

В.Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

**«Хорошее отношение к лошадям» и «Прозаседавшиеся»
в контексте русской классики**

Время перестройки и последующего за ней периода – время переоценки всего, что было создано при советской власти во всех сферах жизни, в том числе, в культуре. Следует отметить, что явления последней оценивали не всегда по сути, по художественной значимости. Казалось подчас, что достоинства произведений, значимость авторов вызвали сомнение просто хронологической их принадлежности сталинскому времени. «Демифологизации» подвергали тех, кого еще недавно считали классиками советской литературы, кого много издавали, но не только их. Ситуация вызывала в памяти рассказ повара из «соседнего королевства» в пьесе Е. Шварца «Голый король», горюющего, что его книга «Вот как нужно готовить, господа» погибла, «когда пришла мода сжигать книги на площадях... <...> ...сначала жгли действительно опасные книги. А мода не прошла. Тогда начали жечь все остальные книги без разбора. Теперь книг вовсе нет. Жгут соломой» [Шварц, 1962, с. 126]. Действительно, «ревизия» начала распространяться на «имидж» и тех писателей и поэтов, кто в советские времена подвергся репрессиям. В статье настойчиво воплощавшего эту тенденцию А.К. Жолковского «К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты» была предпринята попытка реинтерпретации – поисков элементов «советизма» в творчестве тех, кого еще совсем недавно считали бесспорными нравственными авторитетами, – А. Ахматовой, Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Зощенко [Жолковский, 1998, с. 55-71].

Тяжелая артиллерия обвинений во всех тяжких грехах обрушилась на В. Маяковского еще раньше. Нечто подобное, но на другом основании можно обнаружить в полемике 1920-х гг.; но началом новой атаки стали публикации написанных в эмиграции разоблачительных сочинений Ю. Карабчиевского [Карабчиевский, 1989], А.К. Жолковского [Жолковский, 1994, с. 247-276]. Последний отчетливо осознавал, что критика этого ряда подвергала ревизии, прежде всего, «литературную личность Маяковского, поэтическую фигуру <...> встающую из-за его стихов» [Там же, с. 247]. Он пояснял свою позицию, цитируя В. Ходасевича, солидаризируясь с ним: «Маяковский первым сделал ненависть, физическое насилие, погром... не материалом, но целью своей поэзии», стал «их глашатаем». Что касается общей революционности эпохи, то союз с кровавой диктатурой как раз лишает «футуристический садизм» (даже если он практикуется исключительно в стихах) статуса литературной условности» [Там же, с. 265].

Позиция А.К. Жолковского в его «Прогулках по Маяковскому» утверждается на основе массы тенденциозно «выбранных мест» – строк/стихов, чаще – отдельных словосочетаний и слов. Изъятые из поэтического контекста, лишённые вследствие этого своей метафорической природы, они, – цитируемые подряд, в произвольном порядке, через запятую на пространстве нескольких страниц – толкуются буквально. Такой же методики – произвольной выборки и произвольной интерпретации придерживался другой критик Маяковского из третьей волны эмигра-

пии, еще один вдохновитель А.К. Жолковского – Ю. Карабчиевский. Журнал «Театр», первым опубликовавший его эссе «Воскресение Маяковского», предоставил слово для полемики ряду авторитетных отечественных критиков; в том же номере получил возможность высказаться *post factum* и сам автор шокирующего текста. В упрек на обвинения в том, что Маяковский предстал у него «чрезвычайно выборочно прочитанным и грубо, превратно истолкованным» [Михайлов, 1989, с. 154], на обвинения в ненависти к Маяковскому в западной прессе, о которых вспомнил сам Ю. Карабчиевский, он отвечал так: «Сегодня (т.е., через шесть лет после создания «Воскресения Маяковского» – В.Г.) я написал бы свою книгу иначе. Уж, наверное, она была бы трезвее, добрее, сдержанней, выверенней и ближе к тому, что принято называть объективной истиной. Но сегодня я не стал бы писать эту книгу, я сегодня написал бы совершенно другую – и, скорее всего, о другом...» [Карабчиевский, 1989а, с. 164]. Другой книги он не написал, и мы никогда не узнаем, что «другое» мог бы написать о Маяковском.

