ISSN 2541-9358
eISSN 2541-9366

ВЕСТНИК

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Том 15 2018 Выпуск 4

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Том 15 | 2018 | ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА
Выпуск 4 | Декабрь

ВЕСТНИК ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ОСНОВАН В АВГУСТЕ 1946 ГОДА
ЖУРНАЛ «ВЕСТНИК СПбГУ. ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА» ВЫХОДИТ В СВЕТ С МАРТА 2004 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 526

Маркович В. М. О роли Лермонтова в русской культуре: несколько предварительных замечаний 527

Виролайнен М. Н. В. М. Маркович: поэтика мысли 535

Григорьева Е. Н. Спецсеминар В. М. Марковича «Классика и авангард»: методологические основания 544

Васильева И. Э. Герменевтическое литературоведение как язык культурной эпохи: к дискуссии о кризисе филологии 552

Потапова Г. Е. О двух контрастных подходах к интерпретации «Повестей Белкина»: В. М. Маркович и В. Шмид 570

Филонов Е. А. Повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»: художественный текст как факт литературного процесса 582

Большухин Л. Ю., Александрова М. А. «А вы могли бы?» Маяковского как «рубежный» текст 590

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

Калинин И. А. Как сделан язык Ленина:
материал истории и прием идеологии 605

Беляк Г. Н. Текст в тексте и парадоксы теории множеств..... 618

Бухаркин П. Е. Поэзия С. С. Аверинцева как альтернатива
классической традиции в русской литературе 625

Баранов Д. К. Саша Соколов и Н. В. Гоголь: проблематизация персонажа 638

Большев А. О. Парадокс Петкевича (об особенностях смысловой структуры
мемуарной книги Т. В. Петкевич «Жизнь — сапожок непарный») 651

На наш журнал можно подписаться по каталогу «Пресса России».
Подписной индекс 36319

Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-73026
от 6 июня 2018 г. (Роскомнадзор)

Учредитель: Санкт-Петербургский государственный университет

Редактор *О. В. Косенко*
Корректор *Т. В. Никифорова*
Компьютерная верстка *А. М. Вейшторт*

Подписано в печать 14.01.2019. Формат $70\times100^{1}/_{16}$.
Усл. печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 77 экз. (1-й завод). Заказ № . Цена свободная.

Адрес Издательства СПбГУ: 199004, С.-Петербург, В. О., 6-я линия, 11.
Тел./факс 328-44-22.

Типография Издательства СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Позиция редакции может не совпадать с позицией авторов.

CONTENTS

Editorial 526

Markovich V. M.† On the role of Lermontov in Russian culture.
Some preliminary remarks 527

Virolainen M. N. Vladimir M. Markovich: Poetics of thought 535

Grigorieva E. N. V. Markovich's special seminar "Classics and Avant-garde".
Methodological grounds 544

Vasileva I. E. Hermeneutic literary studies as a language of a cultural epoch:
Discussing the crisis in philology 552

Potapova G. E. Two different approaches to interpreting
The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin:
Vladimir M. Markovich and Wolf Schmid 570

Filonov E. A. Nikolai Gogol's *The Old-World Landlords*:
The literary text as a fact of the literary process 582

Bol'shukhin L. Iu., Aleksandrova M. A. Mayakovsky's poem *A vy mogli by?*
as a "boundary" text 590

Kalinin I. A. How Lenin's language is made:
Material of history and technique of ideology 605

Belyak G. N. Text-in-text and the paradoxes of set theory 618

Bukharkin P. E. The poetry of S. S. Averintsev as an alternative to
classical tradition in Russian literature 625

Baranov D. K. Sasha Sokolov and N. Gogol: Character problematisation 638

Bolshev A. O. The paradox of Petkevich (on the peculiarities of
the semantic structure of the memoir book by T. V. Petkevich
Life is an Unpaired Boot) 651

УДК 821.161.1-1 Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 4

Большухин Леонид Юрьевич

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(Нижегородский кампус),
Россия, 603155, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12
lbolshukhin@mail.ru

Александрова Мария Александровна

Нижегородский государственный лингвистический университет,
Россия, 603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31а
nam-s-toboi@mail.ru

«А вы могли бы?» Маяковского как «рубежный» текст

Для цитирования: Большухин Л. Ю., Александрова М. А. «А вы могли бы?» Маяковского как «рубежный» текст. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2018, 15 (4): 590–604. https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.407

В статье обосновывается понятие «рубежного» текста в лирическом творчестве. Рассматривается особое положение стихотворения «А вы могли бы?» в контексте творческого пути В. В. Маяковского, на фоне так называемого догероического цикла («Ночь», «Утро», «Порт», «Уличное», «Из улицы в улицу»), где еще нет столь характерного для поэта грандиозного «я», осознающего себя центром мира, источником творческой воли к его преображению. «Рубежный» статус «А вы могли бы?» обусловлен тем, что здесь впервые появляется лирический герой Маяковского и впервые определяется стратегия построения художественного мира в антропологических координатах: творческая воля поэта направлена на очеловечивание всего сущего. В связи с «миростроительными» задачами лирики Маяковского осмыслен его закономерный интерес к символизму, прослежена трансформация символистской образности в процессе выработки новой поэтики. В ходе сравнения двух редакций стихотворения показано, что поиск композиционного решения (перестановка ключевых элементов картины, изменение порядка жестов «я») отражает формирование установок лирического героя как творца. Итоговая редакция «А вы могли бы?» рассмотрена в аспекте важнейшего свойства поэтики раннего Маяковского: пересоздание мира одновременно моделирует саму позицию «я» в мире. Благодаря динамическому принципу композиции и смелости художественных ассоциаций реальность предстает в ее собственной готовности измениться. В результате смелого жеста «я» («Я сразу смазал карту будня») разнородные вещи, наполняющие то «будничное» пространство, где проявляет свою творческую активность лирический герой, получают единство: это единство лица («лица вселенной»). Предпринятый анализ текста позволяет уточнить адресата финальной строки, а также смысл заглавия стихотворения: всматриваясь в проступающее из хаоса первоначального творения «лицо вселенной», лирический герой надеется обрести партнера по диалогу, ощутить родство с миром в самом акте творения.

