**АРХИВ журнала "Новый Мир"**

ВОСКРЕСЕНИЕ МАЯКОВСКОГО

Филологический роман

Глава первая

ЛИЦОМ К ЛИЦУ

1

Первое непосредственное впечатление от чтения раннего Маяковского - безусловная исключительная одаренность автора. Нет, в этом нас не обманули. Перед нами совершенно новый поэт, даже теперь, через семьдесят лет, ничего или почти ничего не утративший от своей новизны и оригинальности, неустанно изобретательный в обращении с предметом и словом. Не только все актуальные средства, но и отходы поэтического производства, все то, что отброшено профессиональной поэзией в область любительства и графоманства, используется им с неожиданной смелостью и становится полноправным, необходимым качеством сильного, насыщенного стиха. Еще даже не ясно, о чем и зачем, но сразу ощутима напряженность речи, звуковая, ритмическая, эмоциональная и все строки пронизывающая энергия.

Убьете,

похороните -

выроюсь!

Об камень обточатся зубов ножи еще!

Собакой забьюсь под нары казарм!

Буду,

бешеный,

вгрызаться в ножища,

пахнущие потом и базаром1.

Странный, принудительный ритм, как бы выкручивающий руки фразе, усиливает это чувство напряженности, создает почти физическое ощущение муки, едва ли не пытки. Душевная мука - первый

---

1 Цитаты из В. В. Маяковского даются по Полному собранию сочинений в 13 томах, 1955-61. (Прим. ред.)

---

личный мотив, на который мы отзываемся в стихах Маяковского и в подлинность которого не можем не верить. Между тем при сегодняшнем внимательном чтении уже с первых стихов выявляется многое, что мешает почувствовать и оценить эту подлинность.

Прежде всего - вполне сознательная, провозглашенная выраженность приема, необходимость читательского его использования и м н о г о к р а т н о г о в о з о б н о в л е н и я. Первое чтение - почти всегда черновое. Требуется вначале отыскать рифму, оценить, хотя бы бегло, степень ее смысловой необходимости, соответственно расставить акценты в строке, вогнав вылезающие куски, а потом уже, все это помня, читать набело. Чтение Маяковского - это декламация, где всякое непосредственное впечатление перебивается памятью о репетициях. Оттого любой стих Маяковского, даже самый страстный и темпераментный, остается искусным пересказом чувства, но не его прямым выражением.

Так, одновременно с первым восхищением, возникает и наше первое сомнение: ощущение постоянной, необходимой дистанции между тем, что сказано, и тем, что н а с а м о м д е л е. Эта двойственность - первая дурная двойственность, сопровождающая чтение Маяковского. Есть, однако, и вторая, и третья. Среди самых ранних стихов существует один, достаточно часто цитируемый, где, быть может, всего пронзительней звучит душевная мука и жалоба:

Кричу кирпичу,

слов исступленных вонзаю кинжал

в неба распухшего мякоть:

"Солнце!

Отец мой!

Сжалься хоть ты и не мучай!

Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.

Это душа моя

клочьями порванной тучи

в выжженном небе

на ржавом кресте колокольни!

Время!

Хоть ты, хромой богомаз,

лик намалюй мой

в божницу уродца века!

Я одинок, как последний глаз

у идущего к слепым человека!"

Это очень талантливые стихи. Здесь один из тех, скажем сразу, не столь уж частых моментов, когда хотелось бы соединиться с автором, пережить его боль как свою.

Хотелось бы - но никак невозможно, более того - абсолютно исключено. Потому что начинается этот стих со строчки чудовищной, от кощунственности которой горбатится бумага, со строчки, которую никакой человек на земле не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя, - разве только это была бы игра с дьяволом:

Я люблю смотреть, как умирают дети.

Это полезно перечитать дважды, чтобы после вернуться к тому отрывку, к боли и жалобе. Не правда ли, он выглядит теперь немного иначе?

Мы вдруг замечаем новую двойственность - двойную чувственность, двойную мораль, на которую сперва не обратили внимания. "Тобою пролитая кровь" - слезная жалоба автора, но ведь сам же он только что с таким сладострастием: "Слов вонзаю кинжал..." А тогда и порванная в клочья душа, и хромой богомаз, и уродец век, и последний глаз, и слепые - не слишком ли густо? Не слишком ли много членовредительства, чтоб сказать о своем одиночестве?

Повторим общеизвестную формулу: ранний Маяковский - поэт обиды и жалобы.

В чем состоит обида Маяковского? В равнодушии к нему окружающего мира. Мир живет отдельно, сам по себе, не торопится прославлять Маяковского, любить его и ему отдаваться. И за это мир достоин проклятья, презрения, ненависти и мести.

Святая месть моя!

Опять

над уличной пылью

ступенями строк ввысь поведи!

До края полное сердце

вылью

в исповеди!

Эти строки, по сути, тавтологичны, потому что святая месть поэта - это именно то, чем полно его сердце и в чем состоит его исповедь. Месть и ненависть - "КО ВСЕМУ!" - так и называется стихотворение.

Неутоленная жажда обладания - вот первоисточник всех его чувств. Здесь, конечно, на первом плане женщина - как реальный объект вполне реальных и вполне понятных желаний ("Мария - дай!"). Но это одновременно еще и знак, физиологически ощутимый символ отдающегося - НЕ отдающегося! - мира.

Вся земля поляжет женщиной,

заерзает мясами, хотя отдаться;

вещи оживут -

губы вещины

засюсюкают:

"цаца, цаца, цаца!"

Любопытно, что почти во всех воображенных картинах его будущего признания и величия, где сознательно, а где бессознательно, где развернутой сценой, где одним промелькнувшим словом, - присутствует этот навязчивый образ ("Проститутки, как святыню, на руках понесут..."). Но все это в будущем, в светлом далеком завтра. Пока же мир не спешит отдаваться ни в виде женщины обобщенной, ни в лице конкретной желанной женщины. Не любит, не отдается, не обожает - значит, должен быть уничтожен! Но сначала - проклят и опозорен, втоптан в грязь, изруган, оплеван. И здесь, в ненависти и проклятьях, с максимальной, никем не превзойденной силой проявляется подлинный талант Маяковского, его неиссякаемая энергия, его неукротимая изобретательность. Именно здесь, в этой странной и жуткой области, он достигает самых высоких высот или, если угодно, самых низменных бездн.

Теперь -

клянусь моей языческой силою! -

дайте любую красивую,

юную, -

души не растрачу,

изнасилую

и в сердце насмешку плюну ей!

Есть одна очень важная формальная особенность, роднящая эти безумные строки со строкой об умирающих детях: их принципиальная непроизносимость. Разумеется, читая, мы их произносим, и даже, быть может, достаточно четко и громко. Но язык наш не может при этом не испытывать неловкости, тяжести, сопротивления, как будто он движется в налипшем тесте. "Изнасиловать" и "в сердце плюнуть" - эти действия невозможны в первом лице, да еще в будущем времени. Мы стараемся поскорей проскочить мимо этих кошмарных слов - дальше, в следующую строфу, в свободное пространство стиха. А там:

Севы мести в тысячу крат жни!

В каждое ухо ввой...

И т.д.

