

УДК 82

## РОЗЫ МАЯКОВСКОГО

© 2009 г.

М.А. Александрова<sup>1</sup>, Л.Ю. Большухин<sup>2</sup><sup>1</sup> Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова<sup>2</sup> Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

nam-s-toboj@mail.ru, lbolshukhin@mail.ru

Поступила в редакцию 10.09.2009

Впервые поставлен вопрос об одной из важнейших философско-психологических и эстетических констант поэзии Маяковского. Прослеживается взаимодействие индивидуального лирического мифа о розе с традиционными литературными мотивами и древнейшими архетипами, обосновывается единство поэтического мира Маяковского, выдвигается проблема взаимодействия эстетических и внеэстетических факторов в творческом сознании поэта.

*Ключевые слова:* Маяковский, роза, поэтика, мифологема, архетип, метафора, символ, гротеск.

Присутствие образа розы в поэтическом мире Маяковского впервые было отмечено другим поэтом: в 1945 году, незадолго до своей гибели, Дмитрий Кедрин задумал поэму «Розы Маяковского» [1, с. 195]. Публикация архивных материалов в годы растущей популярности Кедрина не привлекла внимания к его наблюдению, которое задавало слишком неожиданный угол зрения на «борца с поэтическим старьем». Целый ряд поэтических высказываний Маяковского как будто не существовал не только для традиционного маяковедения, но и для исследователей смыслопорождающей функции образов природы в русской лирике [2]. Наконец, перспективу обозначили В.Ф. Мурьянов (Маяковский упомянут в статье о символике розы у Блока [3, с. 128]) и М.Л. Гаспаров: «Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, “парниковая роза”) он воспримет как эстетический факт. При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Если мы не будем держать в сознании этот нормативный фон, то выразительный эффект образа ускользнет от нас» [4, с. 488]. Однако в силу методологических причин и это ценное замечание не получило дальнейшей разработки: привычный для маяковедения путь — от общего к частному — затруднял выяснение истинной значимости конкретного мотива.

Поэтическая практика Маяковского была изначально сложнее и богаче, нежели теоретические положения авангардистов. В своей предоктябрьской лирике он ведет диалог с изощрен-

ной флоропоэтикой модернизма, остро сталкивая тему и её словесное оформление: «Ах, не говорите: // “Кровь из раны”. // Это – дико! // Просто избранных из бранных // одаривали звездикой. <...> Никто не убит! // Просто – не выстоял. // Лег от Сены до Рейна. // Оттого что цветет, // одуряет желтолистая // на клумбах из убитых гангрена» [5, т. 1, с. 92–93] («Великолепные нелепости»; курсив в цитатах здесь и далее принадлежит авторам статьи); «Просто-волосая церковка бульварному изголовью // припала, – набитый слезами куль, – // а у бульвара цветники истекают кровью, // как сердце, изодранное пальцами пуль. <...> Уже у Ноева оранжереи // покрылись смертельно-бледным газом!» [5, т. 1, с. 72] («Я и Наполеон»). Разрывая привычные смысловые связи ради создания гротескного образа, Маяковский дает почувствовать контраст нового и традиционного значения флористических элементов. Подобный творческий опыт объясняет чуткость поэта к художественному потенциалу розы. Среди носителей европейской культуры любой эпохи, замечает М.Л. Гаспаров, «один мог перечислить пять значений символа “роза”, другой – двадцать пять, но оба безошибочно выделяли это слово среди других как преимущественного носителя расширительного смысла» [6, с. 18]. Именно поэтому даже минимальный семантический сдвиг дает сильный художественный эффект. При специальном внимании к теме сразу уточняется представление о частотности этого образа у Маяковского; множественность его роз сопоставима даже с «нормой» пушкинской эпохи.

Своеобразие ситуации в том, что нормативный фон, определяющий трактовку розы, в из-

вестный момент резко изменился. Если рецепция традиционного образа зависит от того, «внутри или вне данной поэтической культуры» [4, с. 489] находится читатель, то Маяковский застал пришествие читателя без всякого литературного опыта и сам провозгласил новые эстетические ориентиры: «...революция выбросила на улицу корявый говор миллионов... Это – новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с “грезами, розами” и александрийским стихом не годятся» [5, т. 12, с. 84] («Как делать стихи?», 1926). Почему в самых неблагоприятных условиях роза не просто *осталась* в поэзии Маяковского (вопреки его собственным декларациям), но и семантически обогатилась в новом контексте?