Ключевые слова: В. В. Маяковский, *А вы могли бы?*, *рубежный* текст, лирический герой, символизм, футуризм.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

Вопрос о становлении поэтического мира требует особого внимания к «рубежным» текстам, где совершается акт творческого самосознания: устанавливаются мировоззренческие принципы, обусловливающие эстетическое отношение автора к действительности, формируется позиция лирического героя. «Рубежный» текст задает параметры мира, в котором лирический герой отныне пребывает. На творческом «рубеже» происходит конкретизация тех свойств поэтики, которые в раннем опыте лишь намечены.

Тема творчества, впервые заявленная В. В. Маяковским в стихотворении «А вы могли бы?», определяет, как отмечал еще Н. И. Харджиев, особый статус этого произведения. К моменту его создания (начало 1913 г.) поэт опубликовал всего пять текстов. Первая большая подборка стихотворений Маяковского в «Требнике троих» (1913) открывается ранней редакцией «А вы могли бы?» («На чешуе жестяной рыбы…»). В книге «Простое как мычание» (1916) напечатан канонический текст; будучи включен в новую систему мотивно-тематических связей, он занимает другое композиционное место — в разделе «Кричу кирпичу». Здесь акцентирована проблема понимания, и стихотворение «А вы могли бы?» предстает одним из вариантов коллизии «поэт — адресат».

В истории становления Маяковского общепоэтическая тема творчества раскрывается как сердцевина мировоззрения («сердце всего»); таким образом, именно явление лирического героя в акте творчества делает стихотворение «А вы могли бы?» «рубежным».

«Рубежный» текст важен и для понимания творчества поэта XIX в., но исследователь поэзии XX в. должен принять во внимание особый — потенциально драматичный — характер подобного события: таково неизбежное следствие распада традиционной жанровой системы лирики. Жанры — «мировоззренчески насыщенные типы структур» [Грехнёв 1985: 11] и «неотъемлемые категории художественного мышления» [Зырянов 2003: 6] — являются как формой воплощения авторского сознания, так и хранилищем творческого опыта предшественников; в жанре заранее очерчены горизонты бытия и даны некие предответы на принципиальные вопросы бытийного характера. В новой ситуации поэт имеет дело с неосвоенной действительностью, он поставлен перед необходимостью искать собственные способы организации художественного мира. Чтобы высказывание состоялось, поэт должен определить свойства времени и пространства, заново создать те «пределы художественного видения» [Грехнёв 1985: 13], которые прежде были заданы рамками жанра. Строительство поэтического мира приходится начинать в буквальном смысле «с нуля» [Большухин 2008].

Определяя своеобразие «рубежного» высказывания Маяковского, мы должны понять, во-первых, как возникающий поэтический мир выражает индивидуальное художественное мировоззрение, какие черты, специфичные для данного творческого сознания, здесь будут явлены. Во-вторых, необходимо проследить, как в данном типе текста совершается освоение ближайшего литературного контекста — прежде всего символистского. Предстоит показать, как символистский дискурс обнаруживает свое присутствие в тексте — и в то же время как в новом (футуристическом) контексте происходит трансформация значений и перераспределение функций тех элементов символистской картины мира, которые были значимы для Маяковского.

Первые тексты Маяковского («Ночь», «Утро», «Порт», «Уличное», «Из улицы в улицу») осмыслены как цикл, охватывающий сутки: «Образ суточного круговорота — концентрированное воплощение бытийного цикла» [Лейдерман 1990: 9]. Нам представляется особенно важным, что бытие здесь совершает свой круг без лирического героя; еще нет столь характерного для поэта грандиозного «я», осознающего себя центром мира, источником творческой воли к его преображению. В контексте творческого пути Маяковского этот цикл может быть определен как **догероический**.

Хотя в финале «Ночи» «я» впервые заявляет о себе, оно еще не обладает творческой активностью и творческими возможностями; «я» всего лишь отвечает на вызов толпы:

> Я, чувствуя платья **зовущие** лапы,
> в глаза им улыбку протиснул; **пугая**
> **ударами в жесть** хохотали арапы,
> над лбом расцветивши крыло попугая[1]
>
> [Маяковский: 33].

Едва обозначенное, «безголосое», проявляющее себя только мимически, «я» оказывается растворено в ночном клубящемся мире. **Улыбка** — спонтанная и «досознательная», неуверенная реакция «я» на загадочных «других», сопровождающая первоначальное вглядывание в мир, обнаружение и распознание свойств окружающего.

Если в «Ночи» «я» внимает пугающему городскому шуму, то в «Уличном» осваивает пространство города, наполняя его звуками шагов:

> Вбиваю гулко шага сваи,
> бросаю в бубны улиц дробь я
>
> [Маяковский: 37].

