

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/57/6

В. Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

**Лирический сюжет встречи
в ранних стихах и «Необычайном приключении»
В. Маяковского**

На материале ранней лирики и стихотворения «Необычайное приключение» В. Маяковского впервые обнаружен интерес поэта к выразительным возможностям видения, анализируется их трансформация в воплощении лирического сюжета/мотива встречи. Особое внимание уделено проблеме возможности/невозможности контакта, а также виртуальной природы «другой стороны», иррациональности как основе художественного мышления поэта. Отмечается использование драматургической техники, визуальной поэтики для выражения состояния лирического героя. Анализ стихотворения «Необычайное приключение» в этих аспектах обнаруживает новые основания для утверждения его особой значимости в творчестве поэта.

Ключевые слова: иррациональность лирики В. Маяковского, ранние стихи В. Маяковского, «Необычайное приключение», трансформации лирического сюжета встречи и компонентов видения, виртуальный персонаж, драматургическая техника, визуальная поэтика.

*Юрию Николаевичу Чумакову –
ученому и человеку*

Образность Маяковского, как и ряда других футуристов – создателей русского авангарда, в значительной мере выростала на визуальной основе. Он учился профессии в Училище живописи, ваяния и зодчества, рисовал плакаты для «Окон Роста» – Российского телеграфного агентства¹, создавал эскизы костюмов,

¹ Здесь и далее это слово дается в написании его Маяковским: «Дни и ночи Роста. ...Пишу и рисую. Сделал три тысячи плакатов и тысяч шесть подписей» [Маяковский, 1978, с. 58]. Известен факт участия Маяковского в Международной выставке декоративно-го искусства и художественной промышленности в Париже в 1925 г.: за одну из работ,

Головчинер Валентина Егоровна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия; golovchiner@mail.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2016. № 4
© В. Е. Головчинер, 2016

оформления сцены для постановки своей пьесы «Мистерия-буфф» В. Мейерхольдом [Февральский, 1971, с. 24–29] и т. д. «Связь с живописью сохранялась и в поэзии позднего Маяковского... В основе связи с нею – принципиальное доверие к чувственному, зримому миру» [Альфонсов, 1983, с. 192]. В соответствии со своим временем процитированный исследователь Маяковского полагал, что таково было «свойство» «его “земной”, практически устремленной поэзии» [Там же].

В известном смысле с этим можно согласиться, но этим нельзя ограничиться. Аргументом для иного понимания поэтики Маяковского может служить приведенный Р. Якобсоном эпизод его полемики с поэтом в 1922 г. по поводу незавершенной «утопии» в «Пятом Интернационале». Размышляя об искусстве через 500 лет, поэт, как показалось его ученому другу, предрек его краткость, точность формул, неоспоримую логику, и когда он (Якобсон) усомнился в возможности рациональной поэзии и «скептически отозвался об этой поэтической программе... М. усмехнулся: “А ты обратил внимание, что решение у моей логической задачи – заумное?”» [Якобсон, 1990, с. 80–81]. И Якобсон, может быть, первым задумался об иррациональном решении собственно поэтических задач Маяковским. Но заметил он это качество в 1930 г., прежде всего на уровне мотивов, приведя в качестве примеров такие «всплывающие» мотивы-образы природных явлений, как звезда в «Послушайте!», «весенний вопрос» в стихотворении с таким же названием² [Там же, с. 81].

Думается, не менее, а, может быть, в чем-то более интересно и своеобразно иррациональность художественного мышления Маяковского проявилась в рифмовке, ритмах, в особой организации строк-стихов и особенно в ряде его произведений с трансформациями лирического сюжета встречи и в своеобразном использовании компонентов жанра видения.

Отправными для предлагаемых размышлений стала статья Р. Якобсона 1930 г. «О поколении, растратившем своих поэтов» (цитируется по ее поздней публикации [Якобсон, 1990]), а также книга Ю. Н. Чумакова о лирическом сюжете с виртуозным анализом конкретных произведений предшественников и современников Маяковского в парадигме неклассического литературоведения [Чумаков, 2010]. Анализа стихов Маяковского в книге нет, хотя знавшая интересы ученого его супруга Э. И. Худошина утверждает, что этот поэт был из числа особенно им любимых.

Названная статья Якобсона важна мыслью о внутренней целостности и неделимости поэтического творчества Маяковского, о необычайном единстве его символики («однажды намеком брошенный символ далее развертывается, подается в ином ракурсе» [Якобсон, 1990, с. 83]). Для понимания трудно фиксируемых, «неочевидных форм проявления лирического сюжета» оказались принципиально важны размышления Ю. Н. Чумакова, который ищет определенности лирического сюжета в его «неопределенности», «внерациональности», пишет о понимании его в некотором «аналитическом приближении». Он формулирует важную для анализа поэзии мысль о том, что «множественность композиционного членения», «соотносимость компонентов как семантизированных единиц» «говорит нам... о нелинейной, причудливой связанности, подобной сюжетным отношениям... Для лирического сюжета конструктивны не последовательность и связность, а соотношение, со- и противопоставления» [Чумаков, 2010, с. 60–61].

В процессе выявления, осмысления соотносимых компонентов как семантизированных единиц в стихах Маяковского созрела мысль о сквозном лирическом

созданных в творческом союзе с А. Родченко, он был награжден на ней серебряной медалью.

² «Но основная иррациональная тема М. – любовь» [Якобсон, 1990, с. 82].

сюжете встречи в них. По-разному реализуемое основание такого сюжета можно видеть в более или менее отчетливо проявляющейся внутренней устремленности лирического героя к миру, к людям и, прежде всего, в центральной ситуации встречи или в ситуации с отрицательным значением – невстречи как в возможности или невозможности контакта. Особенно интересны, думается, в этих аспектах «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920), «Юбилейное» (1924), «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» (1926), «Разговор с товарищем Лениным» (1929), «Во весь голос» (1929–1930). Но и в ранней лирике одна из сторон встречи обнаруживает в том или ином варианте свою виртуальность и основания для размышлений о трансформации Маяковским своеобразно использованных выразительных возможностей видения.

«Генетически жанр видения восходит к сновидениям», – пишет, разделяя общее мнение (М. Л. Гаспаров, А. В. Гуревич, М. И. Никола и др.), исследователь древнерусской литературы [Прокофьев, 1964, с. 47]. И это основание древнейшего сюжета сохраняется извечно: у людей всех времен и народов сны соединяют в самых причудливых сочетаниях детали прошлого и настоящего, взаимодействие живого и неживого, реального и фантастического, ирреального. Главная, все связывающая фигура видения – визионер (ясновидящий, тайновидящий), рассказывающий о явленном его взору. В центре его внимания всегда – увиденное, услышанное, каким бы невероятным оно ни было. Словесные картины, лежащие в основе клерикального жанра видения, сложившегося в Средние века в Западной Европе, как правило, представляют собой рассказ о контактах человека с загробным миром, о мучающихся в аду грешниках.

Но задолго до Средних веков компоненты сно-видения, видения, откровения, эпифании обнаруживают уже тексты Ветхого и Нового Завета и древних литературных памятников. Так, в центральных частях «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия находим вводные эпизоды с долгим рассказом главных героев о тех многих, чьи тени они видели, спустившись в царство Аида. Вершинное, по общему признанию, произведение на основе серии видений создал Данте, использовавший в «Божественной комедии» сюжетный ход пути героя в *низ* – в ад и далее через чистилище в рай³.

