**Витторио СТРАДА**

**Театр у Маяковского**



**Опубликовано в журнале:**[**«Континент» 2011, №150**](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/)

**6. Витторио Страда**

**Театр у Маяковского**

**Две премьеры**

Второго и четвертого декабря 1913 года в театре Луна Парк в Петербурге была представлена трагедия Маяковского «Владимир Маяковский». Это была первая драматическая работа Маяковского, но одновременно и театральный дебют русских футуристов. Значение спектаклей в Луна Парке заключалось и в том, что они проходили в здании драматического театра Веры Комиссаржевской и Всеволода Мейерхольда — в святилище духовной жизни символизма. Именно там за семь лет до этого, 30 декабря 1906 года, состоялась другая памятная премьера: «Балаганчик» Александра Блока. (Символично, что Блок был на премьере трагедии «Владимир Маяковский».)

Существует свидетельство, проясняющее связь обоих событий в этом петербургском театре — символического и футуристического спектаклей. Им мы обязаны актеру и режиссеру Александру Мгеброву. Театр Комиссаржевской, бывший некогда элитным и утонченным, после ее смерти деградировал и стал плебейским, что выразилось уже в его новом названии «Луна Парк». Мгебров вспоминает: «*Зал опустел. Я остался один. Боже, как изменился театр! Прекрасный белый театр Комиссаржевской. Кто-то размалевал его золотом и голыми вульгарными женщинами, букетами опереточных цветов; повсюду бутафорские, ресторанные люстры.* […] *Не стыжусь признаться, что футуристы сегодня не оскорбили во мне памяти о Вере Федоровне, — напротив, мне казалось, они сорвали опереточные цветы, заслонили вульгарность стен и очистили, хотя бы на мгновение, этот театр от всей его ненужности, с такой удивительной быстротой пришедшей в него после Комиссаржевской, в этот зал, где когда-то звучал и трепетал ее нежный голос*»[[1]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn1%22%20%5Co%20%22)…

Маяковский и Вера Комиссаржевская! Сопоставление, сбивающее с толку, — особенно, если вспомнить о скандальном и пошлом приеме, который оказала премьере в Луна Парке широкая журналистская критика. Однако сопоставление это полно значимости, так как в этом спектакле было нечто, что приближало Маяковского к символистскому театру — и не столько из-за «влияний» и «преемственности», сколько из-за более глубокой духовной общности, позволившей соратнику несравненной Комиссаржевской сказать, что футуристы «очистили» этот когда-то священный зал.

Есть у театрального события 2 декабря 1913 года еще одно значение — более сокровенное и существенное. Когда Маяковский работал над своей трагедией летом 1913 года, он дал ей два заголовка: «Железная дорога» и «Восстание вещей». Однако текст, посланный для цензуры, заголовка не имел, а на первой странице было написано:

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

ТРАГЕДИЯ

Цензор воспринял имя автора как название произведения и дал разрешение на представление трагедии «Владимир Маяковский». Чтобы не повторять всю бюрократическую волокиту, Маяковский принял новый заголовок, который к тому же отвечал содержанию произведения, главным действующим лицом которого был именно Владимир Маяковский. Так, по счастливой случайности, название возникло само собой, вызвав позже удивление и восторг Бориса Пастернака[[2]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn2%22%20%5Co%20%22).

Действительно, есть что-то удивительное в этом отождествлении, символично закрепленном уже на титульном листе. Между пишущим и тем, что написано, возникло тождество, в дальнейшем усилившееся для самых чутких зрителей, присутствовавших на двух памятных вечерах в декабре 1913 года, так как «Владимир Маяковский» оказался также актером и режиссером. […]

Тело Слова и слово Тела становятся двумя принципами футуристического театра Маяковского — принципами, которые он и осуществил в своей трагедии.

**Футуристическая трагедия**

О спектакле 2 декабря 1913 года в петербургском Луна-парке Бенедикт Лившиц оставил ценное, пусть и не во всем убедительное свидетельство: «*Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма ее воплощения на сцене: единственным, подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи — Старик с кошками, Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек с двумя поцелуями — были вполне картонны: не потому, что укрывались за картонажными аксессуарами и казались существами двух измерений, а потому, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса. Маяковский дробился, плодился и умножался в демиургическом исступлении…* *При таком подходе, естественно, ни о какой коллизии не могло быть и речи. Это был сплошной монолог, искусственно разбитый на отдельные части... Прояви Маяковский большее* *внимание к сущности драматического спектакля или больший режиссерский талант, он как-нибудь постарался бы индивидуализировать своих картонажных партнеров, безликие порождения собственной фантазии. Но наивный эгоцентризм становился поперек его поэтического замысла. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигрышным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе: он, как Кронос, поглощал свои малокровные детища*»[[3]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn3%22%20%5Co%20%22).

К этому критическому описанию Лившиц добавляет весьма многозначительное наблюдение: «*Впрочем, именно в этом заключалась “футуристичность” спектакля, стиравшего — пускай бессознательно! — грань между двумя жанрами, между лирикой и драмой, оставлявшего далеко позади робкое новаторство “Балаганчика” и “Незнакомки”. Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую блузу, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывающейся ни о чем*».

Почему же футуризм перечеркнул границы между жанрами?

