

Л. ТИМОФЕЕВ



ПОЭТИКА
МАЯКОВСКОГО

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА
1941

ПОЭТИКА МАЯКОВСКОГО

I

Изучение опыта творческой работы Маяковского имеет определяющее значение для всех областей советской поэзии. В каждой из них Маяковский выступал как новатор—пролагатель новых путей, определявших в той или иной мере дальнейшее развитие советской поэтической культуры. Понимание основных тем и образов советской поэзии невозможно без изучения того, что в этом отношении дал ей Маяковский, так же как немыслимо и самое развитие советской поэзии вне того, что можно назвать в широком смысле слова — традицией Маяковского.

Однако изучение это не должно идти по линии установления каких-либо формальных канонов, обязательных для поэта, идущего по пути Маяковского.

Традиция Маяковского, как и всякого подлинного новатора, в том и состоит, что она отрицает всякий застой, всякую традицию в дурном смысле слова. Традиция Маяковского — неустанное новаторство. Она требует от каждого поэта высшего напря-

жения творческих сил. В осуществлении этой задачи немалую помощь может принести понимание самого метода работы Маяковского над словом, осмысление того, во имя чего он обращался именно к данным средствам поэтической выразительности.

В этом плане мы и попытаемся охарактеризовать поэтику Маяковского: как она сложилась в раннюю пору его творчества и как она эволюционировала в дальнейшем.

Изучение поэтики Маяковского в сущности еще только начато. Завершение этой работы — дело относительно далекого будущего. Мы не обладаем даже работами, которые с достаточной полнотой охарактеризовали бы идейно-художественный облик Маяковского. А без этих работ не может быть осуществлена и самая характеристика поэтики Маяковского, ибо без полного изучения содержания его творчества нельзя правильно объяснить и те формы, в которых оно осуществлялось.

Поэтому так мало удовлетворяют те работы, которые сосредоточивают свое внимание на каких-либо отдельных особенностях поэтики Маяковского, — они ничего не говорят о том, для какой цели были использованы поэтом эти особенности. Накапливая свои наблюдения над рифмой Маяковского или над языком его, вырывая отдельные элементы поэтики из художественного контекста, изолированно изучая их, исследователи такого типа оказываются

способны — в лучшем случае — лишь «в шестой сундук, — сундук еще неполный, — горсть золота накопленного всыпать». Но, как и у Скупого рыцаря, — богатства их лежат втуне. Анализ поэтики Маяковского будет гораздо более продуктивен, если обратиться к анализу поэтики его конкретных произведений, изучая их в плане общей идейной устремленности поэзии Маяковского и характера его образов в целом.

Правомерной будет также попытка определить самые принципы, которые лежат в основе поэтики Маяковского. Мы здесь и попытаемся осуществить задачу определения принципов поэтики Маяковского. Наша работа ни в каком случае — и это следует подчеркнуть в самом начале ее — не претендует на то, чтобы дать анализ поэтики Маяковского сколько-нибудь исчерпывающим образом. Для этого мы, как сказано, не располагаем, прежде всего, достаточным материалом. Мы ставим перед собой более общую задачу: уловить те основные тенденции в творчестве Маяковского, которые заставляли его стремиться к разработке нового поэтического словаря, новой системы ритма и т. д., определить не столько самые конкретные особенности его поэтики, сколько те принципы, которые лежат в ее основе и представление о которых поможет анализу конкретных произведений.

Всякая литературоведческая работа имеет, если так можно выразиться, свой масштаб, в зависимости от которого и опре-

деляется самый отбор фактов, степень их детализации и т. д. Карта-двухверстка фиксирует то, чего нет в карте-стоверстке, и наоборот. В зависимости от того, какова, так сказать, единица измерения, принятая в данной работе, определяется объем самого литературоведческого анализа, — от кропотливого учета отдельных особенностей каждой стихотворной строки до определения наиболее общих особенностей творчества данного писателя. В настоящей работе мы подходим к изучению поэтики Маяковского, беря ее в большом масштабе, выделяя лишь основные ее линии. Мы не ставим себе задачи сколько-нибудь полной характеристики и систематизации тех или иных особенностей поэтики Маяковского, ограничиваясь лишь необходимыми конкретными иллюстрациями тех или иных положений. Не можем мы здесь останавливаться и на тех или иных частных проблемах, весьма важных для понимания отдельных сторон поэтики Маяковского, — при взятом нами масштабе они неизбежно сливаются с более значительными линиями ее развития.

Другая основная задача, которую ставит себе настоящая работа, состоит в том, чтобы понять целостность и организованность поэтики Маяковского с точки зрения единства в ней формы и содержания. Понять внутреннюю творческую необходимость обращения Маяковского к данным выразительным средствам, вытекающим из тех идей и образов, которые он внес в

советскую литературу, является совершенно необходимой задачей изучения опыта работы Маяковского.

II

Говоря о поэтике того или иного писателя, мы имеем в виду комплекс художественных средств, при помощи которых писатель создает целостную художественную форму, раскрывающую идейно-тематическое содержание его творчества.

Если формой художественного творчества являются образы, т. е. конкретные картины человеческой жизни, в которых художник обобщает собранный им жизненный материал в определенном идейном освещении, то поэтикой являются те средства, при помощи которых художник добивается конкретизации образа, т. е. такого его оформления, при котором он ощущается как непосредственный жизненный факт, волнующий читателя и непосредственно соприкасающийся с его жизненным опытом. Эту конкретизацию образ получает прежде всего благодаря определенной его языковой обработке (речь персонажа и авторская речь) и, с другой стороны, его композиционно-сюжетной обработке, т. е. раскрытию его в той или иной системе событий и поступков, во взаимодействии с другими образами.

Изучение поэтики писателя представляет собой по преимуществу изучение компози-

ционно-сюжетных и языковых, в том числе и стихотворных, особенностей его творчества.

Было бы, однако, неверно представлять себе такое изучение лишь как описание и классификацию этих особенностей.

Именно потому, что они представляют собой определенные средства создания образа, они подчинены определенной художественной цели и вне ее не могут быть правильно поняты, а тем самым и правильно описаны и классифицированы. Поэтому изучение поэтики писателя не может быть изучением его художественных средств, как таковых. При таком изучении мы, не зная той цели, которой они подчинены, не сможем их понять и в них разобраться. Более того, сами эти средства могут иметь различную художественную мотивировку, выполнять различную художественную функцию, приобретать различное значение во взаимодействии с другими средствами. Однородное языковое явление может у двух поэтов играть различную роль, и понять его в каждом данном случае мы можем, лишь осмыслив его художественную мотивировку, ту конкретную цель, которой оно подчинено.

Поэтому новаторство поэта, если оно действительно художественно значимо, никогда не является новаторством лишь в области художественных средств, оно вытекает из новаторства самых его творческих целей, тех задач, которые он перед собой ставит, т. е. новаторства в

области содержания, которое поэт вносит в литературу. И изучение его поэтики получает смысл лишь постольку, поскольку оно вскрывает ту творческую логику, которая заставляла поэта, исходя из определенной художественной цели, обращаться к определенным художественным средствам.

Изучить поэтику писателя — значит осмыслить комплекс его художественных средств в их идейно-художественной мотивировке, в их конкретной художественной функции. Поэтому работа, посвященная анализу поэтики того или иного художника, предполагает два последовательных этапа осуществления; прежде всего определение общих принципов его поэтики, т. е. тех ее свойств, которые необходимо вытекают из самых задач, выдвинутых художником, и, во-вторых, анализ конкретных произведений, в которых эти средства, каждый раз своеобразно, воплощаются.

В настоящей работе мы не сможем, как уже говорилось, сколько-нибудь полно охватить круг вопросов, встающих при изучении поэтики Маяковского. Нам придется оставить в значительной мере в стороне вопрос о влиянии на творчество Маяковского предшествующей поэтической традиции. Лишь очень сжато мы коснемся вопроса о его творческой эволюции, и, наконец, самая характеристика его поэтики будет нами дана не в плане систематического и полного ее описания, путем последова-

тельного анализа конкретных его произведений, а лишь с точки зрения установления самых принципов, которыми он руководствовался, обращаясь к тем или иным художественным средствам. Это сужение проблемы вытекает не только из того, что мы не располагаем местом для полной разработки ее, но и из крайней ее сложности и почти полного отсутствия работ, ей посвященных.

III

Из того, что было сказано раньше, очевидно, что, приступая к изучению поэтики Маяковского, мы прежде всего должны крайне сжато охарактеризовать те цели, которые он перед собой ставил, как художник, т. е. осмыслить то содержание, которое диктовало Маяковскому его художественную форму и средства ее создания. В зависимости от ответа на этот вопрос определится и самый характер наших наблюдений над его художественными средствами.

Для того, чтобы ответить на этот общий вопрос, нужно прежде всего понять то место, которое занимал Маяковский в литературном процессе начала XX века.

В работах, анализирующих творчество Маяковского с этой точки зрения, внимание обычно обращается на отношение Маяковского к тем или иным явлениям в области поэзии того времени. Это нужно, но этого не достаточно. Вопрос следует ставить значительно шире.

Маяковский вступал в литературу в период чрезвычайно резкого литературного расслоения, когда с особенной ясностью обозначалось противостояние общественных сил накануне решающего их столкновения в 1917 году.

Поэтому речь должна идти не о положении Маяковского в поэзии только, а о его месте в литературе XX века вообще и о его творческой связи с Максимом Горьким в первую очередь.

IV

Горький и Маяковский — это две вершины советской литературы.

Различным путем шли эти два писателя, в различных областях литературы работали. Внешне их творчество совершенно несходно, но в то же время при всем их различии — мы чувствуем единство их в чем-то основном, решающем.

Краткое лирическое стихотворение и эпическое повествование со сложной системой событий и характеров настолько отличны друг от друга, что между ними как будто невозможно проводить те или иные параллели. Если верно, что «стихи и проза — лед и пламень», то невозможно как будто найти какие-либо общие черты в творчестве лирика и прозаика.

А между тем и в творчестве Горького и в творчестве Маяковского — один и тот же метод социалистического реализма, одни и

те же основные творческие задачи, которые они перед собой ставили.

Уловить это общее в творчестве Горького и Маяковского особенно важно еще и потому, что правильный ответ на этот вопрос позволит нам понять раннего Маяковского, которого обычно представляют до Октября поэтом-одиночкой. Принято сравнивать Маяковского с поэтами-символистами — для того, чтобы показать, в какой мере непохож был Маяковский на окружавших его поэтов. Но если очень легко убедиться в том, что творчество Маяковского непохоже на окружавшие его поэтические школы и направления, то, естественно, встанет вопрос о том, с кем же можно соотнести Маяковского в период его вступления в литературу. Всякий большой художник является выразителем не только чисто личных устремлений, — он улавливает и выражает определенные общественные настроения, а это необходимо сближает его с другими писателями, проводниками тех же настроений. Маяковский не мог быть одиночкой именно потому, что с первых же лет его поэтической деятельности в его произведениях звучит настолько резкий и глубокий протест против буржуазного общества, настолько остро чувствует он, как страдает человек в этом обществе, что мы не можем не видеть в его творчестве настроений, близких к настроениям народных масс.

Чтобы понять творчество Маяковского, нам нужно поставить вопрос не только о его поэтическом окружении; надо подойти

к нему в свете тех образов и тех идей, которые были характерны для литературного процесса в начале XX века.

Литература XX века должна была ответить на вопрос, который не стоял перед литературой XIX века. Писатель в своем творчестве исходит из того материала, который дает ему действительность. В XIX веке писатель, критикуя не удовлетворявший его порядок жизни, не имел перед собой в самой действительности материала, который он мог бы противопоставить этому порядку, как нечто его полностью исключавшее, так как в самой жизни не было силы, способной построить новый общественный порядок. «Нельзя и обвинять нас, стариков,— писал Гончаров,— что мы изображаем только старую жизнь, как печатно упрекали меня. Новая жизнь и новые люди не вылупились еще из яйца» («Русские писатели о литературе», Л., 1939, т. I, стр. 379).

Но к началу XX века положение изменилось в корне: на сцену выступил рабочий класс, началась борьба за социализм. В жизни возникло то новое, что требовало уже не критики, не отрицания, а утверждения, создания положительных, а не отрицательных только образов.

Эпоха ставила перед литературой конца XIX — начала XX века вопрос о коренной творческой перестройке. Нужно было обличение действительности вести так, чтобы вместе с критикой отживших порядков и людей создавать положительные образы новых людей, нужно было вести эту крити-

ку так, чтобы из нее вытекало утверждение о необходимости замены существующего порядка новым, социалистическим порядком.

Старый художественный метод критического реализма, который в XIX веке соответствовал уровню основных общественных противоречий, теперь отставал от запросов и потребностей новой эпохи, так как не учитывал появления в общественной жизни силы, действительно способной перестроить мир.

