

УДК 82.09  
DOI 10.17223/18137083/65/7

**В. Е. Головчинер, А. В. Хербер**

*Томский государственный педагогический университет*

**«Я знаю силу слов...»,  
или Метапоэтика стихотворения В. Маяковского  
«Приказ по армии искусства»  
(к 125-летию со дня рождения поэта)**

Впервые исследуется стихотворение «Приказ по армии искусства» в аспектах его поэтики, обнаруживается комплекс образов, ставших сквозным в произведениях Маяковского, посвященных теме поэта и поэзии. Метафора «армия искусства» и другие топоры с армейской семантикой интерпретируются как метазнаки, выражающие постоянную заботу поэта о сплочении усилий художников, о силе воздействия их произведений на сердца и души людей. На это указывают выступающие в функции специфического оружия названия инструментов, средств выразительности исключительно из сферы искусства. Отмечена перспектива развития армейской семантики в метапоэтике Маяковского: всегда придававший особое значение действительности произведений искусства, он «парадом развернет страниц своих войска» в поэме «Во весь голос».

*Ключевые слова:* В. Маяковский, «Приказ по армии искусства», метапоэтика, метазнаки, метаструктура, метафоричность, армейская семантика, средства выразительности, частушка, загадка.

Произведения Маяковского, посвященные теме поэта и поэзии, не раз попадали в поле зрения исследователей, но рассматривались выборочно и отдельно – в связи с позицией поэта того или иного периода. Чаще всего назывались и в этом аспекте (позиции момента) интерпретировались стихотворения середины и конца 1920-х гг. «Юбилейное», «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии», поэма «Во весь голос».

*Головчинер Валентина Егоровна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия; vgolovchiner@gmail.com)

*Хербер Алинда Вячеславовна* – аспирант историко-филологического факультета Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия; rector@tspu.edu.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2018. № 4  
© В. Е. Головчинер, А. В. Хербер, 2018

О «Приказе по армии искусства» (далее – «Приказ») речь идет нечасто. В лучшем случае это стихотворение упоминают как факт биографии поэта первых лет революции. А между тем, есть основания полагать, его значение гораздо шире и серьезнее, хотя бы потому, что это первое произведение в творчестве поэта, посвященное исключительно теме поэта и поэзии и, шире, теме искусства. Важно и то, что в нем задаются определенные параметры понимания Маяковским проблем искусства в новой исторической реальности, определяется ряд метазнаков, метаструктур, которые получают развитие в следующих за ним произведениях соответствующего ряда.

Интерес к явлениям, обозначаемым словом «метатекст» и производным от него, нарастает в литературоведении с середины 1990-х гг. Это при том, что диалог, полемика с предшественниками и современниками, авторефлексия художника – явление древнее, как сама поэзия, а понятие, его обозначающее, в специфически современном значении в разных гуманитарных науках только начинает осваиваться и порождает разные подходы к его пониманию.

Казалось бы, серьезные предпосылки для разработки этого явления были в трудах отечественных ученых (Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и др.). Но литературоведы, используя общую с лингвистами терминологию, пока не выработали своей, более или менее согласованной системы представлений о метапоэтике. Достаточно сказать, что в «Поэтике: Словаре актуальных терминов и понятий» (2008) есть статьи о частных явлениях – металирике, метаповествовании, метаромане и нет общей статьи о метапоэтике. Красноречиво для этой ситуации название статьи К. Э. Штайн – «Метапоэтика – размытая парадигма» [Штайн, 2007].

Используя определение «метатекст» отечественные литературоведы, с одной стороны, расширяют его семантику, обнаруживают основания для размышлений о больших группах соотносимых текстов определенной эпохи, ряда авторов, циклических образованиях, ансамблей, составленных из произведений разных жанров [Киселев, 2004]; с другой стороны, сосредотачиваются на одном авторе, произведении [Русская литература..., 2004]. Как значимые компоненты метатекста рассматриваются названия произведений, эпиграфы, особенно внимательно – примечания к произведениям, «лирические отступления», «маргиналии», другие тексты с функцией прямо или косвенно выраженной рефлексии художника.

В современной аналитике художественности появляются и другие понятия, кажущиеся нам перспективными в интересующем нас направлении исследований: метазнаки, метаструктуры. Последние пока не вполне прояснены в своем содержании, средствах выражения и функциях – в системе. Поэтому стоит обозначить, что с ними связывается в статье.

Анализ *метапоэтики* ведет к обнаружению семантики слов, словесных блоков, художественного текста как целого, имеющих своей целью более или менее явную, более или менее осознанную полемику автора с предшественниками и современниками по вопросам художественного творчества, утверждение, уточнение в связи с этим собственной позиции. Метапоэтику определяет использование в системе выразительных возможностей текста метазнаков и метаструктур как компонентов, организующих, направляющих восприятие произведения в логике творческой рефлексии его автора.

Под *метазнаками* понимаем слова, словосочетания, обнаруживающие в контексте целого специфические смыслы, которые надстраиваются над семантикой сюжетно-логической прагматики, обретают в метапоэтическом тексте функции корректирующих отсылок к высказываниям предшественников, современников, собственным текстам автора. Метазнаки могут быть ощутимы, например, в специфических деталях именования, в определениях персонажей, пространства, времени и др.

С *метаструктурами* связываются представления о соотносимых – аналогичных и антиномичных ситуациях, рифмующихся композициях, соединениях, блоках, актуализирующих своеобразие позиции исследуемого художника. Ассоциирующая функция метаструктурных компонентов явно или неявно может быть задана ситуациями, восходящими к известным сюжетам, мотивам, авторским моделям. Такая семантика выявляется по-своему в параболических повторах анализируемого текста; «текстах в тексте»; в циклической организации произведений, позволяющей автору уточнить, договорить какие-то аспекты своей позиции, используя образный потенциал сопрягаемых компонентов.

В художественных текстах Нового и Новейшего времени нарастает тенденция, проявляющаяся в актуализации переносных, коннотативных значений слов, словосочетаний, в акцентированной игре непрямыми значениями слов, в метафоризации. Это происходит порой и за счет отсылок к предшествующим фрагментам своего текста, к другим текстам культуры. В одних случаях можно отметить развитие семантики соотносимого компонента, в других, и это не редкость, – экплуатацию выразительного потенциала претекста (клише). Это не всегда имеет отношение к метапоэтике. Автор метатекста подобную поэтическую технику развивает, подчиняя ее логике выражения своей позиции как художника, утверждению в среде собратьев, воспринимаемых как более или менее близких единомышленников либо более или менее явных оппонентов.

Полемически заряженный уже названием «Приказ по армии искусства» был опубликован 7 декабря 1918 г. в первом номере газеты «Искусство коммуны». Стоит отметить, что это новое издание не было специфически литературным. Газета была органом ИЗО – отдела изобразительных искусств при Наркомпросе, что указывает на одно из оснований для размышлений о появлении слова «искусство» как метазнака в названии стихотворения.