И вновь активность не облекается в адресованную речь, т. е. не становится поступком — главным условием осуществления личности в мире Маяковского [Большухин 2010]. Психологически и эстетически поэт пребывает «накануне» рождения лирического героя.

В «Ночи» и «Утре», по выражению Б. Лившица, «еще не перебродил старый символистский хмель», не произошло преодоления «наивного урбанизма» как наследия Брюсова и «не менее наивного антропоморфизма» в духе Леонида Андреева[2] [Лившиц: 401]. Позднее Маяковский заявлял, что при первом знакомстве с символизмом его «разобрала формальная новизна», оказавшаяся несовместимой с задачами «революционного искусства» [Маяковский: 17]. В том и другом случае поэт

---

[1] Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955. — Здесь и далее цитаты из произведений Маяковского приводятся по этому изданию с указанием в тексте статьи в квадратных скобках автора и страницы. В стихотворных цитатах здесь и далее полужирный шрифт наш. — *Л. Б., М. А.*

[2] Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания*. Л.: Советский писатель, 1989. — Здесь и далее цитаты из произведений Лившица приводятся по этому изданию с указанием в тексте статьи в квадратных скобках автора и страницы.

словно бы нуждается в оправдании за свое недолгое «ученичество». Эта позиция давно уже не абсолютизируется [Клинг 1996: 75–78], однако история восприятия Маяковским символизма, с нашей точки зрения, пока не написана. Большинство современных исследователей проблемы «символизм и авангард» стремятся к универсальным теоретическим построениям [Смирнов 2000; 2001; Тырышкина 2002 и др.]; зачастую при таком подходе на периферии внимания оказываются конкретные тексты, где новое творческое мировоззрение раскрывается в напряженном диалоге с носителями другого художественного опыта.

Для В. Н. Альфонсова, который одним из первых указал на творчески активное взаимодействие Маяковского «с тогдашним искусством, ближайшим образом с символизмом», наиболее важен отказ поэта от символистских концепций, ставивших «смысл человеческого существования <…> в зависимость от высшего смысла — начала вселенски-духовного. Маяковский строил свое миропонимание на другой основе — подстановке человека на место бога, принципе всеобъемлющего антропоцентризма» [Альфонсов 1983: 63]. Недооцененным здесь остается отношение Маяковского к самому объекту творческого воздействия, которое и роднит его с символизмом, и обязывает к энергичному «преодолению» символистского взгляда на мир.

Нам представляется, что интуиция начинающего поэта побуждала искать у предшественников ответы на принципиальный вопрос: как вступить в контакт с миром, как достигнуть отклика? Его творческий пафос внутренне оправдан догадкой, что мир есть нечто одухотворенное, не ограниченное своими физическими параметрами. В этом отношении Маяковский существенно отличается от большинства футуристов. Для него невозможно пересоздавать мир, имея дело с инертной материей — условно говоря, с кирпичом; отсюда — переосмысление этого традиционного воплощения косности и «немоты», делающее возможным ожидание отклика в цикле «Я!»: «Кричу кирпичу…» [Маяковский: 48]. Если со времен романтизма поэты одухотворяли главным образом природные феномены, то для Маяковского принципиально не существует иерархии сфер реальности: в процесс творчества должно быть вовлечено все сущее.

Обретение собственного языка в «А вы могли бы?» представляет собой диалог с символизмом, включающий символистскую фразеологию в новый контекст. Стилевая зависимость от литературных впечатлений ощутима в раннем варианте текста: «Прочёл я **зовы вещих** губ»[3] [Поэзия русского футуризма: 128]. Ср. у А. Блока и А. Белого:

Высок и внятен колокольный **зов**…[4]

[Блок, т. 1: 170];

Внемля **зову** жизни смутной…

[Блок, т. 1: 207];

[3] *Поэзия русского футуризма*. СПб.: Академический проект, 1999. — Здесь и далее цитаты из ранних редакций произведений Маяковского приводятся по этому изданию с указанием в тексте статьи в квадратных скобках названия издания и страницы.

[4] Блок А. А. *Полное собрание стихотворений*. В 3 т. М.: Прогресс; Плеяда, 2009–2011. — Здесь и далее цитаты из произведений Блока приводятся по этому изданию с указанием в тексте статьи в квадратных скобках автора, тома и страницы.

На **зов** метелей

[Блок, т. 2: 212];

Ты — буйный **зов** рогов призывных…

[Блок, т. 3: 105];

Слышен **зов**: «Не смущайтесь… я с вами…
за мной!..»
<…>
В поле **зов**: «Близок день.
В смелых грезах сгори!»[5]

[Белый: 176];

цикл «Вечный **зов**» [Белый: 85–87] и др. В близкие по смыслу контексты символисты включали эпитет *вещий*. Поэтизм «зовы вещих губ» в ранней редакции стихотворения Маяковского восходит к традиционным символистским формулам, что можно объяснить инерцией словоупотребления, характерной для футуристов даже при составлении манифестов [Лившиц: 276]; вторая редакция свидетельствует о трансформации «чужого» («Темы, образы не моей жизни» [Маяковский: 17]) в поэтику совершенно новую и самостоятельную.

Символистская поэзия культивировала визионерство лирического героя; «я» вслушивается и всматривается в мир, ищет знаки сокровенного:

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали…

[Блок, т. 1: 218];

Я вышел в ночь — **узнать, понять**
Далекий шорох, близкий ропот…

[Блок, т. 1: 266];

Я **вижу** блеск, забытый мной…

[Блок, т. 3: 101].

