

## «Милитаристская» метафора Маяковского

М.Ю. Маркасов

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В 1929 году в статье «Наше отношение» В.Маяковский заявляет: *к сделанному литературному произведению отношусь как к оружию* (т. 12, с. 38; здесь и ниже подчеркнуто нами – М. М.)<sup>1</sup>. В этом высказывании обращают на себя внимание два слова: *оружие* – аналог литературного произведения, и *сделанное*, актуализирующее целый семантический комплекс революционной культуры 1920-х г. – «производственное искусство», включающее в себя другие константные метафоры: сделанность, сконструированность, техническая обработка поэтического текста.

И.П. Смирнов отмечает, что «метафора «слово-оружие» была общим местом раннеавангардистской поэзии».<sup>2</sup> Однако и позже, в 20-х годах, «иерархию традиционных эмблем слова стремится возглавить (если не отменить) образ штыка вкупе с “союзными” ему огнестрельными принадлежностями. Именно с ним все более полно отождествляется поэтическое слово, а с середины десятилетия уподобление слова оружию становится ведущей формой литературной рефлексии, основным средством самоосмысления различных стилей»<sup>3</sup>. Слово, уподобленное оружию, имеет архаичную традицию.

---

<sup>1</sup> Все цитаты приведены по тексту собрания сочинений В.В.Маяковского в 12 томах. М., 1978.

<sup>2</sup> Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.184. Ср., например, у В. Шершеневича, высказавшегося по поводу объединения отдельных футуристов в новую группу: «Мы решили винтовки заменить пушкой», подчеркнувшего тем самым усиление агрессивного-апеллятивного потенциала авангардистского знака. См.: Шершеневич В. Футуристы. // Русский футуризм / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1999. С. 413.

<sup>3</sup> Морыганов А.Ю. «Слово» и «оружие» в поэзии 1920-х годов. (К понятию стилиевой рефлексии) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Иваново, 1998. С. 140.

А.Ю. Морыганов, анализируя литературную ситуацию первого постреволюционного десятилетия, выделяет две «культурные парадигмы», эксплицирующие эту традицию: «праязыковые дали»: «образ, выражение, изображение происходят от РАЗИТИ» и «отечественную гражданскую поэзию, «бич сатиры», которой «неизменно сопутствует «бранная» символика»<sup>4</sup>. Автор статьи указывает и современную причину «текстуальной экспансии» слова-оружия в поэзии 20-х годов – это ««бранная», остро конфликтная политическая фразеология», которая «продуцируется тоталитарной идеологией и массовым сознанием послереволюционной эпохи»<sup>5</sup>. В общей социокультурной ситуации поэтика Маяковского, возможно, наиболее эксплуатировала эту метафору, сделав ее магистральной в творческом и критическом самосознании автора. Причина появления оружейной символики в творчестве Маяковского рассматривается и в постструктуралистском ключе. Так, А.К. Жолковский продуцирует мысль о литературной фигуре Маяковского как о садистской личности. Исследователь отмечает, что «ни у кого из поэтов – предшественников и современников Маяковского – садистские мотивы не выражаются с такой настойчивостью, разнообразием и программностью»<sup>6</sup>.

В статьях Маяковского дореволюционного периода метафора «слово-оружие» встречается, как уже говорилось, в основном в контексте соотнесения Первой мировой войны и искусства. Связь войны с футуристической литературой была, как известно, обусловлена влиянием Маринетти, провозгласившего войну единственной «гигиеной мира»<sup>7</sup>. Однако ранние русские авангардисты, мало пересекавшиеся с итальянскими футуристами, не эстетизировали войну как нечто, приносящее человечеству пользу. Д. Бурлюк и В. Каменский демонстративно отмежевались от итальянского авангардизма, а Вел. Хлебников и Б. Лившиц, разорвавшие отношения с «Гилеей», предприняли попытку не допустить выступления Маринетти в Петрограде в 1915 году<sup>8</sup>. Впрочем, разрыв вовсе не означал отсутствия эстетической преемственности. Возможно, что именно Маяковскому, как никому другому из футуристов, война в качестве социокультурного явления дала богатый материал для поэтической деятельности в плане эстетизации оружия, импульс к идентификации искусства и оружия, ставших впоследствии одним из базовых мотивов революционной поэзии.

<sup>4</sup> Там же. С.141.

<sup>5</sup> Там же. С.142.