Избранный нами тематический аспект дает возможность оценить поэзию Маяковского в ее целостности, выявить смысловые доминанты лейтмотивного образа, охарактеризовать единство поэтического языка, запечатлевшего социальные и эстетические катаклизмы эпохи. Поздние декларативные тексты Маяковского отнюдь не свидетельство его разрыва со своим поэтическим прошлым, но отражение сложнейшего внутреннего конфликта, «завязка» которого относится к раннему периоду. Необходимо понять, где для самого поэта пролегла граница между старой и новой поэтической культурой, какие свойства мышления сделали розу необходимой в его художественном мире.

В стихотворении «Надоело» (1916) обращением к розе разрешается поиск красоты в обезображенном мире людей: «В дом уйду. // Прилипну к обоям. // Где роза есть нежнее и чайнее? // Хочешь – // тебе // рябое // прочту “Простое как мычание”?» [5, т. 1, с. 113]. Нетрудно догадаться о прообразе этого трагического гротеска – классическом союзе соловья-поэта и розы; словесный жест, обличающий потребность в гармонии, замечателен своей непосредственностью. В свете финала становится понятен выбор поэтических имен в зачине: «Не высидал дома. // Анненский, Тютчев, Фет...». Хотя все трое памятливы своими розами, ближайшим поводом для самоопределения явилась, видимо, рисованная *центифолия* из стихотворения Анненского «Тоска». Здесь предваряется лирическая ситуация «Надоело»: домашнее затворничество (*неделями* – у Анненского, *неделю* – у Маяковского), поза отчаяния (лицом к стене), пристальное, с близкого расстояния, вглядывание («Поймешь, на глянце центифолий // Считая бережно мазки... // И строя ромбы поневоле // Между этапами Тоски» [7, с. 82]). Если у Анненского *центифолия* затеряна в пе-

строте бесконечно повторяющегося обойного рисунка, среди букетов, овалов и ромбов, то Маяковский игнорирует фон ради единственной розы. Показательно, что вместе с трансформацией объекта созерцания происходит и переосмысление цвето-тональной характеристики раздробленного мира Анненского. Интерьерные полутона в «Тоске» – зримая проекция *тоски*: «По бледно-розовым овалам, // Туманом утра облиты, // Свились букетом небывалым // Стального колера цветы» [7, с. 82]. Отношения с жизнью исчерпаны созерцанием этого блеклого узора. Напротив, *нежнейшая чайная роза* у Маяковского отвечает нереализованной «в миру» нежности лирического героя; принужденный к затворничеству, он извлекает красоту из единственного доступного ему источника.

Порыв героя к нарисованной розе композиционно и по смыслу венчает череду жестов, адресованных урбанистическим объектам: «Брошусь на землю, // камня корою // в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая. // Истомившимися по ласке губами // тысячу поцелуев покрою // умную морду трамвая» [5, т. 1, с. 113]. Грубость камня, асфальта, железа знаменует теснейший, лицом к лицу, жертвенный контакт человека с миром; человеческая боль – цена одушевления материи. Напротив, олицетворенная нежность объективно существует лишь в качестве изображения розы, она умозрительна и недоступна. Взывание к розе становится актом словесной магии, метафорой поэтического общения с миром.

Общепоэтический прием заклинания своеобразен тем, что в своем стремлении прильнуть к розе поэт как бы преодолевает границу плоскости. Таким образом проявилась «наивность» творческого сознания: одушевление рисунка происходит по законам детского воображения, которому необходим лишь повод для свободных ассоциаций. Важен и творческий импульс, заданный столкновением традиционной словесной культуры (ее представляют книжные собеседники поэта) с новой – кинематографической («Опять <...> иду в кинематографы...» [5, т. 1, с. 112]). Впоследствии сюжеты сценариев «Законная фильмой», «Сердце кино» будут построены на тщетных стараниях персонажа-художника свести героиню его мечты с полотна экрана, с листа рекламного плаката. Итог творческих усилий в «Надоело» проясняется благодаря этим трагикомическим коллизиям. Драматизм финального обращения к цветку обусловлен не только одиночеством героя среди современников («в 1916 году // из Петрограда исчезли красивые люди»), но также тем, что изображение – единственное бытие розы, за ним нет ничего.