На этом фоне обнаруживает свою принципиально новую природу тот контакт с миром, который возникает в «А вы могли бы?» Главным признаком творческого поведения в лирике Маяковского становится властный преобразующий жест, причем жест публичный. Акт творчества совершается на глазах зрителя, которому тем самым открываются новые свойства мира: «Я **показал**…» [Маяковский: 40].

Само творческое деяние в лирике Маяковского отличается от «полета воображения» у других поэтов — как литературных предшественников, так и современников. Специфика творческого акта определяется не только различием «материала» творчества у романтиков, символистов, с одной стороны, и у футуристов — с другой. Для первых между зримым и воображаемым, между изначальными свойствами мира и поэтическим ви́дением существует метафорическая либо метонимиче-

[5] Белый А. А. *Стихотворения и поэмы*. В 2 т. Т. 1. СПб.; М.: Академический проект, 2006. — Здесь и далее цитаты из произведений Белого приводятся по этому изданию с указанием в тексте статьи в квадратных скобках автора и страницы.

ская связь, что обусловливает логическую стройность создаваемой картины. Иначе говоря, романтическое и символистское сознание исходит из всеобщей связи явлений; это данность, требующая обнаружения, «узрения». Для Маяковского с «узрения» все только начинается; явления окружающего мира не выступают ни условным замещением того «главного», к чему устремлена мысль поэта, ни ложными оболочками истины («случайными чертами», по А. А. Блоку).

Пересоздающий вселенную Маяковский сопрягает явления заведомо разнородные, существовавшие до него во всех смыслах раздельно и даже враждебно. Поэтому элементы наличной реальности, взятые «сами по себе», не способны образовать взаимодополняющее сочетание или суммироваться; пересозданное обладает принципиально новыми — по отношению к своему «материалу» — качествами. Общие свойства нового поэтического ви́дения отмечались многократно: Маяковский находит «поэтические значения не вне, а в толще бытовых значений» [Лотман 1996: 93–94]; чем «прозаичнее» реалии быта, тем чудеснее результаты поэтического воздействия на мир [Лейдерман 1990: 7]; «Все ему нужное поэт может взять из действительности и поднять на высоту огромного напряжения. Предметность, вовлеченная в небывалый строй преображенных значений, — таков один из синтезов Маяковского» [Гинзбург 1997: 378]. Тем не менее путь к постижению новой поэтики оказался сложным, о чем свидетельствует история трактовок «А вы могли бы?»

Поставленные в нашей работе задачи требуют уделить особое внимание трем известным прочтениям «А вы могли бы?». Многие исследователи отправляются от тезиса Харджиева («Это первое декларативное стихотворение Маяковского, где он утверждает право поэзии преображать будничную действительность» [Харджиев 1970: 195]) и предпринятой в тех же «Заметках о Маяковском» расшифровки метафорических рядов: «Первый метафорический ряд — своеобразный „натюрморт“ <…>. Второй ряд — звуковой: ноктюрн, флейты. Третий ряд, связывающий два предыдущих, — динамические образы: смазал — плеснул, показал — прочел — сыграть» [Харджиев 1970: 195].

Полагая, что первая метафора — «реализация разговорного выражения: превратить будни в праздник, скрасить (или украсить) жизнь», Харджиев констатирует сложность «второй натюрмортной метафоры» и находит подсказку у самого Маяковского: «24 февраля 1913 г. на диспуте о современном искусстве, устроенном обществом художников „Бубновый валет“, Маяковский назвал это общество „кучкой, размазывающей слюни по студню искусства“. <…> Маяковский охарактеризовал застывшее, холодное, неживое искусство и сквозь него показал грандиозный образ бурного океана действительности» [Харджиев 1970: 196].

Как продолжение реального спора рассматривается финал стихотворения, где «Маяковский задает прямой вопрос тем, кто не умеет претворять жизнь в искусство» [Харджиев 1970: 196]: «Каламбурно-метафорическим путем (трубы — флейты) водосточные трубы превращаются в музыкальный инструмент, на котором поэт — *настоящий поэт города*[6] — может сыграть даже такие тонкие и нежные музыкальные пьесы, как ноктюрн или колыбельную песню — berceuse (ср. в тезисе

[6] Здесь и далее курсив в цитируемых статьях и монографиях принадлежит их авторам. — *Л. Б., М. А.*

доклада Маяковского 1913 г.: „berceuse оркестром водосточных труб“[7])» [Харджиев 1970: 197].

В. Н. Топоров воспринял этюд Харджиева как образец идеального совпадения логики анализа и логики поэтического образа: «Уже само установление этих метафорических рядов и определение, хотя бы в самом общем виде, соотношения между ними открывает перед исследователем возможность сделать следующие шаги, <…> устанавливая более тонкие и специальные связи — как интерсемиотические, так и интертекстовые. Именно на этом пути „на холсте каких-то соответствий“ вдруг начинает проступать „вне протяжения живущее Лицо“. На общем фоне быстрого и решительного зачеркивания-устранения старого и привычного (*Я сразу смазал…*) и узрения, „прочтения и показа“ нового (*я показал…*, *прочел я зовы новых губ…*), как в присутствии некоего сильного катализатора, слово начинает действенно и живо тянуться к слову, понятие к понятию, образ к образу, создается своего рода чутко-отзывчивая ткань, в которой все чревато связями, соответствиями, экспликациями» [Топоров 2000: 383–384].

Интерпретируя сразу два объекта (стихотворение и его классическое прочтение), Топоров в своем насыщенном метафорами тексте фактически описал принципы романтической или символистской поэтики; показательно также, что установление связей «А вы могли бы?» с его ближайшим литературным окружением отчасти заместило анализ самого стихотворения.

