рамки, дать возможности для свободного перемещения, аннигилирующего саму возможность неудобств, связанных с теснотой. Любое средство передвижения, не способное покрыть хоть какое-нибудь одно пространство (будь то земля, воздух или вода) или реализовать какой-нибудь тип движения, «навязывающее» человеку то или иное направление, отвергается Маяковским, мечтающим об универсальных машинах (схожих с современными ракетами), способных доставить человека напрямик к солнцу или к луне: *«А то еще / в древнее время / были, / так называемые / автомобили. // Тоже — / мое почтеннице — / способ сообщеньца! // По воздуху — / нельзя. / По воде — / не может. / Через лес — / нельзя. / Через дом — / тоже. // Теперь захочу — / и в сторону ринусь. / А разве — / езда с паровозом! / Примус! // Теперь / приставил / крыло и колёса / да вместе с домом / взял / и понесся»* (с. 356).

«Простор» как ключевая метафора утопической части поэмы, подвергаясь своеобразным смысловым модификациям, проецируется и на сферу искусства. Музыка будущего отличается звуковой свободой и мощью (*«Шаля такие ноты наляпаны»*), а кино выходит из тесноты кинотеатров на просторы вселенной: *«А дальше / в кинематографическом раже // по облакам — / верстовые миражи. // Это тебе / не «Художественный» / да «Арс», // где в тесных стенках — / партер да ярус. // От земли / до самого Марса // становись, / хоть партером, / хоть ярусом»* (с. 357).

То же самое относится к танцам, которые теперь можно танцевать прямо на небе, что опять же подразумевает свежесть, свободу и изящество движений человеческого тела: *«в грядущем / и это станется — // прямо / по небу / разводят танцы. // Не топоча, / не вздымая пыль, / грациозно / выгибая крылья, // наяривают / фантастическую кадрили. /А в радио — / буря кадрили»* (с. 357).

Маяковский, выступая в роли «грядущих дней агитатора», понимает, что они далеко, но пытается своей поэзией хоть немного их приблизить, подвести к ним хотя бы на шаг. И в финале поэмы напоминает, что свободная телесность грядущего завоевана физическими страданиями настоящего: *«Чтоб в будущий / яркий, / радостный час вы / носились / в небе любом — // сейчас / летуны / разбиваются насмерть, / в Ходынку / вплющившись лбом»* (с. 360). И эта поэтическая работа на будущее подразумевает телесное и духовное истощение, постоянную напряженность, которые сам поэт и диагностирует: *«Чтоб в будущем веке / жизнь человечья // ракетой / неслась в небеса — / и я, / уставая / из вечера в вечер, / вот эти / строки / писал»* (с. 360). Таким образом, Маяковский и в финале поэмы проецирует свою телесность на всех современников, предлагая им, перестав «ползать»²¹⁷, завоевать себе свободное пространство, проверить небо на ощупь (достоверным Маяковским признается только то, что имеет физические параметры, только то, что подлежит чувственному восприятию²¹⁸): *«Довольно / ползать, как вошь! / Найдем — / разгуляться где бы! / Дашь / небо!»* (с. 361). При этом поэтическое «завоевание» неба связано с конкретным, активным и даже агрессивным оперированием словом-оружием: *«Слов / отточенный нож / вонзай / в грядущую небыль»* (с. 361).

Поэма «Летающий пролетарий» не входит в число наиболее удачных крупных произведений Маяковского. Это связано всё с теми же ощутимыми схематизмом и механистичностью, которые мы отмечали при анализе других вещей поэта. Однако она очень показательна в плане предельно физиологизированного стремления Маяковского к счастливому будущему – стремления настолько отчаянного, что в нем поэт не замечает или не хочет замечать того, что рисуемая им картина грядущего вселенского уюта отличается крайне болезненной, нездоровой чистотой, граничащей с

²¹⁷ Ползанье у Маяковского всегда отрицательно представленное телесное движение.

²¹⁸ Здесь, помимо прочего, возникают интересные параллели Маяковского и его лирического героя с тургеневским Базаровым, не раз, как и сходства с героями Достоевского, отмеченные исследователями.

пустотой. Тотальная «проветренность» будущего мира, его жутковатая стерильность будут свойственны и утопии будущего в пьесе «Клоп», но зачатки этой концепции мира, где вся жизнь человека «причесана» и систематизирована, лишена стихийности «неприбранных» внутренних эмоциональных, духовных жестов (при сохранении конкретики внешней телесности), где отсутствует необходимая человеку живая, внутренняя тревога и т.д., заметны уже в «Летающем пролетарии»²¹⁹. Непосредственно же для нашего исследования поэма оказывается интересна тем, что в ней Маяковский в своеобразном фантастическом и фантазмагорическом плане разворачивает и актуализирует (сознательно или бессознательно) значимые характеристики собственной телесности (отвержение тесноты, чистоплотность и т.д.) и концептуальные черты телесности коллективной.

Выводы по второму разделу третьей главы:

1. В поэме "Летающий пролетарий" телесность реализуется в двух смысловых планах: деформированная телесность, связанная с процессом борьбы за утопию, с болевыми реакциями, страдающим телом, и утопическая телесность, акцентирующая особенности функционирования человеческого тела в коммунистическом будущем.

2. Ключевыми характеристиками телесности будущего становятся в поэме возможность нестесненного жеста, свободного перемещения в пространстве, отсутствие материальных ограничителей для реализации физических и духовных потенций, чистота и простор.

3. В поэме Маяковский в фантазмагорическом ключе актуализирует и проецирует на современников интенции, свойственные собственной телесности (невмещаемость в тесные пространства, абсолютизация личной

²¹⁹ При этом нельзя не отметить, что сами картины будущей жизни, визуализированные в поэме наглядно и объемно, довольно сценографичны: не случайно по поэме снят замечательный мультфильм «Летающий пролетарий» (1962, реж. И. Боярский, И. Иванов-Вано).

гигиены и т.д.), «переводя», таким образом, индивидуальную телесность в коллективную.

3.3. Олическая рецепция телесности в поэме «Хорошо!»

Поэму «Хорошо!» [Маяковский, Т. 8, с. 233-328]²²⁰ Маяковский в автобиографии называл вещью «программной», «вроде «Облака в штанах» для того времени». Там же Маяковский кратко, но очень емко прописывает творческие установки и коррективы, которые он вносит в свою поэтику для того, чтобы реализовать грандиозную цель – осуществить поэтическую летопись Октябрьской революции: «Ограничение отвлеченных поэтических приёмов (гиперболы, виньеточного самоценного образа) и изобретение приёмов для обработки хроникального и агитационного материала. Иронический пафос в описании мелочей, но могущих быть и верным шагом в будущее; введение для перебивки планов, фактов различного исторического калибра, законных только в порядке личных ассоциаций» [Маяковский, т. 1. С. 28-29]. Ни одно другое произведение Маяковский в автобиографии не комментирует столь подробно с точки зрения техники его создания. Действительно, к «Хорошо!» у поэта было особое отношение: ему предстояло создать монументальную и в то же время достоверную поэтическую хронику революционных и постреволюционных событий. Черты поэтики, обозначенные Маяковским, сказались и на «телесных» аспектах произведения.

Стремясь к максимальной точности в передаче фактов, к сохранению в художественной ткани того, что произошло в действительности, опираясь на ряд содержащих воспоминания очевидцев и участников Октябрьского переворота источников²²¹, ведомый уважением к ещё «тёплой» истории и любовью к порожденной ею действительности, Маяковский, несмотря на

²²⁰ Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²²¹ Материал «шел в мои руки, голову со всех сторон», – вспоминал сам поэт [Катанян, 1958, с. 307].

заявленный в самом начале отказ от эпичности (*«ни былин, / ни эпосов, / ни эпопей»*), создает широкое лироэпическое полотно, выкладывает своеобразную мозаику революционных событий. По справедливому предположению В. Катаняна, «поэма задумана и начата была в одном ключе, но могучая и активная сила лиризма, владеющая поэтом, вмещалась и смешалась с эпосом, стерла границы, вобрала в себя и преобразила весь материал» [Катанян, 1958 с. 287].

Даже в эпическом, по преимуществу, произведении Маяковский остался главным лирическим героем. Действительно, в «Хорошо!» – поэме, казалось бы, эпической по всему своему существу – доля лиризма очень велика, а в 14-й главке, где поэт повествует о том, как он вылечил от голода свою возлюбленную, пронзительный лиризм достигает своей вершины. Стоит отметить, что образ глаз любимой оживляется Маяковским: вместо подразумеваемых эпитетов к *«глазам-небесам»* (синие, голубые) у Маяковского конкретика оттенков: *«круглые да карие, / горячие до гари»*. Однако даже в этот квазилирический образ вплетена эпическая нота: это глаза не только любимой Лили, но глаза всего голодающего и страдающего народа, генерирующего такую степень страдания, что даже солнце кажется *«тифозной вошью»*. Но и эти нечеловеческие страдания не могут лишить бодрости и оптимизма поэта: *«Мне легче, / чем всем, - / я Маяковский. // Сижу и ем / кусок конский»* (с.295).

В дооктябрьском творчестве лирическое начало часто концентрировалось у Маяковского в образе «сердца». И в «Хорошо!» он с самых первых строк двойным повтором акцентирует этот образ, делая сердце даже одним из возможных хронотопов действия поэмы: *«Это время гудит / телеграфной струной, // это / сердце / с правдой вдвоем. // Это было / с бойцами, / или страной, / или / в сердце / было / в моем»* (с. 235). Таким образом, «Хорошо» «рифмуется» с «Облаком в штанах», где всё внешнее действие с бунтами и призывами к революции, по меткому наблюдению Е. Эткинда, происходит во внутреннем пространстве лирического героя, в его сердце и душе. В

«Хорошо!» тоже постоянны два наслаивающихся друг на друга плана: подробное, почти хроникерское описание событий внешней действительности и их «сердечная» проекция, выражающая интимное, заветное отношение Маяковского к описываемым им событиям. «Хорошо!», таким образом, представляет собой уже послереволюционный вариант программного для Маяковского сочленения «внутреннего человека» и внешней действительности.

Материализованное поэтическое слово (сама поэма как слово поэта) предстает в координатах его одухотворяющей и мобилизующей силы: оно вверху шелестит, как знамя. Движение вверх символизирует у Маяковского движение к духовному, сакральному и связано с христианской мистерией²²² (страданием и величием подвига Христа): *«Мы / распнем / карандаш на листе, / чтобы шелест страниц, / как шелест знамен, / надо лбами / годов / шелестел» (с. 236).*

В «Хорошо!» Маяковский использует излюбленные телесные зоны (губы, рот, глаза, лоб, ухо, шея, зубы) как поэтические средства. Стоит отметить, что все они находятся на голове, которая у Маяковского является, прежде всего, телесным вместилищем направляющей и преобразующей мысли. В зависимости от авторских симпатий/антипатий, включения в образный ряд и т.д. различаются наполнение, осмысление, стилистическое оформление этих телесных зон. Не менее активны и другие части тела и органы.

Через всю поэму проходит сквозное противопоставление «своих» и «чужих», маркируемое зачастую именно телесными образами. Враги у Маяковского лишены главной идентифицирующей человека как личность части тела – лица, оно заменяется на «рыло», подчёркивая их животную, нечеловеческую сущность (*«Власть / к богатым / рыло воротит, / чего подчиняться ей?!»*, *«наквась щиблетину, чтоб видеть рыло в ней»* - орёт

²²² Маяковский часто прибегает к мистериальности: так по правилам средневековой мистерии построена пьеса «Мистерия-буфф». Мистериальные сюжеты, однако, подвергаются у Маяковского концептуальному пародированию.

денщику штабс-капитан Попов и т.д.²²³). Постоянное качество врагов – лицемерие (*«злобу в башках куполов тая, / притворствуют церкви, / монашьи шельмы»*). В сцене бегства белых из России Маяковский демонстрирует, как экстремальная ситуация обнажает их истинную сущность, ранее лицемерно скрываемую: *«кадеты, / на что уж люди лояльные, / толкались локтями, / крыли матюгом», «бьёт / мужчина / даму в морду, / солдат полковника сбивает с мостков»* (с. 307).

В то же время, персонажи, близкие Маяковскому, даются в аспекте их земляной, нутряной силы (*«до самой мужичьей / земляной / башки / докатывалась слава», «задумывалась казачья башка», «поворачивались к тракторам / крестьян заскорузные сердца»*). Их лицо – открытое, видимое: *«высоко над воротником поднялось лицо Коновалова»²²⁴, «розовые / лица. Револьвер / желт. / Моя милиция меня бережет», «Нога / крепка, / голова / высока»* (с. 325). В них подчёркивается душевная составляющая (*«путиловец – нежней папаши»*).

Телесным ретранслятором лозунгов и призывов в поэме является рот, поэтому его бездвижие, статика речевого аппарата, готовность к молчаливому согласию оценивается поэтом отрицательно (*«Пока соглашатели / замазывали рты, / подходит казатчина и самокатчина»*). Звуки, производимые «чужими», отличаются однообразием (*«и все стаканами: / дон и динь и шпорами / динь и дон»*), в них подчёркивается бездуховная агрессия (*«взревел усатый нянь: / В кого? / да говори ты нараспашку»*), склонность к истеричности (визгливость) и неполноценность (*«щебечет иной адъютантик»*), в то время, как голос революционеров громкий и зычный (*«в эту тишину / раскатившийся всласть / бас, / окрепший / над реями рея»*), наполнен чёткостью и сосредоточенностью (*«в сумерках / тоньше дискантовой струны / не галдеть / и не делать заведенья»*).

²²³ Эта замена лица на морду, рыло и т.д. - постоянный элемент описания врагов у послеоктябрьского Маяковского, в частности, в сатирических произведениях: у хулигана «рыло мандрилье» и т.д.

²²⁴ Лицо в поэме описывается через ряд точных, идентифицирующих деталей: так передаётся, например, скорбная сосредоточенность Блока: *«Лицо / скупее менял, / мрачнее, / чем смерть на свадьбе»*.

питейного»), слова, обращённые к своим, наполнены необходимостью мобилизации и отпора: *«Довольно, / довольно, / довольно / покорность / нести / на горбах»*. Речевое противопоставление «своих» и «чужих» даётся Маяковским открыто и отчётливо: *«А в конце у Лиговки / другие слова / подымались из подвалов»* (с. 251) и т.д.

Такая часть тела, как зубы, чаще всего появляется в контексте их сжатости, символизирующей готовность революционеров к любой телесной боли, или зубовного скрежета (*«То громом, / то шёпотом / этот ропот / сползал / из Керенской тюрьмы-решета, // в деревни шёл по травам и тропам, / в заводах сталью зубов скрежетал»*, (с. 238)), который могут производить не только люди, но и неодушевлённые вещи. Наблюдается и ряд других контекстов: уменьшение зубов (зубьев), связанное с революционным наступлением (*«редели / защитники Зимнего, / словно зубья у гребешка»*), голодное «щёлканье зубами» (*«зубами щёлкают, / - картошка – пир им», «лёжа в такую вот гололедь / зубами вместе проляскав»*).

Столь же разнообразно, как «голосовые», представлены в поэме и образы, связанные со слухом: от шёпота, провоцирующего его напряжение, до громоподобных, оглушительных речей и монологов.

Шея в отрицательном смысловом окружении предстаёт в контексте «сесть на шею» (*«На шее кучей Гучковы, / черти, / министры, / Родзянки... // Мать их за ноги!»*²²⁵).

Активны в поэме руки: *«и руку жал», «крестил профессорской рукой», «его же носят на руках»*. Для описания рабочей массы ключевым оказывается мотив сжатости, крепкой силы рук: *«зажмите, / косарь и кователь, / винтовку / в железо руки», «есть захотелось – пояс потуже / в руку винтовку и на фронт»* (с. 286) и т.д.

Всю свою телесность Маяковский ориентирует на жадное вбирание/впитывание единой коллективной силы: в этом процессе объединяются самые разные части тела: плечи (*«шёл / опять / на плечах /*

²²⁵ Грубоватые выражения вроде «мать их за ноги» частотны у Маяковского в обращении к врагам.

пулеметной пальбы»), глаза и мышцы («чтоб из книги / через радость глаз, / от свидетеля счастливого // в мускулы усталые лилась / строящая и бунтующая сила», с. 236). Каждое движение заострено на общую победу, всё лишнее безжалостно отшвыривается («Чужие партии / бросали швырком», «отдавали большевикам / гроши, / и силы, / и голоса»). Иногда смешение разных телесных реакций направлено на достижение комического эффекта, так, Керенский «путает» зрение и слух: «Что? / Не дают? / Не слышу без очков» (с. 242).

Зренье, глаза в поэме даны через интенцию внимательного и всеобъемлющего взгляда: «Уставился Блок, / и Блокова тень / глазеет, / на стенке привстав», «видят редких звезд глаза», «топырили глаза-тарелины». Широта взгляда противопоставляется его насильственному сжиманию / сужению: «карие глазница сжала / города опухоль», «вспухли щеки, / глазки- / щёлки». Зренье самого автора при этом – сквозное, «рентгеновское»: он видит, как из гниющего сора «коммуны дома прорастают»²²⁶.

Большое значение имеет в поэме возраст как телесное состояние, внешний вид и т.д. Враги у Маяковского – старые, неприятные, жирные. Такова, например, мадам Кускова («Любовь и страсть / вернулись к старушке... // Её волос / пожелтелые стружки / причудливо склеил / слезливый восторг», «Старушка тычется в подушку», плачет, она «сохнет и вянет»); и её «усатая няня, / выдавшая виды / П. Н. Милюков»²²⁷, с «умишком хилым», говорящий: «Оставь Кускова, / в наши лета, // любить задаром / смысла нету» (с. 246), призывающий Кускову «полечиться» от нервов. Таковы и цари, которые «рождались, жили, старели», министры «в мягких мебелиях» и «в меди блях» и т.д. Сама Россия в глазах неприятеля представляется старой и больной: «Рехнулась, / старушка Рассея? // Касторки прими! / Поправьсь! / Выздоровь!» (с. 250). Старость яростно отвергается Маяковским: «Сгинь – /

²²⁶ Сквозной характер зрения вообще свойственен Маяковскому: ср. в «Облаке в штанах», где он «прозревает» «в терновом венце революций...шестнадцатый год».

²²⁷ Трансгендерные, травестийные образы нередко используются Маяковским для отрицательной характеристики персонажа.