Как ответила литература на этот вопрос эпохи? Часть писателей вообще отшатнулась от него, перешла на последовательные антиреалистические позиции (символисты). Часть писателей осталась на старых позициях критического реализма. Но теперь этот реализм уже тормозил их творчество, ибо не позволял видеть решающего, основного в эпохе, выводил их на литературный проселок, к «боковым» проблемам, второстепенным темам. Куприн, Бунин и другие писатели этого типа по своей талантливости, может быть, и не уступали многим крупным писателям XIX века, но тот распад реализма, который так явственно ощущается в их творчестве, вытекал именно из того, что они не видели положительного содержания эпохи и, тем самым, выключали свои образы из центральных противоречий общественной жизни своего времени. Отсюда то резкое несоответствие людей и конфликтов, которое так ярко бросается в глаза в их произве-

дениях (например «Поединок» Куприна, «Дело корнета Елагина» Бунина, «Поденка» Шмелева, «Наклонная Елена» Сергеева-Ценского). Писатели эти, употребляя сравнение Горького, превращались из зеркала мира в осколок этого зеркала.

Критика действительности была бы полной лишь в том случае, если бы она велась с позиций революционных, т. е. с позиций социализма. Без этого она оставалась половинчатой и поверхностной. Писатель критиковал лишь частности жизни, а не ее основу. Именно это и происходило с такими, например, одаренными писателями, как Куприн, Л. Андреев. Поэтому так легко писатели, оставшиеся на позициях критического реализма, переходили в лагерь реакции (Бунин, Шмелев, Зайцев и другие).

Задачу углубления художественного метода, позволявшего писателю стать ровень с противоречиями эпохи, выполнил величайший художник XX века Максим Горький.

Каковы же те новые образы, которые он, на основе нового метода, вводил в литературу?

Это был прежде всего образ страдающего человека, жертвы капиталистического общества («Скуки ради», «Трое», «Страсти-Мордасти» и др.). Образ этот был в литературе и раньше, но у Горького он приобретал иное содержание. Он получал огромное обобщающее значение, потому что воспринимался как закономерное и необходимое следствие всего общественного

строю. Он вызывал уже не только сожаление и сочувствие, он приводил к убеждению в необходимости разрушения общества, которое неизбежно обрекает людей на страдания. Поэтому-то, наряду с образами страдающих людей, Горький создавал образ человека, каким он мог бы быть, если бы не подвергнулся общественному гнету, человека, который вступает в борьбу с обществом для того, чтобы человека страдающего сделать человеком счастливым («Враги», «Мать», «Лето» и др.). В образе Павла Власова и его матери, в образах рабочих из пьесы «Враги» Горький с особенной силой утверждал человека-борца, революционера, создателя новой жизни,—той жизни, которая при Гончарове еще «не вылупилась из яйца». Образы, созданные Горьким, вбирали в себя основные противоречия эпохи. В направлении, указанном Горьким, и развивалось творчество тех немногих писателей XX века, которые сумели уловить революционные настроения народных масс, например, творчество Серафимовича.

Горький впервые печатно высказался о Маяковском еще в 1915 году. Многие в то время были поражены тем, что писатель с мировым именем счел нужным защитить от яростных нападок тогдашней критики молодого поэта. В обстановке литературного скандала, созданного вокруг Маяковского, как-то особенно веско и проникновенно прозвучали спокойные слова Горького о Маяковском: «Он молод, ему всего 20 лет... он будет писать хорошие, настоящие стихи»

(«Журнал журналов», 1915 г., № 1, стр. 3—4). Эти слова не были брошенным мимоходом замечанием. Горький внимательно следит за Маяковским. В июне того же года они встречаются, и Маяковский читает Горькому свою поэму «Облако в штанах». Горький привлекает Маяковского как постоянного сотрудника в журнал «Летопись», который начал выходить в том же году. Третья часть поэмы Маяковского «Война и мир», которую Горький хотел напечатать в «Летописи», была запрещена цензурой, но пятая часть поэмы и пролог к ней были напечатаны в журнале в 1917 году. При помощи Горького в 1916 году был издан сборник Маяковского «Простое, как мычание», а в 1917 году поэма «Война и мир».

Таковы внешние факты, свидетельствующие о том, что с самого начала деятельности Маяковского Горький увидел в его творчестве что-то родное и близкое себе, своему отношению к жизни, своему творчеству.

Казалось бы, что Маяковский, объединившийся в те годы с футуристами (Бурлюком и др.), должен был оттолкнуть от себя Горького, — слишком много было в футуризме индивидуалистичности и формализма, ненавистных для Горького. «Если я не за себя, то — кто за меня?» — цитировал когда-то Горький старинный афоризм, — «но, если я только за себя, то — зачем я?» Но именно благодаря своему глубокому знанию буржуазного индивидуализма, с которым он всю жизнь неустанно боролся, Горький

и разглядел в индивидуализме Маяковского совершенно иное, подлинно человеческое содержание.

Сам Маяковский прекрасно чувствовал свое отличие от футуристов, с которыми его связывало лишь общее чувство протеста против буржуазной культуры. «У Давида, — писал он о Бурлюке, — гнев обогнавшего современников мастера. У меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья» (т. I, стр. 18, издание 1928 г.).

Характерно его заявление о том, что «Облако в штанах» — произведение революционное по своей теме («Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над «Облаком в штанах». Том I, стр. 21). В 1915 году Маяковский уже чувствовал, как в нем «выкрепло сознание близкой революции» (т. I, стр. 22).

Вот эта революционная основа отношения Маяковского к жизни, резко отделявшая его от футуристов, и была угадана Горьким. Еще до революции она с такой силой определилась в лучших произведениях Маяковского, что Горький не мог не почувствовать своего глубокого творческого единства с Маяковским — будущим лучшим, талантливейшим поэтом революции.

При всем различии творчества Горького и Маяковского, их идейная близость сказывалась в единстве основных поэтических образов, ими создаваемых. Обратимся к одному из примеров, наиболее ясному: всем известен героический образ Данко. Горьковский Данко, чтобы вывести людей к

чувствам боли, гнева, негодования, призыва к революции, которые Маяковский приносил в поэзию.

М. Горький прекрасно видел необходимость внесения в поэзию тех же творческих принципов, за которые он боролся в прозе.

«Русь нуждается в Большом поэте,—говорил он.—Талантливых немало, вон даже Игорь Северянин даровит! А нужен поэт большой, как Пушкин, как Мицкевич, как Шиллер, нужен поэт-демократ и романтик, ибо мы, Русь,—страна демократическая и молодая» (Д. Семеновский — «А. М. Горький. Письма и встречи», изд. Гос. изд. Ив. обл., Иваново, 1938, стр. 5).

Поэтому-то с таким вниманием отнесся М. Горький к Маяковскому, угадав в нем того, кого он ждал. Он прекрасно понял, что футуризм, с которым был связан Маяковский,—преходящее явление. «Собственно говоря,—сказал он,—никакого футуризма нет, а есть только Вл. Маяковский. Поэт. Большой поэт». («Резец», 1939. № 17—18, стр. 21.)

V

Если в области эпоса новые творческие устремления социалистического реализма были уже с необычайной яркостью выражены М. Горьким и вслед за ним другими писателями, то в области поэзии они еще не проявлялись. Здесь господствовали символизм и близкие ему школы. Футуризм

не подымался выше протеста против буржуазной культуры, при этом протеста, если так можно выразиться, субъективного, не находившего себе художественного выражения в законченных художественных образах. Футуризм в целом, как течение, с его заумью, не был в состоянии вообще создавать образы сколько-нибудь обобщающего значения.

Лишь крупнейшие поэты эпохи — Брюсов и в особенности Блок — шли трудным и сложным путем к познанию основных противоречий эпохи. Блок с исключительной остротой чувствовал «непроглядный ужас жизни», с исключительной резкостью говорил о «сытых» и предчувствовал сметающую все «великую грозу», — но слишком трудные преграды были поставлены перед Блоком его средой, жизненным окружением. Он не в силах был до конца их преодолеть. Это и определяло своеобразный «камерный» характер лирики Блока при всей ее исключительной силе.

Валерий Брюсов с его острым ощущением надвигающейся социальной катастрофы, с его пониманием исторической необходимости этой катастрофы, — шел главным образом по линии условного и абстрактного отражения основных проблем эпохи («Грядущие гунны» и др.).

В те годы продолжал в какой-то мере традиции критического реализма несомненно любопытный поэт — Саша Черный. В его «Сатирах» содержится очень острая и социально осмысленная критика окружаю-

щей действительности, но они лишены сколько-нибудь действенных выводов, сколько-нибудь ясной перспективы:

Портрет готов. Карандаши бросая,
Прошу за грубость — мне не делать сцен:
Когда свинью рисуешь у сарая —
На полотне не выйдет belle Hélène...—

заявляет он («Сатиры», кн. 1, 5-е изд. «Шиповник», стр. 105), но дальше таких портретов в сущности не идет, подчеркнуто почти не отделяя себя от окружающего. Когда он пишет:

Мимо шлялись пары пресных обезьян,
И почти у каждой пары был роман,

то читатель не видит, что же можно противопоставить этому унылому миру. У Саши Черного в достаточной мере отчетливо намечается образ человека, задавленного, страдающего, не имеющего выхода к чему-либо лучшему. Но это реализм, который Маяковский называл «реализмом на подножном корму»,— без перспективы и без силы гнева, протеста, призыва к борьбе. Все это важно подчеркнуть для того, чтобы не создалось у читателя впечатления, что Маяковский приходил в поэзию XX века как в бесплодную пустыню. Этого не было, конечно. В особенности Маяковский перекликается с Блоком, борясь с ним, преодолевая его. Можно было бы сделать целый ряд сближений, и тематических и стилистических, между Маяковским и поэтами того времени, например: «А с неба сочи-

лась какая-то дрянь» — С. Черный; «А с неба смотрела какая-то дрянь» — Маяковский («Еще Петербург» — 1914 г.). Но главное, конечно, не в этом. Главное было в том, что Маяковский с первых же лет своей поэтической деятельности первым вступил на путь осуществления принципов социалистического реализма в поэзии. Он вносил в поэзию новые идеи и жизненный материал, новые образы и новые формы их словесного воплощения.

Значение Маяковского в том прежде всего и состояло, что он закладывал основы поэзии социалистического реализма. Тот основной круг идей, тем, характеров и сюжетов, который определился в творчестве Горького, Маяковский творчески переплавлял в лирические образы. Это не значит, конечно, что он ученически повторял «пройденное», это значит, что он ставил перед собой однородные с Горьким творческие задачи, которые были вызваны к жизни общим ходом революционного движения в России, определенными общественными настроениями.

Только поняв эту основную идейно-художественную устремленность Маяковского, можно осмыслить его художественные средства в их конкретной функции и определенной мотивировке. Художественный образ вообще есть прежде всего конкретная картина человеческой жизни, типичная для действительности. Лирический образ есть картина конкретного человеческого переживания, по которому мы судим о жиз-

ни, вызвавшей такое именно переживание, и устанавливаем, тем самым, типизм этих переживаний.

Лирическое стихотворение, посвященное, скажем, природе, дает эту природу в форме конкретного переживания, восприятия человеком,—как живую картину человеческой жизни, т. е. образно.

Если мы вдумаемся в круг лирических образов, созданных Маяковским в первые же годы поэтической деятельности, взглянемся в конкретные картины человеческой жизни, изображенные им как переживания, вызванные определенными общественными условиями, то увидим, что эти образы — при всем их очевидном и не требующем аргументации индивидуальном своеобразии — полностью соизмеримы с образами революционной литературы и представляют собой однородное с ними явление. Мы не имеем места, чтобы обосновать сейчас эту точку зрения. Оговорим лишь возможный упрек относительно излишней здесь «революционизации» раннего Маяковского, поскольку такие его стихотворения, как «Из улицы в улицу» (1913 г.) и др., не выражали, конечно, революционного направления эпохи. Однако дело не в тех или иных отдельных моментах в развитии поэта, а в основной тенденции его роста. Многие первые стихотворения Маяковского были еще чисто инстинктивным выражением его отношения к миру. Следует вспомнить, что говорил Горький о первых опытах Маяковского: «Он молод, ему всего лишь 20 лет, он криклив,

необуздан, но у него несомненно, где-то, под спудом, есть дарование. Ему надо работать, надо учиться, он будет писать хорошие, настоящие стихи» («Журнал журналов», 1915 г., № 1, стр. 3—4).

Было бы неверно поэтому придавать первым стихам Маяковского самодовлеющее значение, их можно рассматривать лишь в единстве со всем его творческим путем, и лишь в свете его они могут быть правильно поняты.

Комплекс переживаний, развертывающийся в творчестве поэта, создает целостный лирический образ поэта, рисует известный тип переживаний, вызванный определенными жизненными обстоятельствами, дает жизненную перспективу, определенную точку зрения на мир. Этот комплекс переживаний у Маяковского определялся прежде всего трактовкой жизни с точки зрения страданий человека в капиталистическом обществе. Лирический образ Маяковского — это образ поэта, потрясенного человеческими страданиями:

За всех расплачусь
За всех расплачусь... —

„Про это“, гл. II, —1923.

сказал он позже.