Видимо, можно говорить о разных стратегиях развертывания виденческого сюжета. В наиболее известных европейских вариантах герой на какое-то время покидает *свой* мир и спускается в *иной*. В древнерусских версиях жанра чаще разрабатывался сюжет видения по типу библейского: «некоему мужу» во сне или в другом специфическом состоянии (после долгой молитвы, поста) является из иного мира особое по своей значимости (сакральное) лицо, голос и сообщает текст, подает знак, воспринимаемые как «откровение». Но во всех случаях в форме видения «проявлялось и выражалось общение человека с трансцендентным миром» [Там же, с. 38]. Таким образом, сюжет встречи, ситуация контакта представителей разных миров оказывается для этого жанра основополагающей.

³ Косвенным указанием на знакомство Маяковского с жанром видения можно считать неоднократное упоминание в его ранней лирике имени поэта, поднявшего видение на недостижимую высоту в литературе: «Но если просочится в газетной сети / о том, как велик был Пушкин или Дант...» [Маяковский, 1978, с. 108]; «Если б быть мне косноязычным, / как Дант...» [Там же, с. 131]. «Картину дантовского ада Маяковский вспомнил, когда писал стихотворение “Адище города” и еще раз, описывая Первую империалистическую войну: “Дантова ада кошмаром намаранней”» [Кантор, 2008, с. 89]. Своеобразным аргументом важности опыта Данте для Маяковского можно считать «Мистерию-буфф», в которой нечистые проходят путем героя его «Комедии» – через ад, встречу с *Человеком просто* в функциях чистилища, попадают в будущее, выступающее в функции рая.

Следует отметить, что Маяковский охотно обращался к разработке выразительного потенциала древних жанров⁴. Б. Пастернак в воспоминаниях «Люди и положения» (1956) отмечал в лирике Маяковского «литургические параллели», «куски церковных распевов» [Пастернак, 1982, с. 454]. Интересно писал об эстетике агиографического дискурса в поэме «Владимир Ильич Ленин» Ю. В. Шатин [Шатин, 1996, с. 24–29]. Но об использовании Маяковским выразительных возможностей видения нам читать не приходилось. Это и определяет интерес к ним в предлагаемых размышлениях. Материалом исследования стала ранняя лирика и ключевое стихотворение поэта самого экспериментального его периода Гражданской войны [Гаспаров, 1984, с. 422] – «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

Виденческие тенденции вырастают у поэта на основании органичной для него визуальной поэтики. Впечатления, импульсы самого разного свойства, поступающие извне, возникающие в глубинах собственного сознания, Маяковский представляет в образах, апеллирующих к зрительному опыту своего читателя. Эта склонность, этот дар по-особому видеть и выражать мир в визуальной образности направили его сначала в 1910 г. в студию художника П. Келина, а в 1911 г. заставили подать прошение о допущении к конкурсному экзамену в Высшее художественное училище при Академии художеств в Петербурге. Но у поэта, вышедшего не в первый раз из-под следствия, не было свидетельства о политической благонадежности, и он держал экзамены и был принят в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве, где такого свидетельства не требовали. Заметим, приняли сразу в фигурный класс («и года не потерял» [Катанян, 1985, с. 56]). Учился недолго, так как ушел с головой, как до этого подростком, в подпольную работу, в литературную борьбу на стороне футуристов. Но первые, шумно одобренные Д. Бурлюком стихи были написаны до знакомства с ними. В известных из них (тетрадку стихов, написанных в Бутырской тюрьме, отобрали по выходе; они, видимо, утрачены навсегда) изначально был ошутим необычный ракурс восприятия и представления мира – визуальная «сдвигология» (термин А. Кручёных, 1922 г.).

Осознанно или неосознанно, более или менее явно Маяковский сразу, с первых стихов использовал прием (определяемый как футуристический) смещения пропорций в направлении, важном и для видения. Невидимые свойства, качества, «готовности» (Н. Щедрин) он делал в своем экспрессивном словесном выражении видимыми, они сразу получали оценку с позиций человеческой сущности в координатах мотивов верха и низа, движения, энергии созидания и статики, пассивности. Субъективированные объекты⁵ лирики [Силантьев, 2009] Маяковского реализовались либо в кодах живого, человеческого, либо в формах, утрачивающих это качество, обнаруживающих зооморфное поведение и состояние [Головчинер, 2007б, с. 153–174]. Последние часто распадаются на отдельные, визуально резко поданные, отталкивающие детали. А неодушевленные в обычном понимании,

⁴ Он по-своему использовал, трансформировал гимн («Гимн взятке», «Гимн судье» и др.), мистерию («Мистерия-буфф» [Головчинер, 2007б, с. 153–174]), оду («Ода революции», «Вместо оды»), марш («Наш марш», «Левый марш», даже «Осторожный марш»), разговор (серьезный «Разговор с фининспектором о поэзии», пронзительно-лирический разговор-шутка «Разговор на одесском рейде десантных судов “Советский Дагестан” и “Красная Абхазия”» и др.), послание («Послание пролетарским поэтам», «Письмо товарищу Кострову о сущности любви» и др.), малые формы фольклора (частушка «Ешь ананасы...» и др.).

⁵ О диалогической встрече лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия, о предикативно-событийной основе мотива, которая в лирике связана «с перемещением лирического сознания» (последнее со ссылкой на Ю. Н. Чумакова), писал И. В. Силантьев [Силантьев, 2009, с. 39–40].

природные явления обретают функции живых и по-человечески деятельных. Встреча лирического героя с теми и другими в дореволюционной лирике оказывается проблематичной.

Конкретные воплощения ситуаций так меняются у Маяковского от стихотворения к стихотворению, что возникает основание говорить о мотиве встречи: какие-то компоненты и аспекты сюжета редуцируются, смещаются, какие-то акцентируются и по-новому актуализируются, увеличиваются в значении, усиливаются в своей выразительности. Лирический сюжет/мотив встречи обеспечивается у поэта повторяемостью состояния лирического героя: его готовностью вступить в контакт с «субъективированным объектом» или хотя бы как-то по-своему эту ситуацию представить, выразить, визуализировать.

Отметим, что в ранней лирике поэта иррациональных, природно-космических «участников» жизни современного города едва ли не больше, чем людей. Небо, солнце, туман, ветер, времена года, суток и даже вселенная, в отличие от встреченных на улицах людей, предстают как живые, как «деятельные и действующие» (так характеризовал Аристотель героев драмы): «Угрюмый дождь скосил глаза / <...> / гроба / домов / публичных / восток бросал в одну пылающую вазу» («Утро»); «Подняв рукой единый глаз, / кривая площадь кралась близко. / Смотрело небо в белый газ /лицом безглазым василиска» («Уличное»); «Восток заметил их в переулке / гримасу неба отбросил выше / и, выдрав солнце из черной сумки, / ударил злобно по ребрам крыши» («За женщиной»); «И небу – стихши – ясно стало: / туда, где моря блещет блюдо, / сырой погонщик гнал устало / Невы двугорбого верблюда» («Кое-что про Петербург»); «Полночь / промокшими пальцами щупала / меня / и забитый забор, / и с каплями ливня на лысине купола / скакал сумасшедший собор» («Несколько слов обо мне самом»); «А с севера – снега седей / туман, с кровожадным лицом каннибала / жевал невкусных людей» («Еще Петербург») и др. [Маяковский, 1978, с. 63–64, 70, 72, 74, 78, 88]. Для понимания поэзии Маяковского (в том числе и стихотворения «Необычайное приключение») образы природного мира как реально действующие, одушевленные важны еще и потому, что контрастно противопоставлены массе лиц, встреченных поэтом на улицах столичного города, утрачивающих эти качества.