стар. / В пух, / в прах». «Чужие» описываются в ироническом ключе неустойчивости, шаткости, пустоты под маской ложного величия. Так, например, характеризуется Керенский: *«глаза у него бонапартьи / и цвета защитного френч», «от орлов, от власти, одеял и кружевца // голова присяжного поверенного кружится», «болтает сорокой радостной», «опьянён своею славой / пьяней, / чем сорокоградусной», «пришит к истории, / пронумерован / и скреплен» (с. 243).* Во всем их облике Маяковский отмечает бессильную тяжесть и жирность: *«они упадут / переспевшей грушей, / как только их потрясут», «с песней, / с виски // сыты по-свински», «капитан упился, / как сова», «в обозах еды вкуснятся, / консервы – пуд», «ощерившие сытую пасть» (с. 276).* Трусость «чужих» («национальные трутни», «разная сволочь и стерва», «королевства и демократии со своими подмоченными «фратэрните» и «эгалитэ» и т.д.) всячески подчеркивается Маяковским: *«Забились под галстук / – за что им приняться? / Как будто топор / навис над затылком», «каждого трясись²²⁸, / который в каске», «за Гатчину / забившись, // улепетывал бывший», «тринадцать визгов Сдаваться! / Сдаваться!», «не выдержав молчания, / сдавался слабый, / уходил от испуга, / от нерва», «боязнью одолён, // снялся бабий батальон», «дрожи, / капиталова дворня, / тряситесь, / короны на лбах», «жир / ёж / страх / плах», «храбрецы расстреливали кучей // коммуниста одного / да и тот / скручен», «офицера его величества // бежали от выстрелов, / берег вычистя» (с. 281).*

«Свои» у Маяковского, напротив, предстают в координатах энергии, силы, бесстрашия, обусловленного их телесной («*Бронштейн бескартузый*», «*бесштаный Левка*», «*голь*»), не стеснённой даже одеждой²²⁹, духовной отчаянной обнаженностью, открытостью. Маяковский по-разному подчеркивает сплочённость рядов революционного пролетариата: это и

²²⁸ Страх материализован и «переведён» сразу в непосредственную, свойственную ему телесную реакцию: не каждого бойся, а «каждого трясись». Типичный для Маяковского приём отелеснивания/овнешнения содержания внутреннего, эмоционального плана.

²²⁹ В то время как «одетость» неприятелей подчеркивается и акцентируется: «*аксельбантами увешаны до пупов*» и т.д.

единство в схватке («гремели, / бились / сапоги и приклады», «Братайся, / дерущийся взвод!») и единение в скорби: «как будто / водою / комнаты полня, / текли, / сливались над каждой потерей»²³⁰. При этом в каждом отдельном члене массы, в образе человека как такового для Маяковского по-прежнему принципиально значимо единство тела и души (в том числе и пролетарской): «Или / возьму телефон, / или вон из тела / пролетарскую душу» (с. 253).

Революционное противостояние описывается Маяковским в терминах поединка коллективных тел. Такое описание было аллегорически отработано им ещё в поэме «150 000 000», но в «Хорошо!» это противостояние приобретает живые телесные и социально-конкретные черты: «Две тени встало. / Огромных и шатких. / Сдвинулись. / Лоб о лоб»²³¹. / И двор / дворцовый / руками решётки / стиснул / торс / толп. Качались / две / огромных / тени / от ветра / и пуль / скоростей / да пулеметы, / будто / хрустенье / ломаемых костей» (с. 256). Коллективное революционное тело описывается в координатах максимальной сплоченности: «блузы прилипли к потненьким», «в наши / вагоны, на нашем / пути, / наши / грузим / дрова», «нашим / товарищам / наши / дрова / нужны: / товарищи мёрзнут» (с. 271). Часто Маяковский даёт рабочую массу через остранённый взгляд: мальчика («Дяденька, / что вы делаете тут, / столько больших дядей?»), буржуев, не понимающих, за что борются рабочие («что вы знали, / кроме хлеба и воды, - / с трудом / перебиваясь / со дня на день», «быть с/ разорванным бóмбицей, / можно / умереть / за землю за свою, / но как / умирать / за общую?»), белых полковников («чудовища большевицкие») и т.д. Коллективное тело всегда готово к принятию боли и к смерти: «свинцовый / льётся на нас кипятком, / одни мы / и спрятаться негде»; «кто костями, кто пеплом / стенам / под стопу / улеглись, / а то и пепла нет / от трудов, / от каторг / и от пуль / и

²³⁰ Мотив наполнения комнаты слёзной «водой» встречается и в поэме «Про это», что позволяет расценивать его как сопутствующий описанию серьёзных эмоциональных потрясений, будь то любовь или скорбь за погибших товарищей. «Водных» образов вообще много в поэме: «На воду сумрак похож и так – бездонна синяя прорва», «кругом тонула Россия Блока» и т.д.

²³¹ Маяковский заостряет столкновение, наводя крупный план именно на лбы, чем свидетельствует, что это столкновение не только тел, но и мыслей, идей.

никто / почти / от долгих лет» (с. 319). Сплочённость подчеркивается и чисто комическими эффектами: *«шуба широкого потребления».*

«Сердце» коллективного тела – Ленин – в поэме по-прежнему внешне непритязателен, но представляет собой нерв и центр революционных событий, его внутренняя значительность при внешней неприметности всячески подчеркивается Маяковским: *«С а м приехал, / в пальтишке рваном, / ходит, / никем не опознан», «Ильич гримированный / мечет шажки».* В Ленине сосредоточено ядро революционной силы, поэтому Маяковский и отвергает Мавзолей как символ его смерти: *«Но в эту дверь / никакая тоска / не втянет меня / чёрна и вязка, / души / не смущу мертвизной // он бьется, / как бился, / в сердце, / в висках / живой человеческой весной» (с. 318).*

В конце концов, противопоставление своего и чужого восходит у Маяковского к общей антитезе живого, движущегося («республика наша строится, дыбится») и мёртвого, аморфного, нежизнеспособного: (*«Другим / странам / по сто, / История – / частью гроба»*).

Таким образом, с точки зрения социальной маркированности, телесность в поэме привычно делится на маркированную положительно и отрицательно. Если общая интенция революционной телесности – объединение, уплотнение, склеивание (*«и вставляли / села, / содрогая воем, / по дороге / топоры / крестя»²³²*), то капиталистическая действительность, наоборот, разваливается, разламывается: *«фрак старья / разлазится / каждым швом».* Частотен в поэме мотив удушения, именно в нем концентрируется зачастую телесная агрессия у Маяковского: благородная и высокая со стороны революционной борьбы (*«молодцы-венцы / буржуям / под зад / наддают коленцем», «не задушим, / так нас задушат», «как будто руки / сошлись на горле, / холёном / горле / дворца»*) и низкая и подлая со стороны тех, кто противостоит революции: *«быть / Керенскому / битую / и ободрану», «от винтовок / говорка / скоро / Зимнему / шататься», «каждой лестницы /*

²³² Еще один частный прием концентрирования действия – перевод глагольности страдательного залога в действительный.

каждый выступ / брали, / перешагивая через юнкеров», «горло нащупали / и стискивают», «со всех концов / блокады кольцо», «могилы / копайте, / гроба / копите», «и руки / холёные / туго у горл», «этой сволочи / мало повешено», «повыпускаем им потроха», «будьте / дважды / прокляты / и трижды / поколейте!», «с Дону, / с плёточкой, / извольте понюхать», «В рог! / В бараний! / Взбунтовавшиеся рабы!» (с. 255 и др.)

Параметры коллективной телесности утверждаются Маяковским отчетливо: *«Мы – / голодные, / мы – / нищие, / с Лениным в башке / и с наганом в руке»* (с. 282). Единство со всей землей осуществляется на основе совместно пережитых тягот: *«Землю, / с которой / вместе мёрз, / вовек / разлюбить нельзя»* (с. 292). Важным параметром становится преодолённая, превратившаяся в силу телесная слабость, сами напряжённые усилия преодоления слабости и болезни. Телесная слабость оказывается мощным, объединяющим массы в единый революционный организм фактором: *«Слабеет тело // без ед и питья, / носилки сделали, / руки сплетя»* (с. 300). Суммарная воля масс поднимает на ноги даже Ленина: *«и вливалось / в Ленина, леча, / этой воли / лучшее лекарство»* (с. 303). Отелесненная воля пролетариата предстаёт как фундаментальное основание революционной победы: *«в холоде, / голоде / и нагоде // держали взятое / да так, / что кровь / выступала из-под ногтей»* (с. 304). Отелеснен у Маяковского и ретранслятор этой воли – *«песня боевая»,* которая *«не гнулась, / когда пулемётом крошило / вставала, / бесстрашная, / в дожде-свинце»* (с. 311). При этом сам Маяковский индивидуализирует себя как часть коллективного организма, включаясь в его динамичную жизнь: *«Я в этом каменном котле / варюсь», «в пальбу / присев на корточки, // в покой / глазами к форточке, / чтоб было видней».* Однако это «различение» происходит в рамках общей неразличимости, поэт не выделяет себя из общей массы: *«я ли, / вы ли // откопали, / вырыли», «носил с миллионами / сердце моё / уверен, / и весел, / и горд, / и торжествен», «приспособил к маршу такт ноги»* (с. 325).

Именно энергия преодоления оказывается самой мощной скрепой со своим отечеством, эксплицируя патриотическую тематику произведения. Именно в ней выплавляется не квасной, а подлинный патриотизм: *«Можно забыть, / где и когда // пузы растил / и зобы, / но землю, / с которой / вдвоем голодал, / нельзя никогда / забыть»*, *«где с пулей / встань, / с винтовкой ложись, / где каплей / льешься с массаами, / - с такую землю / пойдешь на жизнь / на труд, на праздник / и на смерть»* (с. 305). Традиционное для Маяковского противопоставление «жирности» как маркера мира чужого и худобы как черты «своего» остается в высшей степени актуальным и для «Хорошо!»: *«В лицо вам / толще / свиных причуд, / круглей / ресторанных блюд // из нищей / нашей / земли / кричу: / «Я / землю / эту / люблю!»* (с. 298).

Как и в других произведениях, в «Хорошо!» для Маяковского остаются важными образы, связанные с животной, зооморфной телесностью, со «зверскими» ассоциациями и средствами. Они могут эксплицировать пролетарское единство²³³: *«Но тень / боролась, / спутав лапы, / и лап / никто / не разнимал и не рвал»* (с. 257). Но могут быть и связаны с образами неприятеля (*«четверолапые зашагали, визг шел шакалий»*): так, восторженная толпа *«распрягла моторы»* и *«взамен лошадиной силы» «сама на руках носила»* Керенского, а белый офицер характеризуется как *«мерин сивый»*. Зооморфные образы наделены большим витальным потенциалом: так, купленная на базаре *«лошажья нога»* сразу *«очеловечивается»*: *«мех на глаза, / как баба-яга, // идут назад / на трёх ногах»* (с. 288).

Часто Маяковским с помощью телесной образности оформляются визуальные картины, поэт апеллирует к живописи, к жанровым картинам: *«В аплодисментном плеске // премьер проплывёт над Невским. И дамы, / и дети-пузанчики / кидают цветы и розанчики»* (с. 241). В. Альфонсов, говоря о связи поэзии Маяковского с живописью, справедливо отмечал: «Сам лиризм Маяковского носит... изобразительный характер. Чувство и мысль

²³³ Вообще сопоставление пролетарской массы с «рабочими» животными (в первую очередь, с лошадью) частотно у Маяковского.

поэта, нагнетаемые до предела, как бы стремятся реализовать себя – не в слове, не в прямом высказывании, а в зримом действии, в предмете, даже в постороннем человеческом образе» [Альфонсов, с. 181], «он доверяет своей живописи, знает, что она скажет сама» [Альфонсов, с. 186], «создавая широкое историческое полотно, Маяковский не строит психологического сюжета. Опасность политического пересказа он хочет преодолеть другим путем – напряжённой динамикой колорита, чувственной осязаемостью каждого проходного образа, разнообразием интонаций» [Альфонсов, с. 195]. Помимо своей живописности, многие поэтические картины Маяковского и кинематографичны. Поэма «Хорошо!» дает множество примеров кинематографически подвижных изображений и «наплывов», самым ярким из которых, пожалуй, является описание взятия Зимнего в кульминационной 6-й главке. Часто Маяковский играет с приближением/отдалением кадра, что позволяет ему объёмно показать происходящее: *«мокрые, / тощие / под мышкой дровинки // чуть потолще / средней бровинки»* (с. 295). Нередко Маяковский пользуется и замедлением кадра, подчёркивая значительность описываемого: *«И падает Войков, / кровью сочась, / и кровью / газета / намокла»*²³⁴ (с. 318).

Заявленные в автобиографии художественные принципы Маяковский начинает реализовывать с самых первых строк поэмы. Сама природа появления образа у Маяковского связана с непосредственным переживанием. Будучи человеком непосредственного, живого восприятия, острой и активной реакции, Маяковский, следуя за фактами, вкладывает в запоминающуюся телесную метафору важную мысль о необходимости максимальной чуткости, остроты, восприятия этих фактов²³⁵: *«Телеграммой лети, / строфа, // воспаленной губой / припади / и попей / из реки по имени –*

²³⁴ Наслоение друг на друга разных планов (и зрительных, и смысловых) – вообще характерная для поэтики Маяковского черта. Так, в «Хорошо!» он постоянно совмещает общее и частное, духовное и телесное, внешнее и внутреннее, предметное и абстрактное: *«есть революция, а нету масла», «нельзя на людей жалеть ни одеяло, ни ласку», «кровать и мечты розоватит восток»* и т.д.

²³⁵ Эта чуткость, придирчивое отношение к своему слову являют себя на самых разных уровнях текста: так, Маяковский тонко разграничивает, например, оттенки молчания: *«молчанье надежд и молчанье отчаянья», «Умолк пулемёт. Угодил толков. Умолкнул пуль звенящий улей»*, почти сейсмографически фиксирует изменения движения революционной волны: *«шум, который тек родником, теперь прибоем наваливал»*.

/«Факт» (с. 235). Но «воспалённость» коннотативно подразумевает и некоторую болезненность – неизменный обертон телесных образов у Маяковского²³⁶. Мотив болезненности подчёркивается и библейской аналогией: «*Мы распнем карандаш на листе*». Аналогия творчества с распятием традиционна для Маяковского и отсылает, в первую очередь, к дооктябрьской поэме «Флейта-позвоночник», где творчество так же предстает, как распятие («*Видите, / гвоздями слов / прибит к бумаге я*»). Однако в «Хорошо!», в отличие от ранней поэмы, акцентируются скорее торжественные, нежели трагические, обертоны инвариантного сюжета распятия (революционеры идут «*с песней*²³⁷ *вместо Христа*»), хотя и образность «Флейты» отмечена сочетанием величественности и боли: «*творишь, / просветленных страданием слов, / нечеловечья магия*». Остаются для Маяковского значимыми и мотивы горячки, лихорадки, даже если временами они переводятся в сатирически сниженный, «заземлённый» регистр, как в пародирующей разговор няни и Татьяны Лариной из «Евгения Онегина» беседе мадам Кусковой и «няни» Милюкова: «*дай / окроплю / речей водою / горящий бунт*». Горячность пронизывает действия самых разных персонажей, в т.ч. спекулянтов: «*обнимут, / зацелуют, / убьют за руп*». С «горячей» образностью связано и постоянное совмещение Маяковским термосостояний холода и жара. Голодная и холодная зима изнутри растопляется человеческим взаимным теплом: «*в окно / сугроб / глядит / горбат, / не вымерзли покамест? / Морозы / в ночь / идут, / скрипят снегами-сапогами*» (с. 291), «*добудились еле – с углей горели*», «*только / в этой зиме // понятной / стала мне теплота / любовью, / дружб / и семей*», «*идут снега, /// мягка снегов, / тиха нога*» (с. 297).

Поэма насыщена большим количеством образов, передающих состояние революционной лихорадки: горячность пронизывает само изображённое

²³⁶ Здесь стоит вспомнить об отмечаемом многими мемуаристами патологическом страхе перед любой, даже самой ничтожной, болезнью, который на протяжении всей жизни испытывал поэт.

²³⁷ Песня, как и другие речевые образы, отелеснены в поэме: «*перебивая пуль разговор*», «*с красными вместе / спускается с гор / песня боевая*» и т.д.

пространство (*«от горящих вихров / шатался сумрак бурый»*), расширяющееся от «квартирного мирка»²³⁸ (*«Двенадцать квадратных аришин жилья, / четверо в помещении»*) до всего мира (*«с боков и с верхов – / непрерывная буря»*); являет себя в сюжетно-бытовых зарисовках: *«Нож – ржа. / Режу. / Радуюсь. // В голове жар / подымает градус»; «Телефон взбесился шалый, / в ухо грянул обухом»*²³⁹. «Горячка» объемлет практически весь хронотоп действия: *«рассвет / измождённый и поздний // встает над Москвой / горячкой тифозной»* (с. 297). Логическим образом лихорадка приводит к крайней степени истощения, которую испытывают главные герои поэмы: сам Маяковский и сражающийся народ в лице его конкретных представителей (так, красный командир пишет отчет с фронта: *«Пальцы корявой руки / буквы непослушные гнут»*²⁴⁰), но истощение это, дойдя до предела, перерождается в свою подготовленную им противоположность – невиданный телесный подъем, в глобальное становление, оформление, материализацию казавшихся несбыточными планов: *«И планы, / что раньше на станциях лбов / задерживал нищенства тормоз, // сегодня / встанут / из дня голубого, / железом и камнем формясь»* (с. 314).

Революцию в поэме сопровождает общая атмосфера стихийного, неуправляемого и одновременно парадоксально целенаправленного «броуновского движения», «шатания», трепета (*«за день / подмётки стопали, как за год похода»*): *«Этот вихрь, / от мысли до курка, / и постройку / и пожара дым // прибирала партия к рукам, / направляла, / строила в ряды»* (с. 270). Этот инициированный партией «разгул» социальной стихии часто воплощается в «огненных» образах и мотивах: *«и лишь хорохорятся костры / в сумерках густых», «огонь пулемётный / площадь остриг», «ладони держа / у огня в языках, / греется солдат», «солдату упал огонь на глаза, / на клочок волос лёг», «идет пожар сквозь*

²³⁸ Параллель этому образу узкого пространства находим в поэме «Люблю»: *«В вашем квартирном маленьком мирике / для спален растут кучерявые лирики»*.

