

Н.Л. Лейдерман

ТРАГЕДИЯ НЕВОСТРЕБОВАННОЙ ЛЮБВИ (ПОЭМА В. МАЯКОВСКОГО «ОБЛАКО В ШТАНАХ»)

В творчестве Маяковского особое место принадлежит поэме «Облако в штанах» (1915): здесь сошлись основные мотивы его ранней лирики, характерные образы-символы и лейтмотивы, были найдены приемы, которые в дальнейшем стали играть роль опорных конструктов его поэтического мира. А между тем, поэма до сих пор вызывает массу разночтений, некоторые из них спровоцированы самим автором.

По характеру своему «Облако в штанах» представляет собой *лирическую поэму*, то есть тот жанр, который только начинал формироваться в русской поэтической культуре («Соловиный сад» А. Блока появился совсем недавно – в 1910 г.). Но та разновидность лирической поэмы, которую выработал Маяковский, представляет собой, можно сказать, *наиболее экзотическую форму выражения взаимоотношений между душой человека и окружающим миром*¹.

Начать с того, что первоначально поэма называлась «Тринадцатый апостол», это заглавие было снято по требованию цензуры. Однако, даже замена заглавия не могла изменить семантический ореол, которым в поэме по замыслу автора должен быть окружен образ заглавного персонажа, осознающего себя Тринадцатым апостолом. Здесь это сам лирический герой (он и субъект речи, и центральное действующее лицо поэмы).

Следуя давней традиции жанра, Маяковский начинает свою поэму со Вступления. Но в классических лиро-эпических поэмах вступление адресовалось к другу-единомышленнику, с коим автор, субъект речи, намеревался поделиться своими наблюдениями над героем, объективированным персонажем, и размышлениями над перипетиями его судьбы. А в «Облаке» вступление – это вызов, который бросает лирический герой своим читателям (скорее слушателям – потому что сам строй речи героя «устный», говорной).

Кто они, те слушатели, к которым обращается «тринадцатый апостол»? Да опять те же особи мужеска и женеска пола, абсолютно лишённые хоть каких бы то ни было индивидуальных черт: «мужчины, залежанные, как больница, / и женщины, истрепанные как пословица». А ведь это те, кто составляет «приличное общество», интеллектуальную элиту. Вызов эпатирует своей грубостью, на грани оскорбления:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут
досыта изъяздеваюсь, нахальный и едкий.

Каков контраст образов-эмблем! На одном полюсе гротескная аллегория – «ваша мысль», изошренное манипулирование которой «приличное общество» горделиво считает своей привилегией над прочей человеческой массой, ассоциируется с выжиревшим лакеем, а мозг уподоблен засаленной кушетке. На другом полюсе романтически трагедийная синекдоха – «окровавленный сердца лоскут» поэта, которым он, подобно бесстрашному тореадору, будет дразнить, доводить до ярости «приличное общество».

Что же дает право лирическому герою саркастически грубо отзывать о «приличном обществе», а себя самого величать Тринадцатым апостолом?

Главное, что разводит лирического героя и «приличное общество» по разные стороны баррикад – это кардинально противоположное представление о сути и смысле любви. Лирический герой – это буквально персонифицированная «громеда-любовь», он настолько переполнен этим высоким чувством, что выразить его можно только гиперболой, и Маяковский изобретает крайне экспрессивный троп – гиперболизированную синекдоху: «А себя, как я, вывернуть не можете, чтобы были одни сплошные губы!» Потому-то он и претендует на звание Тринадцатого апостола – свое апостольское предназначение он видит в том, чтобы нести людям святое чувство любви, одаривать, согревать ею мир. (И далее по ходу сюжета в лирическом герое проступают то черты предтечи Мессии, то «двойника» Христа, то самого Иисуса.) Что же до особей из «приличного общества», то они в любви не видят ничего святого, для них это не более чем заурядная

¹ Обстоятельное типологическое обследование ранних поэм Маяковского выполнено В. Альфонсовым в его монографии «Нам слово нужно для жизни...» (Л., 1983).