Следует заметить, что расположение произведений Маяковским в первой ⁶ большой книге «Простое какъ мычаніе» (1916) иное по сравнению с публикацией в собраниях сочинений. Последовательность стихов 1912–1914 гг. в первом томе позволяет видеть страдания, боль, передаваемые через экспрессивные детали в зарисовках облика города, и постепенное выделение из общего его состояния «я» поэта как героя лирики. «Я» проявляется в обостренном восприятии страдания как состояния мира и страдающих («Вот эти, провалившиеся носами, знают: / я – ваш поэт...») («А все-таки») [Там же, с. 87]). И с той же творческой силой – но уже с разящей силой обрушивается он на появляющееся в его стихах множество, не способное почувствовать боль другого (других), если двигающееся, то безвольно, по инерции («через час... вытечет по человеку ваш обрюзгший жир»), часто – внутренне неподвижное, глухое, удовлетворенное тем малым, что имеет.

Сборник «Простое какъ мычаніе» сформирован Маяковским в другой логике: от «я» героя – к городу с многообразием проявления того, что поэт категорически не приемлет в нем – в большинстве, его населяющем. Первый раздел книги отме-

⁶ Первый сборник «Я» из четырех стихотворений, написанный от руки и распечатанный литографическим способом тиражом 300 экз., появился в 1913 г. Эти же четыре стихотворения в том же порядке составили второй раздел вышедшей в издательстве «Парус» книги «Простое какъ мычаніе» [Майоров, 1916, с. 5–6]. Цитаты этого издания даются в его орфографии.

чен в оглавлении одним стихотворением, написанным специально как вступление («Ко всей книгѣ»), с очень личным посвящением «Л. Ю. Б.». Второй раздел из четырех произведений под названием «Я» концентрирует метафорическое представление о поэте («По мостовой / моей души изѣезженной / <...> / иду / одинъ рыдать, / что перекресткомъ / распяты / городовые» [Маяковский, 1916, с. 11]). Три стихотворения из четырех второго раздела в самих названиях предлагают как бы предварительное знакомство с автором-поэтом: «Несколько слов о моей жене», «Несколько слов о моей маме», «Несколько слов обо мне самом». Конечно, они не только о личном, но они явно отличаются от стихотворений 1912–1915 гг. третьего раздела, собравшего стихи о том, что видит поэт вокруг, вне «души изѣезженной», на что его сознание отзывается болью, горечью, сарказмом. Этот раздел назван центральной строкой стихотворения «Несколько слов обо мне самом» – «Кричу кирпичу».

Кричу кирпичу,
словъ изступленныхъ вонзаю кинжаль... [Там же, с. 14]

Крупно набранное название третьего раздела расположено в центре чистого листа, напротив соответствующей строки предшествующего стихотворения. Тем самым два рифмующихся в одной строке слова стихотворения «кричу кирпичу» укрупняют, удваивают, усиливают семантику – кирпич глух, неподвижен, мертв – не внемлет, не слышит крика-слова поэта.

Тремя строчками выше процитированного текста стихотворения «Нѣсколько слов обо мнѣ самом» отмечено, что «... бѣжалъ»⁷, что на «неба распухшего мякоть» надежды нет, и последний, отчаянный крик героя риторически обращен – направлен вертикально вверх, к двум важным для последующих размышлений запредельным инстанциям – к Солнцу и Времени⁸.

«Солнце!»
«Отець мой!»
«Сжался хоть ты и не мучай!»
<...>
Время!
Хоть ты, хромой богомазь,
ликъ намалюй мой
въ божницу уродца вѣка!
Я одинокъ, какъ послѣдний глазъ
у идущаго к слѣпымъ человѣка! [Там же]

Встреча героя с кем-либо на горизонтали городского пространства, часто – с неопределенным множеством, осознается в ранней лирике в логике все большей невозможности контакта. *Они* не слышат, не понимают, и сюжета встречи как диалога-общения не получается. Стихотворение звучит в семантике провокативного вызова [Тырышкина, 2007, с. 49] героя-автора «адищу города». Сюжет встречи в книге 1916 г. реализуется в его отрицательном значении – в дистанцировании «я» от встреченных на улице города. Эффект отторжения демонстрируют

⁷ В цитируемой строке на месте слова «Бог» по требованиям цензуры поставлен про черк. В других, сохранившихся случаях слово «Бог» по правилам дореволюционного правописания напечатано в сборнике с большой буквы.

⁸ Отметим, первым названо солнце. Солнце станет действующим лицом в первом из явно виденческих стихотворений Маяковского 20-х гг. – в «Необычайном приключении»; из другого времени, из будущего придет поэт к потомкам, «как живой с живыми говоря», в завершающей сюжет встречи и сюжет жизни поэта поэме «Во весь голос».

уже названия некоторых стихотворений: «А вы могли бы?» (1913), «Нате!» (1914). Отвергаемые поэтом *вы/они* часто представлены фрагментами физического облика, характеризуются отталкивающими деталями даже не самих людей, а потребляемой ими пищи, ее остатков в *их* облике («у васъ въ усахъ капуста / гдѣ-то недокушанныхъ... шей»). Это не люди, а вытекающий «жиръ» в «Нате!»:

Черезъ часъ отсюда въ чистый переулочъ
вытечетъ по человѣку вашъ обрюзгшій жиръ [Маяковский, 1978, с. 86].

Оппозиция «чистого переулочка» и заполняющего его пространство человеческого «жира» поддерживается не всегда осознаваемым, но всегда действующим иррациональным планом аллитераций: звучание шести *ч* перетекает в два шипящих *ш* и его звонкую пару *ж* в слове, две согласные буквы которого (*жир*) в сильной позиции завершения стиха таят в себе скрытую агрессию. Этот «жир», эти не названные прямо – напозающие, «натекающие», «грязные, в калошах и без калош», эта собирательная (зооморфная) «озверевшая» «стоглавая вошь» (представленная и в звучании – в аллитерациях, и на письме буквами-«лапками», напоминающими насекомых, – шипящими *ж* и *ш*) не способны услышать обращения поэта – «бесценных слов транжира и мота». Он пытается добиться хоть какой-то реакции, но даже на оскорбления этот «обрюзгший жир» улицы не может ответить словом, не владеет им – может только «взгромоздиться» «на бабочку поэта сердца» и «ощетинить ножки».

Проявления душевной пассивности, внутренней неподвижности и их оборотной стороны – агрессии в сторону предъявляющих другой способ чувствовать и жить выражаются у поэта разными формами, способами, градациями визуализации. Наиболее заметно в ранней лирике она ощутима в словесных картинах городского пейзажа, близких поэтике чрезвычайно интересующего Маяковского искусства – тогда еще немного кино⁹ с активностью деталей, выразительностью жестов, ракурсов, фиксацией способности объектов к движению, вниманием к его направлениям (особенно важно обнаружение движения *вниз* или *вверх*). В такой технике, близкой к видению, рисующему пребывание теней в загробном мире, обнаруживаются признаки расчеловечивания.

Ситуация и интонация оскорбляющего вызова в надежде на ответную реакцию отчетливо заданы в Прологе к поэме «Облако в штанах» (1915), завершающей первую большую книгу поэта. Для массы любителей красивого в поэзии уже ее название звучит эпатажное¹⁰.

Вашу мысль,
мечтающую на размягченномъ мозгу,
как выжирѣвший лакей на засаленной кушеткѣ,
буду дразнить объ окровавленный сердца лоскутъ;
досыта изъиздѣваюсь, нахальный и ѣдкий [Маяковский, 1916, с. 89].

Семантика активного проявления поэта, хотя бы в форме оскорбления и торжества в первом стихе Пролога, переключается на выражение бессилия, свое-

⁹ С 1913 г. активно сотрудничает в «Кине-журнале», публикует в нем под своей фамилией и под псевдонимами ряд статей, начинает писать киносценарии («Погоня за славой», 1913, и др.).