²³⁹ Примечательно, что опять, как и в поэме «Про это», мотивы лихорадки связываются с сюжетом телефонного звонка.

²⁴⁰ Ср. Маркс – *«рукой дописывая восковой»* - важная для Маяковского тема слова написанного на экзистенциальном пределе, на грани.

бумажный шорох», «все поместья Богачевы / разметём пожарчиком», «эх, / не потухай, / петух милый» (с. 270 и др.) и т.д.. Кризисность, болезненность внутренней, «лирической» лихорадки (бывшая ключевой для поэмы «Про это») постепенно уступает место «эпическому» лихорадочному воодушевлению²⁴¹, болезнь обращается в здоровье, но и для него у Маяковского находятся универсальные «горячечные» метафоры. По ходу поэмы болезненная горячка преодоления превращается в приподнятую «горячку» установления завоеваний, в «горячку» строительства новой жизни, порыва к чаемому будущему, и в эту «высокую болезнь» Маяковский декларативно и восторженно встраивается сам, подчиняя ритм своей жизни и работы «размаха шагам саженьим» в общей «буче, / боевой, / кипучей»: «Я с теми, / кто вышел / строить / и мечь / в сплошной / лихорадке / буден, // Отечество славлю, / которое есть / но трижды – которое будет!» (с. 313).

Таким образом, руководящее партийное упорядочивание хаотической, стихийной массы не означает её гармонизации как таковой, а преобразует хаос в некий хаосмос – структурированный, но сохранивший хаотическую, разнонаправленно-всеобъемлющую мощь. Маяковский, таким образом, отражает картину новой жизни в её плотности, полноте и динамике, как и хотел: «отражена / от пят до лба, / грозюю омываемая, // как отражается толпа / идущими трамваями»²⁴² с. 284). И исключительность произошедшего контрастно подчеркивается установкой на описание повседневного, привычного: «Я дни беру / из ряда дней, / что с тыщей дней / в родне» (с. 293). При этом каждый из живой череды этих дней отелесненно-индивидуален: «день вбежал второпях, / криком / тишь порвав, // простреленным легким / часто хрипя, / упал / и кончался кровав», «дни / чередой заводной / сбегались и просили», «несут минуты-вестницы / по лестнице вести» (с. 299 и др.) и т.д. Эмоциональным аналогом общей

²⁴¹ Ещё один – обратный указанному выше – аспект чередования эпоса и лирики.

²⁴² Чистота, ясность, проветренность, свежесть – неперемный признак новой страны у Маяковского: «я пол-Отечества мог бы снести, а пол – отстроить, умыв». При этом захламлённость и загрязнённость внешнего и внутреннего пространства характеризуется, естественно, отрицательно: «чиновность в мозгах паутину не свила», «сыры не засижены», «пестрит передовица угроз паршой» и т.д.

атмосферы расшатанности в поэме становятся чувства тревоги, беспокойства, сквозящие по всему текстуальному пространству.

Поэма «Хорошо!» обнаруживает свою мозаичную структуру и в то же время целостность, единство эпического полотна. Так, например, в картинах уличных митингов с их суетой («драки, / крики, / ругня, / мотня», «толкались локтями, / крыли матом») из отдельных, отрывистых реплик складывается портрет обретающей революционное сознание народной массы. Маяковскому удается показать динамику революции, развитие и изменение её движущих сил. Маяковский виртуозно работает на замедлении темпоритма поэмы и его возрастании, передающем ход восстания и рождение новой эпохи. Эпические интонационные зачины («Дул, / как всегда, / октябрь ветрами», «скрыла та зима, / худа и строга, / всех, / кто навек ушел ко сну» и т.д.) перебиваются элементами совсем иной тональности: ритмами частушек, лозунгов, маршей, интонациями плясовых напевов, песен и романсов («Вверх – / флаг! / Рвань – / встань! / Враг – / ляг! / День – / дрянь!»), приказов («Замрите, / враги! / Отойдите, / лишненькие! / Обыватели! / Смирно! / У очага!»)²⁴³ и других вставных ритмических конструкций («Дымовой / дых / тяг. / Воздуха / береги. // Пых- / дых, / пых- / тят / мои / фабрики») вплоть до послоговой интонационной акцентуации речитатива: «Но- / жич- / чком / на месте / чик / лю- / то- / го / по- / мещика...» (с. 268). Маяковский, в частности, активно использует идиоматику речи: «Идиоматические обороты, а также пословицы и поговорки придают особую окраску языку Маяковского и нередко как бы «просвечивают» сквозь ткань его языка, как его языковая подпочва» [Маяковский в современном мире, 30]. Богато и народное словотворчество у Маяковского, и обилие используемых им фольклорных жанров. В целом же поэма «Хорошо!», может быть, самая полиритмическая, полифоническая и полижанровая в творчестве Маяковского, является яркой реализацией тезиса самого поэта о том, что в каждом стихе есть «сотни тончайших ритмических

²⁴³ См. Сироткин Н. Жанр «приказа» в авангардистской поэзии [Сироткин. Жанр приказа...]

размеренных и других действующих особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»²⁴⁴ (Катанян, 314).

Общая «прыжковая», рваная интонация функционирует в рамках даже одного образа, где отрывистость, ступенчатость сочетается с фонетической плотностью: *«Вхожу / с бревном в обнимку. / Запотел, / вымок. / Важно и чинно // строгаю перочинным»* (с. 290). Магистральная ритмическая «развинченность» поэмы, создаваемая за счет перебоев ритма, его довольно беспорядочных, но имеющих внутреннюю логику убыстрений-замедлений, поддерживается и таким частным, но крайне действенным приемом, как сдвиг привычного ударения: «от нерва», «приветствиями оранной», «назло» и т.д. Стремительный, рваный ритм поэмы передаёт, с одной стороны, маршевую чёткость движения масс, а с другой – их стихийную силу. Разноплановость частных сюжетов, кадров, ситуаций складывается в цельную, обладающую высокой степенью достоверности, картину революции, показанной в соединении обыденного и величественно-героического начал.

В «Хорошо!» Маяковский не хроникер революции. Он хочет передать атмосферу, энтузиазм масс, который ощущал сам. Главный герой поэмы – революционный народ. Отдельные персонажи достаточно деиндивидуализированны, они выступают, скорее, как персонификация двух противоборствующих сил – революции и мира капитала. Обилие персонажей – как исторически конкретных, так и вымышленных – в поэме объясняется отчасти и тем, что Маяковский ориентировался на ее сценическое воплощение. Условность конкретных персонажей подчеркивается, например, метонимическим переносом, отождествлением людей с одеждой, маркирующей их социальные отличия: *«а в двери – / бушлаты, / шинели, / тулупы»*, *«салоп говорит чуйке, / чуйка салопу»*. Этим приёмом знаменуется растворение самого повествователя в массе, в общем социальном и

²⁴⁴ Замечательное описание первого чтения Маяковским поэмы дает В. Катанян, отмечая, в частности, «тонкости произношения и интонирования, энергию и мягкость модуляций, акценты и переходы». См. [Катанян В., 1958]

физическом теле. Подобные приёмы, помимо прочего, ещё и осязаемо интенсифицируют формально-содержательное развёртывание поэтического повествования.

Поэма насыщена разнообразными, физически плотными звуками («звяканье шпор довоенной выправки», бас, визг, вплоть до «экзотических» - «копались обывательские слухи-свины», «шепотоголосые кухарочки хоры», «визг шёл шакалий», «вчерашний день / вина во лжи, / расколоколивали птицы и солнце: / жив, / жив, / жив, / жив!»), «анфилада, / приветствиями оранная», «пулемётов трескотня / сыпется с тачанок» и т.д.) и жестами: «Двор дворцовый / руками / решётки / стиснул / торс толп», «руки лучей / с востока взмолены». Пространство в поэме подвергается активной деструкции: «тучи пропеллерами выдрав», «воздух цветы рассирошили», «Пыль / взбили / шиной / губатой», «траншеи, / машинами выбранные, / сапёрами / Крым перекопан», зачастую чисто физиологического свойства – «Мурманск разизнасилован», «чтоб жизнь, / колёса дней торопя, / бежала в железном марше», «смотрят / перископами / лодки подводные», «разными газами воняя гадко... // с авиаматки на авиаматку / перепархивают гидро», «Двина, / кровью крашенная, / трупы вытая, // с кладью страшною / плыла в Ледовитый» (с. 280). Пространственные элементы материализуются («как смерть, / глядит неласковая / аврорых башен сталь», «нету топлив / брюхам заводовым», «окна разинув, // стоят магазины») и при этом даются в своей осязаемости: даже мягкие по своей природе элементы (тучи) отвердевают, становятся шероховатыми, преодолеваемыми в движении: «тучи-кочки // переплыли летчики».

Особо стоит отметить присутствующую в поэме образность сюрреалистического, фантазмагорического плана: «Полено – тушею, / тверже камня. // Как будто вспухшее / колено великанье»; «Морозы / в ночь / идут, / скрипят / снегами-сапогами». Она вновь, как и в предыдущей поэме, сопрягается с мотивами мороза и тревоги: «Делю, / в ладонях вешаю / щепотку отсыревшую. // Одолевая снег / и страх, / скользит сестра, / идет

сестра» (с. 296). Холод предстает в сказочной фантастической дымке, но эта сказка насквозь реалистична, «пропитана» действительностью в ее точных деталях: *«Рядом мороз // шел и рос. // Затевал щекотку – // отдай щепотку. Пришла, / а соль не валится – // примерзла к пальцам»* (с. 296). Опять, как и в поэме «Владимир Ильич Ленин», в финале произведения Маяковский обращается к созданию мистериальных картин, призванных отразить величие и вселенский размах революции. Земное и небесное в этой мистерии меняются местами: *«горели, / как звезды, / грани штыков, / бледнели / звёзды небес / в карауле»* (с. 296). Предпоследняя глава полна «медитативных интонаций», которые «как будто расслабляют все мускулы стиха» (Катанян). Местом действия остается сердце России – Красная площадь, а «ядерной» становится «лунная» тема: *«Кремля кусок / от ночи откутав, / переползает через зубцы», «голова-лунь / уносится с камня голого», «и лунным пламенем / озарена мне / площадь в сиянье, / в яви в денной»²⁴⁵, «облил булыжники / лунный никель, / штыки от луны / и тверже и злей»* (с. 317). Эта фантазмагорическое смешение тьмы и света, ночи и дня своей плавностью контрастирует с основным рваным и резким ритмосмысловым развертыванием поэмы и являет собой планетарную гармонию, благостность, принесённую на землю революцией. Для передачи этой вселенской пластики Маяковский даже берёт знаменитый северянинский неологизм, помещая его, однако, в совершенно иной, «противопоказанный» Северянину контекст: «И Красин едет, сед и прекрасен, сквозь радость рабочих шумящую *морево*»²⁴⁶. Говоря о живых резким, четким, напряженным языком, касаясь темы памяти о павших бойцах революции, Маяковский кардинальным образом меняет ритм и всю образную структуру повествования. Смерть героев священна и торжественна, и вместе с Маяковским о них скорбит вся вселенная, как в предшествующей поэме скорбела о Ленине. И вновь бессмертие павших

²⁴⁵ Образ смешения дня и ночи, вызывающий в памяти строки из «Ленина»: *«Вплывали ночи на спинах дней, часы меняя, путая даты...»*.

²⁴⁶ Этот неологизм, скорее всего, заимствован Маяковским именно у Северянина, ср. в его знаменитом стихотворении: *«В шумном платье муаровом / вы проходите морево»*.

товарищей материализуется Маяковским в причудливых фантазмагорических образах – тревога и беспокойство о деле, за которое они погибли, не оставляет их и за гробом: *«шорох в пепельной вазе, / лепечут венки / языками лент», «товарищей мучит / тревоги отравы. // По пеплам идет, / сочится по кости, / выходит на свет / по цветам и по травам. // И травы с цветами / шушат в беспокойстве»* (319). И плавность, ровность предпоследней главы ритмически и интонационно эксплицирует успокоение, который Маяковский пытается внушить погибшим: *«Ваша / подросток-страна // с каждой весной / ослепительней, / крепнет / сильна и стройна»*. Их покой находится под крепкой охраной: *«Спите, товарищи, / тише... / Кто Ваш покой отберёт? // Встанем, / штыки оцетинивши, / с первым приказом: / «Вперёд!»*. Присутствие погибших среди живых для поэта несомненно: *«В мире насилья и денег, / тюрем и петель витья – / ваши великие тени / ходят, будя и ведя»* (с. 321). В чём-то сказочный, фантастический колорит этой сцены несёт все тот же романтический идеал человеческого бессмертия, которым Маяковский жил с самых первых своих шагов в поэзии.

На протяжении поэмы происходит очищение, освежение сгущённой и спёртой кроваво-пыльной атмосферы ежедневного боя: *«Кровь по ступенькам / стекала на пол, / стыла / с пылью пополам»*. Эта атмосфера пронизана токами и флюидами, «сквозняками» напряжённого эпоса: *«ветер сдирает / списки расстрелянных, / рвёт, / закручивает / и пускает в трубу»* (с. 302).

Становление самосознания, личностной состоятельности и гражданской позиции лирического героя происходит в калейдоскопической смене событий: *«пока убитого кровь горяча, // бежал от тревоги / на выстрелы вражьи / молчать и мрачнеть, / кричать и рычать. // Я здесь бывал в барабанах, стучащих / и в мертвом холоде / слез и льдин»* (с. 316). Поэтому поэт в заключительной главе, исполненной «подросткового тонуса» (Катанян) с полным правом свидетельствует о животворящей активности

строителей нового мира: *«Доят, / паирут, / ловят рыбицу / Республика наша / строится, / дыбится»*, о молодости становящейся страны-подростка *«творящей, выдумывающей, пробующей»*: *«Лет до ста / расти / нам / без старости. // Год от года / расти / нашей бодрости. // Славьте, / молот и стих, / землю молодости»*.

Таким образом, в «Хорошо!», обновляющей одическую традицию Державина, рождённой из гула, ритма, музыки новой, оформляющейся действительности, Маяковский создает масштабные и в то же время отличающиеся лирической конкретикой, точностью в нюансах и частностях образы и метафоры коллективной телесности, поддерживая телесность на образно-мотивном уровне вплетением в «тело» текста физически энергичных формальных приемов. Непосредственно отражена в поэме и изменившаяся после Октября авторская телесность, в которой резко актуализировалась интенция к единению с революционными массами и со своим Отечеством в целом²⁴⁷.

Выводы по третьему разделу третьей главы:

1. Поэма «Хорошо!», будучи программным для послеоктябрьского творчества Маяковского произведением, суммирует и манифестирует основные характеристики коллективной телесности, представленные в предшествующих поэмах, в рамках оцельненного общим одическим пафосом художественного единства.

2. Телесные составляющие поэмы используются и как маркер противопоставления «своих» и «чужих», и как метафоры внутреннего и

²⁴⁷ Интересной, хотя и небесспорной, выглядит точка зрения Карла Кантора, выводящего особенности характера и темперамента Маяковского из его полиэтнических корней: «Как россиянин Владимир Маяковский принадлежал российской антиномичной социокультуре, точнее, ее центростремительному варианту. Рожденный в Грузии, как впитавший в себя природу, культуру, историю и живое человеческое общение солнечного края, как свободно владевший грузинским языком, исходно повлиявшим на формирование его как личности и как поэта, Маяковский принадлежал к рыцарски-индивидуалистической социокультуре Кавказа. Это самая активная из всех возможных дон-кихотских вариаций этого типа социокультуры. Даже на западе Европы такие встречаются редко. Отсюда свойственный поэту творческий динамизм, мобильность, быстрота реакции, изменчивость, переходы психического состояния от цельности к временной русской антиномичности сознания, к кратким периодам украинской лености» [Кантор, 256-257].

внешнего пространства, и как средство и источник материализованной мощи революционных масс, и как показатель текстуальной полифонии, ритмосмысловой «расшатанности», и как средство регулирования хаотичного, «броуновского» движения текста.

3. Авторская телесность в поэме связана с индивидуализацией Маяковским себя как полноправной части революционного организма, растворением в массе как способом обретения личностной состоятельности.

3.4. «Во весь голос», «Неоконченное» (1930): воплощение и развоплощение индивидуального тела

Вступление в поэму «Во весь голос» и примыкающее к нему «Неоконченное» [Маяковский, Т. 10, с 277 - 287]²⁴⁸ (наброски второго «лирического» вступления в задуманную Маяковским «поэму о пятилетке») стоят в творчестве поэта особняком не только потому, что являются последними, предсмертными его поэтическими произведениями, но и потому, что отличаются совершенно особым качеством лиризма: сила чистого непосредственного поэтического напряжения в них значительно выше и ощутимей, чем в основной массе послеоктябрьских произведений Маяковского, добровольно *«наступившего на горло собственной песне»*, взявшего на себя функции *«агитатора, горлана-главаря»*. Даже враждебно настроенные к Маяковскому критики и литературоведы признавали особенную силу и мощь этих вещей. Главный ниспровергатель Маяковского Юрий Карабчиевский писал: «Во весь голос» – квинтэссенция всего его творчества, сгусток его поэтической личности», «как бы мы ни относились к содержанию этих стихов, мы не можем не признать их поразительной силы, их абсолютной словесной слаженности. Безошибочно верно выбраны в поэме все интонационные переходы, все акценты расставлены с безоговорочной точностью, достойной великого мастера. Яркость словесных формулировок

²⁴⁸ Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках

доведена до высшего пилотажа, почти все они сегодня входят в поговорку» [Карабчиевский, с. 273]. Поэма, по словам Карабчиевского, производит впечатление «направленного, мощного потока энергии, почти не связанного с содержанием слов, а как бы пронесшегося над ними и захватывающего все, что попадает в пути» [Карабчиевский, с. 275]. Многие из современников, резко отрицавших «агитационное» творчество поэта, считавших, что он изменил своему дару, с восторгом приняли «Во весь голос» как возврат Маяковского к принципам столь ценимой ими ранней его поэтики. Так, в частности, Борис Пастернак, отрицавший послереволюционного Маяковского, назвал «Во весь голос» «предсмертным и бессмертным». Маякововедами последнее произведение Маяковского характеризовалось исключительно в восторженных тонах: «исповедь и проповедь поэта, его жизненная и творческая позиция и символ веры» (А. Михайлов), «гениальный автопортрет Маяковского и в то же время автопортрет эпохи, голос великого времени» (З. Паперный), «великолепное и грандиозное создание, потрясающее эмоциональной силой, волевым напором, страстной убежденностью в правоте революционного дела» (А. Субботин) и т.д.

