

МИХАИЛ КОПЧЕВ
ДАНИИЛ КОПЧЕВ
ПРАВИЛА
МАШКОГО
БОБКА
МОГОС
КМ

Михаил Вайскопф

**Во весь логос:
Религия Маяковского**

Иерусалим: Саламандра, 1997 г.

ББК 83.3(2Рос=Рус)
УДК 821.161.1.09
В 34

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXXVI

Вайскопф М.

В 84 Птица тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов.
М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 576 с.

Михаил Вайскопф — известный израильский филолог, автор монографий «Сюжет Гоголя» (1993), «Во весь голос: религия Маяковского» (1997), «Писатель Сталин» (2001). В настоящей книге М. Вайскопфа собраны его работы по истории русской литературы, которые охватывают период от 1820-х годов до середины XX столетия. Многие из них прочно вошли в российский научный обиход, другие, опубликованные в зарубежных изданиях, до сегодняшнего дня не были известны широкому читателю. Некоторые статьи печатаются впервые.

ББК 83.3(2Рос=Рус)
УДК 821.161.1.09

ISBN 5-86793-251-6

© М. Вайскопф. 2003

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2003

ВО ВЕСЬ ЛОГОС

Во весь логос: религия Маяковского*

Истоки

Сердце святой Урсулы пылало такой жгучей любовью к Богу, что изо рта у нее шел пар, а после ее кончины обнаружилось, что от сердца остался лишь обугленный клочок¹. Но от внутреннего огня страдают и злодеи. Святой Юлиан навел огненную порчу на грешника, и тот дымился, как печь².

Знаменитые метафоры Маяковского, «которые изрыгает обгорающим ртом он», преемственны по отношению к этим вещественным преобразованиям Средневековья, типологически однородны с ними:

Люди нюхают — запахло жареным! / Нагнали каких-то.
/ Блестящие! / В касках / Нельзя сапожища! / Скажите пожарным:
/ на сердце горящее лезут в ласках. / На лице обгорающем /
из трещины губ / обугленный поцелуишко броситься вырос.

В католическом требнике рассказано, что от избытка любви к Христу сердце святого Филиппа расширилось настолько, что не уместилось в груди и выломало два ребра. Герой или поэтическая ипостась Маяковского (далее обе фигуры суммарно обозначаются словом «Маяковский»), пытается сам вырваться из этого гигантски разбухшего сердца:

Глаза наслезенные бочками выкачу. / Дайте о ребра опереться.
/ Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! / Рухнули. / Не выскочишь из сердца!

*Отдельное издание: М.; Иерусалим: Изд-во «Саламандра», 1997.

¹ См.: *Михневич Д.* Очерки из истории католической реакции (Иезуиты). М., 1955. С. 111. (Ссылка на «Христианскую мистику» Герреса.)

² *Гуревич А.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1982. С. 87.

Когда в поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский пишет о горце, нацепившем на себя ленинский значок: «Не булавка вколота — значком прожгло рубахи / сердце, полное любовью к Ильичу», — предусмотрительно добавляя: «Этого не объяснишь церковными славянскими крючками», то он в принципе прав: здесь не православная церковнославянская традиция, — это мистика католического Средневековья, его *cor ardens*. Впрочем, тема божественной любви в сердце ведома и восточному христианству в его исихастском изводе; удерживается она и святоотеческой традицией, общей для православия и католицизма. Имя Христово физически запечатлевается в сердце праведника. После того, как святой Игнатий Богоносец в Риме съеден был зверями, «при оставшихся его костях, по изволению Божию, сохранилось целым сердце». Палачи «нашли внутри, на обеих половинках разрезанного сердца, надпись золотыми буквами: Иисус Христос»³. Ср. у Маяковского: «Здесь / каждый крестьянин / Ленина имя / в сердце / вписал / любовью, чем в святцы».

Народная, стихийная культура Средневековья, однако, не только славословила Господа, но и, предворяя Маяковского, нередко унижала Всевышнего, оплевывала Его в самом прямом смысле слова. Когда герой «Облака» и «Флейты» оскорбляет Бога и ангелов, то неведомо для себя он лишь подражает своим средневековым предшественникам, заметно перещеголявшим его по части богоборческого глумления, — например, тому дворянину, который показал Господу зад, а потом справил нужду на алтарь. С другой стороны, Маяковский, угрожающий «распороть» Саваофа сапожным ножом, да и сам Саваоф, показывающий кулак соглашателю в «Мистерии-Буфф», ведут себя примерно так же, как Бог и святые Средневековья: Криспин и Криспиниан оторвали у провинившегося епископа руку и ногу; Иоанн Креститель двинул каноника ногой в живот; Мадонна дала оплеуху канонику и согрешившей монахине, а сам Распятый сошел с креста, чтобы ударить в челюсть богохульника⁴.

Все эти переклички — вехи на пути к основному выводу, который я считаю необходимым декларировать с самого начала настоящей работы. Гениальный новатор

³ *Святитель Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты.* СПб., 1886. Т. II. С. 236—237.

⁴ *Гуревич А.* Указ. соч. С. 306, 314—315.

Маяковский по своему миросозерцанию, по всему складу своего мышления, всей своей личности — поэт глубоко архаический⁵.

Того же древнего происхождения и его пресловутый дуализм, вечное разъятие мира на абсолютные плюсы и минусы: это бескомпромиссное раздвоение показательно именно для архаики, для средневековья русского, продолжающего, кстати, оказывать мощное воздействие и на нынешнюю культуру России.

В дуализме и богоборчестве Маяковского иногда просвечивают какие-то смутные следы опосредованного знакомства с гностическими доктринами (столь близкими сердцу символистов). Так, в «Облаке» герой бросает упрек Богу: «Я думал — ты всеильный божище, / а ты недоучка, крохотный божик». Это, конечно, отголосок универсального гностического представления о Демииурге-невежде, создателе несовершенной Вселенной. В «Мистерии-Буфф» Маяковский даже кодирует «зоны» — века, понимаемые в гностической традиции, среди прочего, как совокупность космических тюрем: «Чего полезли губерний туши / из *веками* намеченных губернаторами *зон*?» Но чаще его дуализм взывает все же к какому-то довольно элементарному манихейству. Ярчайший образчик такой манихейской поляризации являет собой «Мистерия-Буфф»: «Вдруг / уничтожились все середины — / нет на земле никаких средин. / Ни цветов, / ни оттенков, / ничего нет — / кроме / цвета, красящего в белый цвет, / и красного, кровавящего цветом крови./ Багровое все становилось багровей./ Белое — все белей и белее».

В сущности, Маяковский лишь инвертировал главенствующую иерархическую оппозицию Средневековья — дух и плоть, отдав решительное предпочтение «вещественности». Тут он находится под сильнейшим влиянием

⁵ См.: *Вайскопф М.* Барочно-религиозные темы в поэзии Маяковского // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. С. 106–107. За основу настоящей работы взяты, помимо этой публикации, мое сообщение «Религиозное миросозерцание Маяковского» и серия лекций о жанровых истоках манихейско-архаической мифологии и телесной космогонии Маяковского, читавшихся мною в конце 1980-х — начале 1990-х годов в Иерусалимском филологическом семинаре и в 1994 году в Тель-Авивском университете (см.: *Сирин И.* Иерусалимский филологический семинар: история и перспективы // Обитаемый остров. Иерусалим. 1991. № 1).

русского магического материализма — и, среди прочего, как постоянно утверждается, под влиянием Федорова⁶.

В придачу у Маяковского наличествует и полярное расщепление самих плотских образов: к негативному семантическому полю относится все инертно-разбухающее, внутренне статичное, «жирное» (отношение Маяковского к памятникам носит зато амбивалентный характер), а также оснащенное чуждыми, консервативными эстетическими ценностями. (В этой вражде к красотам — немало от православно-аскетического и идолоборческого утилитаризма шестидесятников и Чернышевского, романом которого Маяковский увлекался.) Как давно указывалось в литературе, позитивные образы у него наделяются чисто количественным превосходством над негативными: все прекрасное отождествляется с огромным, а кроме того, по футуристическому канону, с энергетизмом, динамикой, внутренним активизмом, резко повышающим статус материальных объектов⁷. Их главное преимущество — в грубой, агрессивной, непосредственно-убедительной осязаемости, которую он придаст и своей советской утопии. Используя, по беглому замечанию Чуковского, «прием конкретизации отвлеченностей», душу и прочие туманные понятия Маяковский заменяет их физическим эквивалентом (или, если угодно, суррогатом): «Вместо вер — в душе

⁶ Более осмотрительную и скептическую позицию занял в этом вопросе М. Хагемайстер, который, в частности, отметил, что не очень мотивированное соотнесение Маяковского с «материалистической мистикой Федорова», впервые произведенное Якобсоном в статье 1931 года, постепенно (с 1933—1934 гг.) развивается в критической литературе в некую догму о влиянии федоровского учения на Маяковского. См.: *Hagemeister M. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung.* München, 1989. S. 276.

⁷ См.: *Чуковский К.* Ахматова и Маяковский // Дом искусств. № 1. Пг., 1921. С. 33; *Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. М., 1914. С. 37, 45—46. Тастевен отмечает также тягу футуризма к «первобытному, варварски-цельному, стихийному», но, в отличие от Е. Радина, считает ее внешней, «эстетской» (С. 47). Об энергетизме Маяковского см. также в двух статьях Кристины Поморской: *Поморска К.* Маяковский и время (К хронотопическому мифу русского авангарда) // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. V—VI; *Pomorska K.* Majakovskij and the Myth of Immortality in the Russian Avant-Garde // *The Slavic Literatures and Modernism*. Stockholm, 1987. (Там же, особенно во второй статье, утопический энергетизм Маяковского возводится к Федорову.)

электричество, пар». Вместо «умерщвления ветхого Адама» — буквальное физическое истребление «старья», в согласии с футуристическим экстремизмом («Стар — убивать. / На пепельницы черепа!»); вместо мистической (в том числе символистской) вражды к времени как темнице духа — буквальная же победа над «веками»; вместо христианской вечности, «мира грядущего», — истерическое стремление приблизить Будущее как футуристический аналог рая. На религиозные и метафизические обертоны русского футуризма (включая поэзию Маяковского) указывал уже один из первых его серьезных критиков — Генрих Тастевен: «Футуристы создали какую-то имманентную метафизику. В pendant к обычаю символистов обозначать прописными буквами слова: “Вечность”, “Тайна” и т.д., футуристы пишут с прописной буквы Электричество, Машина, Энергия». В главе, названной «Религиозные и идеалистические моменты в футуризме», Тастевен говорит: «В этой любви к будущему, пусть фанатичной и непросветленной, чувствуется религиозный пафос». Ср. наблюдения Е. Радина (1914): «Мистики и интуиты, они (футуристы. — М.В.) сближают себя со спиритизмом, теософией, гипнозом, религиозным экстазом хлыстов»⁸.

Однако футуристический религиозный материализм Маяковского, вера в телесное осязуемое бессмертие (Якобсон⁹) и в земной, осязаемо-вещественный рай, представленный, например, в финальных сценах «Мистерии-Буфф», есть тоже, хотя и односторонне воспринятое, наследие архаики, как и непримиримая вражда поэта-авангардиста ко всему спиритуально-абстрактному, отвлеченному, утонченному. Сытый Эдем Маяковского — тот самый, куда мечтали попасть люди Средневековья. Но в равной мере и его олицетворенные напасти, — Разруха, эпидемии из «150 000 000» и «Мистерии-Буфф», пришедшие к нему через посредство русского барокко, — были бы близки и понятны средневековому человеку с его персонифицированными грехами, болезнями и легендой о 12 лихорадках — дочерях Ирода. Абсолютно прав был Г. Шенгели, заявивший (1927): «В революционных стихах

⁸ Тастевен Г. Указ. соч. С. 37, 51; Радин Е. Футуризм и безумие. Параллели творчества и аналогии нового языка кубофутуристов. СПб., 1914. С. 47.

⁹ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов (1931) // Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975. С. 22.

Маяковский как бы повторяет изобразительный метод средневековых теологических поэм: метод беспредельной аллегории»; ср. там же о «Мистерии-Буфф»: «Какая-то помесь «Синей птицы» Метерлинка со средневековым мираклем»¹⁰.

Конечно, в медиевистскую культурологию вписался бы и столь излюбленный прием Маяковского, как агрессивное снижение, осмеяние не только Бога, но и прочих понятий, обладающих высоким ценностным статусом (Солнце, Пушкин, стаскиваемый с пьедестала, Петр Великий, Венера Милосская и т.п.): по определению А. Гуревича, для средневековой массовой культуры весьма показательно «снижение великого и священного до малого и земного». Маяковскому несомненно присуща и другая «органическая черта религиозного сознания, которое воспринимает сакрально-возвышенное в единстве с “низким” и грубо-материальным». Говоря о средневековом гротеске, Гуревич подчеркивает «парадоксальное сочетание высшей благости с крайней жестокостью, предельной дистанцированности с предельной близостью». В качестве иллюстрации он упоминает историю о том, как сопли прокаженного, вылизываемые благочестивым священником, превращаются в жемчужины¹¹. Можно было бы привести и другие примеры, скажем из жития св. Бернарда Клервоского, сплетавшего себе венок из оскорблений, плевков и оплеух. Многим, вероятно, припомнятся тут «плевочки-жемчужины» или тирада в «Облаке»: «И когда мой голос / похабно ухаёт — / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки». Но разве не к тому же средневековому гротескно-оксюморонному слою апеллирует и сам жанр «Мистерии-Буфф»?

Ю. Тынянов, первым указавший на переключку русских футуристов с XVIII веком, соотнес именно с этим столетием напряженное совмещение контрастных планов, свойственное Маяковскому:

«Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века».

¹⁰ Шенгели Г. Маяковский во весь рост. М., 1927. С. 34, 36. Со средневековой аллегорией автор сравнивает и «150 000 000» (С. 38).

¹¹ Гуревич А. Указ. соч. С. 89, 230—233, 269, 317, 321.

И ниже:

«Хлебников сродни Ломоносову, Маяковский сродни Державину <...> Как и Державин, Маяковский знает, что секрет грандиозного образа не в высоте, а только в крайности связываемых планов высокого и низкого (“далековатые идеи”)¹².

Допустимо и другое толкование этого совершенно бесспорного родства, которое Тынянов констатировал с присутствием ему блеском и точностью. Быть может, в своей поэтике сталкивания контрастов Маяковский «через голову XVIII века» подает руку Средневековью? Быть может, XVIII век сродни русскому футуризму уже потому, что то была наиболее архаичная, начальная стадия русской светской литературы, сохранявшая зависимость от средневековой культуры с ее манихейско-богомильским субстратом? Многие поздние исследователи Маяковского (В.В. Иванов, Л. Сталбергер, И.П. Смирнов, А.М. Панченко, К. Поморска и др.) не раз выявляли те или иные архаические реликты (а также барочные элементы) в его произведениях¹³. После Шенгели к выводу о средневековом генезисе поэзии Маяковского вплотную подошел Р. Якобсон (1931), рассуждая уже не о взаимосвязи, а о динамической взаимообратимости в ней высокого и низкого рядов:

«Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается вне такой мотивировки, или же напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики — трагический и комедийный, как в средневековом театре¹⁴.

¹² Тынянов Ю. Промежуток [1924] // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 175—176.

¹³ Когда настоящая книга была уже близка к завершению, я ознакомился с яркой статьей Ольги и Сергея Гончаровых «Маяковский и утопическое сознание (тезисы)» // Włodzimierz Majakovski I jego czasy. Warszawa, 1995, — где дана генерализация этого архаизирующего подхода. Совершенно независимо от меня авторы (работавшие с учетом семиотических исследований А. Хан и О. Ханзен-Леве) приходят к тем же, что и я, выводам относительно гностико-архаической природы персональной космогонии Маяковского (разрушение и собирание, «перекрывание» мирового тела).

¹⁴ Якобсон Р. Указ. соч. С. 10.

При иной, менее доброжелательной, трактовке заведомая взаимообратимость, чуть ли не предательская текучесть антитез Маяковского, позволявшая ему достаточно оперативно подстраиваться под переменчивые политические и социокультурные обстоятельства, вносит заметные индивидуальные коррективы и в само его манихейство (в котором, кстати, идеологической жесткости было гораздо меньше, чем заурядной жестокости).

Статья Яacobсона, педалирующая в этой диалектике «необычайное единство символики» Маяковского, отчасти полемизирует с позицией Троцкого-критика, заострявшего, напротив, постоянную фрагментарность его творчества:

«У Маяковского каждая фраза <...> хочет быть максимумом, пределом, вершиной <...> целое ускользает от него <...> Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая разворачивает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет динамики»¹⁵.

Между тем эта автономность частей — такая же принадлежность средневекового мифопоэтического мышления, как и их символическое единство и взаимосоотнесенность, акцентированные у Маяковского Яacobсоном. Троцкий, несомненно, ощутил — хотя и не решился манифестировать — именно средневековый дух его гротескного пафоса, ибо приведенный мною фрагмент представляет собою явную, почти цитатную реплику на незадолго до того вышедшую книгу П. Бицилли о средневековой культуре (1919), где сказано, что младенческий дух архаики не способен охватить единство, «ибо едва только он начинает фиксировать часть, как она уже закрывает от взоров все остальное, заполняет собой целиком поле зрения»; «Мир есть целое лишь постольку, поскольку он весь, целиком зависит от Бога <...> Это ключ свода; как только он выпадает, все рассыпается, и мира — как целого — не существует; каждая вещь довлеет самой себе»¹⁶.

Утверждение Троцкого о сепаратизме поэтических фраз Маяковского и тезис Яacobсона о сквозном единстве его символики, состоящей из тех же самых автономных час-

¹⁵ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 121.

¹⁶ Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919. С. 61, 87.

тей, однако, вполне совместимы, если принять в расчет, что символика, связующая фрагменты, — не на внешнем, композиционном, а на ассоциативно-семантическом уровне — и есть «ключ свода». Символика Маяковского, при всех ее зияниях и противоречиях, тяготеет к связному мифологическому сюжету, в центре которого, как не раз отмечалось, — эгоцентрическое божество этого поэтического мира, его искупительная жертва и его Демиург — сам Маяковский. Наша работа посвящена собственно религиозной структуре его произведений, рассматриваемых с учетом их жанрово-стилистического и сюжетного генезиса.

В методологическом отношении вполне пригодным представляется здесь подход И. Смирнова. Перечислив возможные источники одного из стихотворений Маяковского (и переходя к архетипическому смыслу — «универсалии» текста), он замечает: «Нас не обязательно должно интересовать, присутствовал ли весь этот художественный материал в оперативной памяти поэта или нет, поскольку ближайший литературный контекст формируется и за счет прямых и за счет косвенных зависимостей между отдельными произведениями, соприкасающимися друг с другом через тексты-посредники»¹⁷.

Стремясь установить набор подобных, релевантных для настоящей работы, текстов-посредников, я заведомо исключаю отсюда хорошо изученные источники¹⁸ (или, по выражению Синявского, «ориентиры»): авангардистскую живопись, произведения коллег-футуристов, сатириконовцев, а также «проклятых» поэтов и почти всего Ницше (так как о последнем в этой связи уже писал Б. Янгфельдт); к рабочему минимуму, во избежание дублирования темы, сведен вопрос о воздействии Розанова, ибо этой проблематикой (как и влиянием Достоевского) плодотворно занимался Л. Кацис¹⁹. Таким же минимумом и по ана-

¹⁷ Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (О стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 194—195.

¹⁸ См. прежде всего: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М. 1970. На ряд «парнасских» и символистских источников русского футуризма (Малларме, Брюсов и пр.) указано уже в книге Г. Гастевена, как и во многих других дореволюционных публикациях.

¹⁹ Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 6. *Его же*. Древний Египет у русских футуристов

логичной причине ограничен вопрос о литературной зависимости Маяковского от его коллег в советское время.

Интертекстуальный ряд в данной работе сдвинут, с одной стороны, к демонстрации постоянной связи, существовавшей между Маяковским и массовой культурой первых десятилетий XX века, а с другой — к показу его внутренней, сущностной укорененности в самом мифологическом субстрате этой культуры. Маяковский-мифотворец — и об этом надо сказать сразу — специфичен крайне заостренной, утрированной, космически-гиперболизированной подачей самых расхожих тем и мотивов своей эпохи²⁰ (и дореволюционной, и советской), также тянувшейся к актуализации все той же седой архаики. Его «средневековье» было изначально экзальтированным и одновременно упрощенным выражением ведущих тенденций Серебряного века, как бы спародированных позднее большевистским магизмом 20-х годов. И в то же время его приверженность XVIII столетию, выявленная Тыняновым, отмечена глубочайшей сопряженностью Маяковского духу древних культур, донесенному до его творческого сознания посредством одических жанров. Сопричастность Маяковского этой поэтике и ее религиозным истокам будет подробно рассматриваться в дальнейших главах нашей монографии.

(К семантике футуристического текста) // Русский авангард в кругу европейской культуры. Гейне. Розанов. Маяковский (К иудео-христианскому диалогу в русской культуре XX века) // Лит. обзор. 1993. № 1. Подробнее см.: *Кацис Л.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000. (На тему «Маяковский и Достоевский» см. также работы К. Тарановского и I. Sharigo-Korten.)

²⁰ «Главная черта его поэзии: простое преувеличение самых ходячих интеллигентских чувств и мыслей того поколения, к какому он принадлежит». — *Аничков Е.* Новая русская поэзия. Берлин. 1923. С. 128. В какой-то мере предсказывая книжку Шенгели «Маяковский во весь рост» и известные статьи Ходасевича («О Маяковском» и др.), а также генетически связанные с этими текстами выводы Жолковского («примитивность, злоба, мучительство», смердяковско-шариковский типаж Маяковского), Аничков утверждает, что главный нерв поэзии Маяковского — «злоба», слившаяся «с по-штирнеровски, упрощенно понятым, нищезанством». — Там же. С. 129. (Анахронизм, сопряженный с представлением о штирнеровской версии нищезанства, был, кстати, показателем для русской критики.) Интеллектуальную вторичность и массовидность Маяковского — «вдохновенного громила» — Чуковский в 1921 году толковал как его вечную зависимость от толпы: «Все его творчество приспособлено только к ней». — Указ. соч. С. 34.

Массовый фон

В известном смысле, уже сам футуризм, с его принципиальной приземленностью, грубостью, объектностью, с его культом звуковой фактуры слова, текста как «вещи», с его урбанистическим антиэстетизмом, был магически-материалистической профанацией символизма, мечтавшего о преображении искусством косного быта и с середины 1900-х годов обратившегося к урбанистической топике нового Вавилона (Белый, Брюсов, Блок). Об этой зависимости футуризма, включая и Маяковского, от отвергаемых им символистских моделей написано много²¹, но постоянно игнорируется то обстоятельство, что и сам символизм был окружен морем незатейливой интеллигентской культуры, и даже третируя ее, сознательно либо бессознательно выражал ее настроения, выраставшие из общей эсхатологической почвы. Так, профанно-нищезанский имморализм послужил питательной средой не только для эгоцентрической похвальбы Минского, Брюсова, Бальмонта или З. Гиппиус («Но люблю я себя как Бога»), а также нарциссизма Северянина и Маяковского («Себе любимому...») — еще в 1895 году какой-нибудь А. Емельянов-Коханский посвящает свой стихотворный сборник (украшенный, кстати, портретом автора, стилизованным под лермонтовского демона) самому себе — «Мне и египетской царице Клеопатре».

Установка футуристов на архаизацию, на древние жанры, подогреваемая апокалиптическим ожиданием, была в равной мере свойственна и массовой культуре XX века, возродившей в лице леворадикальных поэтов (Лукьянов, Черемнов, Скиталец, Шкулев, Филипченко и пр.) библейские и эпические сюжеты, иеремиады, напыщенные оды, заклинания, проклятья и т.п.; оживляются и старинные обличительные жанры вроде басен. Иначе говоря, по-

²¹ См., например, характерную компиляцию *Синявским А.: Рефлексы символизма в поэме Маяковского «Человек»* // *Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Themes and Variations. In Honor of L. Fleishman / Stanford, 1994.* Пользуюсь случаем, чтобы исправить одно недоразумение. Синявский (С. 318) — повторяя, по сути, наблюдения К. Петросова — связывает с Гофманом не только «Флейту», но и «Человека», а также либретто «Закованная фильмой» (1918), возводя к гофмановскому «Повелителю блох» такие мотивы, как шляпные булавки или кастрюльки вместо сердца и т.п. Источник — не Гофман, а сказка Андерсена «Калоши счастья».

этическая культура второго и третьего ряда задолго до Маяковского обращается к XVIII веку. Свои «оды» Черемнов создает в период первой русской революции, Модест Гофман выпускает «Гимны и оды» в 1910 году — ср., с другой стороны, пародийные гимны сатириконовца В. Князева. Мощный дополнительный стимул к развитию эпической и одической топики дала Мировая война.

«Проклятые поэты» или бельгийские модернисты влияли не только на русских «декадентов» — ими вдохновлялось леворадикальное направление (П. Якубович и прочие революционные подражатели Бодлера). Вкусы элиты и «демократии» совпадали гораздо чаще, чем принято думать: их объединяла, например, общая любовь к Верхарну, в которой Брюсов сближался со всевозможными поэтами левого лагеря. Сходным образом Бальмонт аюкался со Скитальцем — и не в одних только революционных стихах, но и в общей теме эгоистического волюнтаризма. Уже в 1910 году в стихотворении «Я хочу веселья, радостного пенья...» Скиталец своими бесчисленными «хочу» («Я хочу веселья, я хочу свободы»; «И хочу любви я, и хочу я счастья») упреждает скандальное «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым» Бальмонта, изданное лишь два года спустя. Если Сологуб прокликает злое Солнце, то ему вторят не только футуристы с их «победой над солнцем»²² и антисолярным мифом Маяковского: сходные обличения тиражирует и Горький (Солнце — «рыжий черт» в «Матери», солнце — «злое око» в пьесе «Дети Солнца»).

В массовой культуре рафинированный гностицизм символистов (описанный в известных работах Ханзен-Леве) встречает своего утилитарного двойника в леворадикальном мифе, заданном еще традицией шестидесятников: миром социального зла правит некое враждебное божество («Бог тьмы», «Владыка тьмы», Дракон, Змий — у Скитальца, Черемнова и др.); его воплощением служит фабрика или шахта (из «Жерминаль» Золя), машины, наделенные злой бесчеловечной волей, — короче, индустриальный Вавилон, принимающий черты бестиального или паукообразного существа; этот ненавистный город населен бездушными «идолами», пьющими кровь из народа-страдальца и

²² См., в частности: *Hansen-Löve A.* Антимифологизм как поэтический принцип в футуризме Крученых // *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan Van der Eng on Occasion of His 65-th Birthday/Amsterdam. 1990. P. 291—308; Pomorska K.* Op. cit. P. 52—54.

из оскверненной, опошленной земли, — ср. тот же мотив, например, у Фофанова или землю как «труп блудницы» у Кисина (Муни). Там, где символисты описывают вечное возвращение, губительную монотонную власть мертвых эонов, знаньевцы рисуют «черное рабство веков», «старый ржавый меч веков» и т.д. (А. Лукьянов), предвосхищая футуристическую войну с временем и «старьем».

И народническому и марксистскому крылу левой поэзии присущ социально-метафизический эдипов комплекс, получающий гностическое и прометеевское звучание. Бог, отождествляемый со всевозможными российскими властями и мраком российской жизни, — это страшный Отец; поруганная родина (она же — рабочие массы или земля) — Мать, революционная Богородица, благословляющая героя на борьбу с Ваалом, идолами и вампирами, представляющими отцовское начало (см. роман «Мать» Горького, стих. «Мать» И. Воронова, стих. «Мать» И. Филипченко и пр.). Одновременно сам образ Отца претерпевал расслоение: вместо отвергаемого злого родителя мятежная стихия избирает для себя нового демиурга, Кузнеца — Прометея и Гефеста грядущего обновленного мира. Этот титан, четко прослеживаемый к Кузнецу Золя и Верхарна, в марксистском литературном мифотворчестве станет олицетворенным гением пролетариата и в этом качестве перейдет в «Мистерию-Буфф», где Маяковский изобразит Кузнеца, перековывающего тела и души²³. Его миссия, воспеваемая пролеткультом, — закалять себя и других в суровой борьбе, чтобы выковать нового, металлического Адама и новый, стальной мир. В 1901 году Скиталец уже идентифицирует с кузнецом своего Поэта, кующего «новые слова». (В символизме, например, у Блока Кузнец получает черты вагнеровского мифа.)

Наряду с этим Демиургом в революционной мифологии начиная с народовольческого периода доминирует другая — жертвенная, страдальческая — фигура революционера в «терновом венце», нового Христа. Как бы пародируя религиозные искания символистов, социал-демократы занимаются марксистским богостроительством, увенчанным, среди прочего, «Человеком» Горького, в котором сквозь фейербаховско-антропософский слой скво-

²³ О парадигматическом значении «кузницы» и смежных мотивов для утопических моделей применительно к Маяковскому см. статью Гончаровых. С. 115.

зит традиция просвещенческого гнозиса XVIII—XIX веков (можно было бы указать на ряд переключек между поэмой Горького и «Человеком» Пнина), вступившая в союз с позднеромантической тургеневской риторикой («Русский язык»).

Верхарн, упрощенно воспринятый Метерлинк, вульгаризированные Ницше и Штирнер, выродившиеся в «Санина», экспрессионисты Пшибышевский и Андреев, с их тягой к авангардистско-архаическому и вместе примитивному воплощению метафор, мелодраматический Юшкевич, удешевленный символизм, разлившийся в «Чтецах-декламаторах», леворадикальные вирши и т.п. и составили основной фонд массовой интеллигентской культуры. Популистский футуризм 1910-х годов (Д. Бурлюк, В. Каменский), отчасти в силу мещанско-провинциального происхождения своих лидеров, оказался чрезвычайно чуток именно к этой социально и духовно родственной ему среде, завоевать которую он стремился посредством эпатажа. Сплошь и рядом этот эпатаж («небо — труп», «звезды — черви, пьяные туманом», и т.п. у Бурлюка) сходилась не только с богоборчеством «проклятых поэтов» или русских символистов, но и с социальным напором леворадикальной поэзии — ср. хотя бы «Степана Разина» Каменского²⁴. Скандальные стихи Бурлюка: «Каждый молод, молод, молод. / В животе чертовский голод» подхватывают эстафету, брошенную знаньевцем Е. Тарасовым в стихотворении «Весенние ручьи»: «Просыпайтесь все, кто молод, / Все, кого измучил голод». В то же время постоянное местоимение «мы» в стихах Тарасова и прочих знаньевцев отозвалось позднее и в футуристическом «Мы» Маяковского, и в коллективистской мистике Пролеткульта (см. целую серию стихотворений с одинаковым названием «Мы» у В. Кириллова, М. Герасимова, В. Александровского, С. Малашкина — и итоговое преломление этой темы в одноименном романе Замятина). Но и то, и другое, и третье звучит как нечаянная пародия на символистско-соловьевско-ивановскую «соборность».

²⁴ Один марксистский критик посвятил целую книжку изобличению этой непреходящей зависимости В. Каменского и других футуристов от народнической традиции. См.: *Шапирштейн-Лерс Я.* (печально прославившийся впоследствии под другим именем — Я. Эльсберг). Общественный смысл русского литературного футуризма (Неонародничество русской литературы XX века). М., 1922. (Любопытно, что в подборе «поэтического материала» автору помогали как раз приверженцы футуризма О. Брик и Р. Якобсон — см. с. 6.)

Пшибышевский

Как вкратце уже говорилось, прием реализации метафор развертывается в творчестве Маяковского и прочих футуристов, в частности, под теснейшим влиянием авторитетных представителей массовой культуры, разрабатывавших ту же весьма архаическую по происхождению технику. Часто вспоминают о воздействии Л. Андреева, например, по поводу экспрессионистских образов в трагедии «Владимир Маяковский». Но несравненно более весомой, особенно в плане гиперболизации образов, мне представляется роль очень популярного в 1910-е годы символиста и экспрессиониста С. Пшибышевского, надрывные тропы которого по смелости не уступают новаторству Маяковского, хотя и отличаются истерической напыщенностью. Во многом эти приемы были подсказаны Пшибышевскому ницшеанской риторикой и различными еретическими традициями; его гностицизм носил декларативно-агрессивный характер, отвечавший общему настрою массового декадентства. Вот образчики его метафор, взятые, к примеру, из книги «День Судный»²⁵; «челюсти неба» (у Маяковского — «небо-рот»), веки «как крышка гроба» (ср. «ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза»; «черная пещера век»), «карманы сердца» и т.д. Сходен весь ряд садомазохистских образов: «проклятая луна рассвета в мозгу его»; в мозг вонзается «острый винт боли»; «окровавленные растерзанные глаза» (ср. «глаза наслезенные бочками выкачу»); «глаза как стилет», «крик глаз», мысль — «острая булавка, вонзающаяся в сердце»; «сердце билось о медный потрескавшийся колокол; каждый удар — сплошная боль, дикий конвульсивный скрежет»; «острый крючок вонзался в широко раскрытые глаза» (ср. в «Облаке»: «Видишь — натыканы / в глаза из дамских шляп булавки»); «ползая на обнаженных коленях от одной остановки страданий до другой»; «боль утихнет, притупеет, повыламываешь себе зубы, острия их сотрутся о камень сердца»; крик, «как топор, рухнувший на голову» (у позднего Маяковского — «слова Ильича / ударами топора»), «нагайка ядовитых слов»; «плеть насмешки»; сердце стучится в углы груди — «сводчатой риги» (ср. у

²⁵ Все цитаты из «Дня Судного» здесь и далее даются по изд.: *Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. Изд. третье: В 10 т. М., 1911. Т. IX. День Судный. Пер. П. Левицкого (на переплете книги — «Судный День»).

Маяковского сердце-здание в «Облаке», «сердца дом» в поэме «Люблю»); «скрылась в темную ночь отчаяния, сама вырыла себе яму и в диком исступлении погреблась в ней». Этот аляповатый метафорический набор перетекает даже в барочную витиеватость: «Охватило ее пламя восхищения, высеченное из огнива самого нежного отчаяния»: ср. далее: «глаза впивались в нее острыми булавками», «кололи тупыми иголками, продевали в ее душу тонкие волокна, копошились в гное ее кровавых мук»; «мысли, как отрывающиеся от вершин камни, как обвалившиеся глыбы» (ср. «бульжник дум» во «Владимире Маяковском»); «вонзить огромные, острые как бритва шпоры» в «дикого жеребца — мозг»; «через мозг проходит индусский воз с ножами» и т.п.

После этого «воза с ножами» «мысли-ножи» или «плача ножи» у Маяковского выглядят довольно безобидно. Но вот несколько конкретных параллелей между «Днем Судным» Пшибышевского и «Облаком в штанах»:

Пшибышевский

«Это страшное всхлипывание окровавленного сердца, которое наконец-то может прикоснуться к чему-то теплomu, мягкому».

«Казалось <...> что он сидит, *дряхлает* и *горбится* под гнетом этих мыслей».

«В диком, *разнузданном* беге через мозг *пробежала* тысяча страшных мыслей, и каждая из них все более и более мучительная»; «В мозгу скрипело, словно рвался один *нерв* за другим»; «клещи вырывали в ее мозгу одно волокно нервов за другим, — свивалась от боли, *хотела бежать*, — но *ноги* *вязли* в каком-то болоте».

«Через узкие *трещины*» души «уже начало *вырваться* пламя».

Маяковский

«*Окровавленный сердца лоскут*»; «ночью хочется звон свой / *спрятать в мягкое, / в женское*».

«И вот, громадный, *горблюсь* в окне»; «стонет и корчитяся»; «В *дряхлую* спину хохочут и ржут / *канделябры*».

Нервы: «сначала прошелся / едва-едва, / потом *забегал*, / взволнованный, / четкий. / Теперь и он и новые два / мечутся отчаянной чечеткой <...> / Нервы — / большие, / маленькие, / многие! — / *скачут бешеные*, / и уже / у *нервов* *подкашиваются ноги*».

«На лице *обгорающем / из трещины губ / обугленный* поцелуишко броситься вырос».

«Ее душа была истоптана, словно по ней пробежало стадо буйволов»; «Я разорвала свою душу, отравила, осквернила ее <...> Я вырвала из моего сердца то, что для меня дороже всего, я разорвала его».

«Я выжег души, где нежность растили <...> Вам я / душу вытасу, растопчу, / чтоб большая! — / и окровавленную дам как знамя». (Ср. также в стих. «Мысли в призыв»: «Нежность / из памяти / вырвать с корнем»); «Душу цветущую любовью выжег». (Душа-знамя позаимствована, как известно, у Горького, но сходные образы встречаются и у Пшибышевского в других вещах, например в эссе «Памяти Юлия Словацкого».)

Тот же общий мотив кражи (души, женщины, земли) у героев или у Бога, мстящего за преступления:

«Ха-ха!.. Вор, который у кого-то что-то украл! Ничтожное “что-то”, — меня!..»; «Земля, которую украл у Бога <...> бичевание его ожесточенной мести»; «человек, который украл у Бога кусок солнца»; «Ты понимаешь теперь, что я хочу украсть у Бога? Не землю-женщину — а кусочек земли-подвига?» (Ср. у Маяковского: «Вся земля поляжет женщиной».)

«А я видел: / вы Джиоконда, / которую надо украсть! / И украл!»; «Бог, ограбленный идет карать!» (Ср. во «Владимире Маяковском»: «Это я / попал пальцем в небо, / доказал: он — вор».)

«Земля <...> корчилась от боли под безжалостной плетью Божьего или Дьявольского гнева».

«Пусть земле под ножами припомнится, / кого хотела опошлить».

В зачине «Облака в штанах» поэт, собираясь «изыздаться», обещает дразнить мысль читателя, мечтающую «на засаленной кушетке», «об окровавленный сердца лоскут», — как дразнят быка красным платком. Метафора взята отчасти у Пшибышевского, у которого она отнесена, однако, к состоянию самого героя; последнего, подобно быку, «доводят до бешенства красными платками». Ср. в другом месте: «под плетью насмешки» польский народ

«соскочил с мягкого пышного ложа». Но отзвуки Пшибышевского различимы и во многих других текстах Маяковского — так, самоотождествление с замученным быком дано в стихотворении «Анафема» («Ко всему»), «Лиличка!», в поэме «Про это».

Примечательно здесь стихотворение «Несколько слов обо мне самом» со скандально-кровожадным зачином: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Этот стих принято возводить — по подсказке Сергея Боброва — к Анненскому²⁶. Впрочем, как свидетельствовал Р. Якобсон, строка достаточно адекватно отражает действительное отношение автора к детям²⁷ (эта вражда, кстати, отнюдь не опровергается неуклюжей бутафорией последующих строк с их несуразным «тоски хоботом»). И. Серман, призывая ввести высказывания Маяковского в контекст эпохи, вспоминает о показе детских страданий и смерти у Сологуба и уточняет:

«Да только ли у Сологуба? Не говоря уже об очень популярных в России начала нашего века романистах, вроде Гюисманса, тему ребенка, жертвы темных страстей взрослых, и тему детской смерти можно найти у многих авторов, может быть, не самого первого ряда, но все же в свое время очень популярных»²⁸.

В числе этих «очень популярных» авторов, несомненно, присутствовал и Пшибышевский, в националистическо-мессианской риторике которого истязания и гибель детей являются необходимым условием Искупления, причем в «Дне Судном» эта тема перетекает у него в столь же банально-гностическую вражду к жизни вообще и к детям как ее олицетворению:

²⁶ См. возражение Харджиева, отметившего здесь «чисто внешнее сходство». — Указ. соч. С. 197. Кацис, напротив, предпочел поддержать бобровское замечание, дополнив его другими сопоставлениями с Анненским: *Кацис Л.* «...Но слово мчится, подтянув подпруги...» Полемиические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях // Изв. РАН СЛЯ. 1992. Т. 51. № 3. С. 52—53.

²⁷ «Его передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш. В конкретном ребенке Маяковский не узнает своего же мифа о будущем. Это для него лишь новый отпрыск многоликого врага». — Указ. соч. С. 23.

²⁸ *Серман И.* Маяковский и товарищи потомки // Грани. № 139. 1986. С. 125.

«Прежде всего создадим новые правила для крестной смерти невинных младенцев»; «Святою была религия, повелевавшая бросать в раскаленную пасть Молоху первородных детей, но святее та, что разрешает и требует, чтобы детей бичевали, — великолепная выдумка, вполне достойная большого преступника-благодетеля. Прежде всего перебить всех детей — умертвить жизнь и камнями уничтожить противные плевелы жизни».

(Правда, чисто интонационно строка Маяковского под-сказана была, видимо, сентенцией Розанова, который при-писал больному Чехову, предпочитавшему в Италии архи-тектурным красотам «плоть», следующую мысль: «Люблю видеть, как человек умирает»²⁹.)

К прикладному садомазохистскому ницшеанству и эпатажному имморализму примыкает у Пшибышевского по-веденческая стилистика персонажей, подсказанная Досто-евским, — например, их манера со смехом плевать в лицо собеседнику:

«Рассмеялась одна из них и плюнула ему в глаза <...> Присела к нему со злым и наглым смехом. — Не плюнуть ли в тебя еще раз? <...> Плюнула второй раз и исчезла. В отда-лении послышался дикий, пьяный смех».

По наблюдению Жолковского, «излюбленное орудие самовозвеличивания Маяковского за счет окружающих — плевки <...> По богатству это семантическое поле не усту-пает лексикону убийства. “Верба плеванди” описывает раз-ной степени буквальности плевки как негигиенический акт с коннотацией снижения, вызова, глумления, агрессии»³⁰.

Из обширной коллекции цитат, подобранной Жолков-ским, ограничимся двумя, отсылающими нас к тексту Пшибышевского:

«Я захохочу и радостно плюну, / плюну в лицо вам»;
«И в сердце насмешку плюну ей».

Квазиницшеанский культ злобы, мести и убийства в «Мистерии-Буфф» восходит тоже к «Дню Судному», где

²⁹ Розанов В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 477.

³⁰ Жолковский А. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // А. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 266—267.

герой в «грязном, вонючем кабаке», заимствованном, опять-таки, у Достоевского, восхищается обществом грабителей и убийц — этих, по его словам, «действительно добрых» людей:

«Убьет сразу и идет дальше — идет, весело посвистывая».

Ср. монолог Человека в «Мистерии-Буфф»:

«Ко мне — / кто вонзил спокойно нож / и пошел от вражьего тела с песнею!»

Стоит отметить и общий мотив заполнения души или мозга праздничными толпами, которые одаривает герой. У Пшибышевского: «Через душу мою прошли шеренги людей <...> Проходили целые хороводы процессий мимо этого котла, в который я бросил свои прекраснейшие драгоценности». Ср. во «Флейте»: «Память! / собери у мозга в зале / любимых нескончаемые очереди», а с другой стороны, в «Нате!» — «бесценных слов транжира и мота», открывающего толпе «стихов шкатулки». (Ср. у Пшибышевского также «стихотворение в прозе» «Памяти Юлия Словацкого»: «Щедрыми руками разбрасывал Ты перлы и золото, и драгоценные камни вокруг себя, а толпа извивалась и клубилась у Твоих ног».)³¹

Богоборческая линия «Флейты» выказывает несомненную зависимость от богоборчества и демоноборчества Пшибышевского. В «Дне Судном» говорится: «Господин сатана! (Ср. заодно начало обличительной тирады в «Облаке»: «Послушайте, господин бог!» — *М.В.*) Придержи палачей — на, жги меня, бей, прикажи поджаривать на горячем железе, колесовать <...> но не мсти невинным за мой грех, за мой проступок!» (Так в «Войне и мире» Маяковский принимает на себя все грехи человечества.) Во «Флейте» герой обращается к Богу с целым набором предлагаемых попыток:

«Слушай, / всевышний инквизитор! <...> / Делай, что хочешь. / Хочешь, четвертуй. / Я сам тебе, праведный, руки вымою. / Только — слышишь! — / уברי проклятую ту, / которую сделал моей любимой!»

³¹ *Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. М., 1910. Изд. третье. Т. VII. С. 53.

Да и зачин первой главы «Флейты» также свидетельствует об аналогичной преемственности тропов Маяковского, сопряженных с показом мучений героя: «Мысли, крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа». Ср. в «Дне Судном»: «Боль терзала мозг, из хаотического клубка мыслей начала мучительно тянуться нитка <...> О, как это было больно!»; «Ей казалось, что череп ее готов лопнуть. Обрывались нитка за ниткой. Кровь заливала мозг»; «мысли — отвратительные черви»; «облепляли ее жадные, язвительные рои болезненных мыслей, копошились омерзительные червяки печальных воспоминаний!»; «Это была бездна бешеной боли, которую сам причиняешь себе, чего-то такого, что, казалось, обрушивалось потоком кровавой мести, готово было плетями кровавых зарниц растерзать на куски весь мир». Ср. здесь же одинаковый мотив предсмертного праздника, который устраивает человек, решившийся на самоубийство, — у Пшибышевского речь идет о его намерении «великолепно веселиться», у Маяковского — о «прощальном концерте» и «буре веселья».

Между тем Маяковский внимательно читал не только прозу, но и критические статьи Пшибышевского, — к примеру, «Ола Ганссон», где о туманном, хмуром колорите шведского новеллиста сказано: «Случится ли увидеть клочок чистого неба, это напоминает пятна на щеках чахоточного»; в другой статье, «Шопен и Ницше», говорится, что сознание декадента, парящее в предгрозовой атмосфере, — «нечто близкое к болезненному трепету сладострастного бреда бессилия, нечто подобное чахоточному румянцу»³². Ср.:

«И небо, /в дымах забывшее, что голубо, / и тучи, ободранные беженцы точно, / вызарю в мою последнюю любовь, / яркую, как румянец у чахоточного». И снова: «Слушайте ж, забывшие, что небо голубо, / выщетинившиеся, / звери точно! / Это, может быть, последняя в мире любовь / вызарилась румянцем чахоточного».

Родственна Маяковскому и мегаломания, вселенское шествие героев Пшибышевского, один из которых «в кровавом поте волочился через удушливейший сор жизни, через Гималаи болота, чтобы плавать в луже Ориноко»

³² Пшибышевский Ст. Указ. соч. М., 1910. Т. VI. С. 16—17, 73.

(«День Судный»). Ср. во «Флейте» и ряде других текстов Маяковского: «Если б был я / маленький, / как Великий океан»; «Пройду, / любвищу мою волоча: / в бреде ль Сахар, / в помешанном зное / есть приют для ревнивых?» и т.д. Обещая распороть Бога «отсюда до Аляски», Маяковский воспроизводит пространственную метафорику Пшибышевского, у которого Шопен «раскинул свои крылья от одного полюса к другому» («Памяти Шопена»).

Свой необъятный образ Маяковский, как мы увидим далее, строит на скрещении декадентско-символистского нарциссизма и гиперболических панегириков XVIII века, проецируя барочное восхваление Господа или государя на собственную персону. Что касается символистского ряда, то и здесь наиболее существенную помощь оказали ему гиперболы Пшибышевского. У последнего, развернувшего в ряде текстов шопенгауэровскую метафизику воли и эроса, «философию бессознательного» Эдуарда Гартмана и утилизированную буддийскую мистику в направлении психоанализа, философский субъект и субъект лирический постоянно меняются местами, переливаются друг в друга, граница между ними исчезает, и герой тогда впадает в некий пантеистический солипсизм. См., например, в «Requiem aeternam», где герой, грезящий об андрогинном синтезе природы, выдает себя за психическое воплощение мирового эроса: «Я начинаю принимать впечатления так, словно я распростерся площадью в тысячу квадратных метров <...> я праздную в себе возрождение всех народов и всех культур»; «чувствую, как в жилах моих бьется пульс вселенной!» — или, допустим, монолог героини из пьесы «Вечная сказка»:

«Я могу чуть не звезды срывать с неба и бросать их в темноту, чтобы они слились в одно нераздельное солнце — тогда я чувствую такой восторг вознесения и так обнимаю все миры и все солнца, что в сравнении с ними наше королевство кажется мне таким маленьким, таким жалким, что даже пылинки золота, которые украшают мое платье, кажутся огромными в сравнении с ним».

Самая великолепная футуристическая похвальба не превосходит таких образов Пшибышевского: «И с диким развратом я бросаюсь, закрыв глаза, в бездны пространства и времени. Я — ассирийский король с тиарой, упирающейся в самое небо, в блестящих, сотканых из света

одеждах; на моей груди алмазное солнце»; «я выпрямляюсь, расту, ухожу головой в небо...»; «я низвергнул уже одно небо, чтобы схоронить тебя под ним», и т.д., в том же духе.

На место олицетворенного философско-эротического субъекта Маяковский подставил самого себя, и если первый, обращаясь к мистическому первообразу вечной женственности — Софии, Астарте, — говорит о своей страсти, которая «все обнимает и все в себя вмещает: и Тебя, и меня, и весь мир»³³ («Вечная сказка»), то второй в «Человеке» лишь проецирует свою индивидуальную любовь, любовь Маяковского к некоей конкретной женщине, на все человечество («я бы всех в любви моей выкупал»), чтобы затем, в «Про это», раствориться в стихии большевистско-космического эроса, став «земной любви искупителем». У нас еще будет возможность дополнительно проследить мотивы Пшибышевского в предоктябрьских поэмах Маяковского, но предварительно следует оговориться, что те или иные отзвуки «*Requiem aeternam*» пробиваются и в «Котике Летаеве» А. Белого, и в «Ламарке» Мандельштама. Темы: Пшибышевский — и русский символизм, футуризм, акмеизм — открыты для исследователей. Открыта и тема «Пшибышевский и Розанов», ибо знаменитые антихристианские филиппики последнего и его пресловутый «культ плоти» перекликаются с «Синагогой Сатаны» Пшибышевского (как, кстати, и с пародийно-гностическими романами Анатоля Франса). При изучении розановского слоя у Маяковского, например, в «Про это» тоже было бы целесообразно, мне кажется, делать поправки на воздействие Пшибышевского — как прямое, так и опосредованное текстами Розанова, исключительно важную роль которого применительно и к утопической тематике Маяковского и ко многим его приемам справедливо отмечает Л. Кацис.

Розанов

Влиянием Розанова, действительно, поддерживалась у Маяковского установка на снижение, на грубость, на капризный субъективизм, примат своевольного и переменчивого «я». Эпатирующе-бесцеремонная стилистика Розанова,

³³ *Пшибышевский Ст.* Указ. соч. Т. VII. С. 50, 74—75, 127, 147—148.

сочетавшаяся со сгущенно-языческой «телесностью», как и многие элементы его мировоззрения, по всей видимости, произвели весьма серьезное впечатление на футуризм еще в период его становления. Даже знаменитый манифест 1913 года «Идите к черту!» стилистически подсказан розановским вступлением к «Уединенному» (1912):

«Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной:

— К черту...

— К черту!»³⁴

Розановские интонации ощутимы у Маяковского уже в самый ранний его период. О них напоминает, например: «Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают — / *значит, это кому-нибудь нужно?* / Значит — *кто-то* называет эти плевочки жемчужинами? / <...> врывается к богу <...> просит — / чтоб обязательно была звезда!» Ср. в «Уединенном»: «*Зачем? Кому нужно? Просто — мне нужно*»; в «Опавших листьях»: «*Кому этот “ноль” нужен? Неужели Богу? Но тогда кому же?*» — или рассуждение об урнингах в «Людах лунного света»: «*Кому-то и они нужны*»; «где-то и у них есть место»; в статье о любви у Тургенева (1910): «*Кому-то это нужно, для чего-то это нужно. Для чего — никто не постигает. Но, верно, “нужно”. “Предмет” же часто совершенно обыкновенен... даже вульгарен*».

Конечно, очень близким оказалось Маяковскому постоянное влечение Розанова к соматизации духовного начала, отозвавшееся, например, в трагедии «Владимир Маяковский»: «Чтоб душа была бы нежнее, чтоб у нее было больше ухо, больше ноздри. Я хочу, чтобы люди “все цветы нюхали...”» (ср. снова в «Облаке» Христа, нюхающего «души незабудки»). Но он внимательно вчитывается в Розанова и когда тот говорит о «мясе» — там, где, допустим, неприязненно цитирует слова лесбиянки, называющей женские груди «отвратительным куском мяса»³⁵; ср.

³⁴ Розанов В. Уединенное // Розанов В. Люди лунного света. М., 1994. С. 195. Впервые творчество Маяковского и Розанова сблизил Виктор Ховин на общей основе их культурологического нигилизма, тяги к вещественности и «неумной любви <...> к земному и человеческому за счет праведного и возвышенного». — Ховин В. На одну тему. Пг., 1921. С. 59.

³⁵ Люди лунного света. Там же. С. 112, 129; Опавшие листья. Короб первый // Там же. С. 276, 353. О писательстве и писателях. С. 441.

гораздо позже, в «150 000 000»: «выступ мяса облапив бабистый».

Воздействие Розанова прошло сквозь все творчество Маяковского и в советский период, пожалуй, только усилилось (ср. постоянный интерес к Розанову со стороны формалистов — сотрудников Лефа). Отголоски розановского трактата «В темных религиозных лучах», пронизательно подмеченные Кацисом в «Во весь голос»³⁶, задолго до того появляются уже в «Мистерии-Буфф»: «Наступил всеобщий потоп прежних вещей, этот потоп и называется христианством. Тонули “боги”, “Иеговы”, “Дианы”»³⁷. Строки стихотворения «Жид» (1928): «Сегодня / шкафом / на сердце лежит / тяжелое слово — “жид”» — заимствованы из филосемитской статьи позднего Розанова «Надавило шкафом» («Апокалипсис нашего времени»): «Нельзя иначе, как отодвинув шкаф, спасти или вернее избавить от непомерной вечной муки целую народность, 5—8—10 миллионов людей, сколько — не знаем: но ведь даже и одного человека задавить — страшно. Но вот он хочет дышать и не может»³⁸.

Многие стихи Маяковского советской поры вообще звучат как прямой цитатник из розановской статьи 1911 года «Загадочная любовь (Виардо и Тургенев)», где развертывается восходящая к шестидесятиникам теория преобразования любви в «энергию» повседневного жертвенного труда. Картина этого превращения сквозит и в пресловутом «энергетизме» Маяковского, и в его теме эроса как овеществленного творческого бессмертия. По Розанову, энергия «переходит в работу». И любовь, давшая “крылья” любовникам, сдвинувшая их с места, связавшая в семью, далее одушевлявшая на *всякий подвиг и ежедневный труд* жизни (ср. в «Ленине»: «Не такой — / *чернорабочий, ежедневный подвиг* / на плечи себе взвалил Ильич». — М.В.), и “переходит в это” (ср. «*Про это*». — М.В.), в “*грудю сделанных дел*”, в детей»³⁹. — Ср. «*грудю дел*» в «Разговоре с товарищем Лениным» или претворение личности в «*долгие дела*» в стих. «Товарищу Нетте».

Под явным влиянием розановских рассуждений о Некрасове выстраивает Маяковский и собственный образ

³⁶ Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это»). Указ. соч. С. 60.

³⁷ Розанов В. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 425.

³⁸ Розанов В. Избранное. Мюнхен, 1970. С. 499.

³⁹ О писательстве и писателях. С. 538.

поэта — глашатая своего времени. У Розанова относительно поэзии как «боевой публицистики времени» сказано: «Когда тема времени получает под собою стих поэта — она прививается вдохновенно»; в другой статье Розанов расширяет этот тезис: «"Горе от ума" написало время, и "Мертвые души" написало то же время, и "Дон Кихота" или нашего "Обломова" время же, эпоха». Ср.: «Это время гудит / телеграфной струной, это / сердце / с правдой вдвоем»; «Я сам расскажу вам / о времени / и о себе» и т.д. Ср. также постоянную, особенно у раннего Маяковского, тему «безъязыкой» улицы, которой поэт дарует слова, и его принципиальный лозунговый схематизм советского периода с замечаниями Розанова о том, что у Некрасова «все было ежедневно, *улично*, точно позвано сейчас с улицы к столу поэта-журналиста»; он *«называет вещи необыкновенно широкими именами, говорит схемами, категориями, именно так, как говорит толпа, улица, говорит простонародье и говорят дети»*; «У Некрасова, хотя и без гения, но зато *заговорил сам народ*; точнее, поэт сам, лично, заговорил как русский простолюдин, языком, прибаутками, юмором крестьянина, рабочего, наборщика, солдата и проч.»⁴⁰. Сходную установку Маяковский в 1914 году приписывает другому автору: «И вот Чехов *внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни "торгующей России"*. Чехов — автор разночинцев» («Два Чехова»).