гастрономическая процедура: «чинная чиновница ангельской лиги (...) губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги».

Так завязывается узел непримиримого конфликта между лирическим героем и «приличным обществом» одинокий могучий человек, неистово жаждущий избыть свое одиночество святым деянием любви, и «безлюбой» мир. Собственно, сюжет поэмы носит обостренно лирический характер: герой мечется в поисках отклика на свое чувство, и весь поэтический «тетраптих» есть четыре фазы блужданий, точнее – метаний, лирического героя в поисках отклика на свою любовь.

Особенно пронзительно трагедия неостребованной любви заявлена в первой главе – это зона завязки конфликта, с самого начала придающая ему обостренный психологический характер. Состояние, в котором находится герой, ждущий ответа от любимой, выражено характерным для экспрессионистской поэтики ударным приемом. Маяковский берет расхожую метафору «у меня расходились нервы» и материализует ее, разворачивая в подробную картину нервного срыва:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он. И новые два
мечутся отчаянной четкой.

Далее отчаяние от безжалостных слов любимой женщины «Знаете – я выхожу замуж» тоже выражается посредством материализации тривиального оборота – «У меня сердце готово из груди выскочить»:

Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
.....
Нагнали каких-то.
Блестящие!
В касках!
Нельзя в сапожищах!
Скажите пожарным:
на сердце горячее лезут в ласках.

В лирической поэме, в отличие от поэмы лиро-эпической, поэтический образ мира выстраивается не из реалий, которые окружают человека (достаточно вспомнить «*soleur locale*» в романтических поэмах Пушкина и Баратынского, социальные обстоятельства, окружающие ге-

роев поэм Некрасова), а из тропов, передающих душевные состояния, эмоциональные реакции лирического субъекта. К образу мира в лирической поэме как нельзя уместен придуманный Берлинским термин – «царство субъективности». В лирических поэмах Маяковского целыми «строительными блоками» поэтического мирообраза выступают развернутые материализованные метафоры и метонимии – в них «овнешняется», становится телесно осязаемым необычайно обостренное, взвинченное душевное состояние личности, взыскующей любви.

Итак, первая фаза лирического сюжета завершилась тем, что Мария отвергла любовь лирического героя. Тогда он бросается со своим неостребованным чувством к иному адресату – к «улице безъязыкой», этой метонимией поэт обозначает городскую толпу, людские массы.

Улица изображается живым страдающим существом – у нее, как у кости, «Крик торчком стоял из глотки. / Топорщились, застрявшие поперёк горла, / пухлые taxi и костлявые пролетки». Крик – это бессловесное выражение боли и отчаяния², ощущение страдания улицы усилено мучительными аллитерациями: «ГОРОД ДОРОГУ МРАКОМ заПЕР». А сама улица уподоблена немощствующему существу, лишенному дара слова, а значит и способности мыслить: «Улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать», единственное, что она способна более ни менее внятно выговорить, это – «*Идемте жрать!*»

Лирический герой, преисполненный сострадания к «улице безъязыкой», хочет одарить ее своей любовью, помочь ей осознать себя и обрести свое слово. Он старается возбудить в обезличенной толпе чувство самоуважения, ради этого избирает эпатажирующий ход: в низком, грубом, даже физиологически отвратительном хламе, который принято считать неискоренимым атрибутом толпы, он «раскапывает» россыпи самых драгоценных духовных богатств:

Мы,
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, –
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

Так из нарочито сниженных подробностей и деталей складывается монументальный образ людей труда, которые держат «в своей пятерне

² Крик – это излюбленный образ, точнее – образ-философема в поэтическом арсенале экспрессионизма. Например, своего рода эмблемой экспрессионизма стало живописное полотно Э. Мунка «Крик» (хотя оно было написано в 1890-е годы, задолго до программного самоопределения этой художественной стратегии).