Маяковский создает лирический характер, образ поэта, переживания которого представляют собой обобщенное отражение страшного мира дореволюционной России:

Я — где боль, везде;
На каждой капле слезовой течи
Распял себя на кресте...

„Облако в штанах“.

У Маяковского есть ряд стихотворений, рисующих эту величайшую человеческую боль. Они создают облик поэта, безмерно потрясенного окружающим его миром. Таковы «Скрипка и немножко нервно» (1914), «Послушайте!» (1913), «Я» («Несколько слов обо мне самом»—1913) и др.

Тема страдающего, обездоленного человека — определяющая тема Маяковского:

Легло на город громадное горе
И сотни махоньких горь...

„Владимир Маяковский“ — 1913 г.

Строки его:

Говорят,
где-то
— Кажется в Бразилии—
Есть один счастливый человек...

Там же.

отчетливо свидетельствуют о характере восприятия Маяковским мира.

Этот мир для него прежде всего социально окрашен. Поэт настойчиво подчеркивает причину, которая порождает человеческие страдания: власть капитала над человеком.

Рвась из меридианов,
Атласа арок,
Пенится,
Звенит золотоворот

Франков,
Долларов,
Рублей,
Крон,
Иен,
Марок.

„Человек“—1916—1917.

«Золотолапый микроб» — рубль («Война и мир») — вот что отравляет душу человека, что обрекает его на гибель.

Самый пафос, с которым Маяковский говорит о страданиях человека в капиталистическом городе, звучит как протест, как вопль негодования. Но, как и Горький, Маяковский верит в человека, верит в то, что в нем скрыты величайшие силы. Поэтому тема человеческих страданий не превращается у него в пессимистическую тему, ибо за ней стоит его мечта о свободном и радостном человеке:

Мы,
Каторжане города—лепрозория,
Где золото и грязь изъязвили проказу,
Мы чище венецианского лазорья,
Морями и солнцами омытого сразу!
Плевать, что нет
У Гомеров и Овидиев
Людей, как мы,
От копоты в оспе.
Я знаю —
Солнце померкло б, увидев
Наших душ золотые россыпи!..
„Облако в штанах“.

Или:

„И он,
Свободный,
Ору о ком я,

Человек — Придет он,
Верьте мне, Верьте!

„Война и мир“.

Это противоречие темы страдающего человека и темы грядущего, живущего в поэтической мечте свободного человека разрешалось в третьей теме — теме революции. Эти три основные тематические линии определяют основное направление творчества Маяковского в предреволюционные годы, осложняясь целым рядом входящих, дополнительных тем, иногда, может быть, вступающих в известное противоречие с основными темами, но не изменяющих их определяющего значения.

В этом отношении Маяковский ни в каком случае не представляется одинокой, изолированной фигурой в литературном процессе начала XX века. Он не выходит за пределы того литературного течения, которое являлось ведущим в литературе XX века, воплощало в себе наиболее глубокие творческие возможности формирующегося социалистического реализма.

Новаторство его состояло в том, что он эти новые творческие принципы осуществлял в новой, творческой области, в области создания социалистической лирики. В этом было определенное единство новаторства Горького и новаторства Маяковского. Это ни в каком случае не говорит о тождестве их творческих позиций. В то время как в системе образов Горького

определяющее место занимает образ революционера, у Маяковского в дооктябрьский период образ этот еще только намечается; у него преобладает тема человеческих страданий, она пронизывает его личное, авторское восприятие жизни. Элементы романтичности выступают у Маяковского с большей резкостью и обособленностью, чем у Горького в те годы, когда Маяковский вступал в литературу. Отсюда стремление Маяковского к гротескности и исключительности. Наконец, именно Маяковскому присуща та полемическая заостренность авторского облика, та демонстративность, с которой он разрушает нормы буржуазного общества, тот подчеркнутый субъективизм, который он вкладывает в свои образы в отличие от самородности, объективности образов у Горького.

Все эти противопоставления легко можно было бы умножить, но дело не в них, а в том, что при всех этих различиях образы Горького и Маяковского не противоречат друг другу, а стоят в пределах единого литературного процесса, осуществляют единые творческие закономерности, вызываются к жизни однородными общественными настроениями.

Глубочайшее убеждение в неприемлемости капиталистического строя, величайшее негодование против него, ощущение надвигающейся революции и понимание ее социальной сущности и обусловленности, — вот то, что в конечном счете сближает между собой творчество Горького и Мая-

ковского. Наоборот, сопоставив образы Маяковского в этом — наиболее общем — плане с творчеством футуристов, мы легко убедимся в том, что они перекрещиваются друг с другом лишь во второстепенных своих особенностях, расходясь в основном, решающем, почему и нельзя говорить о том, что Маяковский был в полном смысле слова футуристом.

Очевидно все различие поэтики Горького и Маяковского. Но важно также понять соизмеримость, адекватность (а не тождество) тех художественных средств, которые каждый из этих писателей создавал соответственно своим индивидуальным задачам.

VI

Поэтическая задача Маяковского состояла в создании такой художественной формы, которая отразила бы новое идейно-тематическое содержание его творчества. Он должен был свои основные темы — величайшего сострадания к угнетенному человеку, огромного негодования на угнетателей и громового призыва к борьбе с ними — перевести на язык живых, непосредственных человеческих переживаний, претворить в лирические образы.

Перед поэтом стояла задача выразить накануне революции самые высокие человеческие чувства: любовь, ненависть, волю к борьбе с угнетателями.

Эпос достигал этого, рисуя человеческие

характеры в их объективных проявлениях, ставя их в определенные ситуации.

И для творчества Горького и для близких к нему писателей чрезвычайно характерно стремление показать человека, так сказать, на пределе, т. е. именно в наиболее напряженной и острой ситуации. Горький ставит своих героев в предельно острые положения («Вывод», «Скуки ради», «Челкаш», «Страсти-Мордасти», «Враги», «Мать»), обнаруживая тем самым наиболее глубокие и значительные черты их характеров. Не случайно Горький говорил о гиперболе, как об основном законе художественного творчества.

Аналогично отношение Горького и к речевой характеристике персонажей, точно так же крайне эмоционально напряженной («Коновалов», «Челкаш», «Фома Гордеев» и др.). Патетичность языка выступает с особенной силой у Горького там, где он больше всего приближается к лиризму: в «Песне о Соколе», «Буревестнике», «Человеке».

В этих творческих особенностях Горького сказалась художественная логика революционной прозы XX века.

Стремление вскрыть решающие противоречия своего времени приводило к изображению таких характеров, которые воплощали с наибольшей силой эти противоречия,— характеров угнетенных, угнетателей и борцов с угнетателями. Острота конфликтов этих характеров требовала, в свою очередь, подбора соответствующих художественных средств, которые бы помогли

представить эти характеры во всей конкретности, превратили бы их в непосредственные жизненные факты, убеждающие читателя своей жизненностью, напоминающие ему о его собственном жизненном опыте. Не случайно Горький советовал писать так, чтобы заставить читателя ощутить себя непосредственным участником сюжета. Такими средствами и являлись, с одной стороны, исключительно резкие, трагические по своему существу жизненные конфликты, а с другой — эмоциональная напряженность речи. Идеи и темы подсказывали определенные характеры, характеры требовали определенных средств воплощения.

Эту же художественную логику, этот же принцип организации поэтики мы находим и в творчестве Маяковского, но в применении к новой художественной задаче: дать ту же точку зрения на мир, отразить его основные противоречия, но не извне, не в событиях и законченных характерах, а изнутри, путем изображения внутреннего мира человека, потрясенного этой жизнью.

В этом было существенное отличие художественной формы, создававшейся Маяковским, от той художественной формы, которая была создана в этот период в прозе. Отсюда перед Маяковским вставала задача поисков средств выражения, необходимых для воплощения этой новой формы. Если для прозаика средством создания образа является прежде всего сюжет, система со-

бытий, обнаруживающих основные черты изображаемого характера, затем собственная его речь и, наконец, авторская его характеристика, то для поэта пути создания лирического образа в значительной степени иные. Изображение жизни путем превращения обобщенного материала в непосредственный жизненный факт, в образ — что является отличительным признаком художественного творчества, — достигается в лирике через переживание. Лирик показывает мир таким, каким он отразился в человеческой душе, в зеркале субъективного человеческого восприятия. Для того, чтобы восприятие это приобрело конкретность, оно должно быть выражено в адекватных ему речевых средствах, т. е. в таких словах, интонациях, ритмах, которые отвечают данному переживанию.

Человеческая речь обладает огромной амплитудой интонационной напряженности, начиная от бесстрастного голоса диктора, передающего по радио информацию для областных газет по буквам, и кончая, скажем, речью Цицерона против Катилины.

Переживания-образы, в которые облакал свой материал Маяковский, требовали и ключительно эмоциональной речи. Тот трагизм, который в прозе выражался в характерах и сюжетах, ту силу гнева и протеста, которая — как вывод — вытекала из них, — все это Маяковский должен был выразить средствами самого языка, перевести в интонацию, в ритм,

столь же потрясающие и столь же гневные.

Ему действительно надо было «мир огро-
мить мощью голоса». С полной ответ-
ственностью он говорил об «Облаке в шта-
нах», что в нем «четыре крика четырех час-
тей». Его стих действительно должен был
стать криком, но криком, превращенным в
определенную эстетическую, худо-
жественную категорию.

Вспоминая о времени, проведенном в Бу-
тырской тюрьме, Маяковский писал: «Пере-
чел все новейшее. Символисты — Белый,
Бальмонт. Разобрала формальная новизна.
Но было чуждо. Темы, образы не моей
жизни. Попробовал сам писать так же хо-
рошо, но про другое. Оказалось — так же
про другое — нельзя». (Подчеркнуто
Маяковским — см. «Я — сам».)

В этих словах очень ясно определена та
задача, которую в самом начале своей твор-
ческой деятельности ощутил Маяковский:
найти необходимую форму для выражения
новых идей и образов.

Круг переживаний, составлявших содер-
жание лирики Маяковского, питался обще-
ственными настроениями эпохи нового подъ-
ема рабочего движения. Поэтому тема чело-
веческих страданий в трактовке Маяков-
ского приобретала активный характер. Не
случайно Маяковский с первых же стихо-
творений выступает как сатирик. Не жер-
твенность, а негодование определяет основ-
ную интонацию его стихов. Образ страдаю-
щего человека рисуется им так, что самое

изображение этих страданий переходит в нечто большее, чем непосредственное их изображение, становится обличением, протестом, проклятием.

Маяковский стремится изобразить человека, так сказать, на пределе его эмоциональной напряженности, на пределе страдания, возмущения, протеста, готовности к самой отчаянной борьбе со всем окружающим строем. Это требовало соответствующей организации речи, доведения ее до высшей степени эмоциональности. В этом соответствии характеров, изображавшихся Маяковским, и их речи содержится ключ к пониманию поэтического новаторства Маяковского. Здесь именно мы и можем найти ту художественную мотивировку словесных, ритмических и других новшеств, которые он вводил в поэзию. Без этих новшеств новые характеры, им создававшиеся, были бы неконкретны, не превратились бы в непосредственные жизненные факты.

Новизна ритмов Маяковского, необычность лексики и синтаксиса, неожиданность эпитетов и метафор, — все это говорило о том, что в литературу пришел поэт со своим особым, принципиально новым отношением ко всем сторонам поэтического творчества, поэт, который не мог говорить так, как говорили поэты до него. Обращение к новым средствам поэтического выражения свидетельствовало, что поэту надо было говорить о том, о чем до него не говорили,

что его творчество несло в себе такие идеи, темы, образы, каких до него в поэзии не было.

Не формальным экспериментаторством, не отыскиванием необычных рифм и ритмов — ради их новизны — был увлечен Маяковский. Эта новизна была необходима ему для выражения тем и образов его жизни, отвечающих его идеям, накопленному им жизненному революционному опыту.

В свое время И. Гончаров высказал весьма тонкие и справедливые мысли о том, как тесно связано звучание пушкинского стиха с его содержанием. Раздумывая о том, как надо читать «Бориса Годунова», Гончаров писал:

«Исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского языка... каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота» (Собр. соч., СПб, 1899, т. II, стр. 152—153).

И в произведениях Маяковского каждый стих требует вдумчивого, критического понимания, так как служит для осуществления определенной творческой задачи, для выражения определенного отношения поэта

к жизни. Поэтому-то смысл новаторства Маяковского гораздо значительнее, чем его новаторство в области стихотворной формы, ибо поэт вносил в поэзию своего времени совершенно новые идеи, темы и образы, к которым до него приближался, но в ином плане, лишь Александр Блок.

Наша задача в дальнейшем состоит в том, чтобы проследить на конкретном материале ту внутреннюю творческую логику, которая диктовала Маяковскому создание новой формы во имя нового содержания, определить самые принципы отбора им речевого материала, в который входят: лексика, морфология, интонация, синтаксис, ритм. В этом порядке мы и попытаемся рассмотреть основные слагаемые поэтики Маяковского.

VII

Итак, идеи и образы Маяковского отражали основные противоречия эпохи — революционное движение, кризис капитализма, все то, что было характерно для социальной обстановки периода, предшествовавшего Октябрьской революции.