Маяковский был феноменально и разнообразно одарен. Он свободно, с пониманием дела общался с художниками и критиками, работавшими в разных видах искусства<sup>1</sup>. Известно, что изначально он был ориентирован на изобразительное

---

<sup>1</sup> Приведем два примера. Первый из воспоминаний К. Чуковского о разговоре, состоявшемся у него с Маяковским 24 ноября.1913 г.:

Едва только мы вышли на улицу, он стал вполголоса декламировать отрывки из стихов Саши Черного, а потом переведенные мною стихи Уолта Уитмена...

<...>

– Неплохой писатель, – сказал он. – Но вы переводите его чересчур бонбоньерочно. Надо бы корявее, жестче. И ритмика у вас бальмонттовская, слишком певучая.

Я сказал ему, что он, к сожалению, знает лишь юношеские мои переводы, которые уже давно забракованы мною, и что теперь я перевожу Уитмена именно так – не подслащивая и не лакируя его.

И стал читать ему только что законченный мною перевод...

<...>

– Стихи занятные, – сказал он без большого восторга. <...> Но все же в вашем переводе есть патока. Вот вы, например, говорите в этом стихотворении: «плоть». Тут нужно не «плоть», тут нужно «мясо».

Это очень удивило меня. В подлиннике действительно было сказано «мясо». Не зная английского подлинника, Маяковский угадывал его так безошибочно, и говорил о нем с такой твердой уверенностью, словно он сам был автором этих стихов.

Таким образом, начинающий автор, талант которого я в качестве «маститого критика» час тому назад пытался поощрить, не только не принял моих поощрений, но сделался моим критиком сам [Катанян, 1985, с. 73].

Другой случай – из сферы театра в воспоминаниях одного из самых известных режиссеров XX в. Вс. Мейерхольда:

искусство: в 1910 г. брал уроки рисования у известного художника П. Келина; в 1911 г. принят в Училище живописи, ваяния и зодчества; в 1913 г. уже участвовал тремя работами в юбилейной XXXV выставке учащихся этого училища [Катанян, 1985, с. 81]. В годы Первой мировой войны Маяковский был отмечен как художник за серию патриотических лубков. Указом Николая II от 13 января 1917 г. он был награжден «за вклад в победу России», «за отлично ревностную службу и особые труды» большой серебряной медалью «За усердие» на Станиславской ленте [Горб, 2001, с. 19, 84, 503]. Лубки и открытки, отмеченные наградой, предшествовали и в чем-то, может быть, подготовили Маяковского к работе в Окнах РОСТА. С октября 1919 до февраля 1922 г. он сочинял подписи и рисовал плакаты («Дни и ночи РОСТА... Пишу и рисую. Сделал три тысячи плакатов и тысяч шесть подписей» [Маяковский, 1978, т. 1, с. 58]). В 1918 г. создавал эскизы оформления, костюмов для постановки своей пьесы «Мистерия-буфф» Вс. Мейерхольдом. В 1925 г. участвовал в Парижской всемирной художественно-промышленной выставке вместе с А. Родченко и получил серебряную медаль [Катанян, 1985, с. 300]. Стоит вспомнить, что Маяковский стоял у истоков зарождающегося в России искусства кино: писал киносценарии, снимался как киноактер, более двух лет (1913–1915) сотрудничал, печатал статьи в начинающем издаваться «Кино-журнале». К моменту создания «Приказа по армии искусства» он был уже широко известен как поэт. Маяковский, используем слово Мейерхольда, был «сведущ» в самых разных видах искусства. Он имел основания писать свой «приказ» для всей «армии искусства».

В связи с этой темой интересна ситуация начала ноября 1917 г.: ВЦИК пригласил в Смольный на совещание по вопросу о сотрудничестве с советской властью деятелей искусства; на него пришло, «по воспоминаниям, около шести человек» [Там же, с. 135]. Среди них были представители разных искусств: два поэта (но это были А. Блок и В. Маяковский), один театральный режиссер (но это был Вс. Мейерхольд), художники (К. Петров-Водкин, Н. Альтман, Д. Штеренберг). Их было явно *мало*. И это слово дважды появится в стихотворении. Впечатление, произведенное этим совещанием, могло быть одним из импульсов появления «Приказа» с его призывом к созданию *армии* искусства, решающей задачи нового времени.

С критикой старого искусства в разных его видах Маяковский выступал с первых лет сознательного творчества: в коллективных манифестах и альманахах футуристов, в докладах на многочисленных диспутах, в статьях на страницах журналов. Слово «искусство» входило в названия его статей, определяло их содержание («Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства» (1913), «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (1913), «Россия. Искусство. Мы» (1914) и др.).

Слово «искусство» оказывается метазнаковым в сильной позиции названия стихотворения и периодического издания, его опубликовавшего, – газеты «Искус-

---

Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесу ставлю, как можно дальше от театра... Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него. Так было с «Мистерией-буфф», так было с «Клопом», так было с «Баней»... Когда мне случалось начинать работу самому, то всегда я все-таки начав, бежал к телефону, звонил ему и просил его прийти немедленно. Маяковский всегда присутствовал на всех первых репетициях. <...> Маяковский был сведущ в очень тонких театральных технологических вещах, которые знаем мы, режиссеры, которым обучаются обычно весьма длительно в разных школах, практически, на театре и т. д. Маяковский всегда угадывал всякое верное и неверное решение именно как режиссер [Катанян, 1985, с. 449].

ство коммуны». Левые художники<sup>2</sup> впервые получили в свое распоряжение собственное периодическое издание. Радость их была недолгой, просуществовала газета всего четыре месяца: ее быстро закрыли. Но когда выходил первый номер, об этом еще не могли знать. На месте передовицы было напечатано стихотворение Маяковского «Приказ по армии искусства». Поэт и создатели первого номера газеты осознавали его, таким образом, как программное не только для автора, но для всего левого искусства в России.

И слово *армия*, и слово *приказ* в названии стихотворения были непривычны, резко полемичны для поэтической традиции, тем более что слово *приказ* использовалось окказионально – в функциях поэтического жанра<sup>3</sup>. Такой жанр существовал и существует в деловой сфере, в системах управления, но не в искусстве. Трудно представить, чтобы кто-то из поэтов – предшественников Маяковского это слово употребил в размышлениях о поэзии. В подобном контексте чаще возникали названия поэтических родов и жанров, образы музы, лиры и т. д. С ними связывали особое состояние свободы, полета фантазии художника и являющегося или не являющегося ему творческого вдохновения<sup>4</sup>. Маяковский изначально уходил от традиционных образов, «избитой», утратившей выразительность поэтичности и в пору совершившейся революции особенно решительно. Об этом он заявляет сразу, первым же словом названия интересующего нас стихотворения.