Сам поэт, осмыслявший «Во весь голос» как вещь итоговую и обобщающую сделанное им, «приурочил» ее к итоговой выставке «20 лет работы» и так объяснил стимул к ее написанию: «Последняя из написанных вещей – о выставке, так как это целиком определяет то, что я делаю и для чего я работаю. Очень часто в последнее время вот те, кто раздражен моей литературно-публицистической работой, говорят, что я стихи просто писать научился, и что потомки меня за это взгреют... Я человек решительный. Я хочу сам поговорить с потомками, а не ожидать, что им будут рассказывать мои критики в будущем». Но задуманная как актуальный ответ критикам и недоброжелателям (в первую очередь, конструктивистам) поэма «Во весь голос», будучи и «политическим манифестом» [Янгфельдт, с. 536], и «грандиозной агиткой с полным набором черт агитационного жанра»

(Кантор), тем не менее, насквозь проникнута интонациями прямого лирического высказывания, обусловленного всем телесно-духовным существом поэта Владимира Маяковского.

Столь тревожное стремление Маяковского к пониманию и принятию себя и своей поэзии потомками имеет оборотной стороной боль от непонимания современниками, которую поэт перманентно испытывал в последние годы. Поэтому столь ощутимы здесь чувства одиночества и отчужденности, как всегда у Маяковского, всеобъемлющие: «отчаяние было результатом конкретных обстоятельств и событий, но и выражением экзистенциальной уязвимости, пронизывающей все творчество Маяковского» [Янгфельдт, с. 522]. Это отчаяние, звучащее в финальном произведении, – того же качества, той же «фактуры», что и в ранних вещах Маяковского. Магистральное «сообщение», транслируемое Маяковским в поэме «Во весь голос», Б. Янгфельдт реконструирует так: «Ладно, не хотите меня понимать, но придет время, когда меня оценят по заслугам, а пока мне на вас плевать» [Янгфельдт, с. 523]²⁴⁹. Так, достаточно пафосное, жизнеутверждающее первое вступление в поэму, оказывается «подсвеченным» чувством огромного одиночества, которое улавливали чуткие слушатели поэта²⁵⁰.

В первом вступлении к поэме Маяковский опять обращается к постоянной болезненной теме физического бессмертия, своего живого присутствия в будущем, актуализирует гораццианско-пушкинскую тему памятника, но наполняет ее принципиально иным содержанием (*«мне наплевать на бронзы многопудье, мне наплевать на мраморную слизь!»*): это не изваяние во славу его самого или его поэзии, а социализм, который он строил вместе с рабочим

²⁴⁹ Здесь нелишне вспомнить о теме «плевок» в поэзии Маяковского, интерпретируемой Карабчиевским как проявление нездоровой агрессивности Маяковского, его психопатологической склонности к насилию, но на самом деле происходящей из в чем-то детской, подростковой обиды поэта на действительность, не соответствующую его утопическим идеалам, во имя достижения которых, он как раз «вылизывал чахоткины плевики шершавым языком плаката». Таким образом, даже «плевок» у Маяковского – образ антиномичный, двусторонний. Хотя стоит отметить, что в поэме Маяковский все-таки плюет именно «на бронзы многопудье и на «мраморную слизь», то есть на историческую старину, на окупившуюся жизнь, а не на людей.

²⁵⁰ Так, Луначарский, по возвращении с чтения поэмы, сказал жене: «Мне сегодня показалось, что он очень одинок».

классом²⁵¹. Памятник у Маяковского неизменно оживает, обретает динамику и движение, как оживший памятник Петру Первому в раннем стихотворении «Последняя петербургская сказка», или Пушкин, сходящий с пьедестала, чтобы дружески поболтать с Маяковским в «Юбилейном». Теперь Маяковский оживляет уже свой собственный «потенциальный» памятник.

Исключительность, уникальность этого произведения являет себя уже с первых строк. *«Роясь / в сегодняшнем окаменевшем говне»* – раньше у Маяковского такой образ *«лихорадки буден», «бучи боевой кипучей»*, такого отрицания витальной силы коммунистического строительства, очень косвенного, но все-таки признания неизбежного омертвления казавшихся вечными революционных идеалов представить было невозможно. Ошеломительность этих характеристик для своего времени отмечает К. Кантор, говоря, что «так до Маяковского о советском времени не говорил ни один злоречивый сатирик»²⁵². Эта семантика омертвления времени развивается и далее: *«в курганах книг, / похоронивших стих»*. Но Маяковский не приемлет мертвой буквы, мертвого слова. Оно у него мгновенно оживляется, отелеснивается, освежается: *«мы открывали / Маркса / каждый том, / как в доме / собственном / мы открываем ставни»* (с. 283). Слово у него обязано быть осязаемым тактильно, как *«шершавый язык плаката»*. Но в данном случае немного смещаются акценты: уже не столько кипучее время питает живой силой стих Маяковского, сколько он сам своим стихом оживляет, очищает время. Здесь Маяковский тоже представляет себя как

²⁵¹ Еще раз актуализируем здесь не раз высказанную Маяковским мысль о невозможности для него телесного омертвления в виде памятника – это означало для поэта непоправимую, фатальную деформацию его облика – не только духовного, но и собственно телесного.

²⁵²К. Кантор пишет: «Что же, это правда, - буквально: в стране «окаменевшего говна» поэт, страшась малейшей нечистоплотности, тем более заразы испражнений, пил только кипяченую воду, возил с собой в дальнюю дорогу резиновую надувную ванну, не смущаясь издевками нечистоплотных проводников, перемывал наново посуду, пил кофе только через соломинку. Чистоплотность его была болезненной, вошла в поговорки. Даже придерживаясь строгих правил личной гигиены, он противопоставлял себя грязнотелью людских ежедневных привычек, вроде рукопожатий и губоцелованья. Это смешно? Отчасти. Но каково же было неприятие общественного быта, против которого он протестовал, если даже в предсмертных строках он счел необходимым об этом сказать. Слова «окаменевшее говно» относились ко всем проявлениям социальной жизни, к самому ее существу – предмету его издевок в бесчисленных агитках и рекламах. Это заголовочное противопоставление задавало тон и настроение всей поэме» [Кантор, с. 318]. Таким образом, основная ось вступления в поэму «Во весь голос», его «несущая конструкция» оказывается напрямую связана с телесностью.

часть единого организма «планеты пролетария»: «Рабочего, / громады, / класса враг, / он враг и мой / – отъявленный и давний, // велели нам идти под красный флаг / года труда и дни недоеданий, // мы открывали / Маркса / каждый том, / как в доме / собственном / мы открываем ставни, // но и без чтения мы разбирались в том, / в каком идти в каком сражаться стане» (с. 283). Однако акцент переносится на него самого: не «мы» в «я», а «я» в «мы», исповедь начинает дозвучивать над проповедью. Коллективная телесность объединяется с индивидуальной уже на основании приоритета последней, и осязаемая концентрация «мы» на небольшом участке текста («Мы диалектику учили / не по Гегелю, // бряцанием боев она взрывалась в стих, / когда / под пулями / от нас буржуи бегали, / как мы / когда-то / бегали / от них», «пускай нам / общим памятником будет / построенный / в боях / социализм»; «Умри, мой стих, / умри, как рядовой, / как безымянные / на штурмах мерли наши», с. 284 и т.д.) удивительным образом кристаллизует именно поэтическое и человеческое «я» Маяковского, а манифестация «рядового» характера, его персонифицированной, растворяющейся в жизни поэзии тем же парадоксальным образом выявляет отнюдь не рядовой, а исключительный и уникальный ее характер. И эта исключительность и уникальность поддерживается в «Во весь голос» образами и мотивами, связанными с авторской телесностью.

В этом предсмертном произведении Маяковского авторское «я», на протяжении послереволюционного творчества поэта определенным образом заслоняемое образами революции, Ленина, коммунистического строительства, встает во весь рост и говорит «во весь голос», но за этим четким и громким говорением, сходящем в «Неоконченном» на пронзительный полусшепот, явственно различаются интонации отчаяния, фатализма, обреченности²⁵³. С первых строк Маяковский реализует свою творческую стратегию «самости», однозначно и четко заявляет

²⁵³ Не случайно в свое предсмертное письмо Маяковский, слегка изменив, включает строчки из «Неоконченного» («Как говорят инцидент исперчен...»), осмысляя свой трагический поступок, как противоречащий его жизнелюбию, но неизбежный: «Другим не советую, но у меня выходов нет».

магистральную интенцию – стремление *«рассказать о времени и о себе»*²⁵⁴ самому, предстать перед потомками в живом, достоверном, полнокровном физическом и духовном облике. Маяковский, как и его стихи, с которым он чувствует себя одним целым, манифестирует желание придти к людям будущего *«весомо, грубо, зримо»*, а не в виде абстрактных, бестелесных, лишенных нерва словес. Собственно способ прихода к потомкам тоже характерен для Маяковского: прорыв, пролом, выброс себя навстречу будущему (*«Мой стих трудом громаду лет прорвет»*²⁵⁵). Это связано с уже отмеченной нами тягой Маяковского к максимально отелесненному бессмертию, его буквальной одержимостью этой идеей. Поэт опасается, что его цельная и многосторонняя личность будет редуцирована до *«певца кипяченой и ярого врага воды сырой»*. Знаменательно, однако, что в качестве своей возможной будущей аттестации Маяковский выбирает именно эту черту: довольно болезненную склонность к тотальной личной гигиене, обусловленную обстоятельствами смерти отца поэта, умершего от заражения крови, вызванного уколом пальца при сшивании бумаг. Поэма огромного размаха начинается с акцентуации Маяковским, казалось бы, совершенно бытового своего свойства: боязни заразиться, подхватить инфекцию. Создавая своеобразную кольцевую композицию, Маяковский и в финале вступления в поэму обращается к образу телесной гигиены: *«кроме свежесвымытой сорочки, / скажу по совести, / мне ничего не надо»* (с. 285). «Свежесвымытая сорочка» акцентируется в своей уникальности, ее образ аннигилирует необходимость больших литературных гонораров (*«мне ни рубля не накопили строчки»*), шикарной жизни (*«краснодеревщики не слали мебель на дом»*)²⁵⁶, предстает как маркер, залог поэтического бессмертия, вырастая из чисто бытовой детали до широкого и наглядного обобщения.

²⁵⁴ Примечательно, что в черновике эта строка звучала по другому: «Я сам расскажу о самом себе». То есть первоначально приоритетной для Маяковского была именно самопрезентационная тема, отголоски этого приоритета «я» над «мы» далее будут ощутимы в тексте.

²⁵⁵ Надо сказать, что труд – неперемный образ поэтической работы у Маяковского. Однако труд не отменял и «высшей инженерии» поэзии, вдохновения. Как, наверное, у любого большого художника, у Маяковского труд всегда был вдохновенен, а вдохновение трудоемко.

²⁵⁶ Маяковский здесь не лукавит. При неплохих заработках он не жил на широкую ногу, много тратил на близких и друзей, а для себя приобретал только самое необходимое.

«Свежевымытая сорочка» становится символом именно телесной и духовной чистоты самого Маяковского и в некотором роде символом очищения мира его поэтическим словом («*вылизывал чахоткины / плевки шершавым языком плаката*»). И тот факт, что с грязью, болезнью и т.д. постоянно приходилось сталкиваться человеку крайне брезгливому, постоянное преодоление себя еще более увеличивает ценность совершенного Маяковским подвига, в котором можно усмотреть даже христианские аллюзии. Не случайно еще в ранних стихах Маяковский аттестовал себя как поэт прокаженных, больных. «Во весь голос» логически продолжает и завершает эту линию его творчества. Маяковский-мученик, противопоставляя себя «*здоровым и ловким*»²⁵⁷ потомкам, во имя которых он пошел на невыносимый для него прямой контакт с болезнями (физическими, социальными и т.д.), подчеркивает непонятую современниками значимость сделанного им.

3. Паперный, прекрасно описавший в книге «О мастерстве Маяковского» механизмы зарождения и развития поэтического образа у Маяковского, отмечает нелинейный, не плоскостной характер «чистоплотной» темы в его стихах: из агитационных плакатов с их «*шершавым языком*», где в основном разрабатывалась эта тематика, она могла органично переходить в «серьезные» поэтические вещи, потому что изначально подразумевала несколько смысловых пластов: «Чистота для Маяковского – понятие активное. Это не просто незапятнанность, отсутствие грязи, но неутомимая, засученными рукавами работа, борьба с грязью» [Паперный, 1957, с. 56]²⁵⁸.

²⁵⁷ Нечастый у Маяковского случай, когда безупречное здоровье людей будущего маркируется им не однозначно положительно. В этой характеристике можно уловить оттенки некой стерильности жизни потомков – этот мотив был развернут Маяковским в финале пьесы «Клоп», демонстрирующем, что утопия будущего у Маяковского была значительно сложнее и идеализация грядущего царства коммунизма являлась не столь одноплановой.

²⁵⁸ Паперный приводит наглядный пример: В записной книжке 1920 года есть такой отрывок: «сначала в этом чистилище / тело мылом вылощи, много народу ходит разного. Не пускаем в Коммуну такого грязного. Побывавши в бане – иди без колебаний». Исследователь комментирует: «Поэт говорит не о физической опрятности только, но об очищении человека, вступающего в коммуноу». Пока говорит вполголоса, но в третьем отрывке эта мысль получает новое, неизмеримо более богатое художественное воплощение: «*Нам грязным что может / казаться привольнее - / сплошною ванною / туча и вы в ней / в холодных прозрачнейших / пахнувших молнией / купаесться в душах / душистейших ливней*». – «сравнение поражает своим масштабом, гиперболичностью, ибо вызывает представление об огромном человеке, который чувствует себя в небе как дома. А как удивительно найден ритм стиха – вольный, раскованный и величавый.

Смысловая многогранность агиток Маяковского свидетельствовала об их неутилитарном характере и позволила, например, Мандельштаму сказать, что Маяковский «не поэзию опустил до масс, а массы поднял до поэзии». К сожалению, не все были столь чутки к повседневной поэтической работе Маяковского, что стало для него не последней причиной решиться на прямой разговор с потомками.

Опосредованно подчеркивая в начале и финале «Во весь голос» свою устремленность к телесной чистоте, телесному здоровью, в основной части текста Маяковский обращается к мотивам болезни и болезненности, не раз отмеченным нами у него прежде и также напрямую связанным с авторской телесностью: безотчетным страхом Маяковского перед любой болезнью, вплоть до ничтожной простуды, до мельчайших недомоганий вроде насморка. В поэме «Во весь голос» эта тема обретает ключевое значение и обнажает интересные, неочевидные нюансы.

Появляясь впервые в сатирическом ключе полемического обличения чуждых Маяковскому поэтов («нет на прорву карантина, / мандолинят из-под стен»), далее тема болезни связана уже с серьезным и даже в чем-то патетическим объяснением, почему поэт «наступил на горло собственной песне»: «скверы, / где харкает туберкулез, / где б...дь с хулиганом / да сифилис» (с. 280)²⁵⁹ не способствуют романтическому «мандолиненью». Далее снова упоминается «туберкулез» («из Леты выплывут / остатки слов таких, / как «проституция», / «туберкулез», / «блокада») и «чахотка» («поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката») как ушедшие в прошлое, благодаря поденной поэтической деятельности поэта-оздоровителя. Знаменательно, что болезни, казалось бы, упоминаемые по разным поводам, связаны с горлом и сама ключевая метафора благородного смирения (особенно удивительного у Маяковского, который всем своим

Так, равно в черновой ежедневной поэтической работе и в высокой лирической поэзии «поэтическое у Маяковского глубокими корнями уходит в самую толщу жизни» [Паперный, 1957, с. 59].

²⁵⁹ Сифилис – частотный образ раннего творчества поэта – «Улица провалилась, как нос сифилитика», «Эти, провалившиеся носами, знают / – я ваш поэт». Некоторое время сифилис фигурировал и как возможная причина самоубийства Маяковского, и хотя вскрытие обнаружило, что болен поэт не был, сама убежденность современников в том, что он мог покончить с собой по этой причине, показательна.

существом противился любым формам субординации и принуждения) и перехода с лирических «рельсов» на «агитпроп» «горловая»: *«Я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне»*. Она поддерживается и последующим образом голоса, живость которого парадоксальным образом основана на «антипоэтичности»: *«Заглуша / поэзии потоки, / я шагну / через лирические томики /, как живой / с живыми говоря»* (с. 281).

Особое внимание стоит обратить на вынесенный в заглавие поэмы «весь голос», реализуемый на протяжении текста, как его ключевая метафора. «Весь» здесь – не только (и, возможно, не столько) предельно громкий и звонкий, но и «весь» в смысле концентрации всех голосовых способностей и потенциалов Маяковского: артикуляционной сосредоточенности, максимального напряжения на грани гибели, буквально, предсмертный крик, собирающий в себя крики всей поэзии Маяковского (вспомним о важности для поэта метафоры крика в структурном и содержательном отношении: программную поэму «Облако в штанах» он определял как «четыре крика четырех частей», о себе писал, что на нем *«на кресте из смеха / распят замученный крик»*). О важности «голоса» для Маяковского нами было сказано достаточно: «прочитать вещь» для него было не менее важным, чем «написать вещь». Учет голосовой стороны произведения, ориентация на его прочтение был важнейшим принципом и одной из главных творческих установок поэта. Только в «голосе», который часто становится у Маяковского метафорой творчества как такового, исключительно в «голосе» стихотворение полноценно может реализовать себя²⁶⁰. Потеря голоса осмыслялась поэтом как трагедия. В последние месяцы перед смертью у Маяковского сел голос, на последнем своем выступлении в Политехническом музее ему огромного труда стоило перекричать враждебно настроенную аудиторию. Это, без сомнения, крайне угнетало поэта, доводило до отчаяния. Отсюда становится понятным, почему именно метафора голоса вынесена Маяковским в заглавие: отдельный сюжет последней вещи Маяковского

²⁶⁰ Ср. мандельштамовское: «Мы только с голоса пойдем, / что там царапалось, боролось».