От обиды - к ненависти, от жалобы - к мести, от боли - к насилию. Только между этими двумя полюсами качается маятник стихов Маяковского. Изредка возникает третий мотив: любовь к неким обобщенным людям - но это всего лишь промежуточная точка на пути между ненавистью и обидой, едва различимый знак той земли, которая заерзает мясами, хотя отдаться. Реальных же, достоверно существующих точек - две, только две. Две точки, два полюса, две морали. Величайшая в мире боль, когда обидели Маяковского, - и физиологическая сладость насилия, когда обижает Маяковский, мстя за обиду. Причем и то и другое чаще всего выражается одними и теми же словами. Это как-то само собой разумеется. Здесь он не видит противоречий, для него их просто не существует. Между тем самые сильные и яркие, самые напряженные стихи и поэмы строятся на таких, предельно противоречивых, по сути, несовместимых друг с другом кусках.

Все вы на бабочку поэтиного сердца

взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.

Толпа озвереет, будет тереться,

ощетинит ножки стоглавая вошь.

А если сегодня мне, грубому гунну,

кривляться перед вами не захочется - и вот

я захохочу и радостно плюну,

плюну в лицо вам

я - бесценных слов транжир и мот.

Эти мастерские строки звучат энергично и страстно, так и просятся в цитату и выкрик - если воспринимать их у поверхности смысла и чувства. Любая попытка реализовать этот образ спотыкается о несовместимость его составляющих. Одно из двух: или нежная бабочка сердца - или грубый гунн, сначала кривляющийся, а потом радостно плюющий в лицо. А тогда уж и толпа, г р о м о з д я щ а я с я на бабочку, - как-то не очень осуществимо.

И чем они все так противны поэту? Тем, что на женщине "белила густо", а у мужчины "в усах капуста"? Эта противность не только неубедительна, она вообще не свойство объекта. Очевидно, что она привнесена, навязана автором. Любому, чтоб было легче ненавидеть, можно навесить в усы капусту, согласимся, это несложно... Здесь первична, исходна - ненависть, а все остальные страшные ужасы - лишь ее оправдание и иллюстрация.

Через час отсюда в чистый переулок

вытечет по человеку ваш обрюзгший жир.

А я вам открыл столько стихов шкатулок,

я - бесценных слов мот и транжир.

Прямолинейная наглядность образа требует и прямолинейной реакции. "Обрюзгший жир" - это те самые люди, которые в данный момент сидят в зале и слушают стихи поэта. Трудно поверить, чтобы слушать стихи пришли одни лишь обрюзгшие и жирные. За что ж он их так? А ясно, за что: за "столько стихов шкатулок". Им не нравится, они не любят, не обожают, не отдаются, ерзая мясами. А тогда разговор с ними один: в усы - капусту, на щеки - белила, обозвать вошью и плюнуть в лицо.

И кстати... "Плюну в лицо вам", "в сердце насмешку плюну"... Оказывается, не так уж и много этих самых слов, чтобы можно было их транжирить и проматывать. Например, не любящие Маяковского - это всегда жир и обжорство, слепая кишка, желудок в панаме - прототип буржуя из окон РОСТА, обобщенный образ обидчика... Но, пожалуй, интереснее всего другое: как по-разному оценивает Маяковский одинаковые или близкие слова и образы в зависимости от того, к кому они относятся: к нему ли самому или к кому-то другому, кого он в данный момент назначает врагом.

Вот он издевается над лирическими поэтами: "Вы, обеспокоенные мыслью одной - изящно пляшу ли". И тут же: "невероятно себя нарядив, пойду по земле, чтоб нравился и жегся". (Курсив везде мой. - Ю. К.) Он достает из-за голенища сапожный ножик, чтобы раскроить Небо "отсюда до Аляски", -и буквально в следующей строфе жалуется, что "звезды опять обезглавили". Он вытаскивает из груди собственную душу, чтоб ее, окровавленную, дать людям как знамя (вариант горьковского Данко), - а чуть позже, через пару страниц, предлагает сходные украшения, но уже совсем из другой материи:

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,

как у каждого порядочного праздника -

выше вздымайте, фонарные столбы,

окровавленные туши лабазников.

У него - окровавленная душа, у лабазника - окровавленная туша, всего-то и разницы. Но в первом случае это боль и жертвенность, во втором - веселье и праздник.

Я выжег души, где нежность растили...

Предельная громкость произнесения маскирует смысл произносимого. На крике все звучит одинаково, и то ли "да здравствует", то ли "долой" - не сразу разберешь, да и нет возможности вдуматься. Но послушаешь раз и другой, адаптируешь ухо - и одно серьезнейшее подозрение возникает в сознании и растет и утверждается с каждым стихом. Ведь если верно, что выжег души... И если неверно. Если это всего лишь пресловутый эпатаж, что по-русски, как ни крути, означает неправду, то и тогда человек, такое повторяющий, и очень изобретательно и очень настойчиво, не может быть искренним, говоря:

Но мне -

люди,

и те, что обидели -

вы мне всего дороже и ближе.

Ясно, что это только маневр, рассчитанный на потерю бдительности. Поверят, а он подберется поближе - и плюнет с размаху в лицо, а то и похуже: возьмет да и тюкнет в затылок кастетом...

2

Но еще прежде, чем в нашем сознании утвердится этот образ губительного двуличия, мы ощутим другой отталкивающий импульс. В нас сработает как бы условный рефлекс, инстинкт самосохранения чувств. И не проклятья, не ругань, не этапаж нас оттолкнут, Бог с ним, с эпатажем, - а тот материал, из которого сделаны самые яркие, наиболее выразительные части стихов Маяковского:

"Окровавленные туши", "душу окровавленную", "окровавленный песнями рот", "окровавленный сердца лоскут", "багровой крови лилась и лилась струя"...

"У раненого солнца вытекал глаз", "жевал невкусных людей", "туч выпотрашивает туши багровый закат-мясник", "сочными клочьями человечьего мяса", "на сажень человечьего мяса нашинковано"...

Поэт не человек поступка, он человек слова. Слово и есть поступок поэта. И не только слово-глагол, слово-действие, но любое слово, его фактура, его полный внутренний смысл и весь объем связанных с ним ощущений. Те слова, что звучат из уст Маяковского на самых высоких эмоциональных подъемах его стиха, что бы ни пытался он ими выразить: гнев, жалобу, месть, сострадание, - живут своей независимой жизнью и вызывают то, что и должны вызывать: простое физиологическое отталкивание. Впрочем, очень скоро по мере чтения пропадает и это чувство. Нагнетение анатомических ужасов не усиливает, а ослабляет стих, вплоть до его полной нейтрализации. И не только оттого, что притупилось восприятие, но еще и от отсутствия однозначной нагрузки. Нравственный смысл, психологическая направленность того или иного кровавого пассажа не есть его собственное внутреннее свойство, а каждый раз произвольно задается автором. Отрицательные ужасы "Войны и мира", положительные ужасы "Облака в штанах" и "Ста пятидесяти миллионов", отрицательные, а также положительные ужасы внутри чуть не каждого стиха и поэмы... Ужасы, ужасы...

Но и уста, такое говорящие, не могут остаться девственно чистыми. Здесь работает закон о б р а т н о г о д е й с т в и я с л о в а. Человек, многократно и с удовольствием повторяющий: "кровь, окровавленный, мясо, трупы", да еще к тому же время от времени призывающий ко всякого рода убийству, - неминуемо сдвигает свою психику в сторону садистского сладострастия.