Не менее окказиональна, полемична для размышления о поэзии и вторая часть названия. Ряд известных стихотворений имеет в названии и тексте слово *поэт* («Разговор книгопродавца с поэтом» А. С. Пушкина, «Поэт и гражданин» Н. А. Некрасова, у М. Цветаевой «Поэт», у А. Ахматовой два стихотворения с таким названием и т. д.). Оно дается в само собой разумеющемся единственном числе (или понимается как поэт вообще). В любом случае утверждается уникальность дара, неповторимость, избранность поэта в отличие от других, многих. Маяковский же обращает свой *приказ* многим – *армии*, представление о которой, в первую очередь, соотносится с множеством людей, связанных подчинением.

Но он актуализирует другое значение слова: в логике его стихотворения слово *армия* используется как выражение силы, мощи. В оксюморонном по сути словосочетании «армия искусства», заключающем в себе идею сплочения усилий художников, можно видеть метафору. Если *армия*, в наиболее распространенном понимании слова, предназначена для охраны своей территории и захвата чужой,

---

<sup>2</sup> «Левыми» во времена Маяковского называли художников, которые в поисках новых форм, новых выразительных возможностей искусства (живописи, слова, др.) резко порывали с традициями прошлого и современности. Позиция поэта этого направления прямо обозначена им в названии стихотворения «Левый марш» (отметим также важное для «Приказа» слово *марш* в названии), редактируемого им журнала 20-х гг. «Левый фронт искусства». Определение «авангард» по отношению к футуристам и близким им художникам утверждалось в России с начала 1990-х гг. в процессах сближения отечественного искусствознания с зарубежным, усвоения языка его дефиниций.

<sup>3</sup> Н. С. Сироткин обнаруживает культурно-исторические основания и для поэтического жанра на основе приказа в немецкой и русской литературе эпохи войн и революций, в 1916–1918 гг. [Сироткин, 2001]. Но в русской поэзии произведения с такой жанровой дефиницией в названии он находит только у Маяковского.

<sup>4</sup> Например, у Пушкина в «Евгении Онегине»: «...в садах Лицея... *являться муза* стала мне». Можно отметить появление нового слова, важного для понимания дела поэта, у старшего современника Маяковского – А. Блока. В цикле «Ямбы» (1907–1914) есть стихотворение, которое достаточно твердо, если не жестко, начинается строкой «Да. Так *диктует вдохновенье*» (в другом варианте используется слово того же значения – *велит*). О важности, осознанности у Блока этой позиции, развивающей по-своему линию некрасовского «Поэта и гражданина» в сторону Маяковского, свидетельствует его (Блока) решение открыть третий том лирики этим стихотворением, явно выражающим новые для своего времени и для него самого императивы [Блок, 1971, с. 334].

то территория, на которую, по Маяковскому, должна быть обращена энергия «армии искусства», – это «сердца и души» людей. Поэт использует в этой метафоре смысловой потенциал укорененных в сознании формул из похвальных речей о выдающихся деятелях, писателях, художниках: «завоевал доверие и симпатии», «завоевал любовь читателей, зрителей».

Он развивает эту семантику в армейских номинациях. Причем использует те слова, которые связаны с организацией, мобилизацией, готовностью людей действовать в армейской практике, но одновременно имеют отношение и к искусству: на это указывают слова «барабан», «марш». И продолжает, утверждает этот ряд знаков упоминанием инструментов, средств выразительности исключительно из сферы искусства, отметим, во множественном числе: *звуки/буквы, песнь, рояли, кисти, палитры*. Они выступают в функции специфического оружия – средства завоевания художниками разных видов искусства – «армией искусства» человеческих «сердец и душ». Придававший особое значение действенности произведений искусства, Маяковский разовьет метафору оружия «Приказа», его метаструктуру и метапоэтику в поэме «Во весь голос».

Но начинается стихотворение с самого общего представления ситуации в искусстве, действующих в нем сил и прежде всего с тех, кого поэт не принимает, кому должна прийти на смену «армия искусства». Эту *армию* предстоит создавать. А пока заметны другие – *старики*. Их много.

- 1 Канитель стариков бригады
- 2 канитель одну и ту ж.
- 3 Товарищи!
- 4 На баррикады! –
- 5 баррикады сердец и душ<sup>5</sup>.

*Канитель* в первом и прямом значении – длинная тонкая металлическая нить. Поэт использует переносное значение слова, с которым связывают однообразно, долго, с проволочками тянущееся дело. Усиливает ощущение утомительной однотонности, однообразия деятельности *стариков* плеоназм – повторение слова как прием: именно его видим, и тоже в ударной, сильной позиции начала второго стиха. Но в одном случае слово вводится в форме глагола, в другом – в форме существительного. Таким образом, деятельность *стариков*, какой бы сомнительной она ни была в глагольном – действенном выражении (*канительят*), в существительном (*канитель*) замирает. Смена частей речи только подчеркивает суть происходящего: медленно, с ненужными задержками тянется *одно и то же*.

*Они* сразу обозначены возрастом. У стариков, как правило, слабеют силы, уменьшаются возможности, а главное, они плохо воспринимают новое. И *бригады стариков* с их деятельностью-«канителью» резко отдвигаются одним словом-обращением (тоже множественного числа), ломающим ритм фрагмента. Это призывное слово «Товарищи!» занимает собой всю 3-ю строку, и именно оно задает всему началу стихотворения энергию приказа; 4-я строка усиливает его призывной и мобилизующей конструкцией – тоже одним словом – существительным с предлогом: «На баррикады! – ». Заканчивающее строку необычное тире после восклицательного знака вводит семантически важное уточнение в следующем стихе: «баррикады сердец и душ!». *Стариков бригады* оказываются связаны рифмой с *баррикадами* и таким образом как бы включаются в число тех, кто отгородился, *забаррикадировался* от всего нового.

Задача, стоящая, по Маяковскому, перед *армией искусства*, – преодоление инерции мышления в самом широком смысловом диапазоне этого слова – и ста-

---

<sup>5</sup> Здесь и далее стихотворение «Приказ по армии искусства» цитируется по: [Маяковский, 1978, т. 1, с. 176–177]. Нумерация строк везде наша.

риков в искусстве, и тех, кто отгородился внутренними баррикадами, кто мыслит старыми представлениями (*из сердца старое вытри*). И чем полнее звуковое совпадение слов *бригады – баррикады*, тем острее ощущается противопоставление *стариков товарищам*. На тот же эффект работают рифмы 2-й и 5-й строк; он (эффект) усиливается числом «потраченных» слов. На характеристику результатов деятельности *стариков* понадобилось четыре лексических единицы *одну и ту ж* – в приказе *товарищам* рифмующаяся часть предельно кратка, действенна: *и душ*.