Этим выводом предвещается принципиальная анонимность поэта, заслоняющего себя массами в «150 000 000». Именно в тот период Луначарский, в предисловии к книге Шапирштейна-Лерса, подчеркивает, что «Маяковский в последнее время довольно гордо называет себя некрасовцем, не в том смысле, конечно, чтобы он видел в Некрасове представителя деревни, своего предшественника, а в том смысле, что его поэзия все более и более проникается своеобразной напряженной публицистикой. Это особенно заметно в поэме «150 000 000» и, пожалуй, еще больше в недавно слышанном мною введении в новую поэму «4-й Интернационал». Некрасов-сатирик, Некрасов-изобразитель города находится, несомненно, где-то на восходящей линии от этих произведений Маяковского»⁴¹. Но это Некрасов, пропущенный через Розанова.

⁴⁰ О писательстве и писателях. С. 110—112, 246, 248.

⁴¹ Шапирштейн-Лерс Я. Указ. соч. С. 7—8.

И когда Маяковский горделиво пишет о своем советском паспорте, гипнотизирующем иностранцев, или о своем «грубом стихе» — «партийных книжках», предъявляемых потомкам, вспоминается розановское определение стихов Некрасова, восхваляемых им за «грубость»: «*Это как поэтический паспорт, где прописаны “приметы” народные и который придется предъявлять иностранцу или далекому потомку*». Между прочим, и сравнение собственной особы с «*чудовищами ископаемо-хвостатыми*» («Во весь голос») может проследиваться не только к отмеченным Харджиевым фрагментам из байроновского «Дон-Жуана»⁴², но и к сходным образам у Розанова в его заметках о Толстом, напомнимшем критику «допотопные формы ихтиозавров и плезиозавров»; в другой статье, цитируя засвидетельствованную К. Леонтьевым тургеневскую фразу о «Левушке Толстом» как «слоне», Розанов прибавляет: «Именно — слон! Или, если хотите, еще *чудовищнее: это ископаемый, с и в а т е р и у м* во плоти, которого огромные черепа хранятся в Индии, в храмах бога Сивы»⁴³. Наконец, с учетом розановской статьи о Мережковском (1911) следует, видимо, скорректировать итоговый образ поэта — «ассенизатора и водовоза» в поэме «Во весь голос». У Розанова честный, но никому не нужный Мережковский мечтает принести реальную, ощутимую пользу обществу: «Добрые люди, припустите меня к себе: я что-нибудь доброе у вас сделаю, *выкопаю канаву, вырою колодец для питья*»; «*” шумят в России эс-эры, не понимаю — но все равно, буду возить как водовоз воду на эс-эров!”* <...> И, словом, по сознанию человеческого долга, он есть уже Водовозов, а не Мережковский»⁴⁴.

«Синяя птица» Метерлинка

«Синяя птица» Метерлинка отозвалась преимущественно в послеоктябрьском творчестве Маяковского, хотя ее контуры можно различить уже в общефутуристическом культе будущего. Из метерлинковского описания техниче-

⁴² Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 211.

⁴³ Розанов В. О писательстве и писателях. С. 110, 231, 521. Представление о своей могучей и дикой архаичности поддерживалось в сознании Маяковского и благодаря закреплению этих черт в обиходных критических отзывах. Так, Эренбург сравнивал его с «охотником на мамонтов», акцентируя силу и «дикость» Маяковского — «варвара и героя нашей эпохи». — Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 57.

⁴⁴ Розанов В. Там же. С. 500.

ки оснащенного Царства Будущего, куда героев вводит женский персонаж — Душа Света, он, видимо, почерпнул представление о грядущем как некоем обособленном, но доступном для проникновения и технически оснащенном пространстве, причем в «Бане» заместительницей Души Света станет Фосфорическая женщина. Само Царство Будущего, начиная с «Мистерии-Буфф», тоже рисуется Маяковским — при бесспорном содействии уэллсовских и прочих утопий — в виде машинного рая, населенного, как в «Синей птице», вдохновенными технократами-изобретателями (ср. в «Про это» и поздних пьесах), побеждающими голод, болезни и смерть. Вместе с тем футурологические мечтания Метерлинка, включая создание «Всеобщей Конфедерации Планет Солнечной Системы», должны были влиться и в советский «космизм» 20-х годов, существенно повлиявший на тогдашнего Маяковского (см. ниже).

На ранней стадии воздействию «Синей птицы» подверглись главным образом аллегорические приемы Маяковского. Ср.: у Метерлинка реплику Материнской Любви о том, что ее платье соткано из поцелуев, или о том, что благодаря детским поцелуям слезы матерей превращаются в звезды, — и в трагедии «Владимир Маяковский» рассказ о человеке, обувшемся в поцелуи, которые, в свою очередь, жалобно взывают к «мамочке»; затем появляются резвые «дети-поцелуи», приносящие каждый по слезе. (Там же человек одевается в «лохмотья души»; в «Войне и мире» герой тоже облачается в одну «из своих душ».) Можно предположить и некоторое влияние метафизики вселенских странствий из «Синей птицы» на аналогичные сюжеты Маяковского в «Человеке» и «Про это».

В «Мистерии-Буфф» аллегорические мотивы «Синей птицы» (о которой Шенгели проницательно упомянул в связи с пьесой Маяковского) будут приспособлены к мистико-пролеткультовской теме освобождения материи человеком. «Еды» — хлеб и сахар, приветствующие героев, перешли сюда из текста Метерлинка, где людям служат одушевленные Хлеб и Сахар.

Об интертекстуальном слое «Облака в штанах»

Что касается ранних вещей Маяковского, то удобнее всего получить представление о диапазоне использованного им материала, обратившись к «Облаку» и некоторым другим вещам той поры.

«Вашу *мысль*, / мечтающую на размягченном мозгу,
/ как выжиревший лакей на засаленной *кушетке*, /
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут».

Ср. у Гейне (который как раз в начале XX века вошел в массовую «декламаторскую» моду) в стих. «Коронование» («Венчание»), открывающем собой цикл «Северное море»:

«На бархатной красной подушке / Тебе поднесу я /
Частицу рассудка».
(Пер. П. Вейнберга)

(По поводу «окровавленного лоскута», а также мотивов быка и мучителя-тореадора у Пшибышевского см. выше.)

«У меня в душе *ни одного седого волоса*, / и старческой
нежности нет в ней! / *Мир огромив мощью голоса*, / *иду —*
красивый, двадцатидвухлетний».

В процитированной строфе угадывается полемическая переключка с «мистерией-шуткой» В. Соловьева «Белая лилия» (которую Харджиев связывал с другим текстом Маяковского — «Мистерией-Буфф»⁴⁵):

«*Мне двадцать лет*, / И я поэт — / Поэт всемирной скорби.
/ *Мой волос сед*, — / Мышленья след — / *Хожу немного*
сгорбась».

Слово «огромив» изобрел А. Григорьев: «И страшным словом *огромленный*» («Видения»). Но сам мотив громового голоса, оглушающего мир, имеет библейское происхождение — Иов 37:2; 38:31; Пс. 28 (в еврейской и западной нумерации 29): 1—4 и, наконец, Сир. 43:18: «*Голос грома его приводит в трепет всю землю*». Допустимо также посредство державинской оды «Величество Божие», ориентированной на 28-й псалом.

Противопоставление нежности (скрипки) и грубости (литавры) в следующей строфе «Облака» обусловлено, помимо розановского культа «грубости», обширной лево-радикальной традицией. Последняя в данном случае сама восходит к эталонной для классицизма антитезе «лиры» и

⁴⁵ Указ. соч. . С. 114.

«трубы», отмеченной Б. Эйхенбаумом применительно к Маяковскому в 1918 году⁴⁶ и впоследствии подхваченной тем в «Во весь голос»). Ср. у Скитальца в «Колоколе»:

«Груб твердый голос мой, тяжел язык железный, / Из меди — грудь моя». (Ср. «литавры» у Маяковского, а также «бронзу» и сердце-«железку» в его автопортрете.) —

и в программном «Кузнеце», навлекшем на себя поток пародий, свидетельствовавших, впрочем, о популярности стихотворения:

«Я хотел бы вас любить, / Но не в силах нежным быть: / Нет — я груб! / Ласки сумрачны мои: / Не идут слова любви / С жарких губ».

Ср., к слову, ту же рифму в «Облаке»: груб (грубый) — губ (губы).

⁴⁶ Отзываясь на поэмы «Война и мир» и «Человек», Эйхенбаум в 1918 году писал: «Все в стихах Маяковского — от этого нового пафоса: пафоса не лиры, а трубы. Поистине — поэт нашего времени, наших дней, вышедший на улицу, вмешавшийся в толпу, оглушающий ее своим громовым голосом. Не поэт, а воин? Да, и воин, и поэт. Надо иметь богатырскую грудь и богатырский голос, чтобы сказать сейчас новое слово и чтобы его услышали». — *Эйхенбаум Б. Трубный глас // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 295—296.* В 1921 году о «зычном, площадном голосе» Маяковского упомянул в статье «В.В. Розанов и Владимир Маяковский» В. Ховин (Указ. соч. С. 54.), а Чуковский сравнил его с «митинговым оратором»: «Он не только не способен к тишине, он не способен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует»; «Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт <...> Таков и должен быть поэт революции. Он Исая в личине апаша. Из его глотки тысячеголово ревет современная революционная улица, и его улица, и его ли вина, если порою он вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел» (Указ. соч. С. 29, 34—35). Ср. полемическое использование этого образа Троцким: «Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы <...> Маяковский слишком часто кричит там, где следует говорить <...> Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой» (Указ. соч. С. 120). Под явным влиянием Троцкого аналогичную метафору развертывает в «Промежутке» Тынянов: «митинговому, криковому», «площадному» стиху Маяковского «грозит опасность фальцета» (Указ. соч. С. 178). Тем не менее акустический портрет, созданный Эйхенбаумом и Чуковским и совпадавший с автопортретом Маяковского в «Облаке», воскресает у последнего в «Во весь голос» (поэт-горлан и воин).

«Сплошные губы» (как и «сплошное сердце» в поэме «Люблю») заимствованы зато у Северянина: это «сплошные глаза» в «Восторженной поэме» (1914).

«И которая губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги».

Возможно, мотив перелистывания человека как книги подсказан стихотворением Волошина «Теперь я мертв. Я стал строками книги» (1910):

«Меня отныне можно в час тревоги / *Перелистать*».

(Следы знакомства с этим же текстом, где далее том стихов сравнивается с гробом — «Похоронил я сам себя в *гробницы / Стихов* моих», — заметны и в стихотворении «Несколько слов о самом себе»; Маяковский словно переворачивает метафору Волошина: «А я — / в читальне улиц — / так часто перелистывал *гроба том*».)

«Хотите буду безукоризненно нежный, / *не мужчина, а — облако в штанах*».

В соловьевской «Белой лилии» Поэт восклицает:

«Надеждой новою сияет *небосклон!* / Взошла моя заря в кармане *панталон*»⁴⁷.

О «дряхлой спине», бегающих нервах и т.п. говорилось ранее в связи с Пшибышевским. Но в этих пассажах про-

⁴⁷ У Нарбута тучи разгуливают «на ходулях». Вообще же ироническое снижение неба (облака, ветра, души и т.д.) до «штанов» было уже привычным мотивом, вероятно, заданным Гейне («Сердитый ветер надел штаны»), хотя Маяковский сумел придать этой травестии драматическое звучание. Самую точную аналогию нашел Кацис в «Уединенном» Розанова: «В вас мужского только...брюки». С другой стороны, еще у Семена Боброва появляются «чресла облаков» («Херсониада», 1804). Сопоставление души (сердца) с брюками мы найдем у футуриста С. Третьякова (многим образом и мотивам которого очень созвучны урбанистические картины Маяковского): «Сердце изношено, как синие брюки / Человека, который носит кирпичи» (1914). Далее очень сходная с манерой Маяковского — да и его предшественников вроде того же Пшибышевского — реализация метафоры сердце-здание: «И четко шагает гнев сухорукий / По пустому сердцу от угла к печи». См. также в книге Харджиева и Тренина. С. 78.

глядывает и влияние И. Северянина, столь экспансивно обруганного в поэме. Ср. угрожающе лязгающие двери в «Облаке» — и северянинское «как выстрел, шатнулись двери» (1912). Герой, сравнивающий себя с Везувием, штукатурка, рухнувшая от пляски нервов, даже реализованная метафора вулканического сердца отчетливо соотносимы с — правда, более тусклыми — стилистическими ходами Северянина: «Сердце, как Везувий, / Затряслось — и в раме два стекла / Дребезжали от его биения» (1909) — или «Сердце скорбью навеки вынется / Из своего гнездышка — <...> / Разбитое стекло в раме» (1914). Но наряду с этими уже общезнаменными приемами встречаются и непосредственные заимствования из Северянина, причем именно в антисеверянинском контексте. Ср. в начале второй главы «Облака»:

«Никогда / ничего не хочу читать. / Книги? / Что книги?»

И северянинские стихи:

«Никогда ни о чем не хочу говорить» (1910);

«Не мне в бездушных книгах черпать / Для вдохновения
ключи» (1909).

Коллективистская фаустовская похвальба Маяковского: «Мы сами творцы в горящем гимне — / шуме фабрики и лаборатории» — как бы кубофутуристическая реплика на эгофутуристическую браваду Северянина: «Не мне расчет лабораторий». И когда Маяковский восклицает: «Я знаю — солнце померкло б, увидев / наших душ золотые россыпи!», то он лишь переводит на тот же коллективистский уровень нарциссизм своего соперника: «В моей душе такая россыпь / Сиянья, света и тепла» (хотя Маяковский тут одновременно подхватывает и близкую тему из стихотворения А. Белого «Солнце»: «Наши души — зеркала, / отражающие золото»).

Небеса предают не только Северянина, но и Маяковского, и если у первого сказано: «Лукавит солнце, как Пилат», то у второго «небо опять иудит / пригоршню обрызганных предательством звезд». В сущности, Маяковский нередко просто утрирует, гротескно нагнетает метафоры Северянина, сообщая им брутальный смысл. К примеру, там, где Северянин предается унылому сетованию о рутинной жизни (подслушанному у Боратынского: «На

что вы, дни?..» — и у французских и русских символистов с их идеей тягостной монотонности времени): «*Уйти. Куда? Все — среды, вторники <...> / В ад их дни!*» (1912) — Маяковский грезит о сладостно-кровожадной феерии: «*Идите! / Понедельники и вторники / окрасим кровью в праздники!*»

В ходе внутрифутуристической полемики Северянин, как известно, сам подсаказал Маяковскому поэтический «кастет» («Они — возможники событий, / Где символом всех прав — кастет...»), которому тот вознамерился дать максимально широкое применение:

«Как вы смеее называться поэтом / и, серенький, чири-
кать, как перепел! / Сегодня / надо / кастетом / кроиться миру
в черепе!»

Между тем этот общий кастет только заменил собой другое орудие новой поэзии — кистень из очень популярного, доносившегося со всех эстрад, «Гусляра» Скитальца (1901):

«Песнь свободы не нравится вам. / Зазвенит она, словно
кистень, / по пустым головам!»

Перспектива звонкого разбивания черепов, уже ранее увлекавшая футуристов, явно воодушевляла и Маяковского, ибо приведенную цитату из «Гусляра» он в том же 1915 году, когда было написано «Облако», включил в свою статью «Капля дегтя». Здесь он сетовал на то, что в аудиториях звучат «какие-то воробьиные истины вместо веселого звона графинов по пустым головам». В. Каменский, вспоминая о первой встрече с Маяковским, при которой он читал ему «Степана Разина», рассказывает, как бурно тот отреагировал на поэму: «Маяковский гремел: — Этот лапоть специально для бальмонтовских, северянинских парфюмерных девушек, а кистени для лысых голов их папаш!»⁴⁸. Герой «Requiem aeternam» Пшибышевского кроиться в черепае — правда, собственном — предпочитает посредством совсем уж заурядного орудия: «Теперь я должен еще себя бить: *дубиной по черепу* так, чтобы осколки летели. Страшный удар по ламбдовидному шву. Тогда затылочная кость отскочит и мозжечок освободится».

⁴⁸ Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 12.

В знаньевских кругах предпочтения, отдаваемые орудиям убийства перед лирикой, можно найти кроме Скитальца и у Черемнова в поэме «Красный корабль» (1906):

«Тогда удары мстящего кинжала / Земле нужней, чем песни о любви»⁴⁹.

Религиозно-эротическая топика поэмы, как и следовало ожидать, навеяна Пшибышевским. Ср. у Маяковского мотив сексуальной евхаристии, отождествляющей тело с божественным Словом (именем любимой):

Мария, *ближе!* <...> / *Дай* твоих губ неисцветшую прелесть <...> / Тело твое просто прошу, / как просят христиане — / «хлеб наш насущный *даждь* нам днесь». / Мария — *дай!* / Мария! / *Имя твое* я боюсь забыть, / как поэт боится забыть / какое-то / в муках ночей рожденное *слово*, / *величием равное* богу — <...> / Не хочешь! / *Ха!* —

и обращение к космической возлюбленной в прозаическом «стихотворении» Пшибышевского «Тоска»:

О, *дай* мне тот аккорд, который бы обнял всю твою мощь.
Дай мне то вселенское слово, то «да будет» первого дня создания, в котором бы я мог *всю тебя высказать*<...>
Сильнее! *Ближе!* Страшнее! *Ха!* Кто же знает это *слово*
<...>
Дай мне эту новую песнь
— Сильнее, *ближе!*
<...>
Аз есмь Господь Бог твой!

Определенные соответствия в эссе Пшибышевского «Памяти Юлия Словацкого» находит и кровавый страдальческий путь героя «Облака». Словацкий «бродит в крови», «истекая кровью», с истерзанным сердцем, повинуюсь «адской» воле Провидения⁵⁰. У Маяковского «миллионами кровинок» устлан «след к дому» жестокого отца Бога. Но

⁴⁹ До 1917 года «Красный корабль», за исключением «Вступления», не публиковался, но Маяковский мог ознакомиться с ним в кратковременный период своей подпольной работы или же позднее при посредстве Горького.

⁵⁰ *Пшибышевский* Ст. Указ. соч. Т. VII. С. 19, 54—55.

текстуально к соответствующему фрагменту «Облака» ближе риторика Горького. Чуть выше в поэме сказано:

«Кровью сердца дорогу радую».

Ср. в горьковском «Человеке»:

*«Идет он, орошая кровью сердца свой трудный одинокий,
гордый путь».*

Пример с «Человеком» Горького, открыто ориентированным на барочную архаику, напоминает о родственной жанровой установке «Облака», взывающей к традиции XVIII века (и, при ее посредстве, к гораздо более древним мифологическим конструкциям). Отмечу заодно два стилистических сигнала этой преемственности. У Маяковского говорится: «А в прожитой жизни / лишь *сотый апрель* есть». Ср. у Хераскова (стих. «Апрель»): «Едва ль не весь наш *век — апрель*».

«Город дорогу мраком запер».

Ср. у Востокова в «Богатырской повести» «Светлана и Мстислав» (1802):

«Но страхом заперло дорогу», —

стих, который прослеживается, в свою очередь, к ломоносовской оде на взятие Хотина:

«Смущает мрак и страх дорогу».

Мятеж против Бога и ангелов, вырастающий из земного восстания героя, тоже задан русской поэзией XVIII — начала XIX столетия, изображавшей, по почину Мильтона, вторжение бунтующих Гигантов на небо (Семен Бобров и др.). У Маяковского этот барочный сюжет инвертирован в духе революционного гностицизма, сплавившегося в «Облаке» и прочих ранних вещах с эпатажным индивидуализмом массовой культуры, который подпитывался вульгаризованным Ницше и романтическими сюжетами о богоборчестве, заимствованными преимущественно у Гейне (Маяковский вообще выказал необычайную восприимчивость к его методу снижения романтических образов и

материализации метафор)⁵¹. Само пренебрежительное обращение к Богу:

«Хочешь? / Не хочешь? / Мотаешь головою, кудластый?»
И ниже: «Я тоже ангел, я был им» —

интонационно подсказано, видимо, сходным обращением к Прорицателю, завершающим главу «Крик о помощи» в книге Ницше «Так говорил Заратустра»:

«Ты этому не веришь? Ты качаешь головой? Хорошо.
Хорошо, старый медведь! Но и я прорицатель»⁵².

⁵¹ Влияние Гейне на пренебрежительно-богоборческие пассажи «Облака», а равно и на весь сюжет о травестированном контакте Маяковского с небожителями и т.п., — огромно. Ср. с «Облаком», «Мы» и рядом других текстов Маяковского такие сочинения Гейне, как «Сумерки богов», «Коронование», «Мне снился сон, что я Господь». Чаепитие Маяковского с солнцем подсказано, наряду с русскими источниками, также текстом Гейне — это его чаепитие с богиней Гамбурга Гаммонией в «Германии». Ср., помимо того, «Адище города» — и гейневский «Закат солнца» и т.д. К тем или иным сценам Гейне восходит целый ряд зарубежных, в т.ч. советско-патриотических стихов Маяковского (хотя в антиколониальной топике последнего угадывается и давняя отечественная традиция: ср., например, «Блек энд уайт» и стих. «Против сахара» Сем. Боброва). Я предпочитаю, однако, воздержаться от скольнибудь подробного рассмотрения обширной темы «Маяковский и Гейне», поскольку она, в общем, достаточно хорошо изучена Н. Харджиевым, М. Петровским, Л. Кацисом и другими исследователями.

⁵² Ницше Ф. Избр. произведения [перепечатка издания 1900 г.]: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 198. Там же Заратустра обещает ему, что тот будет весело плясать под его песни, — ср. «ки-ка-пу» в «Облаке» и вообще всю, отмеченную Б. Янгфельдом, «тему “танца”», постоянно сопряженную в творчестве Маяковского с религиозными метафорами». См.: Янгфельдт Б. «Крикогубый Заратустра». Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // De visu. 1993. № 7 (8). С. 49. Эта статья, как подчеркивает сам автор, конечно же, охватывает далеко не все переклички такого рода и приглашает к дальнейшим разработкам. Как простейший пример того воздействия, какое оказал Ницше на раннего Маяковского, можно привлечь, среди прочего, тираду Ницше об ученых: «У них холодные, иссохшие глаза, перед ними всякая птица лежит оципанной» (Там же. С. 229), — отразившуюся в «Гимне судьбе»: «Попал павлин оранжево-синий / под глаз его строгий, как пост, — / и вылинял моментально павлиний / великолепный хвост! // А возле Перу летали по прерии / птички такие — колибри; / судья поймал и пух и перья / бедной колибри выбрил». Но далее мы увидим, что некоторые отголоски Ницше пробиваются и у очень позднего Маяковского.

Парадоксальную аналогию разрушению рая в «Облаке», — проведенному затем с большей обстоятельностью в «Мистерии-Буфф», — дает, кроме того, популярнейший, усвоенный и церковной традицией, апокриф о разрушении Христом преисподней — с тем существенным различием, что сходжение Христа во ад замешено здесь, так сказать, подвигами Васьки Буслаева в Небесном Иерусалиме.

«Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду! / Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу с клещами звезд огромное ухо».

Как и в случае с голосом, «огромившим» мир в начале поэмы, в ее концовке угадывается соперничество с Богом (а не только brutальная борьба с Ним), выразившееся в стремлении узурпировать Его прерогативы. Небо, долженствующее снять шляпу перед Маяковским, — реплика на «небеса», склоняющие голову перед праведником-боговидцем в державинском «Гимне Богу», насыщенном библейскими реминисценциями:

«Он пел — и к гласу толь священну / Главу, казалось, вознесенну / Вкруг холмы, горы и леса / И сами вышни небеса / С благоговением склонили / Все тшилися ему внимать».

Но вселенная не внемлет Маяковскому, как внимала она Господу в Библии: «Слушайте, небеса, и внимай, земля, потому что Господь говорит» (Ис. 1:2).

Итак, мифологические элементы здесь налицо. Попытаемся теперь реконструировать их общую сюжетную подоплеку в поэзии Маяковского.

Отказ от рода

Его персональная теогония почти изначально, как не раз указывали исследователи (Сталбергер и др.), принимает богоборческие формы. При этом леворадикально-религиозный эдипов комплекс приспособлен у него к собственной теофании.

Отец Маяковского, подвизающийся в разных, но всегда соотнесенных с небом и Богом — то есть Богом-Отцом — образах, обличается в истязании сына, который, со

своей стороны, к нему неизменно враждебен. В то же негативное семантическое поле вовлекается, по понятным футуристическим резонам, солнце, изображаемое нередко как всадник или возничий, либо замещающий их огненный конь — образы, апеллирующие к универсальной мифологеме небесной колесницы, а равно и к библейскому мотиву Бога-всадника. Вдобавок этот солнечный конь прозрачно ассоциируется с другой универсальной мифологемой — библейским золотым тельцом: «Вот он. Жирен и рыж, / красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш!» Ср. сближение злобного, глумящегося Бога с рыжеволосым солнцем во «Владимире Маяковском», причем «рыжесть» в обоих случаях, возможно, навеяна вышеупомянутым образом солнца-«рыжего дьявола» в «Матери» Горького. Но это и цвет сыновней крови, пролитой отцом: «Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь льется дорогою дольней!»; ср. в «Облаке»: «И когда мое количество лет / выпляшет до конца — миллионом кровинок устелется след / к дому моего отца» (реплика на евангельское «дом Отца Моего»). В других текстах тех же лет: «Думает небо — дай зашибу его!»; «Он — бог, а кричит о жестокой расплате <...> бросьте его!»; «Он — вор»; «Бог доволен. / Под небом в круче / измученный человек одичал и вымер. / Бог потирает ладони ручек. / Думает бог: погоди, Владимир!» В лучшем случае образ Бога или отца связывается с ненавистной Маяковскому старостью («Супишь седую бровь») и скукой: «Послушайте, господин бог! / Как вам не *скучно* / в облачный кисель / ежедневно обмакивать раздобревшие глаза!» Ср. в «Человеке» родного, земного отца, с которым он встречается там же, на небесах: «Раздражает. (Так же, как само небо «раздражало» ранее вознесшегося туда Маяковского. — М.В.) Какая *старому* мысль ясна? <...> / Папаша, / *мне скушно!* Мне скушно, папаша!» — и затем в «Нашем марше» (1917): «Видите, *скушно* звезд небу! / без него наши песни вьем». Мотив *скучного* неба получает развитие преимущественно в предсоветский и ранний советский период («Человек» и «Мистерия-Буфф»). Пока же небесам инкриминируются преимущественно палаческие черты: «петля облаков», «Млечный Путь, перекинутый виселицей»; «петлей на шею луч накинь!».

«Злоба апаша» и мстительная ненависть к «старью» найдет разрешение в целой серии текстов, рисующих Бого-, солнце- и отцеубийство: «Видишь, я нагибаюсь, / из-

за голенища достаю сапожный ножик <...> / Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски» («Облако») — и этот «ножик», нацеленный на Бога, — глумливая травестия более раннего романтического «кинжала»: «Слов исступленных вонзаю кинжал / в неба распухшего мякоть». Смакуется и перспектива сожжения, испепеления: «А мы — / не Корнеля с каким-то Расином — / отца — / предложи на старье меняться, — / мы / и его / обоьем керосином / и в улицы пустим — для иллюминаций»⁵³ («Той стороне», 1918); «Стар — убивать. / На пепельницы черепа!» Уже на первых порах вводится мотив издевательского «ошипывания», посрамления Бога: «Арканом в небе поймали бога / и, ошипавши с улыбкой крысьей, / глумясь, тащили сквозь щель порога» — ср. утилизацию ангельских перьев в стихотворении «Мы». В других ранних стихах «с неба смотрит какая-то дрянь» — и потому оно ослепляется, становясь оксюморонным «безглазым василиском»; «у раненого солнца вытекал глаз». Вместе с солнцем ветшает и, значит, тоже заслуживает уничтожения «никому не нужная, дряблая луна» сгнившего символизма. Сентиментальный же вариант — прорыв к «заплаканному богу» для контакта, просьбы, жалобы («врывается к богу, боится, что опоздал») пройдет сложную трансформацию в советскую пору. Вместе с тем небо в принципе может семантически раздваиваться, если между ним и Богом, как это происходит уже в «Облаке», возникает какая-то конфронтация (бастующие облака — «белые рабочие») или если оно представляет собой объект, достаточно ценный для завоевания.

Показательно, что у раннего, дореволюционного Маяковского Иисусу Христу приписана зато скорее позитивная роль, тесно роднящая его с самим поэтом в общем противопоставлении сына тираническому Отцу. Упреждая дальнейшее изложение, стоит все же уточнить, что вселенский антагонист Маяковского отнюдь не сводим только к Богу-Отцу, чем предопределено немаловажное отличие его мифологии от леворадикального гностицизма и богоборчества, проникнутых чисто моралистическим пафосом, мечтой о вызволении Матери сыном, восстающим против отца.

⁵³ Только однажды, в стих. «Хвои», мотив родительской гибели все же отторгается, пробуждая в памяти автора давние детские страхи за отца-лесничего: «Как же в лес отпустите папу?»

Более того, вразрез с гностико-леворадикальной традицией, лирический субъект Маяковского отказывается и от самой матери, как в принципе от любого кровного родства: «Бабушка с дедушкой. / Папа да мама. / Чинопочитанья проклятого тина». Субститут отречения — ослабление коммуникации с родителями. В общении с матерью герой вступает, как правило, в исключительных, экстремальных ситуациях, жалуясь ей и близким на свои страдания, но сам контакт дистанцирован: «Allo! / Кто говорит? / Мама?» Ей приписывается косноязычие, невнятность: «Мама, громче! <...> / Что вы мямлите, мама, мне? <...> Ма-а-а-ма!» Сходная утрата коммуникации, в виде глухоты, вменяется и покойному отцу, обитающему на небесах: «Рядом отец. / Такой же. / Только на ухо больше туг», — да и самой вселенной в концовке «Облака», заслоняющей от него свое звериное ухо.

В самом, казалось бы, сентиментальном контексте образ матери настойчиво ассоциируется со смертью: мать «белая, как на гробе глазет» — и, постоянно, с тем же испепеляющим огнем, которому в стихотворении «Той стороне» обобщенный герой Маяковского мечтает предать отца: ср. хотя бы симптоматическую связь матери и сестер с пожаром в «Облаке». В апокалиптическом стихотворении «Мы» мотив небесного сожжения заведомо дискредитированной — «одичавшей» — и уже созревшей для смерти («дряхлой») матери еще вытесняется: «На костер разожженных созвездий / взвесь не позволю мою одичавшую дряхлую мать». Однако в написанной тогда же трагедии «Владимир Маяковский» сожжение дряхлой матери и сестер — затерянных, утративших индивидуальность в мертвенно-безличной любви героя к миру — дано с большей определенностью:

«Я — поэт, / я разницу стер / между лицами своих и чужих. / В гное моргов искал сестер. / Целовал узорно больных. / А сегодня / на желтый костер, / спрятав глубже слезы морей, / я взведу и стыд сестер, / и морщины седых матерей».

Презираемый автором-героем Обыкновенный молодой человек (которому еще предстоит превратиться в политического Пьеро — избиваемого всеми соглашателя из «Мистерии-Буфф») как бы разглашает здесь невысказанный, огражденный завесой тропов (невнятные «слезы морей») смысл этой метафоры: «Господа, господа, / скажите ско-

рей: / это здесь хотят *сжечь матерей?*» — и далее (под Достоевского): «У меня есть Сонечка сестра! <...> Милые! / Не лейте кровь! / Дорогие, / не надо костра!» Более гуманный вариант сыновних чувств: «Мамаша! Вытряхивайтесь из шубы беличьей!»

Параллельно разворачивается мотив замены, поисков другой матери: «У меня есть мама на васильковых обоях!» («Несколько слов о моей маме» в цикле «Я!»); «В богадельнях идущих веков, / может быть, мать мне сыщется» («От усталости»; сестрой в том же стихотворении объявлена земля).

Вся эта тема принципиальной безродности обретет итоговое выражение в «Про это», где появится образ «всехних родителей»: «Не вы — не мама Альсандра Альсеевна. / Вселенная вся семьею засеяна». Пока же попытка теогонии разрешается недоумением героя, застывающего, на манер Пшибышевского, в титаническом одиночестве: «В какой ночи, бредовой, / недужной, / какими Голиафами я зачат — / такой большой и такой ненужный?»; «А такому, / как я, / ткнуться куда? / *Где для меня уготовано логово?*» («Себе, любимому, посвящает эти строки автор»); «ширь, / бездомного / снова лоном своим прими! / Небо какое теперь? / Звезде какой?» («Человек»). Декларируя свою космическую бездомность, Маяковский снова вступает в соперничество с библейским Богом: «*Так говорит Господь: небо — престол Мой, а небеса — подножие ног Моих, где же построите вы дом для Меня, и где место покоя Моего?*» (Ис. 66:1). Но бесприютность героя корреспондирует, кроме того, с евангельским образом: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где преклонить голову» (Мф. 8:20).

Детоубийство

Отказ от дома, от рода и преемственности поколений необходимо влечет за собой вражду к детям как монотонной редупликации обыденности⁵⁴: «Вытелятся и вытянутся какие-то дети, / мальчики-бухгалтеры, девочки-помощницы, те и те / будут потеть, как потели эти»; «Дети, / вы еще / остались. / Ничего. Подрастете. / Скоро / в жиденьком кулачонке зажмете кнутовище, / матерною руганью

⁵⁴ См.: *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 22–23.

потрясая город». К продуцированию уродства низводится само деторождение: «От страсти извозчика и разговорчивой прачки / невзрачный детеныш в результате вытек»; «Пусть в сале совсем потонут зрачки — / все равно их зря отец твой выделал»; «А дети твои у тебя на брюхе / будут играть в крокет». Деторождение — смиренный удел жалко протестующего Обыкновенного молодого человека: «У меня жена есть, / скоро родит сына или дочку, / а вы — говорите гадости».

Логическим итогом подобного отношения к детям станет стимулированный вышеупомянутой авангардистской риторикой навязчивый мотив детоубийства, которое порой довольно неуклюже маскируется под трагическое жертвоприношение: «Это я, Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца»; «Я люблю смотреть, как умирают дети» (Ср. характерный ассоциативный ход: «Смотрит, / как смотрит дитя на скелет».) «Пустяки! / Сын умирает. / Не тяжко»; «И нечего смеяться! / У меня братец есть маленький, — / вы придете и будете жевать его кости». Налицествует и привычный мотив сожжения: «Обгорелые фигурки слов и чисел, / как дети из горящего здания».

Между тем эта ненависть — и, возможно, даже ревность — к детям как объекту всеобщей любви и олицетворению будущего, по замечанию Якобсона, неизбежно вступала в конфликт с футуристическими грезами Маяковского о грядущем парадизе, населенном «капельными» девочками и мальчиками. Однако в этот Эдем они допускались лишь как духовные чада самого Маяковского.

В советское время на детей тоже спроецируется манихейское раздвоение мира, и тогда положительные отпрыски пролетариата станут объектом поощрительной дидактики Маяковского (довольно прибыльной для автора); зато мотив детоубийства и мучительства, получив идеологическую санкцию, сосредоточится на буржуазных «толстых Петях», подлежащих классовому истреблению. По заряду дегуманизации эти советские стихи сопоставимы разве что с нацистской пропагандой, которая предваряла поголовное уничтожение евреев. Ср. встречу милиционера с буржуазным антигероем «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925): «Беспорядки! / Суший яд — дети этих буржуют! / Образина милая, / как твоя фамилия? — / Петя стал белей, чем гусь: / Петр Буржуйчиков зовусь. / — Где живешь, мальчишка гадкий? / На

Собачьей площадке. — / Собеседник Петю взял, вчетверо перевязал, / затянул покрепче узел, / поплевал ему на пузо <...> Две / на зад / наклеил марки, / а на нос — не зря ж торчать! — / сургучовую печать. / Сунул Петю / за щеку / почтовому ящику. / Щелка узкая в железе, / Петя толст — пищит, да лезет. / — Уважаемый папаша, / получайте / чадо ваше!» (Это «сунул Петю за щеку» — как бы механизированный вариант того «жевания», пожирания ребенка, которое упомянуто во «Владимире Маяковском»⁵⁵.)

Другие строки из того же стихотворения — «Дрянь и Петя, / и родители: / общий вид их отвратителен» — дают, пожалуй, адекватное представление об отношении Маяковского к теме рода вообще. По сути, это ненависть к темпоральному течению жизни с ее чередованием рождений и смерти, а еще точнее — ненависть к самой жизни, позднее обличаемой под псевдонимом «быта».

Рождающий и убиваемый Хронос

В литературе часто отмечается устойчивая вражда Маяковского (и всего русского футуризма) к времени⁵⁶. Действительно, время обычно выступает у него как некая страшная сила, соотносимая с мучительством и убийством: «Полночь, с ножом мечась, догнала, зарезала»; «упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного»; «секиры зари»; «дни, жуткие, как штыков остря»; «дневное иго»; «часы нависали как грубая брань» (в тех же строках часы соотнесены с небом-каннибалом).

Однако очень важно уточнить, что время принимает на себя и миссию зачатия — «напряженный, как совокупление, / не дыша / остановился миг» — то есть родительские функции, причем с матерью-временем связывается образ старухи как *рождающей смерти*: это все та же мать из «богадельни веков», «дряхлая мать» из стихотворения «Мы», «старуха-жизнь — / усопшего смеха мать» из «Чудовищных похорон», «седые матери» из «Владимира Ма-

⁵⁵ Обстоятельный разбор этого текста см. в работе М. Петровского «Сказка-митинг, сказка-плакат». — Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986.

⁵⁶ См. прежде всего: Поморская К. Маяковский и время (к хронологическому мифу русского авангарда).

яковского»; ср. там же: «Сейчас *родила старуха время / огромный / криворотый мятеж!*» — и «криворотый» трансформируется в самого Маяковского-бунтаря, «крикогубого Заратустру» из «Облака».

В своей родительской ипостаси время, естественно, подключается к тому же негативному семантическому полю, что и космический Отец — Бог и Солнце, и без того наделенные у Маяковского темпоральной символикой. Ср. параллелизм всех этих рядов в переходе от Солнца к «времени-богомазу» в «Я!»: «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай! <...> Время! Хоть ты, хромой богомаз, / лик намалой мой в божницу уродца века! / Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!»

Одноглазый лик в божнице времени безошибочно ассоциируется с иконографическим изображением Бога как Всевидящего Ока. Но у Маяковского это уже страдающее полузрячее божество, которому в других стихах соответствуют небесный «безглазый василиск» и солнце с вытекающим глазом и которое здесь отождествлено с самим поэтом как эманацией страшного, хромого и хтонического Хроноса: «Из меня / слепым Виём / время орет»⁵⁷. — Ср.: «Кто-то из меня вырывается упрямо». Если связать этот образ поэта как проекции или порождения времени с навязчивым мотивом отцеубийства (=солнцеубийства), то мы получим новую вариацию допотопного мифа о Хроносе (Кроносе)-Сатурне, сражаемом собственным сыном.

В этом мифологическом ключе переосмысляются у Маяковского обе функции времени — родительская и истребительная. Смерть самого Хроноса есть рождение бессмертия, вечности:

«Дай им, / заплесневевшим в радости, / скорой смерти
времени, / чтоб стали дети, должны подрасти, / мальчики —
отцы, / девочки — забеременели. / И новым рожденным дай
обрасти пытливым сединой волхвов, / и придут они — / и бу-
дут детей крестить именами моих стихов» («Облако в штанах»).

⁵⁷ В. Иванов указал на архаическое происхождение как данного — гоголевского, так и других увечных образов Маяковского, проследив их к мифологическому «гротескному телу»: *Иванов Вяч. Вс.* Об одной параллели к гоголевскому Вию // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1973. С. 139—141. О связи Вия с Богом-Всевидящим Оком (чрезвычайно значимой как раз в данном контексте Маяковского) см. выше в моей статье «Путешествие в Египет: опыт истолкования гоголевского “Вия”».

Побеждая время, стих Маяковского устремляется в «бессмертие, которое, громыхая по всем векам, / коленопреклоненных соберет мировое вече» — подобно тому, как на закате его жизненного пути, в «Во весь голос», тот же грохочущий стих «трудом громаду лет прорвет», чтобы оглушить коммунистических потомков. Грядущая слава не подлежит сомнению: «Меня, / сегодняшнего рыжего, / профессора разучат до последних нот; / как, / когда, / где явлен». Но уже теперь он подумывает и о физическом воскрешении (будто пародирующем воскресение Христова): «Убьете, / похороните — / выроюсь». Так или иначе, его царство — в грядущем, заменившем собою «будущий век» христианских упований.

Добро и зло

Его манихейское сознание парадоксально отмечено довольно стойким равнодушием к собственно-этической стороне дихотомий, к тому, «что такое хорошо и что такое плохо»: «Давайте — знаете — / устроимте карусель / на дереве изучения добра и зла!» — в чем я нахожу симптоматическую реминисценцию из Ницше: «Существует старая мечта, она называется добром и злом. Вокруг прорицателей и астрологов вращалось до сих пор колесо этой мечты» («Так говорил Заратустра». Глава «О старых и новых скрижалях»)⁵⁸. За вычетом антивоенных текстов, добро и зло у раннего Маяковского лишены всякого самостоятельного значения: это рабочие фикции, ходули, на которых попеременно выплясывает головокружительный танец главный герой футуристического аттракциона. В конечном итоге на данной стадии «добро» и «зло» производны от эгоцентрической установки: первое — то, что импонирует Маяковскому, второе — то, что его «раздражает», бесит («Не нравится он мне очень») или же деспотически угнетает. Его поэтический мир, при всей своей мотивностилистической ориентации на Библию, изначально заперделен по отношению к библейским нравственным нормам: «Авелем называйте нас / или Каином, / разница какая нам! / Будущее наступило! / Будущее победитель!» (правда, в данном, более позднем контексте реальное предпочтение, в русле леворадикального гностицизма, отдается

⁵⁸ Ницше Ф. Указ. соч. С. 164.

именно Каину, который зато выступает как носитель подлинного добра).

Этот этический релятивизм тем более примечателен, что огромная часть его литературной продукции будет посвящена как раз моралистическому резонерству, лишний раз демонстрирующему прямую зависимость Маяковского от традиции XVIII века и опосредованную — от средневековых жанров. Между тем объекты его инвектив по большей части просто варьируются в прямой или обратной зависимости от господствующей социальной нормы и сопутствующих настроений, на раннем этапе то подчиняясь их басенному влиянию («Гимн взятке» и пр.), то вступая с ними в эпатажную полемику («Теплое слово кое-каким порокам» и др.). В советский период реализуется отвергаемый ранее позитивный потенциал этих тем, и многие из осмеянных им дидактических ценностей он будет тогда воспевать с замечательным однообразием и усердием.

Вместе с тем уже в «Войне и мире» декларируется альтруистическая установка, проникающая затем, с надлежащими классовыми ограничениями, во все его утопические картины советского периода. Примечательно все же, что, воспевая в поэме «Про это» новую, социалистическую любовь посредством знаменитой платоновско-шиллеровской триады — «Эта тема придет, / велит: — *Истина!* <...> / Эта тема придет, / велит: — *Красота!*», — он опустил ее третий элемент — *Добро*.

За пределами утопических мечтаний добро будет прагматически совпадать с пропагандистскими установками «генеральной линии», а зло — со всем, отличным от таковой, как, впрочем, и от лэфовской эстетики Маяковского.

Космический двойник

Все, что говорилось выше о вселенском противнике Маяковского — его небесном Отце (Времени, Солнце), — следует скорректировать за счет соответствующей двупланности этого персонажа, соединяющего в себе, как у Пшибышевского, библейского Бога с дьяволом, космический верх — и низ. К примеру, во «Флейте-позвоночнике» этот «*всевышний инквизитор*» и «*небесный Гофман*» показан в качестве повелителя «пекловых глубин», откуда он «выво-

дит» столь же инфермальную возлюбленную героя: «Если вдруг подкрасться к двери спаленной, / перекрестить над вами стеганье одеялово, / знаю — / запахнет шерстью паленой, / и серой издымится тело дьявола». В следующей строфе демоническая героиня превращается в падшего ангела, плененного юдольной суетой: «Твоя останется. / Тряпок нашей ей, / робкие крылья в шелках зажирили б» (а завершается вся эта сакрально-сатанинская линия распятием самого богоборца «гвоздями слов»). В «Войне и мире» неразличимы «боги» (они же «огневержец» и «победоносец», которого надо задушить) и их мнимый антипод: «А над всем этим / дьявол / зарево зевот дымит».

Красноречивым подтверждением этой взаимообратимости и взаимозаменяемости служит то обстоятельство, что, например, в «Мистерии-Буфф» ад и рай помещаются в общем — небесном — пространстве (ср. пространственное различие ада ирая в языческом фольклоре⁵⁹) и обладают — как и в других текстах Маяковского — примерно одинаковой — сугубо негативной ценностью, вдобавок не очень значительной.

Так называемое богоборчество Маяковского заметно ослабляется и ввиду его элементарного сенсуализма, побуждающего «мясного человека» вообще относиться с заведомым пренебрежением к «зализанной глади» пустого неба и его бесплотным обитателям — бесплотным до того, что, поднявшись на небеса, герой «Человека» обнаруживает там разве что ангелов, но не самого Бога, как бы окончательно растаявшего в своем спиритуальном небытии.

Настоящий конфликт с миром лежит в другой плоскости, более доступной и вещественно убедительной для его архаического мифотворчества. Космический враг Маяковского в «Человеке» — некий Повелитель Всего — наделен непосредственно-осязаемой плотской и социальной властью. Он алчен, прожорлив и похотлив; Бог («его проворный повар») и черт, тождественные между собой, — только условные обозначения или, по Якобсону, «эпизодические облики-маски» его реального, хотя и безымянного всемогущества (прослеживаемого к мифологеме Вавилона — города «плясавиц» и земных соблазнов): «Их тот

⁵⁹ См.: Успенский Б. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 144—147.

же лысый / невидимый водит, / главный танцмейстер земного канкана. / То в виде идеи, / то черта вроде, / то богом сияет, за облако канув».

Как всегда в таких случаях, речь идет о двойнике Маяковского⁶⁰. Повелитель Всего, будучи антиподом столь же всеобъемлющего и вездесущего поэта, словно вбирает в свой облик и мечты последнего о грядущем великолепии: «Нежнейшие горошинки на тонких чулках его. / Штанов франтовских восхитительны полосы. / Галстук, выпестренный ахово, / с шеищи по глобусу пуза расползся». Противник наделен той фантазмагорической гардеробной роскошью, о которой мечтает, вслед за помпезными героями Пшибышевского, сам Маяковский («Невероятно себя нарядив, / пройду по земле, чтоб нравился и жегся») и которая затем найдет более будничное, советско-буржуазное воплощение в известной любви Маяковского к костюмам и галстукам из магазина «Старая Англия» и прочим атрибутам большевистской *dolce vita*.

Прямой предшественник Повелителя Всего и его «проворного повара», Бога, — «желудок в панаме» из «Гимна обеду», готовый фабриковать консервы даже из звезд. Его космическое обжорство — теософского происхождения, как и космический голод Маяковского, грезящего о поглощении ненавистного хроноса и пространств: «На тарелках зализанных зал / будем жрать тебя, мясо, век». В ответ на обвинение: «Вы все хотите съесть!» — герой трагедии раздражается тирадой в духе бурлюковско-тарасовской гастрономии: «Если б вы так, как я, голодали, — / дали / востока и запада / вы бы глодали, / как гложут кость небосвода / заводов копченые рожи!» («Владимир Маяковский»).

В стихотворении «Мое к этому отношение (Гимн еще почтее)» обжора, отвратительный Маяковскому, тоже разбухает в некоего самодовольного вселенского идола, блаженно любующегося своими владениями: «Кони ли, цокая, по асфальту мчатся, / шарканье пешеходов ли подвернется под взгляд ему, / а ему все кажется: «Цаца! Цаца» — / кричат ему, и все ему нравится, проклятому!» Но о той же

⁶⁰ Ср. замечания Карабчиевского: «Поразительно, до какой степени ведущие пародийные персонажи Маяковского похожи на него самого»; «Все его положительные персонажи выглядят как двойники отрицательных». *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 113, 114. Ср.: *Шенгели Г.* Указ. соч. С. 25; *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 10; *Поморска К.* Маяковский и время. С. 352.

утопии мечтает инфантильный эротоман из «Облака» — сам Маяковский: «Вся земля поляжет женщиной, / заерзает мясами, хотя отдаться, / вещи оживут — губы вещины засюсюкают: / “цаца, цаца, цаца!”»

Итак, Бог как чисто спиритуальное понятие, слитый со столь же малоэффективным евангельским Сатаной, вскоре после «Флейты», и особенно в советский период, выступает лишь как некая условная замена, в лучшем случае, псевдоним иной, более материальной силы, воплощающей в себе космический фатум, иго ненавистного времени, капитализм (олицетворяемый, например, рыжим и солнечным идолом — Вильсоном в «150 000 000», у которого Бог всего лишь чистит флюгер), «быт» и т.д. Иначе говоря, хотя демонизация Бога-Отца у Маяковского носит безусловно гностическое происхождение, она вытесняется более релевантным противопоставлением космического Повелителя Всего и столь же грандиозного героя — как самого Маяковского, так и, позднее, его массовидных союзников в образе России, рабочего класса, партии.

Пренебрежением к христианской метафизике, полностью поглощаемой «физикой», презрительным отождествлением обоих небесных противников в русле их общего бессилия перед лицом титанического и глумливого героя и определяется некоторое индивидуальное отличие богохульств Маяковского — подновленных затем советским атеизмом — от той культурной среды, в которой они вызревали: от гностико-прометеевского богоборчества Пшибышевского, народнической риторики, ранней пролетарской поэзии или «Знания». Но сама конфронтация Маяковского с вселенским врагом, подвигающимся под сакральными и демоническими личинами, черпает вдохновение и собирает свой глоссарий все же именно в леворадикально-гностической традиции, сохраняя непреходящую зависимость от последней. И именно из горьковской религиозной антропологии⁶¹, из культа революционного человекобожия («Человек», «На дне», «Мать») заимствует Маяковский в 1915—1917 годах, то есть в годы сближения с Горьким, культ Человека, который на первых порах отождествится с самим поэтом, потом — с его героями и, наконец, с Лениным.

⁶¹ На ее значение для Маяковского указывал Оцуп, см.: *Оцуп Н. Мир Владимира Маяковского // Оцуп Н. Современники. Нью-Йорк, 1986. С. 259.*

Пришедший сам

Слагая самому себе библейские гимны, Маяковский изначально одержим заботой о манифестации собственной личности, несущей ошеломленному миру благую весть — самое себя: «Как же себя мне не петь, / если весь я — / сплошная невидаль, / если каждое движение мое — / огромное, неизъяснимое чудо!» («Человек»). Здесь средоточие его мифологии, в которой вычленяются три функции или сферы действий героя: страдальческая, разрушительная и, наконец, созидательная. Их постоянная взаимосвязь определяется общей словотворческой миссией Маяковского, олицетворяющего новый Логос — «слово, величиим равное богу», как по другому, хотя и близкому, поводу сказано в «Облаке». Эта теофания побуждает вспомнить о «*Requiem aeternam*» — герой Пшибышевского, упреждая амбиции футуристов, объявляет свой зиждительный творческий дух «воплощенным Словом Иоанна, которое стало телом»; «И вот я становлюсь воплощением Логоса»⁶².

В религиозно-материалистической системе Маяковского, всегда устремленной к чувственному уплотнению духовных ценностей, Слово воплощается в самом голосе поэта. Собственно говоря, голос Маяковского — это тот же Логос, только очень громкий: «мир огромив мощью голоса» — и т.д., вплоть до предсмертного «Во весь голос». В стихотворении «Себе, любимому...» (1916) упомянутая ранее конкуренция с Богом — обладателем громового голоса вступает в новую фазу. В 28-м псалме сказано:

«Глас Господень над водами; Бог славы возгремел <...> Глас Господа сокрушает кедры <...> и заставляет их скакать подобно тельцу, Ливан и Сирион — подобно молодому единорогу. Глас Господа высекает пламень огня. Глас Господа потрясает пустыню <...> разрешает от бремени ланей и обнажает леса» (3—9); в книге Иова: «Слушайте, слушайте голос Его и *гром, исходящий из уст Его*. Под всем небом раскат Его, и блистанье его до краев земли<...> Дивно гремит Бог гласом Своим, и делает дела великие, для нас непостижимые» (37:1—3, 5).

Обыгрывая библейские тексты, Маяковский заявляет, по сути, свое превосходство над Всевышним, претендуя на еще более впечатляющие акустические эффекты:

⁶² Пшибышевский Ст. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 74, 89.

«О, если б был я / тихий, / как гром, — / ныл бы, / дрожью объял бы земли одряхлевший скит. / Я, / если всей его мощью / выреву голос огромный, — / кометы заломят дрожачие руки, / бросятся вниз с тоски».

Даже в «Воине и мире», где превалирует новая, гуманистическая тема самопожертвования героя, призвание Маяковского в качестве Спасителя обусловлено самим его голосом: «Сегодня ликую! (Ср. церковное: «Исайе, ликуй!» — *М.В.*) <...> / Единственный человеческий, / среди воя, / среди визга, / голос / подьемлю днесь».

Само собой, это персонифицированное слово есть новый Иисус, «голгофник оплеванный» (либо, на худой конец, его предтеча или апостол), обрекаемый жестоким Отцом и миром на крестные муки. Однако страдания, как правило, компенсируются свирепым возмездием. Мятажный Сын мечтает посрамить и сокрушить своих врагов, отобрать у них все достояние мира либо разрушить последний, чтобы выстроить собственную, совершенную футуристическую вселенную, залитую, вместо солнечного и лунного, электрическим светом оживших вещей («Владимир Маяковский»). Даже если битва проиграна, распятого титана ожидает прижизненный или посмертный триумф.

Начиная с 1913 года появляется подсказанный отчасти Пшибышевским мотив щедрого одаривания косного и скудоумного человечества акустическими сокровищами, хотя порой они снижаются до эпатирующих «стихов, веселых, как би-ба-бо (звучит как реплика на хлебниковское «бобзоби». — *М.В.*), острых и нужных, как зубочистки», — но эти заведомо ненужные острые «зубочистки» уже задают дальнейшую эволюцию его стиха до полезного инструмента, а также орудия и оружия — «кинжала слов»; семантика острого, пронзающего свяжет их в советский период с пером-штыком или с «отточенными пиками» рифм; слово, во вкусе 20-х годов, станет бомбой, пушками, пулей, ядовитым газом и т.п., и семантика эта прослеживается к библейскому и новозаветному слову-мечу *Господню* (Ис. 11:4; Фес. 2:8; Откр. 1:16 и 2:16), при всех поправках на пушкинское и прочее посредство.

И напротив — стихи сами могут изображаться в качестве олицетворенной жертвы, сами становятся мишенью для чужого оружия: «Всеми пиками истыканная грудь, / всеми газами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы — / каждое мое четверости-

шие». Короче, Слово распинается: «На кресте из смеха / распят замученный крик» — либо само распинает своего создателя — Маяковского: «Видите, гвоздями слов / прибит / к бумаге я».

Богодьявол

Но мученичество и мучительство всегда взаимобратимы у Маяковского, и новый Спаситель с изумительной непринужденностью вживается в роль утрированно-ветхозаветного мстителя («Око за око!») или же просто палача. Так в его поэзии возникает невиданный дотолем образ — образ Христа-мясника, вздымающего «окровавленные туши лабазников» («Облако в штанах»). Между его Христом и Антихристом нет ощутимой границы, и первый стремительно преобразуется во второго — в согласии и с общедекадентским ницшеанством, и с риторикой «*Requiem aeternam*»:

«Я — высший синтез Христа и Сатаны, я сам возвожу себя на гору, сам искушаю себя <...> Я — вдохновенный мистик и жрец Сатаны, который с одинаковой усмешкой вещает светлые слова и одновременно изрыгает самые кошунственные непристойности»⁶³.