В раннем, романтическом Маяковском этот сдвиг очевиден.

Именно здесь, на этом сдвиге, в такой романтике, произошла его главная встреча с Революцией.

Ко времени пришествия Революции Маяковский, единственный из всех современников, был уже готовым ее поэтом. И дело тут не в идейной его подготовленности, которая, кстати, очень сомнительна. Никакого марксизма, никаких социальных аспектов, насыщавших журналы и книги десятых годов, мы не встретим в тогдашних его произведениях. Даже слово "пролетарий" или хотя бы "рабочий" - тщетно искать, он такого как будто не слышал. Его народ - студенты, проститутки, подрядчики. Но все это не имеет никакого значения, здесь важно другое.

К семнадцатому году молодой Маяковский оказался единственным из известных поэтов, у которого не просто темой и поводом, но самим материалом стиха, его фактурой были кровь и насилие. Тот, кто на протяжении нескольких лет сладострастно копался голыми руками в вывернутых кишках и отрубленных членах, был вполне готов перейти к штыку и нагану.

На словах, только на словах. Но об этом только и речь.

3

У него была удивительная способность к ненависти. Он мог ненавидеть все и вся, от предметов обихода до знаков препинания ("С тех пор у меня ненависть к точкам. К запятым тоже").

Каждый новый пункт его автобиографии кончается признанием в какой-нибудь ненависти.

Эта ненависть билась в нем и металась, прорываясь то в одну, то в другую сторону. В этом было что-то несомненно истерическое. Революция явилась для Маяковского благом прежде всего в том оздоровительном смысле, что дала его ненависти направление и тем спасла его от вечной истерики. На какое-то время он успокоился, обрел равновесие. Он стал ненавидеть только т у д а. Вся энергия была брошена в одну сторону. Концентрация при этом вышла фантастической, даже для привычного к Маяковскому уха, так что многим пришлось привыкать заново.

Пусть

горят над королевством

бунтов зарева!

Пусть

столицы ваши

будут выжжены дотла!

Пусть из наследников,

из наследниц варево

варится в коронах-котлах!

А еще Революция дала ему в руки оружие.

Раньше это были только нож и кастет, теперь же - самые различные виды, от "пальцев пролетариата у мира на горле" до маузера и пулемета. Он и пользовался ими отныне по мере надобности, но всем другим предпочитал - штык. Это слово стало как бы материальным выражением его отношения к миру: "пугаем дома, ощетинясь штыками", "штыки от луны и тверже и злей", "встанем, штыки ощетинивши", "дошли, штыком домерцав", "как штыком, строкой просверкав"... Ряд достаточно однообразный, но он продолжается в бесконечность.

Странно, именно этот ряд, с повтором простого короткого слова, в большей мере, чем любые другие страшные ужасы, заставляет задуматься над вопросом: обладал ли Маяковский воображением, этим первейшим свойством поэта, то есть попросту видел ли он то, что писал?

Представлял ли он, к примеру, в момент произнесения, как работает его любимый инструмент, как он туго разрывает ткань живота, как пропарывает кишки, дробит позвоночник?

Мы знаем, что в жизни Маяковский не резал глоток, не глушил кастетом, не колол штыком. Он и на войне-то ни разу не был и даже в партию, как сам признается, не вступил, чтобы не попасть на фронт. Он всегда действовал только пером ("Перышко держа, полезет с перержавленным"). Так, может быть, это такая система образов и знаменитое "я хочу, чтоб к штыку приравняли перо" следует прочитывать наоборот? В том смысле, что штык - это не штык, а перо, пулемет - пишущая машинка, а кастет... ну, допустим, сильное слово? И все это-только символы?

Теперь

не промахнемся мимо.

Мы знаем кого-мети!

Ноги знают,

чьими

трупами

им идти.

Это как раз стихи о направлении, о том, что теперь-то оно известно. Но и это не страшно и не буквально. "Не промахнемся", "мети" - все это символы... Прекрасно, но что символизируют трупы?

А мы -

не Корнеля с каким-то Расином -

отца, -

предложи на старье меняться, -

мы

и его

обольем керосином

и в улицы пустим -

для иллюминаций.

Нет, не выходит, не вытанцовывается. Есть слова, столь сильные сами по себе, что не могут быть тенью других слов, не могут выражать иные понятия, кроме тех, что положены им от века. Труп - это всегда труп, отец - это всегда отец, и поэт - это всегда поэт, человек с гипертрофированным воображением. Так представлял ли он себе все то, что писал, видел ли, допустим, эти самые трупы, ощущал ли чье-то мертвое тело под твердыми знающими своими ногами? Или, опять же, своего отца, объятого пламенем и бегущего по улице, - видел Маяковский или не видел?

Ситуация складывается таким образом, что любой ответ на этот вопрос губителен для поэта.

Если самые страшные в мире слова - это только символы чего-то иного, более мирного и обыденного, то что означают все остальные? Цена слова в такой языковой системе в конце концов свелась бы к нулю.

Если же значение слов не снижено... Не станем притворяться, будто нам неизвестно, что метафора - всегда аналогия. Но аналогия предполагает мгновенное равенство, эквивалентность чувственного восприятия. "Идти трупами" не обязательно значит идти трупами - но нечто столь же жестокое и страшное: убивать много и без пощады, не жалея, не оглядываясь, не задумываясь. Поэтическая метафора тем и отличается от обыденного речевого штампа, что не является только тенью реальности, а имеет собственную живую плоть, вполне реальную в мире воображения. И в этом смысле "идти трупами" - это значит именно идти трупами, именно этот, буквально понятый смысл должен рождать необходимое ощущение.

Например, Маяковский говорит:

Ко мне,

кто всадил спокойно нож

и пошел от вражьего тела с песнею!

Вполне возможно, что это всего лишь аллегория - жестокой твердости и верности делу мщения. Но аллегория эта начинает работать только с того момента, как мы вообразим себе ж и в о г о человека, производящего описанные действия. Человека, безусловно, ненормального, безумца-садиста: кто иной станет всаживать нож с п о к о й н о, да еще и петь после этого!

Итак, если все эти чудовищные строки, непроизносимые слова и невообразимые картины Маяковский употребляет только как символы, только во втором, переносном значении, уподобляя их речевому штампу (как говорят: "убийственно красив", "смертельно устал"), если он не чувствует их собственного жуткого смысла - то, значит, он человек без воображения и поэзия - чуждая ему область.

Но если он все это видит и чувствует, если все слова на своих местах и означают то, что и должны означать, - то дела обстоят, быть может, еще печальней. Тогда перед нами очень страшный и, вне всяких сомнений, больной человек. Перед нами тот самый садист-параноик, спокойно всаживающий нож по нескольку раз на дню и шагающий трупами, от тела к телу, распевая свои сумасшедшие песни...

Я думаю, ни одна из этих гипотез не ложна, но и не верна до конца, и истина, как это часто бывает в случае жестких альтернатив, помещается где-то в иной плоскости.

Застывшая детская обида Маяковского, ненависть к могущим и имущим, месть не отдающим и не отдающимся - сплошь и рядом действительно несет в себе черты патологии. Но и цена сильных и страшных слов в его поэтическом мире иная, в общем случае - более низкая. Она снижена, во-первых, частым употреблением, постоянным доведением стиха до выкрика, до предела слышимости, где и слабые слова звучат как сильные, а сильные уже почти не выделяются. А тогда и сами понятия и действия, обозначаемые этими словами, неизбежно падают в цене и утрачивают присущий им смысл. В этой неопределенности смысла теряется не только читатель, но и автор.