<sup>6</sup> Жолковский А.К. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе // Блуждающие сны и другие работы. М, 1994. С.265.

<sup>7</sup> См. ставшие широко известными слова из манифестов итальянских футуристов: « Мы <...> хотим восхвалить наступательное движение <...> оплеуху и удар кулака <...>. Мы хотим прославить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть...». См.: Манифесты итальянских футуристов. М., 1914. С.6.

<sup>8</sup> Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (исторический обзор). Т.1: Боевое десятилетие. СПб, 1996. С.173.

Одно из ранних соответствий «поэзия – военная символика» относится к 1914 году: *И пусть каждый, выковав из стали своего сердца нож стиха* (т. 11, с. 40); *Я говорю о поэзии, которая <...> правит снарядом артиллериста* (т. 1, с. 43); *строчки <...> ножами будут в ваших руках* (т. 11, с. 72); *Поэзия – ежедневно по-новому любимое слово. Сегодня оно хочет ездить на передке орудия в шляпе из оранжевых перьев пожара* (т. 11, с. 5); *Выражение ему [циклу идей – прим.авт.] может дать только слово-выстрел. Мы должны острить слова. Хотим, чтоб слово в речи разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало б как победное ура* (т. 11, с. 53).

В «Штатской шрапнели. Вращим кистью» поэт подчеркивает центральную мысль своего манифеста: *Можно не писать о войне но надо писать войною* (т. 11, с. 37)<sup>9</sup>. Данное высказывание эксплицирует жизнестроительные проекты русского модернизма начала XX века. Война предстает в статьях Маяковского как грандиозное театральное зрелище, разворачивающееся на «просторах Вселенной» (впоследствии Маяковским «война» будет удачно заменена «революцией», которая тоже понимается поэтом как креативная переделка мира). Так, война уподобляется поэме: *из души нового человека выросло сознание, что война не бессмысленное убийство, а поэма об освобожденной и возвеличенной душе* (т. 11, с. 59), творческие цели становятся военными задачами: *Пересмотр арсенала старых слов и словотворчество – вот военные задачи поэтов* (т. 11, с. 55).

Статьи Маяковского периода Первой мировой можно характеризовать как образчики военной пропаганды и национал-патриотической идеологии, совпадавшей с официальной проправительственной<sup>10</sup>. Как уже говорилось выше, «военизация» творческой деятельности обусловлена ориентацией Маяковского на итальянский футуризм с его эстетизацией войны и техники (в том числе и военной), с другой стороны, высказывания Маяковского проявляют тенденцию автора к включению своего поэтического «я» в контекст тоталитарных систем. Именно поэтому впоследствии советская власть становится сверхличным механизмом, регулирующим мировоззрение поэта. Противоположную трактовку дает С.А. Комаров, объясняющий причину обращения Маяковского к пропаганде войны не националистическими устремлениями, а влиянием на сознание поэта философии Владимира Соловьева, видевшего в войне, помимо катастрофической, и очищающую силу. С точки зрения С.А. Комарова, столкнувшись со смертью, человек получает импульс к духов-

<sup>9</sup> Сохранена пунктуация автора.

<sup>10</sup> Бенедикт Лившиц замечает по поводу влияния Маринетти на гилейцев: «...и русское будетлянство не свободно от элементов национализма, патриотизма и т.д., но <...> в отличие от итальянцев, открыто исповедующих эти причины, у нас они загнаны куда-то внутрь, в еле прощупываемые глубины». См.: Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л, 1989. С. 479. Вадим Шершеневич в своих воспоминаниях пишет с явной иронией, что «... в начале войны Маяковский упорно рисовал для Сытина патриотические лубки и <...> давал подписи. Стихи были остроумны, но ультравоинственны. В них хвалили мощь России и по-растопчински дешево клеймили врага». См.: Шершеневич В. Указ.соч. С.428.

ному перерождению, и поэтому война Соловьевым, а следовательно, и Маяковским воспринимается как «идея очищения, возрождения и бессмертия <...>. Причем это мыслится как коллективное, соборное действие»<sup>11</sup>. Учитывая точку зрения исследователя, мы все же видим причину «милитаризации» критического сознания Маяковского в ином. Нам близка точка зрения В.Ф. Маркова, который утверждает, что Маяковский видел в войне «...непочатую поэтическую сокровищницу, предлагающую ему куда более разнообразные, действенные и современные темы и средства, чем используемый до сих пор большой город»<sup>12</sup>. Таким образом, В.Ф. Марков переводит войну из жизненного плана в план семиотический, снимая тем самым проблему антиномий: «гуманное – насильственное», «национал-патриотическое – космополитическое», «агрессивное – толерантное» и выражая сомнение в поиске в сочинениях поэта «идеологической подоплеки».

