

ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи

Матророва Елена Сергеевна

АГИТАЦИОННО-РЕКЛАМНАЯ ФУНКЦИОНАЛИЗАЦИЯ
ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В.В. МАЯКОВСКОГО
В СВЕТЕ ЕГО ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА И ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Страшнов Сергей Леонидович

Иваново – 2014

Оглавление

Введение.....	3
1. Предпосылки агитационно-рекламной функционализации в дореволюционном творчестве В. В. Маяковского.....	20
1.1. Авангардный контекст творчества В. Маяковского и его объяснительный потенциал	20
1.2. Особенности поэтической личности В. Маяковского (поэт-мессия, «беспочвенный» бунтарь, живущий ради «будущего сегодня»)	46
2. Агитационно-рекламная концепция В.В. Маяковского и ее место в творческом универсуме поэта	59
2.1. Статья «Как делать стихи» как итоговый теоретический симулякр ...	59
2.2. От бунта – к агитации (некоторые особенности эволюции миропонимания и эстетики В. Маяковского)	75
2.3. Специфика рекламной деятельности В. Маяковского.....	107
3. Маяковский-имиджмейкер.....	124
3.1. Традиционные формы субъектного самопредъявления поэта (современный взгляд)	124
3.2. Персональная имиджевая стратегия В. Маяковского на фоне группового имиджа футуризма.....	140
Заключение.....	167
Список литературы.....	177

ВВЕДЕНИЕ

Творчество В.В. Маяковского – объект столь огромного количества разноплановых и разномасштабных исследований, что краткое перечисление одних аспектов изучения вместе с достигнутыми научными результатами заняло бы очень много места. С другой стороны, любой «локализирующий», «узкий» взгляд (подобный нашей теме) на столь грандиозный феномен рискует сильно исказить общую перспективу. Так неизбежно происходит, если частный, аспектный взгляд и его предмет недостаточно соотнесены с авторской художественной вселенной, с закономерностями ее генезиса и трансформации. Как точно отметила О.В. Чернышева, «прочтение творчества В. Маяковского в каком-либо одном ключе существенно обедняет истинный масштаб дарования и значимости поэта в культурном контексте эпохи»¹.

В этом плане Маяковский-агитатор и творец рекламы осмыслен в науке одновременно и слишком общо, и слишком узко. В идеологизированных концепциях советского периода агитационная и рекламная деятельность Маяковского предстают естественным следствием активной гражданской позиции и реализации социалистической концепции искусства; в работах, ставящих под сомнение самого Маяковского или актуализирующих «трагедию поэта», – напротив, становятся едва ли не знаком его творческого самоубийства; в исследованиях эстетики и поэтики литературно-художественного авангарда агитация и реклама получают свое приемлемое обоснование, но опять-таки в общих чертах; и напротив, став собственно предметом изучения, теряют внутренние связи с движением целого, примитивизируются и модернизируются. Чтобы увидеть последнюю тенденцию, достаточно сопоставить уже получившие широкое исследовательское признание контексты изучения феномена Маяковского и локализирующие этот феномен узкоаспектные «штудии».

¹ Чернышева О. В. Творчество раннего В. Маяковского в контексте русского авангарда: дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2003. С. 3

Так, в последние десятилетия утвердились в «маяковсковедении» разнообразные прочтения Маяковского в философско-эстетическом и философско-религиозном ключе, что, конечно же, соответствует грандиозности «явления поэта» (при всей неоднозначности отношения к нему и спорности оценок). Даже получившая скандальную известность книга Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», положившая начало тотальной реинтерпретации Маяковского и развенчивающая его как «бандита-антипоэта» (перечень обвинений широк: механическая «сделанность» стиха, антигуманизм, психологические комплексы, демонстративно-агрессивное творческое поведение и даже тот факт, что поэт «дал язык» Советской власти), при всей остроте политических и эстетических инвектив демонстрирует религиозный код: Маяковскому отводится роль дьявола-антихриста, искушителя целых поколений и извратителя существа искусства. На самом же деле исследователей привлекают ярко проявленные в творчестве (и житнетворчестве) поэта «космистское» и мифопоэтическое измерение (с идущими из древности представлениями об антропоморфности мира), доходящий до религиозного пафоса социальный и экзистенциальный утопизм, «духовное и физическое бессмертие, неудовлетворенность физической формой и психическими возможностями человека, метафизическая проблема новых форм существования человечества, тождество человека как микрокосма с макрокосмом – городом <...> масштаб философских обобщений, космичность создаваемых поэтом образов»².

² Чернышева О. В. Указ. соч. С. 4. См., напр.: Иванюшина И. Ю. Творчество В.В. Маяковского как феномен утопического сознания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1992.; Пьяных М. Ф. Богоборец с сердцем Христа // Свободная мысль. 1993. № 5.; Ломинадзе С. Небеса Маяковского и Лермонтова // Вопросы литературы. 1993. № 5.; Сухих И. Н. Утопия Маяковского // Маяковский и современность: сборник докладов и сообщений научно-практической конференции. СПб.: Наука, 1995. С. 20–32.; Сакович А. Г. Библиейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». Выпуск XXVIII. М.: Гос. музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина 1996. С. 326–331.; Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978 – 2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 343–468.; Семенова С. Г. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001.

Согласно этим общим устоявшимся представлениям, в ранней поэзии Маяковского воплощены с огромной силой «предельности» человеческого существования: вселенскому одиночеству лирического героя, его бунту и иступленному напряжению между агрессией и мольбой, подвигом и отчаянием, духовным и материальным, пафосом и иронией соответствует ущербный, дисгармоничный, катастрофичный, обезличивающий мир. Самоотношение и мироотношение изначально выстраиваются в таких глобальных координатах (и эта глобальность никуда не уходит при смене самих координат в послереволюционный период творчества), что, как отмечали еще современники, можно говорить о переосмысленной религиозной метафизике и образности, о мифологизме (вернее, неомифологизме, панмифологизме, которыми были так богаты общие представления и персональные жизнетворческие художественные миры Серебряного века). «Футуристический религиозный материализм Маяковского, вера в телесное осязуемое бессмертие и в земной, осязаемо-вещественный рай», архаически-гностицистский дуализм и богоборчество³ составляют тот фон, который нельзя просто игнорировать в узкоаспектных исследованиях. Добавим к этому героический романтический мессианизм поэта⁴, усиленный нищестанством, двуединый пафос Спасителя-жертвы⁵,

С. 144–211.; Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учебное пособие. М.: Флинта, 2002.; Полехина М. М. Художественные искания в русской поэзии первой трети XX века (М. Цветаева и В. Маяковский. Художественная космогония): монография. М.: Прометей, 2002.; Климов П. А. Маяковский и Ницше // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. М.: Наука. 2004. С. 70–78.; Коваленко А. Г. Парадокс веры и безверия (о некоторых чертах художественного пространства и времени В.В. Маяковского) // Там же. С. 12–24.; Юрасова Н. Г. Соотношение архаического, христианского и карнавального хронотопов в художественном мире Маяковского // Там же. С. 159–163.; Скрипка Т. В. Концепция человека в дореволюционном творчестве В.В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2004; Шалков Д. Ю. Библейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912-1918 годов: дисс. ... кандидата филол. наук. Ростов-на-Дону, 2008. – и др.

³ Вайскопф М. Указ. соч. С. 346.

⁴ См., напр.: Пастернак Б. Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 109.

⁵ «...приношение себя в жертву на благо будущим поколениям, это агоническое самосожжение <...> ради неопределенного будущего, самоуничтожение, посвященное славе потомков, обильно орошают большинство теорий и произведений деятелей авангарда. Фатальный долг, оборачивающийся анархическим и террористическим бунтом, – к нему ощущает призвание герой

продиктованный, в том числе, и особенностями авангардного сознания.

Специфика русского авангарда (важнейшей фигурой которого и был Маяковский), его мироотношения, теорий, творческого поведения, поэтики, составляет другую сторону феномена Маяковского, и вне контекста футуризма⁶ сложно осознать внутренние причины обращения к агитации и рекламе. Например, важен тот факт, что иначе, по сравнению с традицией, мыслилась сама фигура и функции поэта (рядом с традиционным мессианством у Маяковского – культ естествоиспытателя, техника, мастера, сравнение себя с Эдисоном и Эйнштейном)⁷. Или постоянный интерес к прикладным аспектам наук и оккультных практик в поисках средств осуществления грандиозных футуристических утопий, своеобразная религия прогресса и техники, связанная с жизнестроительным пафосом⁸, выходом за пределы искусства - и добавляющая напряжения в и без того чреватый внутренним конфликтом переход Маяковского от «я» к «мы», от тотального сомнения в мире к столь же тотальному его утверждению в послереволюционный период.

Упрощение данного контекста ведет к формулам типа «Маяковский – отец

Маяковского, – типичен для движения авангардистов, на принципы которого сильно повлияло ницшеанское сознание трагического...» (Magarotto Luigi. Ницше и поэзия Маяковского // *Revue des études slaves*, Tome 67, fascicule 4, 1995. pp. 675-684. // http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1995_num_67_4_6291) См. также: Янгфельдт Б. Крикогубый Заратустра // *De visu*. 1993. № 7(8).

⁶ См., напр.: Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Советский писатель, 1983.; Альфонсов В. Поэзия русского футуризма // *Поэзия русского футуризма*. СПб.: Академический проект, 1999.; Быков Л. П. Русская поэзия 1900-1930-х годов: проблема творческого поведения: дис. в виде науч. доклада докт. филол. наук. Екатеринбург, 1995.; Васильев И. Е. Авангард и революция // *Известия Уральского государственного университета*. 2007. № 49. Гуманитарные науки. Выпуск 13. // [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049\(01_13-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049(01_13-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=../content.jsp); Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003.; Ланн Ж. Русский футуризм // *История русской литературы: XX век. Серебряный век* / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е.Эткинда. М.: Высшая школа, 1995.; Мусатов В. О логике поэтической судьбы Маяковского // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. М.: Наука, 1993. Т. 52. № 5.; Сарычев В. Кубофутуризм и кубофутуристы. Эстетика. Творчество. Липецк: Липецкое изд-во, 2002.; Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура. М.: Искусство, 1970.; Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // *Вопросы литературы*. 1992. № 3.; Чернышева О. В. Указ. соч. – и др.

⁷ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм... С. 104.

⁸ Там же. С. 122 и дальше.

русского копирайтинга», верным буквально, фактически, но игнорирующим или примитивизирующим всю вышеописанную проблематику, а значит, искажающим облик поэта. Ведь проблема не в том, чтобы констатировать факт: Маяковский (в дуэте с художником А. Родченко) – «корифеи коммерческой рекламы»⁹, а в том, чтобы разрешить вопрос, как производство рекламы стало возможным и даже естественным для великого поэта, как это связано с законами его творческой вселенной. Однако именно этот ключевой вопрос зачастую игнорируется.

Характерный пример – весьма содержательная в целом статья Е.Ю. Сафроновой «Маяковский как «отец» русского копирайтинга». С тем, что «известный советский поэт В. Маяковский проявил себя и как теоретик, и как практик рекламы, и как инициатор законопроекта в сфере рекламной деятельности, и его по праву следует считать основоположником русского копирайтинга»¹⁰, – трудно не согласиться. Дело, однако, в том, что уже сама лексика данного высказывания акцентирует узко-прагматический взгляд, исключая постановку вопроса о месте и смысле рекламной деятельности в единстве творческого универсума Маяковского (указание на «методологическое» совпадение цели рекламы и цели искусства – «стремлении эффективно ориентировать психику человека на конкретные ценности, а в рекламе еще и на конкретное действие»¹¹ – это опять-таки односторонний взгляд с точки зрения культурной прагматики рекламы). Собственно говоря, уже замена оценочного эпитета на нейтральное «известный» как бы снимает саму необходимость соотнесения экзистенциального бунтаря, «лирика по самой строчечной сути» с «агитатором, горланом-главарем» и тем бо-

⁹ Ученова В. В. История отечественной рекламы. 1917-1990: Учебное пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. С. 35.

¹⁰ Сафронова Е.Ю. Маяковский как «отец» русского копирайтинга // PR в изменяющемся мире: Региональный аспект: сборник статей / Под ред. М. В. Гундарина, А. Г. Сидоровой, Ю. В. Явинской. Вып. 9. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. С. 221.

¹¹ Пендикова И. Г., Ракитова Л. С. Архетип и символ в рекламе. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. С. 6.

лее «копирайтером»¹².

Безусловно, последний «модернизирующий» термин к Маяковскому применим – но и «агитатор», и тем более «копирайтер» нуждаются в обосновании изнутри художественного самополагания и мышления, если уж мы говорим о великом поэте, который воспринимал свою рекламную деятельность как продолжение творчества: «Надо звать, надо рекламировать, чтоб калеки немедленно исцелялись и бежали покупать, торговать и смотреть»¹³. Казалось бы, рекламный текст сиюминутен – но даже в этом высказывании поэта он явно связан с глобальным переустройством мира и человека, т.е. несет значительную семантическую нагрузку не собственно-рекламного, а жизнестроительного характера. Рекламное творчество, как и общеизвестное агитационное начало текстов Маяковского, оказывается связанным множеством нитей и с глобальной задачей, и с самопозиционированием поэта, и со многим другим. Игнорировать это нельзя, иначе Маяковский-копирайтер останется поверхностной констатацией факта, результатом узкоизолированного модернизирующего прочтения.

А между тем в той же статье есть совершенно верные посылки, выводящие за пределы собственно практической рекламной работы (но не осмысленные ни в этом качестве, ни в аспекте внутренней конфликтности «советского Маяковского», ни в контексте авангардного проекта): «Два вида деятельности осознавались Маяковским как единый культурный текст, направленный не только на продви-

¹² А соотнести необходимо – иначе получаем не единство творчества (пусть и противоречивое, но неизбежное для явления, обозначаемого «великий поэт»), а, например, избирательную до комизма критическую апологетику с садо-мазохистскими нотами: «Маяковский долго насиловал, калечил, уродовал свой поэтический дар. Из всех сил старался он задушить в себе поэта. Но – не смог <...> настоящий Маяковский – не агитатор, горлан и главарь, «ассенизатор и водовоз» <...> Настоящий Маяковский – гениальный лирик, с огромной силой выразивший трагедию человеческого существования, неприкаянность, одиночество человека, затерянного в необъятных просторах холодной, необжитой вселенной» (Сарнов Б. Был и остается // Цитата. 2007. № 5-6 (11-12). С. 10.).

¹³ Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Худ. лит., 1955-1961. Т. 12. М., 1959. С. 58. Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием тома римской и страницы – арабской цифрой.

жение советских товаров, но и на созидание нового человека и мира. Пропаганда лампочек, книг, чая, галош, сосок в качестве атрибутов культуры было для него важным делом укрепления советского строя и государственности, просвещения России-«подростка». Тем самым В. Маяковский, наряду с товарным, актуализировал социальный дискурс рекламы...»¹⁴.

Таких напрашивающихся «выходов» из узко-прагматического ракурса в более широкую и глубокую проблематику множество. Например, отнюдь не просто о товаре цитируемая Е.Ю. Сафроновой мысль Маяковского: «Реклама – это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь. <...> Реклама должна напоминать бесконечно о каждой, даже чудесной вещи» [XII, 58]. Здесь явно слышится ключевая для авангарда и Маяковского проблема материализации духовного, авангардный ответ на актуализированную Серебряным веком философскую проблематику имени и вещи. А упоминание о «социальном дискурсе рекламы» заставляет задуматься о глобальности жизнестроительного проекта – ведь, как пишет о 1920-х годах другой исследователь, «в рекламе важны не только рекламируемые товары, но и социальная ситуация их использования, взаимодействующие с ними социальные актеры. Проще говоря, для рекламного конструирования социальной реальности в переломный для страны период были важны не столько новые товары, сколько новые люди, их приобретающие»¹⁵.

Соотношение «рекламиста» («копирайтера») и поэта внутри феномена Маяковского, таким образом, аналогично давно уже осознанному в качестве ключевой исследовательской проблемы соотношению агитатора-пропагандиста и поэта. Общеизвестно, как в советский период творчества ратовал Маяковский за «газетную», журналистскую и агитационную работу: «...сознательно перевожу себя на газетчика ... пишу в "Известиях", "Труде", "Рабочей Москве", "Заре Востока", "Бакинском рабочем" и других <...> Основная позиция: против выдумки, эстетиза-

¹⁴ Сафронова Е. Ю. Указ. соч. С. 218

¹⁵ Савельева О. О. Советская реклама 20-х годов как средство агитации и пропаганды // Человек. 2006. № 3. С. 146

ции и психоложества искусством – за агит, за квалифицированную публицистику и хронику» [I, 28]; «Разница газетчика и писателя – это не целевая разница, а только разница словесной обработки. <...> Газета не только не располагает писателя к халтуре, а, наоборот, искореняет его неряшливость и приучает его к ответственности. Чистое поэтическое толстожурнальное произведение имеет только один критерий – «нравиться». Работа в газете вводит поэта в другие критерии – «правильно», «своевременно», «важно», «обще», «проверено» и т. д., и т. д. <...> Сегодняшний лозунг поэта – это не простое вхождение в газету. Сегодня быть поэтом-газетчиком – значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма» [XII, 191-192].

Такое программное стирание границ между «словом» и «миром» заставляет рассматривать агитацию, пропаганду и рекламу Маяковского как неотъемлемую составляющую грандиозного жизнетворческого и жизнестроительного проекта, выходящего далеко за рамки отдельных художественных миров и направлений. Сложность и недостаточная изученность этого феномена связана, по словам Е.А. Худенко, с тем, что жизнетворчество – это «пограничное пространство смыкания / размыкания текстов жизни и текстов искусства, творческого и человеческого начал в границах одной личности <...> художник «обречен» заниматься и жизненным, и эстетическим творением одновременно, преодолевать онтологическую конфликтность искусства и действительности»¹⁶. Многообразные и берущие начало ещё в романтизме попытки преодоления границ между искусством и жизнью (базирующиеся на осознании эстетической значимости поведения художника) и соответствующие жизнетворческие стратегии давно стали предметом исследовательского внимания¹⁷, однако нас здесь интересуют не частности, а имен-

¹⁶ Худенко Е. А. Жизнетворчество Мандельштама, Зощенко, Пришвина 1930-1940-х гг. как метатекст: автореферат дисс. ... доктора филол. наук. Барнаул, 2012. С. 3–4.

¹⁷ См., напр.: Аверинцев С. С. Поэзия В. Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С.145–193.; Белая Г. А. Дон-Кихоты революции: опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М.: РГГУ, 2004.; Долгополов Л. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Бе-

но общий контекст – общий, в конечном счете, и для символизма, и для авангарда, как подчеркивает Д.Л. Шукуров: «Идея гомогенности слова и мира, их онтопоэтической слитности, перейдя в футуризм из символистского миропонимания, обрела новые трансформационные возможности в авангардистском проекте жизнетворчества как жизнестроения. Дискурсивные практики жизнетворчества, обусловленные в футуризме неоромантическим культом гениальности и отчасти возрожденческим комплексом культуры, закономерно приводили к эксцессам отрицания авторитетной традиции...»¹⁸. В этом свете авангардистские феномены тем более не могут быть сведены к локальной прагматике, поскольку изначально произрастали на фундаментальных основаниях философско-эстетического переворота рубежа веков.

