

относительных смысловых и целевых истолкований. Каждое творческое создание и каждая его интерпретация предстают как необходимый и незаменимый шаг в общем процессе смыслообразования, и каждый человек включается в этот общий процесс без претензии быть его абсолютным субъектом: не присваивая себе божественной роли, но и не отказываясь от человеческого соучастия в смыслообразовании, от включенности в "соритмическое биение" мира и человека.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 67.
- <sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. — М., 1971. — С. 371.
- <sup>3</sup> Беллский В. Г. Собрание соч. в 9 тт. Т. 8. — М., 1982. — С. 360–361.
- <sup>4</sup> Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. — Красноярск, 1987; Есаулов И. А. Эстетический анализ литературного произведения. — Кемерово, 1991.
- <sup>5</sup> Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 124.
- <sup>6</sup> Modern Criticism and Theory: A Reader. London and New-York, 1988 (2-е изд. — 1989).
- <sup>7</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 404.
- <sup>8</sup> Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения/ Вопр. лит. № 8. — 1968; Гей Н. К. Художественность литературы. — М., 1975; Полянов М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978; Федоров В. В. О природе поэтической реальности. — М., 1984. Методология анализа литературного произведения/ Отв. ред. Боров Ю. Б. — М., 1988; Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. — М., 1991.
- <sup>9</sup> Вопр. литературы. № 12. — 1987. — С. 72.
- <sup>10</sup> Берт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 417–419.
- <sup>11</sup> Пригожин И. Философия нестабильности/ Вопросы философии. — № 6. — 1991. — С. 48.
- <sup>12</sup> Там же. — С. 50.
- <sup>13</sup> Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. — М., 1982. — С. 263–327.
- <sup>14</sup> Вопросы литературы. № 4. — 1968. — С. 194.
- <sup>15</sup> Семенов В. С. Ритмическая структура поэтического текста на примере Бхаладтиты. Автореф. канд. дисс. — М., 1972. — С. 15.
- <sup>16</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 105.
- <sup>17</sup> Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. — М., 1982. — С. 26.
- <sup>18</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 383.
- <sup>19</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М., 1979. — С. 561.
- <sup>20</sup> Бюхер К. Работа и ритм. — М., 1929. — С. 281–282.
- <sup>21</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. — М., 1991. — С. 374.
- <sup>22</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966. — С. 196.
- <sup>23</sup> Там же. — С. 298.
- <sup>24</sup> Jerzy Faryno Wstep do Literaturoznawstwa. Crese I, Katowice, 1978. — С. 336.

Б. Б. Шалагинов

В. Маяковский и киники.

Размышления об одной литературной параллели

У раннего Владимира Маяковского есть стихотворение, где поэт описывает свое неожиданное превращение в собаку. Сначала он чувствует, что не может человеческим голосом ответить на приветствие знакомой дамы, потом начинает себя ощупывать и обнаруживает у себя клыки, шерсть, хвост. Заканчивается стихотворение так:

И когда, оцтепшив в лицо уснища-вепники,  
Толпа навалилась, огромная, злая,  
Я стал на четвереньки  
И — залаял:  
Гав! Гав! Гав!  
(“Вот так я сделался собакой”)

Стихотворение это наводит на ряд любопытных размышлений.

Во-первых, в нем нашла отражение коренная коллизия поэзии Маяковского. Любое (по преимуществу) стихотворение Маяковского либо прямо обращено к воображаемому оппоненту, противнику, недругу, с которым у него завязывается воображаемый спор, либо в нем обязательно содержится упоминание о таком оппоненте, противнике. Здесь — это толпа, на которую герой стихотворения лает.

Во-вторых, это стихотворение отражает тот факт, что у Маяковского практически всегда запечатлено устное обращение к своему оппоненту. Поэт устанавливает с ним прямой контакт через голос, крик, жест, лай (как здесь). Оппонент в свою очередь также отвечает ему непосредственно словоизлияниями, репликами, криками. Поэт никогда не описывает отвлеченно, опосредованно свои контакты с противоположной стороной. Он их передает в конкретной форме слова, звука, жеста, как, например, в этом стихотворении:

Чтоб больше не смела вздыматься хула,  
Надеем мушкетеры и медали  
И, выдвинув вперед убедительный кулак,  
Спросим: “А это видали?”