Но «прогулочно-эссеистический» способ работы с текстами стихов и лавры ниспровергателей Маяковского как возможность самоутверждения оказались привлекательны для ряда начинающих исследователей литературы. Не хочу приводить их имена не столько потому, что не принимаю пафоса развенчания Маяковского, сколько потому что не нахожу убедительной методик «расчленения», «нанизывания» в соответствии с «любимой мыслью» некоторого количества фрагментов из поэтического текста, и, по сути, политической (снова конъюнктурной) оценки всего целого в духе перестроечного «правосознания».

Современник Маяковского, другой большой поэт, в середине 1920-х годов писал: «Большое видится на расстоянии...». В одном из последних своих интервью еще один, намного их переживший сверстник – М.М. Бахтин через полвека размышлял в том же направлении о литературе. Он говорил о том, что «пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности», говорил о том, что «произведения живут в веках, в *большом времени* (курсив М.М. Бахтина): причем часто (а великие произведения всегда) более интенсивной жизнью, чем в своей современности» [Бахтин, 1979, с. 331].

Думается, что стихи, реальное творчество Маяковского, осмысленные в своей целостности в бахтинской перспективе – в контексте «большого времени», дают материал для иного понимания, чем у ниспровергателей поэта. Попытка представить такой материал – в нижеследующих размышлениях по поводу стихотворений «Хорошее отношение к лошадям» (1918) и «Прозаседавшиеся» (1922).

Период между 1917 и 1922 годом – это кульминационное, переломное время в истории России и в логике поэтического развития Маяковского. По авторитетному мнению М.Л. Гаспарова, именно этот период в его творчестве характеризуется наибольшей ритмической раскованностью акцентного стиха [Гаспаров, 1984, с. 422], заметим, и наибольшим разнообразием интонаций, жанров в подписях к рисункам «Окон Роста», в агитплакатах, первых газетных стихах, в былинной поэме «150000000», балаганной «Мистерии-буфф», иронических и лирических миниатюрах «Весна», «Гейнеобразное». Показательно, что именно в эти годы как никогда много создается произведений с нетрадиционным, «маяковским» осмыслением темы поэта и поэзии: «Приказ по армии искусства», «Поэт рабочий», «Радоваться рано», «Той стороне», «Приказ № 2 по армии искусства», «Необычайное приключение...». Интенсивный процесс самоопределения поэта в новых исторических условиях ощущается не только в стихах, непосредственно посвященных одной из самых традиционных поэтических тем, но и в стихах, на первый взгляд, далеких от нее. Эти произведения, думается, не менее интересны, важны для уяснения вопроса о позиции поэта самых проблематичных – первых лет революции.

Прежде, чем размышлять непосредственно о стихотворении «Хорошее отношение к лошадям», коснусь одного из ракурсов, в котором создается его содержа-

ние. Особая значимость зрительных образов в поэзии Маяковского была замечена давно [Харджиев, 1940; 1970]. Приведу наблюдения из сравнительно недавно вышедшей, наиболее известной в этом плане монографии В.Н. Альфонсова «Нам слово нужно для жизни...»: «Никто из русских поэтов не был так близко связан с живописью, как Маяковский» [Альфонсов, 1984, с. 158] (здесь и далее выделено мной – В.Г.), «детали городского пейзажа скомпонованы, как *натюрморт*» [Там же, с. 173]. «Собственно говоря, сложность стиха Маяковского, его «густота» во многом связаны с тем, что при чтении мало... слышать интонацию – надо еще и многое *видеть*» [Там же, с. 182]. «Маяковский смело реализует метафоры, создавая фантастические по форме и глубоко реальные по чувству *картины*» [Там же, с. 193]. Все сказанное В.Н. Альфонсовым о живописности поэзии Маяковского выросло на материале анализа ранней лирики.