В свете жизнетворческого и жизнестроительного единства феномена Маяковского¹⁹ и его хорошо известных «проговорок»-признаний (отброшенная концовка стихотворения «Домой!», «но я себя смирял, становясь на горло собственной песне» в поэме «Во весь голос») сознательное упрощение сущности и задач искусства, их тотальная утилитаризация требуют к себе повышенного внимания,

лого // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 25–102.; Козубовская Г.П. Проблема жизнетворчества в русской культуре: (Жуковский, Пушкин). Методические материалы в помощь учителю (к изучению биографии и личности). Барнаул: БГПИ, 1991.; Крышук Н. Искусство как поведение: Книга о поэтах. Л.: Сов. писатель, 1989.; Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.; Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975. С. 26–77.; Паперный В. Поэтика русского символизма // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 152–168.; Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж : Издательство Воронежского Университета, 1991.; Худенко Е.А. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина: научный журнал. СПб., 2011. Т. 1. Филология. № 1. С. 41–49.; – и др.

¹⁸ Шукуров Д. Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети XX века: автореферат дисс. ... доктора филол. наук. Иваново, 2007. С.18.

¹⁹ «Убедительное решение данной проблемы <...> предложено исследователями творчества В.В. Маяковского как феномена утопического сознания (И. Иванюшина, С. Семенова и др.). Эстетическая утопия, определившая специфику понимания поэтом задач нового искусства, воплотилась в поэтической идеологии В.В. Маяковского» (Попонова Ю. Р. Поэтическая идеология В.В. Маяковского: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009. С. 3.).

так как (учитывая масштаб и характер таланта) предельно драматизируют творческий путь, превращая поэта в заложника неразрешимой антиномии, им же самим обостренной до предела²⁰. «Нецелевая», т.е. не фундаментальная в сознании самого поэта «разница газетчика и писателя» («агитатора и писателя», «рекламиста и писателя») – для исследователей «советского Маяковского» принципиальный вопрос, от решения которого зависит и научно-критическая оценка послеоктябрьского творчества поэта. Ни рекламное, ни агитационное начало в творчестве Маяковского не оторваны от собственно поэтического, и это создает сложную, внутренне конфликтную художественную систему, упрощать которую непродуктивно с любой стороны (отрывая ли рекламное начало от сущностного или игнорируя роковое несовпадение «газетчика» и романтического поэта; позиция самого Маяковского по последнему вопросу дает еще один уровень сложности и конфликтности, а не означает простого решения). Уровень же интерпретации агитации и рекламы в творчестве поэта еще и сегодня нередко вот такой: «Владимир Маяковский – талантливейший пропагандист, искренне веривший в Революцию, готовый до конца биться и убеждать других в своей правде. Он – один из основателей российской социальной рекламы, мастер короткого агитационного лозунга»²¹.

Но в свете сегодняшних научных представлений о поэте его тяга к публицистике, к газете, к агитации может быть осмыслена гораздо серьезней – например, через новое понимание «поэтической идеологии» как категории авторского сознания, отвечающей за структуру художественного мира и динамически (не буквально!) соотносимой с идеологиями «внешними». Как пишет Ю. Р. Попонова, «единство творчества В.В. Маяковского определяется константами его поэтиче-

²⁰ Драматизм этой антиномии, осознанный уже наиболее пронизательными современниками, ярко и образно сформулировала такой же «тотальный романтик» М. Цветаева: «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил» (Цветаева М. Искусство при свете совести // Собрание сочинений в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т.5. кн. 2. С. 107.).

²¹ Козлёнков В. А. Рекламно-агитационные стратегии Владимира Маяковского на рубеже 1910-х – 20-х годов: «Окна РОСТА» // Вестник Костромского государственного университета. 2011. Т. 17. С. 139

ской идеологии - ее проективным характером, волей к осмыслению и преобразованию реальности средствами поэтического слова, авторской интенцией к формированию непротиворечивой концепции мироздания <...> В процессе развития поэтической идеологии от футуристического к советскому этапу творчества, изменению подвергаются не сами ценности, а те системы координат, внутри которых эти ценности располагаются. Однако при смене одной системы координат на другую поэт воплощает исповедуемые ранее ценности в новых формах, пытается найти им место в новой системе координат»²².

Таким образом, в силу вышесказанного не представляется необходимым строить полноценную «историографию» нашей темы: есть вышеприведенные «изолирующие» интерпретации, есть идеологизированные подходы советского периода, для которых не существенен сам конфликт поэта и агитатора (личное и общественное органично раскрываются друг через друга), есть, напротив, противопоставляющие поэта и агитатора современные прочтения. В интересующем нас ракурсе единства творчества Маяковского (понимаемого как единство внутренне антиномичное, конфликтное) агитация и реклама не становились предметом развернутого анализа; к отдельным же ценным для нас исследовательским положениям мы будем обращаться по мере необходимости.

Наша основная цель – показать концептуальное единство агитации и рекламы у Маяковского, их глубинную укорененность (потенциальность) в творческом универсуме поэта, их связь с жизнетворческим биографическим мифом, способы развертывания в жизнестроительном контексте, место агитационно-рекламной концепции в общем процессе прикладной функционализации творчества, произошедшей в послеоктябрьский период.

«Прикладная функционализация» – вводимый нами рабочий термин, содержанием которого является процесс жесткой утилитаризации задач искусства в сознании самого художника, концептуально объединяющий агитацию, рекламу и

²² Попонова Ю. Р. Указ. соч. С. 3, 7-8

поэзию и эксплицированный в его статьях, выступлениях, художественных текстах. Данный термин в рамках темы нам представляется более точным и конкретным, нежели «поэтическая идеология», так как указывает на сам характер происходящего («что именно происходит») и имеет процессуальное измерение.

Поэтому объектом исследования становятся не только агитационные и рекламные тексты Маяковского, но и его эстетика, поэтика, творческое поведение, литературные связи – в той мере, в какой это необходимо для достижения поставленной цели. Предметом же исследования можно считать закономерности и этапы реализации и трансформации общих творческих (жизнетворческих) принципов Маяковского в аспекте прикладной (агитационно-рекламной) функционализации.

Актуальность работы определяется открытой дискуссионностью, неоднозначностью современных интерпретаций как в целом феномена Маяковского, так и отдельных его составляющих.

Новизна исследования заключается в том, что впервые предлагаются не общие соображения или отдельные наблюдения о Маяковском-рекламисте, но развернутая концепция, включающая в себя агитацию и рекламу в качестве составляющих авторского жизнестроительного мифа, подробно рассматриваются предпосылки, факторы, закономерности выдвижения агитации и рекламы на первый план в русле общей трансформации творческих принципов в сторону прикладной функционализации искусства. Этот процесс, в свою очередь, тесно увязывается, с одной стороны, с драматическими последствиями «реализованной» авангардной утопии вторжения в жизнь и переделки ее средствами искусства, а с другой – с неотделимым от всего жизнетворческого мифа имиджем Маяковского, связь которого с лирическим героем удостоверяет единство «мифа о Поэте».

В плане применяемой методологии основными методами являются системно-типологический и историко-функциональный.

В ходе работы решаются конкретные исследовательские задачи:

- исходя из единства творчества Маяковского (масштаб и характер поэтического дара, жизнетворческое самопонимание, эстетический утопизм, «слово для

жизни», проективный характер поэтической идеологии и пр.), обосновать внутренние предпосылки «перехода» (состоявшегося частично) от лирики к агитации и рекламе, к теоретическому и практическому «жизнестроению»;

- исходя из авангардистской природы поэтики Маяковского, проанализировать авангардный контекст с точки зрения «потенциальности» будущей прикладной функционализации творчества поэта, охарактеризовать собственно агитационный и рекламный (саморекламный) потенциал раннего Маяковского;

- дать характеристику послереволюционной трансформации эстетических взглядов и творческого поведения Маяковского (от «я» к «мы», от разрушения – к утверждению и т.п.), сделавшей возможным и необходимым возникновение целостной агитационно-рекламной концепции в рамках общего процесса прикладной функционализации;

- осмыслить этапы формирования и основные составляющие этой концепции, связность личностно-биографического, идеологического, социального, просветительского, коммерческого в ней, способы ее реализации в творчестве, внутреннюю конфликтность такого самоопределения поэзии по отношению к ее традиционным задачам и лирическому «я»;

- рассмотреть данную концепцию с ее «технологической» стороны в связи с современными рекламными и имиджевыми технологиями.

Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения. В первой главе рассматриваются предпосылки агитационно-рекламной функционализации, которые можно найти в дореволюционном творчестве Маяковского. Первый параграф раскрывает агитационно-рекламный потенциал авангардной поэтики и авангардного жизнепонимания в целом, во втором внимание обращено на качества самой поэтической личности. Вторая глава посвящена становлению агитационно-рекламной концепции Маяковского в русле общего процесса функционализации, при этом изменена по эвристическим соображениям хронология: в первом параграфе дан проблемный анализ уже готовой концепции (статья «Как делать стихи?»), во втором показан путь ее формирования, в третьем анализируется собст-

венно рекламная деятельность. Третья глава раскрывает образ поэта (в диапазоне от лирического героя до имиджа), центрирующий весь «миф о Поэте» и в этом качестве служащий основанием и объяснением для всех конкретных видов деятельности (в том числе агитационной и рекламной).

Положения, выносимые на защиту:

1. Агитация и реклама в творчестве Маяковского не могут быть адекватно восприняты вне «мифа о Поэте», вне внутреннего единства жизни и стихов. Такая цельность при любой степени внутренней противоречивости – свойство художников масштаба Маяковского и в особенности лирических поэтов. Вот почему в «тексте жизни и творчества» (жизнетворчества) агитация и реклама выступают как изначально связанные с другими «мотивы» в ряду других, столь же связанных друг с другом.

2. Авангардный контекст в широком смысле позволяет увидеть конкретные факты творчества Маяковского и декларируемые им в 1920-е годы принципы как результат преемственности, эволюции и трансформации исходных футуристических (и шире – авангардных) установок. Важнейшие основы преемственности – изначальная, фундаментальная радикальность авангарда в плане глубочайшего пересмотра системы «искусство – действительность», первичность активной эстетической (эстетико-социальной) реакции на мир, а не конкретной (устойчивой) позиции, безграничная экспериментальность, установка на непрерывное обновление, поиск, переступание границ и проблематизация самой категории «граница», напряженность между элитарной поэтикой и демократической прагматикой, постоянная готовность перейти непосредственно к «творчеству жизни», к рывку в утопию будущего.

3. Послеоктябрьская эволюция поэта не затрагивала самого существа его устремлений – в жертву главным образом было принесено поэтическое «я» как средоточие искомых смыслов, но не сама идея преображения мира словом. Сверхзадача Поэта – отыскать и внести в мир гармонию – была осмыслена и принята послеоктябрьским Маяковским как Сверхзадача газетчика, агитатора, рекламщи-

ка, и только на уровне этой Сверхзадачи (решение которой означало для поэта чаемую реализацию спасительного мифа изменения всего миропорядка) можно осмыслить фундамент собственно агитационно-рекламной деятельности.

4. При переходе Маяковского от маргинального бунтарского мироотрицания к послереволюционному оправданию социализма и борьбе за него сохраняется преемственность жизнетворческого самополагания, как и убежденность в продолжении художественного проекта авангарда. Однако никакая «поэтическая идеология» не позволяет «переквалифицировать» поэтическое слово в агитационное и рекламное – внутренняя конфликтность хорошо заметна на примере статьи Маяковского «Как делать стихи». Настоящего объекта статьи – «поэзии инженерного порядка, технически вооруженной», созданной по тем же правилам, что и «поэзия массового порядка», т.е. «чистая» агитационно-рекламная продукция, вне поля притяжения лирического субъекта (центрирующего своим жизнетворчеством и жизнестроением поэтический космос), – не существует в природе, поэтому статью можно считать теоретическим симулякром.

5. «Поэтическая идеология» Маяковского в послеоктябрьский период дает сбой именно как поэтическая: поэзия, за исключением начального периода «совпадения» революционного, утопического, авангардного и лично-романтического, осуществляется во внутреннем конфликте, мучительном самоотождествлении-противоборстве с ней. Зато агитация и реклама составляют внутри условной «поэтической идеологии» область наименьшей внутренней конфликтности, наиболее соответствуют теоретическим положениям статьи. Реальная дифференциация послеоктябрьской поэзии Маяковского проходит, таким образом, не по линии «массовая»/«инженерная», как считал сам поэт, а по другому принципу. Его можно назвать принципом полной или неполной прикладной функционализации художественного текста.

6. Полная прикладная функционализация искусства у Маяковского базируется не на принижении его роли, а напротив – возвеличивании его до реальной политической силы, соприродной самой социалистической революции. Так пони-

маемое искусство призвано заниматься «повесткой дня», решать насущные политические, экономические, культурные задачи, оттачивать себя как незаменимый инструмент в борьбе за «светлое будущее». Агитационная, а затем и рекламная деятельность Маяковского (продолжение агитации другими средствами), реализуемая и практически, и теоретически – естественная актуализация этого нового положения футуризма (=истинного искусства). Эстетическое здесь отождествлено с политическим и социальным через функциональность и политический момент. Поэтому и агитация, и реклама, и производственный пафос, и «плановая» сатира занимают привилегированные теоретические позиции в сознании Маяковского в строгой зависимости от текущей ситуации.

7. Перейдя границу между собственно авангардной прагматикой (вторжение в жизнь как эстетическая игра) и прагматикой «жизнестроительной» переделки мира и человека, поэт (непоколебимо настроенный романтически и мессиански) оказался в уникальном пространстве. С одной стороны, оно перекликалось с реальными идеологическими и хозяйственными процессами, что позволяло Маяковскому принимать в них самое активное участие своей агитацией и рекламой. С другой – это пространство было целиком утопическим, основанным на «идеальном» социализме, «идеальном» воздействии авангардного искусства на жизнь, «идеальном» (романтико-модернистском, житнетворческом) героическом самопозиционировании. Чем успешней будет происходить прикладная функционализация творчества (пропагандистско-агитационно-рекламный проект), тем больше будет расти зависимость эстетики от идеологии, лирики от агитки и «практической пользы», тем глубже и неразрешимей становится внутренний конфликт.

8. Полная агитационно-пропагандистская и рекламная функционализация творчества, вытеснившая собственно лирические задачи из самопонимания поэта, попытка соединить «я» и «мы» во всем объеме художественного мира, который мыслится теперь как строительная площадка социализма, т.е. весь устремлен вовне, в жизнь, – обуславливают значимость категории имиджа, превращающего эстетическое в инструмент воздействия на аудиторию. Футуристическое облачение

Маяковского было частью группового имиджа, персональный же имидж был основан на специфических качествах Маяковского, которые были напрямую связаны с образом поэта и лирическим героем стихов. Такой, объективно складывающийся, имидж есть социокультурный коррелят лирического героя в творчестве. Он постоянен, поскольку базируется не на «шумихе» футуризма, а на житнетворчестве романтика с глобальностью его целей и «крупностью» его душевной жизни и мироотношения. Постоянство «объективного имиджа» («позы внешней цельности»), включающего в себя еще и талант оратора, и артистизм, коррелирующего своей мощью и выразительностью со всем «образом поэзии» Маяковского – еще одно доказательство единства творчества, единой жизненной и культурной основы и для лирики, и для агитации с рекламой.

1. ПРЕДПОСЫЛКИ АГИТАЦИОННО-РЕКЛАМНОЙ ФУНКЦИОНАЛИЗАЦИИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

1.1. Авангардный контекст творчества В. Маяковского и его объяснительный потенциал

Несмотря на то, что определяющей тенденцией в формировании самого жизнотворчества и жизнестроения Маяковского стал его романтический по происхождению и тотальный по сути личностный «мятеж» против миропорядка, соединившийся с эстетическим утопизмом и жаждой «будущего сегодня»²³, все-таки в качестве наиболее общего, первоначального объяснительного контекста мы выбрали феномен авангарда. Ведь понятие «авангард» применительно к эпохе 1910-1920-х гг. – это не только название литературно-художественного направления, но и обозначение грандиозного «сдвига» в понимании самого искусства и его связи с жизнью. Грандиозного настолько, что для некоторых современных теоретиков именно авангард стал началом «слома» всей культуры, трансформации ее во что-то еще небывалое. Поэтому данная глава представляет собой проблемный обзор основных представлений об авангарде, призванный выявить общие предпосылки эстетики и прагматики Маяковского.

И здесь намечаются самые разные повороты осмысления проблемы. Так, И. Есаулов в поисках корней авангардного миропонимания обращается к гегелевской трактовке романтической эстетики, констатируя разрыв, зияние между абсолютной субъективностью, замкнутостью в себе творящего духа и обездушенностью «внешнего» мира, отделенного от духовного и ставшего чисто эмпирическим, «безразличным», мертвым материалом для авторских экспериментов²⁴.

²³ См.: Паперный З. С. Футуризм // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 117.

²⁴ Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 181. и далее.

В. Бычков, очерчивая контуры современной, лишенной «метафизических высот» пост-культуры «одномерного человека», усматривает именно в авангарде «последний мощный взлет Культуры» и одновременно начало процесса «ее демонстративного разрушения <...> отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: миметизма, идеализации, символизации <...> тео- или антропоцентризма; от художественно-эстетической сущности искусства вообще. Дегуманизация искусства приобрела глобальные масштабы, как и абсолютизация творческого жеста, или скорее любого произвола, персоны, возведенной художественной стихией и арт-олигархией в ранг художника»²⁵.

Однако в рамках нашей темы нам важно не выносить оценки и приговоры, а попытаться обнаружить порождаемые в поле авангардного мышления и эстетики концептуальные и трансформационные возможности, реализация которых способна привести художника к агитации и рекламе как логичному и естественному этапу развития. Мы не настаиваем на непременно реализации именно этих возможностей, но стремимся показать наличествующий в самом авангардном сознании потенциал для такой реализации²⁶.

Общеизвестная черта авангарда: он «балансирует на границе между искусством и не-искусством. Примеры такой “пограничности” – заумная поэзия, агитационное искусство, оформительская работа, работа в рекламе (искусство это или

²⁵ Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10. С. 62, 65. При этом важно, что «авангардисты, как правило, еще работали в традиционных видах искусства - живописи, скульптуре, графике, музыке, театре, кино, архитектуре, литературе и поэзии, экспериментируя по большей части в сферах художественных языков и организации художественной ткани произведения (живописной, музыкальной, словесной), доводя эксперименты до предельной для данного вида искусства черты» (Там же. С. 65)

²⁶ В рамках нашей темы мы по мере возможностей учитываем неоднозначность феномена авангарда, разные способы толкования самого термина (и соотношения «авангард-авангардизм»), но не можем вдаваться в подобные дискуссии. См. об этом: Авангард – поставангард, модернизм – постмодернизм: проблемы терминологии. Круглый стол: Д. Сарабьянов, Г. Стернин, Л. Лифшиц, Г. Вдовин, Г. Поспелов, А. Ягодковская // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2.; Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: сб. ст. памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000.; Крусанов А. В. Самозванное искусство // Там же; Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: НЛЮ, 2006.

нет?); известно, что многие авангардисты активно занимались политической, общественной или административной деятельностью, причём сферы художественного и нехудожественного (социального действия) в таких случаях принципиально не разграничивались. Авангард стремится выйти за пределы искусства и – в идеале – слиться с жизнью»²⁷. Это одна из главных отличительных черт авангарда вообще – не просто жажда увидеть мир по-новому и постоянное самообновление, но многообразная установка на связь этой новизны с жизнью, на действенность искусства, которую, однако, можно толковать по-разному.