М. Вайскопф исходит из представления, что в мире Маяковского властвуют законы, которые заведомо исключают прослеживание тонких образных связей элементов текста. Для него демиургический смысл «А вы могли бы?» раскрывается через архаические (ветхозаветные) модели первотворения; при всей точности ряда наблюдений, подсказанных мифопоэтической логикой, возражение вызывает общая установка исследователя на упрощение лирического героя Маяковского в духе «вульгаризированной версии» ницшеанского и символистского разрушителя-творца [Вайскопф 1997: 73].

Следует признать, что в маяковсковедении остается не осмысленным следующий аспект поэтики «рубежного» текста: развертывание образа, демонстрирующее пересоздание мира, одновременно моделирует саму позицию «я» в мире; лирический герой Маяковского в момент своего фактического рождения, т. е. осознания в себе творческой силы, вступает в напряженный диалог с творимой заново реальностью. Позволим себе утверждать, что это не имеет аналогий ни в отдаленной, ни в ближайшей литературно-философской традиции.

И «невозбранно разрастающиеся метафоры» [Гинзбург 1997: 331], поводом для которых могут быть любые свойства и детали материального мира, и «адамическое» открытие жизни через ее частности — все это контрастный литературный фон, оттеняющий уникальность поэтики Маяковского. Его новации лежат в иной плоскости, нежели поиски современников, наследовавших символизму и преодолевавших его. Творческие устремления Маяковского определяются необходимо-

[7] Процитируем полностью тезисы доклада «Перчатка» (1913): «1) Ходячий вкус и рычаги речи. 2) Лики городов в зрачках речетворцев. 3) Berceuse оркестром водосточных труб. 4) Египтяне и греки, гладящие черных сухих кошек. 5) Складки жира в креслах. 6) Пестрые лохмотья наших душ» [Маяковский: 366]. — *Л. Б., М. А.*

стью «собрать», осмыслить как целое и — главное — одухотворить пересоздаваемую реальность. Отсюда и отбор деталей, и поиск их места в новой картине мира.

В «рубежном» стихотворении главные детали поэтической картины (видимо, подсказанные конкретным впечатлением) были найдены сразу, но их окончательное соотношение — результат творческого поиска, отраженного историей текста; сравним две редакции:

На чешуе жестяной рыбы
Прочел я зовы вещих губ
А вы ноктюрн сыграть могли бы
На флейтах водосточных труб?
Я стер границы в карте будня
Плеснувши краску из стакана
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана

[Поэзия русского футуризма: 128];

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

[Маяковский: 40].

Поскольку необходимость пересоздания мира и одухотворения материи — творческая сверхзадача, осознаваемая в самый момент контакта лирического героя с реальностью, поэтическая мысль Маяковского неизбежно трансформируется, проясняясь и уточняясь, творческие усилия получают целеустремленность. В итоге найдена композиция, адекватная осознанной поэтом цели. Только в сильной позиции финала раскрывается содержательность рифмы, соединяющей «зовы новых губ» с «флейтой водосточных труб». Топоров подчеркивает, что «образ *флейты водосточных труб* с неожиданностью (во всяком случае, на первый взгляд) возникает в „сильной“ финальной позиции, в последнем стихе, где восходящее вопросительное движение еще более внезапно и неожиданно обрывается перед бездной безответности» [Топоров 2000: 380].

Согласно логике, выявленной историей текста, именно «флейта водосточных труб» является образом, раскрывающим цель творческих усилий поэта. Именно по отношению к финальному образу флейты другие предметные детали становятся эстетически полноценными, участвующими в одухотворении мира. Мир, к которому обращается лирический герой, должен обрести способность к диалогу.

Действие «А вы могли бы?» происходит внутри кафе или дешевого ресторана — «под небом харчевен» [Маяковский: 41], как будет сказано в стихотворении

«Вывескам». «Карта будня» — это буквальный перевод *Carte du jour*: карта (список) блюд и вин на данный день, меню [Вайскопф 1997: 74; Лекманов 2001], т. е. первое, что попадает в поле зрения человека, усевшегося за столик. Лирический герой переводит взгляд с одного предмета на другой, с ближайшего на дальний, что быстро меняет охват мира: жестяная вывеска-рыба, вероятно, увидена на гастрономическом заведении, расположенном по другой стороне улицы; водосточные трубы, возможно, не видны, а слышны (дождь упоминается во многих урбанистических стихотворениях Маяковского). Благодаря динамическому принципу композиции привычное для глаза и слуха предстает в его собственной готовности измениться. Потенциальная активность вещей реализуется в пространстве смелых ассоциаций: хотя поверхность студня действительно напоминает морскую рябь, это сравнение не рождается самопроизвольно; стилизованная рыба и своим контуром, и каждой чешуйкой похожа на губы, однако только ищущее диалога сознание обнаруживает сходство; наконец, многозначность слова *трубы* и коленчатая форма труб водосточных порождают образ флейты. Все похоже, но ничто не «подсказано».

Характерно, что процесс преображения обыденного мира начинается с переосмысления неловкого, случайного жеста, который угадывается за декларацией «я»: на «карту будня» пролито вино, вероятнее всего, красное вино, ставшее «краской из стакана». Реальный повод проигнорирован, а в самом тексте жест предстает намеренным и решительным. Решительность возрастает благодаря лексической замене и перемещению строки в сильную позицию начала: «Я **стёр** границы в карте будня» — «Я **сразу смазал** карту будня». В итоге все внимание приковано к удивительным возможностям творческого контакта «я» с миром.