Ответ мы можем найти у самого Лившица. Лившиц признает, что требование «свободы творчества» является общим для всех художественно-литературных тенденций, противопоставляющих себя — как новаторские — уже сложившимся и господствующим. Но если «свобода творчества» касается «области автономного слова», тогда понятно, что «*наша поэзия*… *за исключением своей отправной точки не ставит себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными*».

Однако теория «автономного слова» имеет логические последствия и для литературных жанров: «*Отрицая всякую координацию нашей поэзии с миром, мы не боимся идти в своих выводах до конца и говорим: она неделима. В ней нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме… Спросим: может ли поэт, безразличный ко* *всему, кроме творимого слова, быть лириком?* […] *Может ли драматическое действие, развертывающееся по своим исключительным законам, подчиняться индукционному влиянию слова или хотя бы только согласоваться с ним? Не является ли отрицанием самого понятия драмы разрешение коллизии не по законам психической жизни, а иным? На все эти вопросы есть только один ответ: конечно, отрицательный*»[[4]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn4%22%20%5Co%20%22).

Поэт-футурист, которого интересует только «автономное слово», будет вне литературных жанров, поскольку он не будет ни в одном из них, но в то же время будет сразу во всех: в эпиколиродраматическом, в результате слияния или преодоления жанров, типичного для поэзии и Хлебникова, и Маяковского.

Но даже если, как это пояснял Лившиц, футуристическая поэзия полагает себя вне литературных жанров в состоянии полнейшей слитности, отказ от литературно-жанрового мышления невозможен. […]

Вся поэзия Маяковского в ее жанровой смешанности строится на неосновной оппозиции Я и анти-Я, поэта и анти-Поэта, Героя и анти-Героя. И полностью эта диада проявляется в трагедии «Владимир Маяковский», поэтому справедливо, как отметил Лившиц, что бóльшая часть действующих лиц в трагедии являются проекциями главного героя. Но справедливо также, что «коллизия» существует — существует между главным героем и его ипостасями и тем *Обыкновенным молодым человеком*, как воплощением анти-Я, анти-Поэта и анти-Героя, который потом будет именоваться мещанином, буржуем или бюрократом. В трагедии эта антитетическая фигура только предугадана, намечена в общих чертах и реализована в фарсово-комическом плане. […]

Центральная же «коллизия» возникает между Поэтом и миром, и «монодрама» ведет к открытию, что Поэт бессилен и терпит поражение перед лицом враждебной косности существующей социально-экономической системы. Трагедия освещает объективную несостоятельность субъективного лирического порыва. В рамках трагедии «Владимир Маяковский» получает завершение первый из главных мифов Маяковского: миф Поэта — и зарождается связанный с ним миф Будущего. В этой трагедии создается и образ Поэта как искупительной жертвы (позднее как бунтаря-мстителя). Маяковский, строя и представляя этот образ на сцене в трагедии, которую он сам написал, сыграл и озаглавил собственным именем, всего лишь выявлял и доводил до крайности тенденцию, уже наметившуюся в предшествующей поэзии, в частности — у Александра Блока.

Борис Эйхенбаум с чуткостью проницательного современника и тонкого историка писал сразу после смерти Блока, что автор «Балаганчика» «*стал для нес трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь, и искусство сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры*… *Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок — этим загримированным под самого себя актером*»[[5]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn5%22%20%5Co%20%22).

Здесь у Эйхенбаума явно метафорическое употребление театральных терминов, несущих, однако, заряд огромной моральной и интеллектуальной силы, между тем Маяковский в своей *трагедии*, почти ощущая «трагедию» Блока в тех же терминах, реализует метафору, сделав себя главным героем (и актером) собственной трагедии… Удивительно близко Блоку также и ощущение поэта, приносимого в жертву и предстающего перед публикой в высшем акте искренности. […]

Трагедия «Владимир Маяковский» развивается по канве, которая может быть пересказана следующим образом: в первом акте мы присутствуем при хаотическом бунте, когда вещи становятся независимыми от людей; во втором, преодолев начальный конфликт, Поэт провозглашен князем и господином, но возникает новый конфликт между Поэтом и толпой, разочарованной в своих надеждах. Однако эта сюжетная канва не передает сути и смысла трагедии, потому что на нее накладывается вторая, пронизанная целым рядом метафор. Система значений трагедии возникает только из взаимодействия этих двух сюжетных линий: событийной и построенной на метафорах. Поскольку действующие лица трагедии — по большей части проекции главного героя, образуется ряд «двойников», зеркально отражающих моменты и аспекты центра «монодрамы». Центром, конечно, является Владимир Маяковский, главный герой трагедии, но в глубине — это Человек как таковой. Маяковский же — его, так сказать, представитель, и вокруг этого Человека образуется целый комплекс противопоставлений: человек и Бог, человек и вещи, человек и человек, мужчина и женщина, душа и тело, поэзия и проза (поэтический разум и прозаический здравый смысл), настоящее и будущее, жертва и освобождение, поэт и поэт. Центральная тема трагедии — нависшая над городом боль:

Легло на город громадное горе

и сотни махоньких горь, —

а Поэт — это тот, кто говорит о горе и переживает горе всех и приносит себя в жертву, даже если этой жертвы не понимают. В прологе звучат голоса измученного и разъеденного скукой мира. Перед ним — Поэт, говорящий о себе:

…я

спокойный,

насмешек грозою

душу на блюде несу

к обеду идущих лет.