Прежде всего авангардисты предельно радикализовали саму постановку проблемы «искусство и действительность»: искусство не просто «больше», чем жизнь – оно «переопределяет» реальность, противостоя ей, ее повседневному автоматизму и заштампованности, этим делая «вещи» более интимными и конкретными. Именно так: с точки зрения, например, художников-авангардистов то, что мы называем «абстрактной живописью», есть новая конкретика – «потому, что в искусстве текстуру, геометрические и временные размеры объекта пытаются познать и пережить. Таким образом, в то время как утилитарная сторона феноменального мира делает его абстрактным и иллюзорным, искусство изменяет этот мир в обратном порядке»²⁸. То же можно сказать и о поэзии кубофутуристов: «...поэзия должна стать миром с собственной системой знаков, то есть системой, в которой знак имеет собственное значение. В результате поэт создает новый смысл. Следующим шагом является общее признание этого смысла и включение его в картину остального мира»²⁹.

Однако подобная установка слишком глобальна, «рамочна», и при попытках ее реализации возникает множество несхожих друг с другом вариантов. Поэтому,

²⁷ Сироткин Н. С. О методологии исследования авангардизма, или семиотические отношения авангардизма к действительности // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_metod.html

²⁸ Pomorska K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // Pomorska K. Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / ed. by H. Baran. Durham. London: Duke University Press, 1992. P.159.

²⁹ Там же. С.159.

например, Е.В. Тырышкина прямо связывает абсолютную суверенность авангардного автора с неизбежностью его «выхода» во внешний мир, разрушением «экстерриториальности» искусства: «В авангарде автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем самым – к максимальному влиянию на сознание адресата, и на внешнюю реальность как таковую. Авангардистский дискурс «сопоставителен» по своей природе и определяет особое напряжение творческой стратегии авангардиста. Авангардистская утопия проявляется, прежде всего, в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую»³⁰.

А И.Ю. Иванюшина в своем анализе русского футуризма, напротив, усматривает внутреннее напряжение между авангардной идеологией и авангардной прагматикой. Для первой характерны «понижение коммуникации», затрудненные отношения между художником и реципиентом, актуализация эмоционально-экспрессивной коммуникации вместо рациональной, «освобождение слова» от семантики и декларативная антиутилитарность вплоть до интровертивного семиозиса – в то время как «все уровни футуристического текста подчинены прагматической задаче: поразить, возмутить, эпатировать публику, вызвать, возможно, более интенсивные эмоции»³¹. Подчиненность этой задаче дает основание некоторым исследователям, в частности М. Шапиру, вообще объявить авангард явлением не семантическим, а прагматическим, причем его особое прагматическое качество закреплено в самом названии (которое не обещает дать некое представление об искусстве как таковом, а указывает на одну свою социальную релевантность)³²

³⁰ Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. С. 59.

³¹ Иванюшина И. Ю. Указ. соч. С. 270-280.

³² «...Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормозить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаяющей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания. Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться до их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит ее создатель-художник» (Шапир М. Эстетический опыт XX века: Авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. № 2. С. 136).

– что, в свою очередь, уже противоречит «самим устоям авангардизма, потому что подрывает примат эстетической функции...»³³.

Вывод И.Е. Иванюшиной: «...художественная система авангарда возникает в поле напряжения между эстетической и апеллятивной функциями искусства, между поэтикой и прагматикой»³⁴, – свидетельствует о возможности различной реализации (внутри самого авангарда) отношения искусства и художника к действительности. С такой точки зрения шаманское бормотание и визионерство Хлебникова, заумь Крученых и лозунговость, плакатность, митинговость Маяковского демонстрируют не только диапазон экспериментальных поэтик, но и свободу выбора позиции «между эстетическим и апеллятивным», более того – показывают принципиальное отсутствие (внутри авангарда) запрета на эволюционное движение, смену позиций. Иными словами, внутренняя «несведенность», экспериментальная антиномичность авангарда вполне «разрешают», например, Хлебникову сочетать интровертивную поведенческую «тихость», эзотерическое по сути творчество («поэт для поэтов») с императивностью и героикой воителя космического масштаба³⁵, а Маяковскому – эволюционировать от «я» к «мы», от глобального отрицания к столь же глобальному «утверждению», от лирики к агитке и т.п., хотя, конечно же, сама эволюция вызвана множеством других факторов.

Эта внутренняя антиномичность авангарда хорошо различима и при сравне-

³³ Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 163.

³⁴ Иванюшина И. Ю. Указ. соч. С. 281.

³⁵ «Образ автора представлен у него архетипом Властителя с соответствующими функциями <...> Отсюда такие авторепрезентации, как «Король времени Велимир 1-й», «Председатель Земного Шара», «вождь человечества». Отдельные из этих ролей разыгрывались в биографическом пространстве (попытка создать избранное общество Председателей Земного Шара), другие реализовались в творческой практике <...> Поэтом утверждалась собственная способность властвовать над вселенной <...> быть водителем народов <...> владеть законами природы и истории. <...> Образ лирического героя разрастается до космических масштабов: «Я, носящий весь земной шар / На мизинце правой руки...» <...> Поэту достаточно мысленных усилий, чтобы в своей фантазии сжигать города и целые страны...» (Васильев И. Е. Авангард и революция // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 49. Гуманитарные науки. Выпуск 13. // [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049\(01_13-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049(01_13-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=./content.jsp))

нии разных его направлений, и даже внутри них. Казалось бы, по отношению к научно-техническому прогрессу должна быть восторженная реакция, однако это можно, хотя бы отчасти, сказать о футуризме, супрематизме, конструктивизме, но не об экспрессионизме, сюрреализме, творчестве Шагала или Модильяни³⁶. А внутри того же футуризма можно даже не сопоставлять Маринетти и «будетлян» (получится явное противопоставление). Достаточно обратить внимание на полное одновременно эсхатологических предчувствий, квазинаучного поиска «начал» и «донаучной» утопической гармонии природы и человека творчество В. Хлебникова.

Маяковский, казалось бы, однозначный сторонник прогресса (хрестоматийно известные строки из «Я сам» о внезапно засиявшем в ночи «клепачном заводе князя Накашидзе» и о том, как автор с детства «после электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь» – I, 11) – однако общий пафос НТП «скрещивается» с маргинальным духовным бунтом, затем с утопическим рывком в «коммунистическое завтра» и дает неоднозначные результаты, особенно если рассматривать отношение к НТП вместе с иллюстрирующим его урбанизмом (ведь современный город – плод прогресса, олицетворение цивилизации). Как точно отметил К. Чуковский по поводу раннего Маяковского: «...город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение – для него словно гвоздь, забиваемый в сердце:

Кричу
Кирпичу,
Слов иступленных вонзаю кинжал

³⁶ А такой авторитетный философ и культуролог, как Борис Гройс, и вовсе считает, что авангард начала XX века возник в качестве не апологета НТП, а напротив, «компенсаторной» стратегии разрушения уже разрушенного (обезбоженного, «технического») мира, причем на примере основателя супрематизма К. Малевича – «единственный способ остановить прогресс для него – это, так сказать, забежать впереди прогресса <...> Процесс разрушения, редукции должен быть доведен до конца, чтобы таким образом найти далее нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепить» (Гройс Б. *Стиль Сталин* // Гройс Б. *Утопия и обмен*. М.: Знак, 1993. С. 21).

В неба распухшего мякоть.

Хорош урбанист, певец города, – если город для него застенки, палачество!»³⁷.

В советское время трагизм уходит вместе с трансформацией лирического героя. Маяковский славит достижения НТП даже в Америке, но глубинный смысл веры поэта в НТП раскрыт в статье-свидетельстве Р. Якобсона: глядя на собеседника с «гипнотизирующим упорством», Маяковский рассуждает об Эйнштейне и бессмертии (из неотступного интереса к научно достижимому бессмертию вскоре выйдет «мастерская человечьих воскрешений» в поэме «Про это»). Пафос НТП оказывается всецело подчинен глобальному духовному максимализму и утопизму: «В ранних вещах Маяковского личное физическое бессмертие осуществляется вопреки научному опыту. «Студенты! Вздор, все что знаем и учим! Физика, химия и астрономия – чушь» (Вознесение Маяковского). В это время наука для Маяковского – праздное искусство ежесекундно извлекать квадратный корень <...> И только тогда памфлетический «Гимн ученому» превращается в подлинный восторженный гимн, когда он усмотрел в «футуристическом мозге Эйнштейна», в физике и химии грядущего – чудотворные орудия человеческого воскрешения»³⁸.

Глобальный утопизм авангардиста способен пролить свет и на пресловутый вопрос о гуманизме / антигуманизме Маяковского (не счесть и апологий, и обвинений, к некоторым из них мы еще будем обращаться). Общий смысл авангардной эстетической реакции на действительность – не столько выбор какой-либо конкретной позиции (они вариативны), а сама активность (позитивная или негативная) этой реакции. Возможна и еще большая разноголосица: «В отношении духовности. Материалистическая, резко отрицательная позиция: кубизм, конструктивизм, "аналитическое искусство", кинетизм и некоторые др. Напротив, ин-

³⁷ Чуковский К. Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 6. С. 229.

³⁸ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague: Mouton, 1975. С. 20.

тенсивные (осознанные или неосознаваемые) поиски Духа и духовного, как спасения от культуроразрушающего засилья материализма и сциентизма, – в абстрактном искусстве (Кандинский и ориентирующиеся на него, Мондриан), в супрематизме Малевича, в метафизической живописи, в сюрреализме. Ряд направлений и персоналий авангарда безразличны к этой проблеме»³⁹.

Ключ к этой внутренней несводимости авангарда, при всей его однозначной декларативности, к чему-то однозначному – в его типологической сущности и месте среди других направлений в искусстве. Нередко «универсализируют» романтизм, размыкая его из историко-культурных рамок⁴⁰, но авангард (разумеется, при выделении и конкретных историко-литературных черт) поддается такой универсализации еще легче⁴¹, выступая в качестве постоянного «самообновления» искусства, своим вечно юношеским нигилизмом, эпатажем, экспериментом и эстетическим шоком «созидая через разрушение», расчищая завалы, побуждая, провоцируя и т.п.⁴² – и в этом качестве, естественно, «запрограммирован» вызывать полярные оценки.

Отсюда и возможна принципиальная альтернативная «таксономизация» авангарда в целом: он оказывается едва ли не предтечей политического тоталита-

³⁹ Бычков В. В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики. 2004. С. 364.

⁴⁰ См., напр.: «...романтизм <...> воля к искусству, постоянно парализуемая пониманием сущности искусства. <...> Болели ею не малые, а великие души, не посредственности, а гении. <...> Романтизм жив и сейчас и не может умереть, пока не умерло искусство и не исцелено одиночество творящей личности» (Вейдле В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 271.).

⁴¹ «Слово "авангард" возникло в той области жизни, которая ознаменовалась антагонизмом, борьбой, образом врага <...> - именно в области военной терминологии. В основном значении термина "авангард" поэтому лежит представление об активном протесте, призывающем к борьбе с утвержденным обществом фиксированными нормами, которые радикальным образом ставятся под сомнение. При этом общественные и культурные нормы понимаются как взаимно себя обуславливающие. Авангардные течения в этом смысле существовали во всех переходных периодах» (Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 128.).

⁴² См., напр., главу «Культурный смысл русского поэтического авангарда: векторы деятельности и координаты художественного мышления» в кн.: Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000.

ризма, его «лабораторией»⁴³ – и он же в качестве радикального сомнения, духовной трансгрессии пределов (а вовсе не формальных изысков) утопически устремлен в будущее, трансформируя мир непредрежденным искусством, чем противостоит тоталитаризму как «основополагающей речи от имени единственной инстанции», речи магической и лживой по сути⁴⁴.

Значение данного факта напряженной «пограничности» авангарда, ломающей традиционные схемы и запреты, но одновременно проблематизирующей (часто конфликтно) сами границы, – для понимания творческого пути Маяковского огромно. Чем сильнее талант и значительней масштаб творческой личности, чем бескомпромиссней романтические «беспочвенность», бунт и избранничество, – тем острее и неразрешимее внутренняя конфликтность внутри «пограничной» системы. Вспомним «бунтующих персонажей» русской классики, родственников, как это неоднократно отмечалось, Маяковскому как раз по этим критериям. Ни Базаров, ни Раскольников, проходя через жизненные испытания, ни в коем случае не отказываются от своих заветных убеждений (нигилистически «раскалывающих» нормы и запреты) – но сама пограничность и маргинальность (с эстетической точки зрения – у Базарова; с этической – у Раскольникова) этих убеждений делает внутреннюю пропасть глубже и глубже. Оба романских финала демонстрируют уже абсолютную невозможность ее преодоления («заря новой жизни» для Раскольникова в эпилоге связана с намеченным новым духовным рождением, т.е.

⁴³ Б. Гройс пишет о естественности союза авангарда и большевизма в силу того, что разоренная войной и революциями, «сдвинувшаяся» страна была для нетрадиционного художника на той самой «нулевой точке», откуда и возможно творчество будущего: «...художник-авангардист, для которого внешний мир обратился в черный хаос, стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и поэтому его художественный проект необходимо является тотальным, неограниченным. Следовательно, для реализации этого проекта художнику требуется тотальная власть над миром – и прежде всего тотальная политическая власть...» (Гройс Б. Указ. соч. С. 25–26.).

⁴⁴ «...обновление формы, вопреки господствующим представлениям, не является основной практикой радикального авангарда (того, что противостоит тоталитаризму): поиск формальной новизны процедура двойственная, способная как подкрепить научно-технический восторг, пыл или чисто коммерческую стратегию, так и открыть дорогу нежданному содержанию и новому смыслу» (Сёрс Ф. Тоталитаризм и авангард. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 80).

с отказом от себя прежнего, «пограничного»).

Финал творческого пути Маяковского отмечен, как убедительно показал А.Ю. Морыганов, как раз такой абсолютной невозможностью свести воедино успешно реализованные (в рамках авангарда) ипостаси Поэта и «агитатора, горлана, главаря», наступавшего «на горло собственной песне»: «Во весь голос» «прочитывается как несколько произведений, поскольку центральные формулы, управляющие его пониманием (в основном это воинская метафорика), содержат смысловые развилки и единый, линейный маршрут прочтения принципиально невозможен. С одной стороны, это декларация растворения стиха в фундаменте государства и массовой жизни, т.е. в полном согласии с «коммунистической мифологией» самопожертвование, гарантирующее «анонимное бессмертие». А с другой – тотальная деконструкция постулатов этой мифологии, выкрик о непокорности поэтической личности настоящему и будущему социализма и самой идее «всецелой рационализуемости общественной жизни»⁴⁵.

Нам и в дальнейшем придется иметь в виду двойную природу авангардных феноменов – это прямой результат того, что всякий эксперимент на границах искусства имеет амбивалентные последствия, одновременно открывая новые возможности и обостряя, проблематизируя, а то и доводя до неразрешимой конфликтности их реализацию.

Поскольку полем этой антиномичности в авангарде становится вся сфера искусства, обозначим кратко лишь те моменты, которые легко связываются с нашими представлениями о творческом пути Маяковского.

Прежде всего это сам выход «за границы искусства, влекущий за собой одновременно эстетизацию мира повседневности <...> и десакрализацию сферы искусства в нарушении гомогенности художественного пространства <...> в целом,

⁴⁵ Морыганов А. Ю. «Слово» и «оружие» в поэзии 1920-х годов (к понятию стилевой рефлексии) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998. С. 153–154.

пересмотр границ искусства-неискусства, критериев оценки качества работы»⁴⁶. Причины лежат в самом историческом и культурном развитии, и одна из них – попытка преодолеть осознанный уже символистами отрыв сферы искусства от жизни, ассимиляцию институтом искусства (всем тем, что стоит между автором и читателем) произведений, превращение их в фетиши внутри храма искусства. По словам В. Петрова-Стромского, существенный аспект глобального перелома, зафиксированного авангардом, «состоит в изменении места и функций "эстетического" в жизни. В частности, это преодоление специализации и спиритуализации художественного творчества, упрочившихся в XIX в., а также преодоление его сугубой рефлексивности и "рамочной" изолированности от жизни»⁴⁷.

Как пишет Л. Клеберг, если для писателя-реалиста читающая публика не представляла проблемы, то символистам уже приходится теоретически обосновывать элитарность искусства, так как «изображение действительности, развлечение, политические и моральные дискуссии переходят к другим средствам массовой информации - прессе, публичным диспутам и т. д., а внутри самого института искусства - к более "низким" жанрам, вроде массовой литературы, мелодрамы, кино. <...> "Карнавальные" представления футуристов и использование ими методов современной рекламы показывают, как проблема публики выступает из сферы незнательного. В резком противоречии законам института искусства начинается сознательная борьба за публику, за реализацию принципов искусства в повседневной жизни»⁴⁸.

«Выход в жизнь» содержал в себе антиномичность (которую, как мы видели, часть исследователей осознает как конфликтную): «Выступая в 1913-1914 годах с докладами, статьями о поэзии, живописи, театре, кинематографе, В. Маяковский

⁴⁶ Мамонова В. А. Авангард – неконформизм – неофициальное искусство: к истории трех понятий // Параллелошар. 2010. № 6. С. 49. // <http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1295544564537.pdf>

⁴⁷ Петров-Стромский В. Ф. Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопросы философии. 2005. № 5. С. 78.

⁴⁸ Клеберг Л. К проблеме социологии авангардизма // Вопросы литературы. 1992. № 3. С.144.

повторял и повторял: «Одно из главных положений футуризма «слово-самоцель». И однако же, неизменно подчеркивал: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства. Каждый период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью».⁴⁹

Антиномичность, «пограничность» авангарда порождает в этом аспекте один из главных его внутренних конфликтов – между элитарностью (автономность позиционирования и развития, независимость от конъюнктуры, узость аудитории, невключенность в гонку за коммерческим успехом и массовым признанием) и демократизмом (зависимость от социально-политической ситуации и конъюнктуры, стремление к расширению аудитории, массовому признанию, коммерческому успеху). Декларации и другие автометаописания ставят акцент на первом, реальная практика функционирования футуристических групп в поле культуры доказывает скорее второе – вплоть до настоящей грызни между футуристами и их оппонентами-критиками и взаимобвинений в том, кто на ком паразитирует, зарабатывает и кто кому создает рекламу⁵⁰. В любом случае, при всей полярности оценок футуристического движения, очевиден факт успешности его как значительного социокультурного проекта, сопровождавшегося настоящими рекламными (саморекламными) кампаниями и настойчиво «выходящего» в жизнь разными способами. Например, с помощью громогласного вызывающего позиционирования и скандала, рассчитанного на активное «сотворчество» возмущенной публики с использованием ее негативной энергии – ведь продуманный эпатаж легко выполняет амбивалентные задачи: шокирует обывателя и этим дискредитирует объект его внимания (футуристов), но при этом яркая «самодискредитация» задерживает объект в поле этого внимания, подключает новых зрителей, втягивает их в оценки и споры и т.д.

«Выход» за границы собственно искусства в русском футуризме многообра-

⁴⁹ Сидорина Е. В. Сквозь весь XX век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994 // <http://prometa.ru/colleague/15/2/1>

⁵⁰ См.: Иванюшина И. Ю. Русский футуризм... С. 329–332.