составляет довольно обреченное, но от этого только более ожесточенно-отчаянное стремление голос вернуть – «весь». Возможно, поэтому (сознательно или бессознательно) Маяковский вводит в текст упоминания заболеваний, поражающих горло.

В пару к голосу появляется и метафора слухового восприятия, материализованная и развертываемая Маяковским в самом органе восприятия – ухе: *«Я ухо / словом / не привык ласкать, / ушку девическому / в завиточках волоска / с полупохабщины / не разалется, / тронуту»* (с. 282). Так поэт буквализирует наглядную мощь своего слова, физиологизируя его и на фонетическом (употребляя в качестве характеристики своего творчества ярко экспрессивно окрашенное слово *«полупохабщина»*) и на семантическом уровне (*«похабное»* зачастую означает связанное с физиологией, с телесным низом).

Собственно поэтический инструментарий у Маяковского привычно персонифицируется: *«барским садоводствам» «поэзии – бабы капризной»* противопоставлены *«поверх зубов вооруженные войска»* стихов самого Маяковского. Как всегда, способ поэтической речи предстает у Маяковского в осязаемых кожей отелесненных деталях, будь это подлинная поэтическая речь, реализованная Маяковским во впечатляющей своим размахом метафоре поэзии-оружия, эксплицирующей заветную идею поэта о действенном, активном слове (*«страниц войска», «строчечный фронт», «жерла нацеленных сияющих заглавий», «кавалерия острот», «рифм наточенные пики»*), или сатирически изображенная речь *«кудреватых митреек и митреватых кудреек»* (*«кто стихами льет из лейки, кто кропит, набравши в рот»*). Интересно, что «поведение» стоящих парадом стихотворений Маяковского опять описывается им в смене напряженной статики (*«стихи стоят свинцово-тяжело»*) и резкого, порывистого жеста (*«готовая рвануться в гике, / застыла кавалерия острот»*). Подобное чередование характерно и для стихотворений, и для финалов его поэм, что придает произведениям особенную резкую динамику и одновременно

гиперболическую выразительность. Милитаристские же метафоры не новы для Маяковского²⁶¹ («Я хочу, / чтоб к штыку / приравняли перо» и т.д.), но здесь они звучат как-то особенно индивидуально и независимо, опровергая утверждения Ю. Карабчиевского (не заметившего постепенного накаливания и единого развития цепи этих образов) о том, что этот метафорический ряд построен по принципам механистической риторики.

Отражен в поэме и другой постоянный страх Маяковского – боязнь старости: «С хвостом годов / я становлюсь подобием / чудовищ ископаемо хвостатых» (с. 284)²⁶². Но здесь привнесен обертон ее усталого притягивания, ранее у Маяковского – певца молодости²⁶³ – не встречавшийся: «товарищ жизнь, / давай / быстрее пролетаем, / пролетаем / по пятилетке / дней остаток» (с. 284). К концу поэмы нарастает ощущение становящейся неподъемной тяжести жизни, и максимы Маяковского звучат отнюдь не бравурно. В «Неоконченном» эта тяжесть сменяется невыносимой легкостью – уже за гранью жизни²⁶⁴.

Энергетика текста отелеснивается за счет характерных для Маяковского приемов: материализации абстракций («хвост годов», «товарищ жизнь»), ритмических перебоев магистрального ровного, гулкого ритма интонациями легкой песенки-частушки («Засадила садик мило, / дочка, / дачка, / водь / и гладь»), перевода слов из одной части речи в другую («коммунистическое далеко»), неологизмов («песенно-есененный провитязь»), динамической коррекцией затертых идиом («поверх зубов вооруженные войска» вместо «вооруженные до зубов») нарочито огрубленной, даже обценной лексикой: «окаменевшее г...о, «б...дь с хулиганом», «чахоткины плевки»,

²⁶¹ См. об этом: Маркасов М. Ю. Милитаристская метафора Маяковского [Маркасов].

²⁶² Интересно, что в поэме «Про это» похожим образом описывается ревность – «времен троглодитских косматое чудище» - видимо, в сознании Маяковского столь мучительные для него вещи связывались с хтоническим, доисторическим экзистенциальным ужасом.

²⁶³ См. о молодости у Маяковского и, в частности, о телесно-экзистенциальных аспектах этой проблематики: Фатющенко В. «Религия молодости» в творчестве В. Маяковского [Фатющенко].

²⁶⁴ Удивительно, но эта одновременно страшная и благостная – предельная экзистенциальная усталость существования, интонация, которая выражает эту усталость, напоминает финал трагедии «Владимир Маяковский»: «лягу светлый, / в одеждах из лени / на мягкое ложе / из настоящего навоза / и тихим, / целующим шпал колени / обнимет мне шею колесо паровоза». Это позволяет говорить об определенном закольцовывании жизни и творчества В. Маяковского – возврату в последних строфах и строках к эмоционально-смысловым комплексам ранней поэзии.

«проституция» и т.д. А. Михайлов отмечает многообразие интонаций в поэме: «"Во весь голос" говорит поэт с потомками, но сколько разных интонаций, сколько оттенков настроений в этом побеждающем время и пространство «голосе»! Тут и сдержанное, полное достоинства обращение к потомкам, ирония по отношению к архивной эрудиции ученых, едкая насмешка над певцами «води и глади», и твердо, уверенно звучащие ноты партийного публициста, и гордость человека, честно служившего стране и народу оружием слова, и легкая грустная ирония по отношению к себе» [Михайлов, 1988, с. 556].

Второе вступление в поэму не было завершено Маяковским и осталось только в форме черновых отрывков, традиционно публикуемых под заглавием «Неоконченное». При совсем, казалось бы, иной тональности «Неоконченного» по сравнению с первым вступлением, они неразрывно связаны, что верно заметил К. Кантор: «Отрывки в «Неоконченном» не связаны между собой композиционно, но связаны – и неразъемно – единым замыслом, единым состоянием ума и души, единым настроением исповедальности, раздумчивостью, воспоминанием, мечтой, порывом к самопревосхождению, кошачьей поступью ритма, фонетической оркестровкой. Можно не опасаться ошибиться – в этих фрагментах содержится всё, что было развернуто в поэме. Возможно, так и было задумано Маяковским, чтобы целое дробилось на «сонеты», «мадригалы», «элегии», «эпиграммы». Так, дробность текста обнаруживает его внутреннюю целокупность» [Кантор, с. 315]. Разделив на этот раз «эпос» и «лирику» на два самостоятельных вступления, Маяковский все равно переплел их тонкими смысловыми нитями, в очередной раз продемонстрировав качественно значимую лироэпичность своего художественного мышления. Здесь поэт возвращается к ключевой для раннего творчества и практически заброшенной после революции теме любовной трагедии, к коллизии «любит - не любит». Служащее исходной эмоцией, телесно-духовное смятение, нервные энергетические колебания

переданы за счет излюбленной Маяковским развернутой метафоры, оживляющей и делающей максимально убедительным стертый устойчивый штамп, связанный с отрицаемым Маяковским ложным драматизмом: *«Я руки ломаю / и пальцы разбрасываю разломавши»* (с. 287). Но постепенно стих обретает такие качества, как «волнистость, обтекаемость, плавность, музыкальность», «домашность» (Кантор), формируя ощущение плещущейся у ног поэта вселенной. Обычная резкость преобразуется в ровное, спокойное, напряженное, но уверенное движение: *«Он идет, стих его идет по спиральной, под током, проволоке собственной жизни»* (Кантор). Опять поднимается тема страха/приятя старости в сочетании с тоже постоянной у Маяковского темой презрения к «теоретическому» человеку: *«Пускай седины обнаруживает стрижка и бритье, / пусть серебро годов вызванивает / уймою // надеюсь верую во веки не придет / ко мне позорное благоразумие»* (с. 287).

В координатах абсолютной успокоенности, статичности вселенной теряют значимость и необходимость обычные у Маяковского резкие душевные движения и порывы: *«Я не спешу и молниями телеграмм / мне незачем тебя будить и беспокоить»* (с. 287). Эта остановка – уже не остановка перед рывком, а фиксация покоя как такового. Поэт буквально растворяет себя в космической, природной гармонии, которая избавляет от необходимости упреков, *«перечня взаимных болей, бед и обид»*. Абсолютная ночь, на фоне которой происходит действие, персонифицируется Маяковским не как бывало раньше, в координатах агрессии (например, в «Облаке»: *«задом на город насеив, эту ночь глазами не проломаем черную, как Азеф»*) или мягко-иронически (*«ночь пришла – хорошая, вкрадчивая»*), но звеняще-патетически, как единственно возможная обстановка для разговора с вечностью и мирозданием: *«Ты посмотри, какая в мире тишь / ночь обложила небо звездной данью // в такие вот часы встаешь и говоришь / векам истории и мирозданию»* (с. 286). «Встаешь и говоришь» – снова резкий, взрывной, направленный жест, связанный с «последней прямою» (Мандельштам).

Смысловый диапазон «Неоконченного», как правильно отмечает В. Арутчева, шире темы неразделенной любви: «В этих отрывках выражено... развитие одной большой лирической темы: муки сомнения переходят в отчаянье, в глухое спокойствие безнадежности... Лирическое вступление в поэму поражает сдержанностью тона, напряженностью, которая не выплескивается, но уходит в глубь стиха, – все это свидетельствует о глубине и цельности чувства, а стало быть, цельности характера, в котором это чувство находит воплощение» [Арутчева, с. 383].

В «Неоконченном» поэта как будто продувает промозглый космический ветер, но свойственной поэтике лирических вещей Маяковского «дрожи» уже нет. Обертоны «Неоконченного» – отчаяние, выраженное в сильной и сдержанной форме, космическое одиночество и безысходность поражают пугающим своей абсолютностью совершенным внешним спокойствием, оно и есть самое страшное²⁶⁵: *«море уходит вспять / море уходит спать // Как говорят инцидент исперчен / любовная лодка разбилась о быт // С тобой мы в расчете / и не к чему перечень / взаимных болей, бед и обид»* (с. 286).

В финальной отрывке находит завершение тема неприятия мертвой речи, рассчитанной на публику. Настоящие слова – *«не те, которым рукоплещут ложь»*, а способные оживить гроба и заставить их пуститься *«шагать четверкою своих дубовых ножек»*. Такое предельное отелеснивание поэзии становится логическим итогом представлений Маяковского о ней, которые он пронес сквозь всю свою жизнь и творчество. Это представление о слове – телесном, теплом и «ежедневно, по-новому любимом», отношение к слову, как к живому, близкому и родному человеку: *«Глядятся пустяком / опавшим лепестком под каблуками танца / но человек – душой, губами костяком»* (с. 287). Имел ли Маяковский в виду, что человек тянется к такому слову или характеризовал само это слово, как человека (строфа оборвана, и однозначный вывод здесь сделать нельзя), знаменателен сам выбор

²⁶⁵ См. еще в «Облаке»: *«Эй вы / господа, / любители / святотатств, преступлений, боен // – а самое страшное видели /, лицо моё, / когда я абсолютно спокоен»*. Эта характеристика в полной мере относится и к биографическому автору, в чем убеждают многие фотографии Маяковского.

идентификационных характеристик: душа, как насыщенность глубоким нравственно-духовным содержанием, губы, как неизменно важный для Маяковского орган ретрансляции поэзии вовне, в мир, и «костяк», знаменующий непренную твердость, цельность, напряженную плотность поэтического слова, выходящего за свои пределы, неизменно становящимся и о-человечивающимся в самом буквальном смысле. Энергия таких слов, их оксюморонной «набатной тишины» и нежной силы двуедина: слова, произнесенные «во весь голос» не более значимы, чем шепот, предназначенный только любимой. Эти тихие слова только «глядятся пустяком», но заполняют человека полностью, «душой, губами, костяком». Как отмечает А. Субботин, здесь «сразу вспоминаются строки о силе любви из поэмы «Про это» (*«затрясет; посыпятся души из шкур»*) и «одни сплошные губы» из «Облака в штанах» и позвоночник-флейта («костяк»), откликающийся на бурно-неистовую музыку чувства» [Субботин, с. 248]. Происходит осознание Маяковским приобщения к вечности через поэтическое творчество, но это осознание не снимает ледяного трагизма неизбежной физической смерти.

Последний отрывок – пожалуй, эмоционально самый сильный и насыщенный. Маяковский говорит о силе слов, способных оживить мертвое, превратить мертвое в живое существо. Образ «шагающих гробов»²⁶⁶ поражает пластически развернутой в нем, неотрывной идеей прорастания жизни сквозь смерть, преобразования мертвого в живое. Слово у Маяковского «мчится подтянув подруги», что отсылает к частому в его творчестве зооморфному образу коня. Таким образом, состоятельное поэтическое слово снова метафорически определяется, как живой природный организм, животное. Финальный отрывок утверждает слово, наполненное витальным началом, которое вещи и механизмы (*«подползают поезда лизать поэзии*

²⁶⁶ З. Паперный отмечает, что слово «шагать» Маяковский выбрал не сразу, отбросив несколько других глаголов. «Шаг» - конструктивная черта в поэзии Маяковского, именно в шагании воплощается у Маяковского идея уверенного, целенаправленного движения, лишённого (в отличие от бега, метанья и т.д.) беспокойства и тревоги. Шаг – это движение, сознающее себя. Таким образом, Маяковский еще раз опосредованно и парадоксально утверждает идею покоя.

мозолистые руки») превращает в живые существа. Мотив «лизания рук» отсылает к образу собаки, щенка (известна особая любовь Маяковского к собакам – «из себя и то готов достать печенку, мне не жалко, дорогая, ешь» - его трогательное отношение к Щену и Бульке). Таким образом, в финальном отрывке присутствуют важные, сквозные для Маяковского вещные, олицетворенные образы, объединенные на основе зооморфности и биоморфности. Эти образы-выразители телесности представляют и окончательно утверждают телесное начало как биологическое, живое.

В «Неоконченном» поэт приходит к пониманию, что бессмертие поэтическим словам придает не их чисто ремесленная составляющая, однако и образ поэта-мастерового остается для него актуальным. Антагонистические, на первый взгляд, концепции поэта-ремесленника и «лирика по складу своей души, по самой строчечной сути» (выражение Асеева) у Маяковского синтезируются²⁶⁷, «делание стихов» и лирический выдох не противоречат друг другу. В «Неоконченном» органично сочетаются мягкие, плавные образы и интонации («рвут загадав и пускают по маю / венчики встречных ромашек», «упавшим лепестком под каблуками танца», «море уходит спать») с образами ощутимо твердыми, в которых, буквально, слышатся хруст и гул. Когда Маяковский говорит «Я руки ломаю / и пальцы / разбрасываю разломавши» (с. 286), он конечно не имеет в виду оборот «ломать руки» в значении ложной истеричности, псевдодраматизма, чуждых Маяковскому, но непосредственно физиологизирует эту метафору, что позволяет говорить о садистической телесности²⁶⁸. Присутствует в «Неоконченном» и гротескная телесность в ее бахтинском «развороте». Стоит отметить и телесную образность, связанную с возрастом, с телесным

²⁶⁷ Хорошо эта черта поэтики Маяковского характеризуется З. Паперным: «Весомость реальных событий, фактов не ослабляла его поэзию, а наоборот, придавала ей новую силу. Поэзия устремлялась вверх не как воздушный шар, который легче воздуха, но как самолет, поднимающий большой груз. Маяковский не боялся тяжести.... У поэзии Маяковского – вдохновенное лицо и большие руки, привыкшие к труду [Паперный, 1957, с. 57]. Чутко улавливали это сочетание легкости и тяжести и современники поэта, в частности, Марина Цветаева, назвавшая Маяковского «архангелом-тяжелоступом».

²⁶⁸ Но не в том смысле, в котором говорит о садизме Маяковского Ю. Карабчиевский, а в смысле концептуальной идеи поэта о поэзии и любви, как бесконечном самоистязании, непрекращающейся боли, которая, во многом, и придает поэзии и любви смысл, определяет их «фактуру», духовную весомость и внутреннее содержание.

старением, которого столь страшился Маяковский (*«пускай седины обнаруживает стрижка и бритье / пусть серебро годов вызванивает уймою»*). Старению, телесному дряхлению, однако, противостоит и характерный для Маяковского культ молодости, опосредованно проявляющий себя даже в образах старения: *«серебро годов» «вызванивает»*, а звон у Маяковского чаще всего связан с активностью молодости. Таким образом, смыслы, связанные со старением как бы «взрываются» изнутри. Новое звучание обретают в отрывках «мягкие» телесные образы, связанные со сном, который обычно у Маяковского заряжен негативно, как состояние, противоположное провоцирующему активность состоянию бодрствования. В «Неоконченном» сон связан с телесным и душевным покоем любимой, нежеланием ее беспокоить (хотя обычно у Маяковского именно тревога и беспокойство являются сквозной интонацией) и самого поэта, погружающегося во вселенский сон. Интересна строчка *«любовная лодка разбилась о быт / с тобой мы в расчете / и не к чему перечень / взаимных болей бед и обид»* (с. 287). В этой строке улавливается нежелание поэтом коммунальных отношений, но не это здесь является главным. Слово «боль» у Маяковского – пограничное, в нем пересекаются и сливаются и телесная и душевная боль. В рифме «быт-обид»²⁶⁹ «дремлет» глагол «бить» («завязь» здесь в слове «разбилась»), естественным образом, соотносимый с телом и вновь выводящий в контекст самоистязания. Точка пересечения и слияния этих контрастных образных рядов – все та же энергийная телесность слова, его напряжение. Это частный, однако, чрезвычайно важный случай общей парадоксальности поэтики Маяковского, обусловленный его характером, отличающимся перепадами настроений, сближением разных душевных движений, параллелью чему в творчестве становится схождение разнородных, контрастных душевных движений, оплотненных в *«весомых, грубых, зримых»* поэтических жестах. Как пишет А. Субботин, «мысль поэта

²⁶⁹ Из подобных содержательных рифм вроде «хлебов-любовь», как показал, в частности, произведенный З. Паперным анализ черновиков поэмы «Про это» зачастую разворачиваются у Маяковского целостные строфы, подобные рифмы выступают как импульс поэтической мысли.