С небритой щеки площадей

стекая ненужной слезою,

я,

быть может,

последний поэт…

Его поза спасителя разбавлена позой клоуна, и в конце пролога он предвидит собственное поражение и конец в терминах самопародирующего самоубийства:

Лягу,

светлый,

в одеждах из лени

на мягкое ложе из настоящего навоза,

и тихим,

целующим шпал колени,

обнимет мне шею колесо паровоза.

Между начальным провозглашением «спокойствия» и финальной перспективой смерти развернут целый ряд ярких, выразительных самоопределений. Однако Поэт — носитель нового спасительного света — находит себе наиболее подлинное определение в центральной части пролога, где он представляет себя, используя евангельское «*Придите все ко мне*», как человека, который «*словами простыми, как мычанье*» откроет

новые души,

гудящие, как фонарные дуги…

[…] В мире, лишенном души и подчиненном безумному, шутовскому Богу, среди не поддающихся контролю вещей, Поэт — один и, может быть, как сказано в прологе, это «*последний поэт*». Мир без души превратился в «*человечью орду*», в физиологическое кишение тел, расчлененных на отдельные органы, принимающие формы овеществленных метонимий. […] Рот и Глаз представлены здесь со своими «продуктами» — поцелуями и слезами, которые в свою очередь являются овеществленными метонимиями. В этом овеществлении следует видеть не простой риторический прием, а введение в трагедию такого «низкого» зрелищного жанра, как цирковое искусство. В слезах-вещах трагедии «Владимир Маяковский» проявляется элемент клоунады.

Телесность мира Маяковского не только физиологична, но и предметна. Это два аспекта одной и той же материальности, достигающие синтеза там, где говорится о женщине как «фабрике поцелуев». И как амбивалентен и ненадежен мир предметов, так лишена радости, коварна и даже угрожающа чувственность. Здесь начинается любовная мука Маяковского — в ее двояком смысле: любви к женщине и любви к человечеству. Поэт один в мире, молящем о спасении; в его лице

на кресте из смеха

распят замученный крик.

Поэту, синтезирующему в себе спасителя и клоуна, недвусмысленно противопоставлен Обыкновенный молодой человек, «*счастливый обладатель здравого смысла*»[[6]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn6%22%20%5Co%20%22), которому неведомы беспокойство и тревога окружающего мира. Он уверен, что живет в устойчивой, подчиненной ему реальности и хвастает, что «*придумал машинку для рубки котлет*»... […]

В этом комплексе значений и ценностей «бунт вещей», который мы встречаем уже у Хлебникова, не занимает в трагедии Маяковского центрального места. Бунт вещей тоже приобретает характер пародии, несмотря на взрывчатую силу некоторых образов, наравне с мотивами души, Бога и жертвоприношения Поэта. Пародийна также и Вечная женственность, изображенная в бессловесном образе *Знакомой Владимира Маяковского*. Нигилистическая самоирония блоковского «Балаганчика» доведена здесь до предела трагического гротеска, но в пустоте этой убийственной игры чудесным образом находит спасение миф Поэта, который, страдая больше всех, представляет всех и ради всех жертвует собой в качестве универсальной искупительной жертвы.

Однако уже внутри трагедии этот миф обнаруживает свою слабость, и в дальнейшем он может сохраниться, только став частью нового мифа, мифа революции и будущего — спасительных сил, мессией которых является Поэт, уже не бессильный, защищенный лишь своим словом, а вооруженный реальной силой, силой масс и политики.

Второй акт трагедии — прямая противоположность первому. Поэт не сумел спасти мир. Терзаемый собственной болью, он хотел бы отказаться от слишком непомерного бремени, взятого им на себя. Но теперь уже самые его обещания обязывают его продолжать, и он, под угрозами толпы, должен собирать слезы, которые были ему принесены. «Бунт вещей» освободил место овеществлению чувств — «слезам» и «поцелуям», которые опредмечиваются и угнетают тех, кто хотел принести им освобождение. Эта новая ситуация проявляется и во «внутреннем сюжете» метафор.

Я вам только головы пальцами трону,

и у вас

вырастут губы

для огромных поцелуев, —

обещал в прологе Поэт. А во втором акте рассказывается:

…поцелуй лежит на диване,

громадный,

жирный,

вырос,

смеется,

бесится!

В пределах от «вырастут» до «вырос» имеет место переход от лучезарной мечты-обещания до убожества конкретной реальности — первая трагедия разочарования, которую здесь Маяковский может развернуть в самопародийном ключе, верный своей роли клоуна-бунтаря и мессии. Впоследствии, когда он будет выступать не с личными поэтическими пророчествами, а уйдет с головой в революционный политический проект, ему уже не удастся по-прежнему владеть этой ролью, которая окажется в его жизни трагической. Здесь Маяковский еще может играть и цирковым жестом собирает в чемодан картонные слезы, которые толпа принесла ему в качестве свидетельства и надежды. Восставший против Бога, ответственного за боль, Поэт не сумел на месте теодицеи построить антроподицею, и боль осталась во всей своей силе и весомости. […]

Но трагедия здесь не заканчивается. Вернее, здесь заканчивается в собственном смысле трагедия, но не спектакль, у которого есть эпилог, где, как и в прологе, говорит Владимир Маяковский. Пролог и эпилог обращаются к некоему «вы» — зрителям, перед которыми в самом начале Поэт представал как мессия. Теперь же, в эпилоге, после катастрофы, Поэт появляется как футурист Владимир Маяковский:

…А иногда

мне больше всего нравится

мой собственная фамилия

Владимир Маяковский.