При анализе военных статей Маяковского мы выделяем четыре составляющих национально-патриотической идеи, в наибольшей степени проявляющихся в текстах поэта: а) констатация категории «пользы» искусства как его стратегии; б) призыв к объединению людей на основе национальной идеи как условие цельного государственного «тела»; в) акцентирование силы и мощи русской армии; г) утверждение русской нации как исключительной и вследствие этого имеющей право на геноцид расы «недочеловеческой». Остановимся подробнее на каждой из этих составляющих.

1. В статье «Без белых флагов» (уже само название эксплицирует непреклонность в борьбе) Маяковский заявляет: *Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства* (т. 11, с. 51), в «Штатской шрапнели»: *Художники могут сбыть залежавшиеся картинки на бинты для раненых* (т. 11, с. 30); *Последними широкими мазками напишите красные вывески лазаретов. Будет прямая польза* (т. 11, с. 36); *Я говорю о поэзии, которая <...> необходима солдату, как сапог* (т. 11, с. 34); *Может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение* (т. 11, с. 32). Слово «выдумано» в последней цитате констатирует театральность войны, представляющей собой лишь средство и причину творческого акта. Утилитарность поэзии, отвергаемая в ранних критических публикациях, впоследствии становится одной из ведущих концепций ЛЕФа и послереволюционного творчества Маяковского. Нетрудно заметить, что утилитарность как художественная стратегия зарождается не в постреволюционных статьях поэта, когда искусство рассматривается в качестве части государственного механизма, а именно, в «военных». Защита позиции «чистого искусства» (в статьях «Живопись сегодняшнего дня», «Два Чехова», «Театр, кинематограф, футуризм») меняется на не совсем четко обозначенную интерпретацию искусства как пользы, а после 1917 года поэзия, в понимании поэта, всецело становится утилитарной (*та же добыча радия*).

2. *Общность для всех людей, даже помимо воли, миллионнолюдных ударов сердца толпы, сознательную жизнь толп, каждая жизнь вливается рав-*

<sup>11</sup> Комаров С.А. А.Чехов – В.Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой половины XX века. Тюмень, 2002. С.103.

<sup>12</sup> Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. С.263.

ноценною кровью в общице жилы толп, на войне дышат все заодно, наше общее тело, войско – мы все – так фиксирует Маяковский тему объединения людей. Трещины повторенное слово «толпа» приобретает в статье «Будетляне» концептуальный смысл, обозначая не романтическое понятие (толпа – непрошенная чернь), но почти «соборное»: на это указывает слово «тело», эксплицирующее не только семантику «единое», но и проявляющее элементы архаического сознания, которое вербализует «био-социальную нерасчлененность», по терминологии А.Ф. Лосева, когда «весь мир представлял собой единое живое тело и <...> на первых порах обязательно женское»<sup>13</sup>, когда «человеческое «я» <...> всецело подчинено окружающему «не-я, и социальные функции человеческого коллектива <...> тесно переплетаются с биологическими ...»<sup>14</sup>. Словоформа «помимо воли» может отсылать нас к оппозиции «индивидуальное – роевое», согласно которой «человек сознательно живет для себя», но «неизбежно исполняет предписанные ему законы» (Л. Толстой). В «Штатской шрапнели» Маяковский провозглашает насилие обязательной формой государственного становления: *каждое насилье в истории – шаг к совершенству, шаг к идеальному государству* (т. 11, с. 32), а впоследствии насилие, становящееся политической тактикой революционной власти, эстетизируется Маяковским, и эта эстетизация в поэтике автора проявляется в разнообразных своих формах.

3. Важной составляющей любой национальной идеи является утверждение исключительности народа, проявляющейся в демонстрации физической мощи и силы. В один ряд с милитаристской символикой становятся и кличи нашего Хлебникова, которые Маяковский определяет как *славословие мощи, гордости и побед* (т. 11, с. 49). Сами футуристы характеризуются как здоровые и физически крепкие люди, «новые люди» (их, по мнению автора, и порождает война; см. поэму «Человек»); возможно, будущие «стальные» и «каменные» личности соцреализма: *под желтыми кофтами гаеров были тела здоровых, нужных вам, как бойцы, силачей* (т. 11, с. 40); *война ... новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии* (т. 11, с. 38). «Здоровое» в данном контексте – синоним «мятежа» и «жестокости» (последнее слово в военных статьях Маяковский повторяет несколько раз), культурной деструкции, переходящей в деструкцию политическую.