Я не знаю, плевок - обида или нет?

В самом деле, непрерывно плюясь, трудно выделить это действие из ряда прочих.

Но главное все же не в этом. Главное в том, что все без исключения стихи Маяковского, каждый его образ и каждое слово, существуют в к о н е ч н о м, у п р о щ е н- н о м мире, ограниченном в н е ш н е й стороной явлений, о б о л о ч к о й предметов и п о в е р х н о с т ь ю слов.

Это мир геометрических построений, рациональных логических связей и простых механических взаимодействий.

Обладал ли Маяковский воображением? Разумеется, и очень мощным. Но вся его безудержная фантазия, как в области изобретения образов, так и в области слова и словотворчества, удерживалась границами этого мира, его механическими законами. В этом - ключ ко всему Маяковскому.

4

Понятие поэзии достаточно расплывчато, ее определение нам вряд ли доступно. На него мог решиться лишь молодой Пастернак, да и то в форме суммы окольных утверждений, не имеющих прямого отношения к делу.

Это - круто налившийся свист,

Это - щелканье сдавленных льдинок,

Это - ночь, леденящая лист,

Это - двух соловьев поединок.

Это -- сладкий заглохший горох...

И т.д.

Согласимся, так можно до бесконечности.

Как все великие мировые понятия, поэзия не поддается определению, но мы можем попытаться найти названия хотя бы некоторым из ее особенностей, и если нам повезет, они могут оказаться главными.

Обратимся прежде всего к очевидному: поэзия занимается в н у т р е н н е й сутью явлений. Внешние качества людей и предметов, легко обнаружимые поверхностные признаки используются ею лишь как средство и способ для постижения тайного и скрытого.

Однако здесь существенна одна деталь. Внешнее не есть конечная цель, но оно и не препятствие к постижению внутреннего. Здесь неуместны геометрические аналогии, потому что внутреннее как предмет поэзии не содержится внутри внешнего, а пронизывает его и взаимодействует с ним. Поэтическое постижение - не анатомическое вскрытие, оно происходит не за счет разрушения оболочки, а за счет активного с ней взаимодействия. Великое значение поэтического образа, если можно о нем говорить обобщенно, в том именно и состоит, что с его помощью мы постигаем скрытую суть природы, людей и событий, никак не нарушая их естественной целостности, не внедряясь, не ломая, не убивая.

Так живет поэзия, так живут поэты.

Но не так, совершенно иначе живет Маяковский.

Восприятие мира как чего-то целостного, пронизанного непостижимой тайной, было напрочь ему несвойственно. Он видел мир как совокупность частей, имеющих определенную геометрическую форму, механически соединенных между собой и действующих также по законам механики (абсолютно, кстати, ему неведомым, но как-то само собой разумеющимся). В этом мире форма всегда снаружи, содержание всегда внутри. Отсюда понятно, что надо сделать, чтобы увидеть и постичь содержание.

Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов. Если лошади при этом немного попортились - простите!

("Как делать стихи")

Внутренности - это и есть внутреннее. Так наивно и разоблачительно-просто истолковывает Маяковский сложные выкладки своих друзей формалистов. На таком детски упрощенном представлении основано все его восприятие - и поэзии, и окружающей жизни.

Схематически это выглядит следующим образом.

Поэт - человек, умеющий говорить красиво и интересно. Его форма изъяснения - декларация. Он обращает на себя внимание, он привлекает к себе людей, он их убеждает и ведет за собой, куда посчитает нужным (трибун). Но объект его разговора ограничен всем тем, что находится в поле зрения: домами, людьми, лошадьми, трамваями... Все это, в обычном своем состоянии, не представляет ни для кого интереса, обо всем этом говорилось тысячи раз. Значит, надо сделать эти предметы необычными, привлекающими внимание. Для этого имеются две возможности:

- заставить их вести себя как-нибудь странно, как им несвойственно от природы;

- или же изменить их облик, исказить, деформировать, вплоть до выворачивания наизнанку, обнажения внутренностей, отсечения членов.

В мире нет ничего иного, только поверхность и внутренность. И всякое целое состоит из частей, каждая из которых, в свою очередь, состоит из частей и поверхностей. И материя бесконечна, как в макро, так в микро... Но это уже далеко и абстрактно, достаточно нескольких звеньев. А чтобы увидеть нечто новое, надо соединить друг с другом поверхности, раздуть, увеличить до огромных размеров - или взять любую и разломать, вывернуть, разорвать на части, обнажить живые влажные внутренности. А еще - вырвать один из кусков и поднять высоко, так, чтобы всем было видно, как он посверкивает оборванным краем или ярко сочится кровью ("Буду дразнить об окровавленный сердца лоскут").

И живое - неживое, подход одинаковый, разница чисто внешняя:

...там, где у человека вырезан рот, -

многим вещам пришито yxo!

Такова в основных чертах эстетика Маяковского. Так рождается его гигантизм, гиперболизм, и так же рождается анатомизм, страсть к расчленениям, к разъятию плоти. На мгновение он достигает эффекта, и порой даже очень сильного, - но именно эффекта и лишь на мгновение, пока не пройдет первая оторопь и страшная картинка не станет привычной. А тогда окажется, что все расчленения лишь подчеркивают поверхностность восприятия: известно, что суммарная поверхностность частей всегда больше поверхности целого. И вскрытия, и выворачивания наизнанку опять не дают ничего нового: в поэтическом смысле внутренняя поверхность ничуть не содержательнее, чем внешняя. Но другого пути у Маяковского нет. Принуждение, насилие - вот его метод, здесь сошлись главные черты его личности: детская месть-обида, садистский комплекс - и поверхностно-механическое мировосприятие. Он постоянно насилует объект, чтоб добыть из него выразительность, и такое же насилие совершает над словом.

Его виртуозное словотворчество вызвано той же самой причиной, что и деформация материальных объектов. Чувством слова он был наделен замечательным - но только в ограниченном, поверхностном слое, доступном глазу и слуху. Правильно было бы о нем сказать, что он обладал чрезвычайно острым, порой гениальным, чувством с л о в е с н о й п о в е р х н о с т и.

Это не значит, что он употреблял слова только в их прямом, обиходном смысле. Напротив, этого-то он как раз и не делал.

Я знаю силу слов, я знаю слов набат...