нередко идет от отрицания к утверждению: отбрасывая какое-то явление, он впоследствии возвращается к нему же, но представляя его уже в новом качестве. Общий ход поэтического сюжета, видимо, намечался и в последней поэме: «стих становится тружеником, отдает себя в услужение практическим заботам дня, даже гибнет рядовым в боях за социализм, но поэзия бессмертна. Идеальная сила слова («духовный весь» - говорит Маяковский о поэте в набросках к одной из поэм) господствует над материальностью мира» [Субботин, с. 334]. Это позволяет сделать вывод о «растелеснивании» Маяковского как апофеозе «Неоконченного» - только теперь развоплощение происходит уже не с лирическим героем, а с самим поэтом, но «растелеснивание» это, как и прежде, насквозь телесно, развоплощение именно во-площено *«поэзии мозолистыми руками»*. Поэтому итожащий, финальный, подводящий черту характер последнего произведения Маяковского не отменяет ощущения неожиданности обрыва его жизни, похожего на обрыв недописанного стихотворения – последнего отрывка, к которому, по словам Б. Сарнова, как и ко многим другим строчкам Маяковского, «прикасаешься, как к концу оголенного электрического провода» [Сарнов, с. 216]. При всей «окончателности» смирение Маяковского не выглядит окончательным и не отменяет другого взгляда на «Неоконченное», выраженного, в частности, А. Михайловым: «Пришло более ясное понимание никчемности попыток вернуть любовь. Пришло нравственное успокоение. Подведение итогов личной жизни он начал раньше по времени. Необходимо было произвести расчет с прошлым, чтобы начать жизнь по-новому» [Михайлов, 1988, с. 523]. Не случайно люди, близко знавшие Маяковского, долгое время не могли поверить в его самоубийство – настолько (даже при учете постоянных мыслей поэта о добровольном уходе из жизни и обилии суицидальных мотивов в его творчестве) оно не вязалось с общим жизнеутверждающим обликом Маяковского.

Выводы по четвертому разделу третьей главы:

1. В поэме «Во весь голос» на первый план выходит индивидуальная телесность, транслируемая через прямое лирическое высказывание «о времени и о себе».
2. В поэме наблюдается смещение акцентов, объединение коллективного тела с индивидуальным происходит на основании приоритета последнего, эпический дискурс замещается исповедально-лирическим, манифестирующим уникальность человеческой и поэтической личности В. Маяковского.
3. Примыкающее к поэме «Неоконченное» знаменует сюжет телесного развоплощения, «растелеснивания», растворения уже не в массе, а в природной гармонии, чаемое стремление к непосредственному физическому бессмертию сменяется принятием смерти и верой в действенную антиэнтропийность отелесненной, сопродной с вечностью поэзии.

Выводы по главе:

1. В поэмах Маяковского 1924-1930 гг. доминирует телесность эпического характера, связанная с более органичным и синтетичным воплощением коллективной телесности, нежели это было в поэмах начала 1920-х годов. Коллективная телесность предстает как в проекции на индивидуальную («Владимир Ильич Ленин»), так и в обратном проецировании авторских телесных показателей на массу («Летающий пролетарий»).
2. Общий ход драматического встраивания «я» в «мы» обретает свою кульминацию в многофункциональной и разнонаправленной телесности поэмы «Хорошо!», а в поэме «Во весь голос» и «Неоконченном», где магистральный сюжет соотнесения личностных телесных координат с коллективными замещается метафизической самоидентификацией перед

лицом вечности, напряженно звучат экзистенциально-трагические личностные ноты.

3. Телесность в поэмах указанного периода является не только одной из формально-содержательных доминант произведений, но и неизменной составляющей художественной онтологии и антропологии В. Маяковского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанная работа позволяет сделать следующие, соотнесенные с целями и задачами исследования, выводы:

1. Телесность в послеоктябрьских поэмах В. Маяковского является важным носителем авторской субъективности. Маяковский усвоил и по-своему художественно преломил актуализировавшуюся в искусстве модернизма и авангарда проблематику отношения человека со своим телом, телом «другого», телом пространства и т.д. Образы, мотивы, приемы, связанные с телесным бытием человека, используются поэтом как для активной семантизации и семиотизации индивидуальных телесных импульсов автора и лирического субъекта, так и для концептуализации и мифологизации значимых социальных и эстетических концептов и идеологем, воспринимавшихся Маяковским не абстрактно, а в качестве органических носителей живых, заряженных физической энергией импульсов к глобальному пересозданию вселенной, а также для материализации невещественной революционной риторики в плотные и конкретные образы. Непосредственным проявлением этой тенденции становится «нагружение» тела и его частей идеологическим смыслом. Телесность предстает у Маяковского многоуровневой универсальной смыслообразующей и репрезентирующей категорией. Концепт телесности в послереволюционной поэзии Маяковского реализует несколько ключевых мотивов (построения «нового мира», воплощения в жизнь коммунистических идеологем и т.д.), становится их организующим формально-содержательным фактором.

2. После Октябрьской революции, в которой Маяковский увидел реализацию своих утопических чаяний и грандиозную поэтическую тему, осмысленную им как сомасштабную и соприродную его таланту, его поэтика существенно меняется, по сравнению с ранним творчеством: иными становятся темы, мотивы, образы; общий пафос из кризисно-трагедийного преобразуется в

жизнеутверждающий; резко повышается роль агитационно-пропагандистских, императивных элементов поэтики. Эти кардинальные изменения естественным образом сказались и на телесных аспектах поэзии Маяковского. Но при этом многие конструктивные черты поэтики раннего Маяковского, трансформируясь и «подчиняя» себя революционной теме, переходят и в послеоктябрьское творчество поэта. Соответственно актуальными остаются и многие интегральные параметры изображения телесности.

3. Телесные образы, создаваемые Маяковским, напрямую конституируют в тексте авторскую телесность и являются непосредственным порождением его психики, которой были свойственны такие черты, как материальность, конкретность, эмоциональная неустойчивость и т.д. Характерологические черты личности Маяковского (неуравновешенность проявлений эмоционально-аффективной сферы и недостаточность их сознательно-волевой задержки, повышенная возбудимость эмоционально-аффективной сферы, обрывистость, разорванность психических процессов и т.д.) переходят в его творчество по линии гиперболизации и динамизации индивидуального переживания.

4. Практически в любой образ у Маяковского изначально «вмонтировано» чисто физическое ощущение предмета поэтической рефлексии – тактильное, слуховое, обонятельное и т.д., но всегда подчеркнуто явленное в своей внутренней парадоксальной раздробленной цельности, т.е. в единстве составляющих и одновременно в их напряженной дискретности. В описание тела того или иного субъекта Маяковский сразу «встраивает» авторское отношение к нему, телесные проекции становятся прямым отсылком к идейно-смысловому содержанию произведения. Практически любое внутреннее переживание у Маяковского мгновенно «обрастает» физическими координатами. Телесное и духовное в самых разнообразных своих проекциях (сокровенно-интимное и общенародное, лирическое и эпическое) у Маяковского как бы «опрокидываются» друг в друга, формируя

некое монолитное единство, базирующееся на социально конкретном фундаменте.

5. На первый план в послереволюционном творчестве Маяковского выходит образ «коллективного тела», единого живого организма, телесного космоса (уравнивание тела и космоса, телесный космизм вообще был свойствен авангардной поэзии начала 1920-х годов), в который на равных правах со всеми должно включиться индивидуальное тело лирического субъекта, однако в поэтической практике сюжет взаимодействия индивидуальной и коллективной телесности оказывается сложным и наполненным скрытым драматизмом. Образ «коллективного тела» во взаимодействии с индивидуальным так или иначе присутствует почти во всех крупных произведениях послереволюционного Маяковского, каждая его поэма может быть рассмотрена как вариация этого метасюжета.

а) В поэме «150 000 000» образ коллективного тела, вбирающего в себя индивидуальное существование, предстает в аллегорическом ключе, реализуя мысль о братском единении человечества (своеобразном коммунистическом аналоге соборности, базирующемся на «клятвенном единодушье» строителей нового мира), преобразовании на основе коммунистических идей хаотического и опасного своей хаотичностью внешнего мира в целокупный и мобилизованный космос единого тотального тела.

б) Поэма «V Интернационал» является важным художественным свидетельством того, что «прорастание» коллективной телесности сквозь индивидуальную подразумевает отелеснивание ментальных конструкторов, таких как сила мысли, способная реально изменять физические параметры тела, провоцировать телесно-ментальное переформление героя – отверждение, овнешнение, материализацию эмоциональных реакций, процессов мышления и слуха. Лирический субъект при этом, в духе авангардной эстетики, сам себя представляет демиургом собственного

невиданного организма и ясновидцем вселенской жизни, персонификацией коллективного тела, носителем сверхтелесности.

в) Наиболее ярким образом индивидуального тела, несущего в себе коллективную телесность, становится у послеоктябрьского Маяковского образ Ленина (поэма «Владимир Ильич Ленин»), отсылающий к архаическим, мифоритуальным сюжетам создания космоса из человеческого тела. Телесность Ленина, несущая в своей нарочито заземленной, конкретной, рядовой форме предельную мощь мысли и духа, становится непосредственным телесным воплощением положительного полюса бинарной модели мира у Маяковского, аллегорией общего «пролетарского» начала. Тело Ленина предстает моделью нового космоса (частью которого становится и лирический субъект), гармонизирующего хаотичность внешней реальности и направляющего в единый отелесненный поток стихийные силы пролетариата.

з) Поэма «Летающий пролетарий» представляет бытовые характеристики будущей утопии, связанные с абсолютизированной свободой телодвижений, реализующихся в образах просторной и чистой жилплощади (в противопоставлении тесной и грязной), технизированного эргономичного преодоления пространства (полета), мобильного движения вплоть до «обживания» неба и космоса, механизированного бытового и трудового комфорта, предстающего как материальный залог полноценной реализации личности.

д) В программной поэме «Хорошо!» коллективная телесность последовательно реализуется через противопоставление «своих» и «чужих». Эта антитеза пронизывает все телесные образы поэмы (лицо, руки, голосовой аппарат, глаза, мускулы и т.д.). «Программность» поэмы являет себя в сплетении эпического и лирического начал, вхождении телесных мотивов, связанных с лирическим дискурсом (например, горячность и лихорадочность), в эпический ряд (лихорадка воодушевленного строительства утопии).

6. В «лирических» поэмах Маяковского начала 1920-х годов на первый план выходит уже индивидуальная телесность «лирического субъекта», а «эпическая» телесность уступает место «лирической».

а) В поэме «Люблю» происходит акцентированная текстуализация параметров авторской телесности. В поэме биографическое (связанное со становлением, в том числе телесным) становится сюжетообразующим. Маяковский, стремясь к максимальной конкретности изображения, суггестии, выводит визуальные коды к телесно-вещным аспектам мира. Телесные элементы в текстуальной ткани поэмы становятся семантическими и смысловыми маркерами, выражающими центральную идею «громады-любви». Через телесные образы непосредственно эксплицируется смыслообразующая идея любви как «сердца всего», происходит семиотизация и художественная концептуализация идеи спасительного, животворного, одухотворяющего тотального любовного чувства. Таким образом, идея любви опосредуется телесным, телесное становится языком, средством репрезентации любовного чувства (текстом).

б) Драматическая идентификация авторской телесности с телом лирического субъекта составляет и смысловую ось поэмы «Про это», целым рядом образов, мотивов, приемов связанной с ранним, насыщенным материализованной трагедийностью творчеством Маяковского. Замысел поэмы дает новый вариант «поэтики безумия», реализующейся в телесных образах лихорадки, горячечного состояния, бреда, которые являются в поэме структурообразующими и смыслообразующими, определяют «несущую конструкцию» произведения. Болезненность физического состояния автора и героя, материализуясь вовне, становится катализатором лирического сюжета, изнутри самого произведения обосновывает нагнетающиеся в нем чувства страха, тревоги и мотивы их подавления.

7. В поэме «Во весь голос» Маяковский окончательно утверждает слияние индивидуальной и коллективной телесности в общем деле построения социализма, однако акценты при этом переносятся с «мы в я» на «я в мы»,

коллективное парадоксально «выкристаллизовывает» индивидуальное. Самопрезентация поэта перед потомками (в частности, в ключевых телесных характеристиках: страсть к личной гигиене, мотивы прямого контакта с болезнями, брезгливость и ее преодоление, акцентуация голосовой, артикуляционной темы, боязнь старости и т.д.) оборачивается, однако, в «Неоконченном» плавным, спокойным растворением во вселенной, столь отличным от обычной для Маяковского поэтики резкого, стремительного рывка, отелесненным «растелесниванием» принятия боли и смерти и манифестацией подлинной поэзии как носителя материализованного бессмертия, живых слов, способных *во-плотить* даже сюжет физического *раз-воплощения*. Индивидуальная телесность вливается уже не в коллективную, а в космическую. Таким образом, подлинной реализацией утопической телесности становится у Маяковского сама его поэзия, в которой и происходит интровертирование внешней телесности, то есть ее проецирование на внутреннюю индивидуальную телесность, что знаменует постоянное стремление Маяковского к единству и неразрывности телесного и духовного начал в гармоничной человеческой личности.

8. Телесный контакт лирического субъекта с космосом природным составляет в послеоктябрьской поэзии Маяковского отдельный сюжет, реализующийся в самых разных проекциях: как принципиальная открытость природе («Люблю»), как преодоление природы, как трагическое прорастание духа сквозь «нутрянную» стихийность внутренней жизни («Про это») и как растворение во вселенной, «умирание в бессмертие» («Неоконченное»). Вселенная у Маяковского предельно телесна, а человек космичен, и их плотная взаимосвязь физиологизирована и материализована.

9. Тело лирического субъекта в послереволюционной поэзии Маяковского становится сакральным ядром семиотической структуры пространства. Внешнее пространство по отношению к телу оказывается топосом реализации многонаправленных интенций лирического субъекта. Один из основных смысловых векторов послеоктябрьского творчества Маяковского

заключается в попытке аннигилировать трагическую дихотомию тела и мира путем «опрокидывания» мира во внутреннее пространство абсолютизированного в своей ценностной составляющей человеческого тела.

10. В послеоктябрьской поэзии Маяковского телесность связывается с процессом построения утопического коммунистического будущего, подразумевающего определенную трансформацию человеческого тела, основанную на оптимизации телесных ресурсов и потенций, отсутствии телесных деформаций и искажений; преодоление трагической разорванности тела и мира и обретение подчеркнуто физического бессмертия как абсолютной слитности тела и духа, выхода за рамки телесных границ. Утопия знаменовала для Маяковского преодоление границы между внешним и внутренним и соотносилась с природным пространством, в то время как антиутопия связывалась с областью знаковости, антитетичной телесному, природному началу. Однако процесс завоевания утопического будущего отличается болезненностью, что предопределяет обилие в послереволюционной поэзии Маяковского агрессивной телесной образности. Априорная искусственность, схематичность чаемой утопии приводит к своеобразной «механизации» человеческой телесности. Смысловой обертон образов «тела-машины» связан с оптимизацией процесса «вливания» индивидуальной телесности в коллективную, с исправлением дефектов, этому вливанию мешающих. В основании этой идеи лежит изначальная неудовлетворенность Маяковского телесной организацией человека, слабостью человеческого тела. «Механизированное» тело обладает гораздо меньшей уязвимостью и гораздо большей динамикой и продуктивностью, поэтому часто телесные образы даются Маяковским в координатах труда, энергозатратного производства.

11. Определенный драматизм ситуации, однако, заключается в том, что и положительная и отрицательная телесность основаны, так или иначе, на различно трактуемой механистичности. Поэтому и утопия зачастую оказывается у Маяковского стерильной, неживой (как, например, в поэме

«Летающий пролетарий» или в пьесе «Клоп») и даже в чем-то демоничной, означаемое «отрывается» от означающего. Желанное Маяковским совпадение внешнего тела с внутренним, таким образом, оказывается труднореализуемым, индивидуальная телесность – непреодолимой и в своей предельности конституируется в последнем произведении Маяковского «Неоконченное» как растворяющаяся в природной вечности и оставляющая после себя потенциально бессмертные, отелесненные поэтические строки.

12. Парадигмы телесных образов у послеоктябрьского Маяковского образуют ряд оппозиций (вообще свойственных бинарному мышлению Маяковского), характеризующих интегральные параметры телесности в творчестве поэта. Сюда относятся антитезы молодого и старого тела, здорового и больного. Статике во всех ее проявлениях противопоставлена телесная динамика, выражающаяся зачастую в мотиве «шаганья» и самоценном образе «шага» как структурной единицы движения. «Жирному» телу противостоит тело худое, истощенное, стимулируемое голодом (выступающим как объединяющее начало) к активной борьбе за новую жизнь. Отдельную оппозицию составляют пространственные образы духоты, несвежести, тесноты, узости и широты, свежести, простора, свободного пространства для реализации телесных и духовных жестов.

13. Носителями концептуальных смыслов становятся у Маяковского не только образы, непосредственно эксплицирующие тело и его части, но и «околотелесная» образность, в сфере которой особенно выделяется жестовая, голосовая, зрительная, тактильная и пространственная телесность.

a) Ведущими телесными интенциями у послеоктябрьского Маяковского становятся интенции к сплочению, концентрации, единому мощному целенаправленному движению. В тексте они непосредственно реализуются через ряд жестовых образов, отличающихся своеобразной конструктивной «расшатанностью», свободой и результативностью, стремительностью и полнотой, плотностью и конкретностью.

б) В послеоктябрьской поэзии особое значение приобретает такое качество голоса, как громкость, звучность, гулкость, практически любой голосовой образ связан с коннотациями звучности, внятности, оглушительной мощи, слуховой осязаемости. Маяковский отелесняет сам механизм речепорождения, и этот процесс всегда наполнен у него разнонаправленной, «вихревой» динамикой. Соответственно, и слух отличается максимальной чуткостью к голосу, готовностью воспринимать грубую и «шершавую» речь.

в) Наряду с голосом особую роль играет телесность индивидуальной оптики, уникального взгляда. Маяковскому важна направленность, сосредоточенность взгляда, обретающая телесное измерение. Оптические реакции, как и слуховые, отличаются напряженной контактностью с тем, что попадает в поле зрения или слуха Маяковского. При этом предмет, на который направлено зрение поэта, всегда непосредственно, осязаемо воздействует на смотрящего.