зен и проявляется в «моделировании» реципиента и программировании его реакций, в акционном характере деятельности, в откровенном сочетании балаганно-карнавальной зрелищности и полномасштабной организованной рекламности. Вот одно из множества характерных мемуарных свидетельств, содержащее целую программу вплоть до просчитывания вариантов поведения аудитории и выкладок экономического характера. Всё делалось весело и с огоньком, но прагматично и в сегодняшнем смысле слова, на зависть нынешним «креативным менеджерам»:

«Брависсимо! Немедленно все запишем! – провозгласил Бурлюк, достав бумагу. И начал записывать, скандируя каждое слово: *Первое*. Ровно через три дня в полдень всем трем поэтам – Маяковскому, Каменскому, Бурлюку в пестрых одеждах, в цилиндрах, с разрисованными лицами выйти на Кузнецкий и, гуляя, читать во все горло по очереди свои стихи самым строгим голосом. *Второе*. Не обращать внимания на возможные насмешки дураков и на мещанское издевательство. *Третье*. На вопросы – кто вы? – отвечать серьезно: гении современности – Маяковский, Бурлюк, Каменский. *Четвертое*. На все остальные: так живут футуристы. Не мешайте нам работать. Слушайте. *Пятое*. Сшить Маяковскому желтую кофту. *Шестое*. Авиатору В.В. Каменскому пойти к московскому губернатору, чтобы он разрешил прочитать нам лекцию об аэропланах и о поэзии футуристов под его, Каменского, ответственность, как известного пилота-авиатора. *Седьмое*. Уважаемый В. В. Каменский должен снять помещение для выступления в Политехническом музее и внести задаток. И вообще взять на себя все расходы по организации. *Восьмое*. При полном благополучии В.В. Каменскому возместить расходы, а всю прибыль разделить поровну. *Девятое*. Афиша должна быть желтого цвета, а все буквы крупных слов разного шрифта. *Десятое*. На столе сцены во время выступления поставить сотню стаканов чая, чтобы пить самим и угощать почтенную публику. В момент возникновения возможного скандала – чай убрать, чтобы не потерпеть убытки за разбитую посуду (курсив П. Фокина)»⁵¹.

⁵¹ Маяковский без глянца / Сост. П. Фокина, Д. Тимофеева. СПб.: Амфора, 2008. С. 401–

Первая мировая война, в глазах самих футуристов, превратила их анархические «пощечины общественному вкусу» из «чудачеств сумасшедших» в реализацию «дьявольской интуиции». Для художественного сознания, настроенного на расширение границ искусства, на подрыв канонов, исторические катаклизмы предстают прежде всего как эстетические эксперименты самой истории, провоцируя вмешательство и соучастие, поскольку открывающиеся возможности захватывают воображение:

«Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш! уберите ведра – краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой – всю качалку разворотит!

Исламыванье слов, словоновшество! Сколько их новых во главе с Петроградом, а кондуктрисса! умрите, Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ футурист». [I, 395-396]

Однако главным здесь можно назвать ощущение – пока только ощущение, не программу – естественным образом рождающейся небывалой возможности прямого вмешательства в жизнь. Война разрушает привычный строй бытия, расшатывает его скрепы, и потому футуризм, который (якобы) «мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию», для самих футуристов реально воплощает еще неясный, но захватывающий своими перспективами проект обрушения настоящего и чертеж будущего. Если «репины» и «брюсовы» не видят, что футуризм и есть «сдвиг» самой реальности (отчего групповая «программа разрушения» и сама группа должны трансформироваться во что-то новое), то это их проблема:

«Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди». [I, 395-396]

«Разлитый наводнением» футуризм в 1915 году, когда написана «Капля дегтя», – это скорее предсказание, так как строй бытия еще не нарушен окончательно, действительность не потеряла привычные черты. Но после Февраля и особенно Октября 1917 жизнь резко, катастрофически меняет облик. Вот почему первые послереволюционные выступления футуристов выглядят органичным продолжением и расширением этой работы: революция в буквальном смысле слова дает новый импульс для культурной экспансии, открывает головокружительные горизонты, является (в том числе и сама по себе) расчисткой культурной территории для безбрежных экспериментов. Совпадая с большевиками в жажде социального переустройства, футуристы неизмеримо радикальнее эстетически⁵², что заставляет их воспринимать революцию как чаемое откровение, как удобнейший случай для перехода от тотального раздиранья «фрака старья» к тотальному культурному эксперименту. Конечно, ситуация самого Маяковского сложнее, но нельзя отрицать, что накопленный опыт футуризма, годы наступательной, захватнической по сути авангардной войны с наличным искусством и наличной действительностью,

⁵² «Футуризм не только художественное движение, это целое мировоззрение, лишь базирующееся на коммунизме, но в итоге оставляющее его, как культуру, позади; футуризм - движение, углубляющее и расширяющее культурную базу коммунизма» // Пунин Н. Как могло быть иначе? // Искусство коммуны. 1919. № 7; «...супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда, владычества бьющегося сердца, освободит всех в творчество и выведет мир к чистому действию совершенства... на смену ветхому завету пришел новый, на смену новому – коммунистический и на смену коммунистическому идет завет супрематический» (Лисицкий Л. Супрематизм миростроительства. Цит. по: Васильев И. Е. Авангард и революция).

помогают воспринять революцию как личную победу и невероятный шанс, говоря словами А. Блока, «переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»⁵³. Сам Блок (в отличие от части символистов и тем более от футуристов) был чужд культурной экспансии и саморекламе, но ультраромантический «беспочвенный» пафос здесь вполне общий с Маяковским. Разница же послереволюционной стратегии – это в первую очередь разница основополагающих эстетических установок. Собственно политический вид она примет у Маяковского позже – и ярче всего в знаменитой главке из поэмы «Хорошо», где описывается встреча с Блоком в ночном революционном Петербурге.

Иными словами, прослеживается четкая логика между всеми «пощечинами общественному вкусу», горделиво-презрительным позированием посреди «моря свиста и негодования» - и вдохновенным погружением в переделку жизни, а затем и в «социалистическое строительство». Это логика меняющихся (становящимися благоприятными, по ощущению футуристов) условий авангардистского «выхода в жизнь». Как мы уже говорили, всякий эксперимент на границах искусства имеет амбивалентные последствия. Добавим: чем грандиозней эксперимент, тем масштабней, острее, конфликтней эти последствия.

Отметим, что сразу после революции футуристическая стратегия заметно преемственна по отношению к «ниспровергающим» дореволюционным манифестам – утверждается ниспровержение института искусства во имя прямого социального действия художника:

Декрет № 1 о демократизации искусств
(заборная литература и площадная живопись)

Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости – объявляем:

⁵³ Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. В 8 т. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6. С. 10.

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов.

Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку – мелодии, грохот, шум – прекрасных композиторов всюду.

Пусть улицы будут праздником искусства для всех.

И если станет по слову нашему, каждый, выйдя на улицу, будет возвеличиваться, умудряться созерцанием красоты взамен теперешних улиц – железных книг (вывески), где страница за страницей начертали свои письма лишь алчба; любостяжание, корыстная подлость и низкая тупость – оскверняя душу и оскорбляя глаз. «Все искусство – всему народу!»

Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет Москве день выхода нашей газеты. [XII, 443-444]

Очевидно уже по первому взгляду на этот «Декрет», промежуточный между дореволюционными «отрицаниями» и левовскими «производственным искусством» и «социальным заказом», что перед нами закономерный этап эволюции футуризма как авангардистского феномена, а следовательно, и этап эволюции самого Маяковского, одного из авторов «Декрета». В том же году появляются и агита-

ционно-поэтические «Приказ по армии искусства» и «Радоваться рано», наглядно иллюстрирующие его положения (причем по-разному, о чем см. в следующей главе).

В «Радоваться рано», где акцентирован первый пункт, повышенную суггестивную нагрузку несет уже заглавие, в котором использован теоретически осмысленный Хлебниковым футуристический прием: повтор начальных звуков и слогов ведет к сближению смысла. В данном случае паронимически сталкиваются слова, вместе создающие ощущение тревоги и опасности, требующие новых активных действий, утверждающие, что революция не завершена. Здесь (как и в «Приказе...») нет никакой конфликтности агитационного и поэтического, поскольку субъектом речи выступает «мы» новых творцов, единых с властью и революционными массами в политическом аспекте, но призывающих применить революционную методику к искусству во всей его тотальности, прежде всего – к традиционным институциям. «Проживание искусства» (говоря словами «Декрета») по прежним адресам объявляется прямой угрозой революции, политическая и эстетическая «повестка дня» отождествляются:

Будущее ищем.
 Исходили вёрсты торцов.
 А сами
 расселились кладбищем,
 придавлены плитами дворцов.
 Белогвардейца
 найдете – и к стенке.
 А Рафаэля забыли?
 Забыли Растрелли вы?
 Время
 пулям
 по стенке музеев тенькать.
 Стодюймовками глоток старье расстреливай!

Это одно из тех стихотворений, за которые Маяковского обвиняли в кровавой агрессивности. Однако перед нами отнюдь не «личная кровавость», а продолжающаяся во времени, движущаяся вместе с эпохой футуристическая программа, в которой атака на «генерала классики» Пушкина и «макаронную фабрику» Зимнего преследуют глобальную философско-эстетическую цель – конечно же, в эпатажной авангардной упаковке:

...старому нос утрем.

Это что!

Пиджак сменить снаружи –

мало, товарищи!

Выворачивайтесь нутром! [II, 16 – 17]

Телеология авангарда после революции воплощается на ее языке – но это именно язык, а не жажда буквально «расстреливать». Об особенностях данного процесса будет подробнее сказано в следующей главе.

Закономерность эволюции футуризма нисколько не отменяет нарастания внутренних противоречий – напротив, с успехом социокультурного проекта все острее будет вставать вопрос о самоценности искусства и художника, о цене успеха. Внутренний конфликт Поэта и «агитатора», конечно, многопланов, но одна из важнейших его составляющих – сама природа авангардного движения.

Контекст авангардизма, таким образом, прямо указывает на укорененность агитационно-рекламной деятельности Маяковского 1920-х годов в самой эстетике русского футуризма 1910-х. Поэтому логичным будет представление об агитационно-рекламном потенциале раннего Маяковского-футуриста, реализующемся позднее, поэтапно, в виде развертывания концепции, соотносящейся как с меняющимися социально-историческими обстоятельствами («выход в жизнь» означает и нарастание зависимости от нее), так и с логикой самой авангардистской экспансии в жизнь (и, конечно, с личным романтическим бунтом, избранничеством и утопизмом, о чем далее).

В этой связи можно особо отметить, что задолго до революции эстетическим

сознанием эпохи (сначала символизмом, затем – в гораздо более радикальной форме – футуризмом) уже были освоены такие жизнотворческие конкретные формы экспансии искусства в жизнь, как стратегически выстроенное творческое поведение, акционность и программная самореклама. Об этом существует обширная литература, поэтому ограничимся общими соображениями и цитированием: футуристическое поведение синтезирует радикальные, рассчитанные на обязательную реакцию публики поведенческие практики («немного разбойник, немного юродивый, немного шаман, немного сумасшедший»), причем «наиболее наглядно и органично все три авторские стратегии – шут, мастер, пророк – совмещаются в грандиозной фигуре Маяковского»; футуристическая книга превращается в самостоятельный артефакт, акцентируя внимание читателя-зрителя на своей рукотворности и участвуя, вместе с балаганно-цирковой театрализацией культурного поля (турне, диспуты, митинги, уличные шествия, рекламная кампания и пр.), в превращении самого реципиента в своеобразный материал в руках футуриста; не просто желтая кофта, разрисованные лица, но «долговременная рекламная стратегия», «прецедент полномасштабной рекламной кампании, включавшей вызывающего вида и содержания печатную продукцию (афиши на туалетной бумаге, листовки, брошюры), «информационную поддержку» (многочисленные выступления в прессе), рекламные акции (митинги, диспуты, турне и т.п.)»⁵⁴.

Как мы уже отмечали во Введении, обращаясь к статье Е. Сафроновой, в высказываниях Маяковского о рекламе слышится отнюдь не только представление о товаре, который надо «продвинуть», но ключевая для авангарда проблема материализации духовного, авангардный ответ на актуализированную Серебряным ве-

⁵⁴ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм... С. 305–312, 332. См. также, напр.: «Тема жизнотворчества была по-новому развита и преломлена в русском «героическом» авангарде, где известны примеры очень специфического, эстетически-маркированного поведения Маяковского, Хлебникова, Ларионова, Гончаровой (см., в частности, их знаменитый манифест «Почему мы раскрашиваемся») и многих других, шедших на сознательное смешение «жизни» и «искусства», на привнесение эпатазирующего и жизнотворческого привкуса в любую бытовую деятельность своего фактурного существования» (Июффе Д. Жизнотворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь-текст // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 142).

ком философскую проблематику имени и вещи. Особенно это важно для Маяковского – достаточно вспомнить физическую, витальную плотность буквально всей его ранней поэзии, знаменитую буквализацию, «овеществление» метафор «нервишки шалят» и «пожар сердца» в поэме «Облако в штанах», экспрессивность физических образов душевных мук и страданий. Примеров можно приводить множество, причем речь может идти о чем угодно – боге, буржуазности, любви, боли и т.п.: Вот он! / Жирен и рыж. /Красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш! [I, 73]; Всех пешеходов морда дождя обсосала, / а в экипажах лощился за жирным атлетом атлет: / лопались люди, проевшись насквозь, / и сочилось сквозь трещины сало, / мутной рекой с экипажей стекала / вместе с иссосанной булкой / жевотина старых котлет. [I, 191 – 192]; Не бойся, / что у меня на шее воловьей / потноживотые женщины мокрой горою сидят, – / это сквозь жизнь я тащу / миллионы огромных чистых любовей / и миллион миллионов маленьких грязных любят [I, 192 – 193]; Мысли, крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа [I, 200].

«Эстетический материализм» авангарда заключается в «откровенной демонстрации материальности изобразительных средств (фактуры) и материальности самого мира»⁵⁵. Однако не только в этом. Место «реалистической» изобразительности и символистской отвлеченности должна была занять новая конфигурация материального и духовного. В этом отношении авангард парадоксально «отворачивался» от психологической сложности «гуманистической эпохи» к «простоте и духовной наполненности средневекового и традиционно-народного искусства. В самых разных вариантах такого "примитива" авангардистов привлекала столь же очевидная, сколь и непонятная им пластическая одухотворенность самой материи, которая стала идеалом и образцом для всех направлений авангарда»⁵⁶.

Важно подчеркнуть, что перед нами не простая «материализация духовного»,

⁵⁵ Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 48.

⁵⁶ Петров-Стромский В. Ф. Указ. соч. С. 78–79.

«овеществление», но философско-эстетическая революция, имеющая значительные последствия, меняющая ценностную ориентацию художника и принципы генерирования творческой энергии. Как обобщает Е. Тырышкина, в авангарде происходит смена «источника инспирации», снимается оппозиция материи и духа, причем источником трансцендентного становится именно материя, в качестве которой выступает «и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово»; энергия материи проявляется «в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение, etc.), с другой стороны – формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого”⁵⁷.

Авангардистская материальность, вещественность, осязательность, убедительность на уровне органов чувств – не просто характерная черта всей эстетики Маяковского; она прямо связана и с вектором ее развития от футуристического бунта к социалистической утопии (с художником-газетчиком, агитатором, рекламщиком): «...все прекрасное отождествляется с огромным, а кроме того, по футуристическому канону, с энергетизмом, динамикой, внутренним активизмом, резко повышающим статус материальных объектов. Их главное преимущество - в грубой, агрессивной, непосредственно-убедительной осязаемости, которую он придаст и своей советской утопии. <...> «Вместо вер - в душе электричество, пар». Вместо «умерщвления ветхого Адама» - буквальное физическое истребление «старья», в согласии с футуристическим экстремизмом «Стар - убивать. / На пепельницы черепа!»); вместо мистической (в том числе символистской) вражды к времени как темнице духа - буквальная же победа над «веками»...»⁵⁸.

Внутренняя связь «эстетического материализма» авангарда и закономерностей его трансформации в 1920-е годы (а именно внутри этой трансформации и сформировалась агитационно-рекламная концепция Маяковского, сама потом

⁵⁷ Тырышкина Е. В. Источник инспирации в русском литературном авангарде // Russian Literature. 2001. Vol. L (50). № 3. С. 319.

⁵⁸ Вайскопф М. Указ. соч. С. 345–346.

ставшая составляющей ЛЕФовской доктрины) глубока и многопланова, а сам «материализм» в сочетании с социокультурным утопизмом позволяет авангарду определенное время развиваться как бы параллельно с официальной идеологией и близкими к ней кругами: «Малевич полагал, что при взгляде на его "Черный квадрат" "меч" выпадет из рук героя и молитва замрет на губах "святого"». Отсюда закономерно возникновение союза между Лефом и "вульгарными социологами" вроде Арватова. И те и другие были воодушевлены верой, что изменение "материального" существования человека непосредственно повлияет и на его сознание. Художественные инженеры авангарда игнорировали личность, считая ее лишь элементом технической и социальной системы, в лучшем случае частью космоса. Поэтому для авангардиста быть "инженером мира" означало одновременно быть "инженером человеческих душ"⁵⁹.

Еще одна интересная в рамках нашей темы авангардная черта, которая ярко проявилась уже в 1910-е годы и с самого начала вызывала разноречивые толкования, - волюнтаристский, «приказной» характер обращения к аудитории. «Мы приказываем чтить права поэтов...» – в первом же манифесте; далее следуют всевозможные стихотворные и декларативные императивы, воззвания, «приказы», «рескрипты», «декреты»... Некоторые исследователи, как уже говорилось, усматривают в этом косвенную «виновность» авангарда в деяниях власти и формировании ее образа и стиля руководства. «Тоталитарным» (пусть и в кавычках) называет Б. Гройс авангардистское стремление повелевать, «используя политическую и административную власть, предоставленную революцией. Этот "тоталитаризм" осознавался и самими авангардистами»⁶⁰.

⁵⁹ Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда. С. 47–48.

⁶⁰ Там же. С. 48. См. также, напр.: «Пришедший на смену «символизму и авангарду» Новый Коммунистический Порядок поначалу воодушевленно воспринял ницшеанскую и символистскую прокреационную идею создания Нового человека; термин «жизнестроение» мог окончательно заменить декадентское «жизнетворчество». Работники ЛЕФ создали немало продуманно-важных материалов на эту тему. Упомянем «Первый сборник материалов работников ЛЕФа» (Москва, 1929 год), под характерным названием «Литература факта», где имеются программные статьи Николая Чужака, Сергея Третьякова, Осипа Брика и многих других. Если су-

Однако, думается, ситуация сложнее. И. Ю. Иванюшина отмечает, что «приказы» футуристов, врагов субординации и нормативности, эпатирующих публику «нарушителей», изначально неэффективны (кто собирался их исполнять?) и укоренены скорее в модернистской вере в слово. У этих «приказов» другая (гораздо более важная для нашей темы) функция: «Перформатив в авангардном искусстве стремится преодолеть границу между коммуникативным актом и социальной акцией. Выход в действие футуристическое слово осуществляет в виде разного масштаба перформансов. Грандиозным перформансом можно признать и участие бюджетян в революции, понятой и принятой ими главным образом эстетически»⁶¹.

Единство до- и послеоктябрьского Маяковского, абсолютную преемственность главных характеристик его творческого облика и поэтики подчеркивал и М.Л. Гаспаров: «Языковой образ говорящего в стихах Маяковского целиком строится как образ площадного митингового оратора. Маяковский сам декларировал это с навязчивой настойчивостью – от проповедника улицы, "крикогубого Заратустры" в первой его поэме до "агитатора, горлана, главаря" в последней. Маяковский и в реальном поведении старался вписываться в этот образ - отсюда его страсть к публичным выступлениям, свойский тон и зычный голос перед публикой, многократно описанные мемуаристами. Из этого образа могут быть выведены все черты поэтики Маяковского»⁶².