Эта сосредоточенность определяет и характер диалога, без которого невозможно самоопределение «я». Вопрос «А вы могли бы?» традиционно считается адресованным условному читателю (в диапазоне от обывателя, лишенного воображения [Альфонсов 1983: 173], до соперников-поэтов). Но пробуждение «активности» вещей позволяет осмыслить финальный творческий жест как обращенный к самому ожившему миру: «А вы <новые губы> ноктюрн сыграть могли бы…»

Итак, лирический герой, обретающий статус творца, ощутимо связан с пересоздаваемой им реальностью; поэтому вещи, имевшие до пришествия «я» разную природу, не имеющие отношения друг к другу, получают единство. Это единство лица; трансформация деталей реальности имеет общий целенаправленный вектор. Сравнение «блюда студня» с поверхностью океана, а контура «жестяной рыбы» с губами — лишь первый импульс к преображению. У океана появляются «косые скулы», создающие впечатление энергии и упрямства только что обретенного партнера «я» по диалогу; «новорожденный мир тянется к своему создателю „зовом новых губ“» [Вайскопф 1997: 75].

Исследователь, кратко отметивший, что в «контурах „скул“ и „губ“ проступает лицо вселенной» [Вайскопф 1997: 75], оставил свое наблюдение неразвернутым. Топоров не пояснил, какие ассоциации, возникшие по ходу интерпретации «А вы могли бы?», побудили его процитировать двустишие о рождении лица из стихотворения Хлебникова «Бобэоби пелись губы…»; здесь «проступающее лицо» — прежде всего метафора, которая принадлежит языку описания текста. Между тем в мире Маяковского событие «олицетворения» действительно происходит, и понимать его следует буквально.

Важно, что «лицо вселенной» в «А вы могли бы?» остается недовоплощенным, гротескным, поскольку «косые скулы океана» только намекают на глаза — главный признак одухотворенности; активность же связана с губами, которые в творчестве Маяковского имеют амбивалентный характер.

Губы — средоточие любви: «сплошные губы» героя «Облака в штанах» предвещают «сплошное сердце» героя «Люблю». Обещание чудесного преображения людей в прологе к трагедии «Владимир Маяковский» начинается с губ:

Я вам только головы пальцем трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам

[Маяковский: 154].

Герой трагедии всюду ищет

…невиданную душу,
чтобы в губы-раны
положить ее целящие цветы

[Маяковский: 159].

Но губы знаменуют также примитивный, грубый эротизм, неотделимый от урбанистического и технократического мира раннего Маяковского:

…в будуарах женщины
— фабрики без дыма и труб —
миллионами выделывали поцелуи,
всякие,
большие,
маленькие, —
мясистыми рычагами шлепающих губ

[Маяковский: 169].

Губы обитателей «города-лепрозория» извергают насмешки и плевки на нового пророка, орут «идемте жрать». «Во рту» города

…умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ»

[Маяковский: 182].

Амбивалентность образа-мотива губ (рта) реализуется в текстах, написанных после «рубежного» стихотворения, однако сам лирический финал «А вы могли

бы?» эту перспективу уже открывает. Именно гротескному — скуластому и безглазому — лицу с **зовущими губами**, самим этим **губам** адресован вопрос-вызов:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
[Маяковский: 40].

Преодоление стихии эротизма, насилия, осмеяния — все это совершится, когда **губы мира** заиграют на небывалых **флейтах**.

Лирический герой, осознавший себя как поэта, хочет наделить мир собственным творческим даром. В трагедии «Владимир Маяковский» будет сказано:

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих
[Маяковский: 159].

Лицо для Маяковского — итоговая, совершенная форма бытия, результат антропологического преображения, охватывающего все сущее. В раннем творчестве поэта можно проследить целый ряд мотивов, подчиненных антропологическому «вектору»[8]. «А вы могли бы?» ставит вопрос в наиболее общем плане, наиболее масштабно — и неизбежно утопически: здесь выражен не порыв лирического героя навстречу избранному для очеловечивания существу, но требование к миру в целом стать человечным.

Сам процесс превращения материального мира в лицо загадочен для автора, поэтому итоговый жест имеет несколько семантических ключей. «Вещие губы» из ранней редакции вводили мотив пророчества, которое еще не стало миссией лирического героя. Замена эпитета и перекомпоновка текста, с одной стороны, высветили идеальную цель — антропологическое преображение мира, с другой стороны, сделали неопределенным источник откровения: лирический герой выступает одновременно как «вестник» (вслушивается в «зовы новых губ») и как творец. В обоих своих ипостасях он обречен на конфликт с миром. Сакральная тайна «зовов» грозит обернуться эротическим искушением (ср. «платья зовущие лапы» [Маяковский: 33] в «Ночи»). Незавершенность акта творения, нетерпеливое ожидание окончательного очеловечения вселенной — все это делает лирического героя уязвимым. В такой двойственной ситуации проповедь начинает тяготеть к исповеди, которая воздействует на мир не творческой мощью, но полнотой страдания. «А вы могли бы?» впервые намечает образный комплекс, характерный для исповедальных стихов Маяковского: ночь (здесь о ночном времени говорит *ноктюрн*) и флейта.