4. В статье «Россия. Искусство. Мы» Маяковский цитирует так называемое «Воззвание» Хлебникова «к славянам студентам»: *Славяне!.. Уста наши полны мести, месь капает с удил коней <...>. Русские кони умеют попирать копытами улицы Берлина <...>. Война за единство славян <...> приветствую тебя!* (т. 11, с. 46). Далее в статье представлено развитие тезисов Хлебникова и констатация преимущества славянской расы перед другими народами. В более поздней публикации «Будетляне» Маяковский пишет: *русская нация <...> может заставить долго улыбаться лицо мира* (т. 11, с. 57). Наконец, отметим в статье и «отзвук» византизма: *русский щит заблестит над вратами Константинополя* (т. 11, с. 56). Впрочем, не только о стройной системе взглядов на «славянский вопрос», но даже о сколько-нибудь последовательном изложе-

<sup>13</sup> Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С.57.

<sup>14</sup> Там же. С.43.

нии Маяковским своих мыслей говорить не приходится. Статьи Маяковского эклектичны и вбирают в себя отголоски хлебниковских националистических идей, в которых причудливо отразились славянофильские теории XIX века и «слоганы» официальной военной пропаганды<sup>15</sup>. Весьма важен и тот факт, что в стихах военного периода («Война объявлена», «Мысли в призыв!», «Великолепные нелепости» и особенно «Мама и убитый немцами вечер» и «Вам!») все вышеперечисленные факторы патриотической «философии» не просматриваются. Наоборот, им свойственны мотивы сострадания (почти христианское отношение героя к жертвам войны), а также традиционная для Маяковского оппозиция «лирический герой-толпа».

Как утверждает В.Ф. Марков, «ключ к манере Маяковского – асимметрия...»<sup>16</sup>. О. Ханзен-Леве также подчеркивает, что Маяковского «интересовали не интенсификации витального чувства жизни (скажем, милитаристский угар, национальные чувства <...>), а непосредственное воплощение <...> эстетически-чувственно пережитого мгновения, «экспрессивная» сущность которого заключается исключительно в прелести новизны»<sup>17</sup>.

Думается, что сосуществование противоположных творческих импульсов в поэзии и публицистике Маяковского, намеренная мистификация Маяковским адресата, установка на деавтоматизацию восприятия – сознательно выбранный поэтом принцип.

Метафора «слово-оружие» в художественных текстах Маяковского дооктябрьского периода не встречается, рефлексия на тему милитаризации искусства остается прерогативой публицистики. Военная символика прекращает свое бытование в манифестах Маяковского к 1915 году. «Текстуальная экспансия» метафоры «слово-оружие» начинается после 1917 года, и это, естественно, связано с тем, что «вооруженное слово» не только «мыслится наиболее эффективным риторическим медиумом авторской воли», но и «полагает саму эту волю орудием более высокой, вневличной силы»<sup>18</sup>.

Отметим, что под компонентом «слово» в «вооруженном слове» следует понимать все контекстуальные аналоги поэтического творчества, литературы, письменности, повествования, а также элементов повествования. Причем «милитаристская» метафора, согласно общелитературной тенденции времени, проявляется у Маяковского в двух формах: слово либо становится аналогом видов оружия (холодного и огнестрельного), либо идентифицируется с военной структурой (роты, бои, полководец, армия).

<sup>15</sup> На фоне националистической публицистической деятельности Маяковского диссонирующим выглядит заявление, напечатанное в листовке – отзыве на выступление Маринетти в Петербурге, подписанное тремя фамилиями: «... футуризм – общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего – космополитична». См.: Шершеневич В. Указ. соч. С. 412. Впрочем, это заявление было составлено еще до начала войны.

<sup>16</sup> Марков В.Ф. Указ. соч. С.269.

<sup>17</sup> Ханзен-Леве Оге.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С.106.

<sup>18</sup> Морыганов А.Ю. Указ. соч. С.142.