Подобным образом можно находить в авангардных мышлении, эстетике, поэтике и другие основания «советского Маяковского» в его агитационно-рекламной ипостаси – например, предельно экспрессивный и, как мы видели, внутренне антиномичный урбанизм, один из цивилизационных «отцов» рекламы как таковой. «Стихи Маяковского первых трех-четырёх лет писаны, кажется,

мель абстрагироваться от политизированного пафоса этих проблемно-прокламационных заявлений, то многое окажется позиционно совпадающе-общим не только с историческим авангардным эстетическим праксисом, но и с символистским или федоровским утопическим базисом культурных практик как таковых». (Иоффе Д. Указ. соч. С. 143).

⁶¹ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм... С. 321.

⁶² Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М.: Наследие. 1995. С. 364.

прямо на улице. Физиономия города в них отпечаталась с четкостью контрастного снимка <...>. В остраненном единстве породнились на этом снимке бульвары и площади, проститутки и лысые фонари, лотки и усталые трамваи, водосточные трубы и вывески, перекрестки улиц и крест ржавой колокольни, железо поездов и вой паровой трубы»⁶³. С городом у Маяковского связано само представление о современности; в городе разыгрываются драматические сюжеты его дореволюционного творчества, которое насквозь пронизано урбанистическими ритмами, скоростями, конфликтами; в обличье города у Маяковского предстает его глобальный романтический и экзистенциальный конфликт с миром, причем с самого начала творчества, с хрестоматийных стихотворений, таких как «Адище города»:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи –
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечеряющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки. [I, 55]

Эта мрачная фантазмагория предельно экспрессивна, текст до отказа насыщен «кричащими» деталями, тропами, действиями, словно поэт свернул воображаемую ручку регулятора громкости и экспрессии. Мало того, что «адище» - так даже каждое окно есть крохотный «адок»; мало того, что автомобили «рыжие дьяволы» - так они еще «вздымаются» и «взрывают» гудки над ухом; чудовищен «вечереющий смерч» города над несчастным «сбитым старикашкой» - но в этой чудовищности возникает новый железный монстр, трамвай; мало «дыр небоскребов» и «горящей руды» - так еще раздается предсмертный крик новой птицы – аэ-

⁶³ Смола О. П. Владимир Маяковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): Книга 2. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. С. 628.

роплана и жестоко ранено само солнце... Нагромождение кричащих контрастов и нагнетание экспрессии поддерживается окказионализмами, оксюморонами («громоздило лаз»), напряженным ритмом, рычащей звукописью, и «чистый» антиэстетизм последней строфы («И тогда уже – скомкав фонарей одеяла – / ночь излюбилась, похабна и пьяна, / а за солнцами улиц где-то ковыляла / никому не нужная, дряблая луна») дорисовывает чудовищную, кошмарную сцену городской цивилизации, где бесовствуют мощь и бесчеловечность уже не стихийных, а социальных сил, властвующих над потерянным и ничтожным человеком, существование которого - трагический гротеск (плач «сбитого старикашки»). Современность предстает как оживший хтонический ужас «ископаемо-хвостатых» чудовищ⁶⁴, и такая архаизация нового вполне в духе антиномичного авангарда.

Однако, как точно отметил М. Л. Гаспаров, «все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми»⁶⁵. Весь этот кошмар – только мировая сцена для явления титанического и трагического героя лирики (главной «содержательной» новации дооктябрьского Маяковского) – «сумасшедшего», «рыжего», «грубого гунна», паяца, изгоя и в то же время поэта с «бабочкой сердца», «пророка» «униженных и оскорбленных», мессии «закисших в блохастом грязненьке», одержимого одновременно «беззвездной мукой» и жаждой спасительного обновления.

Не претендуя на полноту подобной «каталогизации оснований», мы тем не менее хотим еще раз подчеркнуть: Маяковский дореволюционный и Маяковский советский, в творческом сознании которого агитация и реклама претендуют на «замещение» лирики, не только не разделены непроходимой чертой, но, напротив, связаны множеством нитей. Тем не менее, одного авангардного контекста для рассмотрения потенциала эволюции и трансформации Маяковского недостаточно. Буквальной причиной ее стала революция, кардинально изменившая саму куль-

⁶⁴ См. об этом: Вайскопф М. Указ. соч.

⁶⁵ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 364.

турную ситуацию. Однако той призмой, в которой преломлялись эти устремления, был ультраромантический бунтарский титанизм и трагический мессианизм Маяковского, остро ощущаемый проницательными современниками («Все, что разрушал ты – разрушалось. В каждом слове бился приговор» – А. Ахматова, «Маяковский в 1913 году»⁶⁶).

1.2. Особенности поэтической личности В. Маяковского (Поэт-мессия, «беспочвенный» бунтарь, живущий ради «будущего сегодня»)

Маяковский – один из самых ярких представителей «жизнетворческого» типа русских художников первой трети XX века уже в силу вышеназванных качеств, один из тех, кто в глазах пораженных современников выступал Поэтом с большой буквы не только ввиду авторства конкретных текстов, но, можно сказать, во всем своем психофизическом и социокультурном облике (за общеизвестной «эксплуатацией» своих внешних и голосовых данных, за сценичностью публичного поведения стояло понимание своей жизни как жизни поэта, принятие на себя высокой миссии). Об этом мы будем говорить в 3-й главе работы, здесь же обратим внимание на то, что высокая (и чреватая многими проблемами!) жизнетворческая миссия художника была ко времени вступления Маяковского в литературу давно «разработана» и с разной степенью успеха реализована символистами.

Жизнетворчество стало для символизма фундаментальным основанием переустройства бытия, хотя уже в рамках символизма – по-разному. «Творчество жизни» превратилось у А. Белого в эстетизм жизни, не всегда склонный считаться с этическими законами. У Вяч. Иванова произошло разведение теургии как религиозного действия и символизма как литературной школы, но эта «победа» над эстетизмом не могла изменить уже устоявшуюся эстетическую концепцию. Нако-

⁶⁶ Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. М.: Цитадель, 1996. Т. 1. С. 196.

нец поведенческая практика А. Блока после 1906 года строилась на изживании теургических максим символизма, однако преодолеть намеченную ранее программу было тяжело: «перекодировка» теургического жизнестроения привнесла в модель «жизнь как искусство» элементы античной и библейской трагедии»⁶⁷.

Возможность столь различных «прочтений» жизнетворческих горизонтов обусловлена самой природой жизнетворчества и его масштабом, заданным для символизма Владимиром Соловьевым. Эти горизонты были поистине неисчерпаемы, недостижимы в своем пределе – ведь «на выходе» философом мыслилась теургия, искусство, наделенное божественной силой преображения реальности. А преобразовать жизнь по-настоящему, «переделать все» под силу только гению. Это, в добавление к идущему еще от романтизма (и восстановленному символизмом) культу поэта, был великий соблазн, и авангард не прошел мимо него, хотя и понял задачу по-своему.

«...Человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала», - писал Соловьев, отмечая недостаточность только познания: «Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческой силой в субъекте, преображающей, а не отражающей только действительность»⁶⁸. Но сделать это можно путем «полного чувственного осуществления», т.е. эстетически, и это насущная необходимость, ибо «идеальное содержание, остающееся только внутренней принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие идеи <...> Абстрактный, неспособный к творческому воплощению дух и бездушное, неспособное к одухотворению вещество – оба несообразны с идеальным, или достойным, бытием...»⁶⁹. Материализация духовного и одухотворение материального

⁶⁷ Худенко Е. А. Жизнетворчество Мандельштама, Зощенко, Пришвина 1930-1940-х гг. как метатекст. С.11

⁶⁸ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 75-76.

⁶⁹ Там же. С. 80.

становились у Соловьева возможностями возникновения новой, совершенной красоты, столь же бессмертной, сколь и идея. Но природная красота несовершенна, и остается искусство: «Совершенное искусство в окончательной своей задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?»⁷⁰.

Предельная обобщенность данной программы делает ее привлекательной для различных интерпретаций, позволяет заимствовать нужное или «совпасть» в сокровенном (так когда-то юноша Блок, поэт романтических предчувствий, «совпал» с символизмом). Маяковский, хоть – по распространенному мнению – и не был большим любителем чтения («Ничего / не хочу читать. / Книги? / Что книги!» - I, 181), но обладал, по многим свидетельствам, феноменальной памятью и целенаправленной восприимчивостью⁷¹ и вовсе не был чужд тому, что носилось в воздухе эпохи. Искусство как жизненное творчество – это была как бы общая рамка, в которой развивалась и его творческая идеология, и личное жизнепонимание. Поэт, по мнению И.В. Фадеевой, опирался на идею Соловьева о поэзии как о культовом действии, изменяющем реальность, и о художнике как о трансцендентной фигуре; актуальны для него были такие соловьевские идеи, как «связь конкретного человека со всеми, всеобщим, выход за свои границы через вечное духовное движение, сквозь время к бессмертию. Отдельные диалогически сосуществующие мифологемы произведений Маяковского восходят через философию Соловьева к философии Маркса, а именно стремление понять общий этико-исторический закон жизни, пафос переделки мира, культ молодости («Иду краси-

⁷⁰ Там же. С. 88.

⁷¹ «...Кроме текущей литературы читал только то, что было необходимо для его творческой деятельности»; «...вообще хорошо запоминал только то, что его интересовало» (Маяковский без глянца. С. 103, 113.); «...ему всегда были невыносимы бесцельные знания, не могущие служить его боевым или творческим надобностям» (Чуковский К. Маяковский // Чуковский К. Современники. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 316.).

вый, двадцатидвухлетний»), силы, напора («Я тебя, / пропахший ладаном, / раскрою»), агрессивности, волевого индивидуализма...»⁷².

Что же касается непосредственных задач и самого героя, бунтующего против миропорядка, то диапазон интерпретаций и оценок этой стороны феномена Маяковского крайне разнообразен: от «грубияна, пошляка», «поэта подонков, бездельников, босяков просто и босяков духовных» (В. Ходасевич)⁷³, «бандита-антипоэта» у Ю. Карабчиевского⁷⁴ до настоящего, а не метафорического посланника Божия, нешуточного тринадцатого апостола у К. Кантора (называющего Карабчиевского, Вайскопфа и других критиков гигантизма и радикальности Маяковского «филологическими некрофилами»⁷⁵). Ситуация сильно осложнена и наличием разных версий биографического мифа⁷⁶, который в XX веке часто творится как самим художником, так и его многочисленными биографами. Поэтому, по возможности устранив от интерпретаций и оценок общего характера, мы попытаемся обозначить некоторые параметры в интересующем нас аспекте.

Как пишет С.Г. Семенова, среди четырех «долгой» поэмы «Облако в штанах»

⁷² Фадеева И. В. Культурно-исторический контекст лирических поэм В. Маяковского: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006. С. 10.

⁷³ «Он первый сделал пошлость и грубость не материалом, но смыслом поэзии. Грубиян и пошляк заржали из его стихов: «Вот мы! Мы мыслим!» Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: лошадиным, скотским, «простым, как мычание». На место кретина стал хам. И хам стал «голосом масс»» (Ходасевич В. Декольтированная лошадь // Цитата. С. 69.).

⁷⁴ См., напр.: «Он стреляет, колет, режет и рубит, он размахивает всем, что попадает под руку. Все живое вокруг погибает и корчится в муках. С грохотом рушится «римское право» и «какие-то еще права». Здесь же рядом валяется апостол Петр «с проломленной головой собственного собора». Гардеробы топчут людей, столы протыкают их ножками. В этой жуткой оргии уничтожения, в сплетении изуродованных зданий и тел далеко не всегда можно понять, кто же именно должен погибнуть, а кто — торжествовать победу. Но это и не важно, это и не нужно. Здесь важен процесс, на него направлено все внимание и все лучшие чувства автора. И это именно он, автор, наслаждается и торжествует» (Карабчиевский Ю. Поэт с Лубянки // Цитата. С. 26.).

⁷⁵ Кантор К. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 360.

⁷⁶ Под биографическим мифом принято понимать «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве» (Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дисс. в виде научного доклада ... докт. филол. наук. М., 1998. С. 7.).

сильнее всего прозвучало последнее, богоборческое и «человекобожеское», вызов миру от лица апостола нового «религиозного» сознания, нового фундаментального выбора». И весь поэтический мир раннего Маяковского укладывается в несколько сюжетов-констант: «Я, Поэт, Владимир Маяковский, титанически самоопорная личность, сверхчеловек, невиданный пророк и вместе уязвленный страданием, мучимый, трагически распяленный индивидуум, и мир, не-я, мир города, мир сытых и толстых, самодовольных хозяев земных сладостей; драматический любовный треугольник и, наконец, коллизия Человек и Бог, благовестие поэтом-мессией новой религии Человека»⁷⁷.

Эта новая поэтическая мифология окончательно оформляется в последней дооктябрьской поэме «Человек», где происходит травестия опорных моментов евангельского мифа (Рождество, Страсти, Вознесение и пр.) и место непостижимого Бога занимает земной конкретный человек, который в то же время «сплошная невидаль» и «неизъяснимое чудо»:

Две стороны обойдите.
 В каждой
 дивитесь пятилучию.
 Называется «Руки».
 Пара прекрасных рук!
 Заметьте:
 справа налево двигать могу
 и слева направо.
 Заметьте:
 лучшую
 шею выбрать могу
 и обовьюсь вокруг.

⁷⁷ Семенова С. Г. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001. С. 146–147.

«От мяса бешеный» (слово «мясо» повторяется в дооктябрьском творчестве более 10 раз) «тринадцатый апостол» «Облака в штанах» здесь возвещает пришествие... самого себя, Человекобога в духе Л.Фейербаха, и это славословие именно ЗЕМНОГО, материального:

Черепу шкатулку вскройте –

сверкнет

драгоценнейший ум.

Есть ли,

чего б не мог я!

Хотите,

новое выдумать могу

животное?

Будет ходить

двуххвостое

или треногое.

Кто целовал меня –

скажет,

есть ли

слаще слюны моей со́ка.

Покоится в нем у меня

прекрасный

красный язык.

[I, 247 – 248]

Однако это торжество оказывается мнимым: в «золотороте франков, долларов, рублей, крон, иен, марок», где властвует Повелитель Всего, удел поэта – бессильное страдание, муки ревности и ненужности. Если не углубляться в философские причины такой участи, на первом плане оказывается сама безвыходность ситуации: «Как мажорно и победительно звучат стихи, где поэт воспевает самого себя <...> И как безнадежно звучит финал поэмы: <...> Вера в грядущее, нетер-

пеливая жажда «смазать карту будня», порыв в завтрашний день и — трагическое ощущение, что реальная действительность глухо сопротивляется призывам, угрозам, проклятьям, атакам поэта; чувство тяжести и косности мира, противостоящего футуристическому жизнотворчеству, — вот одно из самых важных противоречий Маяковского 1912 -1917 гг»⁷⁸.

Индивидуалистический бунт достигает своего предела — действительность устойчива к исступленным порывам романтического «мессии», к творческой жажде небывалых свершений и мечте о земном рае. Но остановиться на этом пути невозможно — тем более для лирического сознания, отмеченного печатью вечной подростковости с ее болезненно-гипертрофированным само- и мироотношением. Идти можно только вперед — и авангардное сознание усиливает романтическое «человекобожество» ницшеанского толка: «...декларации откровенно обозначали целевые устремления Маяковского: отринуть обыденное, преобразовать человека в сверхчеловека. После октябрьского переворота концепция героя и поэта настойчиво освобождается от былых отклонений (см. стихотворения "Владимир Ильич!", "Поэт рабочий", "Необычайное приключение..."). Свергнув с престола царя небесного, Маяковский назначает Богом человека <...> Это — продукт особой породы, в котором поэт предугадал концептуальное самоопределение большевизма...»⁷⁹.

Как известно, «выход» был найден: произойдет деиндивидуализация творчества (не доведенная, впрочем, до полного растворения в коллективном теле и коллективном разуме), «сверхчеловеком» окажется победившее «мы» («150 000 000»), высшей инстанцией во всех смыслах в обезбоженном мире станут Ленин и партия, а поэт будет стремиться «приравнять перо» к штыку, к выплавке чугуна и стали. Эта трансформация чрезвычайно сложна, потому что поэт

⁷⁸ Паперный З. С. Указ. соч. С. 118.

⁷⁹ Страшнов С. Л. Поэма «150 000 000» в творческой эволюции В. Маяковского // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, Ивановский государственный университет, 1998. С. 64–65.

не смог потерять себя полностью – и в послеоктябрьский период у Маяковского, пусть реже, но появляются шедевры. Авангардистская «пограничность» никуда не денется, но традиционная парадигма автопсихологической лирики (с центром «я») окажется перевернутой. И в то же время невероятное напряжение индивидуалистического бунта сохранится, пусть и в превращенной форме – теперь оно станет яростным пафосом творения и защиты нового мира. Как точно отметил О.П. Смола, индивидуализм и растворение в массах в Маяковском одновременны и питают друг друга: ««И чувствую – "я" для меня мало. Кто-то из меня вырывается упрямо»? Чего здесь больше – тяги ко всеобщему, к людям – или стремления заполнить мир своим «я», рвущимся из собственной оболочки? <...> он хотел стереть разницу «между лицами своих и чужих», громоздил проекты тотального обновления человеческой породы, обращался к людским массам, к множествам, к небу, к Атлантическому океану <...> чем больше на себя брал, тем дальше в сущности оказывался от берегов той земли, «где солнечный край непочатый». В этом корень романтической утопии Маяковского»⁸⁰.

Собственно говоря, Маяковского очень легко цитировать в рамках нашей темы: декларативно-риторическая поэзия сама стремится «докричаться» до слушателей, немедленно собрать их и повести куда-то в светлое будущее. В этом отношении бунтарь-авангардист Маяковский – прирожденный агитатор с самого начала, еще в дооктябрьский период проповедей «сегодняшнего дня крикогубого Заратустры», т.е. мифопоэтического индивидуалистического конфликта с мирозданием и «Повелителем всего». Причем агитация естественно сочетается с само-рекламой, а та перерастает уже не в индивидуалистический, а коллективистский (пусть пока в анархическом виде) пафос – ведь поэт рекламирует себя не для продажи, а для свершений, которые одному не под силу:

Мы сами творцы в горящем гимне –
шуме фабрики и лаборатории.

⁸⁰ Смола О. П. Указ. соч. С. 624.

.....

Мы

с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, –
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

Плевать, что нет

у Гомеров и Овидиев

людей, как мы;

от копоты в оспе.

Я знаю –

солнце померкло б, увидев

наших душ золотые россыпи! [I, 183 – 184]

Даже без концептуального анализа по этим (и многим другим) строчкам видно, что послеоктябрьская эволюция поэта не затрагивала самого существа его устремлений – в жертву главным образом было принесено поэтическое «я» как их средоточие, но не сами устремления. Анализ поэтической идеологии Маяковского, проведенный Ю.Р. Попоновой, показал, что «система идеологом в раннем творчестве одновершинна, она строится по принципу противостояния «я-поэта» как носителя творческого начала толпе, поэтам прошлого, Богу. В результате противопоставления лирического субъекта другим объектам возникают ценностные оппозиции, закладывающие основу для формирования таких идеологом, как «Бог», «агрессивный мир», «прошлое», с одной стороны, и «будущее» - с другой»⁸¹. В первые послеоктябрьские годы («Мистерия-буфф», «150000000», «окна»

⁸¹ Попонова Ю. Р. Указ. соч. С. 14.

сатиры РОСТА) идет движение и перестройка идеологом, «мы» – футуристы расширяется, при этом «новые революционные «мы» становятся «зодчими земли, планет декораторами», «чудотворцами», что выдвигает их в центр ценностной картины мира. Идеологема «мы» многозначна, как и центральная идеологема раннего творчества «я-поэт», она включает в себя значение революционная масса, партия, Ленин, коммунизм»⁸².

