

УДК 82 Маяковский. 07
ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

О.С. Андреева

**К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ
СВОЕОБРАЗИИ ПОЭМЫ
В.В. МАЯКОВСКОГО
«ЧЕЛОВЕК»**

Статья основана на теории М.М.Бахтина о диалогической природе художественного слова. Подробный анализ пролога к поэме и заключительной части «Последнее» определяет основные стратегии анализа художественного произведения с точки зрения жанровой природы и позволяет определить тринитарную форму поэмы «Человек», в которой синтезируются эпос, лирика и драма.

Ключевые слова: *Маяковский, жанр, эпос, лирика, драма, диалогическая парадигма, мениппея.*

Андреева Ольга Сергеевна – ассистент кафедры литературы и методики преподавания Педагогического института Южного федерального университета

Тел.: 8(863) 258-76-87

E-mail: osa13-72@mail.ru

© Андреева О.С., 2012.

Поэма «Человек» – наименее изученная из всех, несмотря на то что является переломной в творчестве В. Маяковского и представляет особенный интерес с точки зрения жанровых поисков. Представленный анализ пролога и эпилога поэмы основан на теории М.М. Бахтина о диалогичной природе художественного слова и определяет основную стратегию для обнаружения жанрового своеобразия поэмы в целом. Наша задача состоит не столько в том, чтобы определить жанр, сколько понять, как посредством поэтического слова воплощается и с помощью чего реализуется жанровый синтез.

Название определяет тематическое, композиционное, стилистическое и идейное содержание произведения. Человек многолик, многосложен, а потому рассматривать его в парадигме одного жанра практически невозможно, поэтому сплетаются у В. Маяковского воедино все эти воплощения в лироэпикодраматическом ключе. У В.Маяковского человек выходит за пределы земного бытия и перешагивает через тысячи лет, преодолевая смерть. Сама идея человека бесконечна во времени и пространстве. Название поэмы раздвигает рамки восприятия человека и выводит его за пределы гендерной, возрастной, расовой, национальной, религиозной классификации. В этом, по Маяковскому, суть «пятого интернационала».

Пролог открывается сценой, напоминающей таинство евхаристии (причащения): *«Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, – солнца ладонь на голове*

моей. // *Благочестивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих.// Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую*» [Маяковский, с. 190; далее в ссылках на это произведение указаны только страницы в круглых скобках]. Начало представляется как ремарка автора в драматическом произведении. Само таинство – обрядовая форма церковной службы и подразумевает определенный порядок действий, т.е. – драматургию. Нарушение грамматических норм при обращении к церковнослужителям вносит в речь оттенок иронии. Обобщающее «всех грехов» подчеркивает недоверие поэта к служителям церкви, которая является социальным институтом, посольством Бога на земле. Герой ощущает себя избранным, потому что солнце – окно, через которое Господь проливает свет на землю и следит за человечеством, – его бог. Он обласкан высшим светилом и представляется как вселенское дитя света, чудо природы. Концепт «свет» заявлен в первой же реплике и будет ведущим в произведении. Визуально картина наполнена светом и напоминает сияние нимба над головой святого. Свет изначально составляет человеческое нутро. Человек светел и свят. Прикосновение солнца к голове героя венчает его на святость и просветляет разум. Второе обращение тоже пронизано иронией за счет резкого противопоставления: «монашествующих» – «ночи облачение». Превосходная форма прилагательного женского рода высмеивает институт монашества. Понятие душевной чистоты, благочестия вообще не нуждается в сравнении. Или ты обладаешь этим свойством, или – нет. Церковное посвящение в монахи, уход от бытовой жизни, отказ от плотских радостей бытия не приемлет герой. Метафора «Ночи облачение на плечах моих» раскрывает двойственную природу человека. Для героя темное, ночное – это проявление телесного в человеке. Это его ноша («на плечах»), его крест. Лексема «облачение» отражает картину обволакивания человека телесной оболочкой. Ночь – не тьма. Она понимается как отдых для солнца и просветленного разума. Это время, оглашенное зовом крови и плоти. Солнце и ночь – две стороны одной медали. Такая же двойственность определяет и любовное чувство. Монахи умерщвляют плоть, лишая себя того, что заложено самой природой. Это нарушение самой идеи человека: если есть в нас страсти, значит, они должны тоже жить, должны реализовываться, иначе – духовная деградация. Открытая метафора «дней любви моей Евангелие» – аллюзия библейского высказывания: «Бог есть любовь». Если в основу Нового Завета положены жизнь Христа, Его деяния во благо человечества, Его любовь к людям, то новое Евангелие освещает жизнь лирического героя. Он уподобляет себя богу, потому что человек – воплощение бога на земле. Гиперболическое «тысячелистое» раскрывает масштаб переживаемого чувства, его многоликость и всеохватность. Концепт «свет» дополняется лексемой «дней», а значит, свет – любовь. Поэт «целует» свое же Евангелие. Что это, гордыня? Упоение собственной лучезарностью? Поцелуй – телесное выражение духовного преклонения и единения душ, нежности и благодарения. Целую, по Маяковскому, – благодарю и благословляю. Таким образом, узнав и пережив