Оружейный арсенал, эквивалентный слову, составляет у Маяковского целую систему, включающую в себя почти все виды современного поэту оружия и его боевых атрибутов: *штык (зубья вил), нож(и), пики, кнут, пушка, пулемет, бомба, винтовка, маузер, бочка (с динамитом), пуля(огонь), жерло (пушки), обойма, порох и свинец, фитиль и др.* «Творческое слово», соотношенное с милитаристским знаком, охватывает как метафоры поэтического слова: *перо, язык, стих, карандаш* (синоним журнальной и газетной деятельности), – так и жанрово-структурные образования: *песни, поэма, книга, критический очерк, самокритика, статья*; элементы стихотворной и прозаической речи: *острота, злословие, строка, рифма, заглавие, страницы, слово*; а также слова, опосредованно соотносящиеся с анализируемой нами темой: *болтовня, мысль, смех, глотка* (по мере уменьшения связи с «вооруженным словом»). Наиболее частотны слова, метафорически комбинируемые с оружием: *перо, рифма и строка*.

Холодное оружие как поэтическое творчество представлено у Маяковского четырьмя основными видами: штыком, ножом, пикой, кнутом. Наиболее частотная у Маяковского аналогия – среди других уподоблений слова оружию – «слово-штык». Частотность единицы «штык» можно объяснить двумя основными причинами, эксплицированными и довольно легко определяемыми. Первая из них обусловлена исторически. Штык в контексте эпохи становится эмблемой русской революции, выявляя тем самым ее агрессивную по отношению к «другому», к «чужому». Необходимо отметить, что на протяжении десятков лет существования советской идеологии изображение перекрещенных штыка и гвоздики часто использовалась почти как государственная символика: на открытках, выпускаемых к очередной годовщине октябрьской революции, на транспарантах и плакатах. Кроме этого, такое перекрещивание (крест) означало (в скрытой форме) и еще один семиотический комплекс русской революции – христианско-милленаристский, «парадоксально» сочетающийся с установкой большевиков на террор<sup>19</sup>. Выбор штыка в качестве эмблемы революции в историческом аспекте, возможно, был обусловлен соотношением штыка с «народными» коннотациями: с пролетариями, с солдатской массой, штык воспринимался как предмет, принадлежавший «угнетенным» социальным низам, в отличие, скажем, от офицерских оружейных атрибутов – шпаги или шашки. Вторая причина связана с футуристической суггестией и актуализирует «проникающую» семантику: штык – *колющее оружие*, буквально *удар, укол*. Подтверждением выбора «колющей» семантики в стихотворных текстах Маяковского может служить и его плакатное творчество: *молот, штык, клин, бьющий, протыкающий врага – буржуя, бюрократа, попа, белогвардейца и т.д.* Поэтому

<sup>19</sup> Н. Бердяев отмечает: «Русские люди <...> - верующие и тогда, когда исповедуют материалистический коммунизм. Даже у тех русских, которые не только не имеют православной веры, но даже воздвигают гонение на православную церковь, остается в глубине души слой, сформированный православием. Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению». См.: Бердяев Н.И. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России. М., 2000. С.218.

вполне закономерно, что в поэтике Маяковского штык сопоставляется прежде всего с островами: <...> *чтоб / в интервентов / штыков острия / воткнулись / острей любой остроты* (т. 4, с. 211); *разговаривай / с фашистами <...> остротами штыков* (т. 4, с. 304). Функционально острова, как и штык, обладает возможностью пронзять «чужое» сознание. Сема «острый» в контексте актуализируется также за счет тройного каламбурного повтора: *острия – острей – остроты*. Кроме того, в контексте важно анаграмматическое сочетание, подчеркивающее функциональную характеристику штыка: *шТЫКов – воТКнулись – остроТЫ*.

Частотность метафоры «рифма-оружие» обусловлена особым вниманием Маяковского к композиционно-звуковому повтору. См., например, «Как делать стихи»: *Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки* (т. 11, с. 260). У Маяковского функция рифмы – либо «проникновение», «внедрение», «вонзание»: *В бюрократа / рифма, / вонзись, глубока* (т. 8, с. 162); *застыла / кавалерия острот, / поднявши рифм / отточенные пики* (т. 6, с. 178), либо «взрыв»: *Говоря по-нашему, / рифма – / бочка, / Бочка с динамитом, / Строчка – / фитиль / строка додымит, / взрывается строчка, – / и город / на воздух / строфой летит* (т. 4, с. 28-29). Второй контекст подчеркивает ориентацию оружия-рифмы на поражение как можно большего числа адресатов: во-первых, выбором вида этого оружия – *бочка с динамитом* – оружие «массового уничтожения», во-вторых, дальнейшим рассуждением лирического субъекта: *Где найдешь, / и на какой тариф, / рифмы, / чтоб враз убивали, нацелясь?* (т. 4, с. 28-29). Строка же чаще идентифицируется в авторском сознании с огнестрельным оружием и его боевыми принадлежностями: ... *строка – / патрон, / Статья – обойма* (т. 5, с. 92) и ... *но вложены в страницы-обоймы / строки / пороха и свинца* (т. 5, с. 269).