Смысл своего уже завершенного трагического переживания Маяковский выражает каламбуром:

Это я

попал пальцем в небо,

доказал,

он — вор!

Маяковский «доказал», что Бог обкрадывает человека, отнимая у него счастье, и, перевернув смысл идиоматического выражения, приписывает себе роль обличителя, противопоставляя себя, одинокого обвинителя, всем.

**Четыре «театральных» поэмы**

В своей автобиографии Маяковский пишет, что трагедией «Владимир Маяковский» завершился первый период его жизни как поэта. Однако эта трагедия в равной мере и завершение, и начало, ибо четыре последующих поэмы («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир» и «Человек») представляют собой развитие схемы, впервые воплотившейся в трагедии.

Если трагедия была «монодрамой», где «двойники» автора выступили как самостоятельные персонажи и голоса, а «коллизия» возникала между Я и анти-Я, то «Облако в штанах» — это чистый монолог; в то время как монодрама, по крайней мере в намерении и первом осуществлении, была произведением театральным, монолог уже не нуждается в том, чтобы быть представленным на театре: ведь весь мир представляется огромной сценой, на которой Поэт играет самого себя и исповедуется во весь голос, предлагая публике, совпадающей со всем человечеством, нечто вроде «потока сознания» в стихах. «Театрализация» у Маяковского затрагивает разные пласты бессознательного и развертывается на фоне космоса, под взглядом верховного зрителя и одновременно участника — Бога.

Первоначальное название поэмы — «Тринадцатый апостол», затем измененное по требованию цензуры, лучше передавало религиозное звучание этого произведения (разумеется, в форме кощунственной дерзости), тогда как последующее, окончательно закрепившееся название относится к любовно-эротической части поэмы, являющейся, несомненно, центральной, но, в свою очередь, подчиненной более глубинному центру, лежащему по ту сторону всякого частного переживания и, как в трагедии, затрагивающему конечные смыслы существования и судьбы человека. В 1918 году, публикуя полный текст «Облака» без цензурных купюр, в кратком предисловии Маяковский заявлял, что «привык» к новому названию и не хочет восстанавливать первоначальное. […]

Называя «Облако в штанах» «*катехизисом сегодняшнего искусства*», Маяковский в этом же предисловии расшифровывает «четыре крика четырех частей» четырьмя формулами:

— долой вашу любовь;

— долой ваше искусство;

— долой ваш строй;

— долой вашу религию, —

где «*ваше*», естественно, означает буржуазное. К счастью, «Облако» намного сложнее этих четырех формул, как и более сложен его несомненно революционный дух по сравнению с господствовавшими в то время революционными идеологиями. И в этом случае реинтерпретации Маяковским самого себя следует усматривать противоречие, присущее всей его поэтико-политической эволюции — противоречие между революцией духа, не ограниченной никакими конъюнктурными схемами, и революцией как эмпирической реальностью: Маяковский стремится, пока это ему удается, верить и уверять других, что обе революции совпадают.

Виктор Шкловский в рецензии на поэму исходит из того, что «*искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками — старыми поэтическими образами, мельчало и вымирало*». Для Шкловского наибольшая новизна поэмы — в новом отношении к «улице», то есть к подлинной и обыденной городской реальности: «*В новом мастерстве Маяковского улица, прежде лишенная искусства, нашла свое слово, свою форму. Сегодня мы у истоков великой реки. Не из окна смотрел поэт на улицу. Он считает себя ее сыном, а мы по сыну узнаем красоту его матери, в лицо которой раньше смотреть не умели и боялись… Безголовая, безгласная и безглазая жизнь нашла сама свое слово*»[[7]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn7%22%20%5Co%20%22).

Так друзьями Маяковского воспринималось своеобразие его поэмы: как расторжение «постоянных браков между близкими родственниками» и возвращение голоса современности, которая мучилась вынужденным молчанием, хотя очевидно, что Маяковский и здесь, как и в своей трагедии, «спаривался с жизнью» не прямо, а через литературное воздействие — от Уитмена до Лотремона, впервые сказавшееся в русской поэзии.

Однако не только литературные воздействия опосредовали связь Маяковского с «жизнью»; теперь уже действовало и кинематографическое восприятие реальности, как это ясно видно в первой части поэмы: герой, нетерпеливо ожидающий в гостиничном номере; движение стрелок на циферблате; приход женщины, комкающей замшевые перчатки; фраза, напоминающая титры немого кино: «*Знаете — я выхожу замуж*»; звонок матери; обе метафоры: пожара с пожарниками и проституткой, бросающейся голой из окна, и метафора потопления «Лузитании», — напоминающие кадры кинохроники, первые кадры кинодрам.