¹⁰ Современники Маяковского, хорошо знакомые с библейскими текстами, понимали, что появившееся вместо запрещенного цензурой «Тринадцатый апостол» название поэмы «Облаков штанах» было того же рода: в виде облака, облачного столба или в пламени огня являлся в сюжетах Библии, укрепляя дух евреев, идущих из египетского плена, их Господь, которого нельзя было видеть, или его Ангелы (особенно часто в книге «Исход»).

образной немоты, мычания этих «Вас» в звуковом оформлении (на пять слов в первых двух стихах приходится четыре *м* и близкие по звучанию сонорные *л* и удвоенное *н*). Аллитерация в динамике образной мысли поэта соотносится с экспрессивной визуальной выразительностью картины/портрета – поэт видит даже не человека, а его расслабленную «мысль, мечтающей на размягченном мозгу» (здесь и далее курсив в цитатах наш. – В. Г.), представляет ее в подобии антропоморфного облика – «как выжиревшего лакея на засаленной кушетке». И здесь нагнетается лексика с семантикой жирного, засаленного; в том же ряду воспринимается «размягченный мозг», не способный функционировать (практически медицинский диагноз). Выделенная поэтом, наделенная самостоятельным существованием *выжиревшая мысль* неподвижна – лежит, «мечтает» «на кушетке» (слово соотносится с первым из привычных для лакеев слов «Кушать подаю!»). Неподвижное положение, *низ* в поэтике Маяковского семантизируют замедление жизни.

Обращение к мысли, к интеллекту, к воспринимающему сознанию изначально характеризуют лирику Маяковского. Издеваясь, дразня, его герой пытается разбудить, растормошить ленивую мысль-лакея, придать движение, подтолкнуть к действию. Завершают начальный фрагмент Пролога строки, вызывающие две ассоциации, и обе работают на героическую характеристику «я», противостоящего «им». Одну ассоциацию визуального плана вызывают слова «буду дразнить об окровавленный... лоскут»: тореро *дразнит* быка на корриде¹¹, в том числе раздражая его красным цветом своего плаща. Не всегда ему удается убить быка, бывает порой, что и его после боя уносят. Высокий, трагический контекст усиливается другой ассоциацией – с финалом горьковской легенды о Данко («Старуха Изергиль»): ценой своей жизни он вывел людей из темной чащи, освещая им дорогу вырванным из груди сердцем.

Оппозиция размягченного мозга, неподвижной мысли как *выжиревшего лакея* и сердца поэта, изодранного в лоскут (в другом стихотворении: «Это душа моя / ключьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!» [Маяковский, 1978, с. 78]), выражена метафорически, обозначена как виртуальная. Мир в поэме проявляет себя по отношению к поэту косвенно, не в прямом контакте: тем, что отнял у него любимую («а я одно видел: / Вы – Джоконда, / которую нужно украсть! / И украли»). Герой не приемлет этот мир во всех его проявлениях и в финале устремляется к последней инстанции. Названная разными словами (Небо/Вселенная) она, по сути, объединяет их как явления с близкой семантикой. Уважительное по форме обращение на «вы» взрывается изнутри чрезмерностью интонации вызова («Эй вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду!»¹²). Это обращение Небом/Вселенной не услышано, но иначе, чем лакеем-мыслью в Прологе.

Глухо.
Вселенная спит,
положивь на лапу
сь клещами звѣздъ громадное ухо [Маяковский, 1916, с. 116].

¹¹ Б. Пастернак запомнил Маяковского в момент знакомства с ним летом 1914 г. таким: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера, неистощимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором» [Пастернак, 1982, с. 453].

¹² Было бы натяжкой утверждение, что с этого момента начинается путь лирического героя Маяковского вверх / в будущее / в вечность, откуда он обратится к потомкам в поэме «Во весь голос», но как предположение этот тезис не лишен основания. В «Облаке» герой вышел в направлении к иррациональному верху – «Я иду!». И оттуда, из далекого далека, «через хребты веков» он направит свой голос потомкам в последней поэме.

Несовместимость и несоизмеримость героя и *других, многих* с «мыслью, мечтающей на размягченном мозгу» реализовалась, в том числе, в противопоставлении, в контрасте положения в Прологе «их» «на кушетке» с лирическим героем, устремленным в финале к Небу, упрямо идущим к нему на *встречу*. Полная, точная, в своей выразительности рифма финальных стихов (глухо/ухо), величественная картина сна Вселенной, с чуть приглушенным юмором представленной созвездием Большой Медведицы, спящей в небе, положившей «на лапу с клещами звезд громадное ухо»¹³, не оставляют ощущения безысходности. «Вселенная спит»... пока. Последняя длинная строка (кажется, автор не никак не может, – скорее, не хочет ее закончить) на фоне предшествующих коротких оставляет надежду на продолжение, на возможность встречи и диалога с Вселенной героя-поэта, закончившего поэму столь сильно и ярко.

О том, что для надежды есть основание, говорит имеющийся опыт встречи с высокой (в прямом смысле этого слова) инстанцией. В начинающем третий раздел книги «Простое как мычание» стихотворении «Послушайте!» герой добирается до самого Бога, прямо обращается к нему с просьбой-мольбой и услышан им. Диалог здесь весьма своеобразен: герой не слышит ответных слов, но добивается ответного – желаемого действия.

Это стихотворение – жемчужина лирики Маяковского – имеет явно трехчастную композицию, что подчеркнуто тремя «послушайте!». Первое – в названии – может быть понято как обращение автора к читателям (или к слушателям на концертах, каких немало устраивали футуристы по городам России), но может восприниматься и как цитата – слово героя, обращенное к разным адресатам. Начало и конец стихотворения, начинающиеся обращением «послушайте!», можно рассматривать как обрамление центральной части. Она (стихи с 7-го по 23-й), в свою очередь, распадается на два эпизода. В строках 7–16 разворачивается лирический сюжет героя, который рассказывает с включением несобственно прямой речи о «необычайном происшествии» – о том, как он,

И надрываясь
в метелях полуденной пыли
врывается к Богу,
боится, что опоздал,
плачет,
цѣлует ему жилистую руку...
просить –
чтоб обязательно была звезда! –
клянется –
не перенесет эту беззвѣздную муку! [Маяковский, 1916, с. 2]

На десять коротких строк в этом тексте приходится девять глаголов и три из них выделены отдельными строками, что позволяет представить героя как личность активную и деятельную – устремленную вверх, к Богу: он добивается самого – для него и еще для кого-то – необходимого: «чтоб обязательно была звезда».

Строки с 17-й по 23-ю – о другой ситуации: в ней «послушайте!» героя обращено к кому-то, ради кого он добрался до самого Бога, выполнил сказочную по своей сложности задачу, выдержал испытание и добился нужного: «Ведь теперь тебе ничего? / Не страшно? / Да?» О ее реакции на обращенное к ней слово героя ничего не известно (о том, что это *она*, можно думать по косвенным при-

¹³ В варианте 1916 г. именно так: *громадное*; в окончательном – *огромное*: ударное *о* в его центре долгим эхом отзывается в начало и конец завершающего слова.

знакам слабости, страха). Эта, шесть раз названная в стихотворении неопределенным местоимением *кто-то* (и еще двумя его смысловыми коррелятами: *кому-то* и *тебе*), ответом героя не удостаивает: об их встрече как о контакте говорить сложно.

А Бог внемлет герою – звезда зажигается. Формально диалога нет, но контакт случился.