Выбранное для анализа стихотворение 1918 г., а также другие, написанные в то же и последующее время, свидетельствуют о том, что натюрморты, картины с пронзительно яркими деталями, жестами, ракурсами экспрессионистической природы раннего творчества, сменяются зрелищем балаганной природы, массовыми сценами с участием – взаимодействием разных лиц, с драматическим развертыванием их отношений в эстетике примитива [Головчинер, 2004].

Стихотворение «Отношение к лошадям» (отметим разницу в названии с известным по позднейшим публикациям) впервые появилось в том же номере газеты «Новая жизнь» за 9 июня 1918 г., где был напечатана заметка М. Горького, в которой описывалась лошадь, истощенная трудом и голодом, упавшая на кучу торца, окруженная толпой зевак [Маяковский, 1978, с. 419]. Внешняя, видимая близость ситуаций не подлежит сомнению. Она дает основание рассматривать стихотворение Маяковского в ряду его других, позднее написанных стихов «на случай», в русле будущей «литературы факта».

Но есть другие основания, не позволяющие сводить стихотворение к описанному Горьким случаю. За пределы содержания и времени публикации газетного материала выводит «Хорошее отношения к лошадям» информация Л.Ю. Брик о том, что еще в конце марта 1918 г. Маяковский в разговоре с ней сказал: «Стихов не пишу, хотя и хочется очень написать что-нибудь прочувствованное про лошадь» [Катанян, 1985, с. 532]. И 1 мая, т.е. более чем за месяц до публикации, он уже читал перед публикой «самое свое новое... О том, как лошадь поскользнулась на Кузнецком, и ее окружила празднующая толпа» [Там же, с. 145].

Но еще более заметна важность для Маяковского не «случайного»/«очеркового», а лирического содержания стихотворения в ретроспективе отечественной классики. Очевидные сигналы видимого ряда указывают на соотносительность ключевой ситуации «Хорошего отношения к лошадям» с представленными в стихотворении Н.А. Некрасова «Вчерашний день в часу шестом» и в сне Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского.

Отправная точка рефлексии Некрасова в стихотворении «Вчерашний день в часу в шестом» – виденная вчера картина публичного наказания «крестьянки молодой». Следует отметить, что точно не известно, видел ли лирический герой своими глазами совершаемое, известно только то, что он зашел на Сенную. Жуткое зрелище передается через детали слухового ряда («ни звука из ее груди, // лишь бич свистал») и осмысливается в двух катренах как преследующее сознание героя на следующий день. В осмыслении отступают конкретные, случайные детали, в памяти всплывает только то, что ведет к обобщению, задает масштаб этого осмысления. Перед внутренним взором лирического героя обыденное для столичной улицы происшествие предстает как подчеркнуто безлюдное, безмолвное, без чьей бы то ни было реакции на него. Все ужасное сосредоточено в бьющем кнуте, в свисте бича. И бил-то не человек, его не видно, исполнялась вневличная воля государства – действие происходило в центре столицы государства, ставшего «би-

чом», получающим от выполнения своей функции едва ли не эстетическое наслаждение: бич свистал играя. Гуманистическая интенция и активность автора выражены в финальной прямой речи – в обращении к Музе, в обнаружении, в утверждении ее родства с «крестьянкой молодой».

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»
[Некрасов, 1981, с. 69]

Призыв «гляди!» здесь обращен он не столько к «третьему» лицу (в ряду с «крестьянкой молодой» и лирическим героем), сколько к Музе как объективированному образу поэтического сознания героя.

Заслуживает внимания усиленная контекстом оксюморонность создаваемой ситуации. Музе как символу поэтического вдохновения в иных случаях соответствует крылатый конь Пегас – метафора воображения, уносящего поэта от эмпирической реальности. Но невозможно представить, чтобы в одном смысловом поле с ними могли появиться «бич», «кнут» как средства принуждения или наказания. Неразрешимость реальной ситуации, преследующей героя некрасовского стихотворения, находит в финальной позиции эстетическое завершение: в пространстве поэтического сознания подвергнутую публичному наказанию «крестьянку молодую» он представляет высшей мыслимой для себя «инстанции» – Музе как «сестру ее родную».