То, что можно назвать *театрализованным внутренним монологом*, тоже содержит кинематографический элемент. Кинематографична и природа параллелизма между двумя планами поэмы: истории безответной любви (на самом деле несчастных любовных историй две, с символическим повторением одного и того же женского имени — Мария[[8]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftn8%22%20%5Co%20%22), с которым ассоциируется третья Мария — Богоматерь) и безотрадности жизни, то есть личной истории и универсального значения — сюжетных линий, которые, обоюдно накладываясь, просвечивают одна через другую. Единство поэмы возникает благодаря фигуре главного героя, сливающего воедино большую и маленькую боль, и от микрокосмоса индивидуального переживания естественно переходит к макрокосмосу переживания универсального, со своего рода негативным эгоцентризмом, как будто Поэту свое собственное «я» слишком тесно и он хотел бы отожествиться со Вселенной.

Из этого чувства удушья, стесненности, пленения «я» вытекают повторяющиеся образы выхода из себя, из собственной телесной реальности и стремления приобщиться к чему-то бесконечно более великому — к революции и человечеству в рамках истории и к космосу в его целостности в рамках метафизики. Система религиозных метафор (начиная с первоначального заглавия) — не показная мифология, а выражение той жажды универсальности и абсолюта, потребности любви и реакции бунта, когда чувствуют себя покинутыми и несчастными, не любимыми Богом и не любимыми женщиной. […]

Поэт, как и в трагедии, окружен страданиями враждебного мира. Но миф Поэта в «Облаке» изменяется: это уже не поэт-жертва — страдающий за всех и жертвующий собой ради всех. После поражения в этой свое ипостаси Поэт становится полным бунтарем, провозглашающим уже не четыре «долóй», а анархическое «Долой мир!». Пасть под ножом гильотины этого «долой» суждено, как и некоторым другим социальным институтам, — литературе, которой Поэт произносит свой нигилистический приговор:

Я над всем, что сделано,

ставлю «nihil».

Создается миф антилитературы, в котором отразилась литературная полемика момента (главным образом в отношении поэтического «соперника» Северянина), но значение его, сконцентрированное в восклицании:

Я знаю —

гвоздь у меня в сапоге

кошмарней, чем фантазия у Гете! —

шире. Антилитературная направленность этого выражения напоминает эстетический (антипушкинский) нигилизм Писарева, но Маяковский универсализирует его до того, что применяет к самому себе:

…мельчайшая пылинка живого

ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Это примат жизни над культурой, иллюзия контакта с жизнью без посредства культуры, присущая любому новаторскому движению, которое, однако, ведет к простой замене одной системы культурных ценностей на другую. У Маяковского эта иллюзия была чрезвычайно сильна, и желание «делать жизнь» и «быть в жизни» вне всяких интеллектуалистических схем приводило его к радикальному и полному обесцениванию литературы как таковой. Но сам он, как и все, был в литературе и в контакт с жизнью входил через нее.

Эта иллюзия придает поэзии Маяковского экстремистский и максималистский характер, но этот экстремизм и максимализм имеют трагическое звучание, в них нет ничего от игры, и с самого начала их отличает редкая подлинность: в отличие от клюквенного сока в «Балаганчике», у Маяковского кровь настоящая, и, прежде чем вытечь из его вен, она циркулировала по всей его поэзии — удивительному синтезу литературного вымысла и жизненной правды. И революция у Маяковского — тоже на грани правды и вымысла. «*В терновом венце революций грядет шестнадцатый год*» — читаем мы теперь в конце второй части «Облака», тогда как в первом издании было: «...*грядет который-то год*». Дело не только в умелой поправке, сделанной постфактум, а в том, что настоящая революция у Маяковского происходила в «котором-то году», всегда *предстояла*, но от этого его принятие революций, которые произошли в действительности, не было менее искренним. Трагедия Маяковского, не та, которая была написана, а та, что была пережита, символизируется этой поправкой, напряженностью между конкретной революцией и той, которая никогда окончательно не осуществляется и которая тем более не может совпасть с авторитарной и антилиберальной революцией, представляющей себя как абсолютную.

С «Флейтой-позвоночником» характер театральности Маяковского вновь меняется: синтез личного и общественного распадается, и верх берет лирическая субъективность, хотя и в присущей Маяковскому манере, то есть на фоне космоса и Вселенной. «Флейта» — это дар любимой, монолог, сыгранный для нее. Поэт обращается к ней, к Лиле, и ко всем женщинам:

За всех вас,

которые нравились или нравятся,

хранимых иконами у души в пещере,

как чашу вина в застольной здравице,

подъемлю стихами наполненный череп.

Но любовь Маяковского, даже когда связь с социальной действительностью ослабевает, никогда не сужается до чисто индивидуального пространства: во «Флейте» универсальный момент присутствует, представленный Богом — другим, после Женщины, адресатом Поэта. Мотив антитеодицеи здесь даже усиливается, так как Бог считается ответственным за ту боль, которая — любовь, всегда терпящая крушение. Любовь во «Флейте» еще больше, чем в «Облаке» — мифический идеал, полнота бытия, обладающая ореолом сакральности, близкая и недостижимая, познаваемая негативно-мазохистски только в страдании, которое она приносит, маня и ускользая. Бог, придумавший эту танталову ситуацию, должен обладать фантазией чудовищного Гофмана и безжалостностью грозного Инквизитора, но в то же время для Поэта, его оскорбляющего и ниспровергающего, Он — необходимый собеседник, то высшее «Ты», к которому он должен обращаться, потому что мысль Поэта, мифическая и мифотворящая, не могла бы примириться с пустой Вселенной, лишенной возможности богохульного диалога для его «я». Это антропоцентрическое «я», которое антропоморфизирует всё и нуждается в личном Боге, чтобы отрицать его, нуждается и в образце поведения, каковым является Христос, чьи Страсти и Распятие Поэт пародирует слишком интенсивно, чтобы это можно было принять за литературную игру.