В одном случае Маяковский требует «намалевать» в божнице свой собственный лик, в другом, — сам подвизаясь в амплуа нового богомаза, собирается запечатлеть на иконе, вместо Бога, демонического героя, проклятого церковью (но зато любезного сердцу неонародников и В. Каменского): «Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике / лик Разина». И именно анафема объявляется благовествованием Маяковского: «Солнце! Лучи не кинь! / Сохните, реки, жажду утолить не дав ему (Человеку. — *М.В.*), — / чтоб тысячами рождались мои ученики трубить с площадей анафему! <...> / в черных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением!» (1916).

Отсюда, понятно, недалеко и до столь модной тогда черной мессы — перевернутой литургии. Уже в 1913 году

⁶³ Там же. С. 78. Ср. стилистику «тринадцатого апостола» в «Облаке»: «Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгорающим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома».

в трагедии «Владимир Маяковский» он воспекает некие оргиастические радения, вроде тех, что вменялись хлыстам: «Идем, — / где за святость / распяли пророка, / тела отдадим раздетому плясу, / на черном граните греха и порока / поставим памятник красному мясу» (ср. известное теософское изображение Дьявола, восседающего на черном кубе, в картах Таро).

В «Облаке» генеалогия Маяковского тоже сочетает в себе сакральные черты «голгофника» с образом падшего ангела — «Я тоже ангел, я был им», — ставшего мятежным демоном и богоубийцей. Ср. в «Человеке»: «Пойте теперь / о новом — пойте — Демоне / в американском пиджаке / и блеске желтых ботинок» — и там же развивается романтический мотив земного заточения падшего или плененного ангела: «Загнанный в земной загон, / влачу земное иго я <...> / Я в плену! Нет мне выкупа! Оковала земля окаянная».

Он, несомненно, отдавал себе отчет в амбивалентности своей религиозной риторики, когда в 1916 году, упреждая грядущего исследователя (и на всякий случай обзывая его, в свойственной ему манере, «лобастым идиотом»), подсказывал тому мысль о Маяковском как «богодьяволе»; более того, мнение «идиота» разделяет и читательская «толпа»: «облысевшую голову разрисует она / в рога или в сияния» — впрочем, разница между тем и другим мало занимает Маяковского (вряд ли он знал, что в библейском оригинале «рога» и «лучи» обозначаются одним и тем же словом).

Здесь снова вскрывается четкое соответствие между ним и его столь же двупланым антагонистом — «лысым танцмейстером» земного канкана (кстати, и сам этот развратный канкан в «Человеке» — лишь враждебная версия «ки-ка-пу», предлагаемого Маяковским небожителям в «Облаке»).

В амбивалентности отношения любви и вражды (жертвой которой предстает он уже в амплуа Христа) вступает с Маяковским все человечество. Важнее всего именно интенсивность этого контакта, педалирующая невероятную яркость, абсолютную уникальность Маяковского, вне зависимости от того, призывают ли к нему или столь же восхищенно его отвергают: «И только / по дамам прокатывается: “Ах, / какой прекрасный мерзавец”». Главное — выделенность, изначально бросающая вызов: «А вы могли бы?»; «А себя, как я, вывернуть не можете»; «Хотите, /

новое выдумать могу / животное? / Будет ходить двухвостое или треногое». Я нахожу тут такое же, как и ранее, состязание с Богом, ибо этот оборот — «а вы могли бы?» — в данном контексте тоже подсказан Маяковскому Библией, а именно книгой Иова, столь излюбленной русскими поэтами XVIII века:

«*Можешь ли ты*, — вопрошает Творец Иова, — связать узы Хима и разрешить узы Кесиль? *Можешь ли* выводить созвездия <...> *Можешь ли* возвысить голос твой к облакам <...> Вот бегемот, которого я сотворил, как и тебя <...> Поворачивает хвостом своим, как кедром <...> Ноги у него — как медные трубы <...> *Можешь ли* ты удою вытащить левиафана <...> И отвечал Иов Господу, и сказал «Знаю, что *Ты все можешь*» (38:31—32, 34; 40:10, 12—13, 20; 42:1).

Маяковский вновь, как видим, претендует на должность всевышнего чудотворца, предлагая, взамен библейского «бегемота» и пр., сотворить новое, более диковинное животное.

Эрос

Женщины закидывают поэта улыбками, сифилитики устилают ему путь цветами, а проститутки поднимают Маяковского на руках, «как святыню», и показывают «богу в свое оправдание». Безумцы, грешники и блудницы из Евангелия — вот почитатели этого «Исайи публичных домов» (Чуковский); его царство — городские низы и вся земля, низведенная до той же блудницы: «Все эти, провалившиеся носами, знают: / я — ваш поэт». Вместо завета «Плодитесь и размножайтесь» и христианского «Бог есть любовь» гремит призыв к немислимому эросу: «Влюбляйтесь под небом харчевен в фаянсовых чайников маки!» Городская жизнь, начиная уже со стихов 1912 года, дана как сплошная оргия, в которую вовлекаются небо и земля, вся вселенная: «лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок»; «вулканы-бедра за льдами платий, / колосья грудей для жатвы спелы» (это уже какая-то преломленная через Бальмонта «Песнь песней» Маяковского); «ночь излюбилась, похабна и пьяна»; «И еще не успеет / ночь, арапка, / лечь, продажная, / в отдых, / в тень, — / на нее раскаленную тушу вскарабкал /

новый, грядущий день»; «улица провалилась, как нос сифилитика. / Река — сладострастье, растекшееся в слюни. / Отбросив белье до последнего листика, / сады похабно развалились в июне». В феерии этого порнографического анимизма — отвечающего, впрочем, духу эпохи — совокупляются даже газовые фонари («Похотливо влазил рожок на рожок»), даже корабли («Порт», 1912; «Военно-морская любовь», 1915).

Сексуально-урбанистическая утопия приглашает к себе своего глашатая и творца: «И заывают <...> / зрочки малеванных афиш»; «платья зовущие лапы»; «зовы новых губ». (Спустя несколько лет, в «Облаке», подчеркивается как раз противодействие: «Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?» Важна, опять-таки, напряженность взаимной агрессии.)

Только в «Человеке» сексуальная экспансия трансформируется в столь же безбрежную христианско-романтическую любовь à la Пшибышевский, а спустя несколько лет, в «150 000 000» и особенно в «Про это», — в некий одухотворенный вселенский эрос (поданный в последней из этих поэм, по наблюдениям Кациса, с опорой на розановскую трактовку «Сна смешного человека» и других текстов Достоевского)⁶⁴. В поэме «Война и мир», предшествующей «Человеку», оргиастическое наваждение даже сурово, побиблейски, осуждается Маяковским, который здесь инкриминирует стихию похоти греховному миру, оставляя за собой право на высокую лирику того же трагического типа, что дана в «Облаке» и «Флейте».

Но и в эту пору всеядная любовь Маяковского, наделенного, по выражению Шенгели, «душой люмпен-мещанина», сплошь и рядом возвращается в ту самую элементарную исходную фазу «публичных домов», откуда она вырастает, и тогда взамен отвергнутой лирики эрос принимает эпатажно плотское выражение, адресуется к «людям из мяса», «женщинам, любящим мясо» Маяковского: «А сами сквозь город, иссохший, как Онания, / с толпой фонарей, желтолицых, как скопцы, / голодным самкам накормим желания, / поросшие шерстью красавцы-самцы!» («Гимн здоровью»); «Теперь — / клянусь моей языческой силою! — / дайте / любую красивую, / юную, —

⁶⁴ Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это»). Указ. соч. Там же (С. 54—55) — о влиянии на поэму платоновского диалога «Федр» в подаче Розанова.

/ души не растрочу, / изнасилую / и в сердце насмешку
 плюну ей! / Око за око!» («Ко всему», 1916). Здесь изна-
 силование мотивировано неверием в любовь и мезтью за
 измену; но во «Владимире Маяковском» та же brutality,
 направленная на весь космос — тот самый, с ко-
 торым он в других стихах вступает в брак, — вытекает как
 раз из романтической гиперболизации и безмерной экс-
 пансии любовного чувства: «Если б вы так, как я, люби-
 ли, / вы бы убили любовь / или лобное место нашли / и
 растлили б / шершавое потное небо / и молочно-невин-
 ные звезды»⁶⁵.

Разрушитель, Протей, Демиург

Христианско-жертвенный аспект его личности⁶⁶, одер-
 жимой идеей самоуничтожения, напрямую сливается с ис-
 требительной агрессией. Деформация и мира и самого Ма-
 яковского («вот — я, / весь боль и ушиб») достигается в
 его поэзии одинаковыми средствами — растягиванием,
 телесным разрушением того и другого, их истязанием и
 расчленением: «Человек с растянутым лицом», вечер «без-
 ногий, безрукий», люди «без уха», «без глаза и ноги», «без
 головы», земля — отрубленная голова, «пальцы улиц»,
 плевки, вырастающие в «огромных калек», и т.п. К этой
 модернизированной архаике гротескного мирового тела
 (В.В. Иванов, Гончаровы), поддерживаемой гоголевскими
 образами (В.В. Иванов), «Заратустрой» (Харджиев) и экс-
 прессионистскими приемами современников Маяковско-
 го, подтягивается миф о некоем новом Дионисе-Христе —
 как бы вульгаризованная версия ницшеанско-символист-
 ского «дионисийства».

В процессе своего всеохватывающего боговоплощения
 (Сталбергер) он и сам бесконечно расширяет свои разме-

⁶⁵ О сексуальной агрессии у Маяковского см.: Жолковский А. Указ.
 соч. С. 258—259.

⁶⁶ Евангельские коннотации очень часты у раннего (да и у поздне-
 го) Маяковского, в том числе в пародийном или полупародийном ос-
 вещении. Ограничусь одним менее очевидным примером. «Живешь уют-
 жить и ножницами раниться. / Уже сединою бороду перевил, / а видел
 ты когда-нибудь, как померанец / растет себе и растет на дереве?» —
 Ср. «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают
 в житницы; и Отец ваш небесный питает их <...> И об одежде что за-
 ботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся,
 ни прядут» (Мф. 6:26, 28).

ры до некоего космического сверхтела (Чуковский, Поморска)⁶⁷, превышающего даже героев Пшибышевского, аллегорических знаньевских гигантов и эпических исполинов русского барокко, — подобно библейскому Творцу, Маяковский превосходит вообще все мыслимые объекты: «Если б был я / маленький, / как Великий океан <...> / о, если б был я / тусклый, как солнце!»; «Думаю, / глядя на млечные пути: / не моя седая развеялась борода ль?» — и даже выходит за пределы чувственного «я»: «И чувствую — / “я” / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо». Хорошо изучена и обратная его склонность к самоумалению или уничижительным трансформациям, особенно к самоотождествлению со «зверьем», — позыв, на мой взгляд, не только сентиментальный или «жертвенный», но и глубоко архаический, даже тотемический, доносящийся из сокровеннейших недр первобытного магизма. Он равно способен и съежиться, и «разгромадиться», обернуться тротуаром, рекой, пустыней, луной, любым животным,

⁶⁷ Планетарный размах Маяковского Чуковский небезосновательно связывал с Уитменом. Целесообразно все же уточнить, что образная система последнего и его тема вселенской «демократии» были практически еще до Маяковского усвоены пролетарской поэзией, сплетаясь в ней как с символистской (волошинской, брюсовской, сологубовской) топикой, так и с наследием XVIII века, научным космизмом Семена Боброва или т.н. поэтов-радищевцев. Ср. хотя бы стих. «Массы» пролетарского графомана И. Филипченко (1914), замешанное на революционно-нищенской интерпретации уитменовской «демократии»: «На ночном электрический пляс, / Световые рекламы, поэмы света, / Железные вывески, башни, минареты, / И колокольни / При солнце, сверкании молний / Повествуют от имени масс / Демократии всех рас»; «Демократия куёт, / Массы куёт <...> / Плавят себя в тиглях века / В единого сверхчеловека», чтобы «стать титаническим сердцем и мозгом, и станут». Ср. в другом его стихотворении, «Земля» (1915), космические образы, перекликающиеся с астрономической мегаломанией Маяковского: «Миллионы солнц во мглах тебя вскормили, / Орбитой плыть толкнули тьмы систем <...> / Земля, Земля, / Комок сгущенной грязи <...> / Среди пламенных кружащихся планет. / Я на коленях в неземном экстазе / Тебе молюсь, твой сын, поэт». Родственны футуризму и урбанистические картины Филипченко, представленные, например, в стихотворении 1913 года «Кабак и храм, религия и пьянство...»: «За мужчинами, толпы ничуть не уменьшены, / Спешат женщины / Исступленно, подверженные экстазам, / С глазами, запавшими в глубь глазниц / Вдохновенно горящих лиц, / Изможденные, с грудью засохшей, плоской, узким тазом, / В платочках, босые, беременные, с волосами жидкими, / Состарившиеся, поблекшие очень рано, / Пытаемые всеми пытками» и т.п. Шенгели подметил подражание Филипченко в утопических сценах «Мистерии-Буфф» (Указ. соч. С. 36).

может уйти в недочеловеческое состояние, заново возвеличиваясь в этом самоотрицании, сопоставимом разве что с негативной теологией: «Славьте меня! / Я над всем, что сделано, ставлю nihil»; «Я, / златоустейший, чье каждое слово / душу новородит, / именинит тело, / говорю вам: / мельчайшая пылинка живого / ценнее всего, что я сделаю и сделал!» Главное здесь, конечно, — «Славьте меня!», но все же в этой бравате угадывается и потенциальная готовность подчинить себя какой-то иной, более высокой ценности («живое»), доведя себя до «nihil». Экстремальной реализованной формой патетического самоотрицания станет самоубийство Маяковского, многократно апробированное им в стихах (Якобсон).

Это новый, колоссальный Адам и, в перспективе, новый Демиург, «чудотворец всего, что празднично», оживляющий вещи словом, новыми именами («И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен»), дарующий динамичное бытие, тело и душу будничному облику города. Чтобы слушать Маяковского, «у многих вещей прищито ухо» (которого, напротив, как бы лишен его отец и коллеги, мнимые глашатаи слова, не внимающие настоящему поэту; в стихотворении «Братья писатели» он обращается с речью к последним: «От косм *освободите уши вы*»).

Преображение привычных образов — словом, смехом, краской — тождественно их творению заново. Как в Книге Бытия, где, вслед за созданием «безвидной» планеты, ее устройство начинается с воды и появления морей, у Маяковского космогонический акт означен тем, что на «карте будня» (географическая карта, она же ресторанное меню) библейский хаос («студень») претворяется в *океаны*; к тому же демиургическому тексту отсылают изображенные на вывеске «рыбы», которые, согласно Библии, были сотворены в числе первых живых существ. Новорожденный мир тянется к своему создателю «звон новых губ» (педалировано сходство чешуи с губами), изливаясь неслышанной гармонией сфер, ночной апокалиптической музыкой «водосточных труб» (пение которых знаменует преобразование бытия и в трагедии «Владимир Маяковский», написанной в одно время с «А вы могли бы?»). В контурах «скул» и «губ» протупает *лицо* вселенной:

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

чешуе желяной рыбы / прочел я зовы новых губ. / А вы /
ноктюрн сыграть могли бы / на флейте водосточных труб?»

Прежний Творец, «недоучка», уличается Маяковским, на гностический манер, в неправильном, ущербном проектировании мира и человека:

«Всемогущий, ты выдумал пару рук, / сделал, что у каждого есть голова, — / отчего ты не выдумал, чтоб было без мук / целовать, целовать, целовать?!» («Флейта-позвоночник») —

зато своим подданным Маяковский еще до того сулит:

«Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев» —

те самые «новые губы», что тянутся к Маяковскому в «А вы могли бы?». Он и сам может стать «сплошными губами» («Облако») ради лирической исповеди. Так сексуальная агрессия изначально взаимодействует у него с постепенно усиливающейся любовной, лирической ностальгией: «Где любимую найти мне, / такую, как я?»

В поисках человека

Подобно тому как Маяковский подыскивал было себе иных, космических родителей вместо банальных «папы и мамы», он вступает в союз с космической же любовницей, намечая обычную для своей поэтики гипертрофию достаточно заезженных мотивов: «Морей неведомых далеким пляжем / идет луна — / жена моя. / Моя любовница рыжеволосая»; «А земля мне любовница в этой праздничной чистке»; «Земля! / Дай поцелую твою лысеющую голову / <...> Сестра моя!» и т.д. Но с таким же успехом невестой может быть и скрипка (травестия романтической темы музыкального эроса). Однако с 1915 года размытый эротический активизм Маяковского все же сосредотачивается, помимо космических объектов и обобщенных «голодных самок», на вполне конкретной женщине — «Марии» в «Облаке», потом на Лили Брик, словно замещающей былую «рыжеволосую любовницу» — луну: «Тебя пою,

накрашенную, рыжую», и эта любовь принимает черты трагической безысходности.

Попытке обретения Евы как культовой фигуры вторят усилия Маяковского-демиурга, направленные на отыскание или создание нового человека, увязанные уже с коллективистской нотой, пробивающейся с конца 1914 года в его футуристических статьях («Будетляне» и др.) и «Облаке» («мы», «нам»). Тогда же антропологическая топика получает и сатирико-назидательное освещение в «Гимне ученому» (1915), где ученый обвиняется в бесчеловечности («ни одного человеческого качества. / Не человек, а двуногое бессилие») и равнодушию к тому, что «растет человек глуп и покорен».

Сюжеты дооктябрьских поэм

В принципе это вечный рассказ о возлюбленной и о мире, отобранных у Маяковского вселенским Соперником (порой заменяемым реальным «мужем» как агентом или травестийной ипостасью врага). Но и сам мир тоже уличается в измене Маяковскому («земля, обжиревшая, как любовница, / которую вылюбил Ротшильд»), в пошлости и растрепанности; расплатой за них становится возглашаемая Маяковским революция или, в библейской традиции XVIII века, Всемирный потоп. Однако герой может погибнуть и до стадии самого мятежа либо вследствие его подавления, и тогда его гибель все равно отождествляется с распятием — распятием обновляющего Слова. Герой «Облака в штанах», потерпев поражение — в борьбе за Марию, женщину с именем Богородицы, — разворачивает программу грандиозного мщения. Тут нужно учесть, что в некоторых еретических изводах христианства Мария предстает одновременно и матерью Господа, и Его супругой, — ввиду догматического единения Сына и Бога-Отца. Сближение в образе Богородицы функций матери и невесты, под сказанное, хотя и в неявном виде, парадоксами Троицы, весьма ощутимо во всей европейской культуре, особенно в романтизме и неоромантических течениях. Отсюда же у Маяковского, претендующего на роль нового божества и вступающего в единоборство с Богом, попытка отобрать у Него Марию-жену, окруженная ореолом евангельских ассоциаций.

Революция в «Облаке» начинается с нового Логоса, воскрешающего «безъязыкую улицу», — с футуристического словотворчества и живой поэзии, идущей на смену книгам и молитвам, — и разрешается свирепым социально-гностическим бунтом. В 3-й главе мечта о собственном апофеозе пресекается небесной, солярной контрреволюцией и появлением карателя — *небесного Галифе* как симметрического антипода самого Маяковского — «*облака в штанах*» (обычный для него пример двойничества положительных и отрицательных персонажей). Вслед за поражением дается трактирная сцена с монологом «голгофника оплеванного», стилизованная под Евангелие и мармеладовский антураж Достоевского; а затем, после очередного осуждения «жирного» мира, отвергающего поэта, и нового столкновения с Марией, текст завершается уже традиционными для Маяковского эпизодами вторжения на небо, агрессией прогив испуганного Бога-Отца и жалких «крылатых прохвостов». Эта экспансия включает в себя, во вкусе «богодьявола», и четкие демонологические коннотации: «облако» в христианской традиции связано одновременно и с сакральной сферой, и с местопребыванием Сатаны: «Взойду на небо, выше звезд Божьих вознесу престол мой <...> взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему» (Ис. 14:14).

За вычетом революционного возмездия, аналогичная сюжетная линия — соперничество с небесным богодьяволом или его земным агентом (мужем героини) из-за возлюбленной — доминирует и во «Флейте-позвоночнике», замыкаемой каноническим распятием, вернее, самораспятием поэта.

Начальные строки 1-й главы — «*Версты улиц взмахами шагов мну. / Куда уйду я, этот ад тая?*» — симптоматически сходны с зачином сонета «Задумчивость», принадлежащего позднему Державину: «Задумчиво, один, *широкими шагами / Хожу и меряю пустых пространство мест*»; ср. далее: «И мнится, мне кричат долины, реки, холмы, / *Каким огнем мой дух и чувства жегомы*». Но в целом зависимость «Флейты» от поэтической традиции «дедов» обусловлена мощным сдвигом в религиозном мироощущении Маяковского, который впервые слагает гимны не себе, а любимой. Потрясающая картина ревнивой хвалы, возносимой вездесущим героем, восходит и к Гейне, и к Пшибышевскому («Тоска»; «Где искать тебя?»), а главное, к монархическим панегирикам XVIII века, переносившим

тему библейской и христианско-мистической любви к Богу на культ государыни⁶⁸. Знаком этой преемственности служит «ослепительная царица Сиона евреева», как бы соединяющая монархическую привязку образа с библейскими истоками жанра (причем одические мотивы осложнены проскальзывающими монархическими амбициями самого панегириста, не расставшегося с мечтами о вселенском владычестве, — «Короной кончу?» и т.д., — хотя оно тоже повергается к стопам возлюбленной).

Когда Маяковский пишет во «Флейте»: «Любовь мою, / как апостол во время оно, / по тысяче тысяч разнесу дорог. / Тебе в веках уготована корона, / а в короне слова мои — радугой судорог», — когда кричит о «столетиях» (а в «Человеке» — о «тысячелетиях») неугасимой любви, о том, как ради возлюбленной воплотится в лондонские фонари, Сахару, умирающего быка, в ратника, который погибает с ее именем «на выдранной ядром губе», в царя вселенной и в каторжника, целующего «имя Лилино» на своих кандалах, — то он переводит в «пшибышевско»-романтический регистр столь же гиперболическую риторику XVIII столетия:

Когда Екатерине можно
Проникнуть внутренность людей,
Увидь то, что в душе моей!
Твое пылает имя в ней!
Что, смерти истреблен косою,
Я вновь во прахе возрождусь,
На все в природе излиюсь,
Восстану, вознесусь, прославлю;
И после тысячи веков
Тебе, вмещенной в сонм богов.
Дивиться смертных я заставляю.

Коль нужно будет кровь пролить
За кроткую Екатерину,
Готов столь славную кончину
На суше, на водах вкусить.
Тогда, подобно исполину,
Касаясь до небес главой,

⁶⁸ См.: Живов В., Успенский Б. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

От норда к югу обращаюся
И, запад подавя пятой,
К Амуру, к Оби протянуся
И гордый потрясу Пекин;
Поставлю всюду славы храмы
И воскурю ей фимиамы;
Или, как древний вождь Навин,
Остановлю течение Феба,
Чтобы с лазурных сводов неба
Твои дела он освещал
И к блеску свет твой занимал! —

А. Клушин, «Благодарность Екатерине Великой за всемилостивейшее увольнение меня в чужие края с жалованием». (Ср. также в сочинении В. Петрова «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству»: «Велишь, и грозной бурей гряну, / Сверкая и гремя! / Велишь, и тихим морем стану / Не тронясь, не шумя. / Земные все концы уверю, / Что я тебя люблю, / Я жертвой всю себя тебе употреблю».)

В то же время финальную капитуляцию героя «Флейты», как и его тягу к самоубийству, уместно соотнести с «Requiem aeternam», где дано сходное сюжетное решение. За индивидуальной катастрофой, запечатленной во «Флейте», следует глобальная, которая завершается, однако, триумфом Маяковского и его воссоединением с возлюбленной. В поэме «Война и мир» (печатавшейся у Горького в «Летописи») тема осуждаемого теперь разврата смыкается с темой мировой войны — нового потопа. Последний изображен, в соответствии с Библией, как кара за грехи человечества — «Вавилонов, Вавилончиков, Вавилонищ», «стодомых содомов», испепеляемых огнем орудий. Для амбивалентной семантики Маяковского вполне показательным это инвертирование всего того, что ранее воспевалось певцом городского блуда и бытового цинизма. Вообще, поэма дает эклектическое смешение контрастных идеологических позиций. Война трактуется здесь сперва в духе Маринетти, как «гигиена мира» («Тысячеруким врачам / ланцетами роздано / оружие из арсеналов»), а потом уже доминирует знаньевский пацифизм, перетекающий в изобличение изгоняемых «богов», которые из суровых мстителей внезапно превращаются в виновников мировой бойни. У Маяковского, впрочем, не приходится искать строгой последовательности, и та же война, снова на манер Биб-

лии, инкриминируется далее самой «гниющей» земле (ср. Быт. 6:11: «Но земля растлилась пред лицом Божиим, и наполнилась земля злодеяниями»), а последняя (как в Библии — после убийства Каином Авеля) разверзает уста («Господи, / что я сделала!»)).

В поэме синтезированы две ипостаси Маяковского: жертвенно-христианская и демиургическая, тогда как истребительный порыв на сей раз целиком вменяется внешним силам (хотя само уничтожение человечества представлено с красочными подробностями, которые выдают подлинное воодушевление, довольно слабо маскируемое гуманистической риторикой). Спасение человеку приносит Христос-Маяковский, принимающий на себя все грехи мира и искупающий их своей жертвенной гибелью, разъятием собственного тела: «Пусть с плахи не соберу разрозненные части я <...> / Вытеку срубленный, / и никто не будет — / некому будет человека мучить. / Люди рождаются, / настоящие люди, / бога самого милосердней и лучше».

Изобличая себя в бесчисленных преступлениях древних и новых времен (жреческое детоубийство, истязание Нероном христиан, избиение пленных, истребление народов голодом и огнем), Маяковский вновь уподобляется эгоцентрическому маньяку «Requiem aeternam», восклицая:

«Я — преступник, написал новые скрижали, уничтожил древние религии и осмеял новые, стер с лица земли народы, из недр земли извлек все ее сокровища. Я — да, я, ненасытный, вечный преступник, я — пробудитель обмена веществ в истории, я — дух эволюции и разрушения».

После своего подразумеваемого воскрешения Маяковский созидает из самого себя, из собственного тела — очевидно, уже восстановившего свою целостность — новый, совершенный мир: «Вот, / хотите, / из правого глаза / выну / целую цветущую рощу?! / *Птиц* причудливых мысли роите. / Голова, / закинься восторженна и горда. / *Мозг мой*, / веселый и умный строитель, / *строй города!*»⁶⁹

⁶⁹ Ср. превосходную интерпретацию мифотворчества Маяковского в тезисах Гончаровых: «Уравнивание слова и предмета у Маяковского, их тождество актуализировало его архаическую семантику, придавая речевому акту ритуально-магическую, творящую функцию <...> Ритуа-

Приходится и здесь констатировать влияние, оказанное на Маяковского «Requiem aeternam», герой которого изрекает: «Мозг мой <...> пишет такими же массаами, из каких складывали пирамиды, он думает полным, величественным санскритом, где каждое слово — живой организм, который путем таинственного пангенетического процесса перешел в бытие» — ср. снова фразу Маяковского в «Человеке»: «Хотите, / новое выдумать могу животное? / Будет ходить» и т.д.; в «стихотворении» «Где же искать тебя?» у Пшибышевского появляются и «мысли-соколы»⁷⁰ (в «Человеке» с «соколом» отождествится голос поэта). Герои авангардистской литературы (романы «Аксель Борг» Стриндберга и «Мафарка-футурист» Маринетти), упреждая Маяковского, вступают в состязание с библейским Творцом, стремясь создать совершенный человеческий организм, основу нового мира, одним только усилием ума и воли⁷¹. Но, как обычно у Маяковского, авангардистско-архаический креационизм энергично подпитывается самой Библией, а также одическими вариациями на ее темы.

Покорная его демиургическому зову, — «Земля, / встань / тыщами / в ризы зарев разодетых Лазарей!» — земля воздвигается, собирая свое распавшееся тело: «Вот, / приоткрыв помертвевшее око, / первая / приподымается Галиция. / В травы вкнуталась ободранным боком. / Кинув ноши пушек, / выпрямились горбатые, окровавленными сединами в небо канув, / Альпы, / Балканы, / Кавказ, / Карпаты/ <...> Встал золотелый <...> Это Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами голо-

лы, связанные с космогонией, включают расчленение и трансформацию предметов и живых существ, имитируя тем самым акт творения мира и человека (ср. поэму «Война и мир»). Космогонический аспект у Маяковского представлен и мифологическими по происхождению мотивами роста вещей, человека и отдельных его частей тела до гигантских размеров. Мифологическая антропоморфизация социофизического мира дает различного рода персонификации его элементов. Все это обнаруживает близость к архаическому сознанию, для которого характерно тождество слова и вещи <...> Новый первопредок в раннем творчестве Маяковского представлен образом мирового тела, порождающего / перерождающего людей <...> Неслучайно объект речи Маяковского подчеркнуто громаден, наделен порождающей энергией». — Указ. соч. С. 117. Ср. также в вышеупомянутой статье В.В. Иванова.

⁷⁰ См.: Пшибышевский Ст. Т. VII. С. 24, 74.

⁷¹ Тастевен Г. Указ. соч. С. 57—58. В. Шершеневич перевел роман Маринетти на русский язык (Футурист Мафарка. М., 1916).

ву Дуная». На сей раз Маяковский берет на себя ту же роль, которая в русской эпической и одической поэзии придавалась замещающему Творца государю, любовно воскрешавшему Россию; так у В. Петрова в стихотворении «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству» Павел

«ее ко груди жмет, ей слезы отирает <...> / И возвращаются к ней прежней жизни знаки. / Лице цветет румянцем вновь, / Сверкают бодры очи, / Свидетели внутри и здравия и мочи; / По жилам быстро льется кровь. / В ней орля обновилась младость <...> / И распростерлась радость / Из сердца теплого на белизну чела».

Зов Маяковского переходит в крепнувший голос самой земли, которая, возродившись, в свою очередь, воскрешает убитое человечество — причем вовсе не по Федорову, а по Иезекиилю: «Шепот. / Вся земля / черные губы разжала. / Громче. / Урагана ревом / вскипает. / “Клянись, / больше никого не скосите!” / Это встают из могильных курганов, / мясом обрастают хороненные кости». Вместе со старым бытием побеждено и его родительское начало — дряхлый Хронос: «В старушечье лицо твое / смеемся, / время!», а солнце служит обновленному человечеству, «отогревая» его. Теперь, после кровавого потопа, в соответствии с Библией — и с традицией ее усвоения в русских эпических сюжетах XVIII века и леворадикальной поэзии начала XX столетия — над миром вспыхивает *радуга* (в Кн. Бытия обозначающая союз неба с обновленной землей), точнее, «тысяча разных радуг». Рождается новый Адам, облаченный в светозарную ризу: «Мальчик / в новом костюме — в свободе своей — / важен, / даже смешон от гордости» (мотивы свободы и гордыни, конечно, указывают на люциферическую подоплеку образа). Это, естественно, и новый Христос, одариваемый — «Каждая страна / пришла к человеку со своими дарами» — и воспеваемый волхвами-странами в стилистике духовных од: «Славься, человек, / во веки веков живи и славься!»

Богоборческий апофеоз и далее развивается в парадоксальной согласии с библейской утопией: «броненосцы / привозят в тихие гавани / всякого вздора яркие ворохи» — ср. Сион, куда народы приносят свои дары: «богатство моря обратится к тебе» — Ис. 60:5 и далее; допустимо и посредство эпического, в том числе пушкинского мотива о морских гостях, прибывающих в город, создание кото-

рого знаменует победу космоса над хаосом: «Все флаги в гости будут к нам». В целом идиллия лишь модернизирует прозрения Исаяи: кроткие пушки, как лев в его пророчествах, «на лужайке / мирно шиплют траву», а Каин играет в шашки с Христом (ср. Ис. 11:6; 65:25), — как видим, Христос, все в том же гностическом ключе, пока противопоставляется здесь презираемому и ненавистному отеческому началу. Вместе с тем, по устному замечанию Л. Кациса, мотив спасения Каина указывает на причастность текста известному учению о Третьем Завете — Завете Духа, которое станет основой «Революции духа», провозглашенной Маяковским вскоре после Октября. (Кстати, аналогичный мотив встречается у Есенина в утопическом стих. «Отчарь», написанном после Февральской революции: «Там с вызвоном блюда / Прохлада куста, / И рыжий Иуда / Целует Христа. / Но звон поцелуя / Деньгой не звенит» и т.д. В 1918 г. Есенин, в духе времени, тоже возвещал «Третий Завет».)

В любом случае «Война и мир» обнаруживает альтруистический сдвиг, упомянутый нами ранее. Маяковский превозносит тут иного, грядущего человека, демонстрируя готовность к самопожертвованию ради общего будущего (куда, правда, и ему обеспечен заслуженный доступ). Эволюция предсказана, конечно, коллективистскими мотивами («мы»), а также темой любовного служения в других вещах того же периода. Как бы то ни было, герой «Войны и мира» обрекает себя на вспомогательную, хотя и величественную миссию по созданию соборного Адама, подготавливая тем самым дальнейшее смещение Маяковского в сторону служения надличностным силам — грядущему человечеству, «классу», партии.

Еще до этой большевистской стадии, но уже после «Войны и мира», в «Человеке» (написанном где-то между Февральской и Октябрьской революциями) на время оживает прежний нарциссический индивидуализм, и герой проецирует свой громоздкий страдальческий образ в вечность. Он приспособливает здесь к самому себе излюбленное в барокко описание человека как телеологически устроенного существа, самое тело которого чудесно свидетельствует о премудрости Божьей; так, в изображении Третьяковского, руки «каждую вещь могут и отринуть и схватить <...> Действовать в свободе им так или иначе сродно. / Пятерицу перстов у обеих видим рук <...> Дивны и горбочки перстов на концах внутри» и т.д. Переиначивая топику и приемы XVIII века, Маяковский узурпирует

в придачу приемы Уитмена (Чуковский) и антропоцентрическую теологию горьковского «Человека», представляя дело таким образом, будто он сам, лично, является и творцом и воплощением вселенского «дива»:

«Две стороны обойдите. / В каждой / дивитесь пятилучию. / Называется “Руки”. / Пара прекрасных рук! / Заметьте: / справа налево двигать могу / и слева направо <...> / Черепа шкатулку вскройте — / сверкнет / драгоценнейший ум <...> Кто целовал меня — / скажет, / есть ли / слаще слюны моей сока. / Покоится в нем у меня / прекрасный / красный язык. / “Ого-го-го” могу — / зальется высоко, высоко. “ОГО-ГО-ГО” могу — / и охоты поэта сокол — / голос / метко сойдет на низы. / Всего не сочтешь! / Наконец, / чтоб в лето / зимы, / воду в вино превращать чтоб мог — / у меня / под шерстью жилета / бьется / необычайный комок!»

Совмещая в своем нарциссическом дифирамбе обычные свойства человека с дарованиями мага и демиурга, Маяковский способен преобразить уродливых прачек («стоногий окорок») в «дочерей неба и зари», булочника — в скрипача, сапожные голенища — в арфы, а сапожника — в принца. Единственное, чего не может новый Адам, это обрести или сотворить библейского «помощника, соответственного» себе — Еву.

Космические странствия героя, утратившего любимую, как мне представляется, можно проследить прежде всего к Пшибышевскому. Ср. в «Introibo» обращение к возлюбленной, к стопам которой герой бросает звезды: «*Перекидываешься радугой* благодати от одного неба к другому» — и полет Маяковского: «*То перекинусь радугой, / то хвост завью кометою*». Последняя вызывает в памяти другое небесное тело: герой «*Requiem aeternam*» возносится «расплавленной массой метеора в океан Космоса» — «*наперекор глупому закону сохранения силы и материи*». Ср. в «Человеке»: «Студенты! / Вздор все, что знаем и учим! / *Физика, химия и астрономия — чушь. / Вот захотел и по тучам / лечу ж*».

В «*Requiem aeternam*» небесный странник взлетает на звезду, где, по его словам, может «*лечь и отдохнуть*, и тысячелетия переживать не дольше, чем минуту». — Маяковский, тоже изживающий на небе тысячелетия, для отдыха предпочитает тучу: «*Скидываю на тучу вещей / и тела усталого / кладь*»; «*Хотите, / по облаку / телом развалюсь*».

В обоих текстах герои возвращаются: у Пшибышевского — «лучом, упавшим на грязную улицу», у Маяков-

ского — «поскользнувшись в асфальте», и обратный путь связан с навязчивой мыслью о самоубийстве (ср. сказанное выше по поводу «Флейты»). Герой «Requiem aeternam» решил застрелиться: «Я встал в углу, приложил револьвер к виску»; «Я встану, приложу пистолет <...> Лучезарный свет, выстрел — и все сделано», — чтобы вернуться в состояние андрогинного праединства с мировой возлюбленной и заново начать процесс бесконечной эволюции. Маяковский столь же упорно взвешивает возможность самоуничтожения: «Она — Маяковского тысячи лет: / он здесь застрелился у двери любимой» — и отвергает ее («Кто, я застрелился?» / Такое загнут!), ибо он сам и его мучительная любовь бессмертны:

«Гремят на мне / наручники, / любви тысячелетия.../
Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, / кто жизнью движет,
/ последний луч / над тьмой планет / из солнц последних
выжмет. / И только / боль моя / острее — / стою, огнем
обвит, / на несгораемом костре / невысказанной любви».

Тысячелетия, тысячекратное преобразование гибнущих и рождающихся миров — устойчивые гиперболы Шибышевского, связанные с безответной любовью. Ср. в «Introibo»: «Тысячу раз уже преобразился мир с тех пор, как Твой последний взгляд поглотил гаснущий блеск моей души, а я все еще вижу <...> золотую корону волос над Твоим челом»⁷².

В то же время «Человек», как мы уже могли убедиться, представляет собой обычную для Маяковского комбинацию авангардистской риторики подобного типа с риторикой барочно-одической, вроде той, что наличествует в концовке уже цитированного текста Клушина, у которого место вечной любви занимает вечная «благодарность»:

Все в мире может премениться,
Мелькнуть, исчезнуть, истребиться —
Лишь благодарность продолжится
К тебе бессмертная моя.

Несмотря на все свое величие, Маяковский, как в «Облаке» и «Флейте», проигрывает битву за женщину властителю плотского мира. Вселенский скиталец, «новый Ной», по сути, не может выбраться из вод потопа, представленно-

⁷² Шибышевский Ст. Там же. С. 28, 105—108.

го тут не в качестве войны или мятежа, а как мещанский «золоторот», управляемый Повелителем Всего. Здесь ощутимо бесспорное разочарование в революции, не принесшей герою того триумфа, о котором он мечтал в «Облаке». В выигрыше остается, как всегда, вселенский антагонист: «Вытрясывают революции царств тельца, / меняет погонщиков человеческий табун, / но тебя, / некоронованных сердец владельца, / ни один не трогает бунт!»

Реальный реванш Маяковский постарается взять лишь после Октября.

Переход к большевизму

Пацифистско-апокалиптические упования и ненависть к «старью» в значительной мере подготовили его переход на сторону большевистского режима, хотя, как на истории стихотворения «России» убедительно показал Б. Янгфельдт, переориентация Маяковского (и его учителя — Брика), вопреки позднейшим декларациям, вовсе не была столь стремительной и осложнялась весьма пессимистическими настроениями⁷³. По замечанию Янгфельдта, хотя в стихотворении «Революция. Поэтохроника» Маяковский приветствовал Февральскую революцию, воспринимая ее как «собственную», революции большевистской он не посвящал хвалебных стихов до осени 1918 года, когда поставил «Мистерию-Буфф» к первой годовщине переворота и напечатал «Герои и жертвы революции». (Правда, уточняет Янгфельдт со ссылкой на Якобсона, уже в декабре 1917 года он сочинил «Оду революции» и «Наш марш», но это были «эмоциональные отклики на революционную атмосферу».) Брика и футуристов, до апреля 1918 года флиртовавших не с большевиками, а с анархистами, раздражало сближение советской власти с Пролеткультом, и они находились по отношению к ней в эстетической оппозиции. В декабре 1917-го Маяковский, не поладив с Луначарским, бежит из Петрограда в Москву. Тогда же, по предположению Янгфельдта, было написано стихотворение «России» (отозвавшееся впоследствии, по его мнению, в «Домой!»); тот факт, что его создание совпало по времени с «Одой революции» и «Нашим маршем», свидетельствует о тогдашней чрезвычайно сложной и противоречивой реакции

⁷³ *Jangfeldt B. Majakovskij and October // Art, Society, Revolution. Russia 1917—1921 / Ed. N.A. Nilsson. Stockholm, 1979.*

Маяковского на большевизм. В этот период, судя по «России», его покидает на краткий срок даже вера в свою сотериологическую миссию, и он, называя себя здесь «заморским страусом» (типичная, добавлю, для него материализация отвлеченных понятий — в данном случае, романтического образа поэта как небесного создания, ангела, томящегося в земном заточении; позднее этот образ эволюционирует в «Людогуся»), излучает ненависть к чуждой, не признавшей его России, подыскивая последней некую романтически-блоковскую альтернативу: «Я не твой, снеговая уродина. / Глубже / в перья, душа, уложись! / И иная окажется родина, / вижу — / выжжена южная жизнь» (ср., кстати, страусиные перья в «Незнакомке»).

Б. Янгфельдт в других работах подробно описывает весьма конфликтные отношения, сложившиеся «с самых первых дней революции», и особенно с 1919 года, между властями во главе с Лениным и футуристами, лидер которых весной 1918 года провозгласил альтернативную большевизму «Революцию духа»⁷⁴. В 1920—1921 годах, в связи с поэмой «150 000 000», начались инициированные и поддержанные Лениным цензурные гонения на футуризм и Маяковского (последний же, со своей стороны, говорил об «аракчеевщине» и даже собирался печатать поэму за границей), увенчавшиеся осенью 1921-го грубыми нападка-ми «Правды» и Луначарского. Под впечатлением этой травли Маяковский тогда же возвратился к «Революции духа» в поэме «IV Интернационал»), где итоги большевистской революции оценивались достаточно негативно: «Капут Октябрю! / Октябрь не выгорел», — а в черновиках дава-

⁷⁴ «Революция духа» восходит, конечно, к учению Иоахима Флорского о грядущем царстве Духа, усвоенном футуристами при посредстве, с одной стороны, символистов, а с другой — Луначарского и книги Каутского «Предшественники научного социализма» (ср.: *Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 256—257*). Проводниками революционно-мистических доктрин с 1918 года могли послужить для футуристов и анархисты, не говоря уже о представителях «пролетарской культуры». В статье, посвященной футуристической революции духа, Янгфельдт демонстрирует ее сходжение со «скифским» спиритуализмом Иванова-Разумника, а также с позицией А. Белого, упоминавшего в 1917 году о революции духа в «Революции и культуре». См.: *Jangfeldt B. Notes on «Manifest Letucej Federacij Futuristov» and the Revolution of the Spirit // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays / Ed. B. Jangfeldt and N.A. Nilsson. Stockholm, 1975. Note 14. P. 163—164.*

лось резко враждебное изображение Ленина, ставшего монументом⁷⁵.

После 1922 года преданность Маяковского официальному большевизму сомнений уже не вызывает — и все же ему трудно было бы приписать незыблемые политические воззрения: на них в немалой степени тоже распространяется та амбивалентность и взаимообратимость, о которых писал Яacobсон. Эти протейческие черты можно лишней раз проанализировать на примере той потрясающей скорости, с какой он полярно меняет семантические оценки в кратчайших пределах одного и того же фрагмента, на любом уровне текста. Скажем, в «Войне и мире» герой горделиво восклицает: «А там / расстреливайте, / вяжите к столбу! / Я ль изменюсь в лице! / Хотите — / туза нацеплю на лбу, / чтоб ярче горела цель?!» — но уже через несколько строк бахвальство сменяется тоскливым ужасом, и тот же самый мотив мишени на лбу, утратив значение вызова, знаменует собой пассивное мученичество пацифиста: «Не слушают / <...> / От уха до уха выбрили аккуратненько. / Мишенью / на лоб нацепили крест / ратника», — а потом, в черновиках «V Интернационала», дышащих неприязнью к чиновно-статуарному Ленину, появятся ленинские указания Маяковскому: «Вы хоть бы мандат нацепили на лоб».

Столь же плавно Маяковский переходит от кровожадных, почти черносотенных агиток 1914 года или воинственной статьи «Будетляне» к пацифизму, подсказанному отчасти знаньевской позицией, отчасти собственным диким страхом перед мобилизацией (ср. известное свидетельство Ходасевича); но в советский период пацифизм сменяется свирепейшим милитаризмом и воспеванием чекистского террора⁷⁶ (хотя, надо признать, все же не столь

⁷⁵ Янгфельдт Б. Еще раз о Маяковском и Ленине (Новые материалы) // Scando-Slavica. 1987. Т. 33. Р. 129—139. Сходный комментарий к отношениям между чугуно-бюрократическим Лениным — гонителем футуризма и Маяковским с его «революцией духа» дает Яacobсон; см.: Яacobсон Р., Поморская К. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 107—110. Небезынтересно отметить явную переключку между процитированной Яacobсоном и Янгфельдтом сценой с Лениным-монументом и изображением Благодетеля в замаятинском «Мы», а также показом Андрея Бабичева-монумента» в «Зависти» Олеси. Ср. ниже: Вайскопф М. Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеси.

⁷⁶ Правда, как раз в этой метаморфозе Маяковский был не слишком оригинален: скачок от настоящего черносотенства к большевизму, зачастую чекистского толка, проделали с еще большей бесцеремонно-

экстатическим, как, например, в стихах Мариенгофа о красном терроре).

В «Будетлянах» он, в либеральном, каком-то даже кадетском духе, славословит «осознание в себе правовой личности — день рождения нового человека». Однако всего через несколько лет, в «150 000 000», новый человек будет наделен совсем иными признаками, в силу которых «правовые личности» радостно приговариваются автором к тотальному уничтожению: «Их / молодая встретила орава, / и дулам браунингов в провал / рухнуло римское право / и какие-то еще права».

В 1916 году в пацифистском стихотворении «Хвои» он пророчествовал: «Скоро / все, в радостном кличе / голоса сплетая, / встретят новое Рождество. / Елка будет. / Да какая — / не обхватишь ствол. / Навесим на елку сиянья разные. / Будет стоять сплошное Рождество. / Так что / даже — надоест его праздновать». Спустя десять лет доминирует более экономный подход: «Лучше / мысль о елках / навсегда оставь <...> / Нечего из-за сомнительного рождества Христова / миллионы / истреблять / рождественских елок». Да и сам рождественский «ствол» найдет другое назначение. В одной из своих тогдашних агиток на Рождество (1926) он желает «буржую»: «(Разумеется) — ствол. / Из ствола — кол. / Попробуй, мол, / кто крепче и дольше проживет — кол / или живот».

Последняя глава «Облака» была окрашена пресловутым футуристическим хулиганством («ножик» и пр.). Поэма, как мы помним, завершается словами о небе, не приветствующем шествие героя, и об ухе вселенной, не внимающей ему. В 1923 году Маяковский возвращается к этому заключительному мотиву, сообщая ему более воинственное звучание: «Шагайте, / да так, / комсомольцы, / чтоб у неба звенело в ухе». А еще через три года, подключаясь к газетной кампании против хулиганства, он дает тому же самому призыву резко уничижительную оценку, приписывая его собственному двойнику, но ставшему отрицательным персонажем: «Лозунг дня — / вселенной в ухо! — / все, что знает башка его дурья!»⁷⁷

стью многие футуристы — да, как известно, и некоторые символисты. О националистических настроениях Маяковского (связанных со славянофильским влиянием Хлебникова) в довоенный и ранний военный период см.: *Rougle Ch. National and International in Majakovskij // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 184—187.*

⁷⁷ О «Хулигане» как автопортрете Маяковского см. также: *Шенгели Г. Указ. соч. С. 25.*

Точно так же агрессивный (хотя и непоследовательный, введенный в русло «Революции духа») антиспиритуализм времен «Мистерии-Буфф» — «мы / тебя доконаем, / мир — романтик! / Вместо вер — / в душе / электричество, пар» — теперь, в 1926 году, в пору советского благочестия, злобно профанируется пакостным хулиганом: «Души не имеется. / (Выдумка бар!) / В груди — / пивной / и водочный пар!»

Этот безудержный протезизм, непринужденное скольжение по контрастным оценкам единого мотива, вечное двойничество положительных и отрицательных персонажей вносит существенные коррективы в вопрос о т.н. искренности Маяковского. В его брани всегда прячется панегирик, а в панегирике — готовность оплевать сегодняшнего кумира. В качестве прямой иллюстрации приведу две карикатуры из «агитлубков» 1923 года.



Карикатура на Пуанкаре —
одновременно шарж на Ленина
(либо Пуанкаре
дан как «анти-Ленин»)



Гориллоподобный
Муссолини — шаржированный
автопортрет
Маяковского-футуриста

Да и трудно тут всерьез говорить об искренности Маяковского, несмотря на его бесспорное психологическое родство с большевизмом⁷⁸ как самым brutальным порождением религиозно-утопического материализма. Уж слыш-

⁷⁸ Уже в 1914 году Гастевен в своей замечательной книге назвал кубофутуристов — среди которых был Маяковский — «большевиками футуризма», имея в виду, конечно, не политический, а поведенческий и культурологический экстремизм (в политическом отношении он предостерегал их от сближения с черносотенством). — Указ. соч. С. 32.

ком бесцеремонны его метаморфозы. Трус и дезертир⁷⁹, ловко спрятавшийся и от Мировой и от Гражданской войны, ратник бумажного фронта, приравнявший к пролитой крови «красные чернила РКИ», Маяковский, этот вчерашний пацифист, яростно преследует пацифистов сегодняшних, уличая их в дезертирстве (см., в частности, стих. «Лев Толстой и Ваня Дылдин»). Ничего или почти ничего, кроме кровожадно-сентиментального культа «человека», не сохранилось от декларативного квазихристианского гуманизма его предоктябрьских поэм в эти 20-е годы, когда Маяковский стал золовой арфой ГПУ.

Его ненависть и презрение к ортодоксальной религии получают теперь идеологическую санкцию: он то отрицает самое существование Творца, то вновь отождествляет Его с языческим золотым тельцом («Их бог, / как и раньше, / жирен с лица. / С хвостом / золотым, / в копытах тельца»), то уличает Бога в злостной «пронырливости». Но и Христос тоже теперь подвергается глумлению Маяковского — как, впрочем, и ограбленная властями Церковь. Однако, чутко следуя тактическим изгибам партийной пропаганды (опиравшейся на аргументацию, почерпнутую из известных исторических прецедентов), он преспокойно объявляет, будто ограбление церквей — это «не кошунство, а исполнение Христова завета».

Ю. Анненков в своих мемуарах сопоставил поведение Маяковского с патриотическим пафосом, обуявшим другого футуриста — И. Северянина, воспевавшего Эстонию, куда он эмигрировал. Надо тем не менее признать, что на

⁷⁹ Справедливости ради надо сказать, что Маяковский и на сей раз не представлял какого-то уникального исключения: во время Первой мировой войны так же вели себя все сколь-нибудь значительные поэты России, кроме Н. Гумилева и Б. Лившица. Более подробно о трусости Маяковского, а также о его склонности к предательству и т.п. пишет Карабчиевский (Указ. соч. С. 17, 140—141). Книга Карабчиевского, крайне отрицательно трактующая психологический облик поэта, вызвала резкие полемические отклики, сводившиеся к обвинениям в сплошном плагиате, предвзятости и методологическом примитивизме. См.: *Серман И.* Маяковский и товарищи потомки // *Грани.* 1986. № 139; *Ковский В.* «Желтая кофта» Юрия Карабчиевского (Заметки на полях одной книги) // *Вопросы литературы.* 1990. № 3; *Кацис Л.* «...Но слово мчится, подтянув подпруги...» Полемические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях // *Изв. РАН СЛЯ.* 1992. Т. 51. № 3—4. С другой стороны, с психологическими оценками Карабчиевского практически во многом солидаризируется Жолковский, хотя он использует совершенно иную, «частотную» методику. Я нахожу, что, при всех несомненных ее пороках, книга Карабчиевского содержит несколько вполне самостоятельных и ценных наблюдений.

«безукоризненную нежность» Маяковского-панегириста режим, до известного вердикта Сталина, реагировал довольно вяло — примерно так же, как объевшийся Собакевич на чувствительные декламации Чичикова, читавшего ему послание в стихах Вертера к Шарлотте.

Колоритное исключение здесь составлял все же Луначарский, какое-то время оказывавший поддержку футуризму. В столь понравившейся ему поначалу «Мистерии-Буфф» он мог опознать и следы собственного влияния, — так, финальный триумф Каина в пьесе прослеживается, среди прочего, к богоборцу Луначарского — Сатане, возглавляющему революционные колонны. Впрочем, культ Сатаны и помимо Луначарского долго пульсировал в революционной литературе, изобилующей символистскими и гумилевскими реминисценциями, и еще в 1924 году пролетарский поэт В. Александровский включил в свой сборник гимн Мефистофелю: «Мефистофель, отец мой и брат, / Я люблю Тебя страстно и нежно. / Наше царство — бунтующий ад, / Наше счастье — высоты и бездны <...> / Пусть в крови и душа и ладонь. / Я, с пылающими глазами, / Сквозь мятежный и грозный огонь / Пронесу твое имя, как знамя».

Большевистская и околобольшевистская массовая культура, будучи продолжением низового символизма, с необычайной настойчивостью тиражировала столь близкие Маяковскому старинные манихейские мифологемы, поданные уже в марксистском обличье. В это русло, естественно, входят столь популярные тогда барочно-аллегорические фигуры — олицетворенные Театр Сатиры, Первое Мая в его первомайском скетче 1920 года; Голод, Мечь, Разруха, вставший на задние лапы Совнархоз, добывающий змею-спекуляцию, сраженное Наркомздравом войско болезней, расстрелянное «ядовитое войско идей» («демократизмов, гуманизмов») в «Мистерии-Буфф» и «150 000 000» — и т.д., вплоть до элементарно аллегорических приемов в «Бане» («ухабы праздников» на дороге в будущее; «следите за манометром дисциплины» и пр.).

Впору напомнить сказанное в начале этой работы относительно космогонического мифа леворадикальной культуры, получившего именно теперь чрезвычайно интенсивное развитие. Революция понимается как преобразование всего Космоса, творимого заново, по модели Книги Бытия, к которой очень долго, хотя и полемически, адресуется советская культура, начиная с «Двенадцати» Блока и вплоть до «Дня второго» Эренбурга; ср. хотя бы у Мариенгофа: «Каждый наш день — новая глава Библии» (1919). При этом

Бытие всегда сочетается с модернизированным Апокалипсисом как условием нового космогонического деяния.

Воспроизводя сюжет о сошествии Христа во ад, «Мистерия-Буфф» переиначивает его в том смысле, что освобождение Спасителем праведников и разрушение преисподней подменяются тут, во-первых, самоосвобождением угнетенных «нечистых», а во-вторых, их революционной агитацией среди чертей (причем вместо пекла — почти не тронутого — герои разрушают чистилище и рай).

Можно напомнить и о том, как трансформируется в пьесе барочная традиция XVIII — начала XIX столетия. Повстанцы, которые (наподобие революционных титанов П. Якубовича) прорываются «сквозь тучи» к Вельзевулу и Саваофу («Каждую тучу сразим поштучно!»; «Шагайте по тучам!»), словно берут реванш за крушение своих мильтоновских предшественников, описанных у Семена Боброва: «Она рекла: “Куда сокрылся / Гигантов богомерзких сонм, / Который дерзостно стремился / Вступить *сквозь тучи в Божий дом?*”» — «Судьба древнего мира, или Всемирный потоп».

Не только футуризм, но и все раннее большевистское мифотворчество, осознанно или неосознанно, возвращается к тем жанровым системам, которые соответствуют историческому моменту в переживании околовластной интеллигенции. В гармонии с Бобровым и вообще с эклектической поэтикой XVIII столетия, библейский — он же первородный языческий — Хаос контаминируется у Маяковского, как и во всей ранней советской культуре, с библейским Потопом, а равно с так или иначе персонафицированной языческой хтоникой. Леворадикальная культура отождествила Потоп с неодолимым восстанием — разливом бушующих масс, несущим очищение, а заодно и новое крещение миру, — ср. в «Нашем марше»: «Мы разливом второго потопа / Перемоем миров города»; тем самым силы хаоса, бунтующего против небесных властей, сакрализуются во всей своей инфернальной окраске, ибо культурные герои этого мифа суть «исчадья бездны».