Но при этом у Маяковского нет речи о войне, борьбе, уничтожении одних другими, что, казалось бы, предполагала семантика слова *армия* в названии стихотворения. Каждая сторона реализуется деятельностью в своем направлении. *Старики* тянут свое, привычное с давних пор. *Приказ-призыв* поэта к собиранию сил в армию обращен к тем в искусстве, кто воодушевлен идеей переустройства мира<sup>6</sup>, кто устремлен к поиску нового во всех сферах жизни.

Рифмы, связывая созвучиями стихи, с одной стороны, выделяют, оформляют первые пять строк в относительно самостоятельный фрагмент стихотворения по типу не обозначенной пробелом строфы. С другой стороны, обыгрывая обозначенную в названии форму приказа, Маяковский в необозначенном первом его «пункте» представляет расстановку сил – два фронта: это мало на что способные, но подавляющие количеством *стариков бригады*<sup>7</sup> и *товарищи*, к которым обращен приказ-призыв. Последние пока не характеризуются. Но им указано направление действия: *на баррикады сердец и душ*. Им еще только предстоит проявить силу воздействия своих произведений, сопоставимую с *армейской*.

Интересно, что ни те ни другие, как в загадке, не названы прямо по их профессиональной деятельности. Выражающие их метапоэтические структуры отмечены, во-первых, множественным числом каждого слова, их представляющего, во-вторых, синтаксическими способами сообщения о разном их энергетическом потенциале. Ощущение количества первых усиливается тем, что для их обозначения понадобилось два существительных с семантикой множества (*стариков бригады*) и глагол множественного числа *канителют*. Другая сторона – *товарищи* характеризуется не количеством слов, а слитностью, единением в обозначении их одним словом, специфически звучащим в дни революции.

Для метапоэтических структур начального фрагмента стихотворения характерно специфическое использование приема повторения важных в смысловом отношении единиц в представлении одной и другой группы. В началах первых двух стихов повторяются слова с корнем *канител*, несущие семантику торможения и не только собственной деятельности. В 4-м и 5-м стихах тоже есть повторяющееся слово, причем точно повторяющееся – *баррикады*. Слово длинное, но одно. И на фоне многословных двух первых строк третья из одного слова *Товарищи!* как будто включающая энергию стиха, поворотная, а за ней и четвертая, тоже состоящая из одного слова, подчеркнута кратки, динамичны. Слово *баррикады* концентрирует на себе внимание повторением в сильной позиции начала 5-го стиха.

Отсутствие созидательного потенциала деятельности *стариков* парадоксально заострено тем, что разговор о них начинается глаголом, но глаголом, сообщающим о «действии пустом», – «канителют». Обращение к *товарищам* в переломной,

---

<sup>6</sup> Здесь неуместно обсуждать долгосрочные результаты двух революций 1917 г. (февральской и октябрьской): «лицом к лицу» их результаты никто не мог предположить. Пафос необходимости переустройства старого мира, романтическую (или утопическую) веру в возможность благотворного преобразования России разделяли в начальную пору новой власти многие (см. статью А. Блока «Интеллигенция и революция» (1918) и др.).

<sup>7</sup> Первое значение французского по происхождению слова *бригада* – воинское соединение.

меняющей энергию фрагмента 3-й строке и в двух следующих выражено в подчеркнуто безглагольных формах. Но это не лишает строки энергии действия. Напротив, предельно концентрирует, собирает ее для «рывка», для прорыва *баррикад* в существительном «товарищ», заряженном энергией революции, сделавшей его главным обращением между ее *сотворившими*<sup>8</sup>.

Слово *баррикады* семантически связано со словом *армия* в названии. В составе уточняющей конструкции *баррикады сердце и души* собирается, концентрируется, оправдывается, объясняется возможность его использования в метапоэтической структуре стихотворения в целом. Уточняющая конструкция *баррикады сердце и души* важна для этой структуры как минимум в двух аспектах. Кроме чисто семантического аспекта, в парном соединении слов *сердце и души*<sup>9</sup> (существенно уточняющем содержание слова *баррикады*) можно видеть сигнал для последующего размышления о парности созвучий в рифмах.

Решение задачи создания нового искусства, способного поднять дух, включить в общее дело каждого, Маяковский в конце 1918 г. в определенном смысле связывает с футуристами, большая часть которых осталась на родине (силы символистов, акмеистов к этому времени оказались распылены, рассеяны).

- 6 Только тот коммунист истый,
- 7 Кто мосты к отступлению сжег.
- 8 Довольно шагать, футуристы,
- 9 в будущее прыжок!

(Здесь и далее все выделения в стихотворных фрагментах наши. – В. Г., А. Х.)

Последовательность в тройном созвучии обозначения разных сил (в рядом стоящих словах в 6-й строке *коммунист истый* и *футуристами* в уточняющей 8-й строке) возникла, думается, с мыслью отнюдь не только о партии, совершившей переворот<sup>10</sup>. Маяковский мыслит романтическими контрастами. Прошлому, старому, известному до мелочей – *грошей* («Довольно грошовых истин. / Из сердца старое вытри»), о котором продолжают *канителить стариков бригады*, задерживая общее движение, он противопоставляет будущее<sup>11</sup>. Цель определяется сло-

---

<sup>8</sup> Маяковский ощущает, видит, слышит в слове «товарищ» важное для него как для поэта созвучие из четырех звуков, которые ощутимы в словах «творец», «творчество».

<sup>9</sup> В финале стихотворения «Поэт рабочий», опубликованного через неделю после «Приказа» во втором номере той же газеты «Искусство коммуны», читаем: «сердца такие ж моторы, душа такой же хитрый двигатель». Формула с теми же двумя словами-знаками обнаруживает в числе других метаструктурную и, соответственно, метапоэтическую связь этих стихотворений.

<sup>10</sup> Если бы Маяковский думал об этой партии, он нашел бы возможность назвать ее в соответствии с реальностью времени. И нашел бы возможность поставить ее определение в сильной позиции начала или конца строки. Здесь слова *коммунист* (объединение людей по политическим целям), так же как и *футурист* (член литературного объединения), поставлены в середины стихов, в то время как вся синтагма устремлена к своему завершению – поэт *ищет* те силы, которые окажутся способны совершить *в будущее прыжок*. Вступивший в РСДРП(б) в 1908 г. пятнадцатилетним Маяковский вышел после третьего ареста семнадцатилетним не только из одиночной камеры Бутырской тюрьмы, но и из партии большевиков. Он фиксирует в изданиях разных лет этот факт в своеобразной автобиографии «Я сам»: «прервал партийную работу», поставил выше нее работу в искусстве [Маяковский, 1978, т. 1, с. 51]. Соответственно, в 8-й строке «Приказа» поэт сначала обращается к футуристам и тут же в 9-й строке уточняет и расширяет адрес, обращая свой призыв ко всем, способным его услышать. В таком контексте семантика слова *футурист* может интерпретироваться в первичном значении его латинской основы: *В будущее прыжок!*

<sup>11</sup> Именно этим словом Маяковский начинает другое свое стихотворение декабря 1918 г. «Той стороне»: «Будущее ищем. // Исходили версты торцов...»