«Фантом» розы – характерный для раннего Маяковского мотив, объяснимый также в мифопоэтическом контексте. Очевидно, что контаминация Эдема и Нового Иерусалима создает в творческом сознании поэта идеальный первообраз мира: «Не поймешь – // это воздух, // цветков ли, // птица ль! // И поет, // и благоухает, // и пестрое сразу, – // но от этого // костром разгораются лица // и сладчайшим вином пьянеет разум. // И не только люди // радость личью // расцвели, // звери франтовато завили руно, // вчера бушевавшие // моря, // мурлыча, // легли у ног» [5, т. 1, с. 240] («Война и мир»). Традиционный источник райской образности – поэтизация юга, вечного лета *там, за далью непогоды*. Но в «симметричной» поэтической вселенной раннего Маяковского реально для лирического героя вечная осень («Мокрая, будто ее облизали, // толпа. // Прокисший воздух плесенью веет» [5, т. 1, с. 101]), стужа («Пусть исчезну, // чужой и заморский, // под неистовства всех декабрей» [5, т. 1, с. 131]), холодная весна («...лишь сотый апрель есть» [5, т. 1, с. 193]). Герой Маяковского видит, как «адище города» взращивает свою – чудовищную – розу: «Но гибель фонарей, // царей // в короне газа, // для глаза // сделала больней // враждующий букет бульварных проституток. // И жуток // шуток // ключущий смех – // из желтых // ядовитых роз // вырос зигзагом» [5, т. 1, с. 34] («Утро»). Из современного ада звучит голос отчаяния: «Не верю, что есть *цветочная* Ницца!» [5, т. 1, с. 176] («Облако в штанах»). Уверовать в далекую страну роз можно только с позиции «чужеземца»: «Вы все такие скучные, точно // во всей вселенной нету Капри. // А Капри есть. // От сияний цветочных // весь остров, как женищина в розовом капоре» [5, т. 1, с. 101] («Эй!»). С утрамой чувства двоemiрия «жизнь Маяковского» (поэма «Человек») превращается в «бессмысленную повесть», причем упразднению подлежат и поэтизмы, и обозначенные ими реалии: «Долой высоких вымыслов бремя! // Бунт // муз обреченного данника. // Верящие в павлинов // – выдумка Брэма! – // – верящие в розы // – измышление досужих ботаников!» [5, т. 1, с. 251].

Будучи изначально призрачной или далекой, роза материализуется в послереволюционном творчестве Маяковского. Даже «технократическая» мотивировка рая в «Мистерии-буфф» («Я о настоящих // земных небесах ору. <...> В раю моем залы ломит мебель, // услуг электрических покой фешенебелен») не позволяет поэту обойтись без розы, которая обозначает сам момент райского преобразования его героев – «нечистых»: «Там сладкий труд не мозолит руки, //

работа *розой цветет по ладони*» [5, т. 2, с. 211–212]. Ассоциация понятна: роза и ладонь сближаются по форме. Но для тропов Маяковского, как показывает Е. Фарыно, характерно не привычное сравнение элементов двучлена, а идентификация объектов [8]; метафора наделяет действительность определенными свойствами, и в силу этого роза становится реальностью, воплощается через метаморфозу ладони. Прощетшая розой трудовая ладонь – «идеалистическая» параллель к известному тезису об упражнении руки при восхождении человека к совершенству. Закономерно, что поэту необходимо удвоить эффекты «лампии» в картине полуденных чудес самой природы, вернувшись к райской картине в духе «Войны и мира»: «Там солнце строит такие трюки, // что каждый шаг в *цветоморши* тонет» [5, т. 2, с. 212].