миров приводные ремни». (Впоследствии подобные образы будут разрабатываться в пролетарской поэзии.)

Лирический герой готов отдать свою душу этой толпе, готов стать ее поэтом, водителем, знаменосцем, чтобы помочь ей выйти из мрака бессознательного, бессловесного существования. Фактически он возлагает на себя миссию, которую принял Иисус Христос. Но Иисус стал искупительной жертвой за грехи человечества по велению Бога. А Тринадцатый апостол Маяковского сам, по собственной воле, распинает себя ради спасения человечества:

Где глаз людей обрывается куцый
Главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год³.

А я у вас – его предтеча;
я – где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.

Высокий эмоциональный накал слову героя здесь придает парадоксальное соположение двух тропов: буквально микронная литота («капля слезовой течи») преобразуется в «крест», на котором герой сам себя распял, а «крест» – это монументальная гипербола беззаветной самоотверженности, увековеченная в священных строках Нового завета. Далее, акцентируя жертвеннический, страдальческий характер своей готовности послужить людям, герой поэмы вновь берет расхожую риторическую метафору («Ради вас я готов душу отдать») и «материализует» ее в гиперболическую картину: «Вам я / душу вытащу, / растопчу / чтоб большая! – / и окровавленную, дам, как знамя».

Но обращение к «лице безъязыкой», готовность помочь ей обрести дар речи, выполнить роль предтечи, пролагающего дорогу к духовному просветлению, не услышаны толпою, всё равно во рту ее из всех слов «только два живут, жирея – / «сволочь» / и еще какое-то, / кажется – «борщ».

И после этого, второго грубого отторжения любви, которой Тринадцатый апостол хочет одарить людей, начинается следующая фаза лирического сюжета – погружение души в кошмар безумия.

Ах, зачем это,
откуда это
в светлое весело
грязных кулачищ замах!

³ В списке цензурных изъятий указано, что пророческая строка «грядет шестнадцатый год» была заменена на неопределенную «грядет который-то год» (См.: *Маяковский В.* Варианты и разночтения. – Т. 1. – С. 408, 409).

Пришла
и голову отчаянием занавесила
мысль о сумасшедших домах.

Третья глава поэмы – это картина бунта. Ее не обошел вниманием ни один исследователь, трактовки были выдержаны в официозном советском духе – как призыв к революции⁴. При этом, кажется, никто не заметил, что свои разбойные призывы к разрушению («Выньте, гулящие, руки из брюк – / берите камень, нож или бомбу, / а если у которого нету рук – / пришел чтоб и бился лбом бы!»), свои кровожадные кличи («Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников») лирический герой выкрикивает, впав в невменяемое состояние – Тринадцатый апостол, тот, что был «сплошные губы», теперь, отторгнутый миром, превратился в «грубого гунна» («Я – площадной сутенер и карточный шулер»). Сама коллизия психического срыва обрамлена соответствующим декорумом – образом грозового неба («Вдруг / и тучи / и облачное прочее / подняло на небе невероятную качку», «На небе, красный, как марсельеза, / вздрагивал, околевая, закат»). А завершается эта картина полным умопомрачением героя «Уже сумасшествие. / Ничего не будет. / Ночь придет, перекусит / и съест».

При этом сам образ лирического героя зыбится: то ли это простой смертный, чью любовь отвергла некая Мария, и он, обезумев, отождествил себя с Иисусом Христом, то ли это сам Иисус Христос, коему – «гогофнику оплеванному/ предпочитают Варавву», как и в библейские времена? Сближение образа лирического героя с образом Иисуса поддерживается такими знаками: он обращается к богородице как к своей родительнице («Я, / может быть, самый красивый, из всех твоих сыновей»), позже назовет Божий рай «домом моего отца». И дискурс с этого момента «удваивается»: в экстравертивной форме – в прямом слове героя, с одной стороны, выражается его собственное помраченное сознание, а с другой – в нем же подспудно, интровертивно, протекает как бы отстраненное наблюдение, доверенное читателю (так называемый «виртуальный дискурс»⁵).