Лирический характер, который складывается в нашем представлении, когда мы читаем раннего Маяковского, это прежде всего характер человека, потрясенного окружающей его действительностью, доведенного до исключительно острого и напряженного эмоционального состояния, будет ли это состояние сострадания к тем людям,

которые его окружают, или состояние возмущения, которое призывает вступить поэта в борьбу за свободу, или, наконец, состояние той страстной мечты, с которой художник обращается к окружающей его неприглядной жизни и противопоставляет ей такого человека, каким он должен быть. Поэтика Маяковского разрабатывала определенную систему речевых форм, в которых находило воплощение это предельно напряженное, предельно страстное отношение человека к действительности.

Маяковский, рисуя новые переживания человека, должен был найти прежде всего те слова, при помощи которых он мог бы выразить и трагичность этих переживаний, и исключительное негодование, которое рождали картины действительности, и противопоставленные жизни мечты о прекрасном человеке, и призыв к борьбе за создание этого прекрасного человека. Отсюда вытекает столь характерное для Маяковского своеобразное, противоречивое переплетение различных лексических систем.

С одной стороны, лексика Маяковского поражает нас, на фоне окружающей поэтической традиции, исключительной резкостью, стремлением художника выбрать наиболее грубые и жесткие слова, которые прежде всего поразили бы человека своей исключительностью, заставили бы воспринять окружающий его мир в плане предельно жуткого впечатления, которое этот мир вызывает.

В первых же стихотворениях Маяковского

го найдется немало строк, в которых ясно ощущается стремление поэта говорить о жизни в предельно резкой форме:

„Я
Площадной
сутенер и карточный шуллер“;

„Морду в кровь разбила кофейня“;

„Улица... как нос сифилитика“;

„Сады похабно развалились“;

„Ковыляла... дряблая луна“;

„Часы нависали, как грубая брань“;

„Как трактир, мне страшен ваш
страшный суд“ и т. д.

Резкость выражений Маяковского представляет собой не что иное, как перенесение в лексический план того возмущения и негодования, которое жизнь вызывает у человека и которое заставляет говорить о ней в исключительно возбужденной форме, вплоть до включения в стих выражений, стоящих за гранью литературного языка («Вам!»—1915 г.).

Но наряду с такой лексикой мы встречаем у Маяковского выражения совершенно другого порядка. На одной странице у него уживаются такие, например, совершенно различные по своему характеру строки:

- 1) „Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома“.

2)

„Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле,
Ему уже некуда деться.“

„Облако в штанах“.

Эта характерная для Маяковского пестрота лексики позволяет уловить и другую функцию его «грубой» лексики. Она возникает как контрастное средство передачи потрясенности поэта страданиями, которые он видит в мире:

И когда мой голос
Похабно ухает —
От часа к часу,
Целые сутки,
Может быть, Иисус Христос нюхает
Моей души незабудки.

„Облако в штанах“.

Поэтому-то в лексике Маяковского уживаются и предельная грубость, и предельная трагичность:

... Это душа моя
Ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!..
Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

„Несколько слов о себе самом“.

Небо плачет
безудержно,
звонко.

„Владимир Маяковский“.

С небритой щеки площадей,
стекая ненужной слезою,
я,
быть может,
последний поэт.

„Владимир Маяковский“.

Я лучше в баре б... буду
Подавать ананасную воду!
„Вам!“

Обнажая дож и лицемерие буржуазного мира, Маяковский, как и Горький, стремится коснуться самых его отвратительных язв, самого «дна» его. Отсюда тот своеобразный багаж вульгаризмов, с которым он приходит в поэзию XX века. Горький в начале своей деятельности вводил воров и проституток в сюжет, в галерею литературных характеров. В этом был глубокий смысл: эти персонажи разоблачали общество, их создавшее, обнажали его язвы. Маяковский язвы буржуазного общества переключал в лирический субъективный план. Отсюда: улица, провалившаяся, «как нос сифилитика», проститутки, которые его «понесут на руках», «мужчины, залежанные, как больница», женщины, «затрепанные, как пословица». «Босяцкие» сюжеты Горького и «босяцкий язык» Маяковского были внутренне соизмеримы, были близки друг другу по своей художественной функции и идейной основе. Огрубление языка не было у Маяковского только формальным новаторством, отвлеченным собственно литературным разрушением эстетики символизма. Это было совершенно необходимым и художественно закономерным обращением художника к таким средствам изображения лирического характера, которые с наибольшей точностью передавали его состояние. Это было, наконец, созданием такой речи, которая воплощала в себе определенный тип

восприятия мира человеком, яростно проклинаящим этот мир. Отсюда тот сарказм, та сатирическая интонация, которые столь свойственны Маяковскому. Эти проклятия были вызваны картинами страдания человека в буржуазном мире, ощущением безвыходности его положения и величайшим состраданием к нему.

Такие переживания и обусловили появление нового лексического строя в стихах Маяковского. Строй этот противостоял и поэтике символизма, поскольку сами образы Маяковского противостояли образам символизма. Человеческие страдания в буржуазном мире раскрывались Маяковским через образ страдающего человека. Его лексика передавала новые черты лирического характера: интимнейшие чувства потрясенного до глубины души человека, у которого

„Сплошное сердце“...

Так именно и характеризовал Маяковский эмоциональную напряженность своих стихов:

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова — судороги, слепившиеся комом.

„А все-таки“—1913.

Или:

Слов иступленных вонзаю кинжал
В неба распухшего мякоть.

„Несколько слов обо мне самом“.

Следует заметить, что, в силу своеобраз-

ного контраста, вульгаризмы Маяковского как бы прикрывают грубостью душевную боль лирического героя:

Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарнее, чем фантазия у Гёте!
„Облако в штанах“.

В этой подчеркнутой грубости лексики, тропов, интонации Маяковский выражал предельно трагическое состояние человека, уже не находящего слов для того, чтобы выразить свою боль:

Хорошо,
Когда брошенный в зубы эшафоту
Крикнуть:
— Пейте какао Ван-Гутена!
„Облако в штанах“.

Контрасты и крайности — характернейшая черта эмоционально окрашенной речи. Грубость языка Маяковского, таким образом, становилась контрастным средством выражения интимнейших человеческих переживаний, так же как интонация крика, вопля зачастую была у него контрастным средством передачи трагического шопота.

Строки:

„ — приду в четыре“ — сказала Мария.
Восемь.

Девять.

Десять.

„Облако в штанах“.

можно интерпретировать и как интонацию крика нарастающего страдания (Восемь!

словесного раскрытия темы, сравнительно с окружавшей поэта поэтической культурой, ибо в лирике стих в такой же мере форма, как и содержание. Основные темы и образы Маяковского определили его основные лексические комплексы: предельную резкость языка — во-первых, предельную интимность его — во-вторых, предельную пафосность его — в-третьих.

Тот круг идей и характеров, который в прозе — у Горького — предполагал соответствующий отбор острейших сюжетных ситуаций, требовал в стихе прежде всего соответствующей лексики, через которую могло бы быть отражено субъективное лирическое восприятие мира, свойственное Маяковскому. Его лексические особенности и представляли собой найденные им для лирики художественные средства, принципиально однородные системе характеров и сюжетов горьковской прозы.

Все рассмотренные нами примеры позволяют сделать вывод, что лексика Маяковского характеризуется исключительно эмоциональной окраской, это лексика предельного возмущения, предельной скорби и надрыва, исключительно острого пафоса. Отсюда-то и вытекает обращение Маяковского ко всякого рода формам, которые придают слову особенно напряженный, выразительный характер. Стих его поэтому насыщен необычными увеличительными и уменьшительными (адище, шумище, лбенки), необычными существительными («закисшие в грязеньке»; «в светлое весело»), необыч-

ными метафорическими глаголами (лавить — от лава, июлиться — от июль, мышиться, молниться), необычными глагольными формами (молкнь, тихнь, стиснь), необычными собирательными (стеганьё, громадьё, машиньё, звездь, водь, бредь, загробь, нищь, рьянь и др.), необычными множественными (илы, тлены, меди, неб, эх—от эхо, золот, в пылях и др.), необычными сравнениями («еще онемелей», небывалей, орлиней, всемирнейшая и др.) и т. д. Все это примеры стремления Маяковского придать языку максимально экспрессивный характер, отвечающий той лирической экспрессии, которая вытекала из его идей и образов, отражавших острейшие социальные противоречия кануна революции.

Того же происхождения и назначения и глагольные неологизмы Маяковского, подробно разработанные В. В. Трениным¹. Маяковский стремится к тому, чтобы глаголы имели предельно приподнятый и выразительный характер. Отсюда его стремление ко всякого рода приставкам, усиливающим действенность глагола. Глаголы Маяковского включают в себя по две-три приставки (разизнасиловал, распрозаявиться), тяготеют к приставкам, придающим глаголам максимальную действенность, например: изиздеваться, издинамитить, изменить, искреститься, иссверлить, испестрить; разулыбаться, развеериться, расперессорить,

¹ В. Тренин, „В мастерской стиха“ Маяковского“. Изд. „Советский писатель“, 1937.

разотзовись; вызарить, выникнуть, вывертеться, выфрантиться, выгромить, вымучить, вымчать, вымечтать, выреветь, выдивить, выжевать; взрумяниться, взмедведиться и т. п. и т. п.

Очевидно, что напряженность, выразительность слова, которые характеризуют стиль Маяковского, должны были сказаться и на синтаксической структуре его стихов.

VIII

Чем ярче субъективная окраска речи, тем большую роль играет в ней внутреннее содержание слова, которое оно приобретает при произнесении. Выражение «десять часов» можно произнести так, как произносит его автомат, сообщающий по телефону точное время, т. е. лишь констатируя факт, и можно произнести так, что всякому станет ясно, что говорящий, например, опоздал на работу. В первом случае значение и смысл слова совпадают, во втором—смысл слова не совпадает со значением, богаче его; здесь и выступает внутреннее содержание слова, т. е. его субъективно оценочная сторона.

Речь, насыщенная внутренним содержанием, тяготеет к максимальной краткости, к превращению слова в адекватную фразе единицу речи. Французский исследователь Балли приводит очень точный пример такого соответствия между нарастанием эмоциональности речи, с одной

стороны, и тяготением ее к краткости, с другой, давая следующую градацию фраз, передающую удивление человека, встретившегося с другим там, где этого не предполагал:

1. «Я очень удивлен, видя вас здесь».
2. «Как! Вы здесь?»
3. «Вы?»
4. «О?»¹

Известен характерный пример Достоевского о том, как шестеро выпивших мастеровых обменялись всего одним словом и поняли друг друга вполне, поскольку их речь была крайне эмоциональной².

Эмоциональная речь характеризуется повышением удельного веса слова в речи. Такая речь насыщена паузами, в свою очередь эмоционально окрашенными. Кроме того, экспрессивность интонации приводит к тому, что слово становится особенно выпуклым, отсюда резко повышается роль ударения, ударных слогов в речи.

Очевидно, что в интонационно-синтаксическом отношении язык Маяковского, как это можно предположить заранее, будет тяготеть именно к такой структуре. Если самый запас его слов, как мы видели выше, был подчинен задаче передать состояние человека, достигшего предельной взволнованности, то, естественно, тем более должна была увеличиться в стихе Маяковского

¹ Ch. Bally, „Traité de stylistique française“, v. I, p. 7, 2-me éd.

² См. об этом в моей книге — „Теория стиха“. Гослитиздат, М., 1939.

роль экспрессивной интонации, придающей его речи еще более острый субъективно-оценочный смысл.

На этом и основана интонационно-синтаксическая структура стиха Маяковского. Он не мог для создания новой художественной формы использовать средства старого стиха, ибо в старом стихе преобладало фразовое построение. Для Маяковского же характерна интонационно-синтаксическая конструкция стиха со словами-фразами, с восклицательными и вопросительными резко эмоциональными формами. В сущности, даже когда фраза Маяковского более или менее сложна, она распадается на отдельные слова-фразы, создающие конкретный речевой облик задыхающегося, ищущего слов, кричащего вне себя человека. Отсюда известная ступенчатость стихов Маяковского, требующая, благодаря помещению слова в отдельную строку, самостоятельного фразового произнесения едва ли не каждого слова. Сравним:

1

Эй!
Господа!
Любители
Святотатств,
Преступлений,
Боев,—
А самое страшное
Видели —
Лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?

2

Allo!
Кто говорит?
Мама?
Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.

„Облако в штанах“.

В первом случае — перед нами одна фраза, во втором — ряд их. Но каждое слово первой звучит как самостоятельная единица речи.

Подобно тому, как в лексике Маяковского находил свое типизированное и в то же время индивидуальное выражение лексический строй речи, конкретно раскрывающий лирический образ поэта, его отношение к миру, так и в интонационно-синтаксической организации стиха Маяковского раскрывался тот же строй чувств. Язык человека, пользуясь определением Маркса, есть его практическое сознание. Это всегда следует иметь в виду, изучая язык художественного литературного произведения. Поэтому Маяковский закономерно прибегал к построению такого, например, типа:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!
„Облако в штанах“.