Соответственно тот, к кому обращается поэт, это не читатель, а прежде всего слушатель. Это может быть реальный слушатель, перед которым поэт читал свои стихи в Политехническом музее. Но вообще-то это его воображаемый слушатель, он — подразумеваемый, но не называемый персонаж практически любого его произведения. Вот пример, где персонаж назван:

Неужели и о взятках писать поэтам?  
Дорогие, нам некогда! Нельзя так  
Вы, которые взяточники, хотя бы поэтому  
Не надо, не берите взяток.  
А вот пример, где собеседник не назван:  
Послушайте, ведь если звезды зажигают,  
Значит это кому-нибудь нужно?

или:

А вы ноктюрн сыграть смогли бы  
На флейте водосточных труб?

5-4-2843

Наконец, третье. Собака — любимый образ и одновременно символ философии киников, возникшей в античном мире в III веке до н. э. и оставшейся очень популярной до конца античной истории. Киники создали свою неповторимую литературу, разработали свой стиль. Поэзия Маяковского обнаруживает в стилевом отношении много общего с литературой киников.

Киники-писатели оставили по себе память в истории литературы двумя жанрами: диатрибы и кинической сатуры, которую позже стали называть менипповой сатурой. Практически любое произведение Маяковского можно отождествить в отношении стиля и с первым или со вторым жанром.

Стало уже общим местом искать любому явлению в современной жизни — литературной, общественной ли — соответствие в античности. Каковы параллели между эпохой кинической философии и литературой начала XX века в России? Чем поучительно сопоставление этих двух таких далеких эпох?

Обратимся прежде всего к истории кинизма. Родоначальником кинической философии считается выходец с берегов Днепра Бион Борис-фенит. То была эпоха полного упадка гражданственных идеалов в общественной жизни и классических идеалов в искусстве. Начиналась эпоха частной жизни, индивидуалистических идеалов. Она несла с собой новые философские осмысления жизни, связанные с неудовлетворенностью нормами старой морали. Появились философские учения, проповедуемые бродячими проповедниками, которые не только учили, как жить, но и собственным образом жизни демонстрировали, как это делать. Среди таких философов наиболее заметными были киники.

Киники проповедовали возврат к природе, отказ от богатства, довольствование малым, физическое и умственное опрощение. Они отрицательно относились к государству, к насилию. Это была демократическая философия. Исходя из того, что киники намеренно стремились к бедности, призывали к бедности своих слушателей и проповедовали среди людей малосостоятельных, можно определить эту философию как плебейскую.

Однако киники имели за своими плечами богатые традиции других философских учений, ораторского искусства. В ученом отношении это были философы очень эрудированные, знающие. Они владели всеми ресурсами убеждения, они прекрасно осознавали, против каких ценностей выступали, отличались широкой философской и литературной эрудицией.

Киники, как было сказано, создали два жанра, наиболее распространенным из которых была диатриба. Диатрибу можно определить как ораторскую речь для узкого круга слушателей с целью убеждения в своей правоте.

Изучая диатрибу как жанр, мы видим, что она была рассчитана на восприятие в устной форме, представляла собой устное обращение к

слушателям, причем слушатели были из простонародья, и это был не единственный слушатель, а слушательская масса. Очень важная деталь заключается в том, что диатрибист был готов к возражениям из толпы, он был заранее настроен на их опровержение и соответственно строил свою речь-проповедь. Яркая полемичность, задиристость, порой агрессивный, нападающий тон был характерен для такой проповеди. Не случайно впоследствии слово "киник" привело к образованию слова с другим значением — "циник". Порой киники обрушивались на своего оппонента заранее, не дожидаясь, пока он сам начнет нападать. Поэтому для кинических диатриб характерен прием, который мы выше, при разборе стихотворения Маяковского, определили как разговор с воображаемым оппонентом, как скрытая полемика. Киник сам себе задает вопросы, сам на них отвечает, сам над собой иронизирует, сам себя защищает. Он дает прямую речь воображаемого оппонента, потом обрушивается на нее. Его излюбленные приемы введения чужой прямой речи — это слова: "А он говорит", "А ты заладил"; ответ же вводится такими словами: "Смотри", "Разве ты не видишь", "Неужели тебе непонятно?" Читая диатрибы киников, мы постоянно видим такого философа в окружении толпы, готового своим охрипшим от спора голосом мгновенно дать отповедь несогласному, обрушиться на него с потоком аргументов, да еще апеллировать к поддержке присутствующих. Таков был стиль разговора с толпой в те времена.