Нетрудно увидеть в следующих строчках из «Облака в штанах» жизнестроительное *sredo* всего Маяковского (разумеется, в обобщенном виде):

Пока выкипчивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая –
ей нечем кричать и разговаривать.

Городов вавилонские башни,
возгордась, возносим снова,
а бог

города на пашни
рушит,

мешая слово. [I, 183]

Главной задачей поэта здесь оказывается преобразование «низкого», земного мира, преобразование словом, точнее словесным экспериментом тотального романтика-авангардиста (вполне могущее совпасть, желающее совпасть и совпавшее в значительной мере с социально-преображающим экспериментом большевизма).

Итак, авангардный контекст в широком смысле позволяет увидеть конкретные факты творчества Маяковского и декларируемые им в 1920-е годы принципы как результат премстственности, эволюции и трансформации исходных футуристических (и шире – авангардных) установок.

Выводы.

⁸² Там же. С. 15.

Изначальная, фундаментальная радикальность авангарда не в плане эпатажирующего, демонстративного вызова нормам и ценностям (это скорее публичная самоидентификация и способ реализации новаторского потенциала), а в плане глубочайшего пересмотра системы «искусство – действительность» (системы, поскольку эта ревизия подчеркнута аналитична, теоретична в полном смысле слова) – вот важнейшая основа преемственности двух периодов творчества поэта.

Первичность активной эстетической (эстетико-социальной) реакции на мир, а не конкретной (устойчивой) позиции, безграничная экспериментальность, установка на непрерывное обновление, поиск, переступание границ и проблематизация самой категории «граница» (искусство как выход, прорыв, слом и смешение привычных форм и т.п.), напряженность между элитарной поэтикой и демократической прагматикой, «юношеская» задиристость и агрессивность, стремление к непрерывному захвату культурных территорий и постоянная готовность перейти непосредственно к «творчеству жизни», к рывку в утопию будущего – все это, безусловно, не сковывало поэта, а, напротив, открывало возможности эволюции и трансформации, движения в условиях постоянной конфликтности (авангард не боится конфликтов, он по сути сплошной конфликт). Сама жизнь должна была «откликнуться» на попытки авангарда совладать с ней – и она «откликнулась» революцией, придавшей части авангардистов энергии и усилившей до буквальности пафос переделки мира.

Чем сильнее талант и значительней масштаб творческой личности, чем бескомпромиссней романтические «беспочвенность», бунт и избранничество, – тем острее и неразрешимее внутренняя конфликтность внутри «пограничной» системы, но она обнаруживается творческой личностью постепенно, уже в ходе захватывающего эксперимента над реальностью и самим собой. Маяковский никогда не переставал быть творцом, предельно увлеченным своим главнейшим делом – сочинением стихов и непрерывным профессиональным сбором словесного мате-

риала⁸³ (не случайно он нередко иллюстрирует свои тезисы советского периода примерами из дооктябрьского творчества), и все это понималось как ни с чем не сравнимое по важности дело жизни, требующее всего человека и поэта (романтическая цельность, о которой писали Пастернак и Якобсон). Послеоктябрьская эволюция поэта от «я» к «мы» не затрагивала самого существа его устремлений – идеи преобразования мира словом. А материализация духовного, рационализм, «плакатность» эстетики, вкус к урбанизованной современности и ее запросам, отработанные до мелочей публичность, перформативность, акционность, умение подавать себя, жажда «командовать» жизнью и ее преобразованием – все эти «до-революционные» черты авангарда открывали ему в послереволюционной России еще невиданные возможности. Для художественного сознания, настроенного на расширение границ искусства, на подрыв канонов, исторические катаклизмы предстают прежде всего как эстетические эксперименты самой истории, провоцируя вмешательство и соучастие, поскольку открывающиеся возможности захватывают воображение. В катастрофическую эпоху футуризм для самих футуристов реально воплощает еще неясный, но захватывающий своими перспективами проект обрушения настоящего и чертеж будущего.

Таким образом, предпосылки для эволюции и трансформации художественного мира поэта, одним из результатов чего и стала четко организованная и планомерно воплощаемая в жизнь агитационно-рекламная деятельность (а для такой четкости и планомерности и необходима специфическая концепция внутри общего эстетического движения, внутри поэтического мировоззрения и поэтической идеологии), - это не частные факторы и факты, а напротив, наиболее общие закономерности авангардного сознания и соединенного с ним индивидуального ро-

⁸³ «По собственному признанию поэта, он никогда в течение целого дня не прекращал своей работы над словом, постоянно держал себя в полной готовности к писанию стихов. «Даже гуляя по улице, – вспоминает Мих. Зощенко, – Маяковский бормотал стихи. Даже играя в карты, чтоб перебить инерцию работы, Маяковский... продолжал додумывать. И ничто – ни поездка за границу, ни увлечения, ни сон, – ничто не выключало полностью его головы. Известно, что Маяковский, выезжая, скажем, отдыхать на юг, менял там свой режим... но для головы, для мозга он режима не менял» (Чуковский К. Маяковский. С. 330).

мантического бунта против изжившего себя «старого» миропорядка.

Конечно, можно и нужно указывать на собственно публицистический план раннего творчества Маяковского, ярче всего проявленный в сатире. Но он не является предметом нашего внимания, поскольку в чисто сатирических «гимнах» Маяковский однопланов, плакатен – то есть в них мы можем увидеть предпосылки изобразительного, «технического» характера, авангардистскую технику работы с материалом, в то время как агитация и реклама 1920-х являются одним из результатом «рывка в будущее» всего Маяковского, в единстве лирики и сатиры, высокого и низкого, укоренены намного глубже простой злободневности. Сверхзадача Поэта – отыскать и внести в мир гармонию – была осмыслена и принята послеоктябрьским Маяковским как Сверхзадача газетчика, агитатора, рекламщика, и только на уровне этой Сверхзадачи (решение которой означало для поэта и чаемую реализацию спасительного мифа изменения всего миропорядка) можно осмыслить фундамент собственно агитационно-рекламной деятельности.

2. АГИТАЦИОННО-РЕКЛАМНАЯ КОНЦЕПЦИЯ В.В. МАЯКОВСКОГО И ЕЕ МЕСТО В ТВОРЧЕСКОМ УНИВЕРСУМЕ ПОЭТА

2.1. Статья «Как делать стихи» как итоговый теоретический симулякр

В предыдущей главе, исходя из единства творчества поэта, мы обосновали органическую связь Маяковского-газетчика и рекламиста с самой природой авангардного движения, с одной стороны, и, с другой, – с глобальностью личностного жизнетворческого бунта, показав предпосылки послеоктябрьской эволюции Маяковского в рассматриваемом аспекте. Казалось бы, наличие этих ясно видимых возможностей и единство творчества делают концептуализацию взглядов поэта на агитацию и рекламу достаточно простой задачей, тем более что сам он высказывался по данной теме в своей публицистике предельно однозначно. Однако не будем забывать хотя бы то обстоятельство, что аналитическая природа авангардного искусства, с готовностью демонстрирующего, «как сделана» картина, поэма и т.п., то есть художественный код вместе (а то и вместо) с произведением, провоцирует на упрощающие, редуccionистские суждения⁸⁴, особенно лукавые в том случае, если они принадлежат самим художникам.

Другая сложность заключается в гетерогенности и антиномичности русского футуризма, после революции трансформировавшегося в «комфутов», а затем в ЛЕФ. По точному суждению И.Ю. Иванюшиной, «сочетание несочетаемого в художественной системе, сохраняющей при этом определенную цельность ... может быть осмыслено лишь в многомерном пространстве взаимной дополнительности. Тогда неожиданное и случайное в одном измерении предстанет как фактор из

⁸⁴ Эти суждения легко, например, у русских формалистов, принимают вид художественных закономерностей и объяснительных систем. См. характерные суждения В. Шкловского о Б. Пильняке (справедливые по сути, но предельно заостренные по форме): «Роман Пильняка, - сожительство нескольких новелл. Можно разобрать два романа и склеить из них третий. Пильняк иногда так и делает. Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости отдельных кусков и в способе их склеивания» (Шкловский В. О Пильняке / В. Шкловский // ЛЕФ. 1925. № 3. С. 127.).

другого причинного ряда, в котором оно функционирует как закономерное и необходимое: нерациональное с точки зрения *прагматики* текста окажется императивным правилом *идеологии* течения и/или условием дальнейшего развития футуристической *поэтики* (курсив И. Ю. Иванюшиной)⁸⁵.

И, наконец, третий момент – ранее рассмотренная уникальность, особое место Маяковского в русской поэзии, «беспочвенность» до степени «никому ничего не обязан, он как бы сам себя произвел»⁸⁶, антиномичность, столь резко заостренная громадным талантом и глобальностью бунта, что способна порождать полярные оценки (вспомним книгу Ю. Карабчиевского или «Декольтированную лошадь» В. Ходасевича на фоне апологетики), а на собственно текстовом уровне устраивать «смысловые развилки», когда один и тот же текст может прочитываться противоположным образом (см. анализ поэмы «Во весь голос», проведенный А.Ю. Морыгановым).

«Путь Маяковского слитен, целен, образуя, как это всегда бывает в творчестве большого поэта, единый сюжет, единую логику. <...> Жизнь поэта разыгрывается в его творчестве, и на такой глубине <...> которая вообще не зафиксирована ничем, кроме стихов»⁸⁷, – отмечает В. В. Мусатов.

Если мы взглянем, с учетом этих сложностей, даже на современные «монистические» литературоведческие концепции творчества Маяковского, то обнаружим, что стремление подвести всё под один знаменатель существенно упрощает картину. Это относится и к удачным, на наш взгляд, исследованиям, в частности, к уже цитированной диссертации Ю. Р. Попоновой.

Последняя совершенно справедливо утверждает, что «спецификой слова на уровне идеи-прототипа, вербализованной в статьях и выступлениях поэта, является его способность передавать любую разделяемую поэтом идею; преобразовать и

⁸⁵ Иванюшина И. Ю. Указ. соч. С. 5.

⁸⁶ Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Советский писатель, 1983. С. 9.

⁸⁷ Мусатов В. В. О логике поэтической судьбы Маяковского // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1993. Т. 52. № 5. С. 26.

даже конструировать реальность согласно воззрениям поэта, которые могут меняться <...> устойчивость интереса к формальной стороне словесного знака и изменчивость его содержательной составляющей». Такое представление позволяет установить четкую преемственность между разными периодами творчества Маяковского и обосновать переход от романтико-футуристического бунта к апологетике нового строя, «от идеологизации поэзии к поэтизации идеологии, при этом происходит переориентация источника формирования системы ценностей с поэтической личности на государственный миф». Ю. Р. Попонова не абсолютизирует естественность этого перехода: при всей «содержательной» гибкости так понимаемого поэтом слова (слова-оружия, слова-послушного инструмента переделки мира), взаимодействие с системой советских идеологов ведет к ограничению роли поэтического «я», разрушению целостности авторской модели мира⁸⁸. Возникает не внешнее, а внутреннее принуждение поэтического дара – хрестоматийное «но я себя смирял, становясь на горло собственной песне».

Казалось бы, содержательная «мобильность» и варибельность слова-инструмента позволяют без помех «переквалифицировать» его из поэтического в агитационное и рекламное – проблемы возникают на другом уровне, уже не «поэтической идеологии», но поэтического космоса, роли и судьбы художника. Однако, согласно тезису о единстве творчества (что не оспаривается наиболее авторитетными исследователями, да и проистекает из читательского опыта), то внутренняя конфликтность должна ощущаться везде, и сама «поэтическая идеология» вовсе не может представлять однозначным монолитом, объяснительной парадигмой для всех без исключения проявлений творческого «я». Недостаточно и указаний на то, что в условиях добровольного «принуждения» поэтического слова поэт пытается «балансировать» между стихийно-поэтическим и политическим⁸⁹.

«Очень трудно вести ту работу, которую хочу вести я. Работу сближения ра-

⁸⁸ Попонова Ю. Р. Указ. соч. С. 7–8, 12.

⁸⁹ Там же. С. 13.

бочей аудитории с большой поэзией, с поэзией, сделанной по-настоящему, без халтуры и без сознательного принижения ее значения» [XII, 423–424], – так признавался Маяковский в своем выступлении на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности. Жить ему оставалось три недели, но по тексту выступления вряд ли можно предположить подобное. Маяковский деловит и боевит, твердо отстаивает свою линию: «Почему я должен писать о любви Мани к Пете, а не рассматривать себя как часть того государственного органа, который строит жизнь? <...> поэт тот, кто <...> не гнушается никакой черной работой, никакой темы о революции, о строительстве народного хозяйства и пишет агитки по любому хозяйственному вопросу». [XII, 427]

Однако что же тогда такое поэзия, «сделанная по-настоящему», «большая поэзия»? В этом же выступлении Маяковского есть любопытный ответ критикам, не принимающим его творчества «советского образца»: «Я всегда писал, что есть поэзия инженерного порядка, технически вооруженная, но есть поэзия массового порядка, являющаяся с другим вооружением, с вооружением рабочего класса». [XII, 426] Казалось бы, все предельно ясно: о маргинальном бунте и отверженности лирического героя дореволюционной поры давно забыто, выступает поэт-агитатор, «ассенизатор и водовоз» социалистического строительства. Однако если вспомнить, что и в советское время этот агитатор способен создавать поэтические шедевры, что масштаб такого таланта никакими рамками не ограничишь, что, по суждению Б. Пастернака, в Маяковском «покоряюще ярко и неоспоримо» романтическое жизнепонимание «полагающего себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающегося поэта», – ясность эта перестает выглядеть простой. Не будем забывать и об упрощающем редукционизме суждений авангардиста. Ярчайший пример подобного – написанная еще в 1926 году, но итоговая по сути статья Маяковского «Как делать стихи?».

Общий смысл ее поэт комментировал сам: «...я стараюсь подойти к поэзии не как к свалочному месту для древностей – ямбов, хореев, сонетов и т. д., а как к живому производственному процессу. Одним из основных моментов поэтическо-

го произведения является «социальный заказ». Во второй части моей книги... я стараюсь обосновать это понятие на живом факте писания одного из стихотворений». [XII, 562]

Нам, однако, важны здесь не атака на «романсово-критическую обывательщину», не пафос искусства-производства, а предельная конфликтность, предельная внутренняя антиномичность основных положений и примеров статьи. Ведь, несмотря на весь лефовский пафос, Маяковский в ней говорит именно о настоящей поэзии, а не об агитке и рекламе.

Сама по себе противоречивость теории и практики «лефовского» и «новолефовского» периода авангарда и Маяковского в частности лежит на поверхности и не раз становилась предметом анализа еще в советское время: «Противоречия между замыслом Маяковского и его реализацией в журнале «Леф» настолько многообразны и сложны, приобретения и потери поэта в общении с его литературными соратниками настолько переплетены между собой...»⁹⁰. Другое дело, в чем именно заключены эти противоречия – советские исследователи чаще всего акцентировали нестыковку между «правильным» политико-идеологическим подходом (пропагандистское и агитационное вторжение в жизнь, переделка ее, приспособление искусства к решению идеологических задач) и «футуристическим наследием», неизжитым «формализмом», борьбой с искусством как таковым (под видом борьбы со «старым искусством»)⁹¹.

Иной вариант объяснения – обостренная реакция Маяковского на «нездоровые общественные явления» (советское мещанство, бюрократизм, хулиганство и т.п.), которая, с одной стороны, помогала ему приобрести неоценимый опыт во время работы в РОСТА и Главполитпросвете, а с другой - постоянно ставила пе-

⁹⁰ Перцов В. Маяковский: жизнь и творчество. М.: Художественная литература, 1976. Т. 2 (1918 – 1924). С. 265.

⁹¹ Там же. С. 266. См.: «Инерция формализма, эстетство, крикливые демонстрации новаторства во что бы то ни стало существовали в «Лефе» рядом с трудными прорывами к реализму, к правде жизни, к «суровому героизму марксистского миропонимания», как об этом писал один из авторов статей о языке Ленина» (Там же. С. 320).

ред ним, казалось бы, разрешенный вопрос о соотношении поэзии и агитки: «Лозунг, плакат трансформировался в газетную «шапку», отклик на злобу дня, агитку, начиненную живыми подробностями. Механическое перенесение ростинского и политпросветовского опыта в поэзию, как правило, не давало и не могло дать эффекта <...> Маяковский это чувствовал, судя по всему, переживал... ведь он на своих вечерах никогда не читал газетных агиток – это видно по его афишам. Однако убеждение в необходимости, социальной полезности такой работы не оставляло его, теснило даже поэтическое чувство и понуждал искать теоретическую основу. Леф с его режимными установками, с его программой «производственного искусства» и стал теоретической базой и социологическим оправданием агитационной поэзии Маяковского и даже его рекламы и плакатов»⁹².

К роли «лефовского» в творческом самопределении Маяковского мы еще будем обращаться, здесь же отметим, что подобное «психологическое» объяснение нам кажется явно недостаточным: «механическое» перенесение приемов плаката и агитки в поэзию, объявление агитки и рекламы искусством просто так вряд ли возможно и едва ли объяснимо вне поэтики и прагматики авангарда, вне особенностей его трансформации в советский период и т.п. – словом, вне всего того комплекса представлений, о которых идет речь в нашей работе.

Не очень продуктивно и распространенное противопоставление «ограниченной» лефовской теории и, безусловно, никак не сводящейся к ней творческой практики Маяковского: «...каждый раз соответствие теории практике зависело от личности автора, поскольку сведение всего и вся к социальному заказу было весьма ограниченным приемом. К примеру, для Маяковского соцзаказ не мог стать препятствием для создания его знаменитых работ. Показательно, что сам поэт четко разделял социальный заказ и заказ фактический: соцзаказ для него означал в первую очередь наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо

⁹² Михайлов А. А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. М.: Современник, 1990. С. 173–174.

только поэтическим произведением»⁹³. Исходя из тезиса о единстве творчества великого (!) поэта, никак нельзя обойти вопрос о том, как же это всё уживалось (и уживалось ли) именно в теоретическом сознании, теоретической рефлексии. Обратимся же к статье.

Уже в начале читаем:

«Я пишу о своей работе, которая, по моим наблюдениям и по убеждению, в основном мало чем отличается от работы других профессионалов-поэтов. Еще раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила». [XII, 82]

Перед нами явное противоречие: «мало чем отличающийся от других профессионал», т.е. человек профессии, ремесла, работающий по правилам данной профессии, – или создатель этих правил, изобретатель, новатор, первооткрыватель (футуристическое и романтическое здесь идут рука об руку)? Маяковский – вольно или невольно – уходит от ответа и замещает сам вопрос совершенно другим, вопросом «квалификации» поэта:

«80% рифмованного вздора печатается нашими редакциями только потому, что редактора или не имеют никакого представления о предыдущей поэзии, или не знают, для чего поэзия нужна <...> Грамотный редактор должен был бы сказать поэту: «Ваши стихи очень правильны, они составлены по третьему изданию руководства к стихосложению М. Бродовского (Шенгели, Греча и т. д.) <...> Так как хороших новых стихов у меня сейчас нет, я охотно возьму ваши, оплатив их, как труд квалифицированного переписчика, по три рубля за лист, при условии представления трех копий». Поэту нечем будет крыть. <...> Во всяком случае, поэт бросит заноситься перед работающим хроникером...». [XII, 83-84]

Такая подмена стала возможной в первую очередь потому, что новаторство,

⁹³ Загорец Я. Д. Периодические издания ЛЕФ: история, теория и практика: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 12.