г) Телесные образы, связанные с кожей, играют у Маяковского особую роль, связанную с тем, что кожный покров первым непосредственно реагирует на контакт тела с чем-либо. «Кожные» образы у Маяковского всегда предельно осязаемы, независимо от их смыслового наполнения. Для Маяковского значимы тактильные нюансы телесного уплотнения образов, он стремится не просто к телесной материализации, но к конкретной тактильной осязаемости словообразов, передавая параметры мягкости-твердости, холода-теплоты, подвижности-неподвижности и т.д.

д) Большую роль играет у Маяковского ольфакторная образность: запахи у него маркируют как индивидуальное, так и коллективное телесное бытие, характеризуют религиозную, историческую, политическую, социальную сферы деятельности лирического субъекта. При этом чаще всего запахи наделены у Маяковского выраженными отрицательными коннотациями.

е) Пространство послеоктябрьской поэзии Маяковского отелеснено насквозь. Поэт создает практически тактильно осязаемое поэтическое пространство, в котором физиологизации подвержено любое

неодушевленное или невещественное явление, а географические и топонимические элементы подвергаются персонификации наравне с ментальными конструктами. Любой хронотоп у Маяковского буквально наэлектризован чувственной телесной энергетикой.

14. Маяковским отелеснивается сам процесс письма. Поэтический инструментарий подвергается у него материализации и персонификации. Произнося слово, Маяковский как бы «воспроизводит» и само его произношение, делая «весомым, грубым, зримым» сам процесс говорения, фиксируя его в телесных координатах. В результате слово поэта предстает как непосредственное продолжение его тела.

15. В целом телесность у Маяковского становится и частью, и стороной, и механизмом организации текста, определяет параметры изображения и стратегию художественного действия. Телесное начало превращается в текст, в способы упаковывания содержания в тело текста.

16. Проблема текстуализации телесности в творчестве Маяковского представляется весьма перспективной для дальнейшего изучения, возможными направлениями которого могут стать сравнительное изучение механизмов и способов текстуализации телесности в поэзии Маяковского и поэзии его предшественников и современников, роль телесности в формировании антропологической концепции Маяковского, исследование взаимопроникновения сфер телесного и духовного у Маяковского, семиотизации и семантизации тела в поэзии Серебряного века, сходства и различия подходов к телесности в раннем и послеоктябрьском творчестве поэта и многое другое. Исследование этой проблематики в свете междисциплинарного характера изучаемой категории телесности представляется продуктивным для целого комплекса гуманитарных наук: от литературоведения и лингвистики до философии, психологии, культурологи, социологии и т.д.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Брик, Л. Пристрастные рассказы / Л. Брик. – Нижний Новгород : Деком, 2003. – 328 с.
2. Воспоминания Веры Федоровны Шехтель о В. В. Маяковском / предисловие и публикация Н. Е. Андреевой // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. – М., 2008. – Вып. 5. – С. 155–164.
3. Гете, И.-В. Избр. произведения / И.-В. Гете. – Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1977. – 314 с.
4. Маяковский без глянца / сост. П. Фокин, Д. Тимофеев. – М. : Амфора, 2008. – 592 с.
5. Маяковский, В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. В. Маяковский ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Гослитиздат, 1955–1961.
6. Мой Маяковский: Воспоминания современников. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 477 с.
7. Пастернак, Б. Л. Люди и положения : автобиогр. очерк / Б. Л. Пастернак // Пастернак, Б. Л. Я понял жизни цель : [повести, стихи, переводы]. – М. : Эксмо, 2006. – С. 8–62
8. Поэзия русского футуризма / [сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого]. – СПб. : Акад. проект, 1999. – 749 с.
9. Хлебников, В. Творения : [сб.] / В. Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1987. – 734 с.

Исследования

1. Авилова, Е. Р. Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Егора Летова) [Электронный ресурс] / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2010. – № 11.– URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/telesnost-kak-osnovnaya-universaliya-avangardnoy-modeli-mira-na-primere-tvorchestva-egora-letova> (дата обращения: 01.08.14).

2. *Альфонсов, В.* Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского / В. Альфонсов. – Л. : Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1983. – 248 с.
3. *Арутчева, В. А.* Записные книжки Маяковского / В. А. Арутчева // Новое о Маяковском : [сб. мат-лов] / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. ; гл. ред. В. В. Виноградов. М. : Акад. наук СССР, 1958. – С. 325–397. – (Лит. наследство ; т. 65).
4. *Асеев, Н.* Работа Маяковского над поэмой «Про это» / Н. Асеев // Асеев, Н. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М. : Худож. лит., 1964. – 715 с. – С. 511–549.
5. *Асвацатуров, А.* Мыслящее тело в поисках языка. Случай Генри Миллера / А. Асвацатуров // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 71. – С. 77–88.
6. *Байдин В.* Между экстазом и самоубийством: Поэтика "предела" в творчестве Хлебникова и Маяковского / В. Байдин // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. – М., 2008. – С. 261–283.
7. *Барт, Р. S/Z* / Р. Барт. – М. : Культура : Ad Marginem, 1994. – 303 с.
8. *Батай, Ж.* Теория религии. Литература и зло / Ж. Батай. – Минск : Современный литератор, 2000. – 352 с. – (Классическая философская мысль).
9. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
10. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
11. *Белова, О.* Тело в русской и иных культурах / О. Белова // Новое лит. обозрение. – 2002. – № 56. – С. 440-442.
12. *Бестолков Д.А.* Новейшие публикации о творчестве В.В. Маяковского / Д. А. Бестолков // Традиции русской словесности и современность. - Тамбов, 2010. – С. 12–16.
13. *Бирюков, С.* Язык тела и тело языка в русской авангардной поэзии [Электронный ресурс] / С. Бирюков. – URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/sb_body.htm (дата обращения: 18.05.14).

14. *Бобринская, Е.* Жест в поэтике раннего русского авангарда / Е. Бобринская // Авангардное поведение : сб. мат-лов [IV Хармс-фестиваля в Санкт-Петербурге]. – СПб. : Хармсиздат, 1998. – С. 49–62.
15. *Богданова, М. А.* Телесность человека в парадигме гуманитарного мышления М. М. Бахтина / М. А. Богданова // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – 2011. – Т. 17. – № 2. С. 38–42.
16. *Булавка, Л.* Маяковский: вызов и трагедия советского проекта / Л. Булавка // Свободная мысль. – 2007. – № 3. – С. 148–164.
17. *Булавка, Л.* Не путать соцреализм с советским искусством [Электронный ресурс] / Л. Булавка. – URL: http://www.pravda.ru/society/fashion/11-04-2014/1203659-kgr_bulavka-0/ (дата обращения: 23.06.14).
18. *Быков, Д.* Маяковский. Главы из книги / Д. Быков // Дружба народов. – 2013. – № 8. – С. 182-210.
19. *Быков, Л. П.* От автора. Книга не только о стихах / Л. П. Быков. – Екатеринбург : ИД «Сократ», 2007. – 368 с.
20. *Быховская, И. М.* Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) / И. М. Быховская // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет : ежегодник. – М., 1993. – С. 58–68.
21. В мире Маяковского : сб. ст. : в 2 кн. – М. : Сов. писатель, 1984.
22. *Вайскопф, М.* Во весь логос: религия Маяковского / М. Вайскопф // Вайскопф, М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М. : НЛО, 2003. – С. 343-487.
23. *Васильев, И. Е.* Пророк нового искусства (Ф. Ницше и авангард) / И. Е. Васильев // Русская литература XX века: направления и течения. – Вып. 5. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2000. – С. 97-104.
24. *Васильев, И. Е.* Русский поэтический авангард XX века / И. Е. Васильев. – 2-е изд., испр. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.

25. *Васильев, И. Е.* Творчество В. Маяковского: мутации авангардной поэтики / И. Е. Васильев // Текст. Поэтика. Стиль : кн., посвящ. юбилею В. В. Эйдиновой : сб. науч. ст. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. – С. 249–274.
26. *Васильев, И. Е., Комаров, К. М.* Маяковский и Рембо (к проблеме типологических схождений) / И. Е. Васильев, К. М. Комаров // Вестник Курганского гос. ун-та. – Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 4 (14). – С. 18–22.
27. *Веревкин, Б. П.* Маяковский в газете / Б. П. Веревкин. – М. : Мысль, 1986. – 155 с.
28. *Виноградова, А.* Образы телесности в поэзии русского символизма / А. Виноградова // Тело в русской культуре : сб. ст. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 277–286. – (Науч. б-ка ; вып. LI).
29. *Винокур, Г. О.* Маяковский – новатор языка / Г. О. Винокур. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2006. – 152 с. – (Лингвистическое наследие XX века).
30. В. В. Маяковский: Pro et contra: личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей : антология / [сост. В. Н. Дядичев]. – СПб. : Изд-во Рус. христианской гуманитар. акад., 2006. – 372 с.
31. *Галуцких, И. А.* О границах понимания телесности в контексте филологических студий / И. А. Галуцких // Язык и культура. – Новосибирск, 2012. – № 1-1. – С. 237-242.
32. *Гаспаров, М. Л.* Владимир Маяковский / М. Л. Гаспаров // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. – М. : Наследие, 1995. – С. 363-395.
33. *Гиндин, В. П.* Психопатология в русской литературе / В. П. Гиндин. – М. : Пер Сэ, 2005. – 224 с.
34. *Гинзбург, Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1974. – 407 с.

35. *Гончаров, Б. П.* Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения / Б. П. Гончаров ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; [отв. ред. Л. И. Тимофеев]. – М. : Наука, 1983. – 352 с.
36. *Горб, Б.* Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века Владимира Маяковского / Б. Горб. – М. : Улисс Медиа, 2001. – 612 с.
37. *Гройс, Б.* Утопия и обмен : статьи / Б. Гройс. – М. : Знак, 1993. – 373 с.
38. *Гюнтер, Х.* Соцреализм и утопическое мышление / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. М., 2000. С. 41–48.
39. *Давыдов, Т. В.* Дионисийское начало в ранней лирике В. В. Маяковского : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. В. Давыдов. – М. : [б. и.], 2006. – 17 с.
40. *Делёз, Ж.* Ницше / Ж. Делёз. – СПб. : Аxiома, 2001. – 183 с. – (XX век. Критическая б-ка).
41. *Евсеева, И. В.* Лексика русского языка и его диалектов в репрезентации тела и телесности: электронная база данных / И. В. Евсеева // Человек и язык в коммуникативном пространстве. Вып. 4. – Красноярск : Сибирский федерал. ун-т, 2013. – С. 237-243.
42. *Жаров, Л. В.* Сексуальность человека в пределах науки – что это такое? [Электронный ресурс] / Л. В. Жаров // Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 5. – С. 13-32. – URL: http://hses-online.ru/2009/05/09_00_13/02.pdf (дата обращения: 11.03.14).
43. *Жолковский, А. К.* О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе: (прогулки по Маяковскому) / А. К. Жолковский // Жолковский, А. К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М. : РГГУ, 2005. – С. 195-220.
44. *Зотов, С. Н.* Телесность художества и духовность творчества [Электронный ресурс] / С. Н. Зотов. – URL: <http://www.czotov.ru/content.php?id=70109> (дата обращения: 04.03.14).

45. *Иванюшина, И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика / И. Ю. Иванюшина – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2003 – 310 с.
46. *Ильин, И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. П. Ильин. – М.: Intrada, 1996 – 256 с.
47. *Калинин, И.* История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) / И. Калинин // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 71. – С. 103-131.
48. *Кантор, К. М.* Тринадцатый апостол / К. М. Кантор. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 368 с.
49. *Карабчиевский, Ю. А.* Воскресение Маяковского / Ю. А. Карабчиевский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 223 с.
50. *Кассиль, Л. А.* Маяковский – сам. Очерк жизни и работы поэта / Л. А. Кассиль. – М. : Молодая гвардия, 1960. – 158 с.
51. *Катанян, В. А.* Маяковский : лит. хроника / В. А. Катанян. – Изд. 3-е, доп. – М. : Гослитиздат, 1956. – 504 с.
52. *Катанян, В. А.* О некоторых источниках поэмы «Хорошо» / В. А. Катанян // Новое о Маяковском : [сб. мат-лов] / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. ; гл. ред. В. В. Виноградов. – М. : Акад. наук СССР, 1958. – С. 285-325. – (Лит. наследство , т. 65).
53. *Катанян, В.В.* Лиля Брик, Владимир Маяковский и другие мужчины. / В. В. Катанян – М.: Захаров, АСТ, 1998 – 176 с.
54. *Кацис, Л. Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л. Ф. Кацис. – Изд. 2-е, доп. – М. : РГГУ, 2004. – 830 с.
55. *Кельметр, Э. В., Рогачева, Н. А.* Язык тела в поэзии Иннокентия Анненского. / Э. В. Кельметр, Н. А. Рогачева // Культура и текст. – 2013. – № 2. – С. 137-148.
56. *Коваленко, С. А.* «Звездная дань». Женщины в судьбе Маяковского / С. А. Коваленко. – М. : Эллис Лак, 2006. – 592 с.
57. *Кожин, В. В.* Как пишут стихи. О законах поэтического творчества / В. В. Кожин. – М. : Алгоритм, 2001. – 320 с.

58. *Кожурин, А. Я., Кожурин, К. Я.* Проблема телесности в философии Ф. Ницше и В. В. Розанова [Электронный ресурс] / А. Я. Кожурин, К. Я. Кожурин // Известия Санкт-Петербургского ун-та экономики и финансов. – 1999. – № 4 (20). – С. 141-149. – URL: http://elibrary.finec.ru/materials_files/izv/IzvSPbUEF1999_4_c141_149_s.pdf
(дата обращения: 19.02.13)
59. *Колобаева, Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 336 с.
60. *Комаров, К. М.* «Так говорил Заратустра» и трагедия «Владимир Маяковский»: ницшеанские мотивы и их художественное преломление в трагедии Маяковского / К. М. Комаров // Новые горизонты : сб. ст. стипендиатов Оксфордского российского фонда. – Вып. 2. – Тюмень : Вектор Бук, 2011. – С. 145–154.
61. *Комаров, К. М.* Рассеивание волшебства. Александр Кушнер / К. М. Комаров // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 44-56.
62. *Комаров, К. М.* Владимир Маяковский: тип творческой личности / К. М. Комаров // Дергачевские чтения-2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : мат-лы X Всеросс. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева : в 3 т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. – Т. 1. – С. 84-89.
63. *Комаров, К. М.* Владимир Новиков. Александр Блок. / К. М. Комаров // Вопросы литературы. – 2012. – № 3. – С. 496-499.
64. *Комаров, К. М.* Модификации «телесности» в раннем творчестве В. Маяковского / К. М. Комаров // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2013. – № 12. – С. 29-35.
65. *Комаров, К. М.* Первая мировая война в поэзии В. Маяковского: модификации телесной образности / К. М. Комаров // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – Т. 2. – С. 76-84.

66. *Комаров, К. М.* «Тело», «сердце» и «душа» в образной системе раннего В. Маяковского / К. М. Комаров // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2013. – № 12. – С. 23–29.
67. *Крейдлин, Г. Е., Переверзева, С. И.* Части тела в русском языке и русской культуре: проект Института лингвистики РГГУ [Электронный ресурс] / Г. Е. Крейдлин, С. И. Переверзева. – URL: http://www.mccme.ru/llsh/2007/papers/Kreyd_Perev2007.pdf (дата обращения: 14.04.14).
68. *Крыщук, Н.* Искусство как поведение. Книга о поэтах / Н. Крыщук. – Л. : Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1989. – 416 с.
69. *Кузьмин, А. А.* Тело как феномен культуры в современных гуманитарных исследованиях / А. А. Кузьмин // Вестник Вятского гос. гуманитар. ун-та. – 2009. – № 1 (4). – С. 134-136.
70. *Лакан, Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – М. : Рус. феноменолог. об-во : Изд-во «Логос», 1997. – 184 с.
71. *Леви, Т. С.* Культурно-историческая обусловленность возникновения предметного поля «телесность» [Электронный ресурс] / Т. С. Леви. – URL: http://telesnost.ru/omega/psihologiya/kulturnoistoricheskaya_obuslovlennost_vozniknoveniya_predmetnogo_polya_telesnost.htm (дата обращения: 30.03.14).
72. Литературное наследство. Том 65. Новое о Маяковском. В 2 т. Т. 1. – М.: Акад. наук СССР, 1958. – 630 с.
73. *Лобков, Е.* Запланированная главная книга / Е. Лобков // Зеркало. – 2002. – № 19–20. – С. 36-46.
74. *Лобков, Е.* Незапланированная главная книга / Е. Лобков // Зеркало. – 2005. – № 26. – С. 46-58.
75. *Лоцилов И. Е.* «Телесная топография» "Повестей Белкина" / И. Е. Лоцилов // Циклизация литературных произведений: Системность и целостность. Кемерово, 1994. С. 31-45.

76. *Лоцилов И. Е.* Об одном из источников мотива «перевернутой реальности» в футуристической традиции / И. Е. Лоцилов // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. – С. 128–135.
77. *Лоцилов И. Е.* Феномен Николая Заболоцкого. / И. Е. Лоцилов // — Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1997. — 311 с.
78. *Лоцилов И. Е.* Пушкинская “Осень”: “медицинский дискурс” и поэтика сдвига / И. Е. Лоцилов // Материалы Второй научной конференции преподавателей и студентов, Новый Сибирский Университет, 5-6 апреля 2001. Новосибирск. – С. 83–87.
79. *Лоцилов И. Е.* «Двое и птица»: тело, душа и Дух в романе Л. Добычина «Город Эн» / И. Е. Лоцилов // Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur. Herausgegeben von Joost van Baak und Sander Brouwer Wiener Slawistischer Almanach. Band 54. Verlag Otto Sagner, 2005. – С. 203–240.
80. *Лоцилов И. Е.* «...Зато в телесных качествах – нехватка»: О поэтике «соматического эллипсиса» в книге Николая Заболоцкого «Столбцы» / И. Е. Лоцилов // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма / Сб. статей под ред. Д. Г. Иоффе. М.: Ладомир, 2008. – С. 300–336.
81. *Магун, А.* О телесности / А. Магун // Новое лит. обозрение. – 2004. – № 69. – С. 87-88.
82. *Маркасов, М. Ю.* Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. Ю. Маркасов. – Барнаул : [б. и.], 2003. – 21 с.
83. *Маркасов, М. Ю.* Милитаристская метафора Маяковского [Электронный ресурс] / М. Ю. Маркасов // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 191-202. – URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7markasov.htm> (дата обращения: 18.03.14).
84. *Маяковский в современном мире : ст., иссл., мат-лы и воспоминания.* – Л. : Лениздат, 1984. – 383 с.