Зато применительно к военному коммунизму, Гражданской войне и «социалистической реконструкции» Потоп, уже в прямом и более точном согласии с аллегорикой XVIII века, ассоциировался с демоническим антигосударственным напором — с мелкобуржуазной и прочей «стихией», вражеским нашествием, нэповской вакханалией, разрухой. Акцент обычно переносился на странствие пролетарского Ковчега по бурным волнам к цветущему соци-

алистическому берегу; положительная же символика Потопа резервировалась за грядущей мировой революцией. Сюда подключаются и другие библейско-христианские аллюзии: морское путешествие контаминируется одновременно с переходом евреев через Чермное море, а затем через пустыню в Землю Обетованную и с христианским плаванием по «морю житейскому» (оно же «море греха» или «страстей») к вожделенной гавани — Царству Небесному. Уже в 1918 году Демьян Бедный в поэме «Земля обетованная» адаптирует библейский Исход к сюжету о борьбе большевиков с их меньшевистскими и прочими соперниками, повествуя, «Как Моисей с Аароном / Боролись с фараоном, / Как они по-большевистски дело ладили / И как меньшевики им гадили», и призывая читателей: «Берегите советскую власть — вашу Скинию, / Большевистскую твердо ведите все линию!» Не менее притягательным, конечно, был облик марксистского Ноя. Ср. у пролетарского поэта В. Кириллова («Красный Кремль»): «Ленин — светлый провидец-пилот, / Смотрит зорко прищуренным оком / На игру расплясавшихся вод / И числит заветные сроки / <...> О Ноев Ковчег / Бушующих дней мирового потопа <...> / Уж голубь несет долгожданную ветку спасенья, / И колокол древнего веча с твоих нерушимых вершин / Вещает народам, что близится день Воскресенья».

Аналогичные образы усваивают поэты, даже далекие от подлинного большевистского энтузиазма — см., например, в стих. Е. Полонской «О Революция, о Книга между книг!..»: «Какая истина в твоей неправде есть? / Пустыня странствия нам суждена какая? / Сквозь мертвые пески, сквозь Голод, Славу, Мечь / Придем ли наконец к вратам высоким рая?» В комбинацию разнородных библейских и мифологических мотивов, как и в XVIII столетии, втягивается развернутая метафора плавания как государственного строительства и обретения родины, прослеживаемая к античной традиции и «Тилемахиде». (Ср. у Мандельштама и многих других поэтов.)

В «Мистерии-Буфф»⁸⁰ совмещены обе трактовки Потопа — позитивная и негативная, тогда как позже, в поэме о Ленине, по понятным причинам будет доминировать

⁸⁰ О библейских мотивах в пьесе и некоторых предшествующих ей текстах Маяковского, см. — к сожалению, довольно поверхностную и скудную по материалу — статью: Сакович А. Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1995». М., 1996. С. 326—330.

мотив христианского бурного плавания по враждебной стихии (ср. «пробивши бурю разозленную», «я себя под Лениным чищу», «причал» и т.п.) — а в предсмертном письме Маяковский вернется к той же христианской метафоре лодки, разбивающейся о камень зол в море житейском.

В его пролеткультовской пьесе странствие по водам завершается прибытием в «Обетованную землю» и, опять-таки в манере XVIII века, «радугой» из Книги Бытия: «Над воротами какие-то радуги»; «Радуги бьют в глаза» и т.п.; но это уже преображенная вселенная Исаяи и Апокалипсиса: новая земля и новое, искусственное небо с механическими светилами, созданными «в просторной кузнице нового рая».

Апофеоз необходимо увязывается Маяковским с другой — футуристической (металлическо-механические люди Маринетти) и пролеткультовской мифологемой — выковыванием нового человека⁸¹ («Идем себя закалять»; «Собственные груди ставьте на наковальни»), он же предсказанный «Интернационалом» соборный пролетарский мессия: «Мы сами себе и Христос, и спаситель»; ср. в «Мы» В. Кириллова: «Мы <...> / Сами себе Божество, и Судья, и Закон» (1917)⁸². Во второй редакции пьесы, писавшейся во время партийных гонений на Пролеткульт,

⁸¹ Ср. хотя бы стихотворения М. Герасимова «В купели чугуна», «Я, отрок, рос в железном храме», «Песня о железе», — или такие красочные строки: «Я — не нежный, не тепличный, / Не надо меня ласкать. / Родила на заводе зычном / Меня под машиною мать. / Пламень жгучий, хлесткий / Надо мной свисал, / Я электрическую соску / Губами жадно присосал. / В стальной колыбели качался, / Баюкал бодрый гудок» и т.д., в том же стиле. У Маяковского машинный пролетарский Адам появляется до середины 1920-х годов: «Довольно! — зевать нечего: / переиначьте / конструкцию / рода человеческого! / Тот человек, / в котором / цистерной энергия — / не стопкой, / который сердце / заменил мотором, / который / заменит легкие — топкой. / Пусть сердце, / даже душа, / но такая, чтоб жила, / паровозом дыша / никакой весне не потакая» (1924). Ср. все же в старом манифесте Маринетти, пункт 11: «Размножение человека механическим путем. Новое механическое чувство». — Цит. по: *Тастевен Г.* Указ. соч. С. 14 (Вторая пагинация).

⁸² В другом стихотворении Кириллова, «Железный Мессия», датируемом, как и «Мистерия-Буфф», 1918 годом, говорится: «Думали — явится в звездных ризах, в ореоле божественных тайн, / А он пришел к нам в дымах сизых, / С фабрик, заводов, окраин. / Вот он шагает чрез бездны морей, / Непобедимо, стремительно» и т.д. Ср. в пьесе Маяковского божество, идущее «по воде, что по-суху», а позднее, в «150 000 000», моление «нечистых»: «Выйдь / не из звездного / нежного

мистический мотив телесной перековки затушеван, но остается следующий демиургический акт — энергетическое одухотворение стального тела таинственным божеством пролетариата, символизирующим его собственные возможности. Из «будущего времени» выходит горьковский подвид Заратустры — Самый обыкновенный человек, вмещающий в себе несколько сакральных ипостасей: пролетарский Моисей — вожатый или кормчий, Глашатай новой Нагорной проповеди и Демиург душ («Пришел раздуть душ горн я»), — который совершенно по-хлыстовски, в стиле революционного мистицизма, вселяется в души героев⁸³: «По-моему, он — во мне»; «По-моему, влезть удалось и в меня ему».

В русской барочно-эпической традиции парадигматическая роль Кормчего придавалась Петру Великому, в облике которого также переплетались черты Моисея, Хри-

ложа, / боже железный, / огненный боже, / боже не Марсов, Нептунов и Вег, / боже из мяса — / бог-человек! / Звездам на мель не загнанный ввысь, / земной между нами / выйди, явьсь!» В стих. «Мы» (1917) Кириллов упреждает не только коллективистский напор Маяковского, но, как не раз отмечалось, и его футуристические призывы к уничтожению памятников искусства в стих. «Радоваться рано» (конец 1918 г.): «Белогвардейца / найдете — и к стенке: / А Рафаэля забыли? / Забыли Растрелли вы? / Время / пулям / по стенкам музеев тренькать / <...> А почему не атакован Пушкин? / А прочие генералы классики?» У Кириллова: «Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, растопчем искусства цветы». Почти тождественные социально-технологические утопии футуризма и пролеткульта объединяет общая зависимость от Маринетти, Метерлинка, Уэллса, немецкого экспрессионизма. Родственны были, безусловно, и мистические прозрения — достаточно сличить, допустим, «Поэму революции духа» В. Каменского или соответствующие стихи Маяковского с пролеткультовской риторикой. Культ «Завтра» был присущ обоим движениям. Конкуренция и расхождения в основном определялись эстетическими предпочтениями и групповыми интересами.

⁸³ О популярности хлыстовских и т.п. мотивов в рассматриваемый период — на материале Крученых, Кузмина, А. Радловой, О. Черемшановой — см.: *Никольская Т.* Тема мистического сектантства в русской поэзии 20-х годов XX века // Пути развития русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Уч. зап. Тартуского университета, 1990. Относительно магии и заклинаний в поэзии Хлебникова см.: *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 45 и сл.; *Виролойнен М.* «Сделаем себе имя». Велимир Хлебников и М.П. Погодин: миф числа // *Имя. Сюжет. Миф. Проблемы русского реализма.* СПб., 1995. С. 140—159. См. также: *Харджиев Н., Тренин В.* Указ. соч. С. 234.

ста и Демиурга⁸⁴ (отождествляемого заодно и с Громовержцем). Под этот образ в панегирических жанрах подтягивались все его августейшие преемники, становившиеся как бы очередной инкарнацией Петра, а в советской культуре 20-х годов он трансформируется в Ленина — см. в стихотворении И. Ионова «Красный кормчий» и т.п. Однако у Маяковского его пока еще нет и в помине. В «150 000 000», крайне раздраживших Ленина, угадывается ревнивая оппозиция по отношению к большевистскому вождизму: «Не Троцкому, не Ленину стих умиленный. / В бою / славлю миллионы, / вижу миллионы, / миллионы пою». Россия в этой библейско-антибиблейской поэме, — с зачином, взятым из Иова («Кто спросит луну?» и т.д.), — дана как противостоящий вселенскому Вильсону «единый Иван», подлинный «автор» нового мира. Коллективистский пафос Пролеткульта чудесно совместился с архаической соматикой, уже апробированной ранним Маяковским, и суммарный Иван, при всей его былинной стилизованности, выказывает бесспорное сходство с ломоносовской персонифицированной Россией в эпических и одических жанрах XVIII, да и XIX столетия; ср.: «Россия / вся / единый Иван, / и рука / у него — / Нева, / а пятки — Каспийские степи» и т.д.

Но в старой традиции соматическая аллегорика неизменно подчиняла исполинское отечественное «тело» (город, страну) «голове» — монарху. Воспроизводя такую трактовку, Маяковский ее незамедлительно оспаривает, подчеркивая разительную диспропорцию между теми, кто сейчас претендует на роль главенствующих телесных органов, и необъятностью самого Ивана: «Совнарком / его частица мозга, — / не опередить декретам скач его. / Сердце ж было так его громоздко, / что Ленин еле мог его раскачивать».

Правда, в 1922 году он публикует дифирамб Ленину, наметивший симптоматический переход от анонимной массовости к персональному культу: «Я знаю, не герои / низвергают революции лаву. / Сказка о героях — / интеллигентская чушь! / Но кто ж удержится, / чтоб славу /

⁸⁴ См.: Живов В., Успенский Б. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Указ. соч. С. 127—134; Соколов А. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1955. С. 68, 114, 143, 222; Кузьмин А. Героическая тема в русской литературе. М., 1974. С. 32, 67, 70.

нашему не воспеть Ильичу? / Ноги без мозга — вздорны.
/ Без мозга рукам нет дела. / Металось / во все стороны /
мира безголовое тело». Теперь, когда тело увенчалось ленин-
инской головой, «не промахнемся мимо. / Мы знаем,
кого мести! / Ноги знают, / чьими / трупами / им идти /
<...> Руки знают, / кого им / крыть смертельным дождем»
(«Владимир Ильич!»).

Отныне Ленин больше не будет у Маяковского лишь
немошно «раскачивать» сердце бунтующей России: «Веч-
но будет ленинское сердце / kloкотать у революции в
груди» («Мы не верим!», 1923); отныне он, вместо безы-
мянного «человека», будет одушевлять собой соборное тело
нового человечества: «Мы / новая кровь / городских жил,
тело нив, / ткацких идей нить. / Ленин — / жил, Ленин —
/ жив, Ленин — / будет жить» («Комсомольская», 1924).

Иначе говоря, Маяковский все явственней отходит от
мессианско-эгоцентрических притязаний, закрепив тенден-
цию, наметившуюся еще в дооктябрьский период. В его
новых героях проступают собственные черты прежнего Ма-
яковского, — например, молитва 150 миллионов: «Выйдь
<...> / боже из мяса — / бог-человек!» обращена, по сути,
и к «мясному» герою «Облака в штанах»: «А я человек,
Мария, / простой <...> / а я — весь из мяса, / человек весь
/ — тело твое просто прошу»⁸⁵. Но позднее с таким же
молением взывают угнетенные массы к «самому человек-
ному человеку». И прежний богоподобный, но еще не
узнанный миром Маяковский — «Пришедший сам» — вос-
кресает теперь в Ленине: «С а м / приехал, / в пальтишке
рваном, — / ходит, / никем не опознан» («Хорошо!»).
Ленину передана былая вездесущность Маяковского (как,
впрочем, и его небесного антагониста: «Вездесущий, ты
будешь в каждом шкапу»): «Он рядом на каждой стоит
баррикаде». Вдобавок к уступленной ему сотериологичес-
кой роли Сына, Ильич, ставший вместо Маяковского но-
вым демиургом, получает и звание Отца, так что его сум-
марный образ, естественно, достраивается до Троицы:
«Ветер / всей земле / бессонницею выл, / и никак / вос-
ставшей / не додумать до конца, / что вот гроб / в мороз-
ной / комнатеночке Москвы / революции / и сына и

⁸⁵ Ср. в другой, ранней поэме Маяковского, играющего на флей-
те — «на собственном позвоночнике», и пролетарское божество в «Ми-
стерии-Буфф», приход которого сопровождается музыкой: «Кто там /
идет по волнам, / в кости свои играет?»

отца». — «Ветер», конечно, синонимичен недостающему Святому Духу, который отождествляется затем с бессмертным духом «ленинизма» (в революционной, да и во всей последующей советской поэзии «ветер революции» выполнял миссию Св. Духа, сошедшего на землю, оскверненную капиталом, для ее воскрешения).

Логосом-Орфеем, который пробуждал землю, вещи, здания, теперь, вместо Маяковского, тоже объявлен большевистский вождь: «Здесь / каждый камень / Ленина знает / по топоту / первых / октябрьских атак. / Здесь / все, / что каждое знамя / вышило, / задумано им / и велено им. / Здесь / каждая башня / Ленина слышала, / за ним / пошла бы / в огонь и в дым». Раньше ухо вещей и зданий внимало самому Маяковскому: «Окном слуховым внимательно слушая, / ловили вещи — что брошу в уши я» (поэма «Люблю», 1922). Дар революционного Орфея, пробуждающего рукотворные объекты («Я разагитировал вещи и здания»); нынешний Маяковский резервирует за собой только для заграничных сооружений, вроде Эйфелевой башни: «Идемте к нам — / я вам достану визу!»⁸⁶

В России, со времен «Мистерии-Буфф» и «150 000 000», вещи больше не бунтуют и не воскресают вместе с пролетариатом⁸⁷ — их остается лишь подбадривать заклинаниями для плодотворной работы на социализм. И та всеобщая любовь — вещей и людей — к Маяковскому, о которой он мечтал когда-то, отныне тоже изливается на

⁸⁶ Ср. также путешествие железной руды со всего мира к Курску («Рабочим Курска») или Гудзон, плывущий в Москву («Кемп «Нит гедайге»). Его манера зазывать в советскую страну здания и прочие ценные объекты капитализма — как бы материализованный вариант средневекового принципа «translatio studii» или «translatio imperii», актуализированного в России при Петре I. См.: Буланин Д. Translatio studii: путь к русским Афинам // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 112—113. Для себя лично певец пролетариата довольствуется более скромными, но все же вполне солидными зарубежными вещами — автомобилем «Рено», «сигарами, тростью, галстуками» и пр. — См.: Брик Л. Последние месяцы // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 16. Это едва ли не главная тема его переписки с Л. Брик, представляющей собой любопытный памятник советского буржуазно-кастового мышления.

⁸⁷ Они утрачивают и остатки той жизни, которой наделял их юный Маяковский, заставлявший влюбляться друг в друга даже военно-морские суда. Теперь эта корабельная любовь объявлена заведомой метафорой и рисуется в довольно унылых тонах; см. «Разговор на рейде десантных судов “Советский Дагестан” и “Красная Абхазия”».

Ленина, и к нему адресует Маяковский свои любовные признания, предназначавшиеся ранее для Лили Брик: «Дай хоть / *последней нежностью выстелить* / *твой уходящий шаг*» («Лиличка! Вместо письма»). Ср. в сцене прощания с Лениным: «Здесь / Ленина / знает / каждый рабочий, / *сердца ему / ветками елок стели*».

Раньше Маяковский как олицетворение человечности в одиночку побеждал мировую войну («Единственный человечий, / *среди воя, / среди визга, / голос / подьемлю днесь*») — теперь миротворческую героиню человечности он вверяет пролетарскому вождю, чей «голос / *громче всех канонад <...> / против / и сабель и пушек, — / скуластый и лысый один человек*»; «Додрались, / *и вот / никаких победивших, — один победил товарищ Ленин*».

В «Облаке» Маяковский гордился своим провидческим даром: «Вижу идущего через горы времени, / *которого не видит никто. / Где глаз людей обрывается куцый, / главою голодных орд, / в терновом венце революций / грядет который-то год*» (исправлено на «шестнадцатый год»). Сейчас он смиренно довольствуется обычным «куцым глазом» (говоря о себе: «раскрыв до боли убогое зрение»), а прежнюю визуальную силу великодушно уступает Ленину: «Новых восстаний вижу день я»; «Землю / *всю / охватывая разом, / видел то, что временем закрыто*».

Путь Ленина к триумфу отождествлен с духовным ростом его собственного тела, синтезирующего в себе плотские стихии революции: «Шагом человеческим, / *рабочими руками, / собственной головой / прошел (sic) он / этот путь*». И на правах Нового Адама — демиурга революции он принимает на себя работу по созданию соборного тела и сотворению нового человека, которую выполнял раньше, в «Войне и мире», сам Маяковский. Точнее, Ленин созидает семейное тело партии — тело новой Церкви (она же Невеста Христова) в духе заповеди «плодитесь и размножайтесь», и процесс этот пропитан эротическим радушием свахи, неутомимо соединяющей все новых и новых брачных партнеров: «Тысячи раз / *одно и то же / он вбивает / в тугой слух, / а назавтра / друг в друга вложит / руки / понявших двух. / Вчера — четыре, / сегодня — четыреста. / Таимся, / а завтра / в открытую встанем, / и эти / четыреста / в тысячи вырастут!..*»

Так — на время — разрешается у Маяковского старая тема бессемейности и бездомности. Когда-то не находивший себе приюта в целой вселенной, отвергавший и пре-

дававший воображаемому уничтожению земных родителей и подыскивавший иных, космических предков, он довольствуется теперь более скромным фамильным пристанищем: «Наш отец — завод <...> / Наша мать — пашня» (1923). Напомним, что тогда же, в поэме «Про это», он переосмысляет в христианско-большевистском ключе тему безбрежной мировой любви из «Человека» и «Мистерии-Буфф», отрекаясь во имя нее от дома («Исчезни, дом, / родимое место!») и семьи (ср. евангельское: «Враги человеку домашние его»), от «постелей» и «похоти»; родителями в этой утопии объявлен космос: «Чтобы мог в родне отныне / стать / отец / по крайней мере миром, / землей по крайней мере мать». Но столь величественная перспектива связана тут еще с «космизмом» Маяковского первой половины 1920-х годов. В «Товарище Нетте» (1926) планетарное содружество сжимается до ортодоксально-марксистского «единого человеческого общежития», однако единственным способом, потребным для реализации этой мечты, с середины 1920-х годов окончательно станет не индивидуальный гигантизм, а покорное и восторженное приобщение к партии или «классу», изображенное в поэме «Владимир Ильич Ленин».

Партия и Ленин

Как всегда у Маяковского, эпический сюжет и здесь разворачивается с оглядкой на XVIII столетие. На зависимость «Ленина» от эпической традиции справедливо указал Бодров, хотя он предпочел рассматривать текст как эпос именно авангардистский, бросающий вызов старому европейскому канону за счет десакрализации и дехристианизации героя, вобравшего в себя волю миллионов масс⁸⁸. Мне представляется, что в соответствующих коллективистских пассажах поэмы авангардизма примерно столько же, сколько в любой тогдашней передовице или

⁸⁸ Бодров М. «Владимир Ильич Ленин» Маяковского — попытка пролетарского эпоса // Проблема вечных ценностей в русской литературе XX века. Грозный, 1991. С. 110—118. То, что автор имеет здесь в виду под авангардизмом, следует, в терминах Владимира Паперного, отнести ко всей «культуре-1» с ее массовидностью, антииерархичностью, «растеканием» и т.д. В поэме Маяковского «культура-1» постоянно взаимодействует с крепнушими приметам «культуры-2», которые зримо проступали в партийно-церковной трактовке образа Ленина.

лозунге, посвященном «делу Ленина». С другой стороны, именно архаические жанровые предпочтения Маяковского отвечали общему настрою партийного ритуализма, который для символизации столь эпохального события, как смерть вождя, искал для себя опоры в литургической и производной от нее гражданской риторике. Канона — и старого и нового, большевистского — у Маяковского здесь гораздо больше, чем борьбы с ним, зачастую мнимой, чисто декларативной.

О барочно-классицистской ориентации поэмы свидетельствует уже сам ее зачин: «Время, ленинские лозунги развихрь», — где время замещает богиню или музу эпических жанров: «Муза, деянья воспой» и т.п. Но обращение к времени, — встречавшееся, кстати, и в поздней одической традиции: см. «Время» Н. Радищева, «Оду времени» Востокова и др., — имеет тут и особый смысл, которого мы коснемся в дальнейшем разборе. При этом «Ленин» представляет собой обычное для XVIII века сочетание эпоса или героического песнопения с одой⁸⁹ на смерть государя или вельможи. В строгой гармонии с той же одической системой «Ленин» включал в себя клишированный мотив смирения автора перед огромностью темы, не подающейся словесному выражению:

«Слово за словом / из памяти таская, / не скажу / ни одному — / на место сядь. / Как бедна / у мира / слова мастерская! / Подходящее / откуда взять?»

Ср. у Тредиаковского:

«Жаль, что не говорят человека сердца! / Обычное бо наше не довольно слово / Всю великость радости тебе изъяснати, / Что ваше высочество здесь изволит быти» —

или у Баркова:

«Потщился бы тебе представить / Петра Великого я здесь; / Но по достоинству прославить / Бессилен дух, слаб разум весь».

⁸⁹ Одический характер поэмы отметил Л. Клеберг, соотнеся ее жанр с известным замечанием Тынянова в «Промежутке» о расслоении послереволюционного творчества Маяковского на сатиру и оду (последнюю Тынянов опознал в поэме «Рабочим Курска», предшествовавшей «Ленину»). См.: *Kleberg L. Notes on the Poem «Vladimir Il'ich Lenin» // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 172—173.*

Эталонные восклицания такого рода генетически восходят к религиозной апофатике, перенесенной в России на Петра и его преемников в процессе сакрализации монарха, прослеженной в статье Живова и Успенского. Стоит добавить, что в патриотической риторике романтизма апофатическая невыразимость достоинств монарха проецируется на образ Руси; ср. тютчевское: «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить», откуда Маяковский позаимствовал и свое «Как же Ленина таким аршином мерить?».

Трафаретным для старых панегирических жанров был инициальный набор риторических вопросов (перешедших туда из гомилетики), вроде тех, что включены в зачин поэмы Маяковского:

«Что он сделал? / Кто он / и откуда? / Почему / ему / такая почеть?»

Ср. у Ермила Кострова:

«Кого я ныне петь хочу? / Кто будет радости предметом? / Кто сей, кого пред целым светом, / Вознесшись на Парнас, с восторгом возвещу?».

К указанной традиции примыкает клишированное отрицание самой возможности сопоставить смерть обычного человека с кончиной Героя: «Кто / сейчас / оплакал бы / мою смертишку / в трауре / вот этой / безграничной смерти!» — у Петрова, например, сказано: «Поди теперь и плачь, что люди умирают, / Когда Потемкина во гробе полагают!»

Долго плакать, однако, запрещает одический канон, оптимистически декларирующий триумфальное бессмертие героя и вечность его заветов: «*Нам ли / растекаться / слезной лужею? / Ленин / и теперь / живее всех живых. / Наше знание, / сила / и оружие*». Нечто подобное писал Петров о Потемкине: «И сей и будущий объемля сердцем век, / Сквозь краткость в вечности, как воскрыленный тек. / Ступив на оный край, мне то ж, что здесь, вещаешь, / *И плакать о тебе из гроба запрещаешь*».

Такой агитпроповский штамп, как «живее всех живых», Маяковский мог бы легко найти не только в христианской литургике, но и в старых одах, — к примеру, в «Торжественном дне столетия от основания града св. Петра»

Бобров восклицает, обращаясь к первому императору: «Живя ты в вечности, — в том мире. / Живешь еще и в сих веках; / Ты жив в громах, — жив в тихой лире, / Ты жив в державе, — жив в душах».

К XVIII веку восходит утверждение о неизменном превосходстве боговдохновенного, харизматического повелителя над языческими идолами и «истуканами». Эта антитеза, входящая в общую систему сакрализации государя, представляла собой парафраз Псалтыри: «Боже, кто подобен тебе?» (Пс. 70:19); «Нет между богами как ты, Господи» (Пс. 85:8) — и инспирировалась, кроме того, библейскими сюжетами о Господе, который являл свое бесконечное превосходство над окружающими идолами (1 Цар. 5 и др.) — пышными, но бездушными языческими божествами. Ср. у Клушина: «Не тот велик, кто на престоле / Как грозный истукан сидит, / Но кто благодеянья боле / В своем величестве творит!» — или у Семена Боброва: «Бессмертный! Кто тебе подобен! / Зевесов иль Филиппов сын / С тобой равняться б был удобен / Иль Цезарь, римский исполин! / Их памятник — бесчеловечность; / А ты — урок дал естеству».

Сокрушение воображаемого кумира, альтернативного Ленину, Маяковский готов взять на себя — библейское идолоборчество XVIII столетия примечательно сходилось с идолоборчеством «Лефа»⁹⁰; языческому «божеству», «елею» и «мавзолеям» (тоже постоянно порицавшимся в барочной литературе) противопоставляется у него «самый земной» и «самый человеческий человек». Разумеется, об-

⁹⁰ См.: Kleberg L. Op. cit. Указывая на переклички между редакционной статьей «Лефа» «Не торгуйте Лениным», резко осуждавшей культовое тиражирование ленинских бюстов и портретов, и поэмой Маяковского, Клеберг связывает «Ленина» со всей антистатуарной и антифетишистской темой поэта («Юбилейное», «Рабочим Курска» и пр.). К. Поморска, со своей стороны, возводит антистатуарную топику Маяковского к древнерусским запретам на скульптурные изображения и вслед за Клебергом соотносит ее с пушкинской темой губительной статуи в известной интерпретации Якобсона. На мой взгляд, важнейшим медиатором в этом православно-идолоборческом подходе и была та самая поэзия XVIII века, к которой тянется поэма о Ленине. В то же время, как мне представляется, барочно-футуристическая вражда Маяковского к монументам была вовсе не столь непримиримой и корректировалась материалистической мистикой ошутимо-вещественного увековечивания героев (ср., например, в стих. «Мексика»); пошло-традиционалистские «бюсты» были уж слишком ничтожной, травестийной формой последнего.

раз подсказан горьковскими антропософско-фейербаховскими дифирамбами «Человеку с большой буквы», однако, как и у самого Горького, религиозное «очеловечивание» Ленина в поэме опирается, помимо того, на одическую норму — ср. у Николева панегирик Екатерине II: «Не Бог... но человек на троне, / В святейшем смысле человек». Ср. рассуждение С. Боброва: «Дух должен быть героем сильным, / Когда потребна человеку / Всемерная возможность сил / Быть совершенным человеком; / Чтоб человеку же познать, / Познать себя, всего себя». В XIX веке слово «человек», с легкой руки Державина, прилагалось преимущественно к Александру I⁹¹, хотя впервые эта аттестация закреплена была за Петром Великим у Ломоносова: «Зиждитель мира искони / Своими положил судьбами / Себя прославить в наши дни; / Послал в Россию Человека, / Каков неслыхан был от века»; ср. позднее у Сумарокова: «О премудро Божество! / От начала перьва века / Такового Человека / Не видало Естество». Цитируя сумароковские стихи, Живов и Успенский резонно отмечают, что «Человек» был здесь намеком на сопоставление Петра с Христом⁹².

Наделение монарха статусом земного Христа — то есть двойственной, богочеловеческой, сутью — выражалось в двупланности образа: монарх сочетал в себе обе природы. Но в отличие от барочно-панегирической традиции, большевистская теология в лице Маяковского, да и многих других авторов, так и не смогла преодолеть столь характерные для христианского богословия затруднения, сопряженные с двойным естеством богочеловека, и, подобно древним христианским сектам, поддалась гностическому соблазну, решительно разделив божественного Христа — Ленина, выходящего из глубины эонов («Далеко давным, / годов за двести, / первые / про / Ленина / восходят вести»), — и его земное воплощение, смертного Иисуса — Ульянова⁹³ «Коротка / и до последних мгновений / нам /

⁹¹ См.: *Пастернак Ел.* «Се! Новый Александр родился...» Возникновение легенды // Новое литературное обозрение. № 6. Специальный выпуск. 1993—1994. С. 97—98. Ср. там же (С. 97) цитату из Петрова — обращение к великому князю Константину Павловичу: «Средь почестей и хвал в душе Твоей во век / Пребудет впечатленно, / Пребудет живо и нетленно / Всех выше титло, Человек».

⁹² *Живов В., Успенский Б.* Указ. соч. С. 131.

⁹³ Бодров усмотрел здесь авангардистско-эпическую дихотомию времени и вечности, от которой представляет Ленин как «пролетар-

известна / жизнь Ульянова. / Но долгую жизнь / товарища Ленина / надо писать / и описывать заново». Этот гностический крен был симптоматичен для эпохи, захваченной гностико-дуалистической эсхатологией.

К мистическому Ленину взывают всемирные пролетарии («Мы родим, / пошлем, / придет когда-нибудь / человек, / борец, / каратель, / мститель!»; «Выходи, / заступник и расплатчик!»), негры из колоний («Выплыви, заступник солнцелицей!») и т.д. — словом, «по всему по этому / в глуши Симбирска / родился обыкновенный мальчик / Ленин». Этот зов восходит к богословскому учению о томлении «ветхого» человечества по Спасителю — ср. хотя бы у Гоголя в «Размышлениях у Божественной Литургии»:

«Скорбя от неустроений своих, человечество отовсюду, со всех концов мира, взывало к Творцу своему <...> Отовсюду тоскующая тварь звала своего Творца <...> Вопли слышались: явился в мир <...> в образе человека».

Соответствующий мотив, задолго до поэмы Маяковского и еще при жизни Ленина, стал шаблоном большевистской агиографии: см., например, у Бонч-Бруевича — партийного мистика, специалиста по хлыстовской и прочим ересям: «И измученные народы востока и дальнего юга ждут пришествия нового избавителя» («Африканская легенда о Ленине») — или у пролетарского поэта С. Малашкина (стих. «Будет гроза»): «А Лена <...> / Билась волнами, гудела, / Ревела — / Кидала погибших слова: / “Проклятье врагам!” — / И предсмертное — “Ленин!” <...> / Спотыкались, бежали ветра, / Нагибали дерев веера, / Кидали боярам: “Проклятье!” / И от сердца любимое — “Ленин!” <...> / На Буге, в Карпатах <...> / Плясали, кружились скелеты / И в пляске, играя пустыми глазами, вздымая искрами жар, / В бездонную “Твердь” / Трясли (sic) кулаками: / — “Царям! / — Королям! / — Банкирам! / Смерть!” / И предсмертное — / “Ленин!”»

ский патриарх», олицетворяющий общее, родовое начало (тогда как «Владимир Ильич» — это индивидуальное бытие человека). В другом месте автор пишет, не замечая гностической подоплеки образа, что эпический или былинный герой Маяковского — порождение не только капитализма, но и всего Времени. См.: *Бодров М.* Указ. соч. С. 111–113.

Что касается двойственной природы государя, то в панегирической поэтике она преподносилась и под другим углом: в силу своего божественного естества властитель представлял грозным, карающим Саваофом, а в силу естества человеческого был одновременно воплощением мягкости, любви и тепла. В этом отношении лениниана тоже прилежно следовала старой традиции⁹⁴: «Слегка суров / И нежно мил» (Есенин). Ср. у Маяковского: «Он / к товарищу / милел / людскою лаской. / Он / к врагу / вставал / железа тверже». Таков, например, император Павел у Державина: «По долгу строг и правосуден, / Но нежен, милостив душой» («На новый, 1797 год!»). Согласно той же традиции, образ вождя несет черты андрогинности, присущей его монархическим предшественникам (предшественницам): теплота и мягкость Ленина в этом изображении выявляют не только «общечеловеческую», но и собственно женскую (если не гомосексуальную), а «железо» — мужскую сторону личности; ср. аналогичную оппозицию в «Облаке», где «бронзовый» герой, наделенный вместо сердца «холодной железкою», мечтает этот металлический «звон свой спрятать в мягкое, в женское».

Пространные рассуждения о «самом земном» человеке, который напрочь лишен «царственного вида» — «Ведь глазами / видел / каждый всяк — / “эра” эта / проходила в двери, / даже / головой / не задевая о косяк», — заставляют вспомнить о знаменитом фрагменте Исаяи, тоже вдохновлявшем тогдашнюю лениниану: «Ибо Он взошел <...> как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал нас к Нему» (Ис. 53:2). Соответственно строки: «Знал он / слабости, / знакомые у нас, / как и мы, / перемогал болезни» — требуется возвести к тому же messiанскому тексту: «Муж скорбей и изведавший болезни <...> Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни» (53:3—4).

Зато следующие по порядку стихи Маяковского: «Скажем, / мне — бильярд — / отращиваю глаз, / шахматы ему — / они вождям / полезней» — примыкают к державинской манере подчеркивать принципиальные различия между убогими бытовыми привычками самого панегири-

⁹⁴ Подробнее о постоянном раздвоении ленинского образа в пропагандистской литературе 1920-х годов см. ниже в моей статье «Андрей Бабичев и его прообраз в “Зависти” Юрия Олеши».

ста («Таков, Фелица, я развратен!») и особой, сакральной человечностью монаршего поведения. В поэме шахматная игра Ленина — колдовской прообраз битвы за диктатуру пролетариата: «И от шахмат / перейдя / к врагу натурой, / в люди / выведя / вчерашних пешек строй, / становил / рабочей человечьей диктатурой / над тюремной капиталовой турой». Портрет Ленина — магического шахматиста был также канонизирован пропагандистской литературой — см. в книге П. Лепешинского «На повороте»; но Маяковский подхватывает здесь и метафору Блока из «Возмездия»: «И власть торопится скорей / Всех тех, кто перестал быть пешкой, / В тур превращать или в коней...»

Как уже говорилось, личность первого императора наделялась, помимо отождествления с Христом, чертами библейского демиурга и вместе с тем языческого громовержца, а также свойствами Моисея или Ноя — кормчего и вожатого; однако леворадикальная и, вслед за ней, ранняя большевистская культура решительно противопоставила этому культурному герою и божеству имперской мифологии («кумиру», по слову Пушкина) мятежную хтонику Потопа и «вавилонского» богоборческого бунта, показ которой отчасти заимствовался из «Медного всадника». В то же время сказывалось и влияние амбивалентной оценки Петра в пушкинской поэме, который сам выказывал здесь явное родство с мятежным «зверем из бездны». Эта двупланность отразилась на рисовке революции в тексте Маяковского. Она теперь словно мстит за гибель дерзновенного Евгения («Ужо тебе!»), олицетворявшего стихию восстания, довершая его дело: «Мы знаем, / не нам, / а им показали, / какое такое бывает / “ужо”». С другой стороны, вождь нынешнего восстания одновременно сближается у Маяковского с Медным Всадником как воплощением той же inferнальной хтоники, того же Потопа, но уже понятого как привычная аллегория революции. Сопотнесение Ленина с Петром дано через посредующий текст Н. Гумилева. Ср. у Маяковского появление Ленина «откуда-то из-за *Невы*» на броневике:

«И снова / ветер / свежий, / крепкий / валы / революции
/ поднял в пене <...> / — Товарищи! — / и над головами /
первых сотен / вперед / ведущую / руку / выставил» —

и встречу с Медным Всадником в «Заблудившемся трамвае»:

*«И сразу ветер знакомый и сладкий, / И за мостом летит
на меня / Всадника длань в железной перчатке / И два копы-
та его коня».*

Ильич, возвышающийся на броневике, тут превращается в большевистского железного всадника с простертой десницей.

Между тем эпоха послереволюционного строительства заставила актуализировать и те позитивные аспекты парадигматического образа, в соответствии с которыми великий «шкипер», «кормчий России» перевоплотился в большевистского «капитана» — см. хотя бы у Есенина или, в полемическом, «антинэповском» толковании, у Ходасевича («Помню куртки из пахучей кожи...»). В традиции монархических панегириков показ кормчего-преобразователя отечества тесно увязывался с образом вдохновенного ремесленника, собственными руками создавшего новое государственное бытие. Демиургическая функция императора реализовывалась через это боговоплощение, с которым прочно ассоциировалась его повседневная изнурительная работа. Весь этот запас петровских черт Маяковский передает своему Ленину, почти открыто уподобляя его «то академику, то герою, то мореплавателю, то плотнику»; это и громовержец («гроза», «молнии Ильичевых книжек» и пр.), и кормчий, ведущий рабоче-крестьянский ковчег к христианско-коммунистической пристани, и энергичный вездесущий труженик:

*«Команду / усталую / берег покачивал. / Мы к буре при-
выкли, / что за подвох? / Залив Ильичем / указан глубокий,
/ и точка / смычки-причала / найдена, / и плавно / в мир, /
строительству в доки, / вошла / советских республик грома-
дина. / И Ленин, / сам, / где железо, / где дерево / носил /
чинить / пробитое место. / Стальными листами / вздымал /
и примеривал / кооперативы, / лавки / и тресты. / И снова /
становится / Ленин-штурман» и т.д.*

Центральным моментом в гражданской поэзии XVIII века было, естественно, престолонаследование. В силу известных особенностей русской истории трон чаще всего занимал не преемник, а преемница Петра, фактически трактовавшаяся в качестве его женской ипостаси и, одновременно, некоей земной супруги небесного монарха; но если панегирики адресовались не царице, а царю, то роль его аллего-

рической супруги выполняла уже сама Россия, и ее встреча с государем, по сути, была тождественна молчаливо подразумеваемому брачному соитию, то есть сюда подключался универсальный культурный сюжет о браке небесного божества (замещаемого монархом) с городом или землей. Ср. у Державина в стихотворении «Глас Санкт-Петербургского общества»: «Россия ныне, как невеста, / Ждет с брачным жениха венцом» или в «лирическом песнопении» кн. Ширинского-Шихматова «Петр Великий», где Москва «приемлет и объемлет лоном / Спасителя полночных царств». Как хорошо видно на примере евангельских аллюзий в державинском «Гласе», языческий сюжет подтягивался к христианской символике, поскольку, ввиду подразумеваемой идентификации монарха с Христом, Россия или олицетворяющая ее престолонаследница становилась тем самым «Невестой Христовой». Невеста была и новой Евой, причем вызванной к жизни государем. В петровской эмблематике Петр изображался (к примеру, на памятных медалях) как творец, буквально создающий Россию — высекающий ее из камня, то есть из самого себя (обыгрывалась этимология Петр — petros)⁹⁵.

Субститутом сотворения всероссийской Евы было ее воскрешение царем; ср. у В. Петрова («Плач и утешение России»): «То рекши, тщится он воздвигнути Россию, / И преклоняя к ней главу свою и выю, / Под плечи сильну ей десницу подложя / И твердо ног стопу уперту в пол держа. / В подпору крепко ей подставляивает рамо. / Она, на то опряся, прямо / На быстры ноги восстает — / Встанет величественно паки: / *Ей Павел бытие дает* / И возвращаются к ней прежней жизни знаки». Понятно, что Павел действует одновременно в функции Бога, вдыхающего жизнь в плоть России, и на правах Адама, ставшего в буквальном смысле основой ее телесного существования, причем аллегорической заменой библейского «ребра» служат телесные органы Павла, «воздвигающие» Россию — его «рамо» и пр. Отечественная Ева отвечает жаркой любовью сакральному супругу: «Стремится тако днесь душа

⁹⁵ В барочной эклектике царь-Творец мог, в свою очередь, отождествляться с Пигмалионом. Феофан Прокопович так воспеваает Петра: «Россия вся есть статуя твоя, изрядным мастерством от тебя переделанная». — *Прокопович Ф.* Слово на похвалу блаженных и вечнодостойных памяти Петра Великого // Панегирическая литература петровского времени. М., 1979. С. 298.

ее к нему, / Ко воскресителю и Богу своему». Несмотря на соматическую рисовку фигуры Павла, ясно все же, что в этом союзе он, подобно Петру, обозначает духовное, а Россия — именно телесное начало, — обстоятельство, четко ориентирующее данную мифологему на христианскую аллегорическую Церкву как Невесты Христовой и, одновременно, соборного Тела Христова. Все эти элементы тоже найдут модифицированное отражение в поэме Маяковского.

Итак, смерть Ленина в январе 1924 года резко активизировала в официальной литературе и публицистике религиозные импульсы, обретавшие для себя выражение в привычной и понятной всем системе панихидно-одических жанров и новозаветных ассоциаций. Последние энергично эксплуатировались тогдашним партийным триумvirатом — сталинско-зиновьевско-каменевской группой, боровшейся с Троцким и выдававшей свою власть за гегемонию партии. Именно в этих аппаратных кругах вырабатывается столь эффективно использованное потом Сталиным представление о партии как новой Церкви, наделенной, так сказать, соборной ленинодуховностью. Уже 22 января 1924 года, в обращении ЦК РКП «К партии. Ко всем трудящимся», учение ап. Павла о Церкви как Теле Христовом и единой семье христиан было бодро приспособлено к советским условиям: *«Ленин живет в душе каждого члена нашей партии. Каждый член нашей партии есть частичка Ленина. Вся наша коммунистическая семья есть коллективное воплощение Ленина»*⁹⁶.

Этому курсу на партийное престолонаследие и отвечало посвящение поэмы Маяковским Российской коммунистической партии⁹⁷ (возможно, подсказанное книжкой Сталина «Об основах ленинизма», которую тот посвятил Ленинскому призыву в партию). Столь же естественно, что, как в устном сообщении указал проф. И. Серман, основные историко-биографические вехи поэмы Маяковского и их идеологическое оформление были пересказом брошюры Г. Зиновьева о Ленине. Как в XVIII столетии, героическое песнопение, посвященное памяти усопшего монарха,

⁹⁶ К годовщине смерти В.И. Ленина. 1924 г. — 21 января — 1925 г. Сборник статей, воспоминаний и документов. Под общей редакцией А.Ф. Ильина-Женевского. Л.; М., 1925. С. 20.

⁹⁷ Бодров отмечает, что поэма Маяковского должна была содействовать предотвращению раскола в РКП как коллективной наследнице дела Ленина. Указ. соч. С. 111.

перешло у Маяковского в ликующую оду на восшествие, составленную во вкусе нового государя — вернее, коллективной государыни.

Старые жанры просыпаются во всем их монументальном величии, во всех центральных аллегорических моментах, включая — унаследованный от Евангелия и языческих мифологем — мотив солнечного затмения, природной катастрофы, сопутствующей смерти монарха; здесь Маяковский апеллирует и к знаменитой символике черного солнца: «Потолок / на нас / пошел снижаться вороном <...> / Задрожали вдруг / и стали черными / люстр расплывшихся огни»; «Ни солнца, / ни льдины слитка! — / все / сквозь газетное ситко / черный / засеял снег».

Так, в унисон с традицией, кончину божественного правителя оплакивает сама природа, сама вселенная, снег и флаги, «желтое солнце» угнетенных китайцев и «звезды» американских негров. Оплакивают рабочий и «мужичонка», вся земля. Ее пламенная любовь к Ленину нисколько не уступает былой любви России к своему августейшему супругу, дышит такой же страстью и негой: «Не булавка вколота — / значком / прожгло / рубахи / сердце, / полное любовью к Ильичу»; «Здесь каждый крестьянин / Ленина имя / в сердце / вписал любовней, / чем в святцы»⁹⁸; «И коммунары, / с-под площади Красной, / казалось, шепчут: / Любимый и милый!»

Но революционные силы собраны в Партию как земную невесту Ильича, которая и заменит собой одическую Россию. Память жанра, вовлеченная в сговор с политическими актуальностями, обязывала доказывать легитимность престолонаследия, и этим необходимым связующим звеном стал Гимн партии, вдвинутый в сердцевину поэмы как

⁹⁸ Мистическая символика «*cor ardens*» была к тому времени так же прочно усвоена партийной пропагандой, как и самим Маяковским. Ср. в цит. обращении ЦК РКП: «Ленин живет в сердце каждого честного рабочего. Ленин живет среди миллионов колониальных рабов». Между прочим, провозглашаемая Маяковским всеобщая готовность умереть ради воскрешения вождя была дежурной данью официальной риторике — ср., скажем, типовое заявление пролетарской девочки Манетовой: «Я хочу, чтобы наша вся семья погибла, а он был чтобы здоров и жив» (цит. по спецвыпуску еженедельника «Читатель и писатель» от 21 января 1928 г.); но и сама эта жертвенная компенсация уже отработывалась в XVIII веке, например, у Петрова: «О! сколько есть людей, под разным небесем, / Таких, которые желали б сердцем всем, / Ущербом лет своих твой краткий век пробавить...». — Плач на кончину его светлости князя Г.А. Потемкина-Таврического.

ее смысловое ядро: «Хочу сиять заставить заново / величественнейшее слово — / п а р т и я».

Гимн открывается рассуждением о ничтожности «единицы», отвергаемой во имя коллектива: «Кто ее услышит? / Разве жена?» Чуть ниже вводится уже заданная этим симптоматическим упоминанием о брачной чете отсылка к Библии:

«Плохо человеку, / когда он один», —

то есть к тому стиху из Книги Бытия, где говорится о сотворении Евы:

«Не хорошо быть человеку одному, сотворим ему помощника, соответственного ему» (2:18).

Мотив «жены» (осложненный здесь и другими ветхозаветными ассоциациями) незамедлительно переливается в смежную новозаветную тему соборного Тела Христова. Третируя индивида («Единица — вздор, / единица — ноль»), Маяковский ориентируется на пролетарско-католическую модель Каутского, усвоенную из цитаты, почтительно приведенной ранним Лениным в работе «Шаг вперед, два шага назад»:

«Пролетарий — ничто, пока он остается изолированным индивидуумом <...> Он чувствует себя великим и сильным, когда он составляет часть великого и сильного организма. Этот организм для него — все, отдельный же индивидуум значит, по сравнению с ним, очень мало»⁹⁹.

Риторика Каутского Маяковский переносит на большевистскую партию как организм, выстраиваемый из бесчисленных адептов, из тех самых масс, которые у него еще несколько лет назад, без Ленина и без всякой РКП, сами по себе, вместе с природой, вещами и космосом, собирались в 150 миллионов:

«Партия — / рука миллионопалая, / сжатая / в один / громящий кулак <...> / Партия — / это / миллионов плечи, / друг к другу / прижатые туго <...> / Партия — / спиной хребет рабочего класса».

⁹⁹ Ленин В. Избр. произведения: В 3 т. М., 1975. Т. 1. С. 337.

Туловищу осталось приставить голову: «Мозг класса <...> — / вот что такое партия». Но ведь голова («мозг») этого тела — сам Ленин? Недоумение разрешится, если мы примем во внимание, что, поскольку текст создается именно после смерти вождя, наследующую ему партию было бы крайне неудобно изображать безголовой. «Мозг» одухотворяет партию, делает ее законной преемницей Ленина в деле управления рабочим классом. Гася неуместные ассоциации, Маяковский тут же завершает Гимн темой полного тождества вождя и партии, проистекающей, как мы вскоре увидим, все из той же панегирической традиции XVIII века:

«Партия и Ленин — / близнецы-братья, — / кто более матери-истории ценен? / Мы говорим — Ленин, / подразумеваем — / партия, / мы говорим — партия, подразумеваем — / Ленин».

В таком «подразумевании» был наиболее заинтересован тогда, конечно, Сталин, и потому он очень одобрительно воспринял поэму, пролагавшую путь к новому церковному сознанию. Некоторая неловкость заключалась, однако, в немотивированной смене самого пола «партии», внезапно наделенной мужским статусом «брата». Посредством этой транссексуальной операции Маяковский маскирует как раз матримониальную подоплеку темы, которая в противном случае была бы скомпрометирована вдобавок сходством с неприкрыто-эротической рисовкой партии и вождя в тогдашней культовой литературе. Ср., скажем, в такой большевистской песни песней, как стихотворение рапповского поэта С. Малахова «О партии и любимой», где соответствующие параллелизмы принимают несколько причудливое развитие: «У моей любимой глаза оленя / И черная луком бровь. / А партия взглянет глазами Ленина, / И под откосом моя любовь! <...> / У нее (любимой. — М.В.) на курчавых кольцах платок / Дразнится красным пятном, / У нее не юбок шуршащий шелк, / А Ульянова пятый том». (Те же чувства ранний Безыменский изливает на своего покровителя — Троцкого: «О, что же делать мне со мной? / Что делать мне, мой край заводский? / Хочу сказать: “Любимый мой”, / А выговариваю: “Троцкий”».)

Зато очень уместным оказался сам мотив близнечного подобия, канонизированный, опять же, барочной поэзией. В качестве типичного комплекта тех клише, которые использовал здесь Маяковский, приведу соответствующие фрагменты из уже не раз цитированного выше, тоже посвященного новому царствованию, текста В. Петрова «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству»:

«— На мышцы, силою упруги,
На сии перси ты взгляни:
Для должных царю услуги
Чего не сделают они?

<...>

*Я тело, ты душа: мы оба неразлучны,
Дыша тобой, должна я стать
Тебе во мыслях сообразна,
И совершенства почерпать
В твоём примере без соблазна.
Зерцало действий ты моих,
Ты будешь созерцаем в них.
Объёмешь тело все России»*

<...>

«— Я верю, — Павел рек, Россию вновь объёмля, —
Я верю, искренна любовь ко мне твоя:
Но верь, любви твоей отвечает моя». *Всевышний, с высоты их жарки речи внемля,
И по вселенной всей безмолвье распротря,
На пренье их любви любится смотря».*

Всевышний — таков прообраз столь же нежной к своим близнечным чадам «матери-истории» у Маяковского. Это и есть то самое Время, к которому он взывает в первой строке поэмы¹⁰⁰. Поразительное потепление Маяковского к ранее ненавистному Времени и родительскому началу следует поставить в связь с общей эволюцией его темпоральной символики в советскую эпоху.

¹⁰⁰ Ср., впрочем, сближения понятий «время» и «мать» в стихах Третьяковского, обращенных к имп. Елизавете Петровне по случаю ее коронации: «Чин, благородство, воин, грады, / Зданья, корабли, науки, / Купечество и вертограды, / Добрый нрав, искусные руки, / Все, что в виде чрез Петра новым, / Молило тя молчащим словом: “О буди, время, наша мати”».

Новый Хронос

Прежде, в первые революционные годы, Маяковский неустанно призывал к прямому уничтожению дряхлого времени: «Клячу истории загоним!»; «Время-ограду взломим ногами»; ср.: «Обернулась шибером, / улыбка на морде, — / История стала. / Старая врет». Не зря подлежащий разрушению христианский рай в «Мистерии-Буфф» представлен Мафусаилом — старейшим из старцев. По наблюдению Якобсона, победа над Хроносом проецируется даже на прошлое: «Как нами написано, / мир будет таков / и в среду, / и в прошлом <...> / и дальше / во веки веков»; ср.: «Эй, века, / на поклон идите!». Позднее яростная битва с зонами появляется лишь спорадически — в связи с (неуклонно спадающей) темой мировой революции: «И выйдут / в атаку / веков и эр / несметные полчища / Эс Эс Эс Эр» («Май», 1925).

Антитемпоральная утопия все чаще вытесняется призывами «вырвать радость у грядущих дней», «выволакивать будущее» или эпизодическими вторжениями в него на «паровозе» и т.п., либо, как в «Бане», на некоей научной машине, заменившей загнанную клячу истории из «Левого марша»: «Время, вперед!» Советские же представители ветхого Хроноса наподобие состарившегося, обрюзгшего Победоносикова, тянущего время назад (Победоносиков приказывает изобразить себя «ретроспективно», зовет «назад к классикам» и произносит «сначала заключительное слово, а потом вступительное»), уничтожаются только морально. Время, со своей стороны, еще сохраняет обычный типаж убийцы («Время-доктор / с бескрайним бинтом исцеляющей смерти!»; «Я против времени, / убийцы вороватого»), но, как правило, этот образ переводится в план автобиографических ламентаций («И лоб мой / время / с разбега крушит»); оно порой уличается в абсурдности («Это / глупое время / на что вам?!»), но прежние свирепые призывы к убийству дряхлого родителя-Хроноса («стар — убивать», «отца оболъем керосином») раздаются лишь в тех случаях, когда он сливается с образом классового, дореволюционного «старья»: «Здравствуй / и прощай, / седая бабушка! / Уходи с пути! / скорее! / ну-ка! / Умирай, старуха, / спекулянтка, / набожка. / Мы идем — / ватага юных внуков!» («Киев», 1924). (Впечатляющий сюжет о внуках, убивающих бабушку, ярко перекликается с практикой многих племен, а на славянском материале,

возможно, прослеживается к знаменитому обычаю истреблять стариков, спуская их в овраг или болото «на лубке». Так замшелая архаика в очередной раз аукается с иступленной футурологией Маяковского.)

Сейчас история пожирает только врагов социализма — никчемных обывателей, которые тщетно молят: «Закройте, время, вашу пасть!», проглатывает буржуазные государства: «Другим / странам / по сто. / История — / пастью гроба. / А моя / страна — / подросток» (поэма «Хорошо!», — как и «Ленин», начинающаяся с обращения к теме времени) — и самих «буржуев»: «Время, / яму / буржуям / вырой, — / заступы дней / подымай!»

В СССР старое время, в общем, побеждено («Которые тут временные? / Слазь! / Кончилось ваше время») — оно сменилось новым Хроносом. И победили его — Маркс и Ленин. Остается добавить, что вместе с ним был окончательно побежден и прежний бунтарь-Маяковский.

Как ранее класс буржуазии, революционные божества тоже рождены самим Хроносом — или даже Зерваном, иранским божеством времени, отцом двух богов — благого Ормузда и злого Аримана, в семействе которого капитализм выполняет роль Аримана, а Маркс-Ленин — роль Ормузда, обретающего поддержку отца: «Время / часы / капитала / крало, / побивая / прожекторов / яркость. / Время / родило / брата Карла — / старший / ленинский брат / Маркс» (это, не совсем грамотно выраженное, «братство»¹⁰¹ отчасти подготовило, кстати, последующее пре-

¹⁰¹ Бесстыдно-халтурных строчек в «Ленине» предостаточно. Ср.: «Нам / не страшно / усилье ничье (?!), / мчим / вперед / паровозом труда, — / и вдруг / стопудовая весть — / с Ильичем / удар». Ясно, что «паровозом труда» поставлено только для рифмы к «удар». Ср.: Чуковский К. Указ. соч. С. 38; Шенгели Г. Указ. соч. С. 49. Уже в начале 1920-х годов немало наблюдателей, включая Троцкого, подмечали необратимое ухудшение его стихотворной продукции. По словам Роберта Магвайра, «многие считали, что мощь революционных стихов Маяковского была достигнута за счет более яркой и лирической стороны». — Maguire R.A. Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920-s. Cornell Univ. Press. Ithaca and London, 1987. P. 77. Некоторые, однако, отрицали и мощь, и самый лиризм Маяковского. Шершеневич называл его «великим комиком наших дней, мнящим себя лириком». — Шершеневич В. Кому я жму руку. М., 1921. С. 13. (Небезынтересно, что этот выпад перекликается с замечанием, тогда же брошенным Чуковским по поводу «150 000 000»: «Маяковский, как и все эгоцентрики, комик». Указ. соч. С. 39.) Мандельштам в 1922 году предостерегал Маяковского от превращения в «поэтессу, что уже наполовину совершилось» («Литератур-

вращение партии в ленинского брата). Маркс, посредством гнозиса, постиг тайну времени — «раскрыл истории законы». Старое обреченное царство капитализма воплощено в библейском образе Тельца, сражаемого Моисеем: «Маркс / повел / разить / войною / классовой / золотого, / до быка / доросшего тельца». Прямой наследник этого пролетарского матадора — Ленин, открывший путь в то будущее, откуда, при взгляде назад, история снова покажется «древней бабушкой». Итак, время само разделяется на «старье» и на ту, устремленную вперед, силу, которая взращивает в себе большевизм. В «Войне и мире» олицетворением «веков» объявлял себя Маяковский. Теперь, вместе с провидческой мощью, он делегирует соответствующее назначение Ленину (см. выше, в гл. «Переход к большевизму»):

«Землю / всю / охватывая разом, / видел / то, / что временем закрыто»; «И в этой желанной / железной буре / Ильич, / как будто / даже *заспанный*, / шагал, / становился / и, *глаз сощуря*, / *вонзал*, / заложивши / руки за спину./ В какого-то парня, / в обмотках, / лохматого, / *оставил / без промаха бьющий глаз*, / как будто / *сердце / с-под слов выматывал*, / как будто / *душу / тащил из-под фраз*. / И знал я, / что все / раскрыто и понято / и этим глазом / наверное выловится».