вом, подчеркнуто не политического (социализм или коммунизм), а самого широкого временного и романтически неопределенного содержания.

Номинация *коммунисты* в этом контексте представляется достаточно условной и может быть, просто словом, которое удачно, точно, красиво (если можно это слово употребить по отношению к Маяковскому) рифмуется со словом *футуристы*. К ним как к товарищам прямо обращается Маяковский. Их он призывает не медлить, не «тянуть канитель» – совершить «в будущее прыжок». Мотивы движения (в том числе, движения времени) в произведениях Маяковского постоянные<sup>12</sup>. Они связаны с семантикой жизни, а стояние/сидение, торможение, напротив, отмечены знаками смерти [Головчинер, 2001].

Показателен грамматический строй приказов, по сути, – призывов Маяковского. Как большинство побудительных конструкций, они представляют собой неполные предложения: «На баррикады!» «В будущее прыжок!» (и в конце стихотворения: «Довольно грошовых истин!», «На улицу, футуристы, барабанщики и поэты!»). В них отсутствуют выражающие действие глаголы, что не мешает воплощению идеи движения, скорости и эффективности воздействия – и в создании, и в восприятии текста не стоит тратить время, полностью прописывать, проговаривать полное предложение, если смысл его и так ясен – надо действовать.

Следующий фрагмент по своему словарю, материалу кажется весьма далеким от начального. Ясность, определенность предшествующего лирического высказывания в стихах 1–9 отступает перед энигматичностью следующих строк.

- 10 Паровоз построить *мало* –
- 11 накрутил колес и утек.
- 12 Если песнь не *громит* вокзала,
- 13 то к чему переменный ток?
- 14 *Громоздите* за звуком звук вы
- 15 и вперед,
- 16 поя и *свища*.
- 17 Есть еще хорошие буквы:
- 18 *Эр,*
- 19 *Ша,*
- 20 *Ща.*
- 21 Это *мало* – построить *парами,*
- 22 *распушить* по *штанине канты.*
- 23 Все совдепы не сдвинут *армий,*
- 24 если *марш* не дадут *музыканты.*

Первые (10–13-я строки) и последние четыре стиха (21–24-й) в этом фрагменте организованы по типу частушки. Маяковский ценил, особенно широко и очевидно использовал выразительные возможности малых жанров фольклора в период работы в РОСТА<sup>13</sup>. Но «Приказ» 1918 г. свидетельствует о том, что художествен-

---

<sup>12</sup> «Поэт, подгоняющий и обгоняющий время, – постоянный образ у Маяковского» – писал в 1930 г. хорошо знавший его и его творчество Р. О. Якобсон [Якобсон, 1990, с. 88]. И сам Маяковский в статье «Как делать стихи» 1926 г. отмечал принципиальную важность решения художником временных отношений: «...поэт... должен подгонять время. Медленный ход времени заменить переменной места, в день, проходящий фактически, пропустить столетие в фантазии» [Маяковский, 1978, т. 11, с. 253]; «слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают настолько же вперед, чтобы тащить понятое время» [Там же, с. 252].

<sup>13</sup> Он приводит в статье «Как делать стихи» (1926) пример своей работы того времени: «Милкой мне в подарок бурка / и носки подарены. / Мчит Юденич с Петербурга, / как наскипидаренный». И поясняет: «Для действия частушки необходим прием неожиданной

ный потенциал, действенность частушки, как и загадки, он почувствовал раньше, чем в «дни и ночи РОСТА». Своеобразное свидетельство этому находим в стихах 10–13 и 21–24. Организация каждого из этих фрагментов-синтагм отвечает принципу частушки (вспомним: частушка тем интереснее, чем менее связаны содержательно стянутые неожиданной рифмовкой двустрочия<sup>14</sup>).

Центральная часть стихотворения (стихи с 10-го по 24-й) заинтриговывает. Кажется случайным набор слов *паровоз, колеса, песнь, вокзал, штанина с кантами, переменный ток, звуки, буквы*. Они поражают отсутствием прямых причинно-следственных связей. Принцип антилогики частушки усилен в этой части энигматичностью. Маяковский использовал художественный потенциал загадки как жанра устного народного творчества с его требованием сотворчества, готовности воспринимающего сознания к некоторым умственным усилиям в поисках разгадки. Поэт здесь не дает готового ответа. Разнообразие его *загадочных* аргументов в пользу своего понимания задач поэзии тем интереснее в своей выразительности, чем менее они сразу ясны и понятны, чем больше требуют сотворчества<sup>15</sup>.

В сущности, и в этой части стихотворения речь идет о том, что до сих пор сделано *мало* для осуществления *прыжка* в будущее. Взгляд выхватывает детали, располагающиеся между двумя *мало*: от 10-го стиха «паровоз построить *мало*» до «это *мало* построить парами» в 21-м. Слово *парами* здесь представляется ключевым, в нем отгадка – Маяковский отрицает рифму как самоцель поэзии. Не достаточно движения *парных колес по паре проложенных для паровоза рельс* – ничтожно значение слов, объединенных лишь рифмами. Они уподоблены украшениям сомнительного свойства – *распушенным по штанине кантам*; и штанин (помечено в словарях как разговорное, обыденное), как правило, бывает две. Для скорейшего движения в *будущее* нужна поэзия другого свойства, другого масштаба (не пешего хода двух даже не ног, а метафорически – штанин) и движения с другой скоростью. В этом контексте и *паровоз с вокзалом* обретают свою логику.

Паровозу с колесами, на котором можно *утечь* – убежать<sup>16</sup> по-своему противопоставлена *песнь*<sup>17</sup>, которая *гремит* так, что может *разгромить* – разрушить вок-

---

рифмовки, при полном несоответствии первого двустрочия со вторым» [Маяковский, 1978, т. 12, с. 242].

<sup>14</sup> Тот же принцип семантического противопоставления связанных рифмовкой строк о канителиющих *стариках* и приказе *товарищам* можно заметить в начальных строках стихотворения.

<sup>15</sup> «Великий художник требует, чтобы его... осваивали... мы должны затратить усилия... чтобы труд, завещанный и подаренный нам поэтом, обратился внутри нас в благородную силу, обогащающую нашу натуру, в силу, уводящую нас из захламленного эгоизма и ограниченности в пространство великого мира» [Платонов, 1980, с. 111].