Таким образом, Солнце, Время, Бог, Небо, Вселенная ранней лирики Маяковского создают семантически сближающий их образ самой высокой – ирреальной инстанции: пространственная высь и безмерность соединяются с представлением о могуществе, вечности, нравственном авторитете, не зависимыми от социального климата. Тем не менее затраты души и сердца, творческое напряжение героя-поэта, его усилия разбудить, «поднять» мысль современников, подвинуть их массу к деятельности метафорически, виртуально открывают ему перспективу контакта, общения с этими безусловными для него величинами. В раннем творчестве (в «Послушайте!») сюжет встречи или его предпосылки даются чаще всего в серьезном, если не трагическом модусе.

Необычайно длинное для Маяковского название стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским на даче» снабжено еще более удлинняющими его, подробными, взятыми в скобки пространственными координатами приключения. Они должны укрепить ощущение реальности и правдивости сообщения, но чрезмерностью подробностей, включением в адрес сокращенных слов (*Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.*) задают всему изображенному комический модус в форме самоиронии [Ванюшкина, 2011]. Кроме того, название¹⁴ как сильная позиция выражения автора точностью указания реального места подчеркивает фантастику «происшествия».

«Необычайное приключение» выделяется в творчестве Маяковского во многих отношениях. В том числе и временем, прошедшим между созданием и публикацией¹⁵. Общеизвестна связь его содержания с напряженной работой поэта в Роста¹⁶. На это прямо указывает и ряд упоминаемых в нем реалий. Интерес-

¹⁴ Летом 1929 г. на выступлении Маяковского в Евпатории кто-то из публики спросил у него, как он относится к чтению своих стихов Г. Артоблевским (начинавшим тогда свою концертную деятельность, впоследствии известным чтецом). Маяковский не знал ничего об этом. Тот оказался в зале, и поэт предложил ему прочесть заказанное публикой «Солнце в гостях у Маяковского» и спросил, не обидится ли он на замечания автора. Прислушав, он за что-то похвалил, что-то сказал и упрекнул за то, что не прозвучало заглавие: «У меня заглавие всегда входит конструктивной частью произносимого стихотворения» [Катанян, 1985, с. 464].

¹⁵ Не замечен, не интерпретирован разрыв между временем создания и его публикации, активного чтения стихотворения на выступлениях «по Союзу Советов». Новые стихи, как об этом свидетельствуют данные «Хроники» В. Катаняна, поэт стремился сразу читать аудитории, добивался издания. С «Необычайным приключением» все было иначе. Написанное летом 1920 г. (можно думать, в конце июня: об этом ниже), оно было впервые прочитано только осенью – 6 ноября на октябрьском вечере сотрудников Роста и только в январе 1923 г. опубликовано [Катанян, 1985, с. 179, 188, 240]. Интересна в связи с этим история другого текста. На одном из выступлений в ноябре 1927 г. Маяковский вспомнил: «Когда-то, в насквозь прокуренном кафе я обронил такие строчки: “Ешь ананасы...” Этих стихов нет ни в одной из моих записных книжек. Но недавно я узнал из воспоминаний, напечатанных в “Ленинградской правде”, что с этими строками красногвардейцы шли на взятие Зимнего дворца. И этим отрывком я теперь горжусь больше, чем 60-десятью тысячами напечатанных строк» [Там же, с. 411]. Думается, нечто похожее произошло с выдержанным в том же фольклорном, шуточном духе «Необычайным приключением».

¹⁶ В автобиографии «Я сам» под датой «20-й год» Маяковский записал: «Дни и ночи Роста. Наступают всяческие Деникины. Пишу и рисую. Сделал три тысячи плакатов и тысяча шесть подписей» [Маяковский, 1978, с. 58].

но и другое: под какими названиями упоминается это стихотворение автором и его современниками¹⁷. Разные варианты названия фиксируют главных участников необычайного приключения, а также его исходное обстоятельство – жару. Оно весьма важно в аспекте жанра видения.

В сто сорок солнц закат пылал.
В июль катилось лето,
была жара,
жара плыла... [Маяковский, 1978, с. 197]

Количественная гипербола (жару создают «сто сорок солнц»), усиленная плеоназмом – повторением-перетеканием слова *жара* из конца одного стиха в начало следующего, а также изысканно точная рифма *пылал/плыла*, акцентирующие мотив жары, интересны с виденческой стороны. От жары в плывущем перед глазами воздухе возникают оптические обманы, галлюцинации: что-то чудится, видится (вроде желаемого оазиса в пустыне). Следует отметить: либо «во время зноя дневного», либо ночью являлись к персонажам Ветхого Завета Господь и его ангелы¹⁸. Герою «Необычайного приключения» в необычайную жару, в состоянии усталости от напряженной работы («а тут не знай ни зим, ни лет, / сиди, рисуй плакаты») «низ горы» кажется/видится «кривящимся» «крыш корою» и чудится/видится:

А за деревнею –
дыра,
и в ту дыру, *наверно*,
спускалось солнце каждый раз
медленно и верно [Там же].

С другой стороны, эта исходная ситуация неявно характеризует интенсивность работы солнца в самую горячую пору, в самые длинные дни года: оно одно трудится как «сто сорок». Для лирического героя жара явно чрезмерна, но поводом для «срыва», для резкого выражения неудовольствия становится другое – утомительно-медленное («верное») движение солнца. Изю дня в день он видит: солнце направляется «к закату», осознает, что жара связана еще и с временем лета – оно «катится» «к июлю»¹⁹, к самой горячей его поре²⁰. Солнце «каждый раз, медлен-

¹⁷ Маяковский хотел видеть на обложке книжки, изданной с рисунками Д. Бурлюка в США, одно слово – «Солнце» [Катанян, 1985, с. 317]. В 1928 г. поэт жалуется нарком просвещения А. В. Луначарскому, что состав его книги для школьников определялся без авторского участия, спрашивает, почему «вошли вещи, писанные 8–10 лет назад. Почему... не “Солнце”?» [Катанян, 1985, с. 425]. В информации о концертах Маяковского еще трижды указываются варианты названия, фиксирующие в качестве героя стихотворения солнце: «Солнце в гостях у Маяковского» (Смоленске, 1925 г.), «Стихи о солнце» (Самара, 1927 г.), «Солнце» (Запорожье, 1928 г.) [Там же, с. 292, 369, 427]. Но в те же годы, как свидетельствуют данные Катаняна, семь раз название стихотворения дается по первым двум словам «Необычайное приключение».

¹⁸ Жанна д'Арк впервые услышала голос летом в саду своего отца: «Этот голос всегда руководил мной», – объясняла она причину, заставившую ее надеть воинские доспехи и вести войска на Орлеан (Краткая биография Жанны д'Арк на основе книг и исторических документов. URL: <http://www.newacropol.ru/Alexandria/history/Darc/biogr/> (дата обращения 04.03.2016)).

¹⁹ Такое ощущение, что речь идет о самом длинном дне года – 22 июня.

²⁰ Визуальное представление о солнце, как о конкретном, предметном явлении, которое плавно *катится* по небу в одном направлении: от восхода до *заката* – до *захода* за линию горизонта с древних пор закрепилось в языке. Поэт переносит это значение на абстрактное

но и верно» спускается – «заходит», чтобы «завтра снова» подняться и «мир залить» светом и *плывающей/пылающей* жарой. И это однообразно-медленное движение так «однажды разозлило» обозначенного в названии Владимира Маяковского, что он крикнул солнцу: «Слазь! / <...> / чем так, / без дела *заходить*, ко мне / на чай *зашло* бы!»