любовь в человеческом облици, можно уподобиться Богу, можно стать богоравным. Именно любовь проясняет, осветляет и приобщает к высшей истине. Определен новый вид человека – Человек Любящий, что ни в коей мере не умаляет христианскую идеологию. Автор утверждает неохристианство, в котором Христос – сын божий, заменяется человеком, равным Христу, человеком, способным любить и духовно, и физически. Содержание его жизни, как и жизни Христа, завязано на переживании любви, настоящей, всеобъемлющей. Пролог – это палимпсест, сквозь который проступает двухтысячелетнее Евангелие. Но оно представляется как мистерия, открывающаяся солилоквиумом, в котором герой, обращаясь к священнослужителям, не ждет ответа, а утверждает свою религию. Иронический подтекст первых строк отражает идею разрушения и переосмысления старых ценностей. Настоящее время подчеркивает важность мистического действия. Присутствие высокопоэтической и религиозной лексики в системе с тоекратным повтором «моей», аллитерацией сонорных и шипящих придают высказыванию молитвенный смысл и исповедальность. Данные строки внутренне поэтичны. Этому способствуют пронизывающая звукопись, употребление сложных слов, причастия настоящего времени, использование оценочной и высокопоэтической лексики, синтаксический параллелизм первых предложений. Ассонанс [э] и [и] создает эффект протяжности и мелодичности. Позиция героя, определяющая ракурс изображения, выявляется на синтаксическом уровне. Поэт противопоставил себя официальной церкви – так появляются тире вне всяких пунктуационных правил. Их коммуникативная функция – подзадорить священнослужителей и благочестивых и показать, что, несмотря на всю их набожность, бог с ним. Их служение выхолощено догмой и ненавистью к человеческому в человеке. В них нет любви, а значит, им нет веры. Он – воплощение божественной идеи человекобога. Утверждение себя в центре системы мироздания определяет антропоцентризм Маяковского. Это позиция героя-идеолога в драматическом произведении с названием «Человек». Его речь – программный манифест. Сочетание иронии и высокой экспрессии создает публицистический пафос вступления. Расширенный хронотоп, объединяющий вселенские просторы и тело героя, «тысячелестное» двухтысячелетнее Евангелие с настоящим, передают непреходящее значение идеи человека. Именно в человеке преломляется небесное и земное, вселенское и интимное (поцелуй), через него проходят века. Евангельские аллюзии определяют эпическую составляющую, так как это рассказ о жизни «обновленного» Христа, а значит, оно имеет повествовательную перспективу, которая определяется внешней архитектоникой: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам». Глава «Маяковский в небе» не имеет аналогов со священным писанием, что расширяет уровень осмысления себя на месте бога.