«изобретательство» поэта относится Маяковским исключительно к аналитически (конструктивно, рационально) понимаемой форме, к слову-инструменту, а весь «план содержания» (куда в лирической поэзии входит и сам лирический субъект со всеми его экзистенциальными характеристиками) выдан поэту эпохой как «план» уже в другом, производственном понимании. Только так возможно наблюдаемое здесь смешение, слияние государственно-идеологических и собственно поэтических задач без всякой дифференциации:

«Способы формулировки, цель правил определяются классом, требованиями нашей борьбы. Например: революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста» – все эти речи, шопотком произносимые в ресторанах, – смяты. Это – новая стихия языка. <...> Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?». [XII, 84]

Приводя далее совершенно точные примеры того, как именно нужно передавать «грохот революции» (собственно поэтическая задача), Маяковский тут же, однако, переводит эту задачу в план прямого социального действия: «Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки восстающих рабочих». [XII, 85]

Мы видим, как сама проблема «обязательной новизны» теряет остатки «содержательности» и становится проблемой словесного материала и его идеологической по содержанию и технической по сути переработки. В таком виде она решается просто и

«...не предполагает постоянного изречения небывалых истин. Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением. «Дважды два четыре» – само по себе не живет и жить не может. Надо уметь применять эту истину (правила приложения). <...> Поэзия начинается там, где есть тенденция. По-моему, сти-

хи «Выхожу один я на дорогу»... – это агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!». [XII, 86]

При всей внешней, даже издевательской простоте, перед нами не примитивный тезис, а результат социально-исторической и культурной эволюции авангардной идеологии (одной из ее возможностей), в логическом плане – результат многоходовой редукции, упрощения. «Истина» («содержание») есть «дважды два четыре» идеологии – только это и делает возможным все дальнейшие операции.

Аналитическая дихотомия поэзии на общественную (государственную) идеологию («содержание») и личную (индивидуальную) технику («форма», а по сути обработка материала) – такая редукция делает логичной принципиально единую для агитки и лирики схематизацию творческого процесса. Для агитки он выглядит так:

«Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ <...>

Второе. Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, т. е. целевая установка.

Третье. Материал. Слова. <...>

Четвертое. Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, велосипед для езды в редакции <...>

Пятое. Навыки и приемы обработки слов, бесконечно индивидуальные, проходящие лишь с годами ежедневной работы: рифмы, размеры, аллитерации, образы, снижения стиля, пафос, концовка, заглавие, начертание и т. д., и т. д.

Например: социальное задание – дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка – разбить Юденича. Материал – слова солдатского лексикона. Орудия производства – огрызок карандаша. Прием – рифмованная частушка. [XII, 87]

«Бесконечная индивидуальность навыков и приемов» не должна нас обманыв-

вать – речь идет исключительно о «технической» стороне вопроса. Маяковский постоянно по ходу рассуждения оговаривается, что всё гораздо тоньше и сложнее, что он «нарочно заостряет, упрощает и карикатурирует мысль», и само количество этих оговорок, конечно, передает напряженность внутреннего конфликта – однако, слившись воедино, авангардная поэтика, агитационное «содержание» и пафос искусства как производства заставляют поэта упрямо идти в теоретический тупик (в нашем понимании) полного огосударствления, инструментальной функционализации искусства, что, как известно еще со времен Платона (трактат «О государстве»), неизбежно ставит вопрос о его отмирании⁹⁴.

Но в статье Маяковского разворачивается совсем другая внутренняя коллизия. После того, как все точки над «i» расставлены:

«С моей точки зрения, лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем, сработанное на столе, оборудованном по НОТ* у, и доставленное в редакцию на аэроплане. Я настаиваю – на аэроплане, так как поэтический быт это тоже один из важнейших факторов нашего производства» [XII, 89],

– поэт предпринимает поистине героическую попытку доказать, что сам он именно так и работает. Тем не менее демонстрация Маяковским собственного опыта обнаруживает – для достаточно чуткого читателя – скорее противоположное, а именно то, что его труд не «любому труду родствен». То, что Маяковский

⁹⁴ Однако наша нынешняя ясность в понимании этого тупика обеспечена историческим опытом, в том числе и судьбой Маяковского. Поучать поэта, как это делает Д. Быков, - значит заменять его эстетический опыт своим: «Вся поэма — оправдание довольно сомнительной стратегии, а именно полной постановки собственного дара на службу утилитарности. «И мне б строчить романсы на вас, доходней оно и прелестней» — но разве одно другому мешает? Пиши себе агитки в свободное от основной поэтической работы время <...> Сознательное противопоставление лирики и поденщины — прием глубоко фальшивый, как и всякое противопоставление вещей связанных и даже взаимообусловленных. <...> Любому поэту и непэту ясно, что такая поденщина очень быстро выдохнется, а заряжаться поэтической энергией автор способен лишь при работе над своим, личным, внутренне мотивированным...» (Быков Д. «Во весь голос» // Цитата. 2007. № 5-6. С. 16.).

показывает как планомерную работу над словесными заготовками, вряд ли доступно многим как ремесло, потому что это настоящая полурациональная-полуинтуитивная «мастерская» поэта:

«Я два дня думал над словами о нежности одинокого человека к единственной любимой.

Как он будет беречь и любить ее?

Я лег на третью ночь спать с головной болью, ничего не придумав. Ночью определение пришло.

Тело твое

буду беречь и любить^{*},

как солдат, обрубленный войною,

ненужный, ничей,

бережет

свою единственную ногу.

Я вскочил, полупроснувшись. В темноте обугленной спичкой записал на крышке папиросной коробки – «единственную ногу» и заснул. Утром я часа два думал, что это за «единственная нога» записана на коробке и как она сюда попала.

Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму». [XII, 92]

Как уже отмечалось, по свидетельству многих мемуаристов, Маяковский никогда не прекращал работы над словом, постоянно «бормотал стихи». Может быть, для поэта такая одержимость и выглядит «планомерной работой», но к «общедоступному» производству она не имеет никакого отношения.

То, что начинается далее, иначе как обманом зрения назвать трудно: целую главу статьи Маяковский отводит ретроспекции творческого процесса, итогом которого явился шедевр – стихотворение «Сергею Есенину», а завершает ее и всю статью новой схемой, на сей раз из 12 пунктов, по сути только конкретизирующей схему агитки с оговоркой, что этот вид производства – «труднейший» и «слож-

нейший». Сам поэт более всего подчеркивает именно агитационно-пропагандистский смысл текста, его функцию – переломить негативную тенденцию в массовой психологии после есенинской гибели и есенинских прощальных строк. Все остальное для него – это сложная техническая работа, от «выделки» словесной образности до 12 вариантов знаменитого финального четверостишия. Парадокс здесь столь огромен – в половину статьи – что его не так легко заметить.

Разбор собственного творения более чем убедителен, как и оно само – но в чем этот разбор убеждает? В том, что «и несут стихов заупокойный лом», «раздувая темь пиджачных парусов» и пр. – стихотворная техника, родственная агитке, а не «лирическая дерзость, свойство великих поэтов», как сказал Л.Н.Толстой о стихах Фета? В том, что равновеликим ответом на уход гения может служить написанный по схеме пропагандистский текст? Грандиозной фигурой умолчания в авторазборе Маяковского является сам поэт, сам лирический субъект текста, конгениальный ушедшему «собеседник в веках», истинный центр лирического мироздания. «Теория» и «практика» в статье оказываются разведены столь далеко, сколь это возможно, отчего и возникает парадоксальный эффект логического следования. Контраст между схемой и стихотворением столь велик, что наводит на мысль о любимом и сквозном приеме Маяковского, укорененном в его миропонимании, – поэтике напряженных антиномий высокого и низкого, трагического и иронического, агрессии и ранимости и т.п. В данном случае перед нами доведенная до предела антиномия «производственной» схемы и поэтического шедевра. Стоит посмотреть на человека, который попытается создать хоть в чем-то сопоставимый по уровню художественный текст, используя выведенный Маяковским «алгоритм».

Статья «Как делать стихи» в теоретической своей составляющей – на самом деле о том, как делать агитацию, рекламу, вообще любую четко функционализированную словесную продукцию техническими средствами стиха, это ее прямой смысл. А вот в части «примеров» мы наблюдаем совершенную несводимость

практики к собственной теории. Таким образом, «поэтическая идеология» Маяковского в послеоктябрьский период дает сбой именно как поэтическая: поэзия осуществляется во внутреннем конфликте, мучительном самоотождествлении-противоборстве с ней. Зато агитация и реклама составляют внутри условной «поэтической идеологии» область наименьшей внутренней конфликтности, наиболее соответствуют теоретическим положениям. Можно сказать, что агитация и реклама и есть закономерная реализация «поэтической идеологии» советского периода. Что из этого следует?

Агитация и реклама для «новой содержательности» поэзии - наименее конфликтная сфера, потому наиболее естественная, но и ставящая очень жесткие ограничения лирической поэзии как таковой. Лирический субъект и его «самостояние» как бы снивелированы перед лицом государства, но мощь лирического дара Маяковского и глобальность его жизнетворчества и жизнестроения позволяют и в советский период совершать поэтические прорывы. Таковы, например, «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» и «Стихи о советском паспорте» - с одной стороны, это «государственная лирика» агитационного характера, с полным совпадением «я» и «мы», а с другой – мы ощущаем в самом лирическом напоре и риторической мощи, что традиционный лирический субъект никуда не делся, напротив, возвысил себя до мифологической фигуры Поэта Масс, Поэта Класса, Поэта Государства, до Голоса, которым говорит уже не личность, а величественное и героическое сверхличное⁹⁵. А вот собственно лирика (лирика «вечных тем») в подобных условиях – сфера наиболее конфликтная, потому и теоретизируемая весьма двусмысленно.

Подытожим. Статья «Как делать стихи» написана не совсем о том, о чем заявлено в названии. Ее настоящего объекта – «поэзии инженерного порядка, тех-

⁹⁵ М. Ю. Маркасов говорит в этой связи об институализации лирического «я» в качестве демиурга, произошедшей в дооктябрьском творчестве и не отмененной, а подкрепленной «мы» в послеоктябрьском, т.е. об оригинальном синтезе персонального и коллективного в сложном лирическом субъекте (См.: Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул. 2003. С. 21–22).

нически вооруженной», созданной по тем же правилам, что и «поэзия массового порядка», т.е. «чистая» агитационно-рекламная продукция, вне поля притяжения лирического субъекта (центрирующего своим житнетворчеством и жизнестроением поэтический космос), – не существует в природе. Стихотворение «Сергею Есенину» иллюстрирует вовсе не теоретическую схему технической работы, а как раз обратное – грандиозность заочного диалога «о времени и о себе», диалога Поэта с Поэтом (т.е. центрировано традиционным для лирики глубоко содержательным образом лирического «я», причем образом монументальной силы). И невысказанная, внутренняя задача текста огромна и по сути своей трагична, так как ощущается и как собственная: «...преодолеть тупиковость поэтической судьбы, не вынесшей столкновения с историей. Не стоит удивляться той проникновенной интонации, с которой он говорил о своем, казалось бы, непримиримом литературном противнике. Он ощутил его самоубийство изнутри общей «поэтовой» участи»⁹⁶. Через несколько лет буквальная общность этой участи станет свершившимся фактом. Не случайно Р. Якобсон, приводя в статье «О поколении, растратившем своих поэтов» примеры того, как Маяковский постоянно «заговаривал», заклинал тему самоубийства, подчеркивает: «...когда читаешь его сейчас, оно звучит еще могильное, чем последние строки Есенина. Эти строки ставят знак равенства между жизнью и смертью, а у Маяковского на сей день один довод за жизнь — она труднее смерти. Это такая же проблематичная пропаганда жизни, как прежние стихи Маяковского о том, что только неверие в загробь останавливает перед пулей, или как его прощальное «счастливо оставаться»⁹⁷.

Итак, говоря современным языком, статья – теоретический симулякр, ненамеренный или, точнее говоря, полунанмеренный, поскольку поэт отчетливо сознавал масштаб приносимой жертвы. Реальная дифференциация послеоктябрьской поэзии Маяковского проходит, таким образом, не по линии «массовая»/«инженерная», как считал сам поэт, а по другому принципу. Его можно на-

⁹⁶ Мусатов В. В. Указ. соч. С. 29.

⁹⁷ Якобсон Р. Указ. соч. С. 23.

Сильнее
и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени –
класс! [V, 304]

Руководствуясь этим новым чувством, обладающим полнотой и убедительностью религиозной веры (не случайно здесь слово «причаститься»)⁹⁸, поэт в своем авангардистском по форме (искусство как аналитическая работа и производство) и идеологическом по содержанию («социальный заказ» и т.п.) пафосе доходит до полной добровольной функционализации собственной поэзии – в теории. Инструментальные функции – пропагандистская, агитационная, рекламная – совершают, говоря военным языком, сначала интервенцию в область художественного творчества, а затем и полную его оккупацию. «Потенциал» «на входе» оборачивается тотальной функциональностью и служебностью искусства «на выходе». По статье «Как делать стихи» видно, что внутри «поэтической идеологии» произошла, при сохранении преемственности, именно оккупация, подспудно тревожащая самого поэта. По сути дела, пропаганда, агитация и реклама вытеснили все остальное в теоретическом сознании Маяковского – но не могли вытеснить самого поэта, что и обеспечило углубление внутренней конфликтности.

Агитационно-рекламная концепция, таким образом, предстает не частью «поэтической идеологии», более или менее специальной, и не отдельным видом

⁹⁸ «Он придумал свою советскую власть, свою безгрешную партию, свой пролетариат и свое светлое будущее – «Коммунизм это место, где исчезнут чиновники, и будет много стихов и песен». <...> Прекрасная утопия оказалась ему точно по мерке, по росту, по темпераменту, по масштабам огромной одаренности» (Л. Жуховицкий. Лучший, талантливейший // Цитата. 2007. № 5-6. С. 13); «Маяковский отказался от веры в Бога, унизил ее в меру своих возможностей – и остался без всякого утешения, один на один со своим переростковым страхом. Не мог же он всерьез утешаться грядущим братством народов – это был материал для стихов и плакатов, тема и средство общения с аудиторией, для себя же любимого требовалось нечто иное. И он кидается в наукопоклонство. <...> Вера Маяковского, бог Маяковского – это не просто мир или жизнь, это такой особый НИИ, институт воскрешений, с тихим химиком» (Карабчиевский Ю. Указ. соч. С. 38). Здесь нам важны не оценочные характеристики, а сам факт, с предельной ясностью утверждающий единство личности и творчества при всех противоречиях.

работы поэта, а новой символической формой, знаковым комплексом, который должен, по мысли Маяковского, представлять за всю современную поэзию, если она хочет называться современной (что неоднократно подчеркивается в статье). Как складывалась данная ситуация в историко-литературном плане, будет рассмотрено в следующем параграфе.

2.2. От бунта – к агитации (некоторые особенности эволюции миропонимания и эстетики В. Маяковского)

Общеизвестна быстрота перехода Маяковского от дореволюционной бунтарской маргинальности к пропаганде нового строя, от отрицания к утверждению⁹⁹ – причем с той же силой убежденности, веры и таланта, что лишний раз доказывает внутреннюю сложность этой трансформации, а именно смену ориентиров при сохранении глубинных основ: «романтического жизнепонимания полагающего себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающегося поэта»¹⁰⁰, т.е. романтического мессии, и футуристической по происхождению поэтики с аналитическим, «инструментальным» отношением к слову. Эта внутренняя преемственность жизнетворческого самополагания объясняет, например, и короткую запись в известной автобиографии «Я сам»: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось. Начинают заседать» (I, 25). «Я сам» – не просто автобиография, но автометаописание, набросок (причем средствами «прозы поэта»-авангардиста) жизнестроительного автобиографического мифа, что делает каждую короткую запись весьма весомым свидетельством (рядом с констатацией естественности для футуриста принятия революции – «начинают засе-

⁹⁹ В марте 1917 утверждается - «да здравствует свободное от политики искусство» [XI, 78], а уже в ноябре того же года – «нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт» [IV, 79].

¹⁰⁰ Пастернак Б. Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 109.

дать», по сути скрытая постановка боевой жизнестроительной задачи борьбы с бюрократизмом).

Поэтому при анализе данного перехода характеристики и оценки его составляющих зависят от того, в каком аспекте ведется анализ. Можно говорить о мгновенной деформации, «мутагенезе» эстетических установок футуризма, как это делает М. Ю. Маркасов, акцентируя «компилятивность» новой самопрезентации поэта (анархическое «я» футуриста + сверхличная правда «мы», делающая поэта «голосом масс»)¹⁰¹, или, напротив, подчеркивать преемственность в аспекте «поэтической идеологии» или, тем более, самых общих житнетворческих и собственно эстетических установок: «...революция и следующий за ней период строительства общества (индустриализация, коллективизация) могли быть предметом своего рода художественной «реализации»»¹⁰².

В плане общей картины, конечно же, определяющим является понимание исторического момента и состояния самого авангарда в этот момент: он увидел в революции подтверждение как своих теорий, так и своих художественных интуиций и вместе с тем уникальный шанс подтвердить их на практике. Совершенно прав здесь, на наш взгляд, Б. Гройс: «Этот прорыв к политической власти не был для авангарда лишь результатом оппортунизма и стремления к личному успеху, но вытекал из самой сущности авангардистского художественного проекта»¹⁰³.

Но гораздо важнее, на наш взгляд, помнить об уникальности и масштабе гения, о тотальности и глобальности его мироотношения (которым обосновано и единство творчества), о неизбежности для поэта «выхода в действие» как преодоления истории, когда взорванная действительность становится в глазах Маяковского зримым «воплощением его центральной поэтической идеи: «Клячу истории загоним!». Но зато и поэзия Маяковского сразу утрачивала свою духовную авто-

¹⁰¹ Маркасов М. Ю. Указ. соч. С. 11.

¹⁰² Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 469.

¹⁰³ Гройс Б. Стиль Сталин. С. 25.

номность и психологическую, художественную содержательность. Она должна была реализовать себя как действительность. Собственно, это и оформлялось в сознании Маяковского как искусство-жизнестроение, а чуть позже – как левовское производственничество, что реально не могло не вести к новым мучительным коллизиям»¹⁰⁴.

В 1-й главе нашего исследования мы уже отмечали, что сразу после революции футуристическая стратегия заметно преемственна по отношению к «ниспровергающим» дореволюционным манифестам – утверждается ниспровержение института искусства во имя прямого социального действия художника («Декрет № 1 о демократизации искусств», «Радоваться рано», «Приказ по армии искусства», явно «промежуточные» между дореволюционными «отрицаниями» и левовскими «производственным искусством» и «социальным заказом»). Поначалу в этой преемственности слышны прежде всего социальные задачи. Так, в 1918 году поэт прямо подчеркивает и саму преемственность, и ее характер: «Облако в штанах» <...> считаю катехизисом сегодняшнего искусства. «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» – четыре крика четырех частей» [XII, 7]. Однако у этой социальности очень глубокий фундамент.

Показательно в плане того, как осуществлялась преемственность и закладывались основы идеологической трансформации, «Открытое письмо рабочим» того же 1918 года. Если вспомнить, что первые послереволюционные годы – это время «Левого марша», «Мистерии-буфф», «150 000 000», т.е. четко обозначенного агитационно-пропагандистского и коллективистского поворота в творчестве Маяковского, то «Письмо» предстает своеобразным автокомментарием к нему. Выделим опорные идеи текста.

«Товарищи!

Двойной пожар войны и революции опустошил и наши души и наши города. Выжженными скелетами стоят дворцы вчерашней роскоши. Новых строителей

¹⁰⁴ Мусатов В. В. Указ. соч. С. 27.