Наконец, слово в поэтике автора может «отслаиваться» от своего референта, и тогда штык действует как реальное оружие, происходит полная замена воздействующего слова на воздействующее оружие: *в сердце такom. / Слова ничего не тронут: / трогают их революций штыком* (т. 2, с. 14).

«Протыкающее», «пронзающее» у Маяковского также обозначено словом «нож», становящимся приложением «мысли»: *Как врезать ей / в голову / мысли-ножи* (т. 3, с. 225) и с самокритикой как особым «жанром» публицистической словесности тоталитарной эпохи, устным и письменным: *ножом хирурга / в бока / вонзай самокритику* (т. 6, с. 46). Другой пример, лишенный идеологических коннотаций, – из ранней поэзии Маяковского. В стихотворении «Несколько слов обо мне самом» лирический герой, выступающий в функции Христа, который *из иконы бежал, вонзает слов исступленных <...> кинжал / в неба распухшего мякоть* (т. 1, с. 78); на первый взгляд, «слово-кинжал» в данном контексте эксплицирует богоборческие мотивы: это инвектива, направленная в адрес Бога. Однако агрессивный потенциал знака (кинжал) по отношению к Абсолюту снимается в силу двух причин: а) явной отсылки к евангельскому сюжету о молении в Гефсиманском саду Иисуса Богу-Отцу (*сжалься хоть ты...*); б) сопоставлении образа кинжала в русской литературной традиции со словом (речью, стихом) – см. лермонтовские: «Как часто пестрою толпою окружен» и «Поэт». Эти тексты по своей апеллятивной направленности



сти на адресата можно вполне соотносить с футуристическими. Однако если у Лермонтова акт «уничтоженья» словом («железный стих») – лишь желаемое в будущем действие, то у Маяковского оно постоянно осуществляется «здесь и сейчас». См. также «кинжал поэзии» В. Брюсова (стихотворение «Кинжал»), проявляющий как агрессивную по отношению к адресату «политику», так и выражающий «гражданственную» позицию поэта-пророка: «и снова я с людьми».

Метафора «строка-оружие» проявляет себя в прогностическом смысле в поэме «Во весь голос»: *В курганах книг, / похоронивших стих, / железки строк случайно обнаруживая, / вы / с уважением / ощупывайте их, как старое, / но грозное оружие* (т. 6, с. 177). Лирический субъект императивно обращается к адресату будущего посредством текста, что и отвечает сути семио-эстетической коммуникации, однако процесс материализации творческого объекта (*железки строк*) как бы удваивается, так как продуцируемый фигурой автора текст метафорически соотносится с объектами археологических раскопок, с музейным экспонатом – мы вправе здесь говорить даже не о «словевещи», а о «бальзамированном слове» (по аналогии с «вооруженным словом» Морыганова)<sup>20</sup>. «Курганы», «похоронивших» – осуществляют мотив смерти, а *случайно обнаруживая*, указывая на процесс археологических раскопок, одновременно являются экспликатом мотива воскрешения, воскрешения в духе Маяковского – посредством материализации в обличье вещи. А.Ю. Морыганов подчеркивает, что «остановленность лавины поэтических форм <...> скорее приличествует некоему монументальному памятнику, чем собственно параду»<sup>21</sup>. «Забальзамированный текст» (*железки строк*) с помощью сравнительной конструкции сопоставляется с оружием. В данном контексте смертоносная функция оружия проявляется амбивалентно: с одной стороны, оружие как таковое лишено своего предназначения убивать (оно – экспонат, археологическая находка), с другой стороны, эпитет «грозное» и противительный союз «но» указывают на латентность этой функции.