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» интересующий нас эпизод травмирующего сознания зрелища – сон Раскольникова (текст в тексте) прочно увязан с сюжетом. Сон вводится предваряемыми, нарастающими в своей остроте и в чем-то отождествляющимися ситуациями. Сну предшествует мучительное состояние героя после полученного из дома письма: он узнает о безысходном положении матери и сестры и понимает, что ничем не может помочь. На это состояние накладываются впечатления от рассказа Мармеладова о судьбах Катерины Ивановны и Сони и переживание жуткого происшествия – сцены преследования франтом на бульваре женщины-девушки-девочки. Письмо о происходящем далеко, но с родными людьми, рассказ о рядом живущих – информация сменяется сценой, в которой попытка участия героя ничего не меняет, и, наконец, сном, в котором Раскольников видит себя маленьким, беспомощным – он проявляется в ничего уже не меняющем жесте.

Повторяющееся переживание невозможности что-либо изменить, чем-либо помочь концентрируется в кошмаре ночного видения, в разрывающем сердце зрелище замученной, забитой под смех толпы крестьянской клячки. «В болезненном состоянии сны часто отличаются необыкновенной выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью» [Достоевский, 1957, с. 63]. Раскольников видит себя во сне ребенком, зрителем, свидетелем погубления савраски. Когда все уже было кончено, он бежит «не помня себя. С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует в глаза, в губы» [Там же, с. 64], пока не отрывает его от савраски отец.

Ситуация безысходна, и во сне не просто трагична, но ужасна поведением бесчеловечной массы, пьяной не столько от выпитого в кабаке, сколько от возможности унижения существа, еще более бесправного, чем каждый в ней; отвратительна полнотой власти Миколки, выставляющего напоказ свое безнаказанное хозяйское положение; страшна абсолютной незащищенностью двух самых слабых существ – лошади и ребенка. Соотношение сил, исход ситуации в ирреальности сна, сколько бы он не длился, мучительно неизменно.

Стихотворение Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» интересно, в том числе, и незамеченным до сих пор диалогом с классиками отечественной литературы XIX века, позволяющим отчетливее понять его позицию в трансформации рассмотренных ситуаций, в представлении другого поведения героя.

Маркером общности трех ситуаций, становится, во-первых, пространственное решение – «уличное», публичное происшествие. Причем, в двух случаях место действия имеет отчетливо столичную, государственную «прописку»: петербургской Сенной времен Достоевского соответствует Кузнецкий советской поры. Во-вторых, в центре внимания авторов – страдания беззащитного существа и реакция на предстоящую перед глазами картину. У Маяковского, как и у Достоевского, метафорой, концентрацией страдания предстает образ лошади, у Некрасова кнутом бьют женщину.

Но еще важнее, думается, трансформации, вырастающие в отличия. На фоне неизменного – низменного проявления толпы новым предстает поведение лирического героя. Его порыв, устремленность к обижаемому существу имеют иную природу, чем у лирического героя Некрасова и маленького Роди из сна Раскольникова. Герой Маяковского живет в настоящем времени, прорывается из толпы – действует, как в драме, и меняет ситуацию. Лошадь уже повержена, но жива, и его слово – слово человеческого сочувствия, ободрения поднимает ее. Она сбрасывает груз усталости, тяжесть оскорблений улюлюкающей («звякающей» смехом) толпы: «фванулась, // встала на ноги, ржанула // и пошла. // Хвостом помахивала...».

В четырехчастной композиции стихотворения первая часть, самая короткая – 8 слов, 6 строк – характеризует, как и начало блоковской поэмы «Двенадцать» (опубликована 18 февраля, в мае 1918 г. вышла отдельной книжкой), состояние мира в целом.