С другой стороны, роза как реальное зрительное впечатление поэта почти произвольно, даже вопреки идеологическим предубеждениям (заявленным с первых строк стихотворения «Версаль»), оживляет в сознании Маяковского мифологему райского сада: «Смотрю на жизнь – / ах, как не нова! // Красивость – / аж дух выматывает! <...> Смотрю, / а все же – / завидные видики! // Сады завидные – / в розах! // Скорей бы / культуру / такой же выделки, // но в новый, / машинный розмах!» [5, т. 6, с. 217]. И первичность традиционных ассоциаций, и спешное противопоставление райскому саду индустриального идеала («стальной / и стекольный // рабочий дворец / миллионной вместимости»), и позднейшее воспроизведение версальского «рая» в советской курортной идиллии («Всюду розы / на ножках тонких. // Радуются / евпаторёнки» [5, т. 9, с. 228–229]) – все это сродни эстетической противоречивости «вертограда» в «Мистерии-Буфф», где роза – образ суггестивный, внерациональный, а чудеса техники преподнесены риторически.

Эстетические противоречия снимаются, когда картины будущего увидены целостно, словно бы в первый день творения; идеальный «чертеж» вселенной Маяковский представляет как Розу Мира: «В диком разгроме // старое смыв, // новый разгромим // по миру миф. // Время-ограду // взломим ногами. // Тысячу радуг // в небе нагаммим. // В новом свете раскроются / поэтом опоганенные розы и грезы. // Всё / на радость / нашим / глазам больших детей! // Мы возьмем / и придумаем / новые розы – // розы столиц в лепестках площадей» [5, т. 2, с. 125] (поэма «150 000 000»).

«Опоганившие розы» поэты виновны (по Маяковскому) в том, что подменили грандиоз-

ную метафору совершенства «цветочком под росами»: «Бросьте! // Забудьте, // плюньте // и на рифмы, // и на арии, // и на *розовый куст*, // и на прочие мерленхлюндии // из арсеналов искусств» [5, т. 2, с. 87] («Приказ № 2 по армии искусств»); «И в массу / плывет / интеллигентский дар – // *грезы*, / *розы* / и звон гитар» [5, т. 8, с. 208] («Массам непонятно»). В этом качестве роза – незаменимая по своей емкости эмблема мнимой поэзии, шире – духовного мещанства: «Кто не выдержал / натиск домашний, // спит / в уюте / *бумажных роз*, – // до грядущей / жизни мощной // тот / пока еще / не дорос» [5, т. 6, с. 130] («Выволакивайте будущее»). Роза, отрицаемая с позиций социалистического искусства и нового жизнетворчества, всякий раз появляется в составе афористически четкой формулы, часто как ее опорное слово; отсюда эффект «приговора», который обжалованию не подлежит.

Напротив, если роза символизирует творчество в высшем смысле, «абсолютный» результат слова – гармоническое устройство жизни, её поэтика усложняется в соответствии с характером авторской позиции. Осмыслить подобную сложность до сих пор мешала презумпция однозначного слова у Маяковского. Обновленная Роза Мира просто не была замечена исследователями, между тем здесь находится, как будет показано далее, одна из болевых зон творческого сознания поэта.

Через два года после создания поэмы «150 000 000» творческий масштаб вновь определяется способностью поэта «придумать розу»: «Поэзия – это сиди и *над розой ной*... // Для меня // *невыносима* мысль, // что *роза выдуманна не мной*. // Я 28 лет отращиваю мозг // не для обнюхивания, // а для *изобретения роз*» («Пятый интернационал»). «Невыносимая мысль» – зависть к Творцу, чьи «выдумки» стали прообразом художественной смелости. На этом фоне уже нет смысла сводить счеты с популярным автором «рубиновых», «роскошных» и прочих роз: «Надсоны, // не в ревность // над вашим сонмом // эта // моя // словостройка взвеена». Наконец, мечтающий о новой розе поэт приравнивает себя к великим изобретателям, политическим творцам, ученым: «Я стать хочу // в ряды Эдисонам, // Лениным в ряд, // в ряды Эйнштейнам» [5, т. 4, с. 107–108]. Позднее этот соревновательный ряд будет продолжен именем Коперника. Именно в «звездном» контексте открывается драматическое положение «изобретателя розы».

Очевиден изначальный параллелизм мотивов розы и звезды у Маяковского: «Возьми и

небо заново вышей, // *новые звезды придумай и выставь*, // чтоб, испуганно царапая крыши, // в небо карабкались души артистов» [5, т. 2, с. 102] («Эй!»); здесь и звезды, и розы Капри – предмет деятельной поэтической веры, способной преобразить убогую реальность. В дальнейшем мотивы обособляются, семантика творчества дифференцируется.