Отказ поэта от **колыбельной** («berceuse оркестром водосточных труб») ради **ноктюрна** закономерен. В тезисах полемического доклада Маяковскому важно

[8] Так, если в стихотворении «Из улицы в улицу» трамвай предстает городским чудовищем, из пасти которого фокусник тянет рельсы, то в «Надоело» лирический герой готов «истомившимися по ласке губами» целовать «умную морду трамвая» [Маяковский: 113]; «умная морда» — тоже **лицо**, спасающее одиночку от последнего отчаяния.

было передать сам контраст «грубого» инструмента и нежной, изысканной мелодии; французский музыкальный термин выполнял почти ту же функцию, что и «заморские» слова в «Эй!»:

Россия,
нельзя ли
чего поновее?

[Маяковский: 101].

В контексте «А вы могли бы?» упоминание музыкального жанра имеет содержательное значение: *ноктюрн* ассоциируется не с покоем, а с ночным бодрствованием, с прикосновением к ночным тайнам. Маяковский по-новому разыгрывает в тексте жанровые признаки *ноктюрна*: ночная песня, предназначенная для исполнения на открытом воздухе, становится урбанистической; еще важнее то, что поэт сопрягает музыку с антропологическим преображением мира.

Всматриваясь в чужое лицо вселенной, «я» уповает на обретение родства с ней в акте творчества. «Прочитывание» реалий окружающего мира сопровождается разъятием целого и перекомпоновкой его элементов. Этот процесс не завершен для лирического героя, поскольку в своем «рубежном» состоянии, в ситуации рождения он еще не разделяет творческое ви́дение и творческое делание. «Новорожденный» творец не может ощутить полную власть над происходящим; нечто, возникающее в момент контакта с миром, оказывается непредсказуемым. И лишь способность нового партнера лирического героя проявить свою творческую сущность, «сыграть ноктюрн», обещает желанную гармонию. Музыка — одновременно средство очеловечения и признак человечности; музыки нет без лица, но и лицо не может состояться без музыки.

Финальный вопрос —

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб? —

задает тот, кто проповедует новую красоту и сам воплощает ее в жизнь; но этот жест означает также готовность к исповеди. Потенциал образа флейты вскоре реализуется в поэме «Флейта-позвоночник», где торжествует бескомпромиссная, не знающая никакого самоограничения исповедальность.

Единство исповедального и пророческого утвердится как характерное для всего творчества Маяковского; сравним с финалом «А вы могли бы?» «музыкальную» оппозицию «„я“ — вы» в прологе «Облака в штанах»:

Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый.
А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы!

Приходите учиться…

[Маяковский: 175].

Очевидно, что такое «учительство» — миссия, осуществляемая на пределе душевных сил. Поэтому лирический герой Маяковского, наделенный исключительной способностью к преображению всего сущего, так редко испытывает подлинную артистическую свободу. «Рубежный» текст выразил состояние творца, пребывающего накануне своей драмы, в ее предчувствии.

Литература

Альфонсов 1983 — Альфонсов В. Н. *Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского*. Л.: Советский писатель, 1983.

Большухин 2008 — Большухин Л. Ю. Распад жанров и новые принципы «оцельнения» художественного мира в лирике В. Маяковского. *Новый филологический вестник.* 2008, 7 (2): 96–104.

Большухин 2010 — Большухин Л. Ю. Бахтин и Маяковский: событие, поступок, ответственность. В кн.: Маркович В. М., Шмид В. (ред.). *Событие и событийность.* М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 237–245.

Вайскопф 1997 — Вайскопф М. *Во весь Логос: Религия Маяковского*. М.; Иерусалим: Саламандра, 1997.

Гинзбург 1997 — Гинзбург Л. Я. *О лирике*. М.: Интрада, 1997.

Грехнёв 1985 — Грехнёв В. А. *Лирика Пушкина: О поэтике жанров*. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1985.

Зырянов 2003 — Зырянов О. В. *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003.

Клинг 1996 — Клинг О. А. Футуризм и «старый символистский хмель». *Вопросы литературы*. 1996, 5: 56–92.

Лейдерман 1990 — Лейдерман Н. Л. Логика Бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского. В кн.: Лейдерман Н. Л. (ред.). *Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе*. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. С. 3–17.

Лекманов 2001 — Лекманов О. А. «Карта будня». *Русская речь*. 2001, 5: 54–55.

Лотман 1996 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. В кн.: Лотман Ю. М. *О поэтах и поэзии*. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 18–252.

Смирнов 2000 — Смирнов И. П. *Мегаистория: К исторической типологии культуры*. М.: Аграф, 2000.

Смирнов 2001 — Смирнов И. П. *Смысл как таковой*. СПб.: Академический проект, 2001.

Топоров 2000 — Топоров В. Н. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник. В кн.: Мейлах М. Б., Сарабьянов Д. В. (ред.). *Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 380–424.

Тырышкина 2002 — Тырышкина Е. В. *Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду*. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. пед. ун-та, 2002.

Харджиев 1970 — Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском: 9. Опыт анализа стихотворного натюрморта. В кн.: Харджиев Н., Тренин В. *Поэтическая культура Маяковского*. М.: Искусство, 1970. С. 195–197.

Статья поступила в редакцию 9 марта 2018 г.
Статья рекомендована в печать 9 июня 2018 г.