Били копыта.
Пели будто:
– Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб.
[Маяковский, 1978, с. 174]

Угрожающие сочетания согласных в анафорах («Гриб. // Грабь. // Гроб. // Груб»), восходящие ассоциативно к практике насилия времени революции, подготавливают появление толпы. Не она остановила в аллитерациях слышимый цокот копыт: «лошадь на круп грохнулась» на скользкой мостовой (кстати, и мотив скольжения в следующей части стихотворения соотносится с второй строфой первой главы «Двенадцати»: «Скользко, тяжело // всякий ходок // скользит – ах, бедняжка!»). Но растущая толпа с ее смехом, восходящая к соответствующему изображению сна Раскольникова, предстает главной причиной страданий и «героем» второй части стихотворения. Кульминация проявления ее, как «героя» в драме, – прямая речь, тупое однообразие выкриков: «Упала лошадь! // Лошадь упала!». Одинаковость действий – поведения Кузнецкого как множества «зевак» в толпе – позволяет иронически-презрительно обозначить их одним неодушевленным существительным – непоэтическим словом «штаны» в длинном, специально неудобном для произнесения стихе.

Лошадь на круп
грохнулась,
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие Кузнецким клешить, сгрудились,

смех зазвенел и зазвякал:
– Лошадь упала! –
– Упала лошадь! –
Смеялся Кузнецкий.

Товарищ Маяковского по группе кубофутуристов В. Хлебников создал 11 новых слов в 11 строчках своего демонстрирующего новую технику стихотворения «Заклятье смехом»: поэт освобождал заключенную в них энергию, радовался сам и нес радость открытия читателю. У Маяковского повторение корня того же слова «смех» в другом контексте создает ощущение безысходно безобразного – «звякающий смех» чуть ниже окажется «воем». Вторая часть стихотворения, представившая знакомое по Достоевскому поведение толпы в уличном происшествии, завершается отделением от нее, выделением героя – иначе, чем она, чувствующего, иначе ведущего себя.

Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.
Подошел
и вижу
глаза лошадиные...

Слова свой/вой в одной строке поставлены в положение подчеркнуто не рифмующихся – не может «рифмоваться», сближаться, совпадать поведение лирического героя и толпы – «голос свой» и «вой». Толпа на Кузнецком обнаруживает вое свое проявление животного уровня, а лирический герой в рифме «один я // глаза лошадиные» – сострадание, сближение. Последнее дважды фиксируется в одном выражении (подошел и вижу) с разной разбивкой по строкам (а может быть, приближался, подходил в два приема). Приблизившись, лирический герой обнаруживает то, что, в его глазах, очеловечивает лошадь, – ее страдания в фокусе и масштабе «улицы опрокинутой». Опрокинутая улица в глазах лошади как кадр немого кино сменяется другим: лирический герой видит, как беззвучно катятся, прячутся в шерсти капли. Внутреннее состояние лошади передается через экспрессивные детали визуального «крупного плана». Увиденные героем в глазах лошади «улица опрокинутая», «текущая по-своему», слезы-«капли» – зрительным образом представленная кульминация лирического содержания стихотворения; в ней концентрируется тема и образ страдания. Это кульминация, она определяет для героя линию единственно возможного дальнейшего его поведения-действия.

Маяковский отделяет части стихотворения пробелами, но использует возможности созвучия, перетекания деталей, ракурсов изображения из одной части в другую.

...Подошел
и вижу
глаза лошадиные...

Улица опрокинулась,
течет по-своему...
Подошел и вижу –
за каплицей каплица
по морде катится,
прячется в шерсти...

И какая-то общая
звериная тоска
плеща вылилась из меня
и расплылась в шелесте.
«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте –
чего вы думаете, что вы их плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь».

Последняя, четвертая часть стихотворения начинается с того, что на первый план как действующее лицо выходит лирический герой. По сути, первые четыре стиха этой последней части (от слов «И какая-то общая тоска...»), выражающие состояние героя, оказываются своеобразным перевертышем предшествующих четырех стихов с изображением лошади. Он разделяет ее звериную тоску, тоска становится общей, и уже из него эта «тоска» «выливается» «в шелесте». Ее состояние, ее слезы-капли, что прячутся в шерсти, рифмуются с его состоянием – звериной тоской, что вылилась и расплылась в шелесте: в шелесте-лепете слов.