Огнестрельное оружие-слово в текстах Маяковского более разнообразно по видам, но меньше по частотности проявления того или иного типа. В отличие от «протыкающей» функции холодного оружия, символизирующей внедрение авторского послыла в сознание адресата<sup>22</sup>, огнестрельное актуализирует не только эту функцию (*винтовка, пуля, пушка*, например), но и деструктивную (*бомба, бочка с динамитом*), а также соотносится с архетипом огня, как известно, ассоциирующимся и со смертоносной всежигающей функцией, и с очищающей божественной благодатью, теплом и уютом.

<sup>20</sup> А.Ю. Морыганов также номинирует «гибель» стиха Маяковского словоформой «музеефикация поэтического мира». См.: Морыганов А.Ю. *Exegi monumentum В. Маяковского (опыт герменевтического рассмотрения «Во весь голос»)* // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1995. С. 46-60.

<sup>21</sup> Там же. С. 50.

<sup>22</sup> Ср. эту функцию со значением слова «меч», произнесенного Иисусом и традиционно интерпретируемого не как карающее оружие, а инспирирующее: «Не мир пришел Я принести, но меч» (Матф. 10:34).

Поэтическому комплексу аналогий «слово-оружие» соответствует целый комплекс предикации, тоже обладающей деструктивной семантикой: «пронзающей», «разрывающей», «стреляющей». Большая часть текстового пространства отдана здесь императивам: *вонзай* (самокритику), *вонзись* (рифма), *вонзи* (перо), *умри* (подхалим / с эпиграммой в боку), *остри* (штык-язык), *высвисти* (пулями), *целься* (рифмой), *яришь* (ритмом), *пишите* (в упор) и др. Обращает на себя внимание и неимперативная форма предикатов: *выстрелила* (весть), *вонзие* (критику), *атаковать* (пером), *взрывается* (строчка), *убивали* (рифмы), *врезать* (мысли-ножи), *пронзает* (карандаш), *вонзит* (рифму), *бомбардируем* («Чудаком»), *распнем* (сатирой по «Чудаку»), *хватает* (<...> *стенгаз / лучше, чем пуля, / чем штык, / чем газ* (т. 3, с. 100)), *атакована* (лирика в штыки), *бьющий* (оружием класса), *воевать* (с нэпачом журналом), *резада* (пресса) и др. Наконец, идентичность слова и оружия проявляется у Маяковского синтагматически: *Знай, товарищ, / и стрельбу из нагана, / и книгу Ленина, / и наш стих* (т. 4, с. 135). «Экипировка» нового человека складывается из ряда обязательных компонентов: военно-идеологического и культурно-поэтического. Таким образом, поэтическое слово по значимости становится равным идеологическому и «милитаристскому» и интерпретируется как полезное, «делаемое дело». Ср. также: *В одной – винтовка, / в другой – книга, – вот вооружение против капиталистического ига* (т. 7, с. 80).

Приведенные выше метафоры, связанные с парадигмой «слово-оружие», проявляют себя в текстах по-разному: либо они являются «случайным» для системы стихотворения мотивом, либо организуют весь структурный каркас текста, «милитаризуя» его. Тексты, полностью построенные на развернутой метафоре «слово-армия», у Маяковского не столь многочисленны. Однако сопоставление армии и процесса скрипции имеет проективный характер, определяя ориентацию формирующегося соцреализма на героический модус художественности (по терминологии В.И. Тюпы):<sup>23</sup> «мобилизующая функция героизма находит свое выражение в институционализированном пангероизме. Вследствие этого все сферы жизни превращаются в арену борьбы, на «фронтах» и «участках» которой инсценируются «походы», проходят «битвы» и достигаются блестящие победы»<sup>24</sup>. В этом «проекте» Маяковский – один из первых.

Так, «Пернатые (нам посвящается)» построен на довольно простой аналогии: журнально-газетная деятельность<sup>25</sup> уподобляется процессу войны.

<sup>23</sup> См.: Тюпа В.И. Аналитика художественного. М, 2001; Тюпа В.И. Литературное произведение: между текстом и смыслом // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997. С. 3-78; Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

<sup>24</sup> Гюнтер Ханс. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 749.

<sup>25</sup> Как известно, левовская поэтика «фактографии» провозглашала эстетическую идентичность любых видов письменной деятельности (естественно, общественно полезной) и поэтического творчества. Первое место в списке «бывших» внеэстетических объектов занимала остросоциальная журналистика.