Слово героя обретает действительную силу: «оживляет», одушевляет солнце на время общения с ним. И солнце, как существо, обладающее сознанием и волей, по своему усмотрению меняет от века установленное направление движения, становится в полной мере героем совершенно новой фантастической истории, привидевшейся поэту или созданной его воображением. Оно само осознает невероятность ситуации: «Гоню обратно я лучи впервые с сотворенья...»

Маяковский трансформирует возможности видения как жанра²¹, используя его творчески, как и другие жанры. Можно полагать, что он перераспределил и места, традиционно отводимые в видении грешникам и лицам, встречи с которыми искали еще живые герои, ожидая предсказания своей судьбы. В функциях грешников в дореволюционном и послереволюционном творчестве можно видеть множество живущих реально лиц с мыслью, «мечтающей на размягченном мозгу», и той «пестрой ленты типов» в советские времена, что в охране своего статуса и достигнутого благополучия мешали нормальной работе здоровых сил общества, тормозили его скорейшее движение в будущее. В изображении последних, как и авторы видений, поэт был неистощимо изобретателен в использовании гротеска («Прозаседавшиеся» и др.), гиперболы, приемов, форм зооморфизации (от поэта в стихотворении «Птичка божия» до Присыпкина-клопа в пьесе «Клоп»).

Но в пяти лирических произведениях 1920-х гг. (в «Необычайном приключении», «Юбилейном», «Товарищу Нетте – пароходу и человеку», «Разговоре с товарищем Лениным», в поэме «Во весь голос») Маяковский обратился к компонентам видения, позволяющим представить встречу лирического героя с теми из иного мира, кто ему в этот момент внутренне необходим, с кем он хочет обсудить волнующие проблемы, чтобы полученное в обсуждении понимание донести до других. Подчеркнем, герою Маяковского встреча нужна не для того, чтобы ему открыли тайны будущего, предсказали, как избежать опасностей в пути, а для того, чтобы утвердиться в верности своей позиции, получить нравственную поддержку, новый импульс для жизни, деятельности, творчества.

Видение в «Необычайном приключении» реализуется в варианте, сближающим его со сказкой²². Это объяснимо: в период работы в Росте Маяковский интенсивно экспериментировал с выразительными возможностями самых разных фольклорных жанров. Но и сказочный ход событий трансформирован у него

явление – *лето*, но «поверх слов», иррационально-семантически, соединяет его с «закатым» солнцем: и оно в его восприятии движется-катится так же медленно, как лето.

²¹ Предпосылки этого можно видеть уже в воображаемой картине Бога, который «заплачет» над книжкой поэта, побежит по небу с его стихами под мышкой, будет, задыхаясь, читать их знакомым в стихотворении «А все-таки»; в «Послушайте!» с его, если не беседой героя с Богом, то встречей с ним, обращением к нему с просьбой/мольбой о звезде.

²² Сказку с видением объединяет, например, отмеченное В. Я. Проппом [Пропп, 1998, с. 143], мгновенное преодоление героем пространства и времени, границ земного бытия – *этого, живого* мира и пребывание какое-то время в ином пространстве. Отличия жанров нарастают в процессе бытования. Внушающие священный ужас сюжеты средневековых видений часто использовались в храмовой службе, в религиозной литературе, но уже в шутках европейских школяров, низшей монашеской среды они снижались, профанировались, травестировались, служили веселью. Сказка изначально развивалась как жанр развлекательный, досуговый. Соответственно, переход в другое измерение, путь героя сказки был интересен не столько фактом, сколько разнообразием и трудностью запредельных для героя испытаний, в чем часто его выручали помощники.

в движении сюжета. Выполняя задание, герой народной сказки обычно шел к солнцу, в *его, другое* пространство, получал нужную информацию, решал поставленные задачи и возвращался в *свой* мир. Так же проделывали долгий путь, только спускались вниз, в царство Аида герои видений Гомера в «Одиссее», Вергилия в «Энеиде». Еще в «Послушайте!» герой, преодолевая расстояния, *врывался* к Богу, в «Облаке» *шел* к Небу/Вселенной («Я иду...»). Завязкой лирического сюжета стихотворения «Необычайное приключение» стало дерзкое обращение героя к солнцу, приглашение его к себе на *чай* (отчаянный поступок!), кульминацией – явление солнца к герою, в его приватное пространство дачи, – во всех отношениях «необычайное приключение».

Текст героя, обращенный к солнцу, обнаруживает в нем автора ранних стихов Маяковского, автора «Облака в штанах» с его вызывающими интонациями.

В упор я крикнул солнцу:
«Слазь!
Довольно шляться в пекло!»
Я крикнул солнцу:
«Дармод!»
Занежен в *облака ты*.
А тут – не знай ни зим, ни лет,
Сиди, рисуй *плакаты!*» [Маяковский, 1978, с. 198]

Но герой 1920 г. быстро спохватывается: обращение «дармод» отступает перед другим, образованном в фольклорном духе: «послушай, златолобо!». Слово «послушай» в обращении к солнцу может восприниматься знающими творчество поэта как напоминание о названии стихотворения 1915 г. «Послушайте!». На то, что догадка об отсылках к ранним вещам не лишена основания, указывает и рифма: в ней обнаруживается контролирующая самоирония, своеобразное объединение нынешнего состояния погруженного в работу над плакатами героя и солнца, которому отдано определение героя поэмы 1915 г.: «не мужчина, а облако в штанах». Только теперь словосочетание «облака ты» характеризует солнце (и его высоту – *верх*). Таким образом, относящееся к солнцу словосочетание «занежен в облака ты», связанное рифмой со словом, характеризующим поэта, – «плакаты», уже в завязке намечает кульминацию – единение героев в процессе общения: «ты да я, нас, товарищ, двое».

Обращение солнца к поэту на «ты», признание их напряженной работы как равно важной и нужной случилось в заключение центрального, самого фантастического виденческого эпизода, выполненного по законам жанровой сценки, – «реального» чаепития и беседы²³. Следует отметить еще одно отличие – комическое в стихотворении на месте серьезного в волшебной сказке и напряженно-таинственного в видении. С юмором написана ситуация преодоления Владимиром Маяковским как заглавным героем стихотворения акцентировано-комического страха, последующая «болтовня» с солнцем, возможные в устном общении недоговоренности предложений, замещение слов активностью жестикуляции, обилие просторечий. Это не снижает высоко поднятую в обсуждении тему работы поэта в Роста, но делает собеседников ближе друг другу и воспринимающему сознанию, повышает общую готовность принять сформулированный в итоге обсуждения (по обычаям того времени, в форме резолюции), не лишенный юмора лозунг.

²³ Через полтора десятка лет самый фантастический сюжет – сюжет встречи и беседы Понтия Пилата с бродягой Иешуа – будет написан М. Булгаковым как реально, исторически происшедший, и это особенно подчеркнет невероятность всего, что происходит в сюжете современной Москвы.

И вот что еще важно заметить. Если до финального лозунга основной объем текста в диалогах принадлежал солнцу, то итог – формулу объединяющего героев лозунга в сильной позиции финала – создает поэт. Оправившийся от смущения, ободренный солнцем²⁴, забывший об оплошности своего первого обращения к нему, теперь он говорит в полную силу – «во весь голос»: «Светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить – и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой – / и солнца!»

Воздействие этих слов на воспринимающее сознание усилено тем, что они, во-первых, звучат в сильной позиции финала, во-вторых, тем, что занимают место отсутствующей развязки. Отказ от событийной развязки сюжета необычайной встречи оправдан общим знанием того, что солнце вернется на свою орбиту. И в-третьих, смысловая концентрация финального лозунга украшена комическим эффектом явно созданного Маяковским разговорного выражения *никаких гвоздей*²⁵ в функции решающего и утверждающего.