⁴ Например, в монографии Ф.Н. Пицкель «Маяковский: художественное постижение мира» (ИМЛИ. – М., 1979) можно прочитать: «Важнейшая тема – тема революции (...) развивается в «Облаке» не непосредственно, а в проекции на пейзаж (...) На меняющихся красках и силуэтах пейзажа возникает извилистое и сложное развитие темы революции» (С. 77). Нечто подобное о «связи с народом, с революцией» пишет в своем анализе «Облака» В.О. Перцов (См.: *Перцов В.* Маяковский. Жизнь и творчество (1893–1917. – ИМЛИ. – М., 1969. – С. 268–270).

⁵ Эта дефиниция введена Ю.Е. Прохоровым для обозначения такого варианта коммуникации, «в котором ее экстравертивная фигура, основанная на определенном типе текста, в принципе как бы «замкнута» на этот текст, а не направлена «во вне», на обеспечение реальной коммуникации: на базе этого дискурса участник коммуникации сам должен организовать – в меру своих знаний

А четвертая фаза сюжета – это уже метания безумца по замкнутому кругу. Мир людей остается все тем же: только в еще более отвратительных подробностях выступает его низменно-потребительская сущность: «...А в экипажах лощился за жирным атлетом атлет: / лопались люди, / проевшись насквозь...» Картины природы по тональности соответствуют крайней степени отчаяния героя: «Дождь обрыдал тротуары...», «Всех пешеходов морда дождя обсосала...». Психологически мотивировано возвращение героя к началу своих мытарств. Он вновь у запертых дверей своей возлюбленной, но на этот раз в его голосе звучит мольба, доходящая до самоуничтожения: «Мария! Мария! Мария! / Пусты, Мария! Я не могу на улицах!»; «Пусти, Мария! / Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!»; «Открой! / Больно!»

Знаками того, что психика героя патологически искажена, становятся физиологические синекдохи – болезненные образы увечья и травмы. Вот как он клянется Марии в своей преданности: «Тело твое / я буду беречь и любить, / как солдат, обрубленный войною, / не нужный, / ничей, / бережет свою единственную ногу». А вот как он выражает состояние невосполнимой потери: «Сердце возьму, / слезами окапав, / нести, / как собака, / которая в конуру / несет / перееханную поездом лапу».

Тогда-то и наступает заключительная фаза лирического действия: герой обращается к наивысшей инстанции, на которую уповают как на единственную силу, способную избавить мир от зла и бедствий – к самому Богу! Но, пребывая в состоянии психического бреда, Тринадцатый апостол ведет себя по отношению к собственному Отцу разнузданно и даже кощунственно. Причиной богохульственного сарказма становится все то же «безлюбье» – этот неискоренимый порок, который отвратил Тринадцатого апостола от земных людей, он, к ужасу своему, обнаруживает здесь, в раю, населенном ангелами. «Ты думаешь – / этот, / за тобою, крыластый, / знает что такое любовь?» – вопрошает Тринадцатый апостол Бога. И бросает ему, Всевышнему, страшный упрек в том, что тот неправильно устроил мир, ибо созданных им смертных людей не наделил свойством любить и сострадать, а самую любовь превратил в нестерпимую муку:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова,
отчего ты не выдумал,
Чтобы было без мук
Целовать, целовать, целовать?

фигуры действительности и интровертивные фигуры коммуникации новый, реальный дискурс. Такого рода экстравертивную фигуру можно назвать *виртуальным дискурсом*» (Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс. РТИ. – М., 2003. – С. 72-73).

Теперь гнев свой Тринадцатый апостол обращает против самого Бога, его бунт носит до крайности хулиганский, разбойничий характер, вполне отвечающий замашкам «грубого гунна»:

Я думал – ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик....