<sup>16</sup> Заметим, что сразу после революции началось бегство из России части населения в страны, где жили по-старому. М. Булгаков наметил эту тему в «Днях Турбиных» (в образах Тальберга, гетмана и массы внесценических персонажей вроде главнокомандующего армией князя Белорукова), развил в пьесе «Бег».

<sup>17</sup> Маяковский использовал в 12-й строке непривычное в современном языке слово *песнь*. А. П. Квятковский определил его как «название произведения на эпическую или героическую тему» и привел в качестве примеров «Песнь об Авдотье-рязаночке», «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина [Квятковский, 2013, с. 301]. У этого же автора в том же издании (важно: в связи со словом *марши*, появившемся в 24-й строке «Приказа») находим информацию о том, что «родоначальником маршевой формы стиха, рассчитанной на декламацию, а не на пение под музыку» был Маяковский [Там же, с. 218]. До него марш был издавна известен как музыкальная форма, у него появляются стихотворения: «Наш марш», «Левый марш» и др. Таким образом и его *песнь*, и его *марши* сохраняют в «анамнезе» привкус древнего текста, рассчитанного на звучание в открытом пространстве.

зал<sup>18</sup>. Если вспомнить, что мотив движения для Маяковского означает жизнь, а стояние – смерть, все становится яснее. Со словом *паровоз* связана семантика движения, но явно недостаточного для людей, устремленных в будущее (позволяет только *утечь*). Другая энергия, соотносимая с переменным током, – энергия хорового исполнения песни метафорически соответствует, по Маяковскому, тому, что требует исторический момент: песнь *армии* может *греметь*, подобно *грому*, сопровождающему молнию, *разгромить* вокзал – место *стоянки* паровоза. Таким образом, в метапоэтике целого не связанные логически (на первый взгляд) созвучия, слова, строки обнаруживают внутреннюю, иррационально-поэтическую логику, несут в себе ключевые смыслы произведения, утверждают на фоне *канители стариков* необходимость создания искусства другой энергии, другой силы воздействия.

Энигматичность усиливается за счет элементов футуристической экспериментальности фрагмента. Последнее ощутимо в строках 14–20 с окказиональными дееспричастиями (*ноя и свища*), указанием на *хорошие звуки/буквы*, выделением их в отдельные строки. То, что названные *эр, ша, ща* хороши, доказывает по-своему и сам автор активным предшествующим и последующим их использованием. Но, может быть, еще более важно то, что современники Маяковского, скольконибудь внимательно следившие за публикациями футуристов, были в курсе их предпочтений в поэтическом языке, в том числе и в фонетике. Будетляне-речетворцы, отрицая «безголосую, томную, сливочную тянучку поэзии», ощущали и утверждали «новую жизнь согласных и гласных». Маяковский в «Капле дегтя» один из трех пунктов манифеста футуристов связывал с необходимостью «слопать старый язык, бессильный догнать скач жизни» [Русский футуризм, 2000, с. 44, 45, 47, 61]. В поэме «Облако в штанах» одной из причин отрицания современной поэзии была обозначена ее неспособность выразить состояние *улицы*: «улица муку молча перла», «улица корчится безъязыкая, / ей нечем кричать и разговаривать». *Хорошими* в «Приказе» названы звуки/буквы, выражающие сильные чувства, выводящие лирику из замкнутого, камерного *мирика* в пространство улиц, широких временных просторов – туда, где *пересматривается миров основа*.

После затягивающих своей загадочностью, как «Черный квадрат» К. Малевича, стихов о звуках/буквах особенно четко, ясно, сжато, афористично в конце рассматриваемого фрагмента (и практически в центре стихотворения) сформулирована главная мысль:

- 23 Все совдепы не сдвинут армий,  
24 если марш не дадут музыканты.

В 23-м стихе возникает самое современное в стихотворении, сугубо русское по своему словообразованию, приковывающее внимание слово-понятие *совдепы*. Действенность документов новых органов власти оценивается в лирической системе стихотворения как сомнительная: только приказами, указами, постановлениями не изменить сознание массы людей, не снять *баррикад* их внутреннего сопротивления. Отрицательные конструкции в 23-м и 24-м стихах формально, грамматически как будто уравнивают семантику двух частей предложения. Но в 24-м поэт ощутимо поднимает сферу *искусства* обозначением в сильной позиции конца стиха и всей синтагмы именно *музыкантов* – людей искусства, осознавших его (искусства) и свои новые задачи.

---

<sup>18</sup> Явление резонанса, возникающего при слаженном движении массы людей в ритме марша, может быть разрушительным. Чтобы избежать его в силу четко организованного шага, воинская часть перед тем, как ступить на небольшой мост, получает команду «вольно».

После концентрирующих основную мысль 23-й и 24-й строк поэтическая стратегия стихотворения снова меняется. Маяковский использует обратные связи, собирая, стягивая смыслы предшествующего текста, обращает нас к 10–20-й строкам, где речь шла о песне, подобной грому, – песне, заряжающей энергией, подобной переменному току электричества, о звуках и буквах, которые создают этот эффект, и об особом значении отдельных звуков/букв. Названная здесь *p* в сочетании с *б* и *л* создает особую музыку стиха Маяковского в последующих 25–30-й строках повторением звукосочетаний в словах – названиях музыкальных инструментов, перемещением их из строки в строку: с последнего – акцентирующего места в стихе на первое, столь же важное (*тащите рояли – рояль раскроя ли*), или с первого места в одной строке – на первое же в следующей. Так, слово *барабан* начинает 26-ю строку (оказывается первым из трех ее самостоятельных лексических единиц) и в следующем, 27-м стихе утверждается как единственное. Подобно тому как в 12–20-й строках речь шла о звуках/буквах *песни* – поэтического текста, в звучании 25–30-й строк словесный ряд с названиями музыкальных инструментов превращается в музыкальный поток.

25 На улицу тащите *рояли*,  
 26 *барабан* из окна *багром!*  
 27 Барабан,  
 28 *рояль раскроя ли*<sup>19</sup>,  
 29 но чтоб *грохот* был,  
 30 чтоб *гром*.  
 31 Это что – корпеть на заводах,  
 32 перемазать рожу в копоть  
 33 и на роскошь чужую  
 34 *в отдых*  
 35 осовелыми глазками хлопать<sup>20</sup>.

В строках 31–35 Маяковский закономерно и логично обращается к театру. Не акцентируя в тексте возможность синтеза в нем выразительных возможностей всех других искусств, он констатирует ситуацию отсутствия в современном репертуаре новых пьес, интересных новым зрителям, – тем, что приходят с заводов с неотмываемой *копотью* на лицах (аналог нечистых в «Мистерии-буфф»). И так же, как действия чистых в пьесе служат обману нечистых (чистые подчиняют их политически, обворовывают – съедают все, ими добываемое [Головчинер, 2007]), так и *канитель стариков* в театральной и других ее формах в «Приказе» метафорически выполняет те же цели: «ворует» время нового зрителя, отвлекая от осмысления насущных проблем, кормит *грошовыми истинами* репертуара прошлого<sup>21</sup>. Это становится основанием подведения итога, формулировки понимания

<sup>19</sup> «Рояль раскроя ли» – рояль раскрыв.