Но таковым остался стиль общения с настороженно настроенной толпой и в начале XX века, когда на российского обывателя, шокируя его, пошел русский футуризм. Маяковский при его цепкой памяти и огромном внимании к мелочам всемирной истории, мог немало знать про киников. Однако в данном случае это не имеет особенного значения. Мы имеем дело скорее всего с фактом типологической близости, которая объясняется похожестью исторического момента.

Начало века — время возникновения и столкновения большого числа всяких новых идей и теорий, в том числе и философских. Бродячим проповедникам не было числа. Яркую картину проповедничества, доморощенного мессианизма нарисовал А. М. Горький в "Жизни Клима Самгина", "Исповеди", в автобиографических повестях. Предреволюционное время отличалось тягой к мессианизму, пророчествам, любовью к проповедничеству. Каждый проповедник считал себя монополистом на истину и яростно боролся за сторонников. Отпавших и несогласных заранее считал врагами.

В этой атмосфере возник русский футуризм. Он исходил из начального убеждения в ограниченных умственных способностях массы, в принципиальной враждебности массы ко всему новому. Вспомним, с каким восторгом русские футуристы встречали лидера итальянских футуристов Маринетти, который, по воспоминаниям не-футуристов, поливал публику грязью, оскорблял ее чувства, издевался над нею.

Эта футуристическая установка была полностью усвоена Маяковским. Он рано почувствовал себя мессией, пророком для толпы; однако одновременно он воспринимал эту толпу как своего врага. В советской кригике этот факт объясняли просто: Маяковский-де ополчался против мещанства. Однако, как видим, дело глубже. Вот один из типичных случаев нападения на воображаемого оппонента:

Вот вы, мужичина, у вас в усах капуста  
Где-то недокушанных, недоеденных шей;  
Вот вы, женщина, на вас белила густо,  
Вы смотрите устрицей из раковины вещей (...)  
А если сегодня мне, грубому гуину,  
Кривляться перед вами не захочется — и вот  
Я захохочу и радостно плюну,  
Плюну в лицо вам я — бесценных слов транжир и мот.

У киника любое богатство вызывало раздражение, реагировал же он однозначно: мог на этого человека плюнуть, помочиться, сделать еще что-нибудь непристойное. То же находим у Маяковского.

У Маяковского чувство неприятия толпы перерастает в чувство отчужденности по отношению ко всему миру. Таково стихотворение "Кofta фата":

Пусть земля кричит, в покое обабившись:  
"Ты зеленые весна идешь насиловать!"  
Я брошу солнцу, нагло ослабившись:  
"На глади асфальта мне хорошо грассировать".

Как видим, мотив тот же, но ни к какому мещанству этот выпад уже свести нельзя!

Маяковский представляет в виде воображаемого оппонента даже Бога, гневается на него, но в последний момент сменяет гнев на милость:

Товарищ Бог! Меняю гнев на милость.  
Видите, даже отношение к вам немного переменилось.

Таким образом, хотя толпа, мир, космические и сверхестественные силы враждебны поэту и он заранее относится к ним как к возможным противникам и оппонентам, тем не менее он же, как было сказано выше, чувствует себя духовным властителем толпы и мира, пророком и "мессией".

Я вышел на площадь; выжженный квартал  
Надел на голову, как рыжий парик.  
Людам страшно: у меня изо рта  
Шелестится ногами непрожеванный крик.  
Но меня не осудят, но меня не облают,  
Как пророку, цветами устелят мне след.  
Все эти, провалявшиеся носами, знают:  
Я ваш поэт!

Таково главнейшее противоречие юного Маяковского: толпа ему враждебна, она в любой момент может его облаять, да и он всегда готов ответить ей лаем: но он — поэт толпы, поэт площадей, без людей он не может. Он — пророк новой истины:

Ясно, что обладая такими мессианскими наклонностями и одновременно психологической агрессивностью по отношению к толпе, Маяковский принял Октябрьскую революцию: "Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция." Характерно, что звучит аргументация не политическая, а эстетическая: принял революцию, потому что футурист!