Или:

А кругом:
Смеяться.
Флаги.
Стоцветное.
Мимо.
Вздыбились.
Тысячи,
Насквозь,
Бегом.
„Война и мир“.

Или:

Нагнали каких-то.
Блестящие!

В касках!
Нельзя сапожища! и т. д.
„Облако в штанах“.

Такие построения чрезвычайно характерны для раннего Маяковского.

Люди!
Будет!
На солнце!
Прямо!..

„Я и Наполеон“—1915.

Здесь каждое слово — крик, целостное эмоциональное суждение, рисующее всю глубину трагической напряженности чувств лирического героя:

Мария! Мария! Мария!
Пусти, Мария!
Я не могу на улицах!
Не хочешь?

„Облако в штанах“.

Или:

Нет.
Это неправда.
Нет!
И ты?

„Ко всему“—1916.

Р. Якобсон¹ справедливо говорил в свое время о том, что у Маяковского усилена самостоятельность каждого слова. Синтаксическая обособленность каждого слова приводит к тому, что все члены фразы наделяются сильным ударением:

¹ Р. Якобсон, „О чешском стихе“, ГИЗ, 1923.

— Вас
прилипших
к стене,
к обоям,
милые,
что вас со словом свело?
А знаете,
если не писал,
разбоем
Занимался Франсуа Виллон...
„Братья писатели“—1916.

Здесь нет естественного логического соединения слов, приводящего к тому, что каждая фраза получает центральное ударение. Наоборот, каждое слово имеет свое самостоятельное ударение и равноправно со всеми остальными. Якобсон тонко замечает, что у Маяковского даже привычные сочетания слов произносятся как в первый раз в жизни. Маяковский стремится поставить каждое слово отдельно, стремится каждое слово сделать предельно самостоятельным.

Я
с ношей моей
иду,
спотыкаясь,
ползу
дальше
на север.
„Вл. Маяковский“.

Стихи Маяковского сплошь и рядом состоят из отдельных слов, каждое из которых превращается в законченное эмоциональное суждение, например:

Англия!
Турция!
Т-р-а-а-ах!

Что это?
Послышалось!
Не бойтесь!
Ерунда!
Земля!

„Война и мир“.

Или:

Где они —
Боги?!
— Бежали,
все бежали,
и Саваоф,
и Будда,
и Аллах,
и Иегова.
Ухало.
Ахало.
Охало.

“Война и мир“.

Характерно, что Маяковский даже определение обособляет от определяемого; в этом случае определяемое имеет у него свой отдельный предлог: «В рваный в карман», «в этом в аршине» и т. д.

Самое построение фразы, исходящее из принципа словесной обособленности, нарушает обычные синтаксические связи. Выразительность, которую несет на себе каждое слово, придает интонации стиха Маяковского с этой точки зрения совершенно своеобразный характер.

Любопытно, что предельная интонационная насыщенность стихов Маяковского приводит к тому, что поэта не удовлетворяют существующие знаки препинания. У раннего Маяковского можно найти ряд приме-

ров, где он не удовлетворяется только вопросительным или только восклицательным знаком. Весьма часто он ставит вместе и вопросительный и восклицательный знаки. Это уже высшая форма интонационного подъема:

„Видели,
Как собака бьющую руку лижет?!“

„Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!“

„Остановитесь!
Разве это можно?!“

„Отчего ты не выдумал,
чтобы было без мук
целовать, целовать, целовать?!“

„Как вам не стыдно о представленных
к Георгию
Вычитывать из столбцов газет?!“

„Вам ли, любящим баб да блюда,
Жизнь отдавать в угоду?!“

„Любимая,
За что,
За что же?!“

Эта же эмоциональная выразительность определяет и своеобразие работы Маяковского над рифмой. Маяковский канонизирует каламбурную составную рифму, до него не вводившуюся по существу в серьезную лирическую поэзию. Она у Маяковского получает самостоятельное значение, так как необычность произнесения двух слов,

образующих единое созвучие, приводит к повышенной их экспрессивности.

Версты улиц взмахами шагов мну,
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
Выдумалась ты, проклятая?!

„Флейта-позвоночник“.

Или:

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою!
А сердце рвется к выстрелу.
А горло бредит бритвою...

„Человек“.

Эти составные слова произносятся с особой подчеркнутостью, потому что они определяют звуковую переключку: «ад тая» — «проклятая». У Маяковского рифма приобретает исключительно эмоциональную насыщенность. На рифму приходится наиболее эмоционально окрашенные слова. В «Облаке в штанах» половина вопросительных и восклицательных знаков приходится на рифмующиеся слова, потому что они представляют собой наиболее эмоционально-приподнятую часть строки. В рифме Маяковского выделяются на конец строки такие построения, которые интонационно наиболее значимы: «Голова — А?», «Тихо — ты хоть», «Nihil — что книги!», «Помоги мне! — о гимне», «Киева — Распни его», «нет же, нет! — жене», «щек — чего еще?», «мук — а сказать кому?», «Солнце съезится аж! — марш» и т. д. Характерно для рифмы Маяковского выделение обращений на конец строки:

Или (поэт обращается к богу):

Только —
Слышишь!
убери проклятую — ту,
которую сделал моей любимой...
„Флейта-позвопочник“.

Или:

Лосем обернусь...
... Да!
затравленным зверем над миром выстою...
„Ко всему“.

Или:

В кашу рукоплесканий ладош не вмесите!
Нет!
не вмесите...
„Война и мир“.

Или:

Да здравствует —
— снова! —
Мое сумасшествие!
„Человек“.

Ей мало —
одна! —
раскинулась в шествие.
Там же.

Характерной чертой не столько даже лексикой Маяковского, сколько именно интонации является система предельных преувеличений, которые он вводит в свои стихи. Гипербола является одним из характернейших оборотов в творчестве Маяковского. Она эмоционально усиливает его стих лексически (поскольку гипербола — троп) и в то

же время требует своеобразной интонации,— потому что там, где мы имеем резкое преувеличение, интонация звучит с предельной напряженностью:

Я каждый день иду к зачумленным
по тысячам русских Яфф!

А я прошел в одном лишь июле
тысячу Аркольских мостов!

„Я и Наполеон“.

Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

„Облако в штанах“.

По тысяче тысяч разнесу дорог.

„Флейта-позвоночник“.

Или:

в сердце, выжженном, как Египет,
есть тысяча тысяч пирамид!

„Я и Наполеон“.

Или (поэт говорит о своем стихе):

всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель
ГОЛОВЫ

каждое мое четверостишие.

„Война и мир“.

На гиперболе целиком построено стихотворение «Себе, любимому» (1916 г.).

Особенную роль в стихе Маяковского играют паузы. Стихи, которые строятся на предельном выделении слова, исключительно повышают роль словораздела. В стихах, например, Пушкина: «мой дядя самых чест-

ных правил» мы словоразделы ощущаем в пределах единой фразы; в стихах Маяковского: «где-то,— кажется в Бразилии — есть один счастливый человек» — слова обособлены, и словоразделы воспринимаются особенно резко, как самостоятельные синтаксические паузы.

Маяковский вводит в свои стихи и еще более резкие словоразделы, отрывающие друг от друга слова, которые по смыслу тесно между собой связаны:

Ох, эта
ночь!

Или:

И на
кандалы
„Флейта-позвоночник“.

Когда Маяковский дает составную рифму, то она предполагает слитное произнесение слов (ад тая — проклятая). Но эмоциональность выделения слов настолько привлекает Маяковского, что иногда он разбивает составную рифму паузой:

Горсточка звезд,
Ори!
„Война и мир“.

А дальше появляется рифмующее слово «ноздри» (к «звезд, ори»), которое заставляет понять, что это один звуковой комплекс, хотя Маяковский и разделил рифму на две самостоятельно стоящих строки.

Предельной эмоциональной остроты Мая-

ковский достигает, вводя в свои стихи интонационные обрывы. Он начинает фразу и, не кончая ее, начинает новую, потому что для первой фразы как бы уже не хватает воздуха, например:

Смотрите,
Под ногами камень.
На лобном месте стою.
Последними глотками
воздух...
„Война и мир“.

Или:

И эту секунду
Бенгальскую
громкую
Я ни на что б не выменял,
я ни на...
А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
„Облако в штанах“.

Аналогичен строй тропов, вводимых Маяковским. Троп является одним из существенных средств усиления субъективной окраски речи, так как самый перенос значения слова на другое явление свидетельствует об определенной авторской оценке явления. Естественно обращение Маяковского именно к метафоре, как к наиболее развернутому и наиболее свободному тропу, к гиперболе, к оксиморонным сочетаниям слов, опять-таки создающим резко эмоциональную и оценочную систему речи. Тропы Маяковского по своему содержанию прежде всего обличительно-саркастичны, желчны и резки:

Как красный фонарь у публичного дома,
Кровав
Налившийся глаз...
„Человек“.

А я человек, Мария,
простой,
Выхарканный чахоточной ночью в
грязную руку Пресни...
„Облако в штанах“.

С другой стороны, тропы Маяковского предельно интимны, крайне выразительны по своей душевной экспрессии. Как характерна, например, настойчиво повторяемая Маяковским метафора сердца, вырванного из груди поэтом:

Раскайшем вспоротый,
сердце вырвал —
рву аорты!
„Война и мир“.

...окровавленный сердца лоскут...
„Облако в штанах“.

Вам я
Душу вытащу,
Растопчу,
Чтоб большая!
И окровавленную дам, как знамя...
„Облако в штанах“.

В сердце, выжженном, как Египет,
Есть тысяча тысяч пирамид!..
„Я и Наполеон“.

Как лексика, так и тропы Маяковского в целом представляли собой противоречивую, но закономерную систему. Художник стремился создать такую словесную

систему, которая была бы непосредственной, конкретной формой изображения душевного состояния человека, потрясенного буржуазным миром и восстающего против него.

В этом и заключалась художественная функция новаторства Маяковского, содержательность лексической и синтаксической формы его стиха.

Новаторство Маяковского было в такой же мере новаторством формы, как и новаторством содержания. Чтобы понять смысл этого новаторства, необходимо исходить из понимания того, что все художественные средства Маяковского возникали не в силу каких-либо самодовлеющих, чисто стилистических задач, которые он перед собой ставил, а как естественное выражение определенного типического человеческого характера, воплощавшего в себе то глубокое содержание, о котором мы уже говорили.

IX

Те новые требования, которые предъявлял Маяковский к слову, определяли и новое звучание его стиха и новые особенности самого лирического жанра, который он создавал. Стих сам по себе представляет в сущности типизацию эмоционально организованной речи, ее, так сказать, художественное обобщение, так же как лирическое стихотворение представляет собой обобщенное переживание.

К стиху и обращаются прежде всего те

жанры, в которых преобладает субъективно-эмоциональное начало: лирика, лиро-эпический и драматический жанр. Наоборот, эпос — с его объективно организованным повествованием, предоставляющим читателю самостоятельно приходить к необходимым выводам, — к стиху не обращается.

Правильно подметил Гюйо, что самым фактом обращения к стиху поэт как бы заявляет, что он слишком страдает или слишком счастлив, чтобы говорить о своих чувствах обычным языком¹. Стих Маяковского всем своим строем убеждает нас в том, что поэт слишком страдает, слишком ненавидит, слишком горячо мечтает о будущем человеке, чтобы говорить об этом речью, хоть сколько-нибудь близкой к обычной.

Самое отношение Маяковского к слову, к синтаксису, к интонации предопределяло новое качество его стиха, единство всех этих элементов. Основным здесь являлось необходимое для Маяковского разрушение ритмических норм предшествовавшей ему стихотворной традиции — в силу резкого повышения у него удельного веса слова в стихе и, следовательно, изменения роли пауз в нем.

Как уже говорилось, фразовость слова приводила к усилению ударности, ударение начинало звучать резче и энергичнее. С другой стороны, самостоятельность слова раз-

¹ Гюйо, „Искусство с социологической точки зрения“, СПб, 1900, стр. 123.

рушала интонационную слитность строки, членила ее на резко отграниченные друг от друга части. Тем самым сильные паузы, которые в традиционном стихосложении располагались лишь на концах строк, у Маяковского входили внутрь строки, становились новым ее структурным элементом. Значение безударных слогов вследствие усиления ударности слов, наоборот, снижалось.

Для стиха Маяковского, таким образом, была неприемлема старая ритмическая традиция с ее слоговой симметричностью и подчинением слова фразе. Ритм стиха получал гораздо более напряженный характер, он вбирал в себя резкие эмоциональные паузы, позволял слову звучать с большей резкостью, т. е. обнаруживал те самые тенденции, которые присущи были языку Маяковского вообще. Новым в стихе Маяковского было не разрушение силлабо-тонического строя — оно было и до него. Новым было введение в строку паузы, как элемента ритма, во-первых, и превращение слова в самостоятельную единицу, во-вторых. Это разрушало слоговую симметрию старого, в основном фразового стиха, позволяло строить стих лишь на чередовании ударных слогов, поддержанных паузами, разрушало силлабо-тоническую схему.