Слово, прямая речь лирического героя в «Хорошем отношении к лошадям» может восприниматься как момент, восходящий к некрасовскому стихотворению. Но, если сочувствие поэта середины XIX к страдающему существу выражено не прямо ему, а опосредованно: «виртуальному лицу» – Музе как итог размышлений на следующий день после увиденного, то чувство героя Маяковского деятельно и действительно реализуется в поступке в настоящем времени. Он как герой драмы выделяется из толпы, говорит, и речь его воздействует на партнера, меняет настроение, состояние духа, ситуацию в целом.

В сцене на Кузнецком безысходно-мертвенное, горизонтальное положение лошади сменяется после обращения к ней лирического героя своеобразной вертикалью, подъемом духа: «рванулась, // встала на ноги», еще и «хвостом помахивала». Меняется личностное, психическое, социальное ощущение себя: отступает «тоска», прибывают силы, ощущение независимости от толпы, растет готовность жить и работать. Она чувствует себя помолодевшей: «И все ей казалось – // она жеребенок. // И стоило жить, // и работать стоило». Напечатанное «она жеребенок» в устном варианте (а Маяковский, как известно, охотно выступал с чтением своих стихов перед публикой) может звучать как «она же ребенок». Тема молодости, как и темы движения, будущего в поэзии Маяковского принципиально важны. И будущее лошади как лирической героини связано теперь не с раз и навсегда уготованной статикой «стойла», а с дважды утвержденной динамикой осмысленного существования: «и стоило жить, / и работать стоило»: в двух последних строках стихотворения все четыре самостоятельных слова – глаголы.

Первоначальное название стихотворения Маяковского «Отношение к лошадям» не исключало восходящей к сну Раскольникова возможности разного отношения к лошадям. В окончательном – утверждение единственно возможного – «хорошего отношения». Это утверждение могло бы показаться прямолинейно-назидательным, как в детском стихотворении «Что такое хорошо и что такое плохо», если бы не множественное число существительного. Слово «лошадям» названия прямо соотносится с тихо и лично прозвучавшим обращением героя к лошади в процессе «сближения», с его признанием: «Все мы немножко лошади // каждый из нас по-своему лошадь». Таким образом, существительное множественного числа в названии включает и прямое, и переносное, и объединяющее их, окрашенное легкой самоиронией значение: «все мы немножко лошади». Это поз-

воляет интерпретировать стихотворение не только и не столько как лироэпическое, сколько как лирическое и гуманистическое по своему пафосу.

И еще один аспект позиции Маяковского стоит обозначить в объединяющем выражении «все мы...». В этом выражении по-своему проявилось ноосферное мироощущение Маяковского. Оно особенно заметно на фоне есенинских стихов, в которых, как можно думать сегодня, ощутимо биосферное сознание. Лошадь ощущается героем Маяковского как существо ему соприродное, с которым он может вступить в диалог, которому можно и нужно помочь, и тем хоть немного увеличить созидательный, энергетический потенциал общего целого. Последовательность выражения подобной позиции Маяковского можно видеть в самых разных произведениях. В трагедии «Владимир Маяковский» герой ощущает себя «ненужной слезой», стекающей «с небритой щеки площадей» (отметим близость этой «слезы» с «каплями», стекающими по «лицу» лошади), пока занят собой, но как только он увидел, ощутил как свои страдания людей, страдания «улицы», то «разницу стер // между лицами своих и чужих» и готов «брести – // усталый // в последнем бреду», чтобы «бросить» собранные людьми слезы «темному богу гроз». Та же позиция выражена по-разному в стихотворениях «Скрипка и немножко нервно», «Вот как я сделался собакой» дореволюционной поры, в самоиронии стихотворения «Разговор на одесском рейде десантных судов: Советский Дагестан» и «Красная Абхазия», в проникновенно-личном «разговоре» с товарищем Нетте – «пароходом и человеком» советских, 1920-х гг. Этот план мироощущения можно заметить в самоиронии реального предъявления Маяковским себя: в письмах Л.Ю. Брик он подписывался «Щен», «Твой Щен», «Щенок», «Щен Маяк», «Урожденный Щен», «Счен», часто рисовал вместо подписи скучающего, тоскующего или счастливого щенка. Но эта тема требует специального изучения. Пока лишь отметим: отличающийся – биосферный тип мышления в поэзии С. Есенина проявился в том, что для него «зверье» – «объекты внимания». Они хоть и «братья», но «меньшие», низшие, и герой в отношении к ним характеризуется через «отрицание» действия («и зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове»). Граница между мирами непреодолима: в природный мир можно уйти только навсегда («Я хотел бы затеряться в зеленях твоих стозвонных...»), «Мы теперь уходим понемногу в ту страну, где тишь и благодать...»). Лирический герой Есенина может сочувствовать птицам малым, суке, лишившейся щенков, обращаться к «собаке Качалова» («Дай, Джим, на счастье лапу мне...»), но он предстает только в монологе, и, в лучшем случае, может надеяться на то, что умный пес «даст лапу».