Силу слов он знал, но не знал их тайны. Знал слова, но не знал Слова. Набат - это он понимал, но магии простой человеческой речи для него вообще не существовало. Он не чувствовал в слове его судьбы, не видел в нем свойств индивидуальности, не доверял ему, не признавал за ним никакой свободы. Даже в самых лучших его стихах, да нет, именно в самых лучших, слова нанизаны на строку, как на жесткий проволочный каркас, плотно пригнаны и прижаты друг к другу, каждое - на специальном месте, строго отведенном для него автором. Ни одно не может быть заподозрено в том, что заняло свое место само, по вольному выбору. Шаг влево, шаг вправо невозможен в этой жесткой конструкции. Тем, что сопротивлялись, свернули челюсть. И от этого слова, у п о т р е б л я е м ы е п р я м о, лишены всякого люфта и объема, однозначны и плоски, как лист бумаги. Единственная возможность придать им объем - это употребить их в переносном смысле, что Маяковский в основном и делает. Образная плотность его стихов, их густая метафорическая насыщенность происходит, в сущности, не от хорошей жизни. Только так он и может избежать буквальности. Интуитивно он понимает необходимость расстояния между словом и понятием, но, не признавая самостоятельной жизни слова, его свободного взаимодействия с контекстом, добивается этого расстояния искусственно, путем построения сложной конструкции или с помощью непрерывного притока энергии. У Маяковского слово не парит над понятием, "как душа над брошенным, но не оставленным телом", - оно просто приподнято и зафиксировано в нужной позиции. Нет буквальности, но нет и свободы, и круг возможных ассоциаций так же жестко теперь закреплен за словом, как в его повседневном употреблении был закреплен за ним его буквальный смысл. Все эти построения, как угодно искусные, лишены пульсирующего объема, бесконечности ассоциативных ходов. Образ у Маяковского - не пучок ассоциаций, а линейный последовательный ряд, в лучшем случае разветвленный на два или три заранее заданных направления. Темперамент Маяковского - строго говоря, не темперамент, а энергетическое обеспечение. Постоянно чувствуешь жесткость исходной конструкции и принудительность тока энергии, не дающей строчке упасть на землю. Ощущаешь общее волевое усилие, группирующее слова определенным образом, напряженность, озабоченность и несвободу этого формально свободного стиха.

После перерыва, даже недолгого, возникает странное чувство: кажется, что если теперь вернуться к тем же страницам, то прежних стихов там уже не найдешь. Что все слова, оставшись без присмотра, порвали цепи и разбежались. Так оно, в сущности, и происходит, потому что опять и опять при повторном чтении необходимо собирательное усилие. Тяжелая работа - читать Маяковского, труд, утомительный чисто физически, лишенный творчества. Вся т в о р ч е с к а я работа за нас уже сделана автором. Нам остается повторить слово за словом, в нужном порядке, по возможности правильно расставив ударения, и вообразить в точности то, что велено.

Маяковский вообще - поэт без читателя. Читатель Маяковского - всегда слушатель, даже если он сидит не в зале, а у себя дома, с книжкой в руках. Стихи Маяковского могут нравиться, ими можно восхищаться, их можно любить - но их нельзя пережить, они не про нас. И это, конечно же, не оттого, что Маяковский пишет всегда о себе, а, напротив, оттого, что о себе он не пишет. Его стихи всегда декларация, никогда не исповедь. И даже если он провозглашает: "исповедь!" - все равно декларация.

Избрав такой декларативный путь, он раз навсегда отказался от читателя, от партнера по творчеству, от равного себе собеседника. Он предпочел аудиторию. Любую, и даже враждебную.

Это взвело на Голгофы аудиторий

Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,

и не было ни одного,

который

не кричал бы:

"Распни,

распни его!"

Ни одного! Это надо себе представить. К кому же он обращался?

Обращение к враждебной аудитории - вернейший признак иллюзорности стиха. Не бывает поэта без друга-читателя, и стихи, грамматически обращенные к врагу, акустически все равно обращаются к другу. Нет поэта без сочувствующего собеседника, и нет поэзии без читательского сотворчества, через которое - и только через него - происходит ее о с у щ е с т в л е н и е.

Если довести эту мысль до конца, до парадокса, то можно сказать, что стихов Маяковского вообще не существует в природе, потому что нет и не может быть такого читателя, через которого они могли бы осуществиться.

5

Собственно поэзию нельзя опровергнуть, ибо она ни на чем не настаивает. Ее дело - открытие и констатация, каждый случай для нее - частный, каждый акт познания - индивидуален. Она самодостаточна и самоубедительна. Прекрасное должно быть величавым - именно в этом смысле.

Не то поэзия декларативная. Ее удел - постоянные хлопоты, та самая суета, которой не терпит служенье муз. Декларация берет относительную истину и утверждает ее как абсолютную. Это может быть решительно что угодно, общий концептуальный вопрос или любая бытовая мелочь, важно то, что декларированная истина требует постоянной заботы и защиты и, будучи однажды произнесена, никогда не оставляет в покое ее автора.

Маяковский декларативен всегда и во всем, от политики до погоды и формы одежды. И поэтому он никогда не спокоен, а всегда возбужден и насторожен, пребывает в вечной суете и заботе. Это безумно занятой человек. Он не может позволить себе ни минуты простоя, потому что как раз за эту минуту что-то может подвергнуться чьему-то сомнению, чье-то убедительное возражение может остаться без должного ответа. И приходится поэту неустанно трудиться, выискивая новые доказательства, и вынужден поэт, как осмеянный им ученый, "ежесекундно извлекать квадратный корень".

Это тяжелая, хлопотливая - и сугубо б у м а ж- н а я работа.

Вот еще один парадокс Маяковского, один из связанных с ним обманов. Уличный горлопан, певец площадных чудес был на самом деле сугубо бумажным автором.

Он провозгласил, он утвердил себя поэтом улицы, но и это ведь - только путем декларации, неустанно изобличая всех окружающих в том, что они не знают и не умеют того, что он умеет и знает. То была лишь одна, наиболее легкая, негативная сторона доказательства ("А вы ноктюрн сыграть могли бы?", "Язык трамвайский вы понимаете?"). Но когда "улица безъязыкая", наконец, с его помощью обрела дар слова, то какой застрявший было крик вырвался из ее измученного горла? "Идемте жрать!" Стоило ли стольких хлопот и забот? Да и что иного, более интересного могла крикнуть эта обобщенная улица, улица-символ, улица-категория? На флейте водосточных труб никто не сыграл ноктюрна, но и Маяковский его не сыграл. Это было утверждение за счет отрицания, спор, выигранный на бумаге, при отсутствии другой стороны, в одинокой тиши кабинета, и уж после вынесенный - нет, не на улицу, а в закрытый, тесный и переполненный, враждебно-дружеский зал-аудиторию.

Известно, что он часто сочинял на ходу, распевая строчки себе под нос, и лишь после записывал в книжку. Но это не меняет дела. За каждым стихом и за каждой строкой стоит скрупулезный кабинетный труд, тяжкая бумажная работа. И даже не так: каждая строчка его стиха есть выражение этой работы:

Гвоздями слов

прибит к бумаге я.

Я хочу сказать, что стих Маяковского выражает не столько мысли и чувства, сколько все те ухищрения и приемы, с помощью которых эти мысли выражены. Трудом и потом пахнут его строки, потом автора и потом читателя:

Я раньше думал -

книги делаются так:

пришел поэт,

легко разжал уста,

и сразу запел вдохновенный простак -

пожалуйста!

А оказывается -

прежде чем начнет петься,

долго ходят размозолев от брожения,

и тихо барахтается в тине сердца

глупая вобла воображения.

Это детское представление о поэтическом творчестве (сразу запел), то ли вспомненное, то ли придуманное Маяковским, в конечном счете ближе к истине, чем более позднее взрослое открытие: долго ходят.