В поэзии XVIII века, уже с Кантемира, сходный показ Всевидящего Ока — неременный атрибут Бога (либо его августейшего заместителя), созерцающего весь мир и Россию:

«Подъял веки всевидно и с единым взглядом / Узрел все, что на небе, на земле, под адом» («Петрида»).

Но, включая этот эталонный мотив в свою поэму, соединяя его со знаменитым ленинским «прищуром», Маяковский действовал с оглядкой на Розанова:

«*Неусыпный и широкий глаз Толстого, охватывающий громадную панораму*, обнаруживает главный свой ум в том, что

ная Москва»). Коммерческо-конъюнктурные советские сочинения Маяковского Жолковский определяет термином «плохопись», добавляя, что тот «налаживает конвейерное производство “нужных” плохих стихов». — Жолковский А. Поэтика произвола и произвольность поэтики (Маяковский) // Инвенции. М., 1995. С. 123, 125.

отшвыривает все неважное, ненужное <...> Толстой как бы *ввинчивается в них* (в объекты внимания. — М.В.) *глазом до самого дна, до “души”*¹⁰².

Использование Маяковским данной метафоры станет понятнее, если вспомнить, что у Розанова тогда же, в 1911 году, Толстой всецело ориентирован на хтонику — он сопоставлен с огромными ископаемыми чудовищами.

Сравнительно незадолго до поэмы о Ленине Маяковский в черновиках «V Интернационала» наделил его, как подметил Яacobсон, приметами чудовищного Вия¹⁰³:

«Ленин / медленно / подымает вещица. / Разжимаются губ
чугуны».

Но отсюда следует, что Маяковский тем самым сблизил большевистского диктатора с Временем-Виём из «Войны и мира»: «Из меня / слепым Виём / время орет: / “Подымите, / подымите мне / веков веки!”» Мы еще вернемся к хтонической семантике времени у Маяковского, но пока следует подчеркнуть оптимистическое переосмысление этих мотивов в поэме о Ленине. Главный момент в победе над прежним состарившимся временем — собственная смерть Ильича: христианское «смертью смерть поправ»¹⁰⁴ усердно подхваченное официальной риторикой. Мистическое утверждение о том, что кончина вождя зачинает собой соборное бессмертие революционного человечества, тиражировалось и в стихах, и в бесчисленных лозунгах типа «Могила Ленина — колыбель человечества», «Могила Ленина — колыбель мировой революции» и т.п. Однако у Маяковского, неприязненно относившегося к телесной мертвечине мавзолея, значение «колыбели» получает не место, а время похорон. Так Хронос-убийца снова станет у него животворной силой, оплодотворяющей теперь, как мы увидим, его самого.

Напомню, что в «Войне и мире» застывшее мгновение смертельной схватки отождествлено с соитием: «К началу

¹⁰² Розанов В. О писательстве и писателях. С. 302.

¹⁰³ Яacobсон Р., Поморская К. Беседы. С. 108. Там же Яacobсон сближает портрет Ленина-Вия с «ведьмами и Виями» из стихотворения 1923 года «О новой религии».

¹⁰⁴ Ср.: Kleberg L. Op. cit. P. 174; Бодров М. Указ. соч. С. 112 (автор отмечает здесь мистерию евангельского типа).

кровавых игр, / напряженный, как совокупление, / не дыша остановился миг» — и, в перспективе, с зачатием исполинского Нового Адама. В последней части «Ленина» судьбоносный миг, сопряженный с похоронами героя, также цепенеет в кульминационной статике совокупления, очерченной во всем его физиологическом антураже:

«Замрите минуту от этой вести! / Остановитесь, движение и жизнь! / *Поднявшие молот*, / стыньте на месте. / Земля, замри, / *ложись и лежи!*»

А выше рисуется зачатие Хроносом-мгновением (той же «минутой») в самом Маяковском соборного советского человека, которому он причащается, самозабвенно растворяясь в его океаническом лоне¹⁰⁵, как раньше мечтал причаститься в акте эротической евхаристии к телу Марии («Тело твое просто прошу, / как просят христиане: / «Хлеб наш насущный / даждь нам днесь»»): «Я счастлив. / Звенящего марша вода / относит / тело мое невесомое. / Я знаю — *отныне / и навсегда / во мне минута / эта вот самая.* / Я счастлив, / что я / этой силы частица, / что общие / даже слезы из глаз. / Сильнее / и чище / нельзя причаститься / великому чувству / по имени — / класс!»

Заключительный апофеоз

Сообразно незыблемому жанровому канону, поэма в своей финальной части переходит к открытому показу легитимного престолонаследования. Преемницей и воплощением вождя объявлена партия — земная супруга Ильича, она же церковь как его семейное тело, созданное им самим. Позволю себе снова процитировать соответствующие строки: «А завтра / друг в друга вложит / руки / понявших двух <...> / И эти четвереста в тысячи вырастут».

¹⁰⁵ Я хотел бы все же предостеречь читателей поэмы от прямолинейно-фрейдистского порыва зачислить Маяковского в латентные гомосексуалисты. Перед нами типичный случай *unio mystica*, когда, за неимением другой нарративной возможности, идея слияния души с Божеством (здесь — с классом) выражает себя в формах брачного соития и соответственно гомосексуальной метафорике (душа как женское, Бог — как мужское начало): см. начиная с пророков, псалмов, мистических комментариев к «Песни песней», а затем к сказке о Психее и Амуре и пр.

После его смерти семейная масса чудесно разбухает за счет т.н. ленинского призыва в партию (который станет социальной опорой нового, сталинского режима). Ленинские «*четыреста*» и «*тысячи*» перемножаются: «— Трудно / будет / республике без Ленина! / Надо заменить его — / кем? / И как? <...> / *Четыреста тысяч* / от станка горячих — / Ленину / первый / партийный венок».

Память жанра обязывает Маяковского сделать и следующий тематический ход. В барочной поэзии восшествие государыни, наследующей монарху (в любом случае — Петру), непременно увязывалось с дальнейшими перспективами династии, олицетворяемыми юным потомством. Языческая мифологема брачного союза между царем и Россией также включала в себя аналогичный намек на отрока или младенца, рожденного этой четой. Ср. у Ширинского-Шихматова в сцене вышеупомянутой эротической встречи Петра с Москвой: «Младенцы, у сосцев ви- сящи, / Очами радуют Петра».

Не слишком чадолюбивый Маяковский использует этот же, продиктованный традицией, но, конечно, приглушенный у него мотив деторождения и преемственности поколений: «— Я уже стар — / берите *внучика*, / не отстает — / подай комсомол <...> / *Выше солнце!* / Будешь свиде- тель — / скорей / разглаживай траур у рта. / В ногу взрос- лым *вступают дети* — / тра-та-та-та, / та-та-та-та, / Раз, / два, / три! Пионеры мы!»

Солнце, приветствующее юную смену, вызывает в па- мяти комбинацию этих мотивов в утопии «Войны и мира» с ее детьми, залитыми небесным сиянием. На сей раз кар- тина движется вспять, от пацифизма к милитаристскому надрыву, обрисованному в 3-й части «Войны и мира»: «Разящий Георгий у знамен в девизе, / барабаны: / Тра- та-та-та-та-та-та-та-та-та!»

Завершается поэма о Ленине банальным христианско- коммунистическим апофеозом, соединяющим «смертью смерть поправ» с апокалиптическими «трубами» и боевым знаменем из «Войны и мира»: «Стала / величайшим / ком- мунистом-организатором / даже / сама / Ильичева смерть. / Уже над трубами / чудовищной рощи, / руки / милли- онов / сложив в древко, / красным знаменем / Красная площадь / вверх / вздымается / страшным рывком». При этом «*руки сложив в древко*» — резюмирующая реплика на «*друг в друга вложит руки* понявших двух», и древко сим- волизирует телесную основу живого ленинского духа, гла-

голющего с хоругви. Ясно также, что в «красном знамени» кодируется «крестным знаменем»¹⁰⁶.

В последних строках поэмы воображаемый ленинский девиз санкционирует новую мировую войну как крестовый поход во имя социалистической благодати: «Да здравствует революция, / радостная и скорая! / Это — / единственная великая война / из всех, / какие знала история».

Процесс причащения

С точки зрения психологической эволюции самого Маяковского поэма знаменательна уже тем, что манифестирует счастливую, хотя и стимулированную пропагандистскими стереотипами, капитуляцию недавнего сверхиндивидуалиста, ощутившего себя затерянной, ненужной «единицей» перед напором коллективной силы — уже не стихийной, как было в «150 000 000», а упорядоченной, организованной и организующей. Этот сдвиг — не доведенный, однако, до конца, — вовсе не был для него безболезненным. Показатель тому — отголоски Штирнера, полемически обыгранные там, где обруганной Каутским «единице» противопоставлена партия: «Единица! / Кому она нужна?!».

У Штирнера в «Единственном и его собственности» соотношение партии и единицы разворачивается в пользу последней:

«“Партия, партия”. Как можно примыкать к партии! Но единичная личность единственна, а не член партии». И далее, высмеивая понятие «измена партии», Штирнер добавляет: «Именно примыкая к партии и вступая в ее круг, единичный заключает с ней союз, который продолжается до тех пор, пока партия и “я” преследуют одну и ту же цель. Но сегодня

¹⁰⁶ Не составило бы труда привести немало других церковных и новозаветных реминисценций в «Ленине», от самых элементарных («Словам Ильича — / лучшая почва: / падают, / сейчас же / дела растя»; патриоты-предатели, умывающие руки наподобие Понтия Пилата, и т.п.) до несколько более завуалированных, вроде следующей: «Теперь, / если пьете / и если едите, / на общий завод ли / идем / с обеда, / мы знаем — / пролетариат победитель, / и Ленин — / организатор победы». Ср. у ап. Павла: «Итак, едите ли, пьете ли, или (иное) что делаете, все делайте во славу Божию» (Кор. 10:31).

я разделяю принципы партии, а завтра уже не могу разделять их и “нарушаю верность” ей!»¹⁰⁷

У Маяковского понятие измены ассоциируется не с «единицей», а с самой партией (изменит ли она?) — и отвергается как заведомая невозможность; индивид же только выигрывает от этого союза, и именно с партией скрепляется мотив единства, «единственности», получающий вполне прагматическую интерпретацию:

«Партия — единственное, что мне не изменит. / Сегодня приказчик, а завтра царства стираю в карте я».

Несмотря на этот карьеристский резон, Маяковский так и не вступил в обожествленную им партию. Тяга к слиянию сочетается у него и в дальнейшем с обостренным сознанием своей уникальности, отдельности, выделенности. В каком-то смысле вся его советская поэзия окажется неудачным тактическим компромиссом между коллективистской и эгоцентрической установками — компромиссом, обрекающим Маяковского на поражение¹⁰⁸.

В общем, все три свои функции — страдальческую, истребительную и демиургическую он постепенно, шаг за шагом, отдает государственной силе, удерживая за собой разве только право на особо эффективное содействие последней.

Христианско-жертвенная роль поэта после рецидива индивидуального страдальчества в поэме «Про это» трансформировалась в мученичество большевистское, к которому настойчиво пристегивает себя беспартийный Маяковский. Он, так сказать, сораспялся партии: «Пятиконечные звезды / выжигали на наших спинах / панские воеводы. / Живьем, / по голову в землю, / зарывали нас банды / Мамонтова. / В паровозных топках / сжигали нас японцы, / рот заливали свинцом и оловом. / Отрекитесь! — ревели, / но из горящих глоток / лишь три слова: — / Да

¹⁰⁷ Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 223—224.

¹⁰⁸ Эволюция Маяковского от собственно-поэтического индивидуализма к нормативному большевистскому коллективизму и напряженные внутренние конфликты, обусловленные этим процессом, рассматриваются в работе: Woroszyński W. Włodzimierza Majakowskiego «bycie obcym» i «bycie swoim» w otaczającym go świecie // Włodzimierz Majakowski i jego czasy. S. 15—27.

здравствует коммунизм!» (ср. мотив «нашего» распятия в «Нетте» и др. текстах).

Миссия разрушения — тоже прерогатива партии, хотя тут Маяковский помогает ей с максимальным рвением, принимая на себя обязанности дозорного, разведчика, выбирающего новую мишень, и истребителя-громовержца — сперва в прямом («V Интернационал»), потом в переносном смысле; но обычно приметы Зевса атрибутируются РКП и Ленину. Порой, как в «V Интернационале», Маяковский еще гальванизирует в себе прежний образ олицетворенного громового Слова: «Но если я говорю: “А!” — / это “а” / атакующему человечеству труба. / Если я говорю “Б!” — / это новая бомба в человеческой борьбе», — но все чаще он выступает на вторых ролях — в качестве вдохновенного партийного подпевалы, например в «Про это», где романтические признания в любви к коммунизму получают непроизвольно-комическую гомосексуальную разрядку: «Где бы ни умер, / умру *поя*. / В какой трущобе ни лягу, / знаю — / *достоин лежать я / с легшим под красным флагом*» (ср., впрочем, позднейшие автопародии: «О, накройте меня чем-нибудь красным!»; «Я всегда говорил, что лучше умереть под красным знаменем, чем под забором»).

Апокалиптический, он же иерихонский, трубный глас, сокрушающий крепости, Маяковский передает соборному телу — сперва беспартийным революционным «миллионам»: «Орите в ружья! / В пушки басите!»; «Залпом глоток гремим гимн!», потом — партии: «Партия — / это единый ураган, / из голосов спрессованный / тихих и тонких. / От него / лопаются укрепления врага, / как в канонаду / от пушек — / перепонки» («Ленин»).

Самовозвеличивание достигается за счет поношения сравнительно мелкой советской сошки. Гимны новой жизни, да и любые похвалы он повсеместно дополняет бранью или выпадами в чей-либо адрес. Особенно неумную, почти патологическую сварливость, свойственную ему и в быту¹⁰⁹, Маяковский выказывает, когда ведет речь о

¹⁰⁹ Живописуя его мелочное властолюбие, мстительность, «бесцеремонность и наглость», Эльза Триоле восклицает: «Какой же он был тяжелый, тяжелый человек». — *Триоле Э. Воинствующий поэт // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 34—40.* Прекрасно знавший его Д. Бурлюк писал: «Маяковский, в общем желчный и завистник (в душе), “всегдавишь”. Владимир Маяковский — эгоцентрист... Только себя видит, а любит то, что на него похоже...себя... Это обстоятельство и погубило

культуре или о презируемых братьях-писателях. Он всегда, зачастую по совершенно вздорным поводам, кого-нибудь шпыняет, щучит, унижает, продолжая сводить литературные счета даже в предсмертных стихах.

Но ему приходилось иметь дело уже не с добродушными дореволюционными интеллигентами, которые озадаченно внимали его футуристической ругани, а с новым поколением и настоящими советскими писателями, по части злобности ничуть не уступавшими знаменитому «грубияну». В таких-то условиях Маяковский и обнаруживал свою пресловутую «ранимость», доведенную до двойного предательства (бросил и Леф и Реф) и покорного присоединения к РАППу¹¹⁰.

Шаманизм

Во всех своих певческих амплуа — обличительном, дидактически-побудительном, «аллилуйном» (ибо Маяковский еще и славословит советские небеса, уподобляясь ангелам из «Мистерии-Буфф») — он превозносит яростно отвергавшийся им когда-то принцип полезности поэта, восполнив недостающие звенья в своей приверженности XVIII столетию (см. «Поэт-рабочий», «Разговор с фининспектором о поэзии» и др.).

Классицистская идея поэзии как государственной службы, воспринятая им, возможно, при посредстве позднего Гоголя (и в любом случае, при содействии огромной утили-

«Леф», ибо туда не пускали со стороны... Вышло — по-семейному, и для общества интерес всякий потеряло». — *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994. С. 48—49. (Точно так же, кстати, ограждался от идеологических и социальных чужаков дом Бриков и Маяковского; зато допущенные по праву гордились: «Чужих — чуждых — в этот дом не пускали. Это был настоящий советский дом». — *Шамардина С.* Футуристическая юность // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 32.)

¹¹⁰ Симптомы грядущей капитуляции приоткрылись уже в «Послании пролетарским поэтам» (1926), представлявшем собой смесь его обычного назидательного бахвальства с заискиванием, подмеченным Ходасевичем. Предлагая адресатам мировую, Маяковский, так сказать, набивается в родню к пролетарским поэтам — он называет их «братцами», а себя, отмечая ярлык попутчика, с расчетливым смирением производит в околопролетарские «мастеровые»: «Я / по существу / мастеровой, братцы». Ср. в пародийном «Клопе»: «Сам я рабочий по убеждениям».

тарной традиции русской культуры, преимущественно в ее революционном изводе), имела, однако, гораздо более глубокие корни. Я подразумеваю универсальное, древнейшее отождествление поэзии с шаманизмом, актуализованное, как известно, и романтиками, и, еще в большей мере, культурой Серебряного века, в том числе низовым символизмом и особенно футуристической школой, которая после Октября стремилась придать своим заклинаниям самую злободневную политическую действенность.

В аналогичном направлении стремительно продвигался и Маяковский, сочетая и в высокой, и в предельно мелочной дидактике¹¹¹ ворожбу с пафосом старого, почтенного Просвещения («певец кипяченой и ярый враг воды сырой»). Он как бы синтезировал оба главенствующих течения XVIII века — теософско-магическое и рационалистическое, — но при этом подчинил второе гипнозу первого, ибо его просветительские проповеди дышали борьбой белой магии социалистического гнозиса против черной магии невежества и суеверий, за которой мерцали плохо закамуфлированные бесы капитализма. Короче, из былого Христа, демиурга и «богодьявола» Маяковский окончательно разжаловал себя в социалистические шаманы. Место обещанной им когда-то великой «анафемы», которую должны были трубить со всех площадей его бесчисленные апостолы, заняли сейчас проклятья капитализму, действительно сопоставимые разве что со знаменитой

¹¹¹ «Не горюй, товарищ, / что бой измельчал: / — Глаз на мелочь! — / приказ Ильича. / Надо / в каждой пылинке / будить уметь / большевистского пафоса медь» («Не юбилейте!», 1926). В рамках этого агитпроповского консенсуса он следует за ничтожным Безыменским, писавшим в стихотворении «О шапке» (посвященном Троцкому и Молодежи): «Только тот наших дней не мельче, / Только тот на нашем пути, / Кто умеет за каждой мелочью / Революцию Мировую найти» (1923). Г. Левич в своей статье о Безыменском подчеркивает, что эти строки «были лозунгом всего нового поколения пролетарских писателей» (Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1929. С. 389). Правда, у Маяковского ощущается ироническая полемика по отношению к вовсе уж лилипутскому энтузиазму Безыменского, который под символической мелочью подразумевает котиковую шапку, выданную ему в ЦК за революционные заслуги. Ср. в «Не юбилейте!»: «Кто галоши приобрел, / кто зонтик; / радуется обыватель: / “Небо голубо...” / Нет, / в такую ерунду / не соотносеньте / боевую революцию — любовь». О Безыменском и его соотносительности с Маяковским в литературно-общественном сознании 1920-х годов см.: Флейшман Л. Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // Slavica Hierosolymitana. Vol. III. 1978. С. 193—197.

католической формулой отлучения, тогда как прежние авангардистско-гастрономические позывы — готовность «жрать мясо» мира и «жевать» кости детей — теперь подбирают для себя идеологически выверенное меню: «Будьте прокляты! / Пусть / за вашей головою венчанной / из колоний / дикари придут, / питаемые человечиною! <...> / Пусть из наследников, / из наследниц варево / варится в коронах-котлах» («Сволочи»)¹¹².

Крученыховская заумь тоже утилизируется, становясь социалистической ворожкой, потоком исступленных императивов: «Жаром, / жженьем, / железом, / светом, / жарь, / жги, / режь, / рушь!»; «Жажда, пой! / Голод, насыть!»; «Бей, барабан! / Барабан, / барабань! / Были рабы! / Нет раба! / Баарбей! Баарабань! Баарабан!» («150 000 000») — или прямых заговоров: «Нога / крепка, / голова / высока» («Хорошо!») и т.д., вплоть до продуцирующей магии, вливавшейся в общий каскад советских ритуальных словесий.

А вообще — к концу двадцатых годов удивительно тускнеет и съезживается гиперболическая поэтика Маяковского и его утопия, как тускнеет и съезживается весь литературный авангард, избывая последние реликты революционно-героической мегаломании. Блекнет постепенно и сама космогония Маяковского, эволюция которой заслуживает хотя бы краткого описания.

Небесная корова коммунизма

Начиная с 1918 года богоборчество Маяковского, утратив черты гротескного сверхиндивидуализма, вписывается в пролеткультовский миф о коллективном мятежном Прометее и о пролетарской Вавилонской башне, пронзающей небеса (см., например, тексты А. Гастева «Мы растем из железа», «Башня» и несметное множество других

¹¹² Ср. людоедские призывы в «Ленине», мотивируемые тем, что они вкладываются в уста «засеченному негру»: «Чтоб во всем этом кофе, / враз вскипелом, / вариться пузатым — / черным и белым». Революционный каннибализм в поэтической пропаганде вообще санкционировался антиимпериалистической и антиколониалистской риторикой — см. в обращенном виде у Г. Якубовского: «В витринах магазинов шуршат зерна кофе — / Черепа черных, / Казненных судом Линча. Кричат рекламы: / Пейте настойку из негров! / Нежные дамы, / Пейте вино из венгров!» («Огнеприпас коммуниста», 1921).

сочинений и изобразительных объектов того же типа): «Видите, скушно, звезд небу! / Без него наши песни вьем. / Эй, Большая Медведица! Требуи, / чтоб на небо нас взяли живьем»; «Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, / в небеса шарахаем железобетон», — ср. позднее лозунг, завершающий поэму «Летающий пролетарий»: «Даешь небо!» или строительство партийной Вавилонской башни в поэме о Ленине: «Партией / стройки / в небо / взмечем, / держа и вздымая друг друга».

Между тем вавилонский мятеж должен был завершиться созданием утопии, а последняя всегда рисовалась в архетипическом образе солнечного царства. Понятно, что эта солярная идиллия резко расходилась со старой футуристической враждой Маяковского к солнцу как символу ненавистного времени. В его прежней темпоральной символике солнце, как часто отмечалось в литературе, идентифицировалось и с враждебным божеством, или Повелителем Всего, узурпировавшим плодородие и все богатства мира. По мере отвоевания вселенной менялась в революционной поэзии и семантика солнца, неуклонно набиравшего положительные приметы, — ср. у Хлебникова («Свобода приходит нагая...») и В. Каменского, а также у Есенина («Небесный барабанщик», «Пантократор»), А. Безыменского (сб. «Октябрьские зори» и «К солнцу») или у пролетарских авторов вроде Филипченко («Праздник солнца»), Александровского («Мы», «Я», «Горе тем, кто ослепли в огне...»), П. Арского («Мы сеем солнце... Мы сеем солнце»), Н. Дегтярева, Казина, Садофьева.

Смещение оценок заметно уже в дореволюционных текстах Маяковского, — так, в поэме «Война и мир» солнце сперва возводится в нейтральный чин «сурового арбитра» мировой бойни, а затем отогревает воскресших (причем в тех же стихах оно уже демонстративно противопоставлено «старушечьему» времени) и, наконец, заливает своим светом обновленную землю.

В «Мистерии-Буфф» переоценка намечена с первого действия; прежнее «рыжее» солнце, вместе со всем миром, утрачивает косную статику: «И самого солнца недвижная рыжина, — / все стало как будто немного текуче, / ползуче немного, / немного разжижено» (ср. «Жидкое солнце» Куприна). Пьеса заканчивается пролетарской утопией, соединяющей в себе технологические грезы Маринетти и Пролеткульта с традиционными красотами солнечного царства: изображен искусственный «сад звезд и лун,

увенчанный сияющей короной солнца» — неясно, электрического или все-таки «старого», природного. Скорее, все же второго, но уже прирученного освобожденным человечеством: «Солнце — наше солнце! <...> / Солнцем играйте. Солнце катайте. Играйте в солнце!» (редакция 1918 г.; во втором варианте пафос убавлен). До того, в трагедии «Владимир Маяковский» (1913), «царем ламп», который бросал вызов Богу, был сам Маяковский, мечтавший заменить «дневные лучи» электрическим заревом (ср. монолог Старика с кошками: «Ведь мягкие луны не властны над нами, — / огни фонарей и нарядней и хлеще»). Но, как теперь явствует из «Мистерии-Буфф», электричество тоже находится во владении ветхого Саваофа, и у него по-протеевски отбирают молнии для «электрификации». Выходит, у «скушного», презируемого пролетариями, неба имеются весьма ценные свойства, необходимые для преобразования вселенной.

В «150 000 000», где солнцу сначала, как в «Войне и мире», отводится роль арбитра мировой схватки (оно связано здесь с «весами»), расслаиваются даже звезды — на пролетарские и буржуазные¹¹³. Практически раздваивается и само солнце, ибо вздымающийся в небо капиталистический Вавилон-Чикаго тоже показан, в согласии со средневеково-фольклорным представлением о Вавилоне, в качестве солнечного царства (решетка, кованная из солнца, и пр.), управляемого рыжим чудовищем Вильсоном, который отчасти позаимствовал свой антураж из антисолярной топики раннего Маяковского. Вдобавок солнечное освещение в Чикаго затмевается искусственным — дано такое же соединение обоих — природного и технологического — вариантов солярной утопии, как в концовке «Мистерии-Буфф», где герои обретают то самое благоденствие и изобилие «снедей», которое уже наличествует в буржу-

¹¹³ Ср. потом в «Ленине»: «И уже / смешались / облака и дымы, / будто / рядовые / одного полка. / Небеса / становятся двойными, / дымы / забивают облака». Индустриальная картина объединяет в себе вавилонско-башенную модель капиталистической экспансии и прежний мотив враждебного, бесчеловечного неба; с другой стороны, эта двойственная подача сталкивается с вавилонским же бунтарством пролетариата, — «вздымая трубы за небо», рабочий класс грозит буржуазии приходом мстителя и богоборческим мятежом: «Мы прорвемся / небесам / в распахнутую синь». Но «синь» указывает одновременно и на позитивную оценку неба, которая подготавливает его грядущее избавление от власти капитала.

азном Вавилоне. (Как обычно у Маяковского, тождественные признаки наделены полярными оценками.) Вся задача — отобрать у небесных Вильсонов их богатства, и когда эта цель достигнута, то в лучезарном царстве социализма Вильсону — ретроспективно — приписывается стремление «задом придавить солнце», то есть он более не олицетворяет солярное начало, а, напротив, уличается в преступной борьбе с ним.

В 1920 году Маяковский даже заключает некий трудовой договор с солнцем, заявившимся к нему в гости («Необычайное приключение...»). Предложение «зайти на чай», с которым Маяковский обращается к солнцу, ориентировано как на некоторые сюжеты Гейне, так и на два державинских сочинения с общим рефреном: «Бывало, милые науки / И Музы, простирая руки, / Позавтракать ко мне придут / И все мое усадят ложе» («На счастье»); «Бывало, даже сами боги, / Наскуча жить в своем раю, / Оставля радужны чертоги, / Заходят в хижину мою» («На рождение богини Гремиславы»). Что касается весьма традиционного подражания поэту солнцу (Бальмонт и пр.), то здесь оно находит опору в двух других текстах Державина, непосредственно посвященных солярной теме. В «Необычайном приключении...» подражание приглушено паритетным сотрудничеством (хотя солнце все же поучает стихотворца):

«Пойдем, поэт, / взорим, / вспоем / у мира в сером хламе. / Я буду солнце лить свое, / а ты — свое, / стихами! / Стена теней, / ночей тюрьма / под солнц двустволкой пала. / Стихов и света кутерьма — / сияй во что попало! <...> / Светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить — / и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой — / и солнца!»

У Державина в «Радуге» сказано:

«Только одно солнце лучами <...> / Может писать сими цветами, / В мраке и мгле, вечно светясь. / Умей подражать ты ему! / Лей свет во мглу!»; в «Гимне Солнцу»: «Услышь меня, светило миру! / И пламенным с высот лицом, / Бог света, преклонись на лиру / И озари твоим лучом, / Да гласы с струн ее прольются: / Как протяженны звезд лучи, / Мои вещанья раздадутся / Глубокой вечности в ночи <...> / Твоим примером научи: / Как ты, чтоб жили для других, / Не ради

лишь себя самих». (Ср., кстати, там же лучи как «исполинские шаги» — и солнечные «луч-шаги» у Маяковского.)

Ко времени «Необычайного приключения...» рабочий союз с солнцем был уже закрепившейся темой. В начале 1919 года Есенин в «Пантократоре», сперва пригрозив светилу: «О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?», — затем дружески уговаривает его: «Сойди, явись к нам, красный конь! / Впрягись в земли оглобли». В 1920 году к полезному труду призывает солнце Безыменский в первой из «Пяти песен человека», посвященных большевистско-антропоцентрическому переосмыслению древнего представления о человеке как существе, созданном из пяти стихий. Обращаясь к солярной, то есть огненной, стихии, Безыменский открывает стихотворение словами: «Солнце! Наш огненный лебедь! / Годы века увезут! / Будет бездельничать в небе — / Много есть дела внизу». (Сходным образом, причем демонстрируя непривычную для себя вежливость, Маяковский в 1922 г. увещевает и «товарища бога» — бывшего «господина бога» из «Облака» — спуститься на землю для той же цели: «Сделайте одолжение, / сойдите, поработайте с нами». Но случайный приступ любезности потом, в 1924 году, сменяется задиристым возвращением к юношескому образу ненавистного Бога-возницы: «Вырывай у бога вожжи».)

Над советской страной отныне сияет «в звездах пятиконечных небо / безмерного свода РКП» («Владимир Ильич!»). Прежняя антисолярная агрессия направляется с этих пор — и то изредка — только против заграничного, западного солнца: «Всем, / еще имеющим / купоны / и монеты, / всем царям — еще имеющимся — / в назидание: / с гильотины неба, / головой Антуанетты, / солнце / покатилося / умирать на зданиях» («Версаль», 1925).

Применительно к советской России солнце из «арбитра» становится библейским «свидетелем» большевистского апофеоза («Ленин»), а его темпоральная символика связывается теперь с путем в лучезарное будущее («Солнечный флаг» и пр.), хотя былая вражда иногда еще прорывается во вспышках подозрительности: «Товарищ солнце! / <...> нечего саботажничать: / взойди и свети!» («Первомайское поздравление», 1926) — ср. снова у Безыменского: «Будет бездельничать в небе!»

Изгнав небесного богодьявола (соединяющего в себе, на сей раз, старушечьего Бога и «Виев»), Маяковский в

своим религиозно-коммунистическом рвении порой обещает заменить природные светила электрическими: «Еще старухи молятся, / в богомольном изгорбась иге, / но уже шаги комсомольцев / гремят о новой религии. / О религии, / в которой / нам / не бог начертал бег, / а, взгудев электромоторы, / миром правит сам / человек. / Не будут, вперекор умам, / дебоширить ведьмы и Вии, — / будут даже грома / на учете тяжелой индустрии. / Не господу-богу / сквозь воздух / разгонять / солнечный скат. Мы сдадим / и луны, / и звезды / в Главсиликат. / И не будут, / уму в срам, / люди от неба зависеть — / мы ввинтим лампы “Осрам” / небу в звездные выси» («Наше воскресенье», 1923). Но это, как и сходные мотивы в «Летающем пролетарии» или других «авиационных» стихах, лишь спорадические всплески технологического экстремизма, свойственного не только Пролеткульту, но, в той или иной мере, советской культуре в целом, особенно на ранней ее стадии. Ср. в той же «песне» начинающего Безыменского, близкого к поэтике «Кузницы»: «Будет ленивую спину / Шара земного калить! / Время настало в машину / Силу огнистую влить. / Мы Коммунизма орлята / С волей железной в груди. / Солнце! Бери регулятор! / А не захочешь — дадим! / В связки лучи твои свяжем, / Пустим их пламенный ток. / Место тебе мы укажем, — / Смело берись за станок. / Будешь от века до века / Двигать машиновый лес... / Гей, послужи человеку, / Красный рабочий небес!»

Речь у Маяковского в основном тоже идет не о тотальном уничтожении, а о радикальном научно-техническом усовершенствовании захваченных богатств старой, досоциалистической природы и космоса; «регулятор» Безыменского он в стихах 1925 года преподносит в более спокойных и уверенных тонах: «Ношу / к луне / и к солнцу / для ключа. / Хочешь — / выключи. / Хочешь — / включай».

В «Мистерии-Буфф» высмеивалась древнейшая аграрная мифологема небесной коровы (такого же символа плодородия, как и пресловутый телец): «*Доишь облака, сын мой? <...> Надоишь — и на стол. / Нарезьте даже / облачко одно, / каждому по ломтику*». Но ангельская еда бесплотна и не насыщает глумящихся над ней пролетариев.

Зато при грядущем космическом коммунизме, благодаря науке и технике, небесные надои неизмеримо возрастут, причем самоочевидный тут образ небесной коровы

(возможный источник которого — брюсовское сочинение о культах Атлантиды «Учители учителей», печатавшееся в горьковской «Летописи» в пору «Войны и мира») Маяковский конфузливо пытается замаскировать: «Так же / *вырабатываются / из облаков / искусственные сметана / и молоко. / Скоро / забудут / о коровьем имени. / Разве / столько / выдоишь / из коровьего вымени!*» («Летающий пролетарий»).

В авиационных агитках первой половины 1920-х годов, подсказанных и космизмом, и тогдашней милитаристской кампанией, оживившей в памяти футуристов их давние «аэропланые» мифы¹¹⁴, он, верный своему принципу материализации спиритуальных сущностей, рисует будущий военно-воздушный апокалипсис, с летчиками вместо противоборствующих ангелов. Превращение советских граждан в механизированных херувимов завершается, после победы над буржуазными духами злобы поднебесной, космической феерией, намеченной еще в финале «150 000 000». В «Летающем пролетарии» изображено межпланетное благоденствие, включая танцы людей с кометами, — возможно, навеянное, помимо Федорова, и звездными танцами в «Синей птице», и бенедиктовским «Вальсом», — химические яства и т.п. Небо окончательно перестает быть «скушным», и небесная «кадриль» как бы подытоживает те картины танцев и прочих житейских радостей, которые Маяковский сулил небожителям в «Облаке».

Крохотное небо

И тем не менее вся эта мещанско-коммунистическая греза была лишь убогой профанацией юношеских картин Маяковского, — того, кто не умещался во вселенной, как его гипотетическая возлюбленная не могла «уместиться в крохотном небе». Трагический Демон из «Человека», — свободно, без механического содействия, взмывавший в небеса, — уже в 1922 году предстал в нелепом облики

¹¹⁴ Обзор авиационной мифологии футуризма см. в ценной статье Горячевой Т. «Мифотворчество футуризма. О некоторых сюжетах и героях» (Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994 (Препринт)). Упомянутый ею среди прочего трактат Валериана Муравьева «Овладение временем» (1924), видимо, изучался автором «Летающего пролетария».

служебного «людогуса», вытягивающего шею, на манер кэрролловской Алисы, для высматривания революционного горизонта, — странный гибрид горьковского буреви́стика с классицистским «лебедem» и поэтом-визионером, воспевавшим с небесных высот грядущую славу России.

С середины 1920-х годов, вместе с общим затуханием советского космизма, меркнут и космические видения Маяковского¹¹⁵. Уже в «Ленине» они низведены преимущественно в метафорический ряд (при всей своей культовомонархической установке поэма неизмеримо более робка в подборе панегирических образов и эпитетов, чем, например, дифирамб героине-«царице» во «Флейте»). Аналогом небесных наблюдений Людогуса остаются до конца десятилетия его заграничные выезды, которые он честно отрабатывает перед властью в своей изобличительной пропаганде, представлявшей собой как бы обращенный вариант «благодарности за все милостивейшее увольнение в чужие края с жалованьем».

Выродившись в советско-патриотическую «собственную гордость», планетарный эпос сузился в поэме «Хорошо!» до локальной версии Бытия, избавленной от сверхтитанических притязаний. Окончательно зачала мощная телесная аллегорика революционных лет. Колоссальные единоборцы — Иван и Вильсон из «Мистерии-Буфф» — выцвели в условные тени, заимствованные к тому же из кинематографа¹¹⁶: «Две тени встало. / Огромных и шатких. /

¹¹⁵ Ср. стихотворное свидетельство В. Саянова об этом переломе, отразившемся в нотациях Маяковского: «И начали тут же / Учить меня как годовалого: / “Мерзка и невнятна / Поэтов косность, / Вместо того, / Чтоб агиткой баловать, / Поют без конца / Про какой-то космос”». — Саянов В. Маяковскому. Л., 1931. С. 48—49.

¹¹⁶ О кинематографических приемах в «Хорошо!» см.: Газер И. С.М. Эйзенштейн и В.В. Маяковский (К вопросу о языках поэзии и кино) // *Quinquagenario*. Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 174—201; Кайгородова В. О некоторых особенностях пространственно-временной организации поэмы В. Маяковского «Хорошо!» // *Пространство и время в литературе и искусстве*. Даугавпилс, 1984. С. 78—80. Мне кажется, было бы ошибкой усматривать в крайне элементарной кинематографической поэтике Маяковского какое-то радикальное новаторство — его здесь не больше, чем в «Фонаре» Джавина, который при желании тоже можно соотнести с кинематографом. «Монтаж» или «крупный план» Маяковского (вроде того, что дан в «Ленине»: «И как будто / слезы стакан / опрокинули на инструмент. / И мужичонко, / выдавший виды, / смерти / в глаза / смотревший не раз, / отвернулся от баб, но выдала / кулаком / растертая

Сдвинулись. / Лоб о лоб. / И двор / дворцовый / руками
решетки / стиснул / торс / толп».

В 6-й главе поэмы рисуется смена «кончившегося» старого времени временем новым, в которое вступает социалистическая Россия при совместном свете земного и звездного воинства: «Горели, / как звезды, / грани штыков, / бледнели / звезды небес / в карауле», — ибо звезды теперь охраняют новорожденный мир (ср. в 18-й главе соединение луны и штыка, подсказанное Блоком или, что менее вероятно, непосредственно «Узником» Ф. Глинки: «Штыки от луны и тверже и злей»). Святой Дух революции воплощен в октябрьском ветре, мнимая обычность коего только подчеркивает величие метаморфозы: «Дул, / как всегда, / октябрь / ветрами. / Рельсы по мосту / вызмеив, / гонку / свою / продолжали трамы / уже — / при социализме».

Исходная фаза Творения разворачивается сразу же в начале следующей главы: «В такие *ночи*, / в такие *дни* (ср.: «И был *вечер*, и было *утро*: день один». — Быт. 1:5. — *М.В.*), / в часы / такой поры / на улицах / разве что / одни / поэты / и воры». — Вводится тема первозданной водной бездны, традиционно контаминированной с потопом: «*Сумрак на мир / океан катнул <...> / Подводной лодкой пошел ко дну / взорванный Петербург. / И лишь / когда / от горящих вихров / шатался / сумрак бурый, / опять вспоминалось: / с боков / и с верхов / непрерывная буря. / На воду / сумрак / похож и так, — / бездонна синяя прорва*», — конечно, «вспоминалось» из Библии: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:2) (с поправкой на трафаретный мотив подводного или затонувшего Петербурга). И далее у Маяковского: «А тут / еще / *и виденьем кита / туша Авророва*».

Кит, естественно, обозначает все ту же бездну, Потоп и стихию первичного хаоса; можно напомнить, что в «Человеке» он отнесен к инициальному этапу творения: на небесах, вместе со складом «выгоревших звезд» из «Синей птицы» Метерлинка («лишние звезды» во Дворце Ночи),

грязь») выполняет утрированно-иллюстративную функцию, сопоставимую с петровскими «иллюминациями» или, еще четче, со старым пропагандистским лубком; ср. в «150 000 000»: «По улицам / в сажени / дома не видно от дыма сражений. / Как в кинематографе / бывает, / вдруг / крупно — / видят: сквозь хаос / ползущую спекуляцию добивает, / встав на задние лапы, / Совнархоз».

герой находит «ветхий чертеж / — неизвестно чей — / первый неудавшийся проект кита». Представительствуя от праисторического «старья», кит в «Хорошо!» вместе с тем связан с Авророй — то есть с рассветом и наступлением нового времени (к этой двойственной темпоральной символике хтонического чудовища мы еще обратимся в конце данной работы).

Мотив «пустоты» и «безвидности» вступает теперь в новый креационистский этап: «Набережные — / пусты. / И лишь хорохорятся / костры / в сумраках / густых. / И здесь, / где земля от жары вязка, / с испугу / или со льда (еще хаотически смешиваются стихии земли, огня и воды, жара и холода. — М.В.), / ладони / держа / у огня в языках, / греется / солдат». Мнимый солдат — это Александр Блок, и его появление в слабом свечении костра предвещает рождение Света и Слова, преобразующего хаос в космос¹¹⁷.

Полемика Маяковского с Блоком и его революционной поэмой постоянно отмечается комментаторами «Хорошо!», но дело, вероятно, прежде всего в том, что именно Блок первым, в «Двенадцати», соотнес революцию с сотворением мира, сообщив библейскому сюжету квази-христианское направление. В экспозиции его поэмы даны «черный вечер» (в Библии демиургический процесс начинается вечером), «ветер, ветер на всем божьем свете» (ср. в Библии Дух, он же ветер), снежная бездна — и из этого хаоса выходят двенадцать красноармейских апостолов во главе с Христом.

Упоминание Блока, появляющегося на фоне костра, станет понятнее, если учесть, что Иисус в христианской догматике и есть Логос — Светозарное Слово, созидующее космос. Соответствующая прерогатива на время как бы передается у Маяковского автору «Двенадцати»: «Блок по-смотрел — / костры горят — / “Очень хорошо”». Это слова из Библии, подытоживающие сотворение мира: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1:31).

Однако демиургическая функция немедленно отбирается у Блока, дискредитированного и «испугом», и общей жалкостью старомодного поэта, скорбящего о столь же устаревшем слове — библиотеке, сожженной мужиками.

¹¹⁷ О связи ночных костров с космогоническим актом см.: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М., 2000. С. 64.

Добиваясь этого развенчания, Маяковский начинает беседу с восхваления футуристов, которые радуются тому, что «фрак старья / разлазится / каждым швом». После фразы «очень хорошо» Маяковский отождествляет Блока не с новым, а со старым миром, гибнущим в пучине революционного потопа: «Кругом / тонула / Россия Блока...» Ясно, что Блок — всего лишь Ветхий Адам, облаченный в этот самый «фрак старья» и становящийся уже собственной тенью: «Уставился Блок — / и Блокова тень / глазет, / на стенке привстав... / Как будто / оба / ждут по воде / шагающего Христа. / Но Блоку / Христос / являться не стал», — а является он Маяковскому: «Живые, с песней / вместо Христа, / люди / из-за угла». Люди — это, конечно, блоковские красногвардейцы-апостолы, но возглашающие теперь иной, антропоцентристский Логос и сопричисленные к футуристам, ибо их животворная песня представляет собой образцовый набор шаманско-футуристических заклинаний самого Маяковского (отчасти заимствованных из «Двенадцати», а также из «Фауста»): «Сгинь — / стар. / В пух, / в прах. / Бей — / бар! / Трах! / тах!» и т.д.

Деликатные напоминания о былых футуристических заслугах перед Октябрем, заслоняющих Блока, — вот все, что уцелело от его революционно-вождистских амбиций. Сохраняя за собой в самом названии поэмы право на библейское благословение, Маяковский почтительно отходит в тень. Партия (т.е. даже не Ленин) — единственная сила, которая сумела претворить мятежный хаос в гармонию, о чем однозначно сказано в заключительных стихах 7-й главы. «Этот вихрь, / от мысли до курка, / и постройку, / и пожара дым / прибирала / партия к рукам (sic), / направляла, / строила в ряды».

Процесс сотворения, как и в Библии, завершается к субботе, но сейчас это не тот день, когда Господь «почил от трудов Своих», а, напротив, праздник «свободного труда» — «трудовой субботник», согревающий тела и души новой общины.

Затем, после довольно шаблонного и бесцветного описания Гражданской войны, а также яркого показа голода и разрухи (рецидив хаоса), Маяковский переходит к проникновенной аллилуйе (с примесью реквиема, как было и в «150 000 000»), живописуя плоды этого самого «свободного труда». Если уж подбирать тут жанрово-стилистические прецеденты, то картина административно-хозяй-

ственного процветания, венчающая «Хорошо!», сопоставима разве что со стихами В. Майкова: «Вещайте, что у нас зефир приятный веет, / Науки множатся, искусства цветут» — или с какой-нибудь «Одой на великолепный карусель» Петрова: «Благополучен я стократно, что в сем живу златом веку, / Где мал, велик, все безызытно щедрот монарших пьют реку».

Свои эпические тексты Маяковский неизменно завершал славословиями обретенному раю, однако на фоне грандиозного празднества освобожденной материи в «Мистерии-Буфф» или «150 000 000» его нынешний моссельпромковский Эдем выглядел просто пародийно («Никогда не было так хорошо!»)¹¹⁸ — приблизительно так же, как в другом (впрочем, не менее фантастическом с точки зрения советской действительности) тогдашнем тексте выглядела «ванная», с избытком заменившая литейщику Ивану Козыреву Землю Обетованную — ту самую, куда пробились титанические пролетарии в пьесе 1918 года.

От вещей и снедей, любовно приносивших себя пролетарскому мессии, остались казенно-кооперативные магазины с недорогими товарами, мистическое братство человека с одухотворенной машиной сменилось колдовскими понуканиями: «Пыши, / машина, / шибче-ка, / вовек чтоб / не смолкла, — / побольше / ситчика / моим комсомолкам», а от преображенного, ликующего космоса уцелело только «небо — синий шелк» — облагороженный вариант пролетарского нового неба — «куска бумазеи» из «Мистерии-Буфф». Космогонический процесс завершился промтоварной идиллией.

¹¹⁸ Ворошильский подметил контрастную переключку между темой, заявленной в названии поэмы, и фразой из «Облака»: «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана». — *Woroszyński W. Włodzimierza Majakowskiego «bucie obsut»... // Op. cit. S. 24.* Якобсон с тем же местом из «Облака» патетически связывает моссельпромковскую рекламу Маяковского. Студенческая общественность восприняла юбилейную поэму более адекватно. Знаменитая обструкция, устроенная в 1930 году Маяковскому в Политехническом музее, объяснялась не только его позорным переходом в РАПП, но и сервильным настроением советской поэзии, запечатленным в «Хорошо!». Ср. в рифмованных воспоминаниях Саянова: «В Политехническом / Сдали записки они, / Улюлюкая: / “Прочитайте, / Пожалуйста, / Ваши стишки / “Хорошо-с”. / Дескать, сначала — / Желтая кофта, / Деревянная ложка в петлице, / Господа бога / В девятое небо храп, / А теперь, — Пожалуйте бриться. — РАПП». — Указ. соч. С. 31–32.

Став глашатаем советского патриотизма, Маяковский бессознательно реконструирует старые, испытанные национальные стереотипы. В «Хорошо!» нищая, аскетическая революционная Россия противопоставлена богатым буржуазным странам как страна святая — греховным. Эта антитеза, воспринятая через «Мертвые души» и литературу «официальной народности», восходит к древнерусской словесности — в частности к теме святой пустыни в духовном стихе о царевице Иоасафе. Нынешний экономический триумф — награда за иноческий подвиг. Юная советская Россия, как некогда Россия имперская в литературе «официальной народности», неудержимо обгоняет все прочие, одряхлевшие государства¹¹⁹. Заключительное благословение в «Хорошо!»: *«Лет до ста / расти / нам / без старости. / Год от года / расти нашей бодрости. / Славьте, / молот / и стих, / землю молодости»* — примечательно совпадает с «Русским Хронографом», который, поведав о гибели остальных — согрешивших — православных стран, противопоставляет им святую и потому цветущую Русскую землю: *«Ей же, Христе милостивый, дажь расти, и младенцы, и розширятися и до скончания века»*. («Век» у Маяковского берется в современном значении столетия, что как бы уравнивает формулы «до скончания века» и «лет до ста расти».)

Путь в «загробь»

Запечатленное в «Ленине» евангельское свидетельство о деяниях вождя, передаваемое потомкам¹²⁰, становилось для самого свидетеля способом приобщиться к вечности героя — так уповали на свое, сопутствующее, бессмертие авторы хвалебных монархических од: *«Твои дела велики, громки / В стихах моих прочтут потомки; / Тобой — жить вечно буду я»* (А. Клушин, «Благодарность Екатерине Великой...»). В «Комсомольской» он создает формулу ленинского бессмертия, клишированную позднее советской пропагандой: *«Ленин — / жил, / Ленин — / жив, / Ленин — / будет жить»*. Религиозное происхождение лозунга, как и всех ему подобных, ни малейших сомнений не вызывает,

¹¹⁹ См. выше в моей статье «Отрицательный ландшафт: имперская мифология в “Мертвых душах”».

¹²⁰ Ср.: Бодров М. С. 114—115.

но стоит все же указать на конкретный источник. Стих восходит к библейскому определению Бога — Суший (Сый), — взятому в его вдохновенном державинском пересказе: «Ты *был*, Ты *есть*, Ты *будешь* ввек!» («Бог»).

Декларируя беззаветную готовность слиться с социальным телом, Маяковский с начала 1923 года помышляет и о каком-то персональном уделе в социалистическом веке грядущем¹²¹. Много написано (Поморской, Карабчиевским и др.) о том, что он мечтал любой ценой переселиться в «коммунистическое далеко» — хотел войти в него грохочущий славой, воплотиться в «долгие дела», служить подметальщиком, поденщиком, кем угодно.

Путь к советскому бессмертию лежал через мировой материально-энергетический разум (Поморска), через научный логос, призванный вобрать в себя и логос самого Маяковского, с тем чтобы — по заслугам — воскресить его личность. И операторами воскрешения были носители этого всемирного логоса — положительные преемники карикатурного «лобастого идиота», рассказывающего потомкам о Маяковском: сперва «большелобый химик» в «Про это», а затем «ленинский огромный лоб», осеняющий большевистского жреца, который оберегает его божественную спиритуальную чистоту от языческих искажений.

Был здесь и самый элементарный эскапизм — уж слишком неуютным выглядело настоящее, как он ни силился его восхвалять. В «Про это» советская повседневность, слащаво преподнесенная им позднее в шинельно-юбилейном «Хорошо!», оказывалась преемственной по отношению к старому буржуазному быту. «Клячу истории» так и не удалось загнать: «Вот так и стоит столетья, / как было. / Не бьют — / и не тронулась быта кобыла». И в новом обществе тоже царит омерзительный культ бабушек, не добытых комсомольскими внуками: «Радужно бабушки лезут из карточек». Когда-то революцию, провозглашенную Маяковским-«облаком в штанах», сокрушал его негативный двойник —

¹²¹ Зависть к сияющему Завтра пробуждает у Маяковского, вместе с блоковско-хлебниковскими мотивами неприкаянной смерти поэта, былую вражду к солнцу — но уже как символу грядущего социалистического благоденствия: «И когда это солнце / разжиревшим боровом / взойдет / над грядущим / без нищих и калек, — / я / уже сгнию, / умерший под забором / рядом / с десятком / моих коллег» (1926). Примечательно, что «разжиревший боров» относится к тому же образному ряду, что и рыжий «йоркшир» Вильсон, владыка капиталистического солярного царства; это разновидность Золотого Тельца.

небесный охранитель генерал *Галифе*. В «Про это» тот же антипод торжествует снова, непринужденно приспособившись к советскому квартирному миру: «Лишь вместо хранителей духов и фей / *ангел-хранитель* — / жилец в *галифе*. / Но самое страшное: по росту, / по коже, / одеждой, / сама походка моя! — / в одном / узнал — / близнецами похожи — / себя самого — / сам / я».

Из тины соприродного ему советского мещанства он пытался вырваться в грядущее при содействии самой что ни на есть архаической магии, облаченной в наукообразные термины. Отвергая христианскую «веру в загробь» и не довольствуясь будущей славой, Маяковский уповал в «Про это» на буквальное, телесное бессмертие в технологическом раю, полагая, что его можно заслужить или выпросить («Прошение на имя...»): «Вижу, / вижу ясно, до деталей <...> / Рассиявшись, / высится веками / мастерская человечьих воскрешений. / Вот он, / большелобый / тихий химик, / перед опытом наморщил лоб. / Книга “Вся земля”, — / выискивает имя. / Век двадцатый. / Воскресить кого б? Маяковский вот...»¹²²

Кацис остроумно соотнес сочетание темы вселенской любви, звездного полета и мага-химика в «Про это» с розенкрейцеровской идеей «универсальной трансмутации» и «очищения космоса посредством любви»¹²³. Его предположение (подкрепляемое тем доводом, что розенкрейцеровские кружки действовали в советской России до конца 1920-х гг.), возможно, стало бы более плодотворным, если бы удалось с достаточной полнотой прояснить мотивно-идеологические связи между Маяковским и пролеткультовскими оккультно-технологическими изысканиями (Филипченко, Гастев, Г. Санников и др.) или смежными доктринами вчерашних анархистов, чья организация в двадцатые годы стала прикрытием розенкрейцеровского ордена. Один из них, Александр Ярославский, основавший в Петрограде «Северную группу биокосмистов-имморталистов», в 1922 году выпустил «Поэму анабиоза», где описал замораживание избранных с целью их воскрешения в

¹²² Хагемайстер заподозрил здесь апокалиптический подтекст — книга, читаемая химиком, напомнила ему «книгу жизни» из Откровения Иоанна. См.: *Hagemeister M.* Op. cit. S. 274. Ср. также: *Сакович А.* Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // Указ. соч. С. 328—329.

¹²³ *Кацис Л.* Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это») // Указ. соч. С. 66—67.

совершенном мире грядущего. Хагемайстер в своем капитальном исследовании показал зависимость утопии «Про это» с ее «мастерской человеческих воскрешений» от поэмы Ярославского, параллели с различными биокосмическими декларациями, а также сходство между «товарищем химиком» Маяковского и «химической лабораторией» Н. Рожкова (Смысл и красота жизни. Пг.; М., 1923), с 1911 года одержимого пафосом технологического и планетарного бессмертия (в последнем случае Хагемайстер допускает возможность прямого влияния на автора «Про это»)¹²⁴.

Убеждая потомков, Маяковский придавал своим прежним рекламным зазывам из «Облака» («Хотите — буду от мяса бешеный...» и т.д.) жалостный и трогательный характер: «Что хотите, буду делать даром — / чистить, / мыть, / стеречь, / мотаться, / мечь. / Я могу служить у вас / хотя б швейцаром. / Швейцары у вас есть?»; он готов был сделаться шутком (ср. в ранних стихах: «Меня, сегодняшнего рыжего...») и, наконец, сторожем в зверинце. Последним вариантом службы обусловлена предстоящая встреча с возлюбленной:

«Может, / может быть, / когда-нибудь / дорожкой / зоологических аллей / и она — / она зверей любила тоже — / ступит в сад, / улыбаясь, / вот такая, / как на карточке в столе. / Она красивая — / ее, наверно, воскресят».