Совмещение пространственных и временных пластов определяет концентрический хронотоп, когда человек становится частью космического Дома и сам по себе является домом, в котором созидает любовь. «Ночи облачения» и «дни любви» преодолевают антиномию, сливаясь в едином чувстве. Человек любовью питает саму идею жизни, творит Вселенную. Подобный сюжет характерен для мистерии. К такому выводу мы приходим, раскрывая диалогическую сущность поэтического слова.

Следующая часть пролога: *«Звенящей болью любовь замоля, / душой / иное шествие чающий, / слышу / твое, земля: / "Ныне отпускаеши"!»* – откровение, первая строка которого пронизана зудящей болью, ощущаемой через аллитерацию [з] (с. 190). Повтор мягкого [л] передает напевную интонацию заклинания и помогает представить растворение любви в потоке боли. Парадоксально, что любовь замаливается болью, т. е. она не угасает, не умирает, только притупляется. Боль блокирует житнетворческую миссию любви. Неоправданные романтические мечты, разрыв с реальностью передаются посредством высокопоэтической лексики («душа», «шествие», «чающий»), что выражает отношение автора к любви как к религиозному таинству. Жизнь в любви и ее ожидание наполнены торжественным литургическим пафосом. Аллитерация шипящих относит нас в мир душевных, сокрытых ото всех переживаний, о которых говорят лишь шепотом, как в храме перед иконами. Его бог – любовь. Герой подвластен только мировым стихиям и поэтому воспринимает лишь земное прощение и благословение на будущее без любви. Романтическое двоемирие связано с неразделенной любовью. Герой не может насладиться полнотой разделенного чувства. Он ощущает себя «новым Ноем», т.е. тем, с кого началось возрождение жизни.

Победоносное шествие зари: *«Идет! // Пришла. // Раскуталась. // Лучи везде! // Скребнут они»*, – разбивается наступлением будней (с. 190). Заря символизирует кровь Христа. Пролив свою кровь, он устранил тьму греха, и над миром занялась заря вечного спасения. Заря также символ воскрешения и пришествия Христа, несущего свет в мир. Для героя это миг преображения и духовного воскрешения. Но новый день не сулит умиротворения. Парцелляция *«Солнце снова. // Зовет огневых воевод»* подчеркивает бессилие зари перед греховными, серыми буднями, убивающими идею очищения (с. 191). Аллитерация [т] при описании будней передает их удушающую атмосферу. Чтобы противостоять этому вероломству, требуются былинные по форме образы «огненных воевод». Будни составляют концепт «смерть», который оппозиционен «жизни», включающей образы Солнца, «огненных воевод» и зари. «Земная грязь» противостоит небесной чистоте. Упрек: *«за земную грязь вы!»* – выражает недоумение лирического героя перед поступками людей, которые отдаются пороку и тьме. Перед глазами разворачиваются картины апокалипсиса, где свет борется с тьмой, с буднями, с обычными людьми. Предрассветные картины открывают масштаб трагедии, происходящей в духовном мире. Восклицание: *«Солнце! // Что ж // своего // глашатая // так и забудешь разве?»* – утверждает божественную сущность солнца

и тем самым стирает веками утвердившиеся различия между языческим и христианским. Герой – апостол, провозвестник синкретичной идеи человекобожества. Но не это суть важно. Важен предельно вкрадчивый риторический вопрос, в котором выражается страх забвения.

Эта часть пролога воспринимается как обнажение душевной драмы, главный конфликт которой – несоответствие высоких этических и эстетических идеалов лирического героя обыденности, ворующей свет любви у людей. Недаром петли поют «утло», а будни входят «тихо», крадутись. Незаметно происходит это фантастическое обесценивание самой жизни. Иными словами – герой испытывает состояние экзистенциальной расщепленности на фоне несчастной любви. Смыслообразующая доминанта разрушена, сознание повержено в хаос сомнений и страхов. Поиски себя оборачиваются поисками новой системы координат. Отсюда и желание вырваться за рамки традиционной религии. Всемирной революции жаждет тот, кто не может обрести мир в собственной душе. Лирическая трагедия решается как «психодрама».