Что говорить, тяжел литературный труд. Но, работая, то есть взаимодействуя со словом, доводя каждую строку до последнего, до необходимого и единственного звучания, поэт как бы проявляет, проясняет образ, существовавший до и помимо него, вне зависимости от его усилий. Отсюда и естественность, живая самостоятельность готового, написанного стиха, отсюда и ощущение легкости при чтении ("легко разжал уста"). Я, конечно, имею в виду не смысловую облегченность, но отсутствие тягостной черновой работы с исходным, еще не поэтическим, материалом. Этой работы стих не содержит, она остается за его пределами. И здесь нет маскировки, или игры в прятки, или иного какого обмана. Путь к гармонии всегда мучителен и тяжек и в значительной степени дисгармоничен. Но он есть путь, а не цель. Поэзии нет без поэтического труда, но поэтический труд не есть поэзия.

Этой суровой закономерности не знает, не хочет знать Маяковский.

Он думает или хочет думать, что поэт, трудясь над черновиком, не ищет истину или гармонию, а, напротив, уже зная, как она выглядит, выстраивает для читателя ее портрет, чтоб и ему, читателю, стало ясно. "Глупая вобла воображения" как раз и занимается поиском средств и необходимых строительных материалов. Футуристический лозунг "обнажить прием", так охотно подхваченный Маяковским, происходит именно от этой подмены, от идеи механического наслаивания, одевания, декорирования, маскировки, которая чудится Маяковскому повсюду в "классической" поэзии. В действительности подлинная поэзия никогда не маскирует и не прячет приема, хотя и не выставляет его напоказ. Она его просто использует. Труд поэта, конечно же, велик и тяжек, но когда стих, наконец, написан, то его ценность в нем самом, а не в затраченных на него усилиях, о которых истинные поэты, как правило, тут же и забывают.

Маяковский не забывает о них никогда и не дает забывать читателю. Он убежден в самоценности своего труда, в поучительности его для других поэтов. Он списывает с черновика и публично демонстрирует двенадцать вариантов одной строки, включая самые неуклюжие, - и делает это, не теряя серьезности, с гордостью и удовольствием. Замечательно при этом, что все варианты действительно у него записаны. Замечательна также его уверенность, что это именно в с е варианты...

Глава вторая

СЕКРЕТЫ МАСТЕРА

1

Мастерство Маяковского. В русской филологии эта тема вне конкуренции. Вряд ли о чьем-либо мастерстве писали так много, легко и охотно. Он и сам написал об этом большую статью, терпеливо и подробно, на многих примерах проследив всю внешнюю, всю очевидную сторону дела.

А ведь он действительно был выдающимся мастером.

Поэтическим приемом как таковым, самостоятельно и осознанно примененным, Маяковский владел в совершенстве. Любителям поэтической атрибутики есть что процитировать в его стихах. Здесь, конечно, бывали разные периоды, но если из общей стихотворной массы выделить все разумно построенное, то можно составить внушительную книжку, полную стоящих плечо к плечу, плотно упакованных аллитераций, виртуозных рифм, сравнений и метафор.

"Я несколько раз предпринимал труд по перечислению метафор Маяковского, - пишет Юрий Олеша.- Едва начав, каждый раз я отказывался, так как убеждался, что такое перечисление окажется равным перечислению всех его строк".

Олеша, конечно, преувеличивает, он пристрастен и ослеплен любовью. Вряд ли даже такой специалист, как он, мог обнаружить хоть одну завалящую метафору в таких, например, стихах:

Лучше

власть

добром оставь,

никуда

тебе

не деться!

Ото всех

идут

застав

к Зимнему

красногвардейцы.

Разве только Олеша подозревал, что на самом деле красногвардейцы шли о т о д н о й заставы, и считал, что "ото всех" - это привычный для Маяковского гиперболизм?..

Но, конечно, если не придираться к словам, то Олеша, в сущности, прав: Маяковский - мастер метафоры. Сам Олеша был тоже мастер метафоры и это качество ценил в себе выше любых других. То есть именно эту способность он и считал талантом писателя.

"Я постарел, мне не очень хочется писать. Есть ли еще во мне сила, способная рождать метафоры?" - восклицает он в старости. Такая сила в нем все же оказывается, и тут же, на соседней странице, он приводит примеры вполне употребимых, новых добротных метафор. Но книги из них не выходит. А его единственная настоящая книга хоть и была густо расцвечена метафорами, но держалась отнюдь не на них, а на чем-то другом: на подлинности чувства, на движении личности, на простом и точном человеческом слове. И самое главное в этой книге - не сравнение женщины с цветущей ветвью или коленок ее с апельсинными корками, как считает сам постаревший автор, а простые слова об одиночестве и унижении.

Нет, я, конечно, не хочу сказать, что яркое метафорическое письмо не может выражать подлинных чувств поэта. Но метафора не может быть изобретена отдельно и навязана стиху извне, от автора. Сам стих, само движение поэтической мысли должно производить тот или иной прием с той же естественной необходимостью, с какой природа воспроизводит самое себя. Поэтический образ, какими бы средствами он ни был достигнут, возникает с единственной целью: зафиксировать подлинное ощущение автора. Передача этого ощущения читателю - есть уже второстепенная функция образа, неизбежное следствие, но не цель.

У Маяковского все обстоит иначе. Не фиксация и даже не передача, а сразу мимо и дальше - воздействие. Не забудем: он имеет дело с аудиторией.

Вот он собирается сообщить аудитории достаточно простую и ясную мысль: что он, Маяковский, - солнце поэзии и что это и почетно и обременительно. Этот образ, давно уже ставший готовой словесной формулой, надо как-то освежить, обновить, обратить на него внимание. Что делает Маяковский? Он выстраивает фантастическую историю о том, как настоящее солнце пришло к нему в гости и произнесло необходимую фразу. Рассказ, за неимением внутреннего содержания, ведется очень подробно и длинно, со всеми глаголами типа "пошел-пришел, сел-встал". И, конечно же, никакого фантастического мира не возникает перед читателем, и единственное обоснование любого действия - безоговорочная воля автора. Прием настолько принужден, принудителен, что переход в конце стиха на прямую декларацию - "светить всегда, светить везде" - воспринимается как явное облегчение, чуть ли не как глоток воздуха.

Этот стих-гипербола, стих-метафора может быть признан частной неудачей - но он не станет от этого неудачным примером. Потому что по такому же точно принципу строится большинство метафор Маяковского, в том числе и самые искусные и яркие.

2

Не будем торопиться с возражениями. Попробуем рассмотреть попристальней две-три из хороших, нет - из лучших, из самых знаменитых его метафор. Например, вот эту:

Слышу:

тихо,

как больной с кровати,

спрыгнул нерв.

И вот -

сначала прошелся

едва-едва,

потом забегал,

взволнованный,

четкий.

Теперь и он и новые два

мечутся отчаянной чечеткой.

Перед нами так называемая "развернутая метафора", небольшое сочинение на тему выражения "нервы расходились" или "нервы расшалились", употребляемого в быту в переносном смысле. Когда-то это выражение было само метафорой, останавливало на себе внимание слушателя, заставляло увидеть явление в новом свете. Но с годами исчезла дистанция между .словом и понятием, метафора состарилась и превратилась в речевой штамп. Казалось бы, для поэзии она потеряна. Но приходит Маяковский, производит простой анализ, вспоминает буквальное значение слов и сочиняет небольшой фантастический рассказ о бегающих по комнате нервах. Точно так же, по этой же точно схеме "горячее сердце" и "огонь души" превращаются у него в реальный пожар с пожарными в касках. Здесь же поэт опирается о собственные ребра, буквально и покорно реализуя выражение "выйти из себя": "выскочу, выскочу..."