Поэт-мессия в предреволюционные годы, Маяковский сразу же после революции почувствовал себя мессией-идеологом. А враждебная ему толпа, площадь, масса предстала перед ним в новом обличье — классового врага. И возможности для разговора с классово-враждебной толпой появились новые: можно разговаривать уже не словами, не лаем и не плевками, а стрельбой из маузера:

Разворачивайтесь в марше!  
Словесной не место кляузе.  
Тише, ораторы! Ваше  
Слово, товарищ маузер.

В послереволюционный период Маяковский изживает окончательно романтический разлад между любовью и ненавистью к толпе, внутреннее трагическое противоречие. Его поэтическая система становится более цельной, хотя во многом проигрывает в художественности, в психологической глубине.

После 1917 года не менее ярко проявляются черты, роднящие его поэзию со стилем киников, чем раньше. Он создает пьесы "Клоп" и "Баня", где ввинчивает в мозг зрителя свои излюбленные идеи, пользуясь приемами менипповой сатуры. Он мог по своему желанию виртуозно применять принципы менипповой сатуры и в малых формах. Таково стихотворение "Прозаседавшиеся", построенное на кинически-мениппейной материализации метафоры "раздвоения". Он создает поэмы "Владимир Ильич Ленин" и "Хорошо!", из которых последняя особенно близка по приемам композиции и стилю кинической диатрибе.

Через всю поэму "Хорошо!" Маяковский проводит в стиле диатрибы центральную мысль о неотвратимости победы социализма в стране. Подбор материала, композиция служат единственной цели — аргументации, утверждению заранее постулируемой идеи. Внешне композиция производит несколько хаотичное впечатление — впечатление пестроты и повествовательно-стилевой неоднородности. Однако Маяковский здесь угадал извечные законы разговора с массой, которые откристаллизовались уже в кинической диатрибе. Тут мы находим все излюбленные элементы этого жанра: авторскую речь, диалог, притчу, анекдот, политические аллюзии, сатиру и юмор, серьезное и драматическое, скрытые

цитаты, скрытую пародию и т. п. Все это в буквальном смысле перемешивается. По латыни "сатура" и есть "смесь". И над всем господствует характерная для Маяковского полемика, выпады против воображаемого оппонента.

Следование Маяковского принципам диатрибы как искусству разговора с массой мы наблюдаем и в малых жанрах — стихотворениях послеоктябрьских лет. Обратим внимание на самое основное. Киники стремились в своих проповедях приблизить высокие философские материи к примитивному пониманию массы. У нашего поэта мы находим "популярное" изложение мировой истории с точки зрения марксизма:

С Адама буржую пролетарий не мил.  
Но раньше побавлялся: как бы не сбросили.  
Хамил, конечно, но в меру хамил,  
А то революций не оберешься после.

Особо отметим сниженную, вульгаризованную лексику, характерную для проповедей киников.

Чтобы приблизить свои идеи к пониманию массы, киники нередко копировали простой язык, вставляли на языковую точку зрения массы. У Маяковского читаем:

Акуловкой получена газет связка.  
Читают, в буквы глаза втыкают.  
Прочли: "Пуанкаре терпит фиаско".  
Задумались. Что это за фиаска такая? (...)  
"Слушай, Петь,  
С фиаской востро держи ухо.  
Даже Пуанкаре приходится его терпеть!"

Киники широко пользовались трагестией для популярного изложения исторических событий. Сатира, которая неминуемо искажала, редуцировала истинную картину истории, использовалась для внушения слушателю необходимой мысли. У Маяковского много таких стихотворений на темы об истории, о гражданской войне. Одно из них ориентирует читателя-слушателя на "правильную" мысль уже самим названием: "Рассказ про то, как Кума, о Врангеле толковала без всякого ума". Не только мениппея, но и диатриба использовала сатиру для навязывания читателю авторской мысли. Какой бы ни была абсурдной или неверной мысль, но она усваивалась простолюдином под аккомпанимент хохота.