Заключительная часть «Последнее»: *«Ширь, / бездомного / снова / лоном твоим прими! / Небо какое теперь? / Звезде какой? / Тысячью церквей / подо мной / затянул / и тянет мир: / «Со святыми упокой!»* – отголосок погребального обряда, в котором отпеваются, замаливаются души усопших (с. 217). Обращение «ширь» подчеркивает космический масштаб трагедии. Существительное, образованное от прилагательного безаффиксным способом, отражает бесконечность мироздания. Звучание слова определяет открытость пространства. Поэт обращается не к Богу, а ко вселенной, потому что она принимает души в лоно свое. Обозначение себя как «бездомного» определяет хронотоп пути-дороги в космическом пространстве и подчеркивает бесприютность души героя. Пространство разверзлось за счет прилагательного «бездомный». Приставка – без – вообще отрицает возможность существования дома для него. Он – бомж во вселенной. Его скитания межпланетны, а страдания планетарны по своему масштабу. Идея дома отрицается в принципе, а значит, отрицается все, чем жил, о чем думал, что проповедовал на земле. Тягостная мысль о невозможности переделать человеческую натуру выразилась у Маяковского в стремлении покинуть реальный мир. Субстантивация на грамматическом уровне переходит в сущностную характеристику героя. Это не просто его положение в пространстве – это состояние души. Наречие «снова» усиливает мотив отверженности героя. Сочетание «лоно земли» осмысливается у Маяковского «лоном шири». Лоно космоса заменяет небесную твердь. Метафорический оксюморон «ширь лона» обнажает глубину трагедии: ширь не может дать приюта, так как в ней нет твердой почвы, не за что зацепиться. Эта космическая муть нематериальна, а значит, только для бестелесных душ может стать пристанищем. Просьба «прими» – призыв растворить себя в пространстве космоса.

Синестезия на уровне звукового символизма характерна для поэтики В.В. Маяковского. Чередование [и] и [о] как будто передают неспеш-

ность, неторопливость погружения в космос. Но это кажущееся спокойствием. [И] и [ы], с точки зрения фоносемантики, олицетворяют синий и черно-коричневый цвета, которые символизируют стремление к покою, к утешению, невозможность больше переносить напряжение [Журавлев, с. 107 – 109]. Это состояние глубокой депрессии или экзистенциального вакуума, который сродни космической бесплотности. Риторические вопросы, основанные на инверсии, лексический повтор местоимения «какой» отрицают возможность обрести космический дом, что отражает состояние безысходности и рождает мысль о бессмысленности бытия. Путь на небо закрыт непроизнесенным ответом: «Никакой». В доступе отказано, вернее, сам себе отказал. Бесприютная душа раздражаема противоречиями. Выйдя из земного лона, он не получает пристанища и в космическом. Это апокалипсис его внутреннего мира, его душевная трагедия. Таких масштабных потрясений не знает русская литература. Если великого М.В. Ломоносова бездна завораживает, восхищает, то В.В. Маяковского убивает, так как символизирует одиночество души, распятой нелюбовью. «Нелюбовь» – состояние зияющей душевной холодности и пустоты, по сравнению с которым даже космос кажется материнским лоном. Материнское лоно (или чрево) являет чудо рождения. Лоно земли знаменует плодородие и возрождение. Для героя этот путь закрыт: породивший его космос тоже не способен унять такого богатыря страданий. Отказано и в чистилище – значит, вечный ад. Мы видим, что лирическая трагедия осмысливается в мистериальном ключе.