Вот здесь с особой ясностью проступает раздвоение дискурса. Те кощунственные слова, которые выкрикивает герой, те хулиганские намерения, которые он пытается осуществить по отношению к Богу, есть экстравертивный слой дискурса – прямое выражение состояния человека, впавшего в буйное помешательство и ведущего себя в соответствии с маниакальной ролью «карточного шулера и сутенера», в которую погружилось его помраченное сознание. Но на интровертивном уровне, в «виртуальном дискурсе», перед глазами читателя, который слышит дикие вопли героя («Крыластые прохвосты! / Жмитесь в раю! / Ерошьте перышки в испуганной тряске!»), его невообразимые угрозы («Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски!»), предстает совсем другая картина: человек обезумел, он бросается на окружающих, его пытаются схватить, утихомирить. Ведь именно как ответ на подобные действия окружающих прочитываются последующие выкрики лирического героя: «Пустите! / Меня не остановите. / Вру я, / в праве ли, / Но я не могу быть спокойней...»

И действительно, в бешенстве бунта Тринадцатый апостол разрывает кольцо удерживающих его рук. Ему мнится, что теперь он окончательно порвал с одинаково «безлюбными» миром смертных особей и сонмом бессмертных святых, полностью освободился от гнета земного притяжения, вырвался в бесконечное пространство Вселенной. Он жаждет диалога с самим миропорядком. Хоть здесь-то он надеется быть услышанным. Но и в громадной Вселенной даже на свое нарочито вызывающее обращение: «Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду!» – он не получает абсолютно никакого отклика: «Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо». Этим грандиозно гротескным образом Вселенной, уподобленной спящей собаке, завершается вся поэма...

В 1918 году, издавая полностью восстановленный текст поэмы, Маяковский писал: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу рели-

гию»⁶. Такая интерпретация замысла поэмы несет на себе печать эмоциональной атмосферы первых месяцев после Октября. Но она направила услужливую мысль ряда исследователей по ложному следу: они всеми силами старались «подверстать» авторскую концепцию под эти самые четыре «долой».

На самом же деле, как убеждает предпринятый нами анализ, центральное место в поэме «Облако в штанах» занимает конфликт между личностью, настезь открытой людям, готовой согреть их своим теплом, одарить своей лаской, озарить бескорыстной любовью, и миром, в котором чувство любви атрофировано, цинично опошлено. А сюжет поэмы – это единая цепь переживаний лирическим героем трагедии невосребленной любви: к женщине, к «улице беззаязыкой», к Богу, ко Вселенной. По мере расширения масштабов конфликта нарастает чувство трагической безысходности. Каждое поражение отражается в психике героя, постепенно разрушая мозг, лишая рассудка – в этом «безлюбом мире», во вселенской пустоте одиночества и бессердечности святая, истово преданная добру и сердечности душа Тринадцатого апостола («Я тоже ангел, я был им...») ожесточается злобой, погружается во тьму безумия, в итоге происходит самое ужасное – распад личности.

Наблюдения над поэмой «Облако в штанах» дают основания для некоторых обобщений о художественной стратегии, которую разрабатывал молодой Маяковский. В науке о Маяковском да и в сообществе профессиональных поэтов имеет широкое хождение такое мнение: свои главные художественные открытия Маяковский сделал в раннем периоде (1912-1917 гг.), тогда же им были созданы самые совершенные произведения. Такая точка зрения нуждается, по меньшей мере, в проверке сравнением с послереволюционным творчеством поэта. Но ранний период творчества Маяковского, действительно, нельзя не выделить не только как исходную фазу художественного развития поэта, но и как значительное историко-литературное явление.

Почти одновременно или несколько позже, чем Маринетти и Верхарн (с ними у Маяковского связь типологическая, а не контактная и тем более не генетическая), и значительно более последовательно, чем Леонид Андреев, Маяковский заявил и наиболее явственно представил новую концепцию Человека и Действительности. По случайному поводу ее называли футуризмом, но в типологическом аспекте она представляет собой особую, *русскую версию экспрессионистской художественной философии, ее «русская*

особость» – в беспредельной, апокалиптически отчаянной трагедийности.