Киники не стеснялись хулить сторонников других философских систем, сводить счеты со старым, делая это в грубой словесной форме. Маяковский в том же ключе пишет:

А мы — не Корнеля с каким-то Расшом, —  
Опа — предложи на старье меняться,  
Мы и его обольем керосином  
И в улицы пустим для испоминаний

Киники любили "моделировать" дискуссионные ситуации. Они придумывали за своих воображаемых оппонентов себе возражения, а потом со вкусом их опровергали. Так и у Маяковского:

Словно дети, просящие с медом ковригу,  
Буржуи вымалывают: "Паспортчек бы в Ригу".  
Поэтому, думаю, не лишнее  
Выслушать очевидешего благоустройства заграничные.

У киников в крайнем случае с поддержкой главной мысли могли выступать даже предметы, которые вдруг оживали и свидетельствовали в пользу проповедуемой мысли. Так и у Маяковского:

Маркс со стенки смотрел, смотрел...  
И вдруг разинул рот,  
Да как заорет (...)

Любимый прием киников — "восхваление наизнанку". Еще до революции Маяковский написал целый ряд "Гимнов" — "Гимн обеду", "Гимн здоровью", "Гимн ученому", "Гимн судьбе" и т. д. Вот характерное место:

Слава тому, кто первым нашел,  
Как без труда и хитрости,  
Чистоплотню и хорошо  
Карманы ближнему вывернуть и выпрясти!

В 1922 году он пишет стихотворение "Как работает республика демократическая?", где описывает беседу с мнимым собеседником, побывавшим в буржуазной Риге. Вот тот же самый прием:

Что Россия? Россия дура!  
То-то за границей, за границей — культура!

По поводу демонстраций за границей рассказывается также в виде "восхваления наоборот":

Народ на маетку повалил валом:  
Только отчего-то распелись "Интернационалом".  
И в общем ничего, сошло мило —  
Только человек 50 польския побила.

Завершается стихотворение моралью, главной мыслью, выраженной по-мениппейному обнажению и недвусмысленно:

Мораль в общем.  
"Зря, ребята, на Россию роштем"

Излюбленный прием у киников — явная или скрытая пародия. Вот образцы у Маяковского:



Спросили раз меня: Вы любите ли НЭП?  
Люблю, — ответил я, — когда он не нелеп.  
Но денно и нощно жгут и жгут  
Сердца неповинных людей "глаголами".  
Написал Готово. Спрашивается, прожег?  
Прожег! И сердце, и даже бок!

Был ли Маяковский преданным адептом социализма? Маяковский был поэт. Еще до революции он чувствовал страшное, почти романтическое противоречие между любовью к массе и ненавистью к ней. Революция помогла ему психологически преодолеть это противоречие. Массы разделилась для Маяковского на ту, *от имени* которой он выступал, и на другую, классово-враждебную, *против* которой он выступал. Он, как и до революции, стремился удовлетворить обе свои страсти: возглавлять, пророчествовать, взывать и командовать и — ненавидеть, искоренять, обличать. Но теперь это все шло уже без раздвоения личности, без трагического внутреннего конфликта. Теперь эти две страсти образовали гармонию. Кончился Маяковский-футурист, для которого футуризм был жизненным кредо и образом жизни. Начался Маяковский-революционер, использовавший для своих просоветских диатриб и мениппей богатейший набор средств из хорошо освоенного им арсенала футуризма. Возник новый поэт, постепенно приходящий в противоречие со своим языком, поэтическим мышлением, профанирующий свои же собственные находки и достижения.

Чувствовал ли Маяковский свое превращение в хрестоматийного поэта? Думается, что да. Воспринимал ли он этот факт как свидетельство упадка своего таланта? Наверно, да. Не потому ли он все более ревниво относился к своей славе, остро переживал неудачи с постановками своих пьес, внимательно следил за отношением к себе власть имущих. Как это не похоже на Маяковского-футуриста, который утверждал себя исключительно силой своего таланта, который изначально готов был к несогласию с собой, к выпадам оппонентов, к насмешкам противников! Ведь вся его поэзия и взошла на дрожжах яростного спора с воображаемым противником.

К 1930-му году Маяковский почувствовал, что складывается новое противоречие — между самим характером его поэтики и новой массой, новым читателем-слушателем, новыми пророками и мессиями. Действительность все менее казалась ему понятной. Маяковский почувствовал себя в одиночестве, том самом, чувство которого он так решительно культивировал в себе до революции. Но примириться с которым либо преодолеть которое он сейчас был не в состоянии. Противоречия в развитии творчества несомненно были еще одной причиной его добровольного ухода из жизни.