Вспомним, что этой встрече, да и самому «прошению» предшествуют сцены гибели («Харон», «полусмерть» и «последняя смерть» — расстрел как распятие поэта) и затем звездного полета-плавания: «Глядит / в удивленьи небесная звездь — / затрубадурила Большая Медведица. / Зачем? / В королевы поэтов пролезть? / Большая, / неси по векам-Араратам / сквозь небо потопа / ковчегом-ковшом! / С борта / звездолета / медведьинским братом / горланю стихи мирозданию в шум <...> / Пристает ковчег. / Сюда лучами! / Пристань. / Эй! / Кидай канат ко мне <...> / Солнце / ночь потопа высушило жаром». Конечно, это вожденная «пристань» Царства Небесного —

¹²⁴ *Hagemester M.* Op. cit. S. 242, 263, 272—273, 316; Там же. S. 272, — о связи «Клопа» с «Делом смерти» Б. Пильняка (в этом рассказе (1927) описан «Институт жизни», где проводятся опыты по замораживанию организмов, а его руководитель замораживает себя для последующего воскрешения).

см. выше о христианской символике духовного Ноева Ковчега; индивидуальный «потоп» наделен и чертами всемирного наводнения, а замыкается небесное плавание библейским рассказом о том, как земля высохла после потопа, и намеком на солярную утопию. В то же время при всех материалистических оговорках Маяковского космический путь апеллирует к древней астрологической мифологеме небесного странствия душ. Вбирая в себя сюжет о загробном астральном путешествии, поэма выказывает понятную зависимость от зодиакальной темы «Заблудившегося трамвая»: потусторонняя встреча героя с возлюбленной у врат зоологического рая находит четкий аналог в том месте гумилевского стихотворения, где дан переход от образа умершей невесты («Где же теперь твой голос и тело, / Может ли быть, что ты умерла?») к загробному космическому освобождению:

«Понял теперь я: наша свобода / Только оттуда бьющий свет. / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет!»¹²⁵

После «Про это» футурологические мечтания на долгое время утрачивают черты индивидуальной ностальгии, адаптируясь к официальной риторике социализма как общего пути в грядущее. Главное — усердно служить будущему и его большевистским апостолам: Царство Небес-

¹²⁵ Б. Янгфельдт, развивая наблюдения В. Шкловского, Р. Якобсона и Б. Пастернака, связывает сочетание темы гибели поэта, звездных образов и Большой Медведицы с «Вертером» и вообще с Гете «периода Sturm und Drang'a». Кроме того, по яркому предположению Янгфельдта, на рисовку взаимоотношений Маяковского с Лили Брик в «Про это» оказало влияние неудачное сватовство молодого Гете к Лили (Анне Элизабет) Шёнман, отразившееся во многих его стихах и пересказанное в статье П. Вейнберга «Парк Лили». (К истории любовных увлечений Гете), с приложением перевода «Парка Лили». К этому стихотворению Гете исследователь возводит превращение героя «Про это» в медведя и мизансцену в зоосаде. См.: Янгфельдт Б. Маяковский и Гете в парке Лили // Włodzimierz Majakowski I jego czasy. S. 43—51. Кацис проследживает образы «медведя» и Большой Медведицы Маяковского к египетско-космической теме Розанова, изложенной в статье последнего «О древне-египетской красоте». — Кацис Л. Указ. соч. С. 65—66. Я, со своей стороны, могу предложить дополнительный источник для связи «медведя» и Большой Медведицы: это одна из «записок» деда Козьмы Прутова под названием «И малые в астрономии познания большую царедворцам услугу оказать могут».

ное нудится. Верноподданность вчерашнего бунтаря доходит до таких — явно уже автопародийных — выражений: «Жарь, / веселись, / зови гостей / под общее одобрение / всех властей» (1926). Писавший когда-то о том, что «сам бог» заплачет над его книжкой и будет, рыдая, читать его стихи на небе «своим знакомым», Маяковский сегодня довольствуется утилитарной травестией этого апофеоза, низведенного в советские эмпирей: «Я хочу, / чтоб к штыку приравняли перо. / С чугуном чтоб и выплавкой стали / о работе стихов, / от Политбюро, / чтоб делал доклады Сталин».

С середины 1920-х, не довольствуясь эпизодическими прорывами в будущее, он налаживает неустанное общение с загробным прошлым («спиритизма вроде») — см., например, знаменитый, развеселивший пародистов, разговор с пушкинской статуей («Юбилейное», 1924), в ходе которого Маяковский указывал на свое посмертное место в поэтическом пантеоне, подчеркивая при этом свое очевидное превосходство над самим Пушкиным и прочими литературными соперниками; он беседует — пренебрежительно — с царицей Тамарой и Лермонтовым, с Тургеневым и Полиной Виардо, фривольно, но все же почтительно, — с Верленом и Сезанном, высказывая свое поэтическое кредо и жалуясь на недостаточно уважительное к себе отношение со стороны современников (даже с оттенком некоторой фронды): «Небось / не напишут / мой портрет, — не трут понапрасну кисти. / Ведь тоже / лицо как будто, — / ан нет, / рисуют / кто поцекистей»,

Гораздо ярче спиритический настрой проступает у него в стихотворении «Сергею Есенину». Р. Якобсон считал его попыткой Маяковского заковать собственную тягу к смерти (но это заклятие жизнью, по замечанию Якобсона, «звучит еще могильнее, чем последние стихи Есенина»¹²⁶).

¹²⁶ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Указ. соч. С. 25. Следует между тем уточнить, что «заклятье жизнью», призванное парализовать соблазн есенинского самоубийства, было не только индивидуальным, но и тогдашним расхожим приемом. Ср. выступление С. Городецкого на поминальном вечере в Доме работников просвещения 21 февраля 1926 года: «Теперь во всей России невероятное количество статей написано на смерть Есенина <...> И вот мне кажется, что нужно эту огромную волну организовать в том направлении, чтобы она не превращалась в шопеновский похоронный марш примирения и скорби, а превратить ее в активное дело, чтобы молодежь теперешняя влюблялась не в такие строчки, что, мол, “На рукаве своем повешусь”, а в

Ощутима тем не менее и другая, весьма специфическая направленность текста, просквозившая в многозначительной обмолвке — там, где с осуждением говорится о «заупокойном ломе», принесенном к есенинской могиле: «В холм / тупые рифмы / загонять колом». Висельников, наподобие Есенина, как и всех вообще «заложных покойников», фольклорный обычай предписывал хоронить именно так — то есть вбивая кол в могилу или в мертвеца¹²⁷, чтобы предотвратить их губительное возвращение. (Ср. в антирождественских стихах кол, загнанный в живот «буржую», или в черновике открытого письма Горькому (1927): «Столько-то увесистых томов / как столько-то колов / Русью загоняет в Русь Романов».) И ниже: «А к решеткам памяти / уже / понанесли / посвящений / и воспоминаний дрянь». Упоминание «дряни» и, чуть ранее, «заупокойного лома» (первоначально было — «хлама», см. в статье «Как делать стихи»), принесенных на могилу Есенина, навеяно фольклорным оберегом. Ср. у Зеленина: «Во многих местах Европейской России существует обычай кидать на могилы некоторых заложных покойников (большой частью самоубийц) разные вещи: ветки древесные, клочки сена или соломы, щепки, землю, камни. Обычай этот существует у многих народов земного шара, между прочим, у литовцев, у евреев, у киргизов и др.» По поводу заградительной «решетки» нам остается сослаться на другое замечание Зеленина: могилу заложного покойника принято было ограждать *кольями*¹²⁸.

На деле, фольклорно-магический подход означен в стихотворении уже с первой строки: «Вы ушли, / как говорится, / в мир в иной. / Пустота... / Летите, / в звезды

те строчки, где Есенин с необычайной смелостью и радостью бросается на жизнь, пожирает ее и выковыривает из жизни свои очаровательные песни. Вот, товарищи, в этом направлении и надо повести сейчас наши чувства, чтобы не обратить их в какой-то комок слез, судорожно сжимающихся в горле (ср.: «В горле / горе комом — / не смешок». — *М.В.*), а превратить их в живое дело». — *Городецкий С.* Памяти С. Есенина // Есенин: Жизнь. Личность, Творчество / Под ред. Е. Никитиной. М., 1926. С. 49. Посмертная травля Есенина началась позже — в январе 1927 года («Злые заметки» Бухарина).

¹²⁷ Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 51, 53, 54. Насчет евреев Зеленин напутал: еврейский обычай предписывает класть камни на могилы, причем в знак уважения к мертвецам.

¹²⁸ Там же. С. 63, 93, 100.

врезываясь». Очерчен совсем не тот звездный путь, который Маяковский изображал в «Про это», не говоря уже об астральных утопиях первой половины 20-х годов. По народным поверьям, «самоубийцы, повесившиеся и утопившиеся, по смерти принимают вид звезды и обрекаются на вечное скитание»¹²⁹.

Придавая здесь, во имя земной жизни, резко отрицательную трактовку своим недавним космическим и биокосмическим увлечениям, Маяковский молчаливо обращается к антипролеткультовским выпадам Троцкого начала 1920-х годов. В статье «Пролетарская культура и пролетарское искусство» тот писал: «В космизме есть элементы почти что дезертирства от сложных и для искусства тяжелых дел земных в межзвездные сферы». (Ср.: «Это время — / трудновато для пера»; «Для веселия / планета наша / мало оборудована».) «Тем более, — продолжал Троцкий, — что *межзвездных пустот* во вселенной много больше, чем звезд. Как бы эта сомнительная тенденция <...> не привела кое-кого из космистов к <...> святому духу, в коем и без того много *поэтических покойничков* успокоивается»¹³⁰. И затем — слова, которые теперь, в начале 1926 года, звучали особо впечатляюще, хотя были обращены к пролетарским, а не «крестьянскому» поэту: «Силки и петли, раскинутые перед пролетарскими поэтами, тем опаснее, что поэты эти сплошь молодые <...> Но этого примитивного хмеля хватили, в конце концов, и вполне буржуазные писатели, чтобы расплатиться затем за него реакци-

¹²⁹ Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 52.

¹³⁰ Троцкий Л. Литература и революция. С. 165. Мотив космической «пустоты» у Маяковского мог, помимо статьи Троцкого, поддерживаться юношескими стихами самого Есенина, прочитанными им Блоку в 1916 году и спустя десять лет, уже после есенинского самоубийства, процитированными Мурашевым: «Рано ли, поздно вонжу я / В ребра холодную сталь. / Нет, не могу я стремиться / В вечную сгнившую даль. / Пусть поглупее болтают, / Что их загрызла мета; / Если и есть что на свете, — / Это одна пустота». — Мурашев М. А. Блок и С. Есенин (Страницы из воспоминаний) // Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. С. 68. Ср. в том же сборнике разбор космических образов Есенина, включая упоминание о его «космической устремленности»: Ильина А. (Сеферяни). Русь. Расея. Россия. СССР. С. 105. С. Шаргородский проищательно отметил зависимость текста Маяковского от стихотворения Хлебникова «Памяти И. В. И[гнатьева]»: «И на путь меж звезд морозных / Полечу я не с молитвой, / Полечу я мертвый, грозный, / С окровавленную бритвой» (устное сообщение).

онно-мистическим и всяким иным *похмельем*¹³¹. Ср. издательство Маяковского над алкоголизмом Есенина, закончившимся заgrabной «трезвостью».

Стремясь предельно ослабить заразительный эффект есенинского самоубийства и обаяние его предсмертных стихов, чтобы оградить советское общество от страшного висельника, Маяковский неосознанно прибегал к содействию обрядовых мотивов вроде вышеупомянутого «кола»; ср. там же каламбурно проскользнувшую бесовщину: «Подражатели обрадовались: бис!». Но одновременно Есенин словно распадается у него на вполне приемлемого «звонкого забулдыгу» — и на тех, кто вбирает в себя всю вампирическую сторону его образа, оплакивая гибель поэта, декламируя его стихи и создавая тем самым притягательный ореол вокруг заложного покойника. Соответственно свойства нежити, «погани» он переносит с Есенина на Собинова, слюнявящего его слово под «березкой дохлой», на друзей и почитателей самоубийцы (а заодно — на рапповских и прочих критиков), противопоставляя им хулиганство, стилизованное под живого Есенина: «Встать бы здесь / гремящим скандалистом: / — Не позволю мямлить стих / и мять! — / *Оглушить бы / их трехпалым свистом / в бабушку / и в бога душу мать! / Чтобы разнеслась бездарнейшая погань, / раздувая / темь / пиджачных пару-*

¹³¹ *Троцкий Л.* Указ. соч. С. 165—166. У Маяковского часто встречаются реминисценции из этой и других литературных заметок Троцкого. Скажем, экзотическое рассуждение последнего о Белинском: «Если бы живого Виссариона перенесли в наше время, он был бы, вероятно, — не скроем и этого от “Кузницы” — членом <...> Политбюро» (Указ. соч. С. 164.) — отозвалось в почти столь же заманчивом предложении, с которым Маяковский в стих. «Юбилейное» обращается к Пушкину: «Были б живы — / стали бы / по Лефу соредатор». Применительно к есенинскому контексту ревнивое внимание Маяковского мог привлечь хотя бы прочувствованный и выпранный некролог Троцкого — «Памяти Сергея Есенина», многократно тогда переиздававшийся. Троцкий, как хорошо известно, всегда симпатизировал Есенину и оказывал ему поддержку в трудных обстоятельствах. В том же мемориальном сборнике, где был перепечатан этот некролог, опубликована и речь Мариенгофа «О друге», где автор вспоминал, как во время гонений на имажинизм «своего “Звездного быка” Есенин напечатал в поезде Троцкого, в его типографии». — Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. С. 56. По свидетельству В. Наседкина, «идеальным, законченным типом человека Есенин считал Троцкого». Цит. по: Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания *Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Состав. С. Шумихин и К. Юрьев. М., 1990. С. 700.

сов, / чтобы / врассыпную / разбежался Коган, / встреченных / увеча / пиками усов». Весь смысл скандального выпада состоит в том, что, согласно Зеленину, «свист — языческий оберег от нечистой силы»¹³².

Выполняющая «социальный заказ» ударная концовка, которой так гордился Маяковский, — «*В этой жизни / помереть / не трудно. / Сделать жизнь / значительно трудней!*» — отражает позицию официального оптимизма в том виде, в каком ее ранее сформулировал Безыменский («О знамени и поросенке», 1924): «*Умереть? — да это, брат, пустое! / Жить смогли! — а это тяжелей*». (Из этого популярного текста Маяковский позаимствовал, среди прочего, упоминание «аванса и пивной», тоже связанных у Безыменского с самоубийством персонажа.) В трактате «Как делать стихи» Маяковский уже почти не скрывает вражды к погибшему поэту, и вся посвященная разбору этого стихотворения часть текста — а равно и его антиесенинские высказывания на диспутах или в стихотворении «За что боролись!» — представляет собой как бы литературно-аналитическое воспроизведение фольклорной операции по обезвреживанию загробного «упадочника», совмещенной здесь с дидактической утилизацией есенинской смерти для показа техники стиха.

Даже в столь негативном плане его контакт с потусторонним персонажем указывает на смутные реликты веры в личное бессмертие, чисто техническая перспектива которого так окрыляла Маяковского в «Про это». Положительный аспект «спиритизма» состоит в том, что, как и положено шаману, он вступает в проникновенный контакт с потусторонними большевистскими властями — Лениным, комиссарами, с Нетте, канонизированным в качестве парохода (так раньше Маяковский становился тротуаром или собакой, а в советское время, уподобляясь Безыменскому, «чувствовал себя заводом»). Прикасаясь к их вечности, он сверяет с ними правильность партийного пути либо душевно отчитывается перед усопшими товарищами.

Естественно, что мистические собеседования он адаптирует к хорошо знакомой ему церковной традиции. «Разговор с товарищем Лениным» окутан атмосферой исихастского визионерства: сумрак, гасящий житейскую суету («суматоху явлений»), сосредоточение ума на метафизическом образе — «фотографии на белой стене», заменившей

¹³² Зеленин Д. Указ. соч. С. 135.

икону Богоматери, к которой скорбно взывал герой «Облака». Духовный взлет, обусловленный оживлением ленинского портрета, по-советски изливается административным восторгом: «Я встал со стула, / радостью высвечен, — / хочется / идти, / приветствовать, / рапортовать!» В то же время новое благочестие носит, разумеется, инвертированный характер, вследствие чего «Разговор» смахивает на отчет беса перед Люцифером: «Товарищ Ленин, / работа адская / будет / сделана / и делается уже».

Да и вообще в ночные медитации Маяковского проникает непредусмотренная фольклорно-романтическая бесовщина, привносимая самой памятью жанра. В 18-й главе «Хорошо!» мотив коммунистического спиритуального бессмертия явно омрачен страхом духовидца, столкнувшегося с загробными чудовищами. Сперва повествователь, обзревая лунной ночью стены Кремля, решительно заявляет, что не войдет в ленинский мавзолей — «души не смущу мертвизной». И все же неведомая сила властно притягивает его к мертвецам: «Но / могилы / не пускают, / и меня / останавливают имена». Прогулка по некрополю перетекает в мысленный диалог с казенными мощами большевистских угодников, которые в зловещем лунном сиянии пробуждаются, однако, на манер Дракулы или балладных вампиров: «И чудится мне, / что на красном погосте / товарищей / мучит / тревоги отравы. / По пеплам идет, / сочится по кости, / выходит / на свет / по цветам / и по травам». Рассеивая навьи чары и несколько косноязычно заверяя жутковатых кладбищенских собеседников: «Ваши / великие тени / ходят, / будя / и вода»¹³³, — повествователь настойчиво убеждает их вернуться в могилы, к вечному покою: «Спите, / товарищи, тише... / Кто / ваш / покой отберет?»

Между тем Маяковского мучит та же «тревоги отравы», что и обитателей «красного погоста», — пресловутое за-

¹³³ Внезапно выскакивает какой-то «ходя» — тени получились китайские. Что касается тревожного пробуждения балладных мертвецов с Красной площади, то оно уже описывалось в советско-мистической литературе. Ср. у Санникова («Гимн могил»): «Каждой ночью, как только по городу / Стихнет шум и потухнут огни, / Под Кремлевской Стеной, в могилах, / Пробуждаются мертвецы. / Черным строем встают из мрака, / Черным строем вступают в Кремль; / На измученных лицах тревога, / На одеждах — застывшая кровь <...> / Каждой ночью с Кремлевской башни / Раздается рабочий гимн — / Это мертвые о борьбе поют, / Это мертвые будят живых».

силе «быта», который он в социальном плане отождествлял с обуржуазиванием, комчванством, мещанством и т.п., а в плане своей индивидуальной мифологии — с косным Временем (см. у Якобсона и Поморской). Однако ненавистный «быт» стал для него в итоге очередным синонимом жизни как таковой¹³⁴ (в предсмертном письме он, наконец, воссоединил оба понятия) — и, в первую очередь, жизни чужой и чуждой, не принимавшей его к себе, не признававшей своим. И хотя он всегда восхвалял «жизнь», в противовес пугавшей его «мертвечине», но, за пределами его индивидуального житейского благополучия, это было лишь то существование, что обретало себя в тектонической динамике и гиперболических формах грядущего вселенского изобилия; а окружающую его повседневную, биологически и социально устоявшуюся жизнь он, в сущности, ненавидел и всячески изничтожал в своей поэзии. Революция санкционировала его призывы к свирепому истреблению «старого мира», но, как он ни пытался душевно отождествиться с миром «новым», услужливо съезжаясь до его размеров, а с другой стороны, приписывая ему приметы вождя будущего¹³⁵, неблагодарный советский «быт» третировал и футурологический гигантизм Маяковского, и его изумительный поэтический дар, и в конечном счете его самого.

Все противники Маяковского: завистники, рапповские и прочие злопыхатели, бюрократы, мещане, высокое на-

¹³⁴ Если обратиться к тому, что конкретно подразумевалось под «бытом», то окажется, что Маяковский и здесь был удручающе банален. По устному замечанию С. Шаргородского, Маяковский ни в чем — за вычетом некоторых лэфовско-эстетических нюансов — не отступал от штампов благонамеренной борьбы со старым «бытом», укоренившихся с начала НЭПа. В 1928 году, например, вышел даже коллективный антибытовой памфлет, очень схожий с саркастической риторикой Маяковского, включая каноническое осмеивание «канареек», безвкусных, но идеологически выдержанных картин, портретов Ленина и прочих принадлежностей пережившего мещанства, с которым тогда продолжала воевать вся советская литература. См.: *Богданович В., Рысс Е., Воеводин В., Сегаль И.* Быт против меня. Л., 1928.

¹³⁵ Он прекрасно знал цену своей насквозь лживой пропаганде. В стих. «Было-есть» (1927) Маяковский сладостно изображает советскую действительность: «Дети играют, / цветет сквер, / а посредине — Ленин». Через три года, в «Во весь голос», выясняется, что все выглядело несколько иначе: «Неважная честь, / чтоб из этих роз / мои изваяния высились / по скверам, / где харкает туберкулез, / где блядь с хулиганом / да сифилис».

чальство, проигнорировавшее его юбилей, словом, все представители «безжалостных правительств» (черновик «Во весь голос») — ведут происхождение от его вечного врага и двойника, тоже успевшего, однако, деградировать на волшебной советской земле. *Повелитель Всего* и небесный *Победоносец* из «Войны и мира» перевоплотились в *главначпуса Победоносикова*, вознамерившегося перевести свою канцелярию в «общемировой и междупланетный масштаб». «Баня» — это, в частности, донос Фосфорической женщины на Победоносикова, в котором, сквозь злободневно-аллюзионный камуфляж (помесь изгнанного Троцкого с бюрократом-перерожденцем), проглядывает всемогущий советский Золотой Телец, сохранивший, в память о своем библейском прообразе, «портфель светло-желтого молодого теленка с монограммой».

Риторика большевистской чистки, встроенной в футурологическую перспективу, отчетливо ассоциируется здесь не только с общехристианской «баней пакибытия», но и с «баней» хлыстовских радений, очищающей души избранных для эскапистского взлета в Царство Небесное. Эскапистскими импульсами заряжена и его пьеса.

Оставляя Победоносикова на грешной земле, Маяковский, по существу, — при всей бравурности победного финала — спасается от него бегством, в обличьи своих героев возносясь на «машине будущего» в Елисейские Поля коммунизма. Вскоре, в 1930 году, он переселился туда навсегда.

В его последней большой вещи — «Во весь голос» — тема «Памятника» окрашена чисто религиозными упованиями. Само по себе обращение поэта к далеким потомкам, доносящее его грохочущий голос из-под руин сегодняшнего дня, — сквозная тема XVIII века. Ср. у Ломоносова: «Из самых развалин <...> в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев». Наибольшего распространения, под влиянием Державина, этот «голос» получил в конце XVIII — начале XIX столетия: см. «К бардам потомства» И. Кованько, стихи Клушина («В грядущи времена о нас / Воспомнят ли когда потомки?»), Д. Хвостова (слово поэта, «гремящее сквозь цепь веков»). Если уж искать ориентированные на Горация источники поэмы «Во весь голос», то уместней обращаться не к пушкинскому «Памятнику» с его «добрыми чувствами», «свободой» и «милостью к падшим» — ценностями, вовсе чуждыми Маяковскому, — а к абсолют-

но культовой доминанте XVIII века и, прежде всего, к «памятникам» Державина. В одном из них — «Приношении монархине» — бессмертие поэта обусловлено тем, что его Муза вдохновенно служила государыне, а потому *«пройдет сквозь тьму времен и станет средь потомков»*. Так же точно стих Маяковского, посвятившего себя рабочему классу, *«громаду лет прорвет»* и *«дойдет через хребты веков»* к *«товарищам потомкам»*.

Презрительно отвергая «бронзы многопудье» и «мраморную слизь» ради общего памятника — социализма, Маяковский и здесь подчиняется одическому канону, заданному как Горацием, так и христианским осуждением гордыни; ср., например, в «Памятниках» Пушкина и Державина или в «Монументе милосердию» последнего: *«Перун небес чего коснется, — / И медь, и мрамор расплывется, — / Противится гордыне Бог»*. Превознося императрицу Елизавету, Поповский писал: *«Россия не в металлах ломких / Твой внешний изъясняет вид, / Но дел изображеньем громких / И славою весь свет дивит»*. Ширинский-Шихматов сулил Петру памятник не в меди, а «в сердцах», Семен Бобров памятником царю объявлял преобразенную им Россию и т.д. Той же традиции следовали Гоголь в «Завещании» и пародировавший его Фома Опискин Достоевского, — к которым почему-то принято возводить идолоборческую тему в «Во весь голос», — а в советскую эпоху Крупская и прочие противники создания монументов Ленину, включая самого Маяковского (см. выше, в гл. «Ленин и партия»).

От русской классической поэзии XIX века, с ее эмоциональной чуткостью, печальным скепсисом и лирической приглушенностью, он зато отторгается, бесцеремонно оспаривая самые задушевные ее темы. *«И не как свет умерших звезд доходит»* — это вызов, брошенный «Угасшим звездам» Фета: *«Может быть, нет вас под теми огнями: / Давняя вам погасила эпоха, — / Так и по смерти лететь к вам стихами, / К призракам звезд, буду призраком вздоха!»*; оглушительный «голос», вламывающийся к массовидным потомкам, насквозь полемичен по отношению к Боратынскому, который застенчиво высматривал далекого единичного читателя: *«Мой дар убог и голос мой негромок, / Но я живу, и на земли мое / Кому-нибудь любезно бытие: / Его найдет далекий мой потомок / В моих стихах; как знать? Душа моя / Окажется с душой его в сношенье,*

/ И как нашел я друга в поколение, / Читателя найду в потомстве я».

Решительное предпочтение, отдаваемое в «Во весь голос» зычному стихотворному агитпропу перед мандолинно-романсовой лирикой, примыкает к старой антитезе «лиры и трубы» (ср. Эйхенбаум, 1918). Мне уже приходилось, в связи с «Облаком», говорить о том, что эту универсальную классицистскую дихотомию (ср. хотя бы у Хераскова во «Владимире»: «Не превращайте вы в свирель трубу мою»), поддержанную всей утилитарной традицией русской культуры, в начале XX века демонстративно возродила леворадикальная поэзия в лице Скитальца. В данном случае актуальнее выглядит, вероятно, пример Демьяна Бедного (от невольного подражания которому Маяковский предостерегал Тынянов), громогласно противопоставлявшего лирическому «пению», скрипкам и прочим «музам» свой «твердый стих», гражданский «подвиг ежедневный»: «Просты мои песни и грубы, / Писал я их, стиснувши зубы. / Не свирелью был стих мой — трубой»; «Пусть я лишь грубый слух пленяю / Простых рабочих, мужиков, / Я это в честь себе вменяю, / Иных не надо мне венков».

На деле параллель между автором «Во весь голос» и Демьяном как главным партийным стихотворцем имеет более конкретный характер, причем прослеживается она через цитировавшиеся ранее заметки Троцкого о пролетарской культуре. У Троцкого, недавно осмеянного им в «Бане», Маяковский позаимствовал некоторые нормативные представления о большевистском поэте, спроецировав их на самого себя. Выдвигая, в противовес пролетарским писателям, Демьяна как подлинного «поэта революционной России», Троцкий заявлял: «*Это большевик поэтического рода оружия* (ср. «оружия излюбленного рода». — М.В.). И в этом исключительная сила Демьяна. *Революция для него не материал для творчества, а высшая инстанция, которая его самого поставила на пост*». Такой же мотив жестко декретированного назначения, сопряженного с отказом от поэзии в ее привычном понимании, с первых строк вводится Маяковским: «Я, ассенизатор и водовоз, *революцией мобилизованный и призванный*».

Посредством этих утрированно-пролетарских самоотождествлений (хотя отчасти подсказанных розановской иронией над неприкаянным Мережковским; см. в гл. «Розанов») он демонстрирует внутреннюю сопричастность

«атакующему классу», а последняя, в свою очередь, воскрешает стертые рефлексy Пролеткульта и «Кузницы», на что указывает и знаменитое сравнение трудового стиха с «водопроводом» — «Мой стих / трудом / громаду лет прорвет / и явится / весомо, / грубо, / зримо, / как в наши дни / вошел водопровод, / сработанный / еще рабами Рима». Подсказано оно, видимо, Вас. Казиным (1923 г.): «Многим и не вздумать никогда, / Что живет в искуснике-поэте / Сын водопроводного труда» («Мой отец простой водопроводчик...»)¹³⁶. Другой, несколько более престижный, источник сравнения — Ницше: «Но тут в мертвой пустыне раздалась звуки: от земли, клокоча и хрипя, как по ночам журчит к клокочет вода, запертая в водопроводных трубах, потекли звуки, и, наконец, из них образовался человеческий голос»¹³⁷.

Перед ареопагом неведомых божеств Маяковский — *de profundis*, из-под толщи «сегодняшнего говна» — отстаивает свое родство с ними, свое право на век грядущий, добытое подвижничеством. На этом посмертном суде он оглашает собственное житие — житие неустанного словесного воителя и труженика на смрадных пажитях социализма, пролетарского послушника-нестяжателя, облаченного в ризы духовной чистоты, которые символизирует единственное его достояние — «свежевымытая сорочка» (ибо агиография не совпадает с биографией). Предельной формой аскетического подвига служит очередное жертвенное распятие слова — «умри, мой стих, умри, как рядовой», — восходящее, в частности, и к мотиву абсолютного самоотречения в «Облаке». Христианская смерть стиха — залог триумфального бессмертия Логоса, который, в свою очередь, становится теперь гарантом личного бессмертия

¹³⁶ То обстоятельство, что у Маяковского действующий поныне водопровод «сработан еще рабами Рима», связано, видимо, с пролеткультовской же идеей о пролетариате как правопреемнике или даже прямом перевоплощении античных рабов и всех вообще угнетенных тружеников старого мира (но симптоматично, конечно, и косвенное сближение современной Советской России с рабовладельческим Римом). Ср. стихи М. Герасимова: «Мы клали камни Парфенона / И исполинских пирамид, / Всех Сфинксов, храмов, Пантеонов / Звенящий высекли гранит» («Мы») или первомайскую мистерию 1920 года «Освобожденный труд»; о последней см.: *Гвоздев А., Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Л., 1933. С. 270.

¹³⁷ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Указ. соч. С. 210.

самого поэта: «Явившись / в Це Ка Ка / идущих светлых лет, / над бандой / поэтических / рвачей и выжиг / я подыму, / как большевистский партбилет, / все сто томов / моих / партийных книжек».

Его неодолимо-осязательный Логос по праву ворвется в грядущее, как некогда врывался к Богу — не только врагу Маяковского, но и потрясенному читателю его книжек.

Любопытно, что на сей раз он снова, помимо Розанова (некрасовские стихи «как поэтический паспорт», предъявляемый «далекому потомку», см. в гл. «Розанов»), обращается за поддержкой к пролеткультовской топике с ее футурологической похвальбой; ср. стих. «Пролетарским поэтам» И. Садофьева: «*В царство Грядущего*, как лучшие из всех, / От масс достойно избраны их первыми Депутатами... / Вселенная примет и признает только тех, — / Которые к Ней явятся с Нашими Мандатами».

Подобно поэтическим «мандатам» Садофьева, «партийные книжки» — это загробный магический пароль, пропуск в рай, представленный в православной традиции «разрешительной» или «скорописчатой» грамотой, которую клали покойнику в гроб, дабы он беспрепятственно прошел все потусторонние мытарства, чинимые бесами, — «рвачами и выжигами»¹³⁸ у Маяковского. Фигуры последних внушены прежде всего условиями самого жанра, предусматривавшего непременно упоминание о клеветниках, глупцах или завистниках, тщетно пытавшихся помешать поэту стяжать бессмертие. Православно-демонологическое переосмысление данного мотива Маяковский мог встретить в хрестоматийном «Лебеде» Державина: «Необычайным я паренем / От тленна мира отделюсь, / С душой бессмертною и пенем, / Как лебедь в воздух поднимусь. / В двояком образе нетленный, / *Не задержусь* в вратах мытарств; / Над завистью превознесенный, / Оставлю под собой блеск царств». К этому месту Державин дает следующее пояснение: «У католиков признается чистилище, а у греко-россиян принимаются по легендарным преданиям (в Четиях Минеях) мытарства, или заставы, из духов состоящие, где души должны дать отчет в злых и добрых своих делах».

Вход в коммунистический парадиз охраняет «Це Ка Ка», то есть Центральная контрольная комиссия, выпол-

¹³⁸ По блестящему наблюдению Е. Толстой, «рвачи и выжиги» кодируют Греча и Булгарина с его знаменитым *Выжигиным*.

няющая тем самым роль, которая в христианской традиции придана ап. Петру. Именно ему, стражу райских врат, Маяковский в «Облаке» сулил «ки-ка-пу» как более совершенный вариант Эдема. *Це Ка Ка* связано с *ки-ка-пу* преемственностью, вновь говорящей о пробуждении давних акустических и смысловых элементов в сознании Маяковского накануне его гибели. Помимо того, *Це Ка Ка* содержит в себе самоочевидные фекальные ассоциации инфантильного толка, словно подытоживающие мотив «окаменевшего говна» и образ Маяковского — «ассенизатора», означенные в начале текста и теперь, если угодно, пропущенные через некий анальный катарсис.

В своей новой метафизике он уже не смог выйти из коммунистической орбиты и в прощальном письме, по выражению Ходасевича, «расшаркался» перед властью. Трагический мещанин, советский Вертер, он на пороге смерти возвращал долги «товарищу правительству» («безжалостному правительству», как он назвал его в черновике): «В столе у меня 2000 руб. — внесите в налог. Остальное получите с Гиза».

Это была плата кремлевскому Харону.

О причинах его самоубийства написано столько, что я не вижу необходимости продолжать эту тему¹³⁹. Ограничусь лишь иллюстративными ссылками на данные религиозного опыта, которые я склонен рассматривать как чисто метафорический, но все же весьма емкий и впечатляющий комментарий к судьбе Маяковского.

Изначально отождествляя себя, при служебно-медиа-тивном содействии одических приемов и авангардистских гипербол Пшибышевского, с древнейшими образами мирового тела, он с точки зрения христианской аскетики неминуемо впадал в грех дьявольской гордыни (чреватый добровольным самоуничтожением). Ср., например, видение Аввакума, описанное им в пятой челобитной царю Алексею Михайловичу:

«И Божиим благоволением в нощи вторья недели против пятка, распространился язык мой и бысть велик зело,

¹³⁹ Достаточно, вероятно, привести свидетельства Л. Брик: «Всегдашние разговоры его о самоубийстве! Это был террор»; «Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и, как каждая хроническая болезнь, она обострялась при неблагоприятных условиях». *Брик Л. Последние месяцы // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays.* P. 17, 18–19.

потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесами по всей земли распространился, и потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь».

Цитируя приведенные слова Аввакума, М. Плюханова пишет: «Дм. Ростовский, возмущенный кощунственным характером этого видения, комментирует его текстом видения Антония Великого: “Восклепа иногда демон во врата монастыря, и исшед аз видех человека паче меры великостию, возносяща главу аж до небес, и егда его вопросих: кто еси? Отвеща: “аз есмь сатана”. Но Аввакум болий того сатаны бысть”, — добавляет он. Этот комментарий в принципе не противоречит самосознанию Аввакума. Особенности его визионерства обусловлены отнюдь не обожествлением самого себя, а сознанием своей огромности. Поэтому он способен увидеть в себе не только всеобъемлющего Христа, но и всеобъемлющего Антихриста»¹⁴⁰ (см. в нашей работе о Маяковском-«богодьяволе»).

Тот, тесно связанный с данным и не менее архаический тип плотского, чувственного визионерства, о котором шла речь в начале этой работы и которым был обуян Маяковский, также всегда осуждался ортодоксальным мистицизмом как бесовская прелесть, рожденная самообольщением. Визионерам такого рода было присуще величественное сознание собственной святости (некоторые, вроде героя Маяковского в «Человеке», верили в свою телесную способность свободно путешествовать по воздуху, и их даже приходилось специально предостерегать от соответствующих экспериментов). Эти псевдосвятые, подобно Аввакуму, выказывали тягу к самоубийству, происшедшую от приступов мучительной тоски, овладевавшей ими после возвращения из заоблачных странствий на серую, скудную землю.

Когда Маяковский, дразня читателей, в «Человеке» восхвалял сладчайший вкус своей обильной слюны (в которой «покоится» язык), он вряд ли знал, что изображает классическое состояние одержимых. Игнатий Брянчанинов вспоминает об одном из них, петербургском чиновнике, — тот «видел свет телесными очами», физически обонял райское благоухание и «чувствовал во рту необык-

¹⁴⁰ Плюханова М. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. // Художественный язык средневековья. С. 188—189.

новенную сладость», от обилия коей слюна «начинала капать на пол». «Монах, выслушав этот рассказ, спросил чиновника: “Не приходила ли вам мысль убить себя?” — “Как же! — отвечал чиновник. — Я уже был кинувшись в Фонтанку, да меня вытащили”»¹⁴¹.

Мегаломания Маяковского — тоже всегда помышлявшего о самоубийстве — со временем перешла, так сказать, в футурологическую прелесть. После райских видений царства грядущего сегодняшний советский мир — злобный, мелочный и мнительный — мог вызывать только тоску и отчаяние.

Вожделенное будущее, как и постылая современность, как время вообще, рисовалось ему часто в виде солнечного божества. Но помимо Тельца, «рыжего» всадника или огненного дракона, Хронос запечатлен у Маяковского еще в одной группе предельно архаических образов, связанных с небом — «безглазым василиском» из юношеских стихов, а с другой стороны, примыкающих к тем «*ископаемо-хвостатым чудовищам*», с которыми он сравнил себя в предсмертной поэме, устремленной в лучезарное завтра. Это всевозможные циклопы и «слепые Вии», тоже сопрягающие в себе «старье» с грядущим, косную хтонику — с футурологическим «железом», побуждающим вспомнить, однако, о железном облике гоголевского прототипа: ср. чугунность Вия-Ленина в черновиках «V Интернационала» (отмеченную Якобсоном), а кроме того, «желанную железную бурю», окружающую циклопического вождя большевизма в другой поэме или, еще до нее, в «Рабочим Курска», допотопных тварей-«броненосцев», представляющих и от праисторических времен, и от социалистического будущего, таящегося в подземном железе: «От времен, / когда / прабабки носорожьи, / ящерьи прапрадеды и крокодилы, / ни на что воображаемое не похожие, / льдами-броненосцами катили, — <...> / Будущих времен машинный гул / в каменном / мешке / лежит — / и ни гу-гу. / Даешь! / До мешков, / до запрятанных в сонные, / до сердца / земного / лозунг долез» — и тогда «изпод Курска / прямо в нас / *настоящую* / земной любовью брызнул / будущего / *приоткрытый* глаз». Ср. в поэме о Ленине сочетание «*настоящей*» сути «самого земного» героя, «*настоящей*» любви к нему с его мертвенной «заспан-

¹⁴¹ Святитель Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты: В 2 т. СПб., 1886. Т. 1. С. 235—237, 239.

ностью» и «сощуренным», но сверхпроницательным, пронзающим глазом. В ленинском *прищуре* проскальзывают приметы *ящера*, упомянутого в «Рабочим Курска», и в «Первомайском поздравлении» приданные (взамен одноглазости солнца из ранних стихов) самому солнцу, освещающему здесь путь в социализм: «Товарищ солнце! — / Не щурься и не ящерься».

Такое же ископаемо-хвостатое чудовище соединяет в обличье стального, суперсовременного Бруклинского моста седую древность с будущим: «Если / придет / окончание света — / планету / хаос / разделает в лоск, / и только / один останется / этот / над пылью гибели / вздыбленный мост, / то, / как из косточек, / тоньше иголок, / тучнеют / в музеях стоящие / ящеры, / так / с этим мостом / столетий геолог / сумел / воссоздать бы / дни настоящие».

Словом, в самом грядущем безошибочно распознаются черты праисторического монстра — стальной, но все-таки китообразной «туши Авроровой» или же Левиафана, которого надо извлечь, добыть, как добывали руду, завещанную «ящерьими прадедами»: «Будущее / не придет само, / если / не примем мер. / За жабры его, — комсомол! / За хвост его, — / пионер!» («Выволакивайте будущее!»). За всей этой разнородной хтоникой сквозит ее общий архетип — древнейший образ исполинского Змея, свернувшегося кольцом и пожирающего собственный хвост. Это и был, лишь частично адаптированный к заемным библейско-христианским образам, подлинный космический «отец» Маяковского, заменивший ему презираемую домашнюю родню.

Тот животно-«первобытный», «варварский» примитивизм, который Тастевен считал случайной чертой футуристов — только «проекцией их личности на доисторическом фоне»¹⁴², — был глубинной сутью этого движения, с наибольшей силой и очевидностью сконцентрированной именно в Маяковском. При таком подходе его бесчисленные зоологические метаморфозы представляются поиском какого-то забытого тотема, знаком и воплощением утробной ностальгии по родному неолиту. Обвинение, брошенное им коммунистам в «IV Интернационале», — «К гориллам идете! / К духовной дырке! / К животным возвращаетесь вспять!» — он мог бы с равным правом адресовать самому себе, что он и сделал, хотя по другому по-

¹⁴² Тастевен Г. Указ. соч. С. 47–48.

воду, в поэме «Про это»: «Косматый. / Шерстью свисает рубаха <...> / К своим пошел! / В моря ледовитые!»; «Мои свои?! / Д-а-а-а — / это особы. / Их ведьма разве сыщет на венике! / Мои свои / с Енисея / да с Оби / идут сейчас, / следят четвереньки».

В последней поэме Маяковский обращался к потомкам. Сегодня мы вправе сказать, что он ошибся направлением. Ему следовало бы воззвать к далеким предкам — там он был бы среди своих.

Маяковский глазами Якобсона*

Важнейшим этапом в оценке творчества Маяковского стала для Якобсона, как и для многих других критиков, сама смерть поэта, на которую он откликнулся знаменитой статьей «О поколении, растратившем своих поэтов». Подытоживая здесь жизненный и литературный путь Маяковского, Якобсон подвергает демонстративной ревизии многочисленные негативные суждения, высказывавшиеся о нем в эмиграции и на родине поэта, переводя их в положительный план. Статья, изобилующая скрытыми цитатами, насквозь полемична. Центральной для Якобсона была здесь проблема творческой целостности Маяковского, в которой ему часто отказывали критики. И в советской, и в эмигрантской публицистике многих шокировала немотивированная резкость перехода от космического бунтарства бывшего футуриста к советской благонамеренности, увенчанной поэмой «Хорошо!», несовместимость агрессивной-субъективистской и официальной сторон его облика. Реагируя на самоубийство Маяковского, большевистская печать либо растерянно твердила о случайности этого шага, либо ссылалась на рецидив богемного индивидуализма поэта, не сумевшего до конца слиться с новой реальностью. С другой стороны, в эмигрантских изданиях эта целостность обычно не оспаривалась, но зато трактовалась как бездушный сервизм, закономерно разрешившийся деградацией и ранней гибелью стихотворца, — позиция, разумеется, абсолютно неприемлемая для Якобсона.

Отстаивая свое представление о сквозном единстве творческого пути поэта, Якобсон с самого начала бросает вызов позиции Троцкого, который когда-то подчеркивал фрагментарность всей вообще поэзии Мая-

*Доклад, прочитанный на Международном конгрессе «100 лет Якобсону» (Москва, декабрь 1996 г.) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. № 4.

ковского, увязывая анархический сепаратизм ее сегментов с истерическим эгоцентризмом автора. В 1923 году Троцкий писал:

«У Маяковского каждая фраза хочет быть максимумом, пределом, вершиной <...> *целое ускользает от него* <...> Части не хотят подчиняться целому <...> Оттого *нет целого* и нет динамики»¹.

В противовес этому Якобсон утверждает:

«Поэтическое творчество Маяковского от первых стихов <...> до последних *едино и неделимо. Диалектическое развитие единой темы. Необычайное единство символики*. Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается в не такой мотивировке, или же, напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики — трагической и комедийной, как в средневековом театре»².

Якобсоновский тезис обращен одновременно и против Тынянова, который в статье «Промежуток» (1924) утверждал, что оксюморонное единство приемов Маяковского, возводимое им к традиции XVIII века, в советскую эпоху расслаивается:

«Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в “высокости”, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого — в том, что в XVIII веке называли “близостью слов неравно высоких”, а также “сопряжением далековатых идей”. И далее: “Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все более распадаются; низкий уходит в сатиру (“Маяковская галерея”), высокий — в оду (“Рабочим Курска”). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает дупланность Маяковского»³.

¹ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1993. С. 121.

² Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. [1931] // Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975. С. 10.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 175—176.

Подчеркивая, в противовес Троцкому и Тынянову, необычайное единство творчества Маяковского, Якобсон вдобавок заменяет здесь тыняновские определения — ода и сатира — на более расплывчатые «трагический» и «комедийный» планы, избегая тем самым жанрового соотношения Маяковского с державинской линией, прикреплявшей его к стихии служилой, государственной поэзии классицизма. Решительное предпочтение, как мы далее увидим, исследователь отдавал другим, романтическим ассоциациям — и аналогия со средневековым театром выглядела тут более уместно, хотя подсказал ее Якобсону скандальный памфлет Г. Шенгели «Маяковский во весь рост» (1927), где творчество Маяковского весьма пренебрежительно сопоставлено со средневековыми жанрами (теологическая поэма и миракль)⁴. Понятно, что Якобсон не захотел педалировать эту архаизирующую Маяковского тенденцию, так что вскользь брошенное им замечание о средневековой параллели более не развивается. Что же касается оды и сатиры, то полемизируя с не упомянутым в статье Тыняновым, Якобсон переносит акцент на лирический настрой поэзии Маяковского, воплотившийся в элегии как доминантной жанровой установке:

«К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую, к слову сказать, он отождествлял с лирикой вообще. На Западе об этом основном нерве поэзии Маяковского даже не подозревали. Запад знал только “барабанщика октябрьской революции”»⁵.

Надо заметить, что об этом не подозревало и большинство читателей Маяковского на Востоке. Декларируемый примат лирики над одой и сатирой призван был, во-первых, разрушить стереотипный авторский образ Маяковского, подготовив сочувственное отношение к поэту, подкрепляемое неизбежными романтическими аллюзиями, а во-вторых, ослабить впечатление о его связи с XVIII веком.

У Якобсона тут вообще ощутима полемика с совсем недавним формалистским прошлым, катализатором для которой послужила сама апология Маяковского. То, что в его специальных статьях интерпретировалось как проблема

⁴ Шенгели Г. Маяковский во весь рост. М., 1927. С. 34, 38.

⁵ Якобсон Р. Указ. соч. С. 28.

языка, теперь — в литературно-критическом эссе — переводится в психологический и биографический ряд. Среди прочего, рассуждение о *единой и неделимой теме* Маяковского — запоздалая отповедь Тынянову, который в «Промежутке» расслоение его творчества объяснял следующим образом:

«А толкает Маяковского на этот отдельный путь тема — тема, которая всплывает теперь над его стихами и не держится в них, навязчивая, голая тема, которая вызывает стихотворение <...> Тема верховодит стихом»⁶.

Тут же высказана мысль, уже довольно, впрочем, традиционная (эффектно использованная Троицким), — о самом Маяковском как главном герое его поэзии:

«Еще немного — и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет и станет на их место»⁷.

Если Тынянов говорит о приемах, разрушаемых гипертрофией авторского образа, то Якобсон перебрасывает тему в трагический регистр, резко оспаривая догматы формализма: «Формализм брал в кавычки лирический монолог, гримировал поэтическое “я” под псевдоним. Непомерна жуть, когда внезапно вскрывается призрачность псевдонимов, и, смазывая грани, эмигрируют в жизнь призраки искусства, словно — в давнишнем сценарии Маяковского — девушка, похищенная из фильма безумцем-художником»⁸.

Но полемический напор Якобсона направлен и в другую сторону. Пресловутый эгоцентризм Маяковского, столь раздражавший критиков, подвергается у него романтическому переосмыслению, инвертирующему традиционные выпады. Один из них принадлежит Шенгели, который насмешливо сравнил враждебное отношение «я» к «не-я» у Маяковского с философией Фихте⁹. Якобсон, со своей стороны, как бы подхватывает это сближение, но сообщает ему положительный смысл: «Если б мы вздумали перевести мифологию Маяковского на язык спекулятивной

⁶ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 176—177.

⁷ Там же. С. 177.

⁸ Якобсон Р. Указ. соч. С. 28.

⁹ Шенгели Г. Указ. соч. С. 9.

философии, точным соответствием этой вражды была бы антиномия “я” и “не-я”. Более адекватного имени врага не найти»¹⁰.

Однако это Маяковского толкуется Якобсоном как олицетворение общечеловеческого — космического — порыва: «Я поэт — это таран, тарахтящий в запретное Будущее, это “брошенная за последний предел” воля к воплощению Будущего, к абсолютной полноте бытия»¹¹.

В этой «абсолютной полноте бытия» нетрудно распознать символистско-гностическую плерому, а в устремлении «за последний предел» — романтическую беспредельность. Но Якобсон тщательно устраняет любую возможность для открытого сближения Маяковского с романтической и символистской традицией, могущей дискредитировать его претензии, как и претензии футуризма в целом, на духовную самобытность, и оттого оставляет впечатление недосказанности, то открывающей, то камуфлирующей главенствующую тему. Иначе говоря, Якобсон стремится подключить Маяковского к романтической и неоромантической традиции с ее культом поэта как пророка и искупительной жертвы, но подключить так, чтобы нельзя было заподозрить Маяковского в мифотворческом эпигонстве.

Творческому порыву в преображенное будущее у Маяковского, согласно Якобсону, противостоит «быт» — «тенденция к стабилизации настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесных окостенелых шаблонах»¹². Разумеется, такой «быт» не имеет уже ничего общего с литературным бытом в подаче Тынянова или Эйхенбаума и никак не соотносится с известной опоязовской дискуссией о литературном быте, завязавшейся с 1927 года.

Для Тынянова «Про это» — попытка «сдвинуть олитературенный быт» за счет обращения к «биографии, подлинному быту, мемуарам». Для Якобсона «Про это» — наоборот, «отчаянная схватка поэта с бытом». Получается, что быт в толковании Якобсона родствен быту в восприятии символистов, отчасти унаследованном советской литературой 1920-х годов, неустанно сражавшейся с тем же бытом, только взятым в негативном социально-политическом ос-

¹⁰ Якобсон Р. Указ. соч. С. 13–14.

¹¹ Там же. С. 12.

¹² Там же. С. 12.

вещении. Если в антитезе Маяковского «Будущее—быт» первое есть адекват или, вернее, социально-технологический суррогат романтической бесконечности и гармонии, то быт предстает зато набором конечных, ограниченных форм бытия — избитая романтическая дихотомия преподносится в облике чисто темпоральной оппозиции: будущее vs настоящее. Более того, настоящее показано у Маяковского в согласии с романтическим каноном «земного заточения» духа, о чем свидетельствует и подбор цитат, приводимых Якобсоном: «Загнанный в земной загон, влачу дневное иго я»; «Оковала земля окаянная». В якобсоновской трактовке судьба Маяковского явственно подтягивается к байроническому мифу: исполинского страдающего поэта уничтожает косная среда, одержимая повседневными заботами и глухая к веяниям вечности.

Дополнительный, но весьма существенный штрих заключался в том, что эта интерпретация должна была снять с советского режима ответственность за гибель Маяковского, переложив ее на общество — на «поколение». С этой целью Якобсон сочувственно цитирует слова Шкловского, посвященные памяти Хлебникова: «Прости нас за себя и за других, которых мы убьем... *Государство не отвечает за гибель людей*, при Христе оно не понимало по-арамейски и вообще никогда не понимало по-человечески. Римские солдаты, которые прибывали руки Христа, виноваты не больше, чем гвозди»¹³.

Итак, наряду с «бытом» в статье Якобсона представлен еще один суммарный образ — образ поколения, растратившего своих поэтов. Последнее вместе с самим Маяковским вводится Якобсоном в другой романтический ряд, рисуемый по Чаадаеву и с оглядкой на лермонтовскую «Думу» («Печально я гляжу на наше поколенье»), а помимо того — на старую статью Троцкого о пролетарских поэтах, где тот сурово осуждал их бегство от сегодняшнего дня в грядущие космические дали. Различимы тут и критические тирады Шпета насчет пагубной, самоубийственной природы русского утопического мышления. В своем «Очерке истории русской философии» (1922) Шпет писал:

«Русская философия — утопична насквозь <...>, Россия — не просто в будущем, но в будущем вселенском. Задачи ее — всемирные, и она сама для себя — мировая за-

¹³ Якобсон Р. Указ. соч. С. 12.

дача. Тут и специфическая национальная психология: само-
едство, *ответственность перед призраком будущих поколений*
<...> *нелюбовь и неумение жить настоящим, суетливое беспо-
койство о вечном*¹⁴.

Те же черты, вменяемые и поколению в целом, и Маяковскому как его представителю, подаются в эссе Якобсона в сострадательно-трагическом ракурсе: «Мы *слишком жили будущим*, думали о нем, верили в него, и *больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего*»¹⁵.

Отделяя Маяковского от государства, Якобсон тем самым очищает его и от обвинений в политическом сервилизме, отвергая образ служилого поэта, усердно поддерживавшийся самим Маяковским: «Термины классовой борьбы — только условные уподобления, только приблизительная символизация, один из планов, *para pro toto*»¹⁶. Если это утверждение, наглядно контрастировавшее с политической риторикой Маяковского, спроецировать на романтическую традицию, мы получим все ту же фундаментальную оппозицию романтизма, на сей раз облакаемую в формы пресловутой романтической иронии, хотя Якобсон, естественно, уклоняется от использования этого неудобного термина. Соответствующая тенденция развертывается на протяжении всей статьи. Показательно, например, такое заявление Якобсона, отдающее скорее уже Фридрихом Шлегелем: «Так же, как творческое Я поэта не покрывается эмпирическим Я, так обратно последнее не покрывается первым»¹⁷. Эмпирическое Я, подчеркивает Якобсон, цепенеет в профанных бытовых двойниках Маяковского, пародирующих его дерзания: «Это жуткий двойник, бытовое Я в поэме “Про это”»¹⁸.

В итоге биография Маяковского молчаливо стилизуется под романтическое или символистское жизнестроительство, телеологически устремленное к искупительной гибели. От этого прозрачного вывода статью не спасает даже упорная «материализация» метафизики Маяковского, которую Якобсон без особых на то оснований сближает с

¹⁴ Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 53.

¹⁵ Якобсон Р. Указ. соч. С. 33—34.

¹⁶ Там же. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 14.

¹⁸ Там же. С. 14.

«материалистической мистикой Федорова». Карабчиевский отмечает, что с федоровской утопией всеобщего воскрешения («Общее дело») несовместима мечта Маяковского о воскрешении только избранных, особо заслуженных¹⁹. Можно добавить, что и федоровская идея воскрешения отцов абсолютно чужда Маяковскому, ненавидевшему отцовское, вообще родовое начало. Достаточно вспомнить хотя бы эпизод встречи с покойным отцом в поэме «Человек». (Подробнее о теме «Маяковский и Федоров» см. в книге М. Хагемейстера, который в этом пункте поддерживает Карабчиевского²⁰.)

С федоровской «материалистической мистикой» Маяковского у Jakobsona увязывается «революция духа», провозглашенная в «V Интернационале». Jakobson решительно отказывается замечать ее банальную причастность символистской традиции (ср., допустим, превращение героя поэмы в пучки света с общемистическим преображением и Фаворским светом или, к примеру, со световым телом в «Четырех Евангелиях» А. Волынского; на это сходство мне указала Е. Толстая). Странно выглядит в подобном контексте цитирование Jakobsonом многозначительного заявления Маяковского по поводу «V Интернационала»: «А ты обратил внимание, что решение у моей логической задачи — заумное?»²¹. Правильнее было бы сказать — тесофское. Аналогично та мечта о грядущем «диалектическом синтезе» и «снятии всех противоречий», которую он обнаруживает у Маяковского²², слишком очевидно отзывается шаблонным благочестием «Третьего Завета». Зато совершенно напрасно Jakobson приписывает Маяковскому чисто романтическое преодоление «антиномии между рациональным и иррациональным» в связи со стихотворением «Домой», где на деле проводится принципиально иная — модернизированная, но все же безнадежно традиционная, восходящая к этике классицизма мысль о поэзии как высокополезной государственной службе, в придачу в сходных тонах уже отработанная Безыменским (в стихотворении «Завод слов»): «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье», и т.д., с Госпланом, с

¹⁹ Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 160.