Маяковский — не «без Бога», он — *против Бога*, и это отчаянное богоборчество осуществляется во «Флейте», его самой совершенной лирической поэме.

Монолог, с которым Маяковский обращается к публике, состоящей из Женщины и Бога, — монолог гамлетовский, ставящий основополагающий вопрос о смысле бытия. Хотя автобиографические корни «Флейты» несомненны, она скорее метафизична, потому что жажда любви, которой мучается Поэт, томящая его жажда единения, сила, толкающая его к тому «другому», которое есть Женщина, — все это идет из самых таинственных глубин существования. Только подняв любовь на высоту космического значения и экзистенциальной значимости, Маяковский мог ввести во «Флейту» в качестве персонажа и собеседника Бога, своего Бога, с которым обходится фамильярно и дерзко, — но в таком обращении куда больше теплоты, чем у стольких равнодушно благочестивых поэтов.

В поэме, где сцена пуста, а социальный фон если не совсем отсутствует, то отходит на второй план, образ Поэта тоже претерпевает изменения: по-прежнему это символ страдания, но его голос звучит по-иному. Любовь не отгораживает Поэта от космоса и человечества, но после горячечных приступов бреда дает ему спокойствие человека, который подошел к тому пределу, за которым смерть: отсюда, от этой крайней точки, начинается даль лирического пространства, а неистовство полемики и отрицания немного утихает.

Если подходить к последовательности поэм-трагедий Маяковского как к генеалогии, можно видеть, как «Облако», сложная и грандиозная разработка «Владимира Маяковского», в свою очередь рождает «Флейту» — подлинную миниатюру той своей части, что посвящена любви. Социальная же часть «Облака» разворачивается в поэме «Война и мир».

Конечно, дело не в механическом процессе членения и складывания частей, а в ритме, подчеркивающем то один, то другой момент, сосуществующие в единстве и напряжении в своеобразии поэтического мира Маяковского по крайней мере в первый период его творчества, когда не было никакой внешней силы, которая могла бы ограничить или изменить внутренний порыв поэта. Дореволюционный Маяковский рождается, формируется и развивается в богатой и разнообразной культурной среде, из которой он воспринял многочисленные более или менее созвучные его поискам импульсы. Так, период «Войны и мира» носит следы его близости к Максиму Горькому, писателю глубоко отличному от Маяковского, но, как и он, и как все большие русские писатели, открытому главнейшим проблемам своего времени, а в те годы в первую очередь проблеме чудовищной, бессмысленной войны.

Истины ради уточним: на первых порах бессмысленной и чудовищной война Маяковскому не казалась. В ряде статей 1914 года мы обнаруживаем, что причины, толкнувшие Маяковского «принять» войну, аналогичны тем, которые побудят его «принять» революцию 1917 года: кто нигилистически смотрел на настоящее и отрицал все традиционные ценности и к тому же ощущал действительность как адский гнет, тот насилие войны воспринял как великую разрушительную и очищающую силу, как освобождение от мещанского застоя и как начало новой жизни, предвестие нового человека и новой общности. В статье «Будетляне (Рождение будетлян)» имя русских футуристов, *будетлян*, то есть, как он сам объясняет это слово, «*людей, которые будут*», Маяковский связывает с новым человечеством, которое будет рождено в опыте войны, Уже близок день, патриотично заявляет он, когда «*немцы будут растерянно глядеть как русские флаги полощутся на небе в Берлине, а турецкий султан дождется дня, когда за жалобно померкшими полумесяцами русский щит заблестит над* *вратами Константинополя!*»

В «Будетлянах» Маяковский превозносит воспитательное значение военной жестокости, которая освобождает русского от «*тысячелетнего Обломова*» и учит его быть «*делателем собственной жизни и законодателем для жизни других*». Война не только формирует новую психику, она создает новое чувство солидарности: «*Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг, сознание, что каждая жизнь вливается равноценной кровью в общие вены толпы, — чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других*».

Эти и подобные филовоенные заявления Маяковского можно сделать объектом порицания, на самом же деле это индикатор душевного настроения поэта, ошибочно приписавшего войне то, что позднее ему представится более удачно осуществившимся в революции. Филовоенный период Маяковского, достаточно короткий, но весьма значимый, имеет и литературно-полемический аспект, которым нельзя пренебречь. В статье «Будетляне» Маяковский иронизирует над Леонидом Андреевым, который в рассказе «Красный смех» обличал ужасы войны, как некоторое время спустя это будет делать сам Маяковский в своей поэме «Война и мир». А пока Маяковский упрекал Андреева в том, что тот, «*выразительнейший сын своего времени*», видит войну как «*больной крик одного побитого человечка*», не догадываясь, что «*каждый может стать гигантом, удесятерив себя силой единства*». Это замечание остается справедливым для Маяковского и тогда, когда он изменит свою позицию в сторону пацифизма, потому что он никогда не встанет на точку зрения «побитого человечка», но всегда будет с гигантом, в которого превращается индивид, «удесятерив себя силой единства».