Leonid Iurievich Bol'shukhin

University "Higher School of Economics", HSE Campus in Nizhny Novgorod,
25/12, Bolshaya Pecherskaya str., Nizhny Novgorod, 603155, Russia
lbolshukhin@mail.ru

Maria Aleksandrovna Aleksandrova

Nizhny Novgorod State Linguistic University,
31a, Minina str., Nizhny Novgorod, 603155, Russia
nam-s-toboi@mail.ru

Mayakovsky's poem *A vy mogli by?* as a "boundary" text

For citation: Bol'shukhin L. Iu., Aleksandrova M. A. [Mayakovsky's poem *A vy mogli by?* as a "boundary" text]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2018, 15 (4): 590–604. https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.407 (In Russian)

The article discusses the special position of the poem "A vy mogli by?" in the context of Mayakovsky's creative career, concerning the point of his early non-heroic series. In Mayakovsky's early poems ("Noč'", "Utro", "Port", "Ulichnoe", and "Iz ulicy v ulicu") there is no grand "I" that is so characteristic of the poet's writing and that would represent the main source of creative will. The "boundary" status of "A vy mogli by?" is determined by the fact that the poem introduces the lyrical hero of Mayakovsky for the first time, and for the first time the strategy of the art world development in the anthropological terms is defined. In connection with the "world-building" goal, Mayakovsky's creative interest in symbolism is comprehended, and the transformation of symbolist imagery in the process of developing a new poetics is traced. It is shown that the search for a compositional solution reflects the formation of the lyrical hero settings. The final version of the text is considered in the aspect of the most important properties of the poetics of the early Mayakovsky: the recreation of the art world, the image of the newly created reality simultaneously designs the position of the lyrical hero in the world. Due to the dynamic principle of composition and boldness of associations, the things familiar to the eye and ear appear in their own willingness to change. In the result, heterogeneous objects filling the space become united: this is unity of the face (the face of the universe). The question about the addressee of the final line and the meaning of the title of the poem is stated: looking at the face of the universe, "I" (Mayakovsky's lyrical hero) hopes to find kinship with it in the act of creation.

Keywords: V. V. Mayakovsky, *A vy mogli by?*, *boundary* text, lyrical hero, symbolism, futurism.

References

Альфонсов 1983 — Alfonsov V. N. *Nam slovo nuzhno dlya zhizni: V poeticheskom mire Mayakovskogo*. Leningrad: Sovetskij pisatel Publ., 1983. (In Russian)

Большухин 2008 — Bolshuxin L. Yu. [The Disintegration of Genres and the New Principles of the "Salvation" of the Artistic World in the Lyrics of V. Mayakovsky]. *The New Philological Bulletin*. 2008, 7 (2): 96–104. (In Russian)

Большухин 2010 — Bolshuxin L. Yu. Baxtin i Mayakovskij: sobytie, postupok, otvetstvennost. In: Markovich V. M., Schmid W. (eds.). Sobytie i sobytijnost. Moscow: Kulagina Publ.; Intrada Publ., 2010. P. 237–245. (In Russian)

Вайскопф 1997 — Weisskopf M. *Vo ves Logos: Religiya Mayakovskogo*. Moscow; Jerusalem: Salamandra Publ., 1997. (In Russian)

Гинзбург 1997 — Ginzburg L. Ya. *O lirike* [1971]. Moscow: Intrada, 1997. (In Russian)

Грехнёв 1985 — Grexnev V. A. *Lirika Pushkina: O poetike zhanrov*. Gorky: Volgo-Vyatka Books Publ., 1985. (In Russian)

Зырянов 2003 — Zyryanov O. V. *Evolyuciya zhanrovogo soznaniya russkoj liriki: fenomenologicheskij aspect*. Ekaterinburg: Ural University Press, 2003. (In Russian)
Клинг 1996 — Kling O. A. [Futurism and "the Old Symbolism Aura"]. *Literary Topics*. 1996, 5: 56–92. (In Russian)
Лейдерман 1990 — Lejderman N. L. Logika Bunta: k xarakteristike xudozhestvennoj sistemy rannego Mayakovskogo. In: Leiderman N. L. (ed.). *Problemy vzaimodeistviya metoda, stilya i zhanra v sovetskoj literature*. Sverdlovsk: Ural University Publ., 1990. P. 3–17. (In Russian)
Лекманов 2001 — Lekmanov O. A. «Karta budnya». *Russkaya rech*. 2001, 5: 54–55. (In Russian)
Лотман 1996 — Lotman Yu. M. Analiz poeticheskogo teksta. In: Lotman Yu. M. *O poetax i poezii*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ., 1996. P. 18–252. (In Russian)
Смирнов 2000 — Smirnov I. P. *Megaistoriya: K istoricheskoj tipologii kultury*. Moscow: Agraf Publ., 2000. (In Russian)
Смирнов 2001 — Smirnov I. P. *Smysl kak takovoj*. St. Petersburg.: Akademicheskij proekt Publ., 2001. (In Russian)
Топоров 2000 — Toporov V. N. Flejta vodostochnyx trub i flejta-pozvonochnik. In: Mejlax M. B., Sarabyanov D. V. (eds.). *Poeziya i zhivopis: sbornik trudov pamyati N. I. Xardzhieva*. Moscow: Yazyki russkoj kultury Publ., 2000. P. 380–424. (In Russian)
Тырышкина 2002 — Tyryshkina E. V. *Russkaya literatura 1890-x — nachala 1920-x godov: ot dekadansa k avangardu*. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University Press, 2002. (In Russian)
Харджиев 1970 — Xardzhiev N. I. Zametki o Mayakovskom: 9. Opyt analiza stixotvornogo natyurmorta. In: Xardzhiev N., Trenin V. *Poeticheskaya kultura Mayakovskogo*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. P. 195–197. (In Russian)

Received: March 9, 2018
Accepted: June 9, 2018