85. Маяковский в современном мире: Сборник статей и материалов. – М.: Изд-во РУДН, 2004. – М., 2004. — 206 с.
86. Маяковский продолжается: Сборник научных статей и публикаций архивных материалов. Вып. 1 – М.: ГММ, 2003. – 284 с.
87. *Михайлов, А.* Маяковский / А. Михайлов. – М. : Мол. гвардия, 1988. – 558 с. – (Жизнь замечательных людей).
88. *Михайлов, А.* Мир Маяковского: [Взгляд из восьмидесятых] / А. Михайлов. – М. : Современник, 1990. – 462 с. – (Б-ка «Любителям рос. словесности»).
89. *Нанси, Ж.-Л.* Corpus / Ж.-Л. Нанси. – М. : Ad Marginem, 1999. – 256 с. – (Коллекция «Философия по краям»).
90. *Ницше, Ф.* Так говорил Заратустра: книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 301 с.
91. *Ницше, Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – М.: ИЧП «Жанна», 1994. – 362 с. – (Б-ка философской классики).
92. *Ничик, Н. Н.* Ономастика поэм В.В. Маяковского: Опыт словаря. / Н. Н. Ничик – Симферополь: Доля, 2012 – 236 с.
93. Новое о Маяковском : [сб. мат-лов] / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. ; гл. ред. В. В. Виноградов. М. : Акад. наук СССР, 1958. – 628 с. – (Лит. наследство, т. 65).
94. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов : хрестоматия / сост. Г. А. Белая. – М. : РГГУ, 2001. – 455 с. – (Русская культура XX века: избранные тексты).
95. *Острый, М. В.* Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / М. В. Острый. – Самара : [б. и.], 2007. – 19 с.
96. *Паперный, З.* О мастерстве Маяковского / З. Паперный. – 2-е изд. – М. : Сов. писатель, 1957. – 454 с.
97. *Паперный, З.* Маяковский в работе над поэмой «Про это» / З. Паперный // Новое о Маяковском : [сб. мат-лов] / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. ; гл. ред.

- В. В. Виноградов. – М. : Акад. наук СССР, 1958. – С. 217-285. – (Лит. наследство, т. 65).
98. *Перцов, В. О.* Маяковский: Жизнь и творчество : [в 3 т.]. – Т. 3 : (1925–1930) / В. О. Перцов. – Изд. 3-е. – М. : Худож. лит., 1976. – 462 с.
99. *Песков, А.* Тело родной души [Электронный ресурс] / А. Песков. – URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/112010/11112010-03b.html> (дата обращения: 21.11.13).
100. *Петросов, К. Г.* Творчество В. В. Маяковского: (о русской поэтической традиции и новаторстве) / К. Г. Петросов. – М. : Высш. шк., 1985. – 191 с.
101. *Печоров, Г.М.* В.В. Маяковский и XXI век: Этический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве: Монография. / Г. М. Печоров – М.: МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2003. – 388 с.
102. *Подорога, В.* Феноменология тела: Введение в философскую антропологию : (мат-лы лекционных курсов 1992–1994 гг.). – М. : Ad Marginem, 1995. – 344 с. – (Философия по краям).
103. *Покотыло, М. В.* В. В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. В. Покотыло. – Ставрополь : [б. и.], 2008. – 19 с.
104. *Покотыло, М.В.* Судьба поэта. Из истории осмысления творчества В.В. Маяковского: Монография. / М. В. Покотыло – Ростов-н/Д.: Ростиздат, 2010. – 191 с.
105. *Полтаробатько, Е. Д.* Категория телесности в акмеистическом дискурсе : дисс. ... канд. филол. наук / Е. Д. Полтаробатько. – М. : [б. и.], 2009. – 189 с.
106. *Поляков, Г. И.* Характерологический очерк. 1930-е гг. / Г. И. Поляков // «В том, что умираю, не вините никого»?.. : Следственное дело В. В. Маяковского : док-ты. Воспоминания современников. – М. : Эллис Лак 2000, 2005. – С. 442-455.

107. *Пьяных, М.* «Чтоб всей вселенной шла любовь...» / М. Пьяных // В мире Маяковского / сост. А. Михайлов, С. Лесневский. – М. : Сов. писатель, 1984. – [Кн. 1]. – С. 259-289.
108. *Радин, Е. П.* Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов / Е. П. Радин. – Б. м. : Salamandra P.V.V., 2011. – 94 с. – (Б-ка авангарда).
109. *Райх, В.* Характероанализ [Электронный ресурс] / В. Райх. – URL: <http://www.pseudology.org/Psychology/ReichXarakteroanalis/index.htm> (дата обращения: 01.05.14).
110. *Рогачева, Н. А.* Поэтика запаха в лирике Владимира Маяковского [Текст] / Н. А. Рогачева // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года. – М.: МГУ, 2006. – С. 133-136.
111. *Рогачева, Н. А.* Военный ландшафт В.Маяковского в историко-литературной перспективе [Текст] / Н. А. Рогачева // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: Сб. науч. ст. – Тюмень: Печатник, 2008. – С. 174–187.
112. *Рогачева, Н. А.* Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики. [Текст] / Н. А. Рогачева. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.
113. *Рогачева, Н. А.* Русская лирика XIX–XX вв.: поэтика запаха : автореф. дисс. ... докт. филол. наук [Электронный ресурс] / Н. А. Рогачева. – Екатеринбург : [б. и.], 2011. – 52 с. – URL: http://discollection.ru/article/18042011_rogachevana/4 (дата обращения: 12.02.14).
114. *Розанова, М.* Маяковский и Ленин [Электронный ресурс] / М. Розанова // День литературы. – 2006. – № 8. – URL: <http://www.litkarta.ru/world/france/persons/rozanova-m/mayakovsky-i-lenin/> (дата обращения: 20.05.14).

115. Руднев, В. П. Обсессивный дискурс (патографическое исследование) [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/10.htm (дата обращения: 15.02.14).
116. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
117. Руссова, С. Н. Автор и лирический текст / С. Н. Руссова. – М. : Знак, 2005. – 312 с. – (Studia philologica).
118. Самоделова, Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: авторский житнетекст на перекрестье культурных традиций / Е. А. Самоделова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 920 с. – (Studia philologica).
119. Самоделова, Е. А. Мифопоэтика пищи в творчестве Есенина. Об особенностях «пищевой тематики» / Е. А. Самоделова // Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы : мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рожд. С. А. Есенина. – М. ; Константиново ; Рязань : Пресса, 2006. – С. 289-310.
120. Саразин, Ф. «Mapping the body»: История тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» / Ф Саразин // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 71. – С. 61-76.
121. Сарнов, Б. Маяковский. Самоубийство / Б. Сарнов. – М. : Эксмо, 2006. – 672 с.
122. Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения /Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. М. Бекетовой. – СПб. : Наука, 2001. – 320 с. – (Французская б-ка).
123. Сарычев, В. А. Маяковский: нравственные искания / В. А. Сарычев. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – 203 с.
124. Сарычев, В. А. Эстетика русского модернизма. Проблема «житнетворчества» / В. А. Сарычев. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 320 с.

125. Сахно, И. М. Тело как текст и текст как тело в игровой практике русского авангарда / И. М. Сахно // Репрезентация телесности в социокультурных практиках : сб. науч. ст. / сост. Г. И. Зверева. – М. : РГГУ, 2003. – С. 77-87.
126. Свасьян, К. Фридрих Ницше: мученик познания / К. Свасьян // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 5-46.
127. Семенова, С. Г. Третья революция духа: (Поэтически-пророческая мысль Маяковского) / С. Г. Семенова // Творчество В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования : антол. / отв. ред. А. М. Ушаков – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 40-77.
128. Семиотика безумия : сб. ст. / сост. Н. Букс. – Париж : Сорбонна. Русин-т ; М. : Европа, 2005 (Б. м. : Тип. АКО-принт). – (Механизмы культуры). – 311 с.
129. Синявский, А. Рефлексы символизма в поэме «Человек» Маяковского / А. Синявский // Themes and Variations. – Stanford, 1994. – С. 309-325.
130. Сироткин, Н. С. Жанр «приказа» в авангардистской поэзии [Электронный ресурс] / Н. С. Сироткин // Revue des études slaves. – 1996. – Vol. 68. – № 68–2. – P. 185–199 – URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1996_num_68_2_6323 (дата обращения: 05. 05.14).
131. Сироткин, Н. С. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме (футуризм и левый экспрессионизм) [Электронный ресурс] / Н. С. Сироткин. – URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm (дата обращения: 02.03.14).
132. Сироткин, Н. С. Общие философские истоки футуризма, экспрессионизма, дадаизма (краткий обзор) [Электронный ресурс] / Н. С. Сироткин. – URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns_quellen.htm (дата обращения: 02.03.14).
133. «В том, что умираю, не вините никого»?.. : Следственное дело В. В. Маяковского : док-ты. Воспоминания современников / [вступ. ст., сост.,

- подгот. текста, коммент. С. Е. Стрижневой]. – М. : Эллис Лак 2000, 2005. – 671 с.
134. *Смирнов, И. П.* Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М. : НЛЮ, 1994. – 352 с. – (Науч. приложение ; вып. 1).
135. *Спивак, М. Л.* Посмертная диагностика гениальности: Эд. Багрицкий, А. Белый, В. Маяковский в коллекции Института мозга (мат-лы из архива Г. И. Полякова / М. Л. Смирнов. – М. : Аграф, 2001. – 496 с.
136. *Строев, А.* Тело, распавшееся на части. (Гоголь и французская проза XVIII в.) // Тело в русской культуре : сб. ст. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 265–276. – (Науч. б-ка ; вып. LI).
137. *Субботин, А. С.* Маяковский сквозь призму жанра / А. С. Субботин. – М. : Сов. писатель, 1986. – 352 с.
138. *Татару, Л. В.* Представление концепта «Тело человека» в композиционно-нарративной структуре модернистского текста / Л. В. Татару // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та. – Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2007. – Вып. 4. – Ч. II. – С. 68–77.
139. Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения : мат-лы Междунар. науч. конф., Ставрополь, 2–3 октября 2008 г. / ред.-сост. Л. П. Егорова. – Ставрополь : Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. – 296 с.
140. Творчество В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования : антол. / отв. ред. А. М. Ушаков – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 800 с.
141. *Темиршина, О. Р.* Тело и знак: Утопия и антиутопия в поздней поэзии В. Маяковского [Электронный ресурс] / О. Р. Темиршина. – URL: <http://temirshina.ru/phuturizm/nauchnaja-dejatelnost/statji/phuturizm/telo-i-znak-utopiya-i-antiutopiya-v-pozdnej-poezii-v-mayakovskogo> (дата обращения: 18.05.14).

142. Тимофеева, О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая / О. Тимофеева // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 71. – С. 89-102
143. Толстая, С. Тело как обитель души: славянские народные представления / С. Толстая // Тело в русской культуре : сб. ст. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 51-66. – (Науч. б-ка ; вып. LI).
144. Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 575 с.
145. Тырышкина, Е. В. Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса [Электронный ресурс] / Е. В. Тырышкина. – URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_transformation.htm (дата обращения: 07.03.14).
146. Тырышкина, Е. В. Источник инспирации в русском литературном авангарде [Электронный ресурс] / Е. В. Тырышкина. – URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_quelle.htm (дата обращения: 07.03.14).
147. Тырышкина, Е. В. Русский авангард начала XX века: аспекты прагматики / Е. В. Тырышкина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики : мат-лы Междунар. науч. конф., 18–21 сент. 2004 г., г. Гродно : в 2-х ч / отв. ред. Т. Е. Автухович, А. С. Смирнов. – Гродно : ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 60–66.
148. Тюпа, В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара : Изд-во науч.-внедренч. фирмы «Сенсоры. Модули. Системы», 1998. – 155 с.
149. Уракова, А. П. Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / А. П. Уракова. – М. : [б. и.], 2004. – 22 с.
150. Фадеева, И. В. Культурно-исторический контекст лирических поэм В. Маяковского : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. В. Фадеева. – Астрахань : [б. и.], 2006. – 18 с.

151. *Фарино, Е.* Тело. Анатомия. Метаморфозы / Е. Фарино // Фарино Е. Введение в литературоведение : учебник. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 201-229
152. *Фатющенко, В.* «Религия молодости» в творчестве В. Маяковского / В. Фатющенко // Маяковский продолжается : сб. науч. ст. и публ. архивных мат-лов. – Вып. 2. – М. : [Гос. музей Маяковского], 2009. – С. 25-43.
153. *Федорова, Е.В.* Гибель В.В. Маяковского - закономерность или случайность? / Е.В. Федорова – М.: Новый ключ, 2011 – 152 с.
154. *Филатов, Т.В.* Жизнь Маяковского как онтологический эксперимент / Т.В. Филатов // Научные изыскания. - Самара, 2008. – Вып. 4. - С. 458-466
155. *Флоренский, П. А.* [Соч.]. Т. 2 : У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 448 с. – (Из истории отечественной философской мысли. – Прил. к журн. «Вопросы философии»).
156. *Фрейд, З.* Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд ; отв. ред. И. Т. Фролов. – М. : Наука, 1989. – 456 с. – (Классики науки).
157. *Фуко, М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
158. *Фуко, М.* Герменевтика субъекта: (выдержки из лекций в Коллеж де Франс 1981–1982 гг.) / М. Фуко // Социо-Логос. – Вып. 1. – М. : Прогресс, 1991. – С. 84–311.
159. *Фуко, М.* История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 573 с.
160. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
161. *Харджиев, Н. И.* От Маяковского до Крученых: Избр. работы о русском футуризме / Н. И. Харджиев. – М. : Гилея, 2006. – 557 с.
162. *Харджиев, Н. И., Тренин, В. В.* Поэтическая культура Маяковского : [сб.] / Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. – М. : Искусство, 1970. – 328 с.

163. *Цветус-Сальхова, Т. Э.* «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях / Т. Э. Цветус-Сальхова // Вестник Томского гос. ун-та. – 2011. – № 351. – С. 70–73.
164. *Цивьян, Т. В.* Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира / Т. В. Цивьян // Тело в русской культуре : сб. ст. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 38–48. – (Науч. б-ка ; вып. LI).
165. *Чубаров, И.* Символ, аффект и мазохизм: (образы революции у Блока и Белого) // Новое лит. обозрение. – 2004. – № 65. – С. 131–147.
166. *Чубаров, И. М.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда / И. М. Чубаров. – М. : ИД Высш. шк. экономики, 2014. – 344 с.
167. *Шкловский, В.* О теории прозы / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 384 с.
168. *Шкловский, В.* Гамбургский счет : статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 720 с.
169. *Эткинд, А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России / А. Эткинд. – СПб. : АОЗТ «Изд. дом “Медуза”», 1993. – 463 с.
170. *Эткинд, А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. – М. : ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.
171. *Эткинд, Е. Г.* Проза о стихах [Электронный ресурс] / Е. Г. Эткинд. – URL: <http://www.litmir.net/br/?b=81895> (дата обращения: 19.04.14).
172. *Эткинд, Е. Г.* Там, внутри (о Маяковском) / Е. Г. Эткинд // Эткинд, Е. Г. Психопэтика. Внутренний человек и внешняя речь : ст. и иссл. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 533-568.
173. *Юнг, К. Г.* Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг. – М. : Директ-Медиа, 2007. – 42 с.
174. *Яacobсон, А.* Детское в творчестве Пастернака и образ Маяковского. Смысл одной переключки двух контекстов у Пастернака [Электронный ресурс] / А. Яacobсон. – URL: <http://www.antho.net/library/yacobson/texts/from-copybook.html#p4> (дата обращения: 24.04.14).

175. *Якобсон, Р.* О поколении, растратившем своих поэтов / Р. Якобсон // Якобсон, Р., Святополк-Мирский, Д. Смерть Владимира Маяковского. – The Hague; Paris: Mouton, 1975. – С. 8–34.
176. *Якобсон, Р.* Работы по поэтике / Р. Якобсон ; сост., общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
177. *Ямпольский, М.* Демон и лабиринт: (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – М. : НЛЮ, 1996. – 336 с. – (Науч. б-ка. Науч. прилож. ; вып. 7).
178. *Янгфельдт, Б.* «Любовь – это сердце всего»: В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915–1930 / сост. Б. Янгфельдт. – М. : Книга, 1991. – 287 с.
179. *Янгфельдт, Б.* Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг / Б. Янгфельдт. – М. : Колибри, 2009. – 640 с.
180. Янгфельдт Б. "Я" для меня мало: Революция - любовь Владимира Маяковского. / Б. Янгфельдт – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 640 с.
181. *Baudrillard, J.* Symbolic Exchange and Death / J. Baudrillard. – London : Sage, 1993.
182. *Deleuze, G.* L'Image-mouvement / G. Deleuze. – Paris, 1983. – 412 p.
183. *Faryno, Jerzy.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского / Jerzy Faryno // Umjetnost Riječi, God. XXV, Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. – Zagreb, 1981. – S. 225–260.
184. *Foucault, M.* Reponse a une question / M. Foucault // Esprit. – 1968. – Vol. 36. – P. 850–874.
185. *Frank, A.* For a Sociology of the Body: an Analytical Review / A. Frank // Theory, Culture and Society. – 1990. – № 1. – P. 131–162.
186. *Frye, N.* Anatomy of criticism : four essays / N. Frye. – Princeton, 1957.
187. *Martin, L., Gutman, H., Hutton, P.* (eds.) Technologies of the Self: A Seminar with Michael Foucault / L. Martin, H. Gutman, P. Hutton. – Amherest, 1988. – 166 p.

188. *Pomorska, K.* Majakovskij and the Myth of Immortality in the Russian Avant-Garde / *K. Pomorska* // The Slavic Literatures and Modernism. – Stockholm, 1987.
189. *Zizek, S.* Die Revolution steht bevor / *S. Zizek*. – Frankfurt/M. : Suhrkamp, 2002.
190. *Zurbrugg, N.* Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body / *N. Zurbrugg* // Body and Society. – 1999. – Vol. 5 (2–3). – P. 93–115.