У нас
 семь дней,
У нас
 часов — двенадцать.
...Мы
 спим
 ночь.

Днем
 совершаем
 поступки.
Любим
 свою толочь
Воду
 в своей ступке.
 „В. И. Ленин“.

Если в стихе раннего Маяковского и попадают строки, укладывающиеся в тот или иной классический размер, это еще не означает, что таково конструктивное их свойство — урегулированность ударных и безударных слогов. Скорее это представляет случайное совпадение. Самостоятельность слов все равно разрушает силлабо-тоническую ткань такой строки.

Например:

Будто вымечтал какой-то новый Бялик
Ослепительную царицу Сиона евреева...
 „Флейта-позвоночник“.

Здесь, в первой строке, все равно нет фразового произнесения, с характерной иерархией стиховых ударений: «какой-то новый Бялик» произносится с самостоятельным ударением на каждом слове, тогда как в силлабо-тонической системе «какой-то новый» произносилось бы слитно, с полуударением на «какой-то». Вся эта строка вообще лишена характерной для шести-стопного хореев цезуры после третьей стопы, опять-таки потому, что в стихе Маяковского сильные паузы введены внутрь стиха.

Ритмически, таким образом, стих Маяковского отказывался от традиционной сим-

метричности. Поэтому он почти исключает так называемый enjambement, являющийся одним из наиболее сильных средств эмоционализации фразового стиха, именно благодаря тому, что enjambement дает нарушение симметричности и поэтому особенно заметен.

В стихе Маяковского особенную роль приобретала рифма, скреплявшая строки. Не случайно Маяковский не пользуется белым стихом; рифма у него связывает строки, соизмеримость которых в ударном стихе сама по себе менее ощутима, чем в симметрической силлабо-тонике. Эта выпуклость рифмы позволяла придать ей особую смысловую значимость. «Без рифмы,—писал Маяковский,—стих рассыпается. Рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие мысль, держаться вместе... я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало... Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки»¹.

Но понятно, что сама по себе смысловая окраска рифмы является слишком общим признаком, отличающим отношение к рифме и многих других поэтов. Правда, для символистов характерно было подчеркнутое внимание именно к звуковой стороне рифмы,

¹ Маяковский, Собр. соч., ГИЗ, 1927, т. V, стр. 412—414.

Захлопали
двери.
Вошел он,
Весельем улиц орошен.
Я
Как надвое раскололся в вопле...

Или:

Ох, эта
ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже сам.
От плача моего и хохота
Морда комнаты выкосилась ужасом.
„Флейта-позвоночник“.

На конец строки у Маяковского тяготеют, как уже говорилось, построения, интонационно особенно значимые: обращения, обрывы фразы, восклицания и т. п. Рифма, таким образом, закономерно приобретала у Маяковского новое эмоциональное значение, звучала с новой выразительностью.

Новизна ритма Маяковского, следовательно, вытекала из его нового отношения к слову, из новизны его лексики и интонации. Все здесь было неразрывно спаяно друг с другом, поскольку стих его — целостная система речи, отвечающая определенному типу стоящих за ней и в ней воплощающихся переживаний, лирических образов.

Х

Таким образом, уже в первые годы своей литературной деятельности Маяковский вырабатывает своеобразную и целостную поэтическую систему, глубоко содержательную и художественно оправдан-

ную. Дальнейшее ее развитие, углубление и изменение представляло собой соответствующее отражение и выражение общей творческой эволюции Маяковского. Углублялись его идеи и темы, рос жизненный материал, тем самым усложнялся лирический характер, и отсюда изменялось и его «практическое сознание», т. е. язык и стих.

Мы пытались здесь представить лишь общий очерк поэтики Маяковского в ее наиболее существенных чертах, как она сложилась в начальный период его творчества. Понятно, что в первых его стихотворениях она прощупывается с трудом, ибо это был период формирования Маяковского, как поэта. В «Облаке в штанах», в «Войне и мире» новая поэтика выступает со всей ясностью. Те перспективы, которые открыла Маяковскому революция, естественно, определили и пути эволюции его поэтики. В дальнейшем мы и проследим, опять-таки в общей форме, как протекала эта эволюция. Но прежде чем перейти к этому вопросу, нужно отметить еще и то новое, что внес ранний Маяковский в самую жанровую структуру лирики своего времени.

Опять-таки здесь необходима параллель с Горьким. В XX веке традиция критического реализма претерпевала деградацию и в композиционном отношении. Характерная для XIX века большая эпическая форма распадавалась. Роман превращался или в цикл рассказов («Деревня» Бунина) или в затянувшуюся повесть («Поединок» Куприна);

наоборот — Горький — шел по линии создания монументальной эпической формы, вплоть до эпопеи — «Жизнь Клима Самгина». Значительность характеров, воплощавших в себе основные противоречия эпохи, сказывалась и в том, что самая система конфликтов, сюжетная сторона произведений приобретала монументальный характер.

Тот же процесс наблюдался и в лирике Маяковского: напряженность переживаний и разносторонность их приводили к изменению самого композиционного построения лирического стихотворения. Оно росло, ширилось, приобретало определенную многосторонность, приближалось к эпическому построению в смысле многогранного изображения характера.

Возникало то, что можно назвать большой лирической формой, монументальной лирикой, лирической эпопеей. Многие поэмы Маяковского («Про это», «Хорошо») не имеют в сущности сюжета, характерного для классической поэзии. Они представляют собою своеобразную лирическую эпопею, в которой происходит раскрытие многомерного, лирического характера, воплощающего грандиозные общественные противоречия. Отсюда вытекало и обращение Маяковского к таким формам, как «Облако в штанах», как трагедия «Владимир Маяковский», принадлежащая к новому лирическому жанру — жанру лирической эпопеи.

Все эти особенности поэтики Маяков-

ского практически проявлялись по-разному, но таков был ее предел, та норма, к которой сводились в той или иной мере все конкретные случаи ее проявления — от первичных («Из улицы в улицу») до таких, как «Война и мир». Теперь встает вопрос об эволюции этой поэтики на основе общей эволюции творчества Маяковского.

ХІ

Понятно, что развитие поэтики Маяковского совершалось в определенной исторической обстановке, преодолеvalo те или иные влияния, приходило в противоречие с поэтикой антиреалистических течений, в первую очередь с поэтикой символизма. В этой конкретной обстановке поэтика Маяковского получала некоторые дополнительные черты, те или иные ее частные особенности зависели от той борьбы, которую вел Маяковский с символизмом. У нас зачастую преувеличивают значение отталкивания Маяковского от символизма для формирования его поэтики. Забывают при этом, что Маяковский создавал свои образы не для того, чтобы полемизировать с поэтикой символизма, а полемизировал с поэтикой символизма для того, чтобы создавать свои образы. Грубо говоря, если бы символистов вообще не было, поэтика Маяковского все равно оформилась бы именно так, как она оформилась. Сопоставление Горький — Маяковский несравненно важнее и плодотворнее, чем сопоставление

Маяковский — символизм, хотя конкретных текстовых совпадений Маяковского с Горьким мы почти не найдем, да и не нужно их искать в сущности, а переключек (негативных) Маяковского с символизмом можно найти сколько угодно.

Развитие революционного реализма в XX веке определялось творчеством Горького, и, тем самым, Горький влиял на основные идеи и характеры в творчестве Маяковского, на все его поэтическое развитие; символизм же определял лишь те или иные полемические особенности проявления этих идей и образов.

Сам Маяковский отметил, говоря о начале своей творческой деятельности и о знакомстве своем с творчеством символистов, что он хотел писать «про другое», но при этом оказалось, что писать о «другом» средствами поэтики символистов было нельзя. Здесь вполне ясно обозначилось соотношение основного, т. е. новых идей, из которых исходил Маяковский, и вторичного, т. е. средств выражения, нужных для передачи нового содержания. Поэтому с точки зрения того историко-литературного масштаба, который нами принят, соотношение Горький — Маяковский представляет собой основную магистраль проблемы, тогда как соотношение Маяковский — символизм — лишь боковая ветка, хотя и значительная.

Выше мы установили органичность взаимодействия идейного содержания творчества Маяковского и его поэтики. Револю-

ционное отношение Маяковского к действительности подсказывало ему создание таких образов, которые противостояли бы этому миру, обличали его, призывали к борьбе с ним. Основным средством создания этих образов был язык; соответствующий подбор слов, интонаций, тропов превращал переживания, изображавшиеся Маяковским, в конкретные жизненные факты, в художественно-убедительные картины. Новизна этих переживаний определяла и новизну интонации, лексики, ритмов стиха Маяковского, их эмоциональный накал, их новое выразительное качество.

Важно понять смысл этого взаимодействия, так как в нем и заключено то единство формы и содержания, вне которого нельзя осмыслить поэтику Маяковского. Если задача лирика состоит в том, чтобы нарисовать конкретную картину человеческой жизни в виде непосредственного человеческого переживания, то слово и является искомым средством для создания этой непосредственности, жизненности, конкретности. Слово, так сказать, превращается в переживание. Интонация, ритм, лексика звучат в стихе постольку, поскольку сами они являются элементами переживания. В этом смысле слово становится уже элементом содержания, переходит в него. В свою очередь, переживание становится конкретно ощутимым лишь тогда, когда оно стало реально звучащим словом. Так идея — через переживание — становится словом, содержание переходит в форму.

Это единство содержания и формы мы и старались раскрыть в поэтике Маяковского, во взаимодействии ее элементов.

Но в каждом конкретном произведении это взаимодействие всегда своеобразно и индивидуально, оно может быть раскрыто лишь в анализе данного произведения. Общая характеристика поэтики не может в себя включать детальных особенностей лексики, интонации и т. д., ибо в отрыве от данного контекста они теряют свой реальный смысл, свою художественную индивидуальность. И наоборот, анализ эволюции поэтики в значительной мере должен опираться на разбор конкретных произведений — ведь в их хронологической смене и реализуется эта эволюция. Однако правомерна постановка вопроса о самых принципах этой эволюции, опять-таки в общей форме, в большом масштабе; это поможет уловить те закономерности в развитии творчества Маяковского, которые при разборе отдельных произведений не обнаруживаются сколько-нибудь ясно, заслоняются частными проблемами. В дальнейшем изложении мы и попытаемся осветить эволюцию творчества Маяковского с точки зрения основных тенденций его развития.

XII

Начало творческой деятельности Маяковского известно. Первая тетрадь стихов была отобрана у него при выходе из Бутырской тюрьмы. Маяковский сам оха-

рактизовал эти свои стихи достаточно точно:

«...Перечел все новейшее... Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось — так же про другое нельзя... Вышло ходульно и ревлпаксиво. Что-то вроде:

В золото, в пурпур леса одевались,
Солнце играло на главах церквей.
Ждал я, но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней.

Написал-таки целую тетрадку. Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал» («Я сам»).

Речь, следовательно, шла о создании новых форм для новых тем и образов. Начальным этапом творчества была попытка говорить об этих темах при помощи тех средств, которые были уже выработаны стихотворной поэтикой начала XX века. Затем Маяковский пишет ряд стихотворений, основной чертой которых является резкое отталкивание от этой традиции, оказавшейся непригодной, неприемлемой. Начинается своеобразная «проба голоса», поиски резких интонаций, грубых слов, всего, к чему толкали Маяковского те образы, которые он готовился ввести в поэзию. Это — период 1912 — начала 1913 гг., когда пишутся такие произведения, как «Утро» (1912), «Ночь» (1912), «Из улицы в улицу» (1913), «Порт» (1912), «В авто» (1913), «Уличное» (1913), «Вывескам» (1913), «За женщиной» (1913), «Театры» (1913). Это все «эмбрионы»

будущей поэзии Маяковского и по содержанию и по форме. Нет никаких оснований придавать им какое-то особенное художественное значение, как это иногда делается, говорить, что уже в них Маяковский выступает как новатор. Это самые первые шаги начинающего Маяковского, так к ним и нужно относиться, ибо ничего скольконибудь существенного в них еще нет. Это первые шаги Маяковского, находящего в себе силу преодолеть давление старой традиции, старых эстетических норм в поэзии. Стихи эти интересуют нас сейчас, как тенденция, а не как осуществление. Неверно было бы сводить эти стихи к чисто литературным полемическим целям, к борьбе против символизма, к ниспровержению его творческих норм. Цели эти, конечно, были у Маяковского. Всякое новое течение в поэзии всегда стремится вылиться в те или иные формы литературной полемики.

Призыв:

Влюбляйтесь под небом харчевен
В фаянсовых чайников маки...

„Вывескам“.

был конечно иронической транскрипцией утонченности чувств, воспевавшейся символистами. Самый факт выступления Маяковского, как поэта, был главным, решающим аргументом его полемики с символизмом. Было бы крайним ограничением и упрощением считать, что произведения Маяковского преследовали в то время, в качестве основной задачи, борьбу с поэтикой символиз-

ма. Маяковский с ней боролся, осуществляя свои темы и образы, и тем самым уже отрицал традицию символизма. Поэтому главным в его произведениях было утверждение нового содержания, а полемичность была лишь попутным, вторичным, хотя и необходимым, элементом оформления нового содержания.