Заключительная метафора рисует грандиозную панихиду по усопшему. Намеренная гиперболизация «тысячью церквей» и «тянет мир» выражает тоску героя если не по человеческой любви, то хотя бы по человеческой скорби. Внимание даже такой ценой, если другого не дано. Поэт находится в позиции над миром и слышит голос земных церквей, выраженный повтором «затянул – тянет». Это завывание слышно во вселенной. Он не вернется больше на землю. Он – святой в сознании землян. Они молятся о его душе, о ее спасении. Так всем миром молятся о душах великих грешников. В финале – остаются церкви, обозначенные в начале поэмы как институты неживой религии. Да и молитва входит в христианский обряд отпевания усопших. Восклицательная интонация – это проекция сознания героя на самого себя: он себя отпевает во вселенной, заклиная душу успокоиться. Так сквозь вопль мира об успехе просвечивает диалог с самим собой, открывается истинная глубина внутренней трагедии. Началось как евангелие. Закончилось как заупокойная служба после скитаний по земле и по небу.

«Человек» – это сценарий, который должен был воплотиться в реальную жизнь. Начал как апостол – закончил как вселенский изгой. Жизнь человеческая – это постепенная утрата светлости и святости, разрушение мифа о человекобоге, развенчание идеи всеобщей и благоденствующей любви. Разочарование подобно смерти. Прощание Маяковского с землей выражено обратной градацией: повествовательная перспектива скользит от шири, к небу, к звезде и потом только на землю. Сколько неподдельной

тоски в этом взгляде, сколько душевной боли и одиночества, а главное – ощущение невозможности что-либо изменить. Космос безмолвен, а земля поет; здесь он бесприютен, а на земле почитают за святого. Ширь и мир рождаются не только в масштабах. Ширь – нечто абстрактное, бессобытийное, безжизненное. Мир ощущается в конце как воплощение жизни, так как только живые могут отпевать усопших. Нежелание принять земной порядок и влиться в космическое пространство отражает неспособность принять себя самого, что определяет трагический контекст существования, неприкаянность героя. Радость самопожертвования в финале главы «Маяковский векам» сменяется невероятной тоской в эпилоге. Чрезмерное желание растворить себя в людях, публичность, пусть даже вынужденная – это способ бежать от себя, забыть свои страхи, волнения. Финал – монолог разуверившегося в своей силе богочеловека. Его идеология отвержена миром людей. Для них он непонятен и смешон. Так мистерия превращается в мениппею.

Повествовательная перспектива, интертекстуальные связи поэмы с Библией, система концептов, элементы пародирования, хронотоп, звуковой символизм (синестезия), семантические оппозиции, образ лирического героя, совмещающий позицию автора, оратора и актера одновременно, открытые метафоры – все это расширяет границы «видимого» текста и таким образом синтезирует в прологе элементы лирики, эпоса и драмы, что позволяет определить произведение как лирическую мистерию-монодраму. Эпилог и последние главы вносят коррективы в жанровое определение. Если мистерия выстраивает новое пространство, новую реальность, утверждает новую религию, то у Маяковского торжественный пафос пролога и первых частей, решенных в форме утопии, оборачивается трагическим фарсом, разрушающим идею человекобога. Подобное сочетание определяет жанр «Менипповой сатиры», для которой характерны испытания философской идеи, сочетание фантастики, символики и мистико-религиозного элемента с натурализмом, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла, трехпланное построение (действие и диалоги разворачиваются в нескольких измерениях), ярко выраженная публицистичность. Позиция лирического героя в мениппее является динамической, человек изображается в кризисном психическом состоянии, нарушается обычный ход событий, включаются элементы социальной утопии, используются вставные жанры [Бахтин, с. 322 – 329].

Литература

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского : 5-е изд., доп. Киев, 1994.

Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991.

Маяковский В.В. Человек // Собр. соч. : в 8 т. М., 1968. Т. 1.