Но еще более интересно и существенно для понимание строения и литературной позиции Маяковского то, что он пишет в статье «Поэты на фугасах». С одной стороны, здесь в иронических тонах дана картина русской литературной среды, где ему одиноко и не по себе: «*Конечно, каждому приятно в розовенькой квартирке пудрой Бальмонта надушить дочку, заучить пару стихов Брюсова для гражданского разговора после обеда, иметь жену с подведенными глазами, светящимися грустью Ахматовой, но кому нужен я, неуклюжий, как дредноут, орущий, как ободранный шрапнелью!*» А с другой, вот новая перспектива: «*А вот теперь, когда каждое тихое семейство братом, мужем или разграбленным домом впутано в какофонию войны, можно над заревом горящих книгохранилищ зажечь проповедь новой красоты*».

Для Маяковского война, конечно, «только предлог»; и действительно, для футуристической «новой красоты» скорее революция, чем война, — настоящая «гигиена» мира, в котором Поэт чувствует себя «неуклюжим, как дредноут», но у этого дредноута ранимая, надорванная душа.

Таким образом, довольно скоро первоначальная провоенная ориентация Маяковского сменится пацифистской. В свой пацифизм он вкладывает весь свой голос «*ободранного шрапнелью*». «Война и мир» и есть этот голос, который от вопля обличения переходит в конце поэмы к воспеванию утопии. Структура новой поэмы, в отличие от предыдущих, не эгоцентрична: «я» Поэта не отсутствует, но перед грандиозностью войны перемещается в основном на периферию. Театр превращается в арену, и на ней происходит фантастичнейший гладиаторский поединок, который в качестве зрителей собираются «седые океаны», а арбитром становится солнце. Поэт тоже зритель этой гигантской резни, но одновременно он и летописец, и после пролога и посвящения он растворяется в мировой скорби, чтобы в конце явиться в виде мечты об освобожденном и едином человечестве, обновившемся в результате страшного испытания войной. Но наиболее сильно «я» Поэта проявляется в момент принятия на себя вины за зло, воплощенное в войне:

…каюсь,

я

один виноват

в растущем хрусте ломаемых жизней!

Слышите —

солнце первые лучи выдало,

еще не зная,

куда,

отработав, денется, —

это я,

Маяковский,

подножию идола

нес

обезглавленного младенца.

Простите!

Возрождается миф о Поэте — носителе мировой скорби, но уже в новом свете, излучаемом грандиозностью той скорби, которую исторически конкретно породила война. При всем изобилии в поэме библейских и евангельских образов подлинная ее религиозность в ином: вине и прощении, ответственности и искуплении. Может быть, здесь наиболее интенсивно выразилось душевное настроение, типичное для героев Достоевского, которое Пастернак уловил в Маяковском.

Поэма, особенно в первой части, полна инвектив и социальных карикатур, но наиболее новая и значимая часть — земной рай последней главы, где миф Поэта открывает пространство утопии Будущего, гармонии Золотого века, приобретающего в дальнейшем краски и формы будущего уже не лелеемого воображением, а революционно программируемого, чтобы наконец, в последние годы жизни Маяковского, превратиться в видение антиутопии — будущего не лучезарной мечты, а леденящего кошмара. Пока же мир абсолютной любви и абсолютного братства —

…Земля,

откуда любовь такая нам?

Представь —

Там

под деревом

видели

с Каином

играющего в шашки Христа, —

держится на вере, скорее призываемой, чем утверждающей, что *свободный человек придет*.

В действительности же некоторое время спустя появился «Человек» — последняя из дореволюционных поэм Маяковского, представляющая собой органический синтез всех глубинных мотивов поэзии Маяковского, как она до того развивалась. […]

«Человек» — это мистерия, в которой уже не может быть разницы между сценой и зрителями, потому что главный герой — все тот же Владимир Маяковский, но выросший до универсального Человека, а театральные подмостки расширились до масштаба Вселенной. Маяковский-Человек разыгрывает перед лицом вечности и бесконечности не свою жизнь, а новое Евангелие, символическим героем которого он становится. «Рождество Маяковского» — название первой части, затем речь идет о «страстях» и «вознесении» Маяковского; а по возвращении на землю, последняя часть — «Маяковский — векам». И, наконец, заключение, озаглавленное «Последнее», завершается «Со святыми упокой» заупокойной молитвы. Тон поэмы всегда возвышенный, напряженный и суровый, а момент игры и иронии, звучащей даже в предсмертном письме, окрашивается в тона трагизма. Все исторические и бытовые элементы приобретают эмблематическую значимость, а то, что кажется социальной сатирой, на самом деле — метафизическая аллегория, потому что это экзистенциальная трагедия Маяковского и Человека.

Опять в центре поэмы несчастная любовь, но над сюжетом сплетается сеть более емких значений, затрагивающая самую суть человеческого существования. Несомненно, ссылки на капиталистическую действительность придают определенную окрашенность картине человеческой жизни, но критическое видение Маяковского настолько глубоко и масштабно, что определить его негативный мир как «буржуазный» значило бы обеднить поэму.