В перечисленных выше стихотворениях нет ясно выраженных смысловых показателей этого нового. Есть лишь намеки на него. Поэтому и самая форма их еще весьма смутна. Но выше мы и старались показать, что в лирике самая форма переходит в содержание, ибо она представляет собой конкретное человеческое переживание, реализованное в лексике, интонации, ритме.

Вот эти переживания, данные как состояния человеческого характера, как его речь, как первоначальное проявление лирического героя,— уже ощущаются и в самых ранних стихах Маяковского. И это действительно новые переживания, которым трудно найти какую-либо аналогию в окружающей Маяковского поэтической обстановке.

В них многое еще смутно. В них нет еще той эмоциональной собранности и определенности, которые необходимы для лирического стихотворения. Причина переживания, его направленность, его смысл еще неясны, почти неуловимы. Но общий эмоциональный тон их уже определился, и он выражается именно в словесной окраске стихотворений, в резкой интонации, в глубине

лексики, в выборе материала для построения тропов. «Враждующий букет бульварных проститутток», «гроба домов публичных», «громада из смеха отлитого кома», — все это не столько разрушает поэтику символизма, сколько оформляет новое ощущение действительности. В стихотворении «Из улицы в улицу» подчеркнуто-необычное начало:

У-
лица.
Лица
У
домов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

Это начало обычно трактуется, как особенно яркий образец новаторства Маяковского. Вряд ли это верно. Оно слишком внешне литературно и формалистично построено, за ним еще не слышится живого человеческого голоса, и поэтому оно не задевает сознания читателя. Не случайно, что Маяковский в дальнейшем отказался от таких построений, да иначе и не могло быть, ибо в них не уловлены типические для человеческой речи особенности. Только в конце этого стихотворения Маяковский находит нужные ему интонации — интонации человеческой боли:

Тело жгут руки.
Кричи; не кричи:
«Я не хотела!» —
Резок
жгут
Муки.
Ветер колючий
Трубе
вырывает
дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь
Сладострастно снимает
С улицы
Черный чулок.

Здесь уже отчетливее обнаруживаются столь характерные для Маяковского черты: самостоятельность слова, синтаксическая экспрессия с нарушением обычных речевых норм («трубе»), подчеркнутая грубость тропа («лысый фонарь»). Но в сущности лишь стихотворение «А все-таки» (1913) можно считать первым стихотворением, в котором уже отчетливо определяются характерные черты поэтики Маяковского; здесь уже намечается новый образ поэта, говорящего от имени человеческого «дна», противопоставляющего себя всем привычным общественным нормам. Этот новый облик поэта обнаруживается в крайней резкости языка:

Сады похабно развалились в июне...

в необычности тропов:

людям страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик...

в интонационной напряженности отдельных строк
и слов:

Я — ваш поэт.

Здесь в отличие от предшествующих опытов Маяковского, где поэтическое своеобразие его лишь прорывалось в отдельных строках и строфах,— перед нами уже определенное стилистическое единство, уже целостное переживание, выраженное достаточно отчетливо и напряженно.

XIII

Каковы были узловые пункты поэтической эволюции Маяковского?

Если рассматривать первый, начальный период творчества Маяковского, как период поисков творческого самоопределения, то можно сказать, что он заканчивается ко времени создания «Облака в штанах». Здесь уж найдена та монументальная форма лирического жанра, о которой мы выше говорили, здесь установлено то единство содержания и формы, идеи и переживания, переживания и речи, которое искал Маяковский с самого начала. Определился и художественный метод Маяковского, своеобразно сочетавший в себе элементы реализма и романтизма (сочетание это вообще характерно для периода становления социалистического реализма), доводивший типические по своему существу образы до исключительности, до романтического гротеска, до крайней, чаще всего сатирической гиперболизации, которая требовала, в свою очередь, доведения речевых средств

поэта до предела, до исключительной, эмоциональной напряженности.

Уже обезумевшая,
уже навзрыд
вырываясь молит душа...
„Война и мир“.

Поэтическое развитие Маяковского шло по линии углубления и все более острого социального раскрытия темы страдания, страдания, гнева, протеста, мечты о человеческом счастье, призыва к борьбе.

В годы создания «Облака в штанах», «Человека», «Войны и мира» Маяковский разоблачает окружающую его действительность, изображая переживания поэта, потрясенного глубиной человеческого горя. Характерно в этом отношении стихотворение «Хвои» (1916):

... Не будет музыки.

Рученек

Где взять ему?
Не сядет, играя,
Ваш брат
теперь,
Безрукий мученик,
Идет, сияющий, в воротах рая.

От мрачной картины ужасов войны Маяковский переходит к мечте о далеком будущем человеческом празднике.

Самый призыв в борьбе: «Выньте, гуляющие, руки из брюк — берите камень, нож или бомбу» — возникает как результат непосредственного возмущения, а не как вывод, не как устремление к уже определившейся цели.

Вряд ли можно в этот период трактовать Маяковского как трибуна, оратора революции, и, в связи с этим, говорить об ораторской интонации, как основной доминанте его стихов. Маяковский в этот период своего творчества скорее воспроизводит в предельно гиперболизированном виде настроение революционирующихся широких масс, чем стремится вести их за собой. Он среди них, а еще не впереди их. Но в то же время и самый идейный рост Маяковского и разработанная им система поэтики уже подсказывают шаг вперед, — переход интонации боли в интонацию воли. Сила народного возмущения, воспринятого и выраженного Маяковским, такова, что облик лирического героя его поэзии, страдающего за людей, все более и более резко определяется уже как облик борца за этих людей. Эта поэтическая эволюция Маяковского, естественно, отражает те общественные настроения, которые складывались накануне революции. Великий Октябрь — в плане эволюции творчества Маяковского — и был тем «скачком», который превращал его в «агитатора», «горлана-главаря», в лучшего поэта революции. Разработанная Маяковским система поэтики, построенная на предельной экспрессивности слова, интонации, ритма, теперь должна была подвергнуться творческой переплавке. В ней должны были отпасть все те ее элементы, которые были вызваны к жизни индивидуализмом раннего Маяковского, излишней полемичностью, увлечением словесным экспериментом и т. д.

С другой стороны, в ней должны были измениться те ее элементы, которые с особенной силой воспроизводили боль отчаяния, горя, одиночества. Теперь Маяковский уже не мог воскликнуть:

Я одинок, как последний глаз
Идущего к слепым человека...
„Несколько слов обо мне самом“.

Соответственно с этим менялось и самое качество эмоциональной напряженности его стиха.

В этот период стих Маяковского начинает действительно вбирать в себя волевою интонацию оратора и трибуна, ибо оратором и трибуном делала его революция:

Поэтом не быть мне бы,—
Если б
Не это пел —
В звездах пятиконечных небо
Безмерного свода РКП.
„Владимир Ильич“ — 1920 г.

Ораторская интонация появляется у Маяковского именно после Октября. Стих его начинает звучать как лозунг, как плакат, как прокламация, насыщается политической терминологией, получает императивный оттенок, звучит как политическая речь с характерной для нее публицистической интонацией.

Не будет!
Не хотим!
Не позволим!

стройки; идеи и образы, рожденные революцией, предполагали уже иные средства оформления. В то же время, поскольку эти идеи и образы были органически связаны с основными тенденциями развития Маяковского до Октября, перестройка поэтики происходила глубоко органически, в ней не было перелома, а было углубление и развитие одних элементов, ослабление других, отвечавшее новому эмоциональному качеству, новому облику лирического героя Маяковского.

XIV

Как и всякое новаторство большого масштаба, новаторство Маяковского в области поэтики было вначале, в известной мере, односторонним. Сущность его состояла в том, что оно доводило до пределов романтической исключительности, до крайней эмоциональности переживания человека.

Для этого периода, в котором определялось творчество Маяковского, интонации страдания, гнева, протеста были главными. Но они охватывали лишь один круг переживаний человека, оставляя другие стороны его жизни в стороне. Не всегда ведь речь человека нуждается в том эмоциональном накале, который был положен в основу поэтики Маяковского. И действительно, многие стороны человеческой личности раскрываются в иных, более спокойных формах, дающих основу фразовому типу сти-

ха, иному, менее резкому строю тропов и т. д. Другими словами, стих раннего Маяковского не исключает, например, стиха Пушкина. При всем их различии — между ними имеется и огромное принципиальное сходство: каждому из них было свойственно единство переживания и речи. Их различие — различие в характере и типе переживаний, которые и определяли различие речевых форм.

Категорически исключая из своей ранней поэтики стих пушкинского типа, Маяковский поступал совершенно закономерно, ибо утвердить и развить свою систему он мог, борясь со всем, что ей в той или иной мере противостояло.

Но, утверждая свой стих, Маяковский не разрушал предшествующей русской стихотворной культуры, а углублял и расширял ее. И — по мере развития творчества Маяковского — его поэтика необходимо должна была идти по линии расширения свойственных ей интонационных качеств.

Определяющим и здесь являлся октябрьский переворот, освободивший человеческую личность, ставивший человека в совершенно новые условия. То, о чем мог Маяковский лишь мечтать, становилось явью, человек социалистического общества выступал перед ним как многогранно развитая личность. И поэтика Маяковского, не меняя своей принципиальной сущности, должна была охватить это новое, стать речью побеждающего, борющегося за социалистическое общество, радостного и

многостороннего советского человека.

Отсюда и вытекало развитие поэтики Маяковского после Октября. С этого момента она развивалась по двум направлениям: во-первых, в плане углубления ораторско-агитационной речи, во-вторых, в плане включения в свою интонационную и лексическую систему радостных переживаний нового человека. Поэтика Маяковского приобретала, таким образом, ряд новых черт. Она порывала со своей односторонностью, становилась и многограннее и оптимистичнее. Она отказывалась от индивидуалистичности и становилась доступнее и проще. Огромную роль в этой перестройке поэтики сыграла, конечно, работа Маяковского в «Окнах Роста». Здесь перед ним стояла задача воплотить в простую и ясную, общедоступную поэтическую формулу острое и значительное идейное содержание. «Для меня,— писал он в предисловии к своим стихам из «Окон Роста»,— это книга большого словесного значения, очищающая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (т. X, стр. 11). После той эмоциональной школы, которую прошел стих Маяковского, стих его проходил теперь политическую школу. Если раньше выбор того или иного слова был мотивирован его эмоциональной насыщенностью, то теперь этого было недостаточно, слово должно было быть оправдано и с точки зрения его доступности широким читатель-

ским массам, которой требовала новая тематика Маяковского:

Рабочий при капитализме работал из-под палки.
Был он к фабрике придаток жалкий.
Сколько ни проливал пота,
Шла на капиталиста рабочая работа.
А теперь, пролетарий,— все твое.
Если ты у машины, люби, понимай ее.
Если ты свой труд поймешь и улучшишь,
Тебе, а не фабриканту станет лучше.

1920.

Не случайно стих «агиток» Маяковского так близок к складу «раешника» («Кому и на какой ляд целовальный обряд», «Ни знахарь, ни бог, ни ангелы бога — крестьянству не подмога», «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем» и др.). Близок иногда он и к басне. Сохраняя свою эмоциональную напряженность, стих Маяковского реализует ее уже на ином материале и придает ей иное качество:

На польский фронт.

Под винтовку.

Мигом!

Если быть не хотите

под польским игом.

1920.

Чрезвычайно поучительно сравнение речи персонажей в трагедии «Владимир Маяковский» и в «Мистерии Буфф». В трагедии речь персонажей целиком подчинена задаче изображения действительности в предельно эмоциональном плане. В «Мистерии Буфф» (1918) — при всей ее гротескности — речь персонажей строится уже на использовании

разговорной речи, на социальной и психологической окраске и т. д. («Говор быта», «Разговор улицы», «Слова газеты», — см. т. IX, стр. 268). Другими словами, уже здесь видно значительное расширение лексической и интонационной базы стиха Маяковского. Основой этого изменения поэтики Маяковского было, с одной стороны, изменение самого качества поэтических переживаний, а с другой — расширение амплитуды этих переживаний, т. е., иначе, изменение самого облика лирического героя, как активного деятеля революции. Детально охарактеризовать этот процесс сейчас нет возможности. Но уловить самый ход его будет бесполезно.

XV

«Мистерия Буфф», «150 000 000», «Про это», стихи в «Окнах Роста» — все эти произведения в известной мере переходные, в частности в смысле оформления поэтики зрелого Маяковского. Произведением, в котором со всей очевидностью обнаруживаются главные особенности поэтики Маяковского после Октября, является «Владимир Ильич Ленин». Поэма эта значительно больше по размеру, чем «Облако в штанах» («Облако» занимает 25 страниц, «Ленин» — 94), но характерно, что число восклицательных и вопросительных знаков в них, примерно, одинаково. Другими словами, в «Облаке в штанах» процент наиболее напряженных в эмоциональном отношении

интонаций примерно в четыре раза выше, чем в поэме «Ленин». При этом в поэме «Ленин» восклицательные интонации использованы, так сказать, сюжетно, т. е. даются комплексно, группами, отвечающими данной сюжетной ситуации (тогда как в «Облаке» повествование вообще ими «прошито»).