²⁰ Hagemeyer M. Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. S. 269–276.

²¹ Jakobson P. Указ. соч. С. 16.

²² Там же. С. 15.

завкомом и воображаемыми сталинскими докладами о производстве стихов.

Пытаясь разрешить неустрашимый конфликт между двумя ипостасями Маяковского — романтической и советско-служебной, — Якобсон контрастно меняет методологию, совмещая романтизирующий подход с реликтами подхода формалистического, подсказанными тыняновским «Промежутком». У Тынянова говорится, что после поэмы «Про это», исчерпавшей все прежние возможности Маяковского, «его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт — так Пушкин писал альбомные полуэпиграммы, полумадригалы <...> Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит с насиженного места — все дело в этом»²³. Якобсон, отмечая вслед за Тыняновым, что «Про это» оказалось «повторением пройденного», также заявляет, что сменившие эту поэму «газетные стихи были поэтическими заготовками, опытами по выделке нового материала, по разработке неиспробованных жанров». Но оказывается, что в то же время «газетные стихи» Маяковского, по Якобсону, — это «переход от безудержной лобовой атаки к изнурительной позиционной борьбе» — борьбе с тем же бытом²⁴. Вновь угадывается резкое расхождение с Тыняновым, у которого, как и в случае «Про это», речь шла об уходе Маяковского в быт, а вовсе не о борьбе с ним. Да и трудно, в самом деле, понять, каким образом моссельпромовская реклама и газетные стихи, посвященные «мелочам быта», могли использоваться для изничтожения последнего.

Перспективной оказалась зато бегло упомянутая Тыняновым параллель с Пушкиным. Энергично эксплуатируя эту соотнесенность, Якобсон включает Маяковского в мартиролог русских поэтов, сопоставляя его самоубийство, толкуемое как гибель в битве с бытом, с пушкинской и лермонтовской дуэлью²⁵. (Такую же аналогию между смертью Маяковского и Пушкина гораздо более топорно развивает в одном сборнике с Якобсоном Святополк-Мирс-

²³ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 178.

²⁴ Якобсон Р. Указ. соч. С. 28.

²⁵ Там же. С. 31.

кий²⁶). В скорбный список погибших поэтов XX века Маяковский у Jakobсона занесен вместе с Блоком, Гумилевым, Хлебниковым и Есениным. Полемическим толчком здесь могла послужить нашумевшая статья Ходасевича, где автор безоговорочно отвергает всякое сходство, кроме чисто внешнего, между самоубийством Маяковского и Есенина. Соединяя обе смерти, Jakobсон в данном случае совпадает с Цветаевой, которая в цикле «Маяковскому», напечатанном во втором номере пражского журнала «Воля России» в 1930 году, сочетает их судьбы («Все то же, Сережа! — Все то же, Володя!») в рамках общего поминального списка, вместе с Блоком, Федором Сологубом и Гумилевым²⁷. Небезынтересно, что позже, в 1936 году, Цветаева под встречным влиянием эссе Jakobсона пишет стихотворение «Поколенью с сиренью», подхватывая его тему: «Мой привет поколению — По колено в земле»²⁸. А в 1932 году Ходасевич, опять-таки не без влияния Jakobсона, выпускает статью «Кровавая пища», где дает общий перечень погибших писателей и поэтов — но демонстративно выпускает из него имя Маяковского²⁹. (В контексте апрельских — т.е., по наблюдению Флейшмана, пасхальных ассоциаций, вызванных самоубийством Маяковского³⁰, примечательна все же датировка статьи Ходасевича: «21 апреля» — ровно через неделю после двухлетия со дня смерти Маяковского; кстати, почти тем же числом — 24 апреля 1930 года — датирован и его некролог-памфлет «О Маяковском».)

Следующий этап в развитии Jakobсоновских взглядов на Маяковского был инспирирован выходом в 1957 году книги Шкловского о Достоевском «За и против». Как известно, Jakobсон отозвался на нее в 1959-м рецензией «За и против Виктора Шкловского», в которой уделил Маяковскому почти столько же места, сколько самому Достоевскому и автору книги. Цитируя здесь свое старое утверж-

²⁶ Святополк-Мирский Д. Две смерти: 1837—1930 // Смерть Владимира Маяковского. С. 35—48.

²⁷ Цветаева М. Стихотворения и поэмы: В 5 т. N.Y., 1954. Т. 3. С. 147.

²⁸ Там же. С. 188.

²⁹ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 283—291.

³⁰ См.: Флейшман Л. О гибели Маяковского как «литературном факте». Постскрипtum к статье Б.М. Гаспарова // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV. С. 128—130.

дение о единстве и неделимости темы Маяковского, Якобсон возвращается к мысли о том, что тот постоянно пародирует себя в собственных двойниках, причем на сей раз это наблюдение тесно увязывается с Достоевским, с его приемом двойничества персонажей. Обширные, дополняющие Шкловского наблюдения о воздействии Достоевского на Маяковского нужны рецензенту для главного вывода — относительно полифонии Маяковского. Одобрительно комментируя введение Шкловским (вслед за американским славистом Сидуром) в научный обиход книги Бахтина 1929 года «Проблемы творчества Достоевского», Якобсон использует апелляцию к методике Бахтина для окончательного решения той задачи, с которой он столкнулся в эссе «О поколении...». Тезис о противоречивой целостности, контрастном единстве творчества Маяковского получает теперь авторитетную санкцию, в свете которой утрачивает актуальность прежний спор с тыняновским прикреплением Маяковского к XVIII столетию. Служебный эпос Маяковского и его лирика пребывают отныне в предустановленной гармонии постоянной борьбы: «Полифоничность поэзии Маяковского состоит в перебое обоих неслиянных жанров <...> Это не борьба, навязанная поэту извне <...> Спор за и против, спор лирики, снова зовущей писать “про то и про это”, и ответные атаки на лирику — таков внутренний закон жизненного и литературного пути Маяковского»³¹.

Позднее, отступая от этой удобной модели, Якобсон возвращается все же к прежней теме «революции духа», значение которой генерализуется им в его беседах с К. Поморской (1982).

Поэт здесь подан в качестве борца с ленинским культом, а в изображении самого Ленина в виде «монумента» (в черновиках «V Интернационала») Якобсон, в согласии с духом времени, опознает теперь черты гоголевского Вия³². Так варьируется Якобсоном посмертный образ Маяковского, и эта изошренная динамика оценок может послужить добавочным комментарием к протейности самого исследователя.

³¹ Якобсон Р. За и против Виктора Шкловского // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1959. Vol. 1/2. С. 309.

³² Якобсон Р., Поморская К. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 108.

«Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши*

Не составляет труда заметить, что центральная коллизия «Зависти» являет собой развитие традиционной российской темы — темы противостояния личности и государства, воплощенного в облике его сакрализованного правителя (часто, по цензурным соображениям, заменявшегося высокопоставленным чиновником). Но признав это очевидное обстоятельство, логично будет сделать следующий шаг — установить личность того верховного властителя, которого замещает в романе «член правительства» Андрей Бабичев.

Многие эпизоды романа, повествующие о столкновениях двух отщепенцев с «прославленным человеком», а равно и исходная тема зависти были, видимо, подсказаны Олеше следующим пассажем из статьи Ореста Цехновицера «Образ Ленина в современной художественной литературе»¹:

«Английский писатель Чарльс Ашлей (sic) в дни смерти Ленина написал рассказ “Ворона и великий человек”.

Жил-был однажды великий человек. Подобно большинству действительно великих людей, он был очень прост в своей личной жизни. У него было много искренних друзей, он часто шутил во время своей спешной и напряженной работы.

Маленькая, ободранная, роющаяся в мусоре ворона, пролетев над равнинами, попала в город, где жил великий чело-

*Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. № 12. (Статья написана в 1986 г.)

¹ В. И. Ленин в поэзии рабочих (Сборник литературно-художественных материалов для рабочих клубов) / Сост. Мих. Скрипиль и Орест Цехновицер. Л., 1925. С. 21.

век. Она садилась на городскую стену и наблюдала, как он занимался своей ежедневной работой, и она приходила в гнев от той великой любви и уважения, которые высказывал народ этому человеку.

Эта маленькая, питающаяся падалью птица топорщила свои ошипанные перья, вертела во все стороны тощей шеей и выкрикивала громким и истерически пронзительным голосом:

“Я тоже великая! — кричала она. — Смотрите на меня!”

И она начала распевать свои песенки, песенки о великом человеке, о его товарищах и деле, которому они себя посвятили. Это были довольно подлые и грязные песенки, и к тому же в них не было правды. Те немногие, что слышали эти песни, проходя мимо, только улыбались и пожимали плечами. Это приводило маленькую ворону все в большую и большую ярость, и она все более и более кривлялась и важничала в своих нелепых, ободранных перьях, оскорбленная в своем высокомерии».

Тут уместно напомнить о сквозной метафоре человеческого мусора в книге Олеси или о том, с каким ревниво-враждебным вниманием оборванец Кавалеров вглядывается в своего вельможного антагониста. Сюда же отчасти примыкает житейская позиция другого антигероя, Ивана Бабичева, отраженная в его автохарактеристике: «И вот блуждаю я, последний мечтатель земли, по краям ямы, как раненый нетопырь».

С другой стороны, в портрете их общего врага — Андрея Бабичева — явственно обнаруживаются черты типологического сходства с большевистским вождем, причем сближение проводится в нескольких планах — биографическом, поведенческом, языковом и т.д. Начнем с семейной предыстории.

Отец Ленина служил сначала учителем гимназии, затем — директором народных училищ Симбирской губернии. Отец Андрея и Ивана Бабичевых — директор гимназии в провинциальном городе. И Ульяновы и Бабичевы — дворяне.

В семье Ульяновых было три брата. Старший, народо-волец Александр, был казнен за участие в подготовке цареубийства.

«Бабичевых было три брата. Иван был второй. Старшего звали Романом. Он был членом боевой организации и был казнен за участие в террористическом акте.

Младший брат — Андрей — жил в эмиграции».

Заслуживает внимания и такая параллель: Александр Ульянов покушался на жизнь своего августейшего тезки Александра III — Роман Бабичев ведет борьбу с Романовыми.

О среднем брате, Иване, сказано, что он закончил учебу «как раз в том году, когда казнен был брат Роман». Эта деталь выглядит совершенно немотивированной и вообще не связанной с повествованием — ее значение проясняется только в свете биографии Ульяновых: Владимир закончил гимназию в том же году, когда был повешен Александр.

Приведу и аналогию психологического свойства. Андрей Бабичев «был гигант. Он работал день, работал половину ночи»; «Он, как факир, пребывает в десяти местах одновременно»; «Он мелочен, недоверчив и кропотлив, как ключница». Ср.: «Владимир Ильич мог работать по 14—16 часов в сутки, по 24 часа. Он мог входить во все подробности любого дела. Он мог все знать, всюду поспевать <...> Это был <...> колоссальный организм»². Андрею Бабичеву переданы основные свойства ленинского характера (перетекающие, впрочем, в общеполитический типаж): каторжное усердие, «простота», крохоборство, въедливость и подозрительность, презрительное равнодушие к «обывателям» при товарищеской заботливости по отношению к единомышленникам, грубость в полемике, смешливость без чувства юмора, невосприимчивость к поэзии («Рифма — это смешно для серьезного человека» — ср. в воспоминаниях Крупской и Горького).

Столь же обстоятельно «член правительства» копирует в своем поведении манеры, жесты, интонацию Ленина — председателя Совнаркома, его позы:

«Вечером, дома, он (А. Бабичев. — *М.В.*) сидит, осененный пальмовой зеленью абажура. Перед ним листы бумаги, записные книжки, маленькие листочки с колонками цифр. Он перебрасывает странички настольного календаря, вскакивает, ищет в этажерке, вынимает пачки, становится коленями на стул и — животом на столе, подперши толстое лицо руками, — читает».

Изображение подается как монтаж фотоснимков, запечатлевших Ильича в его кремлевском кабинете (октябрь

² Луначарский А. Ленин. М., 1924. С. 17—18.

1922 г.) и на заседании III Конгресса Коминтерна. Перечислены конкретные реалии ленинского рабочего обихода: зеленый абажур-«пальма», настольный календарь, записная книжка; сзади, за столом, этажерка. На одном из снимков Ленин подпирает лицо рукой.

«Слушая собеседника, он (Андрей Бабичев.— *М.В.*) закладывал руки в карман и тихо качался на широко расставленных ногах с пятки на носок и с носка на пятку».

«Андрей Бабичев стоит посередине комнаты, расставив ноги, под которыми должна пройти армия лилипутов. Руки его засунуты в карманы брюк. Пиджак расстегнут и отобран назад. Полы по обеим сторонам позади, оттого что руки в карманах образуют фестоны. Поза его говорит:

“Нну-с?”»

Эту же в точности ленинскую позу фиксируют кадры кинохроники и фотографии, на которых Ленин заснят в октябре 1918 года на прогулке в Кремле и 1 мая 1919-го во время демонстрации на Красной площади.

Как и следовало бы ожидать в таком контексте, личность персонажа Олеси соотнесена с темой Германии, что вызывает устойчивые ассоциации со скандальным германофильством Ленина и историей его приезда в Россию в апреле 1917 года. Андрей Бабичев свободно владеет немецким языком³, кухню для Четвертака строит немецкий инженер и т.д. Особенно знаменательно в этом смысле «одно и то же четверостишие», постоянно декламируемое Ивановым, главным антагонистом «правителя» (и заставляющее вспомнить о «грязных песенках» из рассказа, процитированного Цехновицером):

Ведь я не шарлатан немецкий,
И не обманщик я людей!
Я — скромный фокусник советский,
Я — современный *чародей!*

³ «Он принял <...> немца — относительно грузовых автомобилей (говорили по-немецки; он окончил разговор, должно быть пословицей, потому что вышло в рифму и оба рассмеялись)». Ср.: «— Позвольте, да ведь это немцы, — воскликнул Ленин <...> Через минуту на площади закипел горячий разговор на немецком языке. “Вир гальтен, вир гальтен...” — твердили немцы. А Ильич <...> хохотал над ихним “гальтен”» (Зорин С. Что может означать Ленин // Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. Ред. Д. Лебедь. Изд. 2-е. Харьков, 1924. С. 119).

Немецкий шарлатан и прочие бранные прозвища — расхожая антибольшевистская аттестация Ленина. Ср. у Горького в новожиизненской статье «К демократии»: «Надо понять, что Ленин не всемогущий *чародей*, а хладнокровный *фокусник*, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата»⁴.

Другой источник стихотворения (который любезно подсказал мне Зеев Бар-Селла) — эпиграмма Каролины Павловой на С.П. Шевырева, актуально переосмысленная в контексте ленинской биографии:

Преподаватель христианский, —
Он духом тверд, он сердцем чист;
Не злой философ он германский,
Не незаконный коммунист!

К тому же кругу представлений, соединяющих фигуру А. Бабичева с одиозной темой plombированного вагона, примыкает и определение «колбасник» — «бранное или шуточное прозвище немцев» (Даль), особо негативный, зловеющий смысл получившее со времен Первой мировой войны.

Что касается собственно служебной деятельности «великого колбасника», то она, по сути, пародирует хозяйственные устремления Ленина периода НЭПа и реконструкции, причем возведение «Четвертака» и утопическая индустриализация кухонь представляют собой прямую реализацию ленинских лозунгов насчет социалистической перестройки быта, предусматривающих, в качестве главного условия создания нового общества, освобождение женщины от «работы кухни» и вообще одиночного домашне-семейного хозяйства («Международный день работниц»)⁵.

⁴ Цит. по изд.: *Максим Горький. Несвоевременные мысли. Статьи 1917—1918 гг.* / Сост. Г. Ермолаев. Париж, 1971. С. 103. Как и в предыдущей, стихотворной, цитате, курсив мой. — *М.В.*

⁵ Ср.: «Женщина продолжает оставаться *домашней рабыней*, несмотря на все освободительные законы, ибо ее давит, душит, оглуляет, принижает *мелкое домашнее хозяйство*, приковывая ее к кухне и к детской, расхищая ее труд <...> (Ср. в «Зависти»: «Мы вернем вам часы, украденные у вас кухней». — *М.В.*) Настоящее освобождение женщины, настоящий коммунизм начнется только там и тогда, где и когда начнется массовая борьба <...> против этого мелкого домашнего хозяйства или, вернее, перестройка его в крупное социалистическое хозяйство <...> Обществен-

Цитируя соответствующие распоряжения Андрея Бабичева, Олеша с поразительной откровенностью пародирует ленинский стиль.

«В служебных записках он часто прибегает к скобкам, подчеркиваниям, — боится, что не поймут и напутают. Вот образцы его записок:

“Товарищу Прокудину!

Обертки конфет (12 образцов) сделайте соответственно покупателю (шоколад, начинка), но по-новому. Но не “Роза Люксембург” (узнал, что такое имеется, — пастила!), — лучше всего что-нибудь от науки (поэтическое — география? астрономия?), с названием серьезным и по звуку заманчивым: “Эскимо”? “Телескоп”? Сообщите по телефону завтра, в среду, между часом и двумя, мне в правление. Обязательно”.

“Товарищу Фоминскому!

Прикажите, чтоб в каждую тарелку первого (и 50- и 75-копеечного обеда) клали кусок мяса (аккуратно отрезанный, как у частника). Настойчиво следите за этим. Правда ли, что: 1) пивную закуску подают без подносов? 2) горох мелкий и плохо вымоченный?”» (курсив оригинала. — М.В.)

Ср. у Ленина:

«Т. Хинчук!

Говорят, вы уезжаете? На сколько месяцев? Перед отъездом надо, чтобы Вы <...> сообщили мне, к кому из коммунистов в Центросоюзе и *вполне опытных* (2—3 человека) я могу обращаться.

Затем Вы должны перед отъездом сообщить мне, очень кратко, когда же, наконец, заработает аппарат кооперации?

Я понимаю так:

1) В скольких волостях (*таких-то* губерний) есть лавки (кооперации) в следовательно, ваши торговые агенты, в скольких нет? По сколько на волость?

2) Сколько из лавок (агентов) отвечает центру аккуратно за все его вопросы, дает отчеты? раз в неделю? в 2 недели?

ные столовые <...> — вот образчики этих ростков» (курсив оригинала. — М.В.). Далее Ленин восхваляет достигнутые в этих столовых «сбережение продукта» и «улучшение санитарных условий». Ленин В.И. Великий почин // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 24—25.

3) Сколько волостных лавок получили товары? и какие? (хоть самые краткие ответы). Соли? керосина? мануфактуры? и т.д. <...>

По-моему, пока нет таких отчетов, *ничего нет*. Одни разговоры.

Жду ответа.

С ком. приветом *Ленин*»⁶.

«Г. М.!

Вчера Мартенс мне сказал, что доказана (Вы говорили “почти”) наличие невиданных богатств железа в Курской губернии. Если так, не надо ли *весной уже* —

1) провести там необходимые узкоколейки?

2) подготовить ближайшее торфяное болото (или болота?) к разработке для постановки там электрической станции? <...>

Дело это надо вести *сугубо* энергично. Я очень боюсь, что без тройной проверки дело заснет <...>

Ваш *Ленин*»⁷.

Остается напомнить, что роман создавался в промежутке между двумя важнейшими датами тогдашней культовой историографии — смертью Ленина и десятой годовщиной Октябрьского переворота, в обстановке тотальной канонизации «Ильича», начало которой, впрочем, было положено еще при его жизни. С 1920 года и особенно с 1924-го неуклонно нарастает поток мемуаров, статей, гимнов и прочих произведений, посвященных основателю советского государства.

По ленинскому трафарету, с использованием привычно помпезной фразеологии, исполненной ритуальной почительности, строится в «Зависти» своеобразный культ Андрея Бабичева. Гротескно-комплиментарные эпитеты типа «мудрейшая, удивительная, совершенная личность», которыми наперебой награждают «большого человека» окружающие, непосредственно заимствованы из жаргона официальной ленинианы.

Сама тучность, огромность героя — не столько символ косной тяжеловесности переродившегося режима, одержи-

⁶ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 54. С. 285. (Курсив оригинала. — М.В.)

⁷ Там же. С. 227—228. (Курсив оригинала. — М.В.)

мого идеалом казенного изобилия⁸, сколько и прежде всего материализованная метафора власти, административной мудрости и величия, в партийно-лирической публицистике повсеместно применявшаяся к Ленину — «гиганту» и «великану».

Технику такой гиперболизации подробно продемонстрировал Николай Кавалеров в письме к Андрею Бабичеву:

«Вы стоите в кальсонах. Распространяется пивной запах пота. Я смотрю на вас, и ваше лицо начинает странно увеличиваться, увеличивается торс, — выдувается, выпукляется глина какого-то изваяния, идола. Я готов закричать»⁹.

Символическую тему Бабичева-«идола» целесообразно рассматривать на фоне грандиозной кампании по монументальному «увечиванию» Ленина, развернувшейся после января 1924 года. Сооружение мавзолея и бесчисленных памятников вызвало, как известно, протест со стороны некоторых, достаточно авторитетных партийных кругов, озабоченных сакрализацией и нивелированием «живой личности» диктатора¹⁰. Однако с точки зрения официального руководства мавзолейный ленинский труп в стеклянном ящике призван был служить не только на-

⁸ См. чрезвычайно обширный разбор темы термидора в кн.: *Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид, 1976.

⁹ Автор «Зависти» следовал готовому образчику. Превращение человека в собственное скульптурное изображение было описано задолго до выхода романа в книге П. Лепешинского «На повороте», где рассказывается, как Ленин играет в шахматы (и где, между прочим, дана метафора революции — шахматной игры, использованная потом Маяковским): Ленин «сидит в застывшей позе над доской, как каменное изваяние, олицетворяющее сверхчеловеческое напряжение мысли. На его огромном лбу, с характерными “сократовскими” выпуклостями, выступили капельки пота <...>. Ни единый мускул не дрогнет на этом, словно вырезанном из кости, лице» (Цит. по сб.: В.И. Ленин. Статьи: *Каменева, Преображенского, Осинского, Горького, Луначарского и Подвойского.* Чита; Владивосток, 1924. С. 39—40).

¹⁰ Одним из представителей этой точки зрения была Крупская, сделавшая ее достоянием печати: «Товарищи рабочие, работницы, крестьяне и крестьянки! Большая у меня просьба к вам: не давайте своей печали по Ильичу уходить во внешнее почитание его личности. Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени, пышных торжеств в его память и так далее <...>. Проводите в жизнь его заветы!» (Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. С. 230).

глядным пособием по партийному эпосу, но и, так сказать, воплощать в себе посмертное бытие коммунистического титана. В романе Олеси тяга мечтательного героя — Кавалерова к такой же запечатленной, материализованной славе изначально сплетается с завистливой ненавистью к ее державному носителю. Поэтому завуалированный, но все же легко поддающийся реконструкции мотив мавзолея, сдобренный пародийной отроческой романтикой, непосредственно увязывается с мотивом террористического акта, а последний — с внезапным, но, в сущности, вполне подготовленным и симптоматическим упоминанием имени *Каплан*:

«Вспоминаю из детских лет: я, гимназист, приведен в музей восковых фигур. В стеклянном кубе красивый мужчина во фраке, с огнедышащей раной в груди, умирал на чьих-то руках.

— Это французский президент Карно, раненный анархистом, — объяснил мне отец.

<...> Я смотрел как зачарованный. Прекрасный мужчина лежал, задрал бороду, в зеленом кубе (чем не мумия Ленина под стеклом? Кстати, мавзолей по первоначальному, разрекламированному замыслу должен был иметь форму куба. — *М.В.*) Это было прекрасно <...> Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник <...> вот так же красовался в зеленоватом кубе.

Теперь я пишу репертуар для эстрадников:

В учрежденье шум и тарарам.
Все давно смешалось там:
Машинистке Лизочке Каплан
Подарили барабан...»

История с выстрелом Каплан спроецирована в «Зависти» все на того же Андрея Бабичева. Стоит сопоставить упоминание о его ране — «на груди у него, под правой ключицей, был шрам» — с медицинским обследованием раненого Ленина: пуля осела над правой ключицей.

Для лучшего уяснения сюжета следует учитывать, что фигура Ленина в тогдашней коммунистической мифологии постоянно раздваивалась: бок о бок с обожествленным вождем-«истуканом» продолжал сосуществовать «земной Ленин» во всем суетливо-незатейливом многообразии его личностного облика, окрашенного в сентиментальные тона.

Отсюда постоянный для агиографики 20-х годов мотив Ильича — душевного «старшего брата»¹¹, по-своему интерпретированный Ю. Олешей.

По мере разрастания А. Бабичева в «грозного, неодолимого идола», чья «тень Буддой¹² низвергается на город», индивидуальные приметы «самого человеческого человека», пародийно и вместе романтически утрированные, передаются *старшему брату* героя, провозгласившему восстание чувств. Сакраментальная наружность «живого Ильича» воспроизведена в Иване Бабичеве, описанном как *плешивый и большелобый*, «маленького роста широкоплечий человек», с «поигрываньем в уголке глаза», передвигающийся «торопящейся походкой с подбрасываньем всего туловища». (Вместе с тем в конце романа упоминается о примечательном внешнем сходстве братьев.) В то же время этот главный антагонист правителя — завсегдатай пивных, «лентяй, вредный, заразительный человек» — в какой-то степени напоминает брата Ленина — Дмитрия Ильича, снискавшего репутацию мечтательного бездельника, выпивохи и неудачника в семье Ульяновых¹³. Не в пример прочим родственникам Ленина, он занимал после революции преиму-

¹¹ Ср. в нашумевшей статье М. Кольцова «Человек из будущего»: «В.И. Ульянов (Ленин) — грозный глава республики-победительницы и Ильич — простой близкий *старший брат*» (Там же. С. 48) — и в повести А. Аросева «Недавние дни»: «И от этого горячего Ленина <...> на Андронникова опять нашло то странное закружение, которое обнимало его по-особенному, человеческому, родному. Будто это *старший брат* его» (Там же. С. 107). (Курсив в обеих цитатах мой. — М.В.) Та же мысль в очерке Н. Осинского: «Он — с одной стороны, Ульянов, а с другой стороны, он — Ленин» (цит. по сб.: В.И. Ленин. Статьи: *Каменева* и др. С. 28).

¹² Скрытые и явные аналогии между Лениным, калмыком по происхождению, и Буддой, привязанные к теме пробуждающегося Востока, были расхожими в партийной литературе 20-х годов (см. хотя бы в «Сами» Н. Тихонова). Мотив надвигающейся механизированной Азии спроецирован в «Зависти» на «человека будущего» — Володю Макарова, названного «японцем».

¹³ О Дм. Ульянове см.: Большая советская энциклопедия. Т. 44. С. 215; Дмитрий Ильич Ульянов. Очерки разных лет. Воспоминания, переписка, статьи. М., 1974. С. 5 и сл., 59; *McNeal R.H.* Bride of the Revolution. Krupskaya and Lenin. The University of Michigan Press, 1972. P. 215; *Ленин. В.И.* Полн. собр. соч. Т. 55. С. 92; *Валентинов В.* Малоизвестный Ленин. Paris. С. 30. (Об алкогольных пристрастиях Д. Ульянова см. также свидетельство Молотова: «“Питух” хороший. Выпить любил». — Сто сорок бесед с Молотовым: Из дневника Ф. Чуева. М., 1991. С. 211.)

щественно лишь полуфиктивные, хотя и льготные должности, едва ли не самой значительной из которых было кратковременное заведование крымскими курортами после Гражданской войны. С Иваном Бабичевым — «механиком» и «мастером на все руки» — Дмитрия Ульянова, санитарного врача, роднит и любительский интерес к изобретательству, правда, отмеченный печатью казусного дилетантизма¹⁴. Экзотические прожекты Дм. Ульянова весьма напоминали мистификации Ивана-гимназиста, уверявшего,

«будто изобрел он особый мыльный состав и особую трубочку, пользуясь которыми можно выпустить удивительный мыльный пузырь. Пузырь этот будет в полете увеличиваться, достигая поочередно елочной игрушки, мяча, затем шара с дачной клумбы, и дальше, дальше, вплоть до объема аэростата, — и тогда он лопнет, пролившись над городом коротким золотым дождем».

Ср. в письме Дм. Ульянова, впечатляющем, кстати, как и сочинения Ленина, дидактической интонацией, унаследованной обоими братьями от отца-педагога:

«Крым, чтобы он стал действительно тем, что о нем воображают северяне, должен быть залит водой. Воду эту необходимо достать из моря путем опреснителей, хоть из облаков, путем искусственной конденсации во что бы то ни стало. И начать в широких размерах лесонасаждение, тогда это будет Крым, а не Сахара»¹⁵.

Соотнесение образов производилось, вероятно, не только на общей основе бытового эксцентризма, но и в биографическом ключе. Андрей Бабичев, подобно Ленину, бездетен — у «непутевого» Ивана есть дочь Валя; дочь Дм. Ульянова звали Оля.

¹⁴ О.Д. Ульянова сообщает, например, о его жгучем, но бесплодном влечении к авиации, о том, что «он мечтал научиться летать на самолете» (Дмитрий Ильич Ульянов... С. 155). Как и все иные замыслы Дм. Ульянова, эта мечта была предельно далека от осуществления, судя по его нетривиальным воззрениям на технику воздухоплавания. Уведомляя родных о своем пристрастии к велосипедным прогулкам, он прибавляет: «Вот если бы попрактиковаться на мотоцикле (двухколесном моторе), можно и к аэроплану приступить — там ведь очень много сходного и в моторе и в искусстве править» (Там же).

¹⁵ Дмитрий Ильич Ульянов... С. 14.

Иван Бабичев работает «до войны» в Николаеве, «близ Одессы», а впоследствии попадает в Москву, где и происходит действие романа. Дм. Ульянов служил поначалу в Херсоне и на Хаджибейском лимане возле Одессы. С 1911 года проживал в соседнем с ней Крыму (во время Первой мировой войны работал и в Одессе), откуда в конце 1921 года — примерно в одно время с одесситом Олешей — перебрался в столицу. Одесситы хорошо знали — и, разумеется, охотно обсуждали — эту довольно колоритную личность, прославившуюся благодаря брату.

Наряду с этим позволительно предположить, что рассказ о двух братьях-«вождях» полемически подхватывает идолоборческую тему, затронутую Маяковским¹⁶ в поэме «Владимир Ильич Ленин»¹⁷. Маяковский последовательно выстраивает серию заведомо отвергаемых гипотетических сюжетов. Претворяя их в романную действительность, Олеша дает им позитивное и контрастное развитие¹⁸. Среди прочего — эпизод, где Иван преграждает путь машине Андрея Бабичева, переключается со стихами: «Если бы был он царствен и божествен, / я б от ярости себя не поберег, /я бы стал бы в перекоре шествий, /поклонениям и толпам поперек». Нетрудно сблизить также описание некоего условного «вождя милостью божьей», противопоставленного в поэме «земному» Ленину, со сходным портретом Андрея Бабичева в той же сцене.

И наконец, словно манифестируя сокровенную проблематику романа, Олеша опять-таки переводит в реальный и положительный сюжетный аспект ситуацию, очерченную у Маяковского в плане негативной возможности¹⁹.

¹⁶ О враждебном отношении Маяковского к памятникам см.: *Kleberg L. Notes on the Poem «Vladimir Iljič Lenin» // Majakovskij. Memoirs and Essays. Stockholm, 1975. P. 166—178; Поморская К. Маяковский и время (К хронологическому мифу русского авангарда) // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V—VI. С. 341—353.*

¹⁷ Внимание Олеси к поэме могло привлечь и то обстоятельство, что ее фрагменты, оформленные в виде самостоятельных стихотворений («Наш фундамент» и «НЭП»), в январе 1925 года печатались в газете «Гудок», в которой он работал. См.: *Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 515.*

¹⁸ Ср. в письме Кавалерова к Андрею Бабичеву разоблачающие правителя рассуждения («Кто дал ему право давить на меня? Чем я хуже него? <...> Почему я должен признать его превосходство?») с панегирическими строками Маяковского: «Что он сделал? Кто он и откуда? / Почему ему такая почать...»; «Он, как вы и я, совсем такой же».

¹⁹ В обоих случаях богоборческая ситуация разрешается одним и тем же мотивом. В поэме: «Но тверды шаги Дзержинского у гроба. / Нын-

«Рассияют головою венчик, / я тревожусь, не закрыли
чтоб / настоящий, мудрый, человеческий / ленинский огромный
лоб».

Про Ивана Бабичева сказано:

«Котелок его съехал на затылок (ср. «венчик». — *М.В.*) и
открылся большой, ясный, усталого человека лоб».

Допустимый набор «ленинских» аллюзий, конечно, не исчерпывается текстом Маяковского. Так, замечание Ивана Бабичева: «Хорошо, что уже сочиняются легенды. Конец эпохи, переходное время, требует своих легенд и сказок. Что же, я счастлив, что буду героем одной из таких сказок» — уместно возвести к сентенции Горького: «Суровый реалист, хитроумный политик — Ленин постепенно становится легендарной личностью. Это хорошо»²⁰.

Как видим, в финале «Зависти» эта «легендарная личность» обрекается на небытие «суровым реалистом», вобравшим в себя государственный напор новой, нивелирующей эпохи.

че бы могла с постов сойти Чека». У Олеши положительное сюжетное решение: «И стащил его брат Андрей с высоты <...> И швырнул его милиционеру. — В ГПУ! — сказал он».

²⁰ Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. С. 145.

Морфология страха*

Разбирая различные источники «Морфологии сказки» (1928) В.Я. Проппа (труды немецких и русских фольклористов, морфология Гете), исследователи игнорируют вопрос о стилистических особенностях книги, вероятно, считая его достаточно праздным. В таком равнодушии скрывается, однако, некий методологический изъян, очевидный при допущении, что стилистика научного текста может многое прояснить в самом его генезисе и структуре. Думается, именно так обстоит дело применительно к «Морфологии сказки».

Для начала напомним, что, позаимствовав сказочный материал из известного сборника Афанасьева, Пропп представил русскую волшебную сказку в ее структурном единстве — как систему функций, приданных персонажам, среди которых, естественно, выделяются сам герой, его союзник («даритель») и антагонист («вредитель»). Вначале антагонист причиняет (царству, семейству и пр.) некую беду или «недостачу» (функции, обозначенные в разд. III—VIII); затем герой после многочисленных перипетий (IX—XVII) побеждает врага и ликвидирует недостачу (XVIII—XIX); после дополнительных приключений героя (XX—XXVIII) сказка завершается его свадьбой и воцарением (последняя, XXXI функция)¹.

Определенная проблема состоит в том, что те из вышеперечисленных разделов книги, где говорится о действиях антагониста, отличаются примечательной языковой окраской — они изобилуют чисто юридической терминологией. Недостаточно сослаться тут на тягу Проппа к формальной точности определений — ведь к ней стреми-

*Впервые: Страницы. 1992. № 1. Печатается по тексту: Новое литературное обозрение. 1997. № 24.

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969. В дальнейшем все ссылки на «Морфологию...» приводятся по этому изданию. Выделения в цитатах принадлежат Проппу.

лись и его предшественники-фольклористы, но они обходились без юридической оснастки.

На мой взгляд, лексико-стилистическое новаторство Проппа вытекает из обстоятельств, вполне чуждых филологическим изысканиям. Начиная с 1919 года в Советской России велась планомерная работа по юридическому обеспечению бесчисленных репрессий, широко освещавшаяся в «Известиях» и других газетах. Ежегодно выпускались СУиР (Собрания узаконений и распоряжений), а в 1922 году был торжественно издан первый Уголовный кодекс РСФСР, продублированный спустя два года². В 1926-м на его основе был утвержден новый, еще более суровый УК, введенный ВЦИКом в действие с 1 января 1927 года и ставший правовым фундаментом политического и экономического террора. Этот УК просуществовал с некоторыми изменениями — преимущественно в сторону предельного ужесточения кар — до конца 50-х годов, когда его, наконец, заменили хрущевским, более либеральным. Почти сразу же ВЦИК начал вносить в УК 1926 года довольно свирепые дополнения, число которых стремительно нарастало по мере созревания все новых и новых показательных процессов.

Наряду с прямыми заимствованиями из этих удивительных памятников мировой юридической мысли — о чем я буду говорить ниже — у Проппа резко ощущается весьма любопытное использование газетно-пропагандистского и соответственно беллетристического жаргона 20-х годов, обличающего козни классовых врагов. Я имею в виду прежде всего термин «пособничество», а также обозначения «вредитель» и «вредительство», которые особенно широко влились в партийно-государственный глоссарий весной 1928 года в ходе мощной пропагандистской подготовки к Шахтинскому процессу над «спецами», проведенному с 16 мая по 15 июля³. Именно тогда, замечает эмигрантский историк М. Геллер, слово «вредитель» становится «одним из самых распространенных в русском языке»⁴.

² За ценную консультацию по истории раннего советского права приношу благодарность Давиду Фельдману, блестящему знатоку этой темы.

³ Об этом процессе см.: *Конквест Роберт*. Большой террор. Firenze, 1974. С. 989—992.

⁴ *Геллер М., Некрич А.* Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 года до наших дней. Изд. 2-е. Лондон, 1986. С. 219—220.

Как в обвинительных материалах ГПУ или в советских шпионских романах, сама сюжетная коллизия сказки подготовлена у Проппа появлением антагониста-«вредителя»:

«III. В сказку теперь вступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (вредитель). Его роли — нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб <...>. Он пришел, подкрался, прилетел и пр. и начинает действовать».

Первым делом, как и полагается вредителю:

«IV. Антагонист пытается произвести разведку (определение — выведывание, обозначение в).

Выведывание имеет целью узнать местопребывание детей, иногда предметов и пр. Медведь: “Кто же мне про царских детей скажет, куда они девались?”

Приказчик: “Где это вы самоцветные камни берете?” Поп исповедует: “Отчего так скоро сумел ты поправиться?” Царевна: “Скажи, Иван-купеческий сын, где твоя мудрость?” “Чем сука живет?” — думает Ягишна. Она посылает на разведку Одноглазку, Двуглазку, Трехглазку. Обозначение в’».

Иными словами, деяния медведя, попа и Ягишны (в’) явно квалифицируются по УК, гл. 1, 58—10:

«Шпионаж, т.е. передача, похищение или собирание с целью передачи сведений, являющихся по своему содержанию специально охраняемой государственной тайной, иностранным государствам, контрреволюционным организациям или частным лицам»⁵.

У Проппа дается далее новое юридическое определение:

«VI. Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом (определение — подвох, обозначение г)».

Сказочный вредитель-шпион, подобно своему коллеге в советских агитках, прибегает на сей раз к коварной маскировке и мимикрии — «Змей обращается золотой козой, прекрасным юношей. Ведьма прикидывается “сердечной старушкой” и т.д.», — чтобы воздействовать на доверчивого персонажа, нерадиво охраняющего вверенное ему имущество.

⁵ Об истории знаменитой 58-й статьи в редакциях 1919, 1922, 1923 и февраля 1927 годов см.: Советское уголовное право. Часть особенная / Под ред. Меньшагина В.Д., Дурманова Н.Д., Кригера Г.А. М., 1964. С. 20.

Последний, также в согласии с чекистским трафаретом, нарушает «Запрет» (III) — то есть, в терминах УК, гл. I, выдает государственную тайну (служебный секрет) и, в любом случае, нарушает приказ. На официальном жаргоне перед нами типичное «Укрывательство и *пособничество* всякого рода преступлениям» (58—12). Именно так и формулирует Пропп:

«VII. *Жертва поддается обману и тем самым невольно поддается врагу* (определение — *пособничество*, обозначение д).

1) Герой соглашается на все уговоры антагониста <...>. Можно заметить, что запреты всегда *нарушаются, обманные предложения* (вредителя. — М.В.), наоборот, всегда принимаются и выполняются. (Обозначение г*. 2—3). Герой механически реагирует на применение волшебных и иных средств, т.е. засыпает, ранит себя и пр.»

В «Морфологии сказки» предусмотрен даже такой абсолютно советский вариант, когда «героя никто не усыпляет, он вдруг засыпает, конечно, чтобы облегчить врагу его дело» (обозначение д2 и д3). Понятно, что поведение подобной «жертвы» полностью исчерпывается ст. 58—7 о саботаже:

«Противодействие нормальной деятельности государственных учреждений и предприятий или соответствующее использование их для разрушения и подрыва государственной промышленности, торговли и транспорта <...>, выразившееся в сознательном неисполнении возложенных по службе обязанностей, заведомо небрежное их исполнение <...> и т.п. (саботаж)». Более энергичная трактовка дается в законе от 6 июля 1927 года:

«Контрреволюционный саботаж, т.е. сознательное неисполнение кем-либо определенных обязанностей или умышленно небрежное их исполнение со специальной целью ослабления власти правительства и деятельности государственного аппарата» (Закон от 6 июля 1927 г.).

Сюда же примыкает ст. 58—3:

«Сношение с иностранными государствами или их отдельными представителями с целью склонения их к вооруженному вмешательству в дела Республики».

Но по своей «конвойно-карательной» специфике д1 и д2 отвечают скорее гл. IX УК («Преступления воинские») — ряду параграфов ст. 193, карающих самовольную отлучку, засыпание на посту, «самострел» и т.п.

На худой конец пособничество можно переквалифицировать по ст. 128 УК (гл. V, «Преступления хозяйственные»): «Бесхозяйственность, основанная на небрежном или недобросовестном отношении к порученному делу <...>, результатом чего явилось расточение или невозместимый ущерб имуществу». Настоящий закон, принятый 28 мая 1928 года, то есть в разгар Шахтинского процесса, давал обоснование понятию пассивного, неумышленного саботажа, обеспечивающего, однако, возможность для активного, целенаправленного вредительства, которое, собственно, и подпадало под 58—7 и смежные статьи (например, 58—12). Понятно, что за шпионажем и пособничеством у Проппа с необходимостью следует теперь:

«VIII <...> *вредительство*, обозначение А <...>.

Эта функция чрезвычайно важна, так как ею собственно создается движение сказки. Отлучка, нарушение запрета или выдача, удача обмана готовят эту функцию, создают ее возможность или просто облегчают ее. Поэтому первые семь функций могут рассматриваться как *подготовительная* часть сказки, тогда как вредительством открывается завязка. Формы вредительства чрезвычайно многообразны».

С последним утверждением наверняка согласился бы любой советский гражданин тех лет. Пестрые же пристрастия сказочного вредителя разительно перекликаются с пакостными повадками его уголовных коллег, изобличавшихся милицией и ГПУ. Повышенную склонность, среди прочего, выказывает он к тому, что ст. 62 УК определяет как «тайное похищение чужого имущества». У Проппа антагонист «*похищает человека*», «*похищает или отнимает волшебное средство (A1, A2)*», «особый подраздел этой формы (2a) составляет насильственное отнятие волшебного помощника. Мачеха велит резать волшебную корову. Приказчик велит резать куру или утку». На манер заядлых контрреволюционеров «*он расхищает или портит посеяв*» и пр. и, наконец, «*совершает хищение в иных формах*» (A5). «Объект хищения подвержен величайшим колебаниям, и регистрировать все формы нет необходимости», — прибавляет автор.

Кража или порча «волшебного средства» вместе с тем смахивает на обычный производственный саботаж: ср. порчу тракторов, укрывание запасов угля и прочих волшебных средств социалистической индустриализации, вменявшиеся «вредителям» согласно ст. 58—7 или 58—9 («Раз-

рушение или повреждение <...> средств народной связи, водопровода, общественных складов и иных сооружений»). Зато действия антагониста, обозначенные в пунктах г1 и г2, разд. VI («он действует путем уговоров» и «иными средствами обмана или насилия»), заставляют вспомнить более безобидную ст. 162в из гл. VII УК, где предусмотрено совершенно безыдейное похищение имущества «с применением технических средств» или «по предварительному сговору с другими лицами». В то же время за пределами политического контекста похищение на корову и куру подвергает вредителя каре по ст. 166: «Тайное, а равно открытое похищение лошадей или другого крупного скота у трудового земледельческого и скотоводческого населения».

Остальные преступления сказочного проходимца, если не перекалфицировать часть из них в качестве террористических актов, разворачиваются в банальном русле VI главы УК — «Преступления против жизни, здоровья, свободы и достоинства личности». Для наглядности сопоставим соответствующие параграфы VIII раздела проповской схемы и ряд статей из VI главы УК.

«Морфология сказки»

14) *Он совершает убийство* (A14). <...> Царевич похищает волшебную рубашку мужа и убивает его самого. Братья убивают младшего и похищают его невесту.

6) *Он наносит телесное повреждение* (A6). Служанка вырезает своей госпоже глаз. Царевна отрубает ноги Католе.

1) *Он похищает человека* (A1) <...>. Ведьма похищает мальчика <...>.

12) *Он совершает подмену* (A12). Нянька превращает невесту в уточку и подменивает ее своей дочерью.

19) *Он заточает, задерживает* (A15).

Уголовный кодекс

136) Умышленное убийство, совершенное а) из корысти, ревности <...> и других низменных побуждений <...> д) лицом, на обязанности которого лежала особая забота об убитом или е) с использованием беспомощного положения убитого <sic!>.

142) Умышленное тяжкое телесное повреждение, повлекшее за собой потерю зрения, слуха или какого-нибудь иного органа <sic!>.

149) Похищение, сокрытие или подмен чужого ребенка с корыстной целью, из мести или личных видов.

147) Насильственное незаконное лишение кого-либо свободы.

16) Он угрожает насильственным супружеством (A16).

18) Он мучает по ночам (A18). Змей, черт мучает по ночам. Ведьма прилетает к девице, сосет ее грудь.

153) Половое сношение с применением физического насилия, угроз, запугивания.

151) Половое сношение <...>, сопряженное с растлением, или удовлетворение половой страсти в извращенных формах.

Богатой гамме «извращенных форм» и сексуальных преступлений, приведенных далее в УК, Пропп противопоставил только незатейливые злодеяния фольклорных изуверов — инцест, сопряженный с насилием (16а), каннибализм (17) и их сочетание (17а).

Добавлю, что многочисленные испытания и подвиги самого пропповского героя, отважно одолевающего антагониста-вредителя, вполне согласуются с сюжетикой советских шпионских романов.

Как бы то ни было, первая книга Проппа свидетельствует о том, сколь внимательно штудировал он советские юридические материалы, и, возможно, позволяет догадываться о каких-то личностных моментах в научной биографии этого блистательного «спеца», напряженно вглядывавшегося в новую социально-юридическую реальность. Его работа — ярчайший пример научно-методологической сублимации страха, ставшего объектом отстраненно-аналитического изучения.

В 20—30-х годах тема страха, рожденного разбухающим террором, не раз пробивалась в подцензурной литературе. Напомню хотя бы об известной пьесе Афиногенова «Страх» (1931): «Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинения в уклоне, научный работник — обвинения в идеализме, работник техники — обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха».

Симптоматическую роль выполняли здесь, помимо отечественных текстов, и переводы иностранных сочинений — в те годы зачитывались А. Франсом («Боги жаждут») и С. Цвейгом («Жозеф Фуше»). Но и за рамками собственно литературной продукции к этой насыщенной теме обращались все чаще, словно примериваясь к надвигающейся катастрофе. Пассивное сопротивление режиму облекалось в формы все новых и новых исторических аналогий, в ко-

торых общество искало ключ к сегодняшним ужасам.

Любопытно, кстати, что тут проступала определенная конвергенция, некое сближение во вкусах между верховным начальством и истребляемой интеллигентской массой. Так, в 1934 году выходит и быстро раскупается знаменитая книга Макиавелли — и ею зачитывается Сталин, а Радек (давно уже сам опальный и обреченный) пишет о Макиавелли хвалебную статью в «Известиях» (где, в частности, заявляет: «Идею диктатуры мы фашистам не отдадим»). Не говоря уже о прозрачных и прагматических сопоставлениях типа «Сталин — Петр Первый», заказанных режимом, власти поощряют интерес и к таким фигурам, как кровожадный Марат, — комплиментарную статью о нем публикует Е. Тарле в 1936-м, на взлете террора — и двуличный Талейран: тот же Тарле издает о нем книгу в 1939 году (причем в серии «Жизнь замечательных людей»). Однако литературно-исторические вкусы палачей и жертв не во всем совпадают — и ряд публикаций несет на себе печать оппозиционного, обвинительного взгляда.

Уже в 1927-м выходит исследование историка — носившего крайне неудачную фамилию И. Троцкий, — посвященное судьбе провокатора, выдавшего декабристов: «Жизнь Шервуда-Верного»; в 1930-м печатается его следующая книга — «III Отделение при Николае I» (а в 1936-м автор был убит советскими преемниками этого учреждения). Обе работы выпустило Общество политкаторжан — вскоре уничтоженное, — причем одновременно с историей Третьего отделения оно успело издать также «Николаевскую Россию» (фрагменты из книги маркиза де Кюстина), в новых условиях звучавшую как прямая «антисоветчина».

В том же 1930 году, через два года после Шахтинского дела и накануне процесса Промпартии, выходит и перевод «Молота ведьм» — классического пособия для инквизиторов; а в 1936-м, в преддверии массовой бойни, издается «История испанской инквизиции» Х.-А. Льоренте.

Вне всего этого контекста «Морфологию сказки» можно свести к набору уравнений Булевой алгебры, как некогда это сделал французский структуралист А.Ж. Греймас. Но как раз актуальный исторический контекст, не попавший в поле зрения западных читателей Проппа, приоткрывает иную, потайную, проблематику «первого манифеста российского структурализма», далекую от фоль-

клористики.

А может, и не слишком далекую? Ведь приведенные аналогии между советским УК и функциями волшебной сказки показывают, что партийно-криминальное мышление, включая казенные сказки о вредителях, само коренится в фольклорной магии. Трудно сказать, в какой мере сам автор учитывал это обстоятельство, однако оно все же обязывает нас по-новому взглянуть и на продолжение «Морфологии» — книгу «Исторические корни волшебной сказки» (1946), уже всецело посвященную исторической реконструкции всей этой архаики. Но, как принято говорить в подобных случаях, это уже отдельная тема.

Черный плащ с красным подбоем: Булгаков и Загоскин*

В исследованиях, посвященных источникам «Мастера и Маргариты», ощутим серьезный пробел: обойден вниманием памфлетно-охранительный роман М.Н. Загоскина «Искуситель» (1838), разрабатывающий — за сто лет до Булгакова — аналогичный сюжет о вторжении Сатаны в Москву.

Действие этой книги, во многом упредившей антиингилистическое направление русской литературы, развертывается вскоре после Французской революции, в самом конце XVIII или начале XIX века — то есть в тот период, когда Россия была, как известно, охвачена теософско-оккультистскими настроениями. Интересующий нас материал сосредоточен преимущественно во второй части романа, причем рассказ о проникновении нечисти в Москву предваряется тут, в первых главах, обширным вступлением, также оказавшим существенное влияние на Булгакова. Сама экспозиция предвосхищает булгаковскую в «Мастере и Маргарите», где полемика о религии ведется на фоне раскаленной Москвы. Загоскинский герой — наивный юноша Александр и его друзья в жаркий день прогуливаются по Подмоскovie, беседа и любясь величественными видами родной Москвы. Разговор, принимая несколько поэтический характер, переходит в спор о колдовстве и прочих потусторонних явлениях. Один из персонажей, насмешливый материалист, решительно отрицает метафизику и всяческую чертовщину; среди прочего, он саркастически упоминает о притязаниях Калиостро, уверявшего, будто он «был коротко знаком с Юлием Цезарем, что, несмотря на свою приязнь к Антонию, волочился за Клеопатрою и имел честь знать лично Александра Македонс-

*Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

кого» (часть II, гл. 1). Стремясь разубедить скептика, его теософски настроенный ученый оппонент, *магистр* (ср. Мастер) Дерптского университета, рассказывает, как он встретился в Риме с некой таинственной личностью — чуть позже он узнал, что это сам Калиостро.

Знаменитый маг при встрече поведал магистру, как на его глазах римский император «торжествовал открытие Коллизея» (где приняло мученическую кончину множество христиан):

«С восходом солнечным начал волноваться и шуметь венчанный Рим. Как море, хлынул он с своих семи холмов, и высокие стены Коллизея унизились народом... Раздался гром рукоплесканий; он вошел, царь вселенной, радость мира, кроткий, богоподобный Тит!» [Во всех цитатах курсив мой. — М.В.]

Далее следует описание внешности Тита, включая подробности вроде прыщика на левой щеке (гл. 2). Ср. в «Мастере и Маргарите» пасхальные толпы, стекающиеся к Голгофе: «Прокуратор услышал опять *как бы шум моря, подкатывающегося к самым стенам сада Ирода Великого*». Антураж древних эпизодов булгаковского романа, в частности упоминание о Тиберии, вообще перекликается с римскими реминисценциями Загоскина.

Повествование живого свидетеля античного праздника оказывает на магистра такое же ошеломляющее воздействие, как на собеседников Воланда — его сообщение о завтраке у Канта или о личном присутствии на допросе Иешуа во дворце Пилата. Загоскинский персонаж тоже поначалу принимает Калиостро за сумасшедшего или за мистификатора и проходимца:

«Вы можете судить, какое впечатление произвели на меня странные слова этого чудака, который рассказывал о празднике, данном за восемьдесят лет до Рождества Христова, как о бале, на котором он танцевал неделю тому назад. — Если это не сумасшедший, подумал я, так уж верно какой-нибудь балагур, который хочет надо мною позабавиться».

Сомнения рассеиваются, однако, во время следующей встречи с незнакомцем, и по той же «дорожно-транспортной» причине, что в «Мастере и Маргарите». Взглянув на коляску самодовольного щеголя, Калиостро предрекает ему неминуемую гибель, ибо «лошадьми правит не кучер, а его

приятельница, которая сидит рядом с ним на козлах» — то есть сама Смерть. И действительно, коляска сразу же опрокидывается, и седок погибает — ср. у Булгакова предсказанную Воландом гибель Берлиоза под колесами трамвая, управляемого женщиной.

Интерьер Калиостро аскетичен, как в ранних сценах у Воланда, и дополнен «черной огромной кошкой» Блондеттой (имя дьявола во «Влюбленном дьяволе» Жака Казотта), выдающей поразительную сметливость. В числе других указаний на генезис булгаковского романа мы найдем здесь и мотив невыносимой головной боли, которая заставляет Понтия Пилата думать о самоубийстве. У Загоскина ею страдает старик, обращающийся к Калиостро за помощью:

«Вот третьи сутки глаз не смыкаю — такая головная боль, что не приведи Господи! *Ни днем, ни ночью нет покою!* Если это продолжится, то я брошусь в Тибр или разможжу себе голову».

Булгаков воспроизводит загоскинскую фразу, передав ее прокуратору, который при лунном свете скорбит о своем малодушии, вспоминая того, кто излечил его от головной боли: «И ночью, и при луне мне нет покоя». (Можно связать старика с Пилатом и через мотив самоубийства в Тибре: Булгаков знал брошюру Мюллера, где приводится легенда о том, как Пилат пытался покончить с собой и как воды Тибра не приняли его тела.) Совпадают и подробности самого исцеления. В «Искусителе» мгновенно выздоровевший старик растерянно *«схватил себя обеими руками за голову и закричал: — Боже мой!.. Что это?..»*; «Теперь уж у тебя голова болеть не станет», — заверяет его Калиостро. У Булгакова, как только мгновенно сбылось обещание Иешуа — «Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет», — потрясенный прокуратор *«сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас»*.

Отмечу еще одно примечательное совпадение. Калиостро приглашает магистра на сеанс некромантии, куда его доставляет провожатый: «Вдали между миртами мелькнула белая шляпа, и через несколько минут человек в *черном плаще с красным подбоем* сошел под гору». Эта деталь дана у Загоскина дважды, как бы маркирована. Не приходится сомневаться, что отсюда произошел пресловутый «белый плащ с кровавым подбоем».

В заключение Калиостро дарит магистру магическую записку, предназначенную для вызывания духов. Изложив московским приятелям всю эту историю, магистр соглашается затем уступить записку любопытному и беспечному Александру — сам он не решился ею воспользоваться. Такая предосторожность не спасает магистра от сумасшедшего дома в финале романа, то есть от участи Мастера и Ивана Бездомного.