Звездная вспышка, полет кометы – символ индивидуальной героики, образ экстаза, «звездное слово» – высшая творческая радость самовыражения, метафора горения передает идеальное единство самоутверждения и самоотдачи: «И вот <...> из зева / до звезд / взвывается слово // золоторожденной кометой. // Распластан / хвост / небесам на треть, // блестит / и горит оперенье его...» [5, т. 9, с. 384–385] («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»). «Ревнуя к Копернику», приравнивая поэта к звездочету («Если бы я / поэтом не был, // я б / стал бы / звездочетом» [5, т. 9, с. 384]), Маяковский реализует еще один важнейший для него смысл: «Коперников переворот» и поэтический акт необратимы, тот и другой навсегда меняют представление о мире, оставляют после себя звезду, «чтобы подымать, / и вести, / и влечь, // которые глазом ослабли» [5, т. 9, с. 385]. Астральные гиперболы, не нарушая земного масштаба героя-творца, делают наглядной идею человеческого гения, достигшего полной творческой реализации.

Принципиально иная творческая ситуация заявлена в поэмах «150 000 000» и «Пятый интернационал». Первоначальный призыв к новому демиургу – массе – заменить Бога («Кто назовет земли *гениального автора*?» [5, т. 2, с. 115]), обещание от имени *миллионов* «придумать новые розы» на следующем этапе сменяется проявлением индивидуальной авторской воли, жаждой творческой ответственности в мировом масштабе («Чтоб поэт перерос веков сроки, // чтоб поэт // человечеством полководить мог» [5, т. 2, с. 160]). Ревность к создателю Розы Мира «переводится» на современный язык, отношения бескорыстного творца с благодарным человечеством кодируются именами Эдисона, Ленина, Эйнштейна, как будто и поэт, достойный таких сравнений, определен к делу «по специальности». Следуя этой логике, герой Маяковского превращается в радиобашню, улавливающую мысли и голоса планеты. Но компромиссная роль посредника в конце концов сменяется миссией тучегонителя, борца с мировой какофонией; итоговый космический образ «Пятого интернационала» не оставляет сомнений в универсальном характере деяния поэта:

«Земшар // сияньем сплошным раззолочен» [5, т. 4, с. 133]. Фантастическая мотивировка личной роли художника в преображении мира выполняет иносказательную функцию: так выражается притязание поэта на статус «гениального автора» новой вселенной. Тот же смысл заключен в «изобретении розы». Прием иносказания оправдан здесь психологически и эстетически как способ ограничить собственный максимализм, дать ему художественно приемлемую форму. Но объективно такой образ свидетельствует о неразрешимой коллизии: глубоко человечны и творческая страсть, и сознание собственной гениальности, и неведение конечности своих сил; между тем замысел Розы Мира соразмерен возможностям одного Бога. «Пятый интернационал» – кульминация в судьбе лирического мифа о розе; на этом фоне амбивалентность мотива розы, характерная для творчества Маяковского 1920-х годов, раскрывается как признак творческой драмы.

В стихотворении «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» (1927) роза – атрибут шутовской акции: «Сегодня я, / поэт, / боец за будущее, // оделся, как дурак. / В одной руке – // венок / огромный / из огромных незабудищ, // в другой – / из чайных – / розовый букет. <...> Но эту я / передаю белиберду. // На ней / почти официальный штамп. // Велено / у ваших ног // положить букеты и венок» [5, т. 8, с. 111, 113]. Пролог киносценария «Сердце кино» (1926) также разворачивается в «мертвом» музее культуры, но эстетическое «присвоение» ценностей прошлого совершается наглядно: «1. До XX века время оставляло нам только мертвых свидетелей. 2. Паук, ткущий паутину; из-за него: 3. Картины... 4. Гранд в золоченой раме. Шпага и розы в руках. 5. Статуи... 6. Под картиной стыдливо изогнулась мраморная Венера. 7. Книги... 8. Но вот из лаборатории вышел веселый человек. <...> 10. Ему понравилось завертеть руины. 11. Американовидный крутит аппаратуру ручку – раздирается паутина, гранд слезит с картины, сует Венере цветы, обнимает гранда ожившая Венера, и вылезшие из книг солисты трубачи славят любовь» [5, т. 11, с. 69]. Счастливый поклонник с розами в объятиях Венеры – юмористически-мягкое разрешение конфликта между «бойцом за будущее» и безответной статуей («Ни улыбки, / ни привета с уст ее. // ...расстаемся / без рукопожатий / по причине полного отсутствия // рук» [5, т. 8, с. 113–114]). Связь стихотворения с прологом киносценария уточняется и предысторией образа *гранда*.