В 1918 г. Маяковский просит-требует «хорошего отношения к лошадям», утверждает мысль о необходимости поддержки всякого, кому «плохо» (в «Письме Татьяне Яковлевой» 1928 г. он пишет о том времени: «Ста миллион было плохо...»). На фоне упоминавшихся классических текстов Некрасова и Достоевского в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» особенно заметен, лирически укрупнен герой, не только чувствующий боль другого, но преодолевающий инерцию поведения «свидетеля», «зрителя», вступающий с «другим» в диалог, помогающий «другому» – действующий.

Герой стихотворения «Прозаседавшиеся» 1922 г. включен в другую сферу существования и другой контекст [подробнее: Головчинер, 2001, с. 50-57]: он показан в отношениях с государством. Произведение начинается эпически-спокойно: как в природном цикле, утро переходит в обычный рабочий день. Герой («я») видит:

Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,

кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет
расходится народ в учрежденья.

Ситуацией наблюдения героя за потоками людей на улице, устремленных в учреждения, этот своеобразный пролог может быть соотнесен с началом Некрасовского «Размышления у парадного подъезда». Лирический герой Н.А. Некрасова видит, что высокопоставленный вельможа изначально не доступен мужикам, и в силу их привычной покорности дело, с которым они «долгонько брели» «из каких-нибудь дальних губерний», нерешаемо. У героя Маяковского с его опытом революции иные ожидания: для него руководители новых учреждений – «свои», и он идет к ним, не сомневаясь, что его дело будет решено. Легкая ирония в названиях учреждений «глав», «ком», «полит», «просвет», созданная разделением по полам широко известных в реальности 1920-х годов аббревиатур «главком», «политпросвет», почти не заметна: она проявится ретроспективно, когда будут обнаружены «людей половины» на заседании звучащего в нарастающей бесконечности угрожающе «А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома».

Состояние спокойного доверия в начале «хождения» героя в «учреждение» сменяется недоумением по поводу раз за разом все более непонятного отсутствия на месте Иван Ваныча (еще одно «обезглавленное» слово), потом – возмущением. И когда лирический герой «взбирается, глядя на ночь, // на верхний этаж семиэтажного дома» – «взыранный врывается» на очередное заседание «А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома», он видит зрелище в духе кошмаров Босха: «сидят людей половины». Эта картина приводит его в ужас, рождает ощущение полной безысходности. «От страшнейшей картины свихнулся разум» – руководители «главком», заседающие «на двух заседаниях сразу» предстают в глазах героя как монолитное, многоголовое, монструозное существо («до половины здесь») – мертвые люди, мертвое царство. И вызывать на бой, как сказочному змееборцу, некого. Они уже мертвы.

А. Блок все открывающее цикл «Пляски смерти» стихотворение строит на изображении «деятельности» «мертвецов»: с утра до глубокой ночи.

Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
<...>
Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
<...>
И перья торжествующе скрипят...
[Блок, 1970, с. 250]

Того, что в банке, в суде, в сенате «торжествующе скрипят» перьями мертвецы, никто вокруг не видит, не знает: мертвецы умело притворяются живыми.