Концовка стихотворения заслуживает особого внимания тем, что, оставляя открытым событийный уровень сюжета, обнаруживает завершенность важного для стихотворения глубинного, ментального сюжета. Он завязывается ошибкой, недоразумением: герой принял солнце за *дармоеда*. При его появлении от «испуга» и стремления его «не показать» он обращается к светилу с защищающей, позволяющей сохранить «лицо» самоиронией («Ретируюсь задом»; «Слеза из глаз у самого – / жара с ума сводила, / но я ему – / на самовар: / Ну что ж, / садись, светило!») и оказывается посрамлен в своей нарочито акцентированной самоуверенности. «Постепенно» внутренне от нее избавляется в разговоре с солнцем без «степеней» («и степенность / забыв, / сию, / разговорясь / с светилом постепенно»); уже уважительно говорит о солнце как о светиле – обычно не склоняемое существительное воспринимается в творительном падеже как окказионализм, допустимый в устном общении. Солнце без обид первым демонстрирует широту души, ментальные основания взаимопонимания – единство позиций, и метафорически, окказионализмами глаголов *взорим*, *вспоем* поднимает поэта вверх, к *зорям*, тем самым поднимает и значение его уже имеющих место и будущих стихов/песен (*вспоем*).

Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты – свое,
стихами [Маяковский, 1978, с. 198].

Маяковский особым образом, как в драме, использует логику и объем реплик героев в диалоге. Начинает диалог, великодушно не замечая «дерзости» собеседника, солнце с его масштабом видения вещей, пониманием реальной ценности работы поэта, позвавшего его на чай. На пять стихов, обращенных солнцем к по-

²⁴ Вариант реальной помощи словом показан в стихотворении 1918 г. «Хорошее отношение к лошадям». Упавшую лошадь герой поднял своим участием, объединяющим словом «мы»: «Все мы немножко лошади». И «лошадь / рванулась, / встала на ноги...» [Головчинер, 2007а].

²⁵ «Фразеологический словарь русского языка» интерпретирует фразу «никаких гвоздей» как выражение категоричности высказывания и в качестве первого случая приводит фрагмент из «Необычайного приключения» Маяковского, затем следуют примеры из произведений авторов середины XX в., явно знающих текст Маяковского, – В. Овечкина, В. Слоухина [Фразеологический словарь, 1978, с. 101].

эту, тот от смущения в первом «раунде» отвечает лишь ничего не значащими двумя. Гораздо больше места – одиннадцать стихов/строк (с 71-й по 81-ю) занимает описание самочувствия поэта, выступающее в функциях своеобразной ремарки. И снова в объеме десяти строк-стихов держит речь солнце («А мне ты думаешь светить легко?...»). Ответ поэта оформляется как короткая ремарка – у него все еще нет слов, свое самочувствие он выражает жестом: «И скоро, / дружбы не тая, / бью по плечу его я».

Свидетельством главенства ментального слоя лирического сюжета встречи в его «подводном течении» стало завершение стихотворения девятнадцатью строчками ударно сформулированного героем-поэтом текста. Незавершенность событийного уровня сюжета встречи искупается совпадением жизненных позиций, полнотой согласия, готовностью обоих – солнца и поэта дальше исполнять свой долг²⁶, делать необходимое для мира, почти по Н. Федорову, «общее дело». Ирреальность основного события – явления на чай к герою главного небесного светила – солнца и их беседы обнаруживает, выявляет, метафорически открывает и поднимает смысл и значение работы поэта.

Выразительностью солнца как драматически действующего лица, проявляющегося в сцене встречи с поэтом, болтовни за чаем («болтали так до темноты»²⁷), психологической готовностью его как старшего товарища помочь собеседнику справиться со своим смущением, найти точную формулу объединяющего их дела и отношения к нему, Маяковский почти снимает ощущение своего гостя как виртуального собеседника. При этом осознание значимости встречи героев из двух разных реальностей, полноты взаимопонимания, важности итога, хотя и окрашенного юмором, остается. Поэт, не поднимавшийся, подобно сказочному герою, к солнцу, признан высшим небесным светилом за его работу, метафорически поднят, уравниен с ним.

Видение и как древний текст в тексте (в «Одиссее», «Энеиде» и др.), и как средневековый клерикальный жанр по своей природе монологично. Тайновидец либо наблюдает со стороны и описывает невероятное увиденное, либо застывшим в почтении, «впавшим в тонок сон» (в древнерусских вариантах) воспринимает слово, действие явившегося к нему свыше, его волю и то же, в конечном счете, их воспроизводит (в библейских, древнерусских видениях, в «Пророке» Пушкина). В произведениях Маяковского с виденческой выразительностью лирический герой всегда активен, он устремлен к контакту, более того, он его по-своему организует. Это он врывается к Богу, добивается, «чтоб обязательно была звезда» («Послушайте!»). Он позвал солнце «на чай», и оно изменило направление своего движения в космическом пространстве. Центральной частью сюжета встречи у Маяковского становится либо более или менее разработанный диалог героя с высшей (трансцендентной) инстанцией («Послушайте!», «Необычайное приключение»), либо диалогизированный монолог самого лирического героя с включениями слов виртуального собеседника («Юбилейное», «Товарищу Нетте»), либо в последних произведениях («Разговор с товарищем Лениным», «Во весь

²⁶ О чувстве долга как главном в личности Маяковского писал Пастернак: «Сразу угадывалось, что если он и красив, и остроумен, и талантлив, и, может быть, архиталантлив, – это не главное в нем, а главное – железная внутренняя выдержка, какие-то заветы или устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым» [Пастернак, 1982, с. 453].

²⁷ В «Юбилейном» (1924), герой, представившийся Маяковским, снова смущаясь, решает предложить Пушкину-памятнику «поболтать часок-другой». В стихотворении «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» окажутся важны в качестве убедительных те же две детали обыденной жизни, что и в «Необычайном приключении»: поэт обращается к памяти парохода, предлагает вспомнить как «в бытность человеком» он с поэтом «пивал чай» и «напролет болтал о Ромке Яковсоне».

голос») – монолог лирического героя со своим, прямо обращенным к собеседнику или собеседникам, словом.

На фоне «Необычайного приключения» в «Юбилейном» и других названных лирических произведениях с виденческим сюжетом встречи будет заметно нарастать изначальная активность героя, станет преобладающим в общении его словоповедение. Но очевидно убывающим к концу 20-х гг. на ситуативном уровне окажется драматургическое оформление встречи и комическое начало. Последнее ощутимо сохранится лишь в иронии и самоиронии монолога поэта в поэме «Во весь голос». Но неизменно для характеристики *другой* инстанции встречи в пяти названных произведениях с виденческой природой поэт соединяет в единый мотивный комплекс [Русанова, 2006] соотносимые позиции из указанных выше пар (*верх* и *низ*, *движение* и *статика* и главная – *живое, человеческое* и *мертвое*). Солнце – потом Пушкин, Нетте, Ленин и сам лирический герой в поэме «Во весь голос» – утверждаются в координатах верха, движения и жизни – будущей, вечной.

Особое место стихотворения «Необычайное приключение» в лирике поэта определяется, кроме всего прочего, тем, что в авторской разработке в нем трансформировались, получили сказочные коннотации отдельные компоненты и выразительные возможности видения как одного из древнейших сюжетов. В нем не просто состоялась, наконец, встреча, но в сцене дружеского чаепития возник самый тесный контакт лирического героя с персоной из иной реальности, из самой высокой сферы, самое полное их взаимопонимание. Уходя от патетики первых революционных лет, Маяковский широко использовал самоиронию в изображении себя как лирического героя и выразительность драматургического рода – жанровой, исполненной юмора сценки для представления солнца как героя.