В раннем «Эй!» война с мертвечиной современности потребовала экзотического преобра-

жения лирического героя: «Быть может, в турнирах, // быть может, в боях // я был бы самый искусный рубака. <...> Сорвем ерунду пиджаков и манжет, // крахмальные груди раскрасим под панцирь, // загнем рукоять на столовом ноже, // и будем все хоть на день, да испанцы» [5, т. 1, с. 102]. Давний «испанский маскарад» подсказывает, что взгляд на себя со стороны в «музейном» стихотворении – параллель к сценарному кадру с грандом. Шутовская самоаттестация («оделся как дурак»), чтобы привлечь внимание Венеры) восходит к важнейшей для Маяковского лирической коллизии «странного», гротескного существа во враждебном или равнодушном окружении. Напомним, что в «Эй!» особое положение лирического героя среди толпы мотивировано еще и его поэтической верой в страну роз.

Безусловно, «Венера Милосская...» была задумана как текст однозначный, с рациональным заданием, но самоконтролю препятствовала «память образа», сохраняющая дорогие для Маяковского смыслы. Подобная лирическая избыточность отмечает и комедию «Клоп». С одной стороны, декларировано исчезновение розы как эстетического факта: «Есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений» [5, т. 11, с. 263–264]. И все же роза оказывается той «пресволочнейшей штуковиной», которая существует заодно с поэзией: «Проходит девушка... бормочет стихи по книжице в двух пальцах вытянутой руки. В двух пальцах другой руки *воображаемая роза*, подносит к ноздрям и вдыхает» [5, т. 11, с. 259]. Без розы не обходится даже «агитка» против курения: «Гвоздика огня / и дымная роза // гарантируют / 100 / процентов / склероза» [5, т. 11, с. 269]. В эпизоде, где прямым словом обозначены все прочие атрибуты эксперимента над замороженным Присыпкиным, такая изысканность перифразы очень заметна.

Объясняя воскрешение розы неистребимостью мещанских вкусов, автор нарочито упрощает ситуацию. Как и в случае с декларативной «Венерой Милосской...», это упрощение корректируется другим текстом. Киносценарий «Как поживаете?» (1926) предвещает комедию «Клоп» сдвоенным эпизодом свадьбы и пожара, который постепенно, в рамках одной композиционной части, переходит в эпизод «На крыльях любви», причем влюбленный персонаж напрямую отождествляется с Маяковским: «61. Маяковский на ходу срывает с мостовой неизвестным путем выросший *цветок*. <...> 63–69. Вокруг зима, и только перед самым домом –

*цветущий садик*, деревья с птицами; *фасад дома целиком устлан розами*. <...> 70–72. У девушки и Маяковского появляются аэропланное крылья. 73–74. Девушка и человек вспархивают по лестнице. 75–80. Каждая вещь в грязной комнате *зацветает*; из чернильницы появляются лилии, *обои простого рисунка становятся рисунком розочкой*. <...> 86–89. Фасад дома, *цветы с фасада обрываются*, на улице снег» [5, т. 11, с. 144–145]. Высокий статус розы самоочевиден, но важна и автоцитата из «Надоело» – обойный *рисунок розочкой*. К тому же источнику отсылают *чайные розы*, поднесенные Венере Милосской.