Простодушный Александр отправляется в Марьину рошу на старое немецкое кладбище, где, согласно предписанию, сжигает записку — и подпадает под власть вызванного им духа (гл. 3).

Сатана появляется в обличе богатого иностранца барона Брокена — ср. немецкую, фольклорно-фаустовскую ауру булгаковского Воланда (с которым «искусителя» роднит, между прочим, и необъятная лингвистическая эрудиция. Брокен, по его признанию, «выучился говорить почти на всех известных языках» — ср. заявление Воланда: «О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков»).

Если Воланд вмешивается в беседу московских атеистов, доказывая им существование Иисуса, то Брокен, напротив, занимается в Москве сатанинским растлением умов, разглагольствуя на безбожные, вольнодумные темы, подсказанные французским Просвещением и революцией. Он остроумен, радушен и беззастенчиво вмешивается в чужие дела; вмешательство его, естественно, оказывается пагубным для героя.

Действия искусителя, как будет и у Булгакова, включены в московский бытовой и топографический контекст. Александр посещает своего демонического наставника «на Тверской в венецианском доме, номер тридцать третий». («В этом доме теперь гостиница “Европа”», — уточняет Загоскин.) Свое жилище Брокен, подобно Воланду, чудесно обставляет роскошной романтической бутафорией, устраивая на ее фоне настоящий шабаш (гл. 5—6), в котором принимают участие нечестивые иноземцы — распутный Казанова, вольнодумные французы, восхваляющие Вольтера, и главный дух зла в виде мятежного, отрицающего все юного поэта, то есть лорда Байрона; последнему, по замыслу хозяина, предстоит сделаться кумиром новых поколений. Вечер завершается оргией. Пространство дома неимоверно растягивается, как квартира Воланда,

вместо потолка герой видит над собой звездное небо, а вместо люстры — огромную человеческую голову (гл. 6).

Последний мотив закрепляет тему декапитации, означенную еще в 4-й главе, где рассказано, что Брокену отрубили голову в один день с Сен-Жюстом и Робеспьером; «но, к счастью, — говорит барон, — я попал на руки к хорошему доктору: он меня вылечил». Ср. соответствующие чудеса с головами Берлиоза и Жоржа Бенгальского в «Мастере и Маргарите».

В романе Загоскина идеи революции и Просвещения представлены бесовским соблазном, адской работой Брокена. Духовно чистая, патриархальная и набожная Москва — средоточие, «сердце России» — не приемлет искушения и исторгает из себя Сатану. У Булгакова дана обратная ситуация: Москва захвачена стихией революционно-атеистического беснования и бытового имморализма, на фоне которого даже дьявол выглядит суровым напоминанием о незыблемой шкале добра и зла.

Вероятно, внезапная актуальность топорного загоскинского романа и побудила Булгакова с его демонстративным политическим консерватизмом заручиться поддержкой у русской охранительно-романтической традиции. Загоскин, пользовавшийся стабильной популярностью в массах, примыкает к тому же кругу второразрядных литературных источников «Мастера и Маргариты», куда входили К.Р., Дюма или Словарь Брокгауза и Ефрона. Загоскинский искуситель вернулся в Москву, чтобы покарать своих большевистских эпигонов.

«Один прекрасный грузин»: Сталин как персонаж Зошенко*

Среди враждебных высказываний Сталина о тех или иных советских писателях наибольшей, пожалуй, злобностью и даже какой-то взвинченностью отличаются его послевоенные отзывы о Зошенко:

«Почему я недолюбливаю людей вроде Зошенко? Потому что они пишут что-то похожее на рвотный порошок <...> Кто не хочет перестраиваться, например, Зошенко, пусть убирается ко всем чертям <...> Разве этот дурак, балаганный рассказчик, писака Зошенко может воспитывать?!»¹

Сталинские выпады, конечно, были направлены не только против недавних сочинений Зошенко, но и распространялись на все его творчество, о чем свидетельствовала директивная филиппика Жданова:

«За два с половиной десятилетия он не только никак не изменился, а, наоборот, с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности, беспринципности и бессовестным литературным хулиганом. Это означает, что Зошенко как тогда, так и теперь не нравятся советские порядки. Как тогда, так и теперь он чужд и враждебен советской литературе»².

Зошенко Сталин читал внимательно и давно подозревал его в антисоветских настроениях. Светлана Аллилуева рассказывает: «Он иногда читал нам Зошенко вслух <...> и приговаривал: “А вот тут товарищ Зошенко наверняка вспомнил об ОГПУ и изменил концовку”»³. Мне кажется

*Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5.

¹ Лицо и маска Михаила Зошенко / Сост. Ю. Томашевский. М., 1994. С. 8—9.

² Там же. С. 9.

³ Цит. по: *Радзинский Э.* Сталин. М., 1997. С. 563. Уже тогда, в 1930-е годы, ОГПУ пристально следило за Зошенко и перлюстриро-

вместе с тем, что в основе ретроспективных обвинений в антисоветчине, «литературном хулиганстве» и пр., выдвинутых в 1946 году, лежали и личные обиды вождя. По крайней мере, так полагал сам Зощенко, судя по дневниковому свидетельству Лидии Чуковской: «Михаил Михайлович поделился своими предположениями о “причине причин” и о том, почему в 1946 г. были сопоставлены такие, в сущности, далекие имена: он и Ахматова. Обе версии Анна Андреевна нашла вполне вероятными». Эту краткую запись Л. Чуковская позднее расшифровала, дополнив ее примечанием: «Ни той ни другой версии я вовремя не записала, но первую помню ясно.

В одной из новелл Зощенко о Ленине рассказано, как часовой, молодой красногвардеец Лобанов, никогда не видевший Владимира Ильича в лицо, отказался однажды пропустить его в Смольный потому, что Ленин, в задумчивости, не сразу нашел в кармане пропуск. Какой-то человек с усами и бородкой грубо крикнул Лобанову: “Извольте немедленно пропустить! Это же Ленин!” Однако Владимир Ильич остановил грубияна и поблагодарил красногвардейца “за отличную службу”. Пропуск нашелся, и все кончилось хорошо.

Но не для Зощенко. Первоначально рассказ этот был напечатан в журнале “Звезда” (1940. № 7). Редактор посоветовал Михаилу Михайловичу лишить человека, который грубо кричит на красногвардейца, — бородки, а то с усами и бородой он похож на Калинина. М.М. согласился: вычеркнул бороду. Тогда остались усы и грубость. Сталин вообразил, что это о нем. И участь Зощенко была решена...»⁴

На мой взгляд, политическая невинность Зощенко здесь крайне сомнительна. При ее допущении нельзя объяснить, почему столь роковое значение он придавал именно «грубости» своего усатого персонажа. Иначе говоря, он отлично учитывал, что эта психологическая примета должна была напоминать о неприязненной характеристике, которую Ленин дал Сталину в так называемом Завещании («Письме к съезду»), где он предлагал за грубость снять того с поста генсека. Сталин очень болезненно ре-

вало его корреспонденцию (см.: *Чуковский К.* Дневник 1930—1969. М., 1994. С. 269).

⁴ *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 157.

агировал на это обвинение и не раз парировал его в резкой форме⁵. Хотя ленинское Завещание изначально было запрещено к публикации (а в 30-е гг. стало абсолютно криминальным документом), оно широко использовалось любой внутрипартийной оппозицией как прямое указание на незаконность сталинского руководства. Понятно, что аналогичные выводы, основанные на этом тексте, усваивались и беспартийной интеллигенцией: на фоне раскулачивания, перманентных чисток и Большого Террора даже ленинский режим воспринимался уже в качестве либерального. Этой дихотомии и отвечало, конечно, у Зошенко противопоставление скромного, демократичного Ленина его грубому соратнику.

Трудно, разумеется, с уверенностью сказать, в чем заключалась «вторая версия», забытая Чуковской, но, по всей видимости, она восходит к еще более раннему периоду и определяется следующими обстоятельствами.

В июне 1926 года, побывав в Тифлисе, Сталин выслушал множество помпезных комплиментов со стороны своих земляков — партактива местных железнодорожных мастерских. Восточная лесть впечатляла своей провидческой мощью — в таком тоне за пределами родной Грузии о нем станут говорить лишь позднее, накануне его пятидесятилетия. Сталин выступил с ответной, тоже комплиментарной, речью⁶, поблагодарив хозяев за приветствия. Христианско-большевистская «скромность», принадлежавшая к числу главных черт его официального облика, симптоматически сочеталась здесь с несколько завуалированным самовосхвалением. Сталин любовно озирает пройденный им жизненный путь, разделяя его на стадии «по-рабочему» — в терминах дореволюционного ремесленно-цехового устава: ученик — подмастерье — мастер. Оказывается, его практическими наставниками в революционной борьбе были сперва тифлисские, затем бакинские и, наконец, русские

⁵ Ср., например, в его выступлении против троцкистской оппозиции в октябре 1927 года: «Говорят, что в этом “завещании” тов. Ленин предлагал съезду ввиду “грубости” Сталина обдумать вопрос о замене Сталина на посту генерального секретаря другим товарищем. Это совершенно верно. Да, я груб, товарищи, в отношении тех, которые грубо и вероломно разрушают и раскалывают партию. Я этого не скрывал и не скрываю». — *Сталин И.В.* Соч. М., 1949. Т. 10. С. 175. За несколько лет до того, явно намекая на ленинскую аттестацию, Сталин заявил: «Да, товарищи, человек я прямой и грубый, это верно, я этого не отрицаю».

⁶ *Сталин И.В.* Соч. М., 1948. Т. 8. С. 173—175.

рабочие и сам Ленин («великий учитель»). Этапы восхождения рисуются в итоговой схеме: «От звания ученик (Тифлис), через звание подмастерья (Баку), к званию одного из мастеров нашей революции (Ленинград) (имеется в виду Петроград 1917 г. — М.В.) — вот такова, товарищи, школа моего революционного ученичества».

Получилась странная смесь собственного жития с миниатюрным романом профтехвоспитания — некоей большевистской версией книги Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».

С начала 30-х годов, когда космогонический миф о Сталине — вожде Октября и пр. стремительно набирал гротескные обороты, агиографические пассажи такого рода интенсивно тиражировались Агитпромом. Более того, как раз тифлиссские дифирамбы, формально отвергнутые Сталиным, на деле послужили тогда образчиком для культовой пропаганды (вплоть до «Краткого курса» и «Краткой биографии»), которая раздражала очень многих людей, еще помнивших о недавнем политическом убожестве сегодняшнего кумира. Сомнительно, чтобы у Зощенко — памятливого участника Мировой и Гражданской войн — были основания иначе относиться к свежим партийным легендам о пресловутом «шашлычнике» (как называли Сталина в народе, особенно после коллективизации).

В зачине своей тифлиссской речи, перед тем как приступить к автобиографии, Сталин счел нужным пожуричь хозяев за излишне экстагический панегирик. При этом, однако, он убавил его содержание в довольно неожиданной пропорции — всего лишь наполовину:

«Должен вам сказать, товарищи, по совести, что я не заслужил доброй половины тех похвал, которые здесь раздавались по моему адресу. Оказывается, я и герой Октября, руководитель компартии Советского Союза, руководитель Коминтерна, чудо-богатырь и все, что угодно. Все это пустяки, товарищи, и абсолютно ненужное преувеличение <...> Я вынужден поэтому восстановить подлинную картину того, чем я был раньше и кому я обязан нынешним своим положением в нашей партии».

Опубликованный впервые в 1933 году рассказ Зощенко «Какие у меня были профессии» включает в себя, очевидно, пародийный отклик как на это сталинское повествование, так и на некоторые другие компоненты его культа.

Герой Зощенко — в прошлом бродяга и авантюрист — тоже оглядывается на свой жизненный путь, запечатленный в смене курьезных специальностей. Начав с рассуждения о том, «сколько есть разных профессий» на свете, он ограничивает их число одной сотней. Богатство профессионального опыта, накопленного рассказчиком, исчерпывается, как у Сталина, только половиной его возможного объема:

«Нет, все сто профессий я не имел, но вот пятьдесят профессий я действительно испытал. И вот перед вами человек, который испытал на себе пятьдесят профессий».

Демонстрируя, подобно Сталину, свою скромность, герой сразу же предваряет последующую автобиографию набором патетических откровений:

«Нет, я, конечно, не был там каким-то экономистом, химиком или там пиротехником, скульптором и так далее <...> Я не скрою от вас — я не занимал разные интеллигентские посты, не смотрел в подзорные трубы, чтобы видеть разные небесные явления, планеты и кометы, не шлялся по шоссе с такой, знаете, маленькой трубочкой на треножнике для измерения высоты поверхности».

Тут, к слову сказать, указана первая должность Сталина — вычислитель-наблюдатель в Тифлисской физической обсерватории. С другой стороны, большинство специальностей, действительно выпавших на долю героя, совпадают с «постами» самого Зощенко, которые он занимал после революции, отменившей или разрушившей все привычные критерии профессиональной пригодности⁷. Косвенное указание на маскарадно-театральный колорит, присущий этой всеобщей смене социальных ролей, содержится уже в одной из вводных реплик рассказчика, где тот задним числом, как часто бывает у Зощенко, демонстрирует свою политическую грамотность: «Керенский, этот артист на троне, завертел волынку до победного конца».

⁷ Ср. в этой связи примечательный выпад Вс. Вишневского, которому поручили травить Зощенко: «Толкуют о Зощенко... Кто он такой... Офицер царской армии, человек, который перепробовал ряд профессий, без удач и толка» — *Зощенко Мих.* О себе, об идеологии и еще кое о чем // Зощенко М.М. Уважаемые граждане. Пародии. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии / Сост. М.З. Долинский. М., 1991. С. 105.

Смысл соответствующего эпизода, открывающего движение сюжета, в том, что герой, будучи тогда «рядовым ефрейтором», вовлекается в ту же карнавальную стихию самозванчества и тотальной некомпетентности. Сослуживцы избирают его полковым врачом (эпизод, заимствованный из биографии Зощенко), на что он охотно соглашается: «Конечно, выбирайте. Я, говорю, человек, понимающий явления природы».

Но центральное место в перечне профессий, «испытанных» странствующим героем, посвящено его трудоустройству — еще до революции — в качестве самозванного «пробовальщика» молочных продуктов в каком-то крымском имении. Его непосредственными учителями, как это было у Сталина («Моими первыми учителями были тифлиские рабочие»), становятся местные пролетарии: «Все рабочие смеются надо мной, умирают со смеху, тем не менее рассказывают, что надо делать, и главное, чего говорить».

Вскоре в сюжетное действие вводится другой прохожимец, подвигающийся в роли дегустатора вин, — соплеменник Сталина, наделенный в придачу «теткой из Тифлиса»: «А был там у меня в этих краях один приятель. *Один прекрасный грузин*. Некто Миша. Очень чудный человек и душевный товарищ».

Впечатляет откровенность, с которой Зощенко тут пародирует знаменитое, постоянно тогда цитировавшееся первое ленинское упоминание о Сталине: «*один чудесный грузин*».

Дальнейшая сюжетная коллизия отзывается сказкой о журавле и лисице: герою, обедающему сырами и маслом, строго запрещено употребление алкоголя, а его грузинскому другу возбраняется принимать пищу до самого вечера: «Вот в другой раз встретимся мы с ним вечером — я сытый, он пьяный и видим — наша дружба ни к чему». Надо учесть, что в контексте страшного «голодомора» 1933 года, когда был опубликован рассказ, страдания до-революционного обеда и опивалы могли вызвать разве что антисоветскую ностальгию по старому режиму. (Ср.: «Они, черти, не дают отпуска, а заставляют без отдыха жрать и пить».)

Персонажи, разведенные по принципу дополнительности, решают временно поменяться местами, но их сразу же разоблачают работодатели. Друзья надолго расстанутся. Однако после революции карьера «прекрасного грузина» складывается наилучшим образом — почти столь же удачно, как у его земляка в Кремле. Рассказ завершается так:

«А вскоре разразилась война. Потом революция. И я потерял своего друга из виду.

И недавно узнаю, что он проживает на Кавказе и имеет хорошую, чудную командную должность.

И я мечтаю к нему поехать. Мечтаю встретить его, поговорить и сказать ему: “Молодец!”

Ох, он, наверное, обрадуется, когда увидит меня! Тоже, может быть, скажет мне: “Молодец!” и велит подать лучший шашлык.

Тут мы с ним будем кушать и вспоминать, *кем мы были и кем стали*».

Эта предвкушаемая идиллия, в последнем слове которой — в последнем слове всего рассказа — кодируется имя Сталин («стали»), представляет собой, как мне думается, язвительный отклик на пышную встречу Сталина со старыми тифлисскими товарищами, подытоженную самодовольной репликой вождя, венчающей, в виде рефрена, его выступление: «Такова, товарищи, подлинная картина того, *чем я был и чем я стал*, если говорить без преувеличения, по совести» (Аплодисменты, переходящие в бурную овацию).

Утопическим шашлыком, кавказским застольем обеспечивается воссоединение расторгнутой ранее связи между едой и вином. А в целом финальный триумф зощенковских шарлатанов есть как бы иносказательный комментарий — «без преувеличения, по совести» — к феерическому взлету Сталина. Предыдущая карьера грузинского лжедегустатора дает адекватное представление о его моральном уровне и о степени профессиональной компетенции на новом посту. Балаганная биография завершилась становлением нового «артиста на троне».

Тот факт, что «прекрасного грузина» автор сделал собственным тезкой, обусловлен, вероятно, той чертой его поэтики, которую А. К. Жолковский определил как «систематическое смазывание границ между Михаилом Зошенко и его комическими двойниками — “мещанами”»⁸. Между тем, вопреки стабильному мнению об этих размытых среднестатистических обывателях как постоянных его героях, на сей раз мы сталкиваемся с феноменом явно политизи-

⁸ Жолковский А.К. Еда у Зошенко // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 260.

рованной прозы, придавшей зощенковскому «мещанину» зловещую злободневность.

Превратив рассказчика в своего биографического двойника, писатель затем заставляет того временно поменяться ролями со своим тезкой — грузинским авантюристом, после чего предполагается братское слияние героев — «молодцов». Так нарастает серия соответствий: Михаил Зошенко — его двойник — «один прекрасный грузин» — «некто Миша» — кавказский владыка.

Здесь проглядывает общая склонность Зошенко психологически, хотя и пародийно, отождествляться с теми или иными правителями либо историческими лицами, весьма ощутимая, например, в «Голубой книге». В данном случае такая соотнесенность представляется вдобавок инстинктивным знаком уже отмечавшейся в литературе отчетливой конвергенции, доходящей до прямого тождества, между зощенковским и сталинским литературным стилем. В той же тифлисской речи — да и во множестве других текстов — Сталин невольно предвосхищает Зошенко 1930-х годов. Некоторые его обороты почти неотличимы от зощенковских:

«В сравнении с этими товарищами я был тогда молодым человеком. Может быть, я был тогда немного более начитан, чем многие из этих товарищей. Но как практический работник я был тогда, безусловно, начинающим».

Стиль Зошенко 1930—1940-х годов постоянно балансировал на грани косноязычно-тавтологической сталинской обстоятельности, будто взятой за нормативную манеру изложения, и мгновенного, чуть ли не спонтанного ее передразнивания. Сталин с его обостренно подозрительным вниманием к слову мог легко распознать в языке Зошенко «балаганную» травестию собственного пафоса и собственной биографии.

Травля, организованная в 1946 году, была жестокой победой пародии над пародистом.

Указатель имен*

- А.Б. (псевд.) — см. Пушкин А.С.
Аввакум, протопоп 482, 483
Августин Аврелий, св. 204
Аверинцев С.С. 31
Авраам, авва 228
Аксаков С.Т. 145, 177
Александр Македонский 520
Александр I, царь 322, 431
Александр III, царь 500
Александровский В.Д. 356, 418, 454
Алексей Михайлович, царь 482
Аллилуева С.И. 525
Альтшуллер М. 329, 330
Андерсен Х.К. 353
Андреев А.Я. 288
Андреев Л.Н. 300, 356, 357
Аничков Е.В. 352
Анненков Ю.П. 417
Анненский И.Ф. 48, 197, 360
Антоний Марк 520
Антоний Великий, св. 228, 483
Арнаутов М. 22
Аросев А.Я. 507
Арский П.А. 454
Арцыбашев М.П. 356
Афанасьев А.Н. 16, 511
Афиногенов А.Н. 517
Ахматова А.А. 23, 346, 526
Ашлей Ч. 498
Баадер Ф.К. 137, 138, 200
Баер С. (Baehr S.L.) 336
Байрон Дж.Г.Н. 302, 325, 369, 523
Байский П. (псевд.) — см. Сомов О.М.
Балабина М.П. 167
Бальзак О. де 186
Бальмонт К.Д. 353, 354, 396, 456
Барабаш Ю.Я. 149
Баран Х. 422
Баратынский Е.А. — см. Баратынский Е.А.
Барков И.С. 428
Баррюэль О. де 310
Бар-Селла З. 502
Барсков Я.Л. 113
Батюшков К.Н. 19, 258, 260, 263
Бахтин М.М. 51, 68, 497
Бедный Демьян (Придворов Е.А.) 420, 479
Безыменский А.И. 440, 452, 454, 457, 458, 474, 494
Белинков А.В. 505
Белинский В.Г. 146, 213, 224, 255—271, 473
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 18, 47, 50, 51, 53, 58, 71, 91, 101, 109, 118, 149, 178, 194,

*Указатели составлены ко всем разделам, кроме «На обороте». Составитель: К.Ю. Бурмистров

- 208, 237, 251, 353, 365, 374, 413
Беме Я. 107, 113, 120, 121, 137, 138, 198, 287, 294
Бенгель И.-А. 306
Бенедиктов В.Г. 459
Бернард Клервоский, св. 348
Беспалов М. 501, 505, 510
Билинкис М.Я. 109
Битобе П.-Ж. 128
Бицилли П.М. 185, 247, 350
Блок А.А. 138, 226, 353, 355, 413, 418, 434, 461, 462, 463, 466, 472, 496
Бобров С.С. 107, 285, 373, 377, 378, 399, 419, 430, 431, 478
Бобров С.П. 360
Богданович В. 476
Бодлер Ш. 354
Бодров М. 427, 431, 432, 437, 445, 465
Бонч-Бруевич В.Д. 174, 432
Боратынский Е.А. 19, 235, 272—284, 289—299, 374, 478
Борк (Бёрк) Э. 267
Бостунич (Шварц) Г. 300
Бочаров С.Г. 141, 208
Брамсон Л.М. 300
Брик Л.Ю. 401, 425, 426, 451, 469, 482
Брик О.М. 356, 412, 451
Брокгауз Ф.А. 82, 524
Брут Марк Юний 132, 133, 134
Бруцкус Ю.Д. 300
Брюллов К.П. 123, 306
Брюсов В.Я. 351, 353, 354, 399, 459
Бузескул В.П. 237
Буланин Д. 425
Булгаков М.А. 520, 521—524
Булгарин Ф.В. 48, 117, 307, 308, 310, 311, 313, 316, 318, 319, 320, 326, 327, 329, 332, 481
Буль Дж. 518
Буренин В.П. 300
Бурлюк Д.Д. 356, 450, 451
Буслаев П.В. 182
Бухарин Н.И. 471
Вагнер Р. 200, 355
Вайскопф М.Я. (Weiskopf M.) 219, 234, 251, 262, 300, 307, 345, 414
Вакенродер В.-Г. 190
Валентин (гностики) 115
Валентинов Н. (Вольский Н.В.) 507
Вацуро В.Э. 255
Вебер Ж.-П. (Weber J.-P.) 164
Вей Л. 304
Вейнберг П.И. 371, 469
Вейсгаупт А. 110
Велланский Д.М. 120, 121, 141
Вельтман А.Ф. 329
Венгеров С.А. 243
Веневитинов Д.В. 199
Верлен П. 470
Вернадский Г.В. 107, 118
Верхарн Э. 354, 355, 356
Веселовский А.Н. 25, 180
Виардо П. 367, 470
Виельгорский И. 240
Вильсон Т.В. 455, 456, 466
Винберг Ф.В. 300
Виницкий И.Ю. 304, 306, 307
Виноградов В.В. 48, 58, 59, 68, 165, 168, 245, 246
Виролайнен М. 280, 422
Вишневский В.В. 529
Вовчок Марко (Вилинская М.А.) 300
Воеводин В. 476
Волошин М.А. 373, 399

- Волинский А.Л. (Флексер Х.) 494
 Вольперт Л. 37
 Вольтер (Аруэ Мари Франсуа) 523
 Воронов И. 355
 Ворошильский В. (Woroszycki W.) 464
 Востоков А.Х. (Остенек А.В.) 377, 428
 Высоцкий Г.И. 135
 Вяземская В.Ф. 282
 Вяземский П.А. 34, 272—276, 280, 282
 Гавриил, архим. (Воскресенский В.Н.) 150
 Гаврюшин Н.К. 294
 Газер И. 460
 Галактионов А.А. 138
 Галифе Г. де, ген. 467
 Гамалея С.И. 111, 119, 137
 Ганссон О. 363
 Гартман Э. 364
 Гаспаров Б.М. 496
 Гастев А.К. 453, 467
 Гвидо-Рени — см. Рени Г. 340
 Гвоздев А.А. 480
 Гегель Г.В.Ф. 48
 Гейне Г. 352, 371, 373, 377, 378, 403, 456
 Геллер М. 512
 Георгий Победоносец, св. 447
 Герасимов М.П. 356, 421, 480
 Геррес И.-И. 343
 Герцен А.И. 335, 340
 Герцик Г. 314
 Гершель У. (Ф.В.) 292
 Гете И.-В. 26, 30, 108, 121, 122, 137, 277, 339, 341, 463, 469, 511, 528
 Гиббон Э. 267, 305
 Гинзбург Л.Я. 122, 281
 Гинзбург С.М. 300, 308, 312
 Гиппиус В.В. 47, 106, 138, 187, 188, 198, 235, 236
 Гиппиус З.Н. 353
 Глебов А.Н. 289
 Глинка Ф.Н. 34, 38, 113, 117, 187, 206, 224, 235, 308, 309, 329, 461
 Гнедич П.П. 261
 Гоголь В.А. (отец) 130
 Гоголь Е.В. (сестра) 140
 Гоголь М.И. (мать) 131, 135, 136, 140, 142, 177
 Гоголь Н.В. 26, 31, 47—271, 304, 306, 307, 308, 315, 326—329, 386, 398, 432, 451, 465, 478, 497
 Голдсмит О. 27, 28
 Голицын А.Н. 303, 304
 Головин В.В. 29
 Голота П.И. 312, 313
 Голубинский Ф.А., прот. 200
 Гомер 240
 Гончаров С.А. 106, 219, 234, 242, 349, 355, 398, 406, 407
 Гончарова О. 349, 355, 398, 406, 407
 Гораций 477, 478
 Городецкий С.М. 470, 471
 Горький М. (Пешков А.М.) 300, 354, 355, 356, 359, 376, 377, 380, 390, 405, 422, 431, 459, 460, 471, 500, 502, 505, 510
 Горячева Т. 459
 Гофман М.Л. 19, 354
 Гофман Э.Т.А. 186, 353
 Грабянка Т. — см. Лешиц-Грабянка Т.
 Гракх Тиберий 132, 133, 521
 Гракх Гай 132, 133

- Грамматин Н.Ф. 286
Грановский Т.Н. 322
Гребенка Е.П. 188, 309, 314, 319
Грегг Р. (Gregg R.) 179, 180
Греймас А.Ж. 518
Греч Н.И. 188, 189, 190, 192, 193, 261, 288, 317, 481
Гречаная Е.П. 37, 38, 39
Грибоедов А.С. 266
Григорий Палама, св. 116, 148, 198
Григорий Синаит, св. 171
Григорьев А.А. 196, 371
Гроссман Л.П. 322
Грузинов И.В. 473
Гуковский Г.А. 58, 71, 132, 173, 176, 185
Гумилев Н.С. 416, 434, 469, 496
Гуревич А.Я. 185, 343, 344, 348
Гюго В.М. 34
Гюисманс Ш.М.Ж. 360
Гюнтер Г. 413
- Давыдов В.Л. 27
Давыдов Е.А. 275
Давыдова Е.Е. 275
Даль В.И. 165, 502
Данилевский А.С. 168, 177, 244
Данилевский Г.П. 150, 180
Данте Алигьери 29, 260, 261, 262, 263
Деборд-Вальмор М. 37
Дегтярев Н. 454
Деларю М.Д. 34
Дельвиг А.А. 8, 298
Державин Г.Р. 234, 260, 269, 336, 337—342, 349, 379, 403, 431, 433, 434, 436, 456, 460, 477, 478, 481, 488
Дефо Д. 302
Дёринг-Смирнова И.Р. 24
Дзержинский Ф.Э. 509
- Дмитриев-Мамонов М.А. 207, 286
Дмитрий (Димитрий) Ростовский, св. 483
Долинский М.З. 529
Достоевский Ф.М. 47, 66, 262, 300, 301, 312, 333, 351, 352, 361, 362, 367, 383, 397, 403, 467, 478, 496, 497
Дриссен Ф. (Driessen F.C.) 99, 130, 136, 139, 161, 194, 248, 249
Дурманов Н.Д. 513
Дурьлин С.Н. 200, 323, 341
Дюма А. 524
- Екатерина II Великая, имп. 108, 336, 339, 341, 404, 405, 431, 465
Елизавета Петровна, имп. 441, 478
Емельянов-Коханский А. (Емельянов А.Н.) 353
Ермаков И.Д. 130, 168, 169
Ермолаев Г. 502
Есенин С.А. 409, 433, 435, 454, 457, 470, 471, 472, 473, 496
Ефрон И.А. 80, 524
- Жданов А.А. 525
Живов В.М. 404, 423, 429, 431
Жолковский А.К. 352, 361, 398, 417, 444, 531
Жуковский В.А. 25, 26, 27, 28, 41, 42, 122, 134, 258, 260, 315
- Загоскин М.Н. 190, 227, 310, 520, 521—524
Замотин И.И. 201, 317
Замятин Е.И. 356, 414
Зелдин Д. (Zeldin J.) 197, 214
Зеленин Д.К. 471, 472, 474

- Зеньковский В.В. 106, 187, 197
 Зиновьев Г.Е. (Радомысль-
 ский О.-Г. А.) 437
 Зиновьев А.П. 221
 Золя Э. 354, 355
 Зорин С. 501
 Зотов Р.М. 332, 333
 Зощенко М.М. 525—526, 528,
 529, 530, 531
- Иван IV Грозный 313
 Иванов В.В. 18, 143, 278, 349,
 386, 398, 407
 Иванов-Разумник Р.И. 413
 Игнатий Богоносец, св. 344
 Игнатий (Брянчанинов), свт.
 31, 344, 483, 484
 Игнатъев И.В. 472
 Иеремия, патр. 170
 Измайлов А.А. 237
 Ильин-Женевский А.Ф. 437
 Ильина А. (Сеферянц А.И.)
 472
 Инстититорис Г. 518
 Иоанн Вишенский 146
 Иоанн Златоуст, св. 202
 Иоанн Кассиан (Римлянин),
 св. 228
 Иоахим Флорский 413
 Ионов (Бернштейн И.И.) И.
 423
 Ирвинг В. 23
 Ирод Великий 108, 347, 521
 Исаакий Далматский, св. 179
 Исаев Ф., мастеровой 187
- Каганович А.П. 18
 Казанова Дж. 523
 Казимир III Великий 310, 320
 Казин В.В. 454, 480
 Казотт Ж. 522
 Кайгородова В. 460
- Кайль Р.-Д. (Keil R.-D.) 163,
 166
 Калинин М.И. 526
 Калиостро (Бальзамо Дж.) 520,
 521, 522
 Камберленд Р. 307
 Каменев (Розенфельд) Л.Б.
 505, 507
 Каменский В.В. 356, 375, 394,
 422, 454
 Каменский З.А. 138, 200
 Кандель Ф.С. 312
 Кант И. 521
 Кантемир А.Д. 444
 Каплан (Ройтблат) Ф.Е. 506
 Карабчиевский Ю.А. 390, 416,
 417, 466, 494
 Карамзин Н.М. 17, 26, 272,
 273, 319
 Карлинский С. (Karlinsky S.)
 122, 130
 Карно М.Ф.С. 506
 Карпов В.Н. 202
 Катков М.Н. 222, 223, 224, 225
 Каутский К. 413, 439, 448
 Кацис Л.Ф. 351, 360, 365, 367,
 373, 378, 397, 409, 417, 467,
 469
 Каченовский М.Т. 288
 Керенский А.Ф. 529
 Киприан (Керн), архим. 198
 Киреевский И.В. 138, 258, 294
 Кирик Д.П. 146
 Кириллов В.Т. 356, 420, 421,
 422
 Кирхгоф А.Ф. 17
 Киссин С.В. (Муни) 355
 Клеберг Л. (Kleberg L.) 428
 Клеопатра 353, 520
 Клибанов А.И. 174
 Клушин А.И. 404, 405, 411,
 430, 465, 477

- Ключарев Ф.П. 113, 285
Князев В.В. 354
Кованько И.А. 477
Ковский В. 417
Коган П.С. 474
Козмин Н.К. 199, 200, 213
Кольцов А.В. 339
Кольцов (Фридлянд) М.Е. 507
Конквест Р. 512
Константин Павлович, вел. кн. 431
Корнель П. 381
Корсаков П.А. 303
Костров Е.И. 429
Кошелев А.И. 199
К.П.Ш.Ш. (псевд.) — см. Ширинский-Шихматов П.А.
Краевский А.И. 146, 225, 262
Крайний В. 501, 505, 510
Кржижановский Г.М. 504
Кригер Г.Ф. 513
Крупская Н.К. (Krupskaya N.) 478, 500, 505
Крученых А.Е. 354, 422, 453
Крылов И.А. 269
Крюденер В.-Ю. 37, 38, 39
Кузен В. 199
Кузина Л.Н. 287
Кузмин М.А. 422
Кузьмин А. 423
Кукольник Н.В. 223, 312, 329
Кулешов В.И. 263
Купреянова Е. 283
Куприн А.И. 454
Кэррол Л. (Доджсон Ч.Л.) 460
Кюстин А. де 518
Лабзин А.Ф. 111
Лавров А.В. 149
Лажечников И.И. 226, 227, 318, 329, 330, 331, 332, 334
Лафатер И.К. 165
Лебедев В. 172, 173
Лебедев Е. 292, 293, 294
Лебедь Д.З. 501
Левитина В. 300, 307
Левицкий П. 357
Ледер Л. 236
Лелевич Г. (Калмансон Л.Г.) 452
Ленин (Ульянов) В.И. (Ильич; Lenin V.) 5, 344, 391, 413, 414, 417, 420, 423—435, 437—440, 443, 444, 445—448, 450, 452—455, 463, 474, 475, 476, 478, 484, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506—510, 526, 527, 528
Леонтьев К.Н. 369
Лепешинский П.Н. 434, 505
Лермонтов М.Ю. 243, 267, 268, 318, 322, 324, 470, 492, 495
Лесков Н.С. 35
Лешиц-Грабянка Т. 110
Лжедмитрий 7
Лившиц Б.К. 416
Литтл Т. (Little T.E.) 235
Лихачев Д.С. 336
Лобановы-Ростовские, князья 20
Ломоносов М.В. 161, 172, 182, 224, 349, 377, 431, 477
Лонгинов М.Н. 108, 114, 121
Лопухин И.В. 107, 109, 112, 116, 141, 198
Лотман Ю.М. 28, 33, 37, 38, 44, 45, 58, 91, 109, 176, 185, 224, 252, 460
Льоренте Х.-А. 518
Лукьянов А.А. 353, 355
Луначарский А.В. 368, 412, 413, 418, 500, 505
Лурия Ицхак 299
Львов П.Ю. 118, 207

- Магвайр Р. (Maguire R.A.) 443
 Мазепа И.С. 7, 8, 14, 16, 314
 Мазур Н.Н. 278, 296
 Майков В.И. 464
 Макиавелли Н. 518
 Максимович М.А. 122, 123, 139, 292, 293
 Малахов С.А. 440
 Малашкин С.И. 356, 432
 Малларме С. 351
 Мамонтов (Мамантов) К.К. 449
 Мандельштам И.Е. 50, 247
 Мандельштам О.Э. 365, 420, 443
 Манетова (пролетарская девочка) 438
 Манн Ю.В. (Mann J.) 116, 138, 186, 197, 257, 265, 270
 Марат Ж.П. 518
 Мариенгоф А.Б. 415, 418, 473
 Маринетти Ф.-Т. 346, 405, 407, 421, 422, 454
 Мария, мон. 82
 Мария-Антуанетта 457
 Марков М.А. 297
 Маркович В.М. 188
 Маркс К. 443, 444
 Маяковский В.В. (Majakovskij V.) 226, 229, 339, 343—497, 509, 510
 Мезерский Л. 20
 Мей Л.А. 300
 Мейер П. (Meuer P.) 141
 Мельгунов С.П. 107
 Меньшагин В.Д. 513
 Меньшиков М.О. 300
 Мережковский Д.С. 50, 90, 369, 479
 Метерлинк М. 348, 356, 369, 370, 422, 459, 461
 Меченат 337
 Мильтон Дж. 115, 117, 377
 Миллюков П.Н. 121, 141
 Минский (Виленкин) Н.М. 353
 Михаил Федорович, царь 223
 Михневич Д. 343
 Мицкевич А. 20
 Мозгейм (Мосгейм) И.-Л. 288
 Мойл Н. (Moyle N.) 143
 Молотов (Скрябин) В.М. 507
 Морьер 322
 Монье А. (Moppiet H.) 187
 Мордовцев Д.Л. 300
 Мочульский К.В. 106, 144
 Муравьев Валериан 459
 Мур Т. 45
 Мурашев М.П. 472
 Муссолини Б. 417
 Мюллер Г.А. 522
 Набоков В.В. (Nabokov V.) 37, 38, 67, 335
 Надеждин Н.И. 125, 126, 141, 142, 149, 199, 200, 201, 208, 211, 213
 Наполеон Бонапарт 7, 303, 310
 Нарбут В.И. 373
 Нарежный В.Т. 132, 329
 Наседкин В. 473
 Неведенский С. 223
 Некрасов Н.А. 367, 368, 369, 481
 Некрич А. 512
 Нетте Т.И. 474
 Никандров П.Ф. 138
 Никитенко (цензор) 34
 Никитина Е.Д. 471
 Николай I 307, 518
 Николай Мирликийский (Чудотворец), св. 389
 Николев Н.П. 431
 Никольская Т. 422
 Никольский П.И. 207
 Ницше Ф. 351, 356, 357, 363, 378, 387, 398, 480

- Новалис (Ф. фон Харденберг) 120, 189
Новиков Н.И. 109, 111
- Оболенский В.И. 289, 290, 292
Огарев Н.П. 335
Огарева Е.С. 46
Одаховская И. 117
Одоевский В.Ф. 108, 122, 138, 199, 289, 293
Окен (Оккенфус) Л. 121
Олеша Ю.К. 5, 414, 433, 498, 501, 503, 504, 505, 506—507, 509, 510
Ориген 30
Орлов В.Н. 138, 150, 289
Осинский (Оболенский) В.В. 505, 507
Оссиан 26
Оцуп Н.А. 391
- Павел I 408, 433, 436, 437, 441
Павлов М.Г. 121
Павлова К.К. 260, 502
Панаев И.И. 150
Панченко А.М. 349
Паперный В. 427
Парацельс Т. 121, 122
Парни Э. 45
Пастернак Б.Л. 469
Пастернак Е. 431
Пахомов М.С. 198
Песков А.М. 272, 275, 278
Петр I Великий (в т.ч. как литературный персонаж) 15, 16, 19, 20, 179, 194, 195, 196, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 303, 348, 422, 423, 425, 429, 431, 434, 435, 436, 437, 441, 447, 478, 518
Петрарка Ф. 29
Петров В.П. 405, 408, 429, 431, 436, 438, 441, 464
- Петров И. 317
Петровский М. 378, 385
Петросов К. 353
Пильняк (Bogay) Б.А. 468
Пинес Ш. 146
Пиотровский А.И. 480
Пишар А. 322
Платон (Plato) 29, 111, 197—218, 228, 335, 340, 388, 397
Платонов А.П. 413
Плетнев П.А. 150
Плотин 200, 253
Плутарх 132, 133, 134
Плюханова М. 483
Пнин И.П. 220, 356
Погодин М.П. 135, 195, 196, 201, 202, 422
Погорельский А. (Перовский А.А.) 120
Подвойский Н.И. 505
Позов А. 29, 30, 36, 39
Полевой Н.А. 189, 190, 191, 192, 199, 203, 272—273, 276—280
Полищук Ф.М. 149
Полонская Е.Г. 420
Поморска К. (Pomorska K.) 346, 349, 385, 390, 399, 414, 430, 445, 466, 476, 497, 509
Помпей (Великий) Гней 134, 337
Поповский Н.Н. 478
Потапова Г.Е. 255, 262
Потемкин Г.А. 336, 429, 438
Преображенский Е. 505
Прокопович Н.Я. 150
Прокопович Феофан 436
Пропп В.Я. 511—519
Проффер К. 248
Пуанкаре Р. 417
Пушкин А.С. (Pushkin A.) 6—30, 34—46, 138, 153, 223, 244, 248, 255—271, 282, 283,

- 306, 308, 314, 323, 330, 348,
393, 408, 409, 430, 470, 473,
477, 478, 495
- Пшибышевский С. 356, 357—
365, 371, 373, 375, 376, 383,
388, 390—393, 397, 399, 403,
407, 410, 411, 434, 482
- Пыпин А.Н. 111, 221
- Радек (Собельсон) К.Б. 518
- Радзинский Э. 525
- Радин Е. 346, 347
- Радищев А.Н. 220
- Радищев Н.А. 428
- Радлова А. (Дармолатова А.Д.)
422
- Ранкур-Лаферрьер Д. 130, 156,
178, 179, 194
- Расин Л. 274, 381
- Растрелли В.В. 422
- Рафаэль Санти 340, 244
- Рени Г. 340
- Ричардсон С. 40
- Робеспьер М. 524
- Рожков Н.А. 468
- Розанов В.В. 47, 48, 50, 202,
248, 351, 352, 361, 365—369,
372, 373, 390, 444, 445, 467,
469, 479, 481
- Розанов И.Н. 107
- Розен Е.Ф. 330
- Романов К.К. (К.Р.), вел. кн.
524
- Романовы (царская династия)
223
- Ротшильды, братья 321
- Ружмон Д. де (Rougemont de
D.) 33, 38
- Руссо Ж.-Ж. 37, 38, 40
- Рылеев К.Ф. 329
- Рысс Е. 476
- Саводник В.Ф. 107
- Садофьев И.И. 454, 481
- Сакович А. 420, 467
- Сакулин П.Н. 199
- Санников Г.А. 467, 475
- Саути Р. 134
- Саянов В.М. 460, 464
- Сведенборг Э. 137
- Святополк-Мирский Д.П. 495,
496
- Северянин И. (Лотарев И.В.)
353, 373—375, 417
- Сегаль И. 476
- Сезанн П. 470
- Сен-Жюст Л. 534
- Сенковский О.Н. 292
- Сен-Мартен Л.-К. де 107, 120,
198, 200, 294
- Сен-Симон К.-А. 185
- Серман И.З. 28, 161, 182, 268,
360, 417, 437
- Сидоров Н.П. 107
- Сидоровский Иоанн (И.И.),
свящ. 198
- Сидур 497
- Синявский А.Д. (Абрам Терц)
180, 351, 353
- Сиповский В.В. 107, 118, 198,
207
- Сирин И. 345
- Скиталец (Петров) С.Г. 353,
354, 355, 372, 375, 479
- Сковорода Г.С. (Skovogo-
da H.S.) 117, 146—163, 165,
166, 174, 182, 202, 204, 245
- Скотт В. 302, 318, 330
- Скрипиль М. 498
- Словацкий Ю. 359, 362, 376
- Слонимский А. 50
- Смирдин А.Ф. 34
- Смирнов И.П. 24, 349, 351
- Смирнова Е.А. 208
- Собел Р. (Sobel R.) 134, 139
- Собинов Л.В. 473
- Соколов А. 423
- Соколовская Т.О. 107, 108, 117

- Соколовский В.И. 122, 319, 320, 321
Сократ 202, 203, 209, 216, 217
Соллогуб В.А. 274
Соловьев В.С. 371, 373
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 296, 354, 360, 399, 496
Сомов О.М. 311—315, 326, 330, 331
Срезневский И.И. 149
Сталбергер Л. 349, 379, 398
Сталин (Джугашвили) И.В. 417, 437, 440, 470, 518, 525—531
Степанов А.П. 118
Стерн Л. 168
Столыпин А. 300
Стриндберг А. 407
Суворов А.В. 314
Сумароков А.П. 431
- Талейран Ш.М. 518
Тамара, царица 470
Тарановский К. 352
Тарасов Е.М. 356
Тарле Е.В. 518
Тастевен Г.Э. 346, 347, 351, 407, 416, 421, 485
Тереза, св. 37
Тибулл Альбий 45
Тик Л. 120
Тимофеев А.В. 122, 187, 190, 192
Тит, имп. 521
Титов В.П. 289, 322
Тихонов Н.С. 507
Толстая Е.Д. 5, 319, 481, 494
Толстой Л.Н. 369, 416, 444, 445
Толстой Я.Н. 261
Томашевский Б.В. 6, 17, 20
Томашевский Ю. 525
Топоров В.Н. 18, 22, 287
- Торчинов Е.А. 299
Трахтенберг Дж. 308, 316
Третьяков В.К. 220, 409, 420, 428, 441
Тренин В. 351, 369, 373, 422
Третьяков С.М. 373
Триоле Э. 450
Троцкий И. 518
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 350, 372, 423, 437, 440, 443, 452, 472, 473, 477, 479, 487, 488, 489, 490, 492
Трошинский Д.П. 131, 153
Тургенев И.С. 265, 319, 366, 367, 470
Тынянов Ю.Н. 47, 161, 248, 348, 349, 352, 372, 428, 479, 488, 489, 490, 491, 495, 497
Тютчев Ф.И. 274, 287, 429
- Уитмен У. 399, 410
Ульянов А.И. 499, 500
Ульянов Д.И. 507, 508, 509
Ульянов И.Н. 499
Ульянов Н. 164, 177
Ульянова О.Д. 508
Урсула, св. 343
Усок И.Е. 138
Успенский Б.А. 224, 389, 404, 423, 429, 431
Ушаков В.А. 187
Уэллс Г.Дж. 370, 422
- Фангер Д. (Fanger D.) 164
Федоров Н.Ф. 346, 408, 459, 494
Федотов Г.П. 18
Фейнберг И. 20
Фельдман Д.М. 512
Фенелон Ф. Де Салиньяк де ла Мотт 294
Феокрит 26

- Фет (Шеншин) А.А. 66, 478
 Филарет (Дроздов В.М.), митр. 43
 Филипп, св. 343
 Филипченко И. 353, 355, 399, 454, 467
 Филон Александрийский 245
 Фихте И.Г. 490
 Флейшман Л. 452, 496
 Флоровский Г.В., прот. 304
 Фома Кемпийский, блж. 31, 39, 44
 Фомичева С.А. 255
 Фонвизин Д.И. 128, 129, 266
 Фотий (Спасский П.Н.), архим. 306
 Франс А. 365, 517
 Фридрих К.-Д. 213
 Фризман А.Г. 282
 Фуке де ла Мотт Ф. 122, 137
 Хагемайстер М. (Hagemeister М.) 346, 467, 468, 494
 Хан А. 349
 Хансен-Лёве О. (Hansen-Löve А.) 260, 349, 354
 Харджиев Н.И. 351, 360, 369, 371, 373, 378, 398, 422, 520
 Хвостов Д.И. 477
 Херасков М.М. 107, 110, 114, 115, 116, 207, 377, 479
 Хиждеу А. 149
 Хинчук Л.М. 503
 Хипписли А. (Hippisley А.) 155, 195
 Хлебников В.В. 349, 393, 415, 422, 454, 466, 472, 492, 496
 Ховин В.Р. 366, 372
 Ходасевич В.Ф. 8, 352, 414, 435, 451, 482, 496
 Цвейг С. 517
 Цветаева М.И. 496
 Цезарь Юлий 133, 134, 520
 Цехновицер О. 498, 501
 Цивьян Ю.Г. 161
 Цицерон 133
 Чаадаев П.Я. 225, 231, 492
 Чарткова Е.Г. 80
 Черемнов А. 353, 354, 376
 Черемшанова О. 422
 Чернышевский Н.Г. 335—342, 346
 Чехов А.П. 315, 319, 361, 368
 Чижевский Д.И. (Tschizewskij D.) 31, 106, 109, 117, 146, 147, 148, 149, 160, 162, 165, 171, 184, 194, 204, 239, 304, 306
 Чуев Ф. 507
 Чуковская Л.К. 526, 527
 Чуковский К.И. 346, 352, 372, 396, 399, 410, 443, 526
 Шабельская Е.А. 300
 Шамардина С. 451
 Шамбинаго С.К. 134, 197
 Шапиро Г. 153
 Шапирштейн-Лерс Я.Е. (Эльсберг Я.) 356, 368
 Шаргородский С. 472, 476
 Шатобриан Ф.Р. 267, 268
 Шаховской А.А. 303, 323—327, 329
 Шевырев С.П. 31, 34, 35, 36, 42, 138, 201, 208, 211, 215, 225, 257, 258, 262, 263, 274, 287, 341, 502
 Шеллинг Ф.В. 48, 120, 121, 122, 137, 138, 139, 140, 199, 200, 287
 Шекспир У. 35, 66, 263, 318, 329

- Шенгели Г. 347, 348, 349, 352, 370, 390, 397, 399, 415, 443, 489, 490
Шёнман А.Э. 469
Шенье А. 293
Шервуд И. (Дж.) 518
Шершеневич В.Г. 407, 443, 473
Шиллер Ф. 199, 339, 341, 388
Ширинский-Шихматов П.А. 274
Ширинский-Шихматов С.А. 226, 233, 436, 447, 478
Шихматов — см. Ширинский-Шихматов С.А.
Шишков А.С. 306, 323
Шкловский В.Б. 469, 492, 496, 497
Шкулев Ф.С. 353
Шлегель Ф. 493
Шмид В. 188
Шмит 314
Шопен Ф. 363, 364
Шопенгауэр А. 364
Шпет Г.Г. 146, 201, 492, 493
Шпренгер Я. 518
Шрепфер И.Г. 110
Штейнберг А.А. 66, 70, 75
Штиллинг Г. — см. Юнг-Штиллинг Г.
Штирнер М. 352, 356, 448, 449
Шуберт Г. 287
Шумихин С.В. 473

Щербатов М.М. 118

Эйзенштейн С.М. 460
Эйхенбаум Б.М. 50, 85, 86, 89, 90, 101, 102, 103, 372, 479, 491
Эккартсгаузен К. 111, 112, 114, 120, 200, 206, 214, 234
Элиаде М. 462
Эренбург И.Г. 369, 418
Эткинд А.М. 304, 306

Юлиан, св. 343
Юнг (Янг) Э. 26, 29, 288, 293
Юнг-Штиллинг И.Г. 106, 111, 304, 305—307, 321, 325
Юрьев К. 473
Юшкевич П.С. 356

Языков Н.М. 244, 269
Якобсон Р.О. (Jakobson R.) 7, 8, 10, 21, 346, 347, 349, 350, 356, 360, 383, 384, 389, 390, 400, 412, 414, 430, 442, 445, 464, 469, 470, 476, 484, 487—497
Якубович П.Ф. 354, 419
Якубовский Г.В. 453
Ямвлих 254
Янгфельдт Б. (Jangfeldt B.) 351, 378, 412, 413, 414, 469
Ярославский А. 467, 468
Ястребцов И.М. 321, 322

Baehr S.L. 336, 338
Belgion M. 33
Bernheimer Ch.C. 161, 162
Billington J. 199
Bird T. 146
Boehme J. 138
Boratynsky (Baratynskij) 138, 199
Çala A. 307
Goethe J.-W. 121
Gogol N. 66, 90, 106, 121, 146, 147, 155, 163, 164, 165, 166, 191, 194, 197, 219, 228, 235, 249, 307
Gregg R. 180
David Z.V. 138
Dostoevskij F. 106, 121, 147, 165, 219

- Driessen F.C. 90, 93, 136, 139, 159, 194, 249
Dundes A. 315
Fanger D. 164
Fedorov N. 346, 494
Finlay J.F. 136
Fleishman L. 353
Fusso S. 197
Hagemeister M. 346, 467, 468, 494
Hansen-Löve A. 260, 354
Hasan-Rokem G. 315
Hippisley A. 155, 307
Jakobson R. 8
Jangfeldt B. 412, 413
Jonas H. 112, 113, 115, 126, 148, 205
Karlinsky S. 122, 130
Keil R.-D. 163, 166
Kleberg L. 428, 430, 445, 509
Krupskaya N. 507
Lenin V. 507, 509
Leschnitzer A. 315
Little T.E. 235
Maccoby H. 315
Maguire R.A. 443
Majakovskij V. (Majakovski W.) 346, 349, 412, 413, 415, 425, 428, 449, 450, 464, 469, 482, 509
Mann J. 257, 270
Marshall R. 146
Mason E.C. 121
McNeal R.H. 507
Meyer P. 141, 197, 228
Monnier H. 187
Moyle N. 143
Nabokov V. 37, 67
Nilsson N.A. 412, 413
Pascal P. 106
Paulus 163, 166
Plato 228
Pomorska K. 346, 354
Pratt S. 138, 199
Pushkin A. 8, 37
Rancour-Laferriere D. 109, 130, 156, 178
Rougemont D. de 33, 112
Rougle Ch. 415
Schillinger J. 191
Scholem G. 299
Schreier H. 106
Setchkarev V. 66
Shapiro-Korten I. 352
Skovoroda (Skoworoda) H.S. 146, 147
Sobel R. 134, 139
Spieker S. 219
Tiutchev F. 199
Tolstoj L. 106, 121, 147, 165, 219
Trachtenberg J. 308, 309
Tschizewskij D. 106, 117, 121, 146, 147, 165, 219
Turgenev I. 106, 121, 147, 165, 219
Van der Eng J. 354
Weber J.-P. 164
Weiskopf M. 146, 228
Woroszylski W. 449, 464
Zeldin J. 106, 109, 197, 214

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
-----------------	---

ПУТИ ПАЛОМНИКОВ

Вещий Олег и Медный всадник	6
«Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика в творчестве Пушкина	25
Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования)	47
Путь паломника: Гоголь как масонский писатель	106
Путешествие в Египет: опыт истолкования гоголевского «Вия»	120
Гоголь и Сковорода: проблема «внешнего человека»	146
Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя	164
Материал и покрой гоголевской «Шинели»	186
Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь	197
Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах»	219
Время и вечность в поэтике Гоголя	234
«Зачем так звучно он поет?» Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным	255
Зигзаги «торгового направления». Мысль Боратынского, просвещение Вяземского и недоносок Полевого	272
Олива мира: смерть-художница в поэзии Боратынского	281
Семья без уродя. Образ еврея в литературе русского романтизма	300
«Солнцев дом» Веры Павловны	335

ВО ВЕСЬ ЛОГОС

Во весь логос: религия Маяковского	343
Источники	343
Массовый фон	353
Пшибышевский	357

Розанов	365
«Синяя птица» Метерлинка	369
Об интертекстуальном слое «Облака в штанах»	370
Отказ от рода	379
Детоубийство	383
Рождающий и убиваемый Хронос	385
Добро и зло	387
Космический двойник	388
Пришедший сам	392
Богодьявол	394
Эрос	396
Разрушитель, Протей, Демиург	398
В поисках человека	401
Сюжеты дооктябрьских поэм	402
Переход к большевизму	412
Партия и Ленин	428
Новый Хронос	442
Заключительный апофеоз	446
Процесс причащения	448
Шаманизм	451
Небесная корова коммунизма	453
Крохотное небо	459
Путь в «загробь»	465
Маяковский глазами Якобсона	487
«Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши	498
Морфология страха	511
Черный плащ с красным подбоем: Булгаков и Загоскин	520
«Один прекрасный грузин»: Сталин как персонаж Зощенко	525

НА ОБОРОТЕ

Прекрасная Елиза	533
Сколопендра	538
Страшная ночь, или Экзекутор	544
Указатель имен	552
Указатель библейских и мифологических персонажей	565