<sup>20</sup> Хочется предостеречь от использования текста «Приказа» (да и много другого) по источникам Интернета. На трех сайтах (<http://pishi-stihi.ru/prikaz-po-armii-iskusstva-mayakovskij.html>; <http://stihi-rus.ru/1/Mayakovskiy/37.htm>; <https://rupoets.ru/vladimir-mayakovskij-prikaz-po-armii-iskusstva.html>) вместо слова *осовелыми* у Маяковского набрано слово *осоловелыми*, что искажает образ и выразительность мысли поэта. В звучании последнего слышится *соловей* – птица, известная пением, ее образ имеет основание рассматриваться в связи с художественным творчеством, в то время как включенная в слово *осовелыми сова* славится зорким зрением лишь в темноте и слепотой при свете. Маяковский пишет именно об *осовелых глазках* трудящегося люда: не может он *видеть* вечером на освещенной сцене, где идут дореволюционные спектакли – большей частью из жизни высшего сословия, того, что сколько-нибудь соответствует его запросам.

<sup>21</sup> В пьесе М. Булгакова «Багровый остров» 1928 г. угроза закрытия спектаклей с именами царских особ в названиях – «Иван Грозный», «Мария Стюарт», «Царь Эдип» застав-

поэтом современного состояния искусства в 36–37-й строках и задач на перспективу в следующих – строках 40–44.

- 36 Довольно грошовых истин.  
37 Из сердца старое вытри.  
38 Улицы – наши *кисти*.  
39 Площади – наши *палитры*.  
40 *Книгой* времени  
41 *тысячелистой*  
42 *революции дни не воспеты*.  
43 *На улицы, футуристы,*  
44 *барабанички и поэты!*

Улицы и площади 38-й и 39-й строк связаны семантически с уже цитированными стихами из «Облака в штанах» (*улица муку молча перла*): улица/площадь не имела языка – своей поэзии, чтобы муку выразить. Насущная необходимость ее создания усиливается дважды повторенным призывом-приказом «На улицу...!» в 25-й и в предпоследней, 43-й строке.

В финале «Приказа» Маяковский создает сильный в своей космической выразительности визуальный образ города. Как будто сверху, с большой высоты видит он пространство улиц, похожих на кисти в стакане, площадей, напоминающих палитры художников. И вслед за этим только упоминанием *Книги*<sup>22</sup> *тысячелистой* поэт расширяет до тысячелетий временное пространство стихотворения: соотносит современность с эпохой первотворения мира, ведет читателя к мысли о всемирно-историческом масштабе происходящего, ставит задачу его представления в новой Библии. Эту задачу не решить одиночкам, она под силу только *армии искусства*.

Маяковский ощущает и как поэт выражает «лицом к лицу» всемирно-исторический масштаб происходящего на его глазах в образах-категориях христианства как древнейшей культуры<sup>23</sup>. Происшедшие в России 1917 г. события не были в его сознании целью и удовлетворяющим его результатом, внутренне он был устремлен к третьей революции – революции духа, революции *сердце и души*, которую видел впереди<sup>24</sup>.

И новую историю, и *Книгу тысячелистую* об этой грандиозной истории предстоит создавать. И надежду на создание Книги тысячелистой Маяковский связывает уже не столько с футуристами (не случайно он оставляет их обозначение в предпоследней строке), сколько с новыми силами в самых разных видах искусства. Эта установка поэта обозначена в сильной позиции последнего стиха – в самом широком его обращении к *барабаничкам и поэтам*. К ним, читаем, – ко всем, как к будущей *армии искусства*, направлена художественная логика, лирическая энергия стихотворения.

---

ляет директора театра заказывать «до мозга костей идеологическую пьесу» молодому журналисту.

<sup>22</sup> Книга по-гречески – *библио*.

<sup>23</sup> «Мы разливом второго потопа перемоем миров города» («Наш марш»), «Довольно жить законом, данным Адамом и Евой» («Левый марш»). Тема и развернутый в действии метафорический образ *очищения* земли положены в основание пьесы «Мистерия-буфф». [Головчинер, 2007, с. 153–174].

<sup>24</sup> «Это что! / Пиджак сменить снаружи – / мало, товарищи! Выворачивайтесь нутром», – завершает Маяковский стихотворение «Радоваться рано», опубликованное через неделю после «Приказа» в той же газете «Искусство коммуны». «Поэт выдвинул в своих стихах и поэмах проект новой, послеоктябрьской духовной революции» [Кантор, 2008, с. 91].

Финальная часть «Приказа» прочно связана с его началом. То же можно сказать об ансамбле произведений на им обозначенную тему: образы первого произведения отчетливо прорастают в последнем. В первом стихотворении семантически закольцованы *старики* 1-й строки и *старое* 36-й строки; и параллельно им *канитель* 1–2 строк и *грошовые истины* 37-й<sup>25</sup>. В последней поэме эти метазнаки получают развитие, сконцентрируются в образе вышедших из употребления «стершихся пятаков», интересных лишь нумизматам («Мой стих дойдет, / но он дойдет не так... / <...> / не как доходит к нумизмату стершийся пятак» [Маяковский, 1978, т. 6, с. 177]).

Но еще объемнее, масштабнее и поэтически более мощно утверждающая линия «Приказа» предстанет в поэме «Во весь голос». В 1918 г. поэт призывал к созданию «армии искусства». В 1930 г. он представляет себя как поэта и свою поэзию в контексте армейской семантики не только рядом точечных метазнаков и метаструктур в разных местах поэмы<sup>26</sup>, но концентрирует эту семантику в цепочке метафор – предьявляет мысленному взору *развернутые страницы* своих произведений как *парад войск*. И делает это в центре поэмы – в 28 из 244 стихов поэмы (120–148-м), подобно тому как поместил в центре «Приказа» основную его мысль («Все совдепы не сдвинут армий / если марш не дадут музыканты»). Таким образом, «Приказ» и «Во весь голос» оказываются близки и способом развертывания целого, логикой убеждения.

Был глубоко прав Якобсон, утверждая, что «поэтическое творчество Маяковского от первых стихов... до последних строк едино и неделимо. Диалектическое развитие одной темы. Необычайное единство символики. Однажды брошенный символ далее развертывается, подается в ином ракурсе» [Якобсон, 1990, с. 75]. В этом можно убедиться на примере не самого известного стихотворения поэта. Его позиция как художника, образная система ее представления, знаковые компоненты и их связи в метапоэтике «Приказа по армии искусства» заслуживают самого серьезного внимания в силу их устойчивости, перспективности проявления и значения для интерпретации других произведений Маяковского, в том числе и одного из вершинных его произведений – поэмы «Во весь голос».