В поздних текстах Маяковского образ розы зачастую сведен к фигуре речи, употребляемой по любым поводам («Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели», «Мрачное о юмористах», «Красавицы» и др.). Объяснить подобное инерцией языка невозможно. Сущность «вытесненной» проблемы явствует из текста, написанного за полгода до гибели – «Я счастлив!» (1929): «Неизмеримо / выросли / удовольствий дозы. // Дни осени – / баней воняют, // а мне / цветут, / извините, – / *розы*, // и я их, / представьте, / обоняю» [5, т. 10, с. 116–117]. Повторяется ситуация раннего стихотворения: «Прокивший воздух плесенью веет», но для лирического героя сияют цветы юга, и своей радостью он готов поделиться с толпой «скучных» и «несчастных». Симптоматично изменение тематического и образного масштаба при сохранении основных элементов прежнего мира. Утопизм сознания позволяет художнику в очередной раз творить «по образу и подобию своему», но сфера его активности кажется предельно суженной. В действительности ничтожный повод («Не волнуйтесь, / сообщаю: / граждане – / я // сегодня – / бросил курить» [5, т. 10, с. 118]) нужен отнюдь не для многословной агитации за здоровый образ жизни. Неявно для читателя происходит борьба поэта за свою собственную душу – воистину «на аршине пространства». Акт творчества сводится к самовнушению, поэтому творческое усилие, в отличие от прежних текстов, автором не эксплицировано. Теперь роза уже не моделирует образ совершенства, а лишь напоминает об этой своей функции.

Принципиально иные по характеру автореминисценции возникают в «завещательном» тексте Маяковского – «Первом вступлении» в поэму «Во весь голос». Композиционный прием отсылает к «Пятому интернационалу», который начинался с обещания «изобрести розу». Содержание образа раскрывается в контексте при-

вычных, казалось бы, атак на мнимую поэзию, но к полемике отнюдь не сводится: «Я, ассенизатор / и водовоз, // революцией / мобилизованный и призванный, // ушел на фронт / из *барских садоводств // поэзии* – / бабы капризной. // *Засадила садик мило, // дочка, / дачка, / водь / и гладь* – // *сама садик я садила, // сама буду поливать*. <...> Неважная честь, / чтоб из *этаких роз // мои изваяния высились // по скверам, / где харкает туберкулез...*» [5, т. 10, с. 279–280]. Попутно решается эмблематичная для старой традиции проблема рифмы «на розы»; проклятье штампа преодолевается тем, что *туберкулез* «весомо, грубо, зримо» убивает поэтизм. Как при этом сохраняется «мироустроительный» потенциал розы?

Роза становится «материалом» памятника поэту. Подобного отождествления нет ни у кого из предшественников, но парадоксальный образ возникает на классической почве. *Изваяние* поэта и *роза* как метонимический образ поэзии связаны логикой, понятной на фоне традиционной перифрастической модели: *бессмертные цветы поэзии* (ср. у Батюшкова: «В саду Горация не увядают розы» [9, с. 240], у Дельвига: «Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки» [10, с. 93], у Пушкина: «Блестит между минутных роз // Неувядаемая роза...» [11, с. 10]). Так мотивирован переход к *памятнику нерукотворному*; далее абстрактное понятие овеществляется как *мое изваяние*, размещается в пространстве *сквера*; конкретизация делает наглядным конфликт *этаких роз* с действительностью, которая все еще ожидает преображения. Структура образа отражает многолетнюю рефлексию поэта о зримом, воплощенном результате его жизни. Масштаб творческой задачи измерен тем, что город-сад предстоит сотворить из «*скверов, // где харкает туберкулез, // где б... с хулиганом / да сифилис*». Ирония Маяковского по поводу *роз* и *садика* не разрушает мифопоэтическую основу его идеала.

Неизменность сокровенной творческой программы подтверждает один из черновых набросков для «Второго вступления» к той же поэме: «Я знаю *силу слов* я знаю слов набат <...> Я знаю *силу слов* Глядится пустяком // *Онавшим лепестком* под каблуками танца // Но человек душой губами костяком» [5, т. 10, с. 287]. При видимом контрасте *слова-лепестка* и *набата* (или слова-оружия из «Первого вступления») общий смысл этих метафор – реальная сила словесного, т.е. идеального, воздействия на мир. Последнее в жизни Маяковского отождествление *розы* и *поэзии* получает особое значение в свете его предшествующего опыта.