Вынесением в заголовочный комплекс имени поэта «Необычайное приключение» может быть соотнесено с ранней трагедией «Владимир Маяковский». Трудно сказать, насколько осознанно, специально. Но тем острее это дает возможность почувствовать разность состояний лирического героя. Произведения, более оптимистичного, пронизанного светом и теплом отношений, полнотой взаимопонимания в процессе невероятной встречи, чем «Необычайное приключение», у Маяковского не было и не будет. Герой с именем поэта в названии стихотворения, внешним образом как бы приземливший солнце в качестве своего гостя, оказался метафорически поднят светилом на его высоту, уравнен с ним как «товарищ» в значимости своей работы.

Список литературы

Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л., 1983. 248 с.

Ванюшкина С. Г. Самоирония в раннем творчестве В. Маяковского // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2011. № 7(109). С. 118–121.

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

Головчинер В. Е. «Хорошее отношение к лошадям» и «Прозаседавшиеся» в контексте русской классики // Сибирский филологический журнал. 2007а. № 3. С. 38–47.

Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX в. Томск, 2007б. 318 с.

Кантор К. М. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 368 с.

Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М.; СПб., 1985. 648 с.

Майоров Е. В авангарде поэзии. Предисловие к репринтному изданию // Маяковский Вл. Простое как мычание. Пг., 1916. (Репр. изд. М.: Книга, 1990).

Маяковский Вл. Простое как мычание. Пг., 1916. 116 с. (Репр. изд. М.: Книга, 1990. 116 с.).

Маяковский В. В. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1978. Т. 1.

Пастернак Б. Воздушные пути. М.; СПб., 1982. 492 с.

Прокофьев Н. И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Уч. Зап. МПГИ им. В. И. Ленина. М., 1964. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы.

Пропл В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы. Новосибирск: АКД, 2006.

Силантьев И. В. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 39–57.

Тырышкина Е. В. К вопросу о литературных переключках: В. Маяковский и И. Анненский // Сибирский филологический журнал. 2007. № 3. С. 48–52.

Февральский А. Первая советская пьеса. М.; СПб., 1971. 271 с.

Фразеологический словарь русского языка. М., 1978. 543 с.

Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.

Шатин Ю. В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. 1996. № 2.

Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 12. С. 73–98.

V. E. Golovchiner

*Tomsk State Pedagogical University
Tomsk, Russian Federation; golovchiner@mail.ru*

**Lyrical plot of meeting
in early poems and in «An Extraordinary Adventure» by V. Mayakovsky**

The interest of Mayakovsky to the expressiveness of the genre of vision is revealed for the first time in early lyrics and the poem 'An Extraordinary Adventure' and their transformations in the realization of the lyrical plot / motif of a meeting are analyzed. Special attention is given to the problem of possibility / impossibility of a contact, and also the virtual nature of «another party», irrationality as to the basis of artistic thinking of the poet. The use of dramaturgic techniques and visual poetics for expression of the state of the lyrical hero is noted. The analysis of these aspects of 'An Extraordinary Adventure' finds new evidence of its special importance in the creative work of the poet.

Keywords: irrationality of lyrics V. Mayakovsky, early verses of V. Mayakovsky, «the Extraordinary adventure», transformations of a lyrical plot of a meeting, vision components, the virtual character, the dramaturgic techniques, visual poetics.

DOI 10.17223/18137083/57/6

References

Al'fonsov V. *Nam slovo nuzhno dlya zhizni. V poeticheskom mire Mayakovskogo* [A word we need for life. In the poetic world of Mayakovsky]. Leningrad, 1983, 248 p.

Chumakov Yu. N. *V storonu liricheskogo syuzheta* [Towards a lyrical plot]. Moscow, LRC Publ. House, 2010, 88 p.

- Gasparov M. L. *Sovremennyy russkiy stikh. Metrika i ritmika* [Contemporary Russian verse. Metrics and rhythmic]. Moscow, 1984.
- Golovchiner V. E. *Epicheskaya drama v russkoy literature XX v.* [Epic drama in Russian literature of the 20th century]. Tomsk, 2007, 318 p.
- Golovchiner V. E. “Khoroshee otnoshenie k loshadyam” i “Prozasedavshiesya” v kontekste russkoy klassiki [“Good attitude to horses” and “Prozasedavshiesya” in the context of Russian classics]. *Siberian philological journal*, 2007, iss. 3, pp. 38–47.
- Fevral'skiy A. *Pervaya sovetskaya p'esa* [The first Soviet play]. St. Petersburg; Moscow, 1971, 271 p.
- Frazeologicheskij slovar' russkogo yazyka* [The Russian phraseological dictionary]. Moscow, 1978, 543 p.
- Kantor K. M. *Trinadtsaty apostol* [The thirteenth apostle]. Moscow, Progress-Tradition, 2008, 368 p.
- Katanyan V. A. *Mayakovskiy. Khronika zhizni i deyatelnosti* [Majakovskiy. The life and activity chronicle]. Moscow; St. Petersburg, 1985, 648 p.
- Mayorov E. *V avangarde poezii. Predislovie k reprintnomu izdaniyu* [In avant-garde of poetry. The foreword to the reprint edition]. *Mayakovskiy Vl. Prostoe kak mychanie*. [Majakovskiy Vl. Simple as low] Pg., 1916. (Repr. izd. Moscow, Kniga, 1990).
- Mayakovskiy Vl. Prostoe kak mychanie*. [Vl. Majakovskiy Simple as low]. Petrograd, 1916, 116 p. (Repr. izd. Moscow, Kniga, 1990, 116 p.).
- Majakovskiy V. V. *Sobraniye sochineniy: V 12 t.* [Collection of works in 12 vols]. Moscow, 1978, vol. 1.
- Pasternak B. *Vozdushnye puti*. [Air ways]. Moscow; St. Petersburg, 1982, 492 p.
- Prokof'ev N. I. *Videnie kak zhanr v drevnerusskoy literature* [Vision as a genre in the old Russian literature]. Uch. zap. Moskovskogo gos. ped. in-ta im. V. I. Lenina. 1964, vol. 231.
- Propp V. Ya. *Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskie korni volshebnoy skazki*. [Morphology of <magic> fairy tale. Historical roots of magic fairy tale] Labirint Publ., 1998, 512 p.
- Rusanova O. N. *Motivnyy kompleks kak sposob organizatsii epicheskoy dramy*. [The complex of motives as a way of the organization of an epic drama]. AKD Publ., Novosibirsk, 2006.
- Shatin Yu. V. *Estetika agiograficheskogo diskursa v poeme V. V. Mayakovskogo “Vladimir Il'ich Lenin”* [Aesthetics of hagiographical discourse in V. V. Majakovskiy's poem “Vladimir Ilich Lenin”]. *Discours*, 1996, no. 2.
- Silant'ev I. V. *Liricheskiy motiv v stikhotvornom i prozaicheskom tekste* [Lyrical motive in the poetic and prosaic text]. *Siberian philological journal*. 2009, iss. 2, pp. 39–57.
- Tyryshkina E. V. *K voprosu o literaturnykh pereklichkakh: V. Mayakovskiy i I. Annenskiy* [To the problem of literary musters: V. Majakovskiy and I. Annenskiy]. *Siberian philological journal*. 2007, iss. 3, pp. 48–52.
- Vanyushkina S. G. *Samoironiya v rannem tvorchestve V. Mayakovskogo* [Self-irony in early creativity of V. Majakovskiy]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2011, 7(109), pp. 118–121.
- Yakobson R. *O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov* [About the generation which has wasted the poets]. *Voprosy literatury* [Questions of literature]. 1990, no. 12, pp. 73–98.