Вступление к неосуществленной поэме «Во весь голос»<sup>26</sup> также манифестирует метафорическую идентичность структуры этого текста с военной системой<sup>27</sup>. Стихи интерпретируются как солдаты поэтической армии (впрочем, в поэме слово «солдат» имплицировано): *стихи стоят / свинцово-тяжело, / готовые и к смерти / и к бессмертной славе*. Причем в контексте идей материализации слова и «машиноподобного» человека эти идеи причудливо сочетаются, образуя тройную аналогию: стих – солдат – неживая материя (*свинцово-тяжело*). Второе сопоставление стиха и рядового дано в тексте посредством сравнения: *умри, мой стих, / умри, / как рядовой, / как безмянные / на штурмах мерли наши!* Эта словесная конструкция позволяет лирическому субъекту перейти к рефлексии на тему посмертной славы, которая трактуется им в согласии с официальной большевистской доктриной растворения персонального во всеобщем: *мне наплевать / на бронзы многопудье <...> и <...> пускай нам / общим памятником будет / построенный / в боях / социализм*, и эксплицирует мотив жертвенности: отказ от экзистенциального авторства ради коллективного. Наконец, собственно креативная деятельность поэта, включающая в себя все формы и жанры художественного творчества, обобщается и номинируется как *поверх зубов вооруженные войска*. Однако столь демонстративная манифестация «смерти автора» – лишь специфическая для Маяковского реализация роли поэта, призванная отразить одновременно и сверхличное требование «растворения» в массе, и констатировать авторскую самореализацию. Первое можно назвать имитацией авторского отсутствия в тексте, так как в «поэме» постоянно подчеркивается амплуа поэта: поэта-военачальника, управляющего поэзией-войском, отдающего приказы и регулирующего военные действия. Эквивалентом авторского присутствия в тексте могут являться местоимения: *моих (страниц войска), мой (стих)*, синтаксические конструкции: *я прохожу (по строчечному фронту, парадом развернув страниц войска), двадцать лет в победах / пролетали* – последнее – знак биографического Маяковского (см. выставку «20 лет работы»).

Поэтическое амплуа «боевого генерала» задействовано и во всех трех «Приказах»: «Приказ по армии искусства» и «Приказ ... № 2» насыщены императивами – указаниями лирического субъекта по организации креативной деятельности. «Приказ № 3» – авторское жанровое определение первой части

<sup>26</sup> «Во весь голос» – Т.6, с. 175-180.

<sup>27</sup> Возможно, одно из первых в «новой» русской поэзии уподоблений стихотворения армии встречается в пушкинском «Домике в Коломне». Метафора развертывается на целых три октавы: *Как весело стихи свои вести / Под цифрами, в порядке, строй за строем, / Не позволять им в сторону брести, / Как войску, в пух рассыпанному боем* и т.д. См.: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. IV. С.235. У Маяковского же такое уподобление становится важной составляющей его поэтики и выражает во многом иные смыслы, тесно смыкаясь с политической идеологией. В отличие от пушкинского контекста, в котором налицо иронически-игровая интонация, у Маяковского армейская символика понята «всерьез», как мощная энергетика императивного слова, материализующегося почти буквально и преобразующего психику реципиента.

поэмы «V Интернационал», в прозаическом сегменте которой все литературные группы четко соотнесены с военными подразделениями: *Прочесть по всем эскадрильям футуристов, крепостям классиков, удушливогазным командам символистов, обозам реалистов и кухонным командам имажинистов.* (т. 2, с. 223). Такая система аналогии позволяет определить, какое место отводится в поэме той или иной литературной школе в культурной парадигме эпохи. Футуристы, как самые прогрессивные, «записаны» в авиацию, роль которой, наряду с кинематографом, в начале XX века была значительна, и не только в военной сфере, авиация продуцировала построение эстетических моделей (см. увлечение Василия Каменского аэропланами). Кроме того, в революционной культуре «миф о летчиках» становится одной из эмблем архетипа героя и «воплощает лозунг эпохи «вперед и выше» самым наглядным образом <...> он содержит все этапы пути приключения античного героя <...> несущего народу благодать».<sup>28</sup> Всем остальным поэтам отведена второстепенная роль. В этой иерархии поэт–военачальник занимает высшую ступень и имеет право издавать письменные «Приказы» – жанр, исключая неподчинение и соответственно проявление свободы воли творческого субъекта.

---

<sup>28</sup> Гюнтер Ханс. Указ. соч. С. 745.