По своей функции любая роза в мире Маяковского – смысловой центр; таковы и рисунок перед глазами, и южный «остров, как женщина в розовом капоре», и цветок в саду, и роза-ладонь, и роза-площадь. Прием смыслопорождения зачастую тяготеет к буквальности: роза – некая условная точка отсчета в пространстве, откуда начинается творческая экспансия лирического героя. В «Надоело» вся поэтическая энергия поневоле сосредоточена в малом круге; в «Эй!» происходит концентрическое расширение творческой зоны (утвердившись в своем знании об острове-розе, герой обещает миру новые звезды); экскурсия в сады Версаля, «завидные, в розах», побуждает торопить райское преобразование всей земли, намечать мысленно «новый розмах» социалистического рая, и т.п. Мифологема Розы Мира дважды выводится на уровень темы («150 000 000», «Пятый интернационал»), но и в остальных ситуациях архетип проступает достаточно явно. Для синкретического мышления древних роза была как чувственно воспринимаемым объектом, так и структурной моделью мироздания [12, с. 386–387; 13, с. 553]. Это видение типологически родственно Маяковскому, чей поэтический мир основан на идеях и понятиях, наделенных зримым обликом. Поэт с полномочиями «гениального автора» новой вселенной нуждался в наглядном критерии совершенства, и потому семантика творчества имплицитно присутствует в любом его тексте, где упоминается роза. Сугубо литературный мотив «цветов поэзии» относится к семантической периферии; главенствует у Маяковского роза, которая наследует архаический принцип тождества мира (в его идеальном замысле) и поэтического слова о мире, реализующего этот замысел.

Признаки описанной выше инвариантной структуры в предсмертном наброске Маяковского – флористическая лексика, метафорическое сопряжение понятий цветка и слова, намек на пространственный центр. Устойчивые семантические связи определяют диапазон трансформаций образа: подразумеваемая роза-поэзия «истончается» до лепестка. «*Онавший лепесток*» смещен по отношению к розе (центру мира), и все же центр возникает заново, целое воссоздается: «человек душой губами костяком...» тянется к средоточию смысла. Речь идет о бессмертии, но осыпаящая лепестки роза, «лепесток под каблуками» – образ

тревожный, человеческий жест, вторящий движению лепестка, исполнен напряжения. Знаменательно, что последняя роза Маяковского стала и последним его словом в поэзии.

Вечный «язык розы» актуален для Маяковского, поскольку сущность переживаемой им коллизии имеет вневременной характер. Верность поэта той эстетической сверхзадаче, которая была осознана еще в ранние годы, перипетии воплощения его идеальной творческой программы – все это обусловило драматизм сквозного «сюжета розы». Результаты нашего исследования позволяют поставить вопрос о соотношении эстетических и внеэстетических факторов в поэтической идеологии и творческой практике Маяковского.

#### Список литературы

1. В архиве Кедрина // М., 1982. № 2. С. 193–195.
2. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 302 с.
3. Мурьянов В.Ф. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. 1999. Вып. 6. С. 98–128.
4. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: Наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М.: «Языки русской культуры», 1997. Т. II. С. 485–493.
5. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.В. Маяковский. М.: Худож. лит., 1955–1961.
6. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 5–44.
7. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990 (Б-ка поэта. Большая сер.). 640 с.
8. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Поэзия авангарда [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf\\_mayak.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm), свободный. Загл. с экрана. Данные соответствуют 1.09.2009.
9. Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. I. 512 с.
10. Венок русским Каменам: Антологические стихотворения русских поэтов. СПб.: Наука, 1993. 304 с.
11. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2-е. М.: Изд. АН СССР, 1956–1958. Т. III. 558 с.
12. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. 719 с.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. К. Королев. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 608 с.

**MAYAKOVSKY'S ROSES***M.A. Aleksandrova, L.Yu. Bolshukhin*

For the first time, the question is raised about one of the most important psycho-philosophic and aesthetic constants in Mayakovsky's poetry. The authors retrace the interaction of an individual lyrical myth of the rose, some traditional literary motifs and archaic archetypes. The unity of Mayakovsky's poetic world is validated. The problem is advanced of the interaction of aesthetic and extra-aesthetic factors in the poet's creative consciousness.

*Keywords:* Mayakovsky, rose, poetics, mythologeme, archetype, metaphor, symbol, grotesque.