Маяковский превращает капитализм в метафизическую сущность, поэтому не просто проявление пессимизма, как иногда утверждают, то, что он опять сталкивается с той же самой давящей действительностью, когда, после вознесения на небо, по прошествии миллионов лет, возвращается на землю. То, что Маяковский ощущает как невыносимое ярмо и как удушающую тюрьму, — власть денег, дух расчетов, социальные институты, рутинность быта, вульгарность сплетен, невозможность общения людей друг с другом, подчинение порывов сердца корыстному интересу, ложь условностей, невозможность встретить любовь, способную возвыситься над убогостью коллективной жизни, неосуществимость настоящей жизни, чистой, свободной, непосредственной.

Своего «врага» и «соперника» Маяковский олицетворяет в *Повелителе Всего* — воплощении губительной экономической власти капитала, новом варианте дьявола, которому, однако, актуально противостоит не Бог, но лишь пустота и отсутствие. Повелитель Всего — это не только капитализм, в другом обществе это тем более может быть Партия, поистине абсолютный Повелитель, по сравнению с властью которого ничто даже те ограничения, которым подвергался Маяковский при капитализме, когда его поэзия не была под надзором какого-нибудь ЦК, а только частично притеснялась цензурой традиционного типа. Этот негативный миф Повелителя Всего потребовал создания контрмифа, равного по силе универсальности. Этот контр­миф будет создан революцией, но и его окажется недостаточно, и «аминь» произнесет сам Маяковский накануне самоубийства — и не в поэме, а в своем прощальном письме.

Но, как в письме сплелось желание смерти и ностальгии по жизни, так и в «Человеке» слилось отчаяние и сопротивление, отвращение к жизни и приверженность миру, осуждение одиночества и поиск общения. Бесполезно искать, как это часто делается, соседство этих двух моментов в образах поэмы, в нелепых подсчетах и уравновешивании «пессимизма» и «оптимизма». Поэзия Маяковского жизненна в целом, даже когда пронизана тоской смерти. У Маяковского всегда есть антитрагедийная энергия, противостоящая трагедийному року. Дело не в борьбе двух абстрактных принципов, а в торжестве художественного воображения и в утверждении языка, двух сил, чудесным образом одержавших победу над чувством упадка и смерти. Маяковский свободен от мелкого и узкого реалистического рационализма и не боится самой рискованной фантазии и абсурда: в «Человеке» его не смущает посещение того света, где он совершенно спокойно проводит целую вечность, скучая, так как находит там «ужасный порядок». Совершив это разочаровавшее его путешествие в мир трансцендентности, он совершает еще одно, куда более разочаровывающее, — в будущее, вернувшись на землю миллионы лет спустя и обнаружив здесь еще более ужасающий порядок, засасывающий и невыносимый, лишенный легкости и грации потустороннего мира. Чем жить, лучше тогда умереть.

Трагедия Маяковского была трагедией поэта, более способного ненавидеть, чем любить, отвергать мир, чем создавать себе другой, даже если это ограниченный, но имеющий существенное значение мир отношений с женщиной. Вся жизнь Маяковского была мучительной попыткой установить позитивные отношения с женщиной, на которую он смотрел как на нечто, чем нужно обладать и в чем можно найти прибежище, и с которой ему не удавалось установить подлинной и глубокой человеческой связи. Единственной прочной его связью была связь с Лилей Брик, которая сумела превратить временные любовные отношения в покровительственно-деловую дружбу, что давало Маяковскому хоть чуточку той душевной уверенности, без которой он не мог жить. В поэзии Маяковского до масштабов космоса разрастается эта потребность, этот поиск любви и это роковое поражение — до иллюзии, что революция может стать орудием той утверждающей любви, которой он был обделен в жизни, и всему миру станет доступно счастье социального и личного общения.

Но революция только предоставила новую и еще более грандиозную сцену для его драмы, отсрочив ее неизбежный конец. От трагедии «Владимир Маяковский» до мистерии «Человек» вычерчивается траектория, коренящаяся в русской театральной культуре начала XX века и продолжающаяся в новой атмосфере революции, чтобы завершиться в акте самоубийства — кульминации театрального действа в катастрофическом времени Истории и беспредельном пространстве Вселенной.

*Авторизованный перевод Клары Страда и Евгении Егисерян*

*1993, № 4 (78)*

[[1]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref1%22%20%5Co%20%22)     *Мгебров А.* Жизнь в театре. М.-Л., 1932. Т. 2.

[[2]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref2%22%20%5Co%20%22)     В «Охранной Грамоте», Пастернак пишет: «*Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья*».

[[3]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref3%22%20%5Co%20%22)     *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933.

[[4]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref4%22%20%5Co%20%22)     *Лившиц В.* Освобождение слова. — «Манифесты и программы русских футуристов». Мюнхен, 1976.

[[5]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref5%22%20%5Co%20%22)     *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924.

[[6]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref6%22%20%5Co%20%22)     Пользуясь выражением одной из статей Маяковского, где к этой характеристике прибавлено также, что таким удается быть всегда понятными благодаря двум качествам: «*ограниченности уровня знаний теми же рамками, как и знания ближнего*», и «*способности при усидчиво-нудном занятии своим делом воспринимать усталым и слабым мозгом только самые режущие и случайные черты нового явления*».

[[7]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref7%22%20%5Co%20%22)     Взял. Барабан футуристов. Пг., 1915.

[[8]](http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html%22%20%5Cl%20%22_ftnref8%22%20%5Co%20%22)     Мы оставляем в стороне реальные эпизоды, якобы послужившие прототипом для сюжета: для прочтения «Облака» они совсем не обязательны.