Что происходит? Происходит реализация речевого штампа, возврат ее к прямому буквальному смыслу, то есть окончательное убийство метафоры, но никак не ее рождение. Видимость жизни создается краткой агонией. Опять разъятие плоти, опять расчленение трупа! Маяковский верен себе. Впрочем, даже порочного сладострастия нет в этой трезвой конторской работе. Читатель может сам, по желанию, выбрать несколько общедоступных штампов, например, "кошки на сердце скребут", "сосет под ложечкой", "сошел с ума" - и попробовать развернуть их буквальный смысл. Он увидит, какое это скучное занятие, как много в нем сухой прямолинейной логики, как мало творчества.

Решение задачи содержится в условии, и каждая метафора Маяковского легко раскручивается назад, к очевидной исходной точке. Здесь нет иной, новой субстанции, иного, невысказанного объема. Это совсем не та метафора, что может быть определена только метафорически. Это просто еще одна картинка, более яркая по сравнению с исходной - чтобы вызвать более сильное впечатление, обратить внимание, убедить...

Нет смысла, да и было бы несправедливым говорить в этой связи о недостатках Маяковского, о его несостоятельности, неполноценности. Он абсолютно полноценен и состоятелен в том поверхностно-механическом мире, в котором живет и действует. Но таковы уж свойства этого мира, такова его ограниченность. Здесь конструкция - единственная реальность, построение - единственная форма творчества.

И поэтому там, где другой поэт скажет просто и предельно кратко: "Я, как щенок, бросаюсь к телефону на каждый истерический звонок" - там Маяковский для своей аудитории вынужден строить целое здание, сочинять фантастическую новеллу, с эстрадными шутками и звуковыми эффектами.

Тронул еле - волдырь, на теле.

Трубку из рук вон.

Из фабричной марки -

две стрелки яркие

омолнили телефон.

Соседняя комната.

Из соседней

сонно:

- Когда это?

Откуда это живой поросенок? -

Звонок от ожогов уже визжит...

И т. д.

Таким ощутимим, зримым трудом даются Маяковскому эти построения, он так неохотно с ними расстается... И здесь таится их повторная гибель. Поэтический образ - явление парадоксальное, мимолетность - залог его долговечности, он остается жить и утверждается в стихе лишь в том случае, если вовремя снят. Аналогия никогда не может быть полной, и повторная эксплуатация образа чревата его разоблачением. Кроме того, езда на образе очень быстро делает его заезженным, он легко превращается в авторский штамп.

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,

раструба трубки разинув оправу,

погромом звонков громя тишину,

разверг телефон дребезжавшую лаву.

Это визжащее,

звенящее это

пальнуло в стены,

старалось взорвать их...

Это визжащее, звенящее это уже было исчерпано до конца двумя страницами раньше. Сколько еще занимательных историй можно рассказать о телефонном звонке только для того, чтобы убедить читателя, что герой поэмы действительно влюблен и взаправду взволнован?

Надо признать, что и эти сцены написано на самом высоком техническом уровне. Движение стиха строго подчинено необходимому ритму, его энергия сначала тяжело нарастает, затем с облегчением прорывается, затем дробится и рассыпается, в полном соответствии со смыслом происходящего. Это писал большой мастер, талант которого в данной области не подлежит никакому сомнению. И как раз в этих замечательных строчках лучше всего видна ограниченность и механистичность его приемов. В принципе это ведь та же история, что и с солнцем, пришедшим в гости, только выстроенная энергичней и напряженней. Метафора понимается как аллегория, а еще точнее - как иллюстрация. Ее главная цель - наглядность. Смысл образа состоит не в том, чтобы ощутить непостижимость чувства (в данном случае - тревогу поэта о здоровье любимой), а в том, чтобы свести непостижимое к наглядному, к картинке, к сумме каких-то действий, доступных невооруженному глазу. Воображение не проницает оболочку реальности, не выходит в иной, трансцендентный слой, где возможно целостное восприятие мира, а, напротив, дробит реальность на части, заменяет ее другой реальностью, еще более низкого порядка, где принципиальная непостижимость заменяется практической неосуществимостью. Фантазия сводится к фантастике. Телефон н е м о ж е т изрыгать звоночины, которые будут палить в стены, а если сказано, что изрыгает, то это должно означать такую степень взволнованности автора, которую н е в о з м о ж н о передать словами. Примерно таков подсознательный ход рассуждений читателя. Подсознательный. А каков сознательный?

"Протиснувшись... раструба трубки разинув... погромом громя..." Три деепричастия на один глагол. И на каждом - по нескольку косвенных падежей. Да два родительных, один на другом... Эти построения не случайны, все они функционально оправданы и выполнены очень искусно. Однако правильное их прочтение невозможно без обратной грамматической раскрутки. Стих сам не ложится на слух, он требует синтаксической расшифровки, выяснения всех иерархий и связей, только тогда он может быть узнан. Значит, опять - механическая работа, предшествующая чувственному восприятию. Эта задача может быть предельно простой, решаться в два или даже в одно действие, но она всегда присутствует в стихах Маяковского.

Неверно, что Маяковский ломает синтаксис, напроoea, Он его очень аккуратно использует. Структура фразы в своей основе остается у него незыблемой. Нельзя же считать разрушением синтаксиса пропуск очевидного члена предложения или широкое использование инверсии. Маяковский скрупулезно соблюдает грамматику, как иначе мог бы он опять и опять собирать вместе все свои дополнения и деепричастные обороты? Каждое чтение его стихов - это грамматический разбор предложения - именно отсюда и возникает первая усталость при чтении.

Во все концы,

чтоб скорее вызлить

смерть,

взбурлив людей крышам вровень,

сердец столиц тысячесильные Дизели

вогнали вагоны зараженной крови.

Можно ли воспринять эту строфу непосредственно, без грамматического разбора? Абсолютно исключено. Движение нашей мысли - именно мысли, не чувства - сразу же после чернового прочтения должно происходить в обратном порядке, от последней строчки до первой, то и дело петляя назад, то есть вперед, в поисках правильных подчинений. "Дизели вогнали вагоны". Ладно. Затем - непременный родительный падеж, да еще двойной. "Сердец столиц". Кто же - кого? Дизели столиц? Тогда что - сердец? Нет, дизели сердец, а уж сердца - столиц. Дальше идет деепричастный оборот, навешенный все на те же сердец дизели, причем эпитет "тысячесильные" их не укрепляет, а ослабляет, удаляя от подчиненных слов. И все это - "чтоб скорее вызлить смерть". Это надо будет особо иметь в виду при последнем, чистовом прочтении, потому что рифмуется слово "вызлить", после него так и просится запятая, а "смерть" ритмически тяготеет к следующей строке и оспаривает у дизелей право бурлить людей...

Итак, все грамматические связи как будто выявлены, теперь, ни на минуту о них не забывая, мы можем снова прочесть стих целиком. Но - поздно, слишком поздно, чуть-чуть бы раньше. Уже нарушена непрерывность движения, утрачена непосредственность восприятия, растрачены силы - и не на то, не на то...