### Список литературы

- Блок А. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 3.  
Головчинер В. Е. Контекст стихотворения В. Маяковского «Прозаседавшие-ся» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2001. № 1(26). С. 50–57.  
Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Том. пед. ун-та, 2007. 320 с.  
Горб Б. Шут у трона революции. М.: Улисс-медиа, 2001. 610 с.  
Кантор К. М. Тринадцатый апостол. М., 2008. 368 с.  
Катанян В. А. Маяковский: хроника жизни и деятельности. М.: Сов. писатель, 1985. 648 с.  
Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: РГГУ, 2013. 584 с.  
Киселев В. С. Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2004. № 282. С. 184–190.

---

<sup>25</sup> *Старое – грошовое* в момент исторического перелома предстает как метазнак искусства прошлого. Через две недели, поэт существенно уточнит свою позицию: в стихотворении «Той стороне»: «Когда ж / прорвемся сквозь все заставы, / и праздник будет за болью боя, – / мы / все украшенья / расставить заставим – любите любое!» [Маяковский, 1978, т. 1, с. 184].

<sup>26</sup> «Я... / революцией мобилизованный и призванный / ушел на фронт», «железки строк... старое, но грозное оружие», ««умри мой стих, / умри, как рядовой, / как безымянные / на штурмах мерли наши» и др.

- Маяковский В. В.* Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1978.
- Платонов А.* Размышления читателя. М.: Современник, 1980. 287 с.
- Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. Томск, 2004.
- Русский футуризм. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. 479 с.
- Сироткин Н. С.* Жанр «приказа» в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. 2001. № 4.
- Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.
- Штайн Э.* Метапоэтика – размытая парадигма // Филологические науки. 2007. № 6. С. 41–50.
- Якобсон Р. О.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 6 (ноябрь-декабрь). С. 73–98.

V. E. Golovchiner<sup>1</sup>, A. V. Herber<sup>2</sup>

*Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation*

<sup>1</sup>vgolovchiner@gmail.com, <sup>2</sup>rector@tspu.edu.ru

**«I know the power of words...» or the metapoetics of the poetry  
«An order to the army of art» of V. Mayakovsky  
(on the 125th anniversary of the poet's birth)**

The present work studies for the first time the poetics of the poem «Priказ po armii iskusstva» («An order to the army of art»). It reveals a complex of images which is developed in the subsequent works by Mayakovsky on the theme of a poet and poetry. In the metaphor «the army of arts», Vladimir Mayakovsky uses the semantic potential of speeches about outstanding writers, artists: «he won trust and sympathy», «won the love of readers and spectators». Comparing the army forces being used to protect the native territory and seize the enemy's one, Mayakovsky considers «hearts and souls» of people to be the territory to which the creative energy is directed. «The army of arts» and other army semantics images are interpreted in the poem as metasigns expressing the poet's constant idea of uniting the efforts of artists and *power* of their creativity effect on people. It is specified by the logic of mentioning tools, devices of artistic expression in the sphere of arts (*sounds, letters, a song, pianos, brushes, palettes*) in the poem; they act as a specific weapon – means by which the artists of different arts conquer human «hearts and souls». The stability and importance of army semantics for Mayakovsky are seen in the perspective of its development, including the metapoetics of the poem «Vo ves' golos» («At the top of the voice»). The paper presents the authors' understanding of terms metapoetics, metasign, and metastructure.

*Keywords:* V. Mayakovsky, «An order to the army of art», metapoetics, metasign, metastructure, metaphoricalness, army semantics, artistic expression, chastooshka, riddle.

DOI 10.17223/18137083/65/7

**References**

- Blok A. A. *Sobranie sochineniy: V 6 t.* [Collected works: in 6 vols]. Moscow, Pravda, 1971, Vol. 3.
- Golovchiner V. E. *Epicheskaya drama v russkoy literature XX veka* [Epic drama in Russian literature of the 20th century]. Tomsk, TSPU publ., 2007, 318 p.
- Golovchiner V. E. Kontekst stikhotvoreniya V. Mayakovskogo «Prozasedavshiesya» [The context of the poem of V. Mayakovsky «In Re Conferences»]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 2001, no. 1 (26), pp. 50–57.

- Gorb V. *Shut u trona revoliutsii* [A fool at the revolution throne]. Moscow, Uliss-media, 2001, 610 p.
- Kantor K. M. *Trinadtsaty apostol* [The thirteenth apostle]. Moscow, 2008, 368 p.
- Katanyan V. A. *Mayakovskiy: khronika zhizni i deyatel'nosti* [Mayakovsky: a chronicle of life and work]. Moscow, Sov. pisatel', 1985, 648 p.
- Khatyamova M. A. *Formy literaturnoy samorefleksii v russkoy proze pervoy treti XX v.* [Forms of literary self-reflection in Russian prose of the first third of the 20th century]. Moscow, LRC Publ. House, 2008, 328 p.
- Kiselev V. S. Metatekst kak tip khudozhestvennogo tselogo (k postanovke problemy) [Metatext as a type of artistic whole (to the formulation of the problem)]. *Tomsk State University Journal*. 2004, no. 282, pp. 184–190.
- Kvyatkovskiy A. P. *Poeticheskiy slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, RSUH, 2013, 584 p.
- Mayakovskiy V. V. *Sobranie sochineniy: V 12 t.* [Collected works: in 12 vols]. Moscow, Pravda, 1978.
- Platonov A. *Razmyshleniya chitatelya* [Reflections of the reader]. Moscow, Sovremennik, 1980, 287 p.
- Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog. Vyp. 6: Formy samorefleksii literatury XX veka: metateksty i metatekstovye struktury* [Russian literature in the 20th century: names, problems, cultural dialogue. Iss. 6: Forms of self-reflection in the literature of the 20th century: metatexts and metatext structures]. Tomsk, 2004.
- Russkiy futurizm* [Russian futurism]. Moscow, IMLI RAN, Nasledie, 2000, 479 p.
- Sirotkin N. S. Zhanr "prikaza" v avangardistskoy poezii (futurizm i levyy ekspressionizm) [The genre of "order" in avant-garde poetry (futurism and left expressionism)]. *Philological Sciences*. 2001, no. 4.
- Shtayn E. Metapoetika – razmytaya paradigma [Metapoetics – fuzzy paradigm]. *Philological Sciences*. 2007, no. 6, pp. 41–50.
- Yakobson R. O. O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov [About the generation which has given away with its poets]. *Voprosy literatury*. 1990, no. 6 (Nov.-Dec.), pp. 73–98.