Новизна экспрессионистской художественной философии, которую разрабатывает Маяковский, станет ощутимее при сопоставлении ее с художественной философией символизма, в частности, с позицией одного из его лидеров – Александра Блока. Блок тоже начинал с решительного отрицания действительности за ее пошлость и грубый материализм. У Блока было: «Кругом о злате иль о хлебе / Народы шумные кричат», но сам лирический герой верует в наличие Абсолюта («Мировой Музыки», «Вечной Женственности») и потому «зрит далекие миры» и «неустающим слухом ловит / Далекий зов другой души». А в поэтической системе Маяковского действительность – это тотальный антимир («адище города»), где активно идут разрушительные процессы: исконные нравственные установления дискредитируются, цинизм становится нормой, здравый смысл перевернут, извечное стремление к гармонии заменено апофеозом хаоса. Но лирический субъект Маяковского не самоустраивается, он не себя хочет уберечь от тлетворного влияния антимира, а хочет уберечь этот мир от дальнейшего распада. Если у Блока «душа молчит», то у Маяковского душа гневно кричит: «Вам, проживающим за оргией оргию, / имеющим ванную и теплый клозет! / Как вам не стыдно о представленных к Георгию / Вычитывать из столбцов газет?!» («Вам!») Лирический субъект Блока хочет укрыться («Утратил я давно с юдолью связь...»), герой Маяковского – открыться («...Всё, чем владеет моя душа, / а ее богатства пойдите смерьте ей! (...) сейчас отдам / за одно только слово / ласковое, человечье»). Герой Блока стремится уберечь от чужих прикосновений свои духовные ценности («...И не знаю, в какую страну полечу, / Но наверное знаю, что вас не хочу!»), герой Маяковского – отдать, поделиться ими с другими («А я вам открыл столько стихов шкатулок...»)

Следует также отметить, что именно в творчестве раннего Маяковского поэтика только недавно народившегося экспрессионизма приобретает характер системы. Роль стилевой доминанты здесь принадлежит *крайне заостренному гротеску, построенному на деформации*, то есть расчленяющей, травмирующей, уродующей объект изображения. Такой гротеск уже определяет выбор и специфику соответствующих способов выразительности – здесь и гиперболизированные синекдохи, зачастую приобретающие символический смысл; здесь и нагромождение подробностей, носящих грубый физиологический характер; активное использование в качестве конструкторов поэтического мира материализованных метафор и метонимий, почерпнутых из «низово-

⁶ Цит. по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 тт. – Т. 1. – С. 441.

го» или бытового обихода. Наконец, особую роль в поэтике Маяковского выполняет созданная им форма тонического стиха: с одной стороны – вроде бы разговорно-бытового, а с другой – экстатически напряженного, такого, которым можно выкричать протест и гнев, выстонать боль. Средствами такой поэтики художнику-экспрессионисту удается дать пластическое воплощение образа *а н т и м и р а* и эмоционально выразить свое активное эстетическое неприятие без-образности этой действительности, последнюю степень отчаяния личности в хаотичном, холодном, бездушном мире.

Если же пытаться без вульгаризации рассмотреть связь между творчеством раннего Мая-

ковского и общественными процессами 1910-х годов, которые привели к революции 1917 года, то эта связь скорее всего проступает, в неостребованном энтузиазме его лирического героя, в бунтарском пафосе его стихов и поэм. Революции начинаются не тогда, когда появляются «бедные люди», и даже не тогда, когда они решаются «возроптать», а лишь тогда, когда рождаются нравственно взывающие личности, для которых свобода есть условие реализации собственной духовной сущности, когда они преисполняются болью других и хотят переделать, очеловечить мир, наполнить его добротой.