Сюжет стихотворения Маяковского «Прозаседавшиеся», дававший вначале основания для сопоставления с некрасовским «Размышлением у парадного подъезда», в конечном счете, получает развитие в коннотациях фольклорной сказки, с хождением ее героя в мертвое царство, его троекратным в нем испытанием. Троичность испытания сохраняется, но в отличие от сказки, героя стихотворения трижды останавливают на границе, не допуская в пространство встречи и с средоточием зла. Испытанием оказывается преодоление порога кабинета. Энергия героя, его индивидуальный порыв в социуме, «на верхних этажах» власти главкомов, политпросветов ничего не может изменить. Финальной победы герою Мая-

ковского не дано, ему остается одно – возвращение, как в родной дом, в рассвет «утра раннего» и мечта: «О хотя бы // еще // одно заседание // относительно искоренения всех заседаний!».

Завершается стихотворение «Прозаседавшиеся» лирическим пассажем. Безнадежность, бесперспективность ситуации общения лирического героя с этажами советской власти преодолевается, как в некрасовском случае обращения к Музе, проявлением авторской позиции в эстетической плоскости: герой Маяковского сохраняет видимость самостояния в иронии формулирования риторического желания-призыва провести «еще одно заседание...».

Написанные в начале и конце переломного времени стихотворения «Хорошее отношение к лошадям» и «Прозаседавшиеся» принадлежат разным потокам лирики Маяковского советской поры. Как бы ни был увлечен поэт возможностью изменения мира, как бы радикальные требования к действительности подчас ни уводили его в отдельных высказываниях от главных, гуманистических доминант его творчества, именно в русле обозначившихся потоков осуществляется проблемно-тематическая и художественно-эстетическая целостность подавляющей части его произведений. Один из этих потоков связан с поиском «случаев» проявления созидательной энергии отдельных лиц, «фактов» деятельности людей как творчества жизни в самых разных ее сферах. В другом потоке выразилось своеобразное богоборчество «тринадцатого апостола» советской поры: в «пестрой ленте типов» «совслужащих», «совпомпадулов», «совстолпов» и других «типов» поэт выводит тех, кто озабочен сохранением своего статуса на «этажах» власти и соответствующих привилегий, кто занят приумножением разнообразных жизненных благ. В поэтической оптике Маяковского герои этого ряда обнаруживают «повадки» зоологических-доисторических существ, что в соответствии с идущей издревле традицией становится выражением утраты в них человеческого и метафорой смерти. Два этих потока по-разному соотносены в полифоническом действии итоговых драматических произведений – в пьесах «Клоп» и «Баня» [Головчинер, 2001, с. 106-124].

Литература

Альфонсов В.Н. «Нам слово нужно для жизни...» В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Блок А.А. Избранные произведения. Л., 1970.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1984.

Головчинер В.Е. Контекст стихотворения В. Маяковского «Прозаседавшиеся» // Вестник Томского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки (филология). 2001. № 1 (26).

Головчинер В.Е. Мистериальная драматургия В.Маяковского // Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001.

Головчинер В.Е. Эстетика примитива как направление научных поисков в русской литературе XX века // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы международной научной конференции 10-11 ноября. М., 2004.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 10 тт. М., 1957. Т. 5.

Жолковский А.К. К переосмыслению канона: Советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение. 1998. № 29

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

Карачичевский Ю. Воскресение Маяковского // Театр. 1989. № 7 – 10.

- Карабчиевский Ю. «Все прочее – в книге» // Театр. 1989а. № 12.
- Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985.
- Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 тт. М., 1978. Т. 1.
- Михайлов Ал. Маяковский, кто он? // Театр. 1989. № 12.
- Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений: В 15 тт. Л., 1981. Т. 1.
- Харджиев В. Маяковский и живопись // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940.
- Харджиев В., Тренин В. Поэтическая культура В. Маяковского. М., 1970.
- Шварц Е. Пьесы. М.; Л., 1962.