Вообще прерывность движения, разрывность мысли - характернейшее качество стихов Маяковского. Не только слова в отдельной строке, но и любые другие элементы стиха сцеплены не смысловым и не образным единством, а внешним по отношению к стиху током энергии. Стих Маяковского в принципе фрагментарен. Он всегда состоит из отдельных строф, порой изолированных друг от друга, а чаще всего и сама строфа строится по ф р а г м е н т а р н о-ч а с т у ш е ч н о- м у принципу. Вот, к примеру, одна из лучших:

А там,

где тундрой мир вылинял,

где с северным ветром ведет река торги, -

на цепь нацарапаю имя Лилино

и цель исцелую во мраке каторги.

Здесь совершенно очевидно, что две последние строчки - основные, а две предыдущие - вспомогательные и были сочинены во вторую очередь.

И дело тут не только в том, что в последних выражено главное действие, а в первых - его условие. Дело в том, как они все написаны. Понятно, что если в конце строки стоит имя собственное, то рифма, как правило, подбирается под него, а не наоборот. Но как раз "тундрой мир вылинял" не вызывает особого протеста. Зато "ведет река торги" - образ надуманный, и единственное его назначение - рифмоваться с каторгой, И опять здесь требуется повторное чтение, коррекция, на сей раз - интонационная, потому что сначала мы читаем "река торги" - два отдельных слова с двумя ударениями и даже раздвигаем их принудительной паузой, а уж потом, дойдя до конца строфы, обнаруживаем, что это составная рифма, возвращаемся и прочитываем верно: "рекаторги".

Или даже чуть-чуть иначе. Искусственность двух слов, должных составлять одно, сразу же нас настораживает, мы подозреваем, для чего это сделано, и осторожно несем эту составную игрушку до конца строфы, хотя еще и не очень уверены, что это вообще следует делать. Наконец, версия подтверждается, мы возвращаемся, читаем слитно (при этом строчка теряет существенную часть своего и без того зыбкого смысла) и затем перечитываем все сначала...

Разумеется, вся эта логическая работа происходит гораздо быстрее, чем здесь описано, с большей долей участия интуиции и чувства грамматики, но именно грамматики, а не слова и смысла. Окончательно расшифровав и уточнив строфу, мы можем восхититься искусством автора, но это восхищение чуждо катарсиса: красота изделия, эстетика вещи...

3

Любопытно, что сам Маяковский выше всего ценил в своем мастерстве то, что дальше всего отстоит от поэзии: способность изобретать, конструировать, делать, и никак не выделял те редкие моменты, когда ему удавалось приблизиться к внутренней сути.

"Наиболее примитивный способ делания образа - это сравнение" ("Как делать стихи"). Между тем из всех поэтических тропов именно сравнение удается ему лучше всего, в том смысле, что образ, построенный на сравнении, хотя и не выходит за рамки наглядности, имеет все же наибольшую ассоциативную емкость:

Упал двенадцатый час,

как с плахи голова казненного.

И есть определенный класс метафор, родственных сравнению, произведенных от него, но порой ушедших так далеко, что это родство едва заметно. Я имею в виду метафоры, построенные на падежных согласованиях, в основном на родительном и творительном.

"В погоне угроз паруса распластал", вместо "угрозы - как паруса". Это снова грамматическое построение, но в нем Маяковский достигает предельной точности:

Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка.

Однако и здесь конструктивность, формальность мышления приводит к многочисленным срывам и сбоям. Прямые сравнения то каламбурно плоски ("Лежит себе, сыт, как Сытин"), то построены на столь далеких друг от друга понятиях, что их сближение невозможно без специальной рассудочной работы. А тогда и сильная падежная метафора выступает уже не как способ видения, а как хитрая изобретательская уловка. Выигрыш в том, что здесь сравнение не стоит под прямым вопросом читателя: "Так ли - не так ли?", a становится грамматическим свойством предмета, как бы заведомо органическим. Несомненная и твердая правда синтаксиса выдает себя за правду образа.

Вы прибоя смеха мглистый вал заметили

за тоски хоботом?

Здесь двойная или даже тройная стена родительных падежей, и кому захочется ее расковыривать?

Со временем и этот прием становится все суше, все умозрительней:

Это-он...

Я узнаю его.

В блюдечках-очках спасательных кругов.

Грамматика уже почти не прикрывает смыслового неприличия, и не надо ни родительный, ни предложный надеж возвращать в именительный, чтоб увидеть искусственность всей конструкции. Если даже принять, что спасательные круги парохода действительно напоминают очки товарища Нетте, то есть что их на пароходе два, а не больше, и что расположены они как раз где надо, с учетом поэтического антропоморфизма, - все равно ни круги, ни очки не похожи на блюдечки, уж тут ничего не поделать. Изначальная конструктивная установка: "чтобы, умирая, воплотиться в пароходы..." - потребовала такого именно образа, и он был выстроен- именно такой1.

---

1 Отвлеченная заданность этих блюдец косвенно подтверждается еще и тем, что всего через год, в новой поэме, они будут означать не очки. а глаза любимой: "Больше блюдца смотрят революцию". Как, впрочем, годом раньше, слегка увеличенные, означали глаза обывателей: "глаза-тарелины"...

---

Фрагментарность, дробимость всего его творчества приводит к тому, что чем мельче дробление, тем убедительней и неуязвимей часть. Отрывок всегда лучше поэмы, строчка всегда сильнее стиха. И как неразложимая целостность мира чужда и враждебна его восприятию, так и в творчестве его необходимость построения целого ощущается как тяжкая повинность, как труд, навязанный извне, нежеланный. Маяковский лучше всего - в короткой цитате, когда нет этого объединительного усилия. Но контекст все же остается контекстом. Ни один поэтический элемент не может существовать вне общей системы. Яркая строчка, сильный и точный эпитет порой приближают Маяковского к самой границе его замкнутого мира, но выйти за пределы ему не дано. "Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! Рухнули. Не выскочишь из сердца!" Зато это тщетное усилие выскочить ощущается тем явственней, чем лучше стих.

Не удивительно, что на таком напряжении он смог продержаться недолго. Две его первые, лучшие поэмы движутся почти на непрерывном подъеме, и спады (во "Флейте" более частые) еще вполне перекрываются силовым полем вершин. "Человек" уже гораздо слабее, а "Война и мир" - откровенная конструкция, предшественница будущих агитпоэм. В отдельных стихах он также все более в последние предреволюционные годы склоняется к демагогии и дидактике, от длинных морализирующих гимнов до скучнейших нападок на братьев писателей.

В этом смысле Революция - и в этом смысле тоже - явилась для него событием желанным, быть может, спасительным. Он уже начинал иссякать. Ограниченный набор деклараций был уже перепет "не раз и не пять". Революция не только влила в него новые силы, добавив к иссякавшей внутренней энергии свою, обобществленную, внешнюю, - она еще и принесла с собой смену критериев, так что механическая структура стала единственным образом мира, насилие - единственным способом жизни, демагогия - единственной формой общения. В этой родственной ему определенности Маяковский, наконец, находит себя. Тема одиночества надолго исчезает из его стихов, и, что бы мы ни думали об их качестве, в них впервые возникает чувство равновесия. Революция заменила ему духовность, дала ощущение абсолюта, без которого он метался от крайности к крайности. Не имея за душой никаких других абсолютов, они принял этот безоговорочно, с первого же предъявления ("Принимать - не принимать? Для меня сомнений не было") и верно служил ему до конца своей жизни.

agazines.russ.ru/novyi\_mi/portf/karab/gl2.htm