Усаживались,
кидались усмешкою,
Решали
походя
мелочь дел.
Пора открывать!
Чего они мешкают?
Чего
президиум,
как вырубленный, поредел?
Отчего
глаза
краснее ложи?
Что с Калининым?
Держится еле.
Несчастье?
Какое?
Быть не может!
А если с ним?
Нет!
Неужели?
„В. И. Ленин“.

Этот различный удельный вес восклицательных и вопросительных интонаций в поэмах весьма поучителен. Он говорит о том, что в поэме «Ленин» Маяковский расширил круг своих интонаций и, тем самым, отказался от одностороннего выделения определенных интонаций, как основных и почти исключающих другие.

Показательно, что в поэму «Ленин» Маяковский вводит песни, не ломая ими своего стиха и включая их в свою интонацию, в свой ритм:

Знамен
 плывущих
 склоняется шелк,
последней
 почестью отданной:
„Прощай же, товарищ,
Ты честно прошел
Свой доблестный путь, благородный“.

Или:

Знаменные
 снова
 склоняются крылья,
чтоб завтра
 опять
 подняться в бой —
„Мы сами, родимый, закрыли
Орлиные очи твои“.
 „В. И. Ленин“.

Эти примеры говорят о том, что поэтика Маяковского после Октября вбирает в себя все новые и новые элементы выразительности. Не приходится здесь останавливаться на идейно-тематическом росте Маяковского, на исключительно широком его творческом кругозоре, на эмоциональном богатстве его стихов — от мягкой иронии до громящей сатиры, от глубочайшей интимности до огромного пафоса, выразившего полноту чувств и мыслей социалистического человека. О характере своей работы в этом направлении говорит сам Маяковский в своей

речи от 25 марта 1930 года в Райдومه Красной Пресни: «Поэт не тот, кто ходит кучерявым барашком и блеет на лирическо-любовные темы, но поэт — тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо и арсенал вооружения пролетариату, который не гнушается никакой черной работой, никакой темой о революции, о строительстве народного хозяйства и пишет агитки по любому хозяйственному вопросу... Я прочту вам вещи 12 года. Нужно сказать, что эти вещи наиболее запутанные и они чаще всего вызывали разговоры о том, что они непонятны. Поэтому во всех дальнейших вещах вопрос о непонятности уже встал передо мной самим, и я старался делать вещи так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей» (т. X, стр. 358—359, изд. 1933 г.).

Характеристика отдельных направлений этой общей работы Маяковского над перестройкой своей поэтики может быть дана лишь путем анализа отдельных конкретных произведений в связи с их идеями, темами и образами. Здесь важно установить лишь самое общее направление в развитии его поэтики. В отношении к лексике оно обнаруживалось, прежде всего, в обогащении поэтического словаря и вслед за тем в его демократизации. Словарь Маяковского после Октября вбирал в себя самые различные ответвления живой речи — от бытовизмов и профессионализмов самого разнообразного рода до политической терминологии. С другой стороны, в нем резко

Застыла
кавалерия острот,
Поднявши рифм
отточенные пики.
„Во весь голос“—1930.

В интонационном отношении строй стихов Маяковского значительно расширяется за счет включения бытовых юмористических, повествовательных и других интонационных построений. Рассказ литейщика Ивана Козырева строится, например, на типизации речи рабочего:

Воду
стираешь
с мокрого тельца
Полотенцем,
как зверь мохнатым.
Чтоб суше пяткам —
пол
стелется,
Извиняюсь за выражение,
пробковым матом.
Себя разглядевши
в зеркало вправленное,
В рубаху
в чистую —
влазь.
Влажу и думаю:
— Очень правильная
Эта,
наша,
советская власть.

1928.

Это построение речи персонажа коренным образом отличается от речи персонажа в творчестве раннего Маяковского потому, что изменилось самое построение поэтического образа.

Если раньше Маяковский шел от гиперболы, от предельного преувеличения, которое как бы заменяло собой конкретные жизненные явления в их обыденности, то теперь он идет от обыденного факта, в котором уже сквозит обобщение, и тем самым от обыденной речи. Меняется самый характер поэтической аргументации, а тем самым и организация речи.

Таких различных типов интонационной и лексической организации стиха можно найти у позднего Маяковского очень много, но вряд ли нужно их здесь классифицировать. Важно определить самую емкость его интонационной системы, неизмеримо выросшей сравнительно с начальным периодом его творчества.

XVI

Ритмическая структура стиха Маяковского не могла, конечно, не отразить тех изменений, которые обнаруживались в его отношении к слову вообще. Основным здесь являлось расширение интонационного строя, которое включало в себя в гораздо большей мере, чем раньше, фразовое построение стиха. Опять-таки и здесь та эмоциональная напряженность, которая определяла фразовость слова, как основного элемента ритма стиха, постепенно — с развитием творчества Маяковского — обнаруживала свою односторонность, требовала дополнения и обогащения за счет других, более спокойных, так сказать, эле-

ментов речи. Она попрежнему оставалась одним из важнейших факторов стихового ритма, но она уже не исключала с такой непримиримостью фразового построения стиха, т. е. такой организации ритма, которая не требовала уже столь резкой эмоциональной подчеркнутости слова.

Происходило сближение новой поэтики, созданной Маяковским, с традицией классического стиха. Да между ними, по существу, и не было антагонизма. Маяковский научил, если можно так выразиться, русскую поэзию с особенной силой выражать наиболее острые и резкие эмоциональные состояния, он научил ее говорить языком оратора и трибуна, это требовало создания новой ритмической системы с особенно высоким коэффициентом эмоциональности. Иного типа переживания уже нашли себе в достаточной мере широкую разработку в русской поэзии задолго до Маяковского. Стих Маяковского и не должен был вытеснять классическую поэзию, ибо он ей и не противоречил по существу. Понятны, конечно, те полемические выпады, которые делались Маяковским по адресу классического русского стихосложения, поскольку оно противопоставлялось его стиху, как норма. Но было бы неверно придавать этим выпадам широкое принципиальное значение. Наоборот, сам Маяковский весьма ясно выразил свое отношение к стиху Пушкина в речи на диспуте в Малом театре 26 мая 1924 года:

«Вот Анатолий Васильевич¹ упрекает в неуважении к предкам, а я месяц тому назад, во время работы, когда Брик начал читать «Евгения Онегина», которого я знаю наизусть, не мог оторваться и слушал до конца и два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: жребий мой измерен,
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям и даже в тот момент, когда смерть будет накладывать нам петлю на шею, тысячи раз учиться этим максимально добросовестно творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли. Этого ни в одном произведении в кругу современных авторов нет. Мы исключительно бросаемся в полемику — и это главный недостаток» (т. X, стр. 316).

Поэтому совершенно закономерным было расширение ритмики Маяковского за счет своеобразного срастания двух типов построения — стиха словесного и фразового.

Выше мы уже рассматривали пример из поэмы «Ленин», где традиционная ритмика песен была включена в ритм самой поэмы. Это переплетение двух ритмических систем было бы случайностью для раннего Мая-

¹ Луначарский.

ковского, но для зрелого Маяковского оно становилось закономерным. В целом ряде стихотворений он обращается к ритмике, построенной уже на учете слоговой симметрии, на соотношении ударных и безударных слогов, т. е. к силлабо-тонической системе, характерной для фразового стиха [«Товарищу Нетте» (1926), «На смерть Есенина» (1926) и др.]. Строки и строфы силлабо-тонического типа можно найти и у раннего Маяковского. Но выше мы видели, что они теряли свое симметрическое строение, усваивали чисто тоническую структуру.

У позднего Маяковского эта симметрия сохраняется. Он сам рассказывает об этом в статье: «Как делать стихи». Вот что он написал по поводу выпадения из ритма стихотворения строки «ни аванса вам, ни пивной»: «Эта строка до того отлична от первых, что ритм не меняется, а просто ломается, рвется. Перерезал, что же делать. Недостает какого-то сложика» (т. V, стр. 411). Маяковский заменил эту строку — строкой: «ни тебе аванса, ни пивной» — «строка стала на место и размером и смыслом». Смысл поправки в том, что Маяковский, заменив последовательность ударений 3—5—8 последовательностью 1—3—5—9, тем самым ввел ее в хорейский ритм всего стихотворения. В первом варианте действительно недоставало какого-то «сложика». Это использование силлабо-тонического стиха не было простым воспроизведением его традиционных ритмических канонов. Та эмоциональная школа, которую прошел стих Маяков-

звончик»), от Маяковского, с гордостью говорившего:

Я подыму,
как большевистский партбилет,
Все сто томов
моих
партийных книжек...
„Во весь голос“.

определяла и соответствующую дистанцию интонаций и ритмов.

«Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном,— писал Маяковский.—Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь. Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую. Большинство моих вещей построено на разговорной интонации» («Как делать стихи»).

Маяковский добавлял к этому: «наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и мало выразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение» (там же).

Интонационная база стиха позднего Маяковского мыслилась им, таким образом, в неразрывной связи с теми новыми энци-

ями, которые давало ему общение с народными массами.

Это и определяло отход Маяковского от односторонности интонаций и ритмов трагического вопля и шопота, от одинокого лирического героя раннего периода творчества. Это и определяло возможность слияния его поэтики с поэтикой классического русского стиха, осложненного и переработанного им, ибо в основе этого слияния лежит новый образ лирического героя с разносторонним миром переживаний, требовавшим речи, соответствующим образом организованной.

Принцип единства содержания и формы сохранял здесь всю свою силу. Новые идеи раскрывались в новых переживаниях, новые переживания требовали новой речи.

Для первого периода творчества Маяковского изображение одностороннего в его трагизме человека было и необходимо и закономерно, ибо через этот образ он раскрывал основные противоречия предреволюционных лет. И столь же закономерно было изображение многостороннего в своем оптимизме человека в послеоктябрьский период. Здесь не было отказа от принципов ранней поэтики; приход к ямбу, например, снижение восклицательных интонаций и т. д.— все это не было нарушением прежних творческих принципов; это было переходом к новым элементам выразительности, позволявшим дать максимально широкий объем переживаний. Логика эволюции поэтики Маяковского — это логика эволюции его идей и образов.

Трудность его поэтики — мнимая трудность. Как только читатель уловит ее художественную необходимость, т. е. увидит, что данное переживание нуждается для своего раскрытия именно в данных словах и оборотах, — он будет воспринимать стихи Маяковского в единстве их формы и содержания.

В своем выступлении на вечере, посвященном 20-летию его работы, Маяковский читал самые трудные из своих стихотворений и в заключительном слове отметил, что все стихотворения дошли до аудитории. В авторском чтении с особенной убедительностью обнаружилась целовечность поэтики Маяковского, подчиненность всех ее элементов задаче изображения данного человеческого переживания во всей его конкретности. Весьма частые неудачи, постигающие наших мастеров чтения при исполнении стихов Маяковского, имеют своей причиной именно то, что чтецы не вдумываются в то, — какую связь имеет данная строка или часть ее с тем переживанием, которое воплощено в стихотворении. Оторванная от этого переживания строка теряет свой конкретный смысл и начинает звучать фальшиво. Эту фальшь исполнители пытаются скрыть при помощи крика. Чем продуманнее исполнение стихов Маяковского, тем органичнее начинает звучать каждое слово в них. В каждом из произведений Маяковского эта связь слова и переживания — всегда своя, конкретная и неповторяемая; она может быть раскрыта лишь в

конкретном анализе. Но принципы работы Маяковского над словом оставались одними и теми же. Мы здесь и пытались обрисовать их в наиболее общей форме.

В этой своей общей форме они перестают быть связанными непосредственно только с Маяковским. Они становятся действенными, как принципы советской поэзии вообще, ибо они требуют от поэта предельного эмоционального напряжения и политической зоркости, они требуют величайшей творческой ответственности в работе над словом и предполагают устремленность художника к тому единству формы и содержания, которое лежит в основе подлинного художественного произведения. Эти принципы не могут быть сведены к определенным «канонам», которые надлежит воспроизводить нашим поэтам, они представляют собой определенный метод поэтического творчества — живой, постоянно изменяющийся и получающий свое осуществление лишь при условии максимального выявления каждым поэтом своей творческой индивидуальности.

Издательство просит читателя дать отзыв как о содержании книги, так и об оформлении ее, указав свой точный адрес, профессию и возраст.

Библиотечных работников изд-во просит организовать учет спроса на книгу и сбор читательских отзывов.

Все материалы направлять по адресу: Москва, Б. Гнезниковский пер., д. 10, изд-во „Советский писатель“.

Ответственный редактор *Н. Замошкин*



А 33603

Подписана к печати 7 января 1941 г.



Печатных листов $3\frac{3}{8}$.

Автор. листов 3,83.

Количество печ. знаков в листе 45900.



Заказ № 2293.

Тираж 5000.

Цена 3 руб.

Школа ФЗУ ОГИЗа треста „Полиграфкнига“
Москва, Хохловский, 7.