ждут разгромленные города. Смерчем революции выкорчеваны из душ корявые корни рабства. Великого сева ждет народная душа.

К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарниц? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души? <... > Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства. <...> Революция содержания – социализм-анархизм – немыслима без революции формы – футуризма.

С жадностью рвите куски здорового молодого грубого искусства, даваемые нами.

Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн» [XII, 8-9]

«Революция содержания» – социальная – не закончена, она должна стать мировой, и этот стихийный «социализм-анархизм» – новая глобальная «правда», уже заместившая прежний индивидуалистический бунт. Маргинальность отринута ради великой мечты, реализующейся, казалось бы, на глазах (только начавшаяся «реализация» заставила «беспочвенного» трагического бунтаря Маяковского обрести разом и «почву», и веру – победившая революция слишком большой соблазн для ультраромантического маргинала). Но этот маргинал родом из Серебряного века, возведшего на идеологический престол Революцию Духа, – так Маяковский ее и заимствует, с прописных букв. Задача №1 (письмо «открытое», т.е. это воззвание, призыв) – соединить в жизни две революции так, как они едины в душе и сознании футуриста.

Здесь же мы видим именно футуристический, авангардный код интерпретации «революции духа» - это революция формы. «Великий сев», которого ждет, по мысли поэта, народная душа среди выжженных скелетов вчерашней роскоши и

«ветоши старого искусства», – это «живая красота» футуризма, рекламируемого по-авангардистски эпатажно, но теперь как пророчески возвещенная («Каким Библиям откроете ваши души?») весть об истине и спасении: «С жадностью рвите куски здорового молодого грубого искусства, даваемые нами».

Известно, какую энергичную работу развернули футуристы-художники по массовой пропаганде нового искусства, оформляя все, что можно, реализуя самые смелые мечты: «Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере: подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию... Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях: во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное, и футуризм было самое чистое из всего, что когда-либо знали»¹⁰⁵.

Однако и это футуристическое искусство у Маяковского – лишь предвестие искусства будущего, которое осветит грядущую жизнь «огромными солнцами», сделает вулканы «флейтами» и т.п. Такая ультраромантическая стилистика роднит футуристов со всеми «пролетарскими мечтателями» вроде «Кузницы» - с той разницей, что у первых есть собственное оружие для переделки мира, «эстетическая бомба» авангарда («Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства») – именно она и рекламируется.

Мы видим в этой статье своеобразное равноправие и «равносущность» двух революций: социальная революция опустошает мир и народную душу для «великого сева», но сам этот «сев» есть новая эстетическая реальность, эстетическая переделка мира в заданном идеологией направлении. Пожалуй, именно здесь, а не после достигнут воодушевляющий синтез, создана новая, временно непротиворе-

¹⁰⁵ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. С. 430.

чивая (благодаря пограничности авангарда!) «светская религия»: пафос ультраромантической утопии планетарного масштаба объединяет идеологическое и эстетическое в общем порыве, а не подчиняет второе первому. Хотя, как мы знаем, уже в символизме «революция духа» перерастала рамки эстетического, и в авангарде эта жажда вторжения в жизнь лишь усилилась. Искусство стремится стать жизнью, жаждет прямого действия, ищет возможности эффективной функционализации.

Хотя революционно-футуристическая агитация строится по законам публичной пропаганды, а не поэзии, временная непротиворечивость их синтеза у Маяковского (на основе совпадения идеологического задания, революционного порыва авангарда, личного пафоса и «мы» преобразователей мира) помогает и в поэзии создавать яркие, хотя и своеобразные тексты.

Так, запоминающейся образностью и энергетикой насыщен «Приказ по армии искусства», в содержательном плане иллюстративный к «Декрету № 1 о демократизации искусств» (см. предыдущую главу), но не сводящийся к простой иллюстративности. С одной стороны, текст изобилует лозунгами, призывами, характерен «милитаризованной» лексикой и сюжетностью (приказ, бригады, баррикады, отступление, «все совдепы не сдвинут армий» и т.п.). С другой – агитация оказывается не столько политической, сколько универсально-утопической, в облике же «армии» искусства акцентирована не солдатская безликость, а грандиозный творческий потенциал. Головокружительный «в будущее прыжок» вдохновляет поэта на яркие своей экспрессивной метафоричностью воззвания:

Паровоз построить мало –
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?

Грандиозность утопического задания – перенеся искусство на улицу, воспеть таким небывалом способом преображающую мир революцию – превращает (в

восприятии Маяковского) «громоздящих за звуком звук» футуристов в авангард всей эпохи. Их рвущееся на площадь языкотворчество – выражение энергии и звучания самого времени, и поэт воплощает этот пафос не только в «нетрадиционном» использовании музыкальных инструментов, но и в самой звуковой (даже звукоподражательной) фактуре стиха:

На улицу тащ'ите рояли,
 барабан из окна багром!
 Барабан,
 рояль раскроя́ ли,
 но чтоб грохот был,
 чтоб гром.

Аллитерации и ассонансы здесь действительно создают ощущение «грохота и грома», однако главное – романтический пафос невероятного преобразования обыденности, причем преобразование захватывает и труд, и быт, и досуг, обрисованные как вековечно-косное начало. «Грошовые истины» прежнего искусства для такой глобальной задачи не годятся:

Это что – корпеть на заводах,
 перемазать рожу в копоть
 и на роскошь чужую
 в отдых
 осовелыми глазками хлопать.
 Довольно грошовых истин.
 Из сердца старое вытри.
 Улицы – наши кисти.
 Площади – наши палитры [II, 30-31]

Еще ярче этот неповторимый момент непротиворечивого синтеза агитации и поэзии воплощен в знаменитом «Левом марше». Оба вышеназванных плана в нем проявлены еще резче. С одной стороны – «товарищ маузер», навязчивый маршевый ритм и отсчет «левой!», вражеские броненосцы, открытая агрессия («крепи у

мира на горле пролетариата пальцы»). С другой – не просто агитация революционных матросов (фактология стихотворения), но возникающий из конкретной ситуации образ непобедимого народа, «разворачивающегося в марше» в будущее, всемирно-утопический масштаб происходящего («клячу истории загоним»), чаемые свершения такого размаха, который заранее оправдывает идущие из мрака и нищеты к земному раю революционные массы:

Там
за горами го́ря
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай! [II, 40]

Эти стихи никак нельзя назвать просто агитационными, иллюстрирующими «партийную» идею – в противном случае они бы не прошли проверку временем, не запомнились бы. Авангардисту Маяковскому удалось в этих текстах удачно соединить агитационно-политическое, утопическое и эстетическое, искренне и талантливо запечатлеть сам «дух времени» - однако данный успех не означал снятия противоречий как таковых. Уже в том же 1918 году в стихотворении «Поэт рабочий» Маяковский пытается заложить основы нового понимания поэта и поэзии как неотъемлемой части социалистического труда («Может быть, нам труд всяких занятий роднее») – и получается гораздо менее убедительно с точки зрения художественности, так как подобную тематику на одном утопическом пафосе реализовать сложно. Это ощущается в некоторой неуклюжести и натужности образов, низкой энергетике тяжеловесного синтаксиса, что для лучших стихотворений Маяковского нехарактерно.

Я тоже фабрика.
А если без труб,
то, может,
мне

без труб труднее.

Знаю –

не любите праздных фраз вы.

Рубите дуб – работать дабы.

А мы

не деревообделочники разве?

Голов людских обделываем дубы. [II, 18]

Эта неуклюжесть не случайна. «Голов людских обделываем дубы» и «мозги шлифуем рашпилем языка» - поэт пытается решить сложнейшую проблему не только без нелюбимого им «психоложества», но и с футуристической лихостью предельно упрощая, уравнивая «пролетариев тела и духа» («оба выше»), выдавая в результате один из наиболее ранних (и грубых) вариантов сталинского, соцреалистического представления о писателях, как об «инженерах человеческих душ». Но демагогическая сталинская формула включит в себя уже пройденный путь «переделки» искусства и творца в удобный инструмент власти; романтик Маяковский, захваченный утопическим мифом, на языке авангарда может формулировать лишь примитивные аналогии:

Сердца – такие ж моторы.

Душа – такой же хитрый двигатель.

Мы равные.

Товарищи в рабочей массе.

Пролетарии тела и духа.

Лишь вместе

вселенную мы разукрасим

и маршами пустим ухать [II, 19]

Предельная упрощенность сопоставления «товарищей в рабочей массе» непротиворечива на уровне лозунга, в момент призыва, но как поставленная перед самим собой новая жизнетворческая (а теперь уже и жизнестроительная) задача чревата для настоящего поэта постепенным обострением игнорируемых проблем.

Поэт заявляет о принципиальном отсутствии разницы между ним и пролетарием, отождествляя тем самым и виды деятельности – материально-производственной и духовной. Таким образом, фундаментом для готовящейся прикладной функционализации в сознании Маяковского является не только совпадение революционного, утопического и романтического, но и авангардное неразличение материального и духовного; к этому стоит добавить и проистекающее сразу из нескольких источников снятие оппозиции «я – мы» (революционная утопия имеет коллективистский характер; авангард в силу своей пограничности готов к снятию любых оппозиций; романтическая «безвыходность» дооктябрьского лирического бунта также приводит поэта к «спасительному» «мы»). Можно сказать, что уже в первый послереволюционный год образуется настоящая «гремучая смесь», результатом действия которой оказывается, с одной стороны, неуклонный процесс агитационно-рекламной функционализации творчества, с другой – продуцирование внутреннего конфликта поэта и агитатора. Чем успешней будет происходить эта функционализация, чем успешней будет развиваться пропагандистско-агитационно-рекламный проект Маяковского – а он, без сомнения, успешен! – тем больше будет расти зависимость эстетики от идеологии, лирики от агитки и «практической пользы», тем глубже и неразрешимей становится внутренний конфликт, потому что он носит не индивидуальный, а родовой характер. Однако срабатывает извечное правило гениев: «мир раскололся, и трещина прошла через сердце поэта» (Г. Гейне) – мощь и бескомпромиссность таланта снова делают родовое личным. Тем хуже для гения.

В этом же году пишется вступительная статья к футуристическому сборнику «Ржаное слово» – и мы снова видим равноправие, равнозначимость обеих революций и их «бойцов» в деле приближения «светлого будущего»:

«В чем насущность сегодняшней поэзии?

«Да здравствует социализм» – под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«Да здравствует социализм» – этим возвышенный, идет под дула красноар-

меец.

«Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь», – говорит поэт.

Если б дело было в идее, в чувстве – всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

Разница только в способе выражения.

У одного – политическая борьба.

У второго – он сам и его оружие.

У третьего – венок слов» [XII, 11-12]

Однако губительная тенденция уже отчетливо видна – «уравнивание» двух революций произведено по социально-классовому закону первой, а не по эстетической категориальности второй. Выстраивается абсолютно однозначная двойная оппозиция (капитализм+старое искусство – социализм+футуризм), где эстетическое является прямым следствием и выражением идеологического. Трудно судить, какая мотивация здесь сильнее – жизнестроительный пафос авангарда или утилитарность революционной демократии и марксизма, но тенденция налицо:

«Какое новое слово у футуристов?

Каждый господствовавший класс делал свои законы – святыми – непреложными.

Буржуазия возвела в поэтический культ – мелкую сентиментальную любовишку – гармоничный пейзаж – портрет благороднейших представителей класса. Соответствующе и слова ее – нежны – вежливы – благородны.

Всё благополучно, всё идеализировано.

Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь» и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади.

Конь – изысканно, лошадь – буднично.

Количество слов «поэтических» ничтожно. «Соловей» можно – «форсунка» нельзя.

Для их мелкой любви совершенно достаточно одного глагола «любить»; им

непонятно, зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола, так что даже у наборщиков буквы «Л» не хватает» [XII, 12]

И пускай футуризм – «не мертвец, позволяющий себя анатомировать, а боец, разворачивающий знамя», даже хлебниковское словотворчество объясняется («зачем») через антитезу «мелкого», «застывшего» буржуазного и бурлящего, громадного, как стихия, социалистического.

Так начинается вытеснение собственно авангардной «содержательности» (увидеть, воссоздать мир заново, что всегда составляет цель искусства) – идеологией, оставляющей авангарду только «технику». Как уже не раз говорилось, подобный «самоубийственный» потенциал заключен в природе самого авангарда, губительный «скачок в жизнь» доброволен. Отношение к слову как к «техническому», сконструированному, как к предмету «выделки», «мастерства», ведущее к пониманию художественной формы как «техники», ярко проявилось в 1920-е годы. Как обобщает М.Ю. Маркасов, «теория синтеза творческого акта и производства восходит к двум тенденциям. Первая из них – литературоведческая деятельность русского формализма <...> Терминология, выработанная русским формализмом («сумма приемов», «обнажение приема», «фабульное сырье», «здание сюжета», «построение рассказа» и т.д.) заимствуется поэтами и используется ими в своих критических статьях и художественных текстах <...> Вторая причина связана с идеологией социалистической экономики, установка на индустриализацию и технизацию которой отразилась в литературном творчестве»¹⁰⁶.

Откуда бы ни шло данное вытеснение, важно, как именно этот процесс интерпретируется самим Маяковским, в каком направлении движется его теоретическая рефлексия (о собственно поэтической рефлексии, а именно экспликации своего «я» в диапазоне от образа поэта до имиджа, мы будем говорить в следующей главе).

Что больше всего занимает поэта в его публицистике? Дважды он обращает-

¹⁰⁶ Маркасов М. Ю. Указ. соч. С. 16–17.

ся с «открытыми письмами» к наркому просвещения А.В. Луначарскому. Первое из них, датированное 12 ноября 1918 года, – факт уже не столько литературной, сколько политической борьбы за новую культуру:

«Вами была принята к постановке и опубликованию «Мистерия-буфф». Я пригласил вас и ваших товарищей на первое чтение «Мистерии», чтобы получить подтверждение в необходимости ее появления от тех людей, чьей быть она претендовала. Вы назвали «Мистерию-буфф» единственной пьесой революции. После этого у вас было достаточно и времени и материала для пересмотра вашего мнения. У вас был экземпляр «Мистерии», вы присутствовали на генеральной репетиции, но вы не только не изменили своим словам, но даже еще укрепили их – сначала статьей в «Правде», а затем приветственной речью в театре перед поднятием занавеса. Очевидно, товарищ, вы были не один, а точно выражали желания коммуны, ибо «Мистерия» была единогласно принята Центральным бюро к постановке в Октябрьские дни. <...> Из этого ясно, что задача советской печати заключается в пропагандировании «Мистерии» в пролетарских кругах, в случае же недостатков в постановке – приложение всех усилий к их искоренению» [XII, 14]

Авторитет и власть Луначарского, директивная роль «Правды» мыслятся Маяковским как средства продвижения его пьесы: он явно считает, что понятие «пропаганда» должно работать в обе стороны. «Мистерия-буфф» есть пропаганда революции и социализма, следовательно, революционная власть должна пропагандировать «Мистерию-буфф», фактически насаждать ее, невзирая на сопротивление. Поэтому письмо завершается требованием «к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты» «Жизнь искусства» и автора статьи, посмеявшего обвинить пьесу в вымученности, а Маяковского – в стремлении подлизаться к победителям. Пусть автор статьи и неправ в последнем, но его эстетические претензии Маяковский моментально обращает в политический донос: «я обращаю на это и ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» [XII, 15].

Многоплановая внутренняя связь тоталитаризма и авангарда – дискуссион-

ный вопрос. Мы не будем его упрощать и трактовать однозначно; в рамках нашей темы важнее другое – стремление «комфутов» и конкретно Маяковского не «обслуживать» власть, а, скорее, слиться с властью, стать ею в области искусства, монополизировать «фронт» переделки мира эстетическими средствами (о чем свидетельствует и «Газета футуристов», и «Искусство коммуны»). Ярко проявляется проистекающее из жизнестроительных претензий авангарда отождествление эстетического и политического¹⁰⁷, настойчивая комбинация эстетических и политических обвинений оппонентов, вплоть до призывов (к партии) к репрессиям в их адрес, вплоть до попыток самим стать политической структурой (внутрипартийным отрядом футуристов) в форме дочерней организации коммунистической партии с целью внедрения своих идей¹⁰⁸. Такая агрессивная групповая политика характерна для 1920-х годов (и в этом плане «комфутам» и левовцам далеко до РАППа) – но в данном случае речь идет о человеке огромного таланта, сумевшем «дать язык советской власти», наступив «на горло собственной песне». В силу этого, при всей общности идеологии, «производственных» установок и т.п., случай Маяковского уникален.

Второе открытое письмо Луначарскому датировано 1920 годом, и оно показывает, что Маяковский все еще пытается вступить в диалог с властью на равных и отвести возможный удар от футуризма (власти было пока не до эстетики, однако известно, как Ленин, человек консервативных эстетических вкусов, не любил «штуркарство» Маяковского, а Луначарский периодически одергивал не в меру ре-

¹⁰⁷ Власть ценила поддержку авангарда, но настороженно относилась к его «диктаторским» замашкам. «Эту двойственность партийного руководства авангардисты толковали как фактическое признание его неспособности справиться с поставленной задачей построения нового мира и неустанно разъясняли тесную взаимосвязь политики и искусства, внушая партии мысль о принципиальной противоположности <...> буржуазного, традиционного, контрреволюционного, миметического искусства и нового, пролетарского, революционного искусства конструктивного построения коммунизма, понимаемого как тотальное произведение искусства, как художественную организацию самой жизни по единому плану» (Гройс Б. Стиль Сталин. С. 27–28).

¹⁰⁸ См.: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2.: Футуристическая революция (1917-1921). М.: Новое литературное обозрение, 2003. кн. 1. С. 189–190, 215–216.

тивных союзников; недоброжелателей же авангарда самого разного рода всегда было множество):

«Анатолий Васильевич! Ваша любимая фраза: «Пролетариат – наследник прошлой культуры, а не ее упразднитель». «Пролетариат пересмотрит прошлое искусство и сам отберет то, что ему необходимо». Если с вашей точки зрения футуризм – венец буржуазного прошлого, то «пересмотрите» и «отберите», а теоретически те, кто умерли раньше, естественно, должны и больше смердеть.

Чем же чеховско-станиславское смердение лучше?

Или это уже мощи?

Футуристические украшения вызывают пролетарский ропот...

А разве Керенский не вызывал восторга? Разве его на руках не носили?

Чем же перевели вы этот нелепый восторг в справедливый гнев?

Агитацией. Пропагандой. Давайте агитировать за новое искусство, и, может быть, ропот перейдет в восторг» [XII, 18]

Поэт с явной обидой и полемическим запалом припоминает Луначарскому его прошлые высокие оценки все той же «Мистерии-буфф», указывает на нестыковки их и развернутой наркомом критики футуризма. Важно, что агитация и пропаганда мыслятся как главное средство преодоления «ропота масс», вообще как главное оружие и власти, и деятелей искусства! Так эстетический авангард в лице одного из своих величайших представителей переходит на дискурс идеологии, дискурс власти, самим своим переходом отрицая наличие каких-либо границ между политическим и эстетическим. Если воспользоваться терминологией Пьера Бурдьё, то послеоктябрьский Маяковский властным жестом обретшего великую веру Художника перемещает все мыслимое «поле литературы» внутрь «поля власти» и стремится выстроить первое по закону второго.

Поскольку это добровольный «ход конем», сделанный Поэтом с большой буквы, дальнейшая функционализация собственного творчества (от сатиры до рекламы) не служебна, а директивна – не случайно в конце жизненного и творческого пути, в поэме «Во весь голос» поэт не только «вылизывает чахоткины плевки

шершавым языком плаката», но и командует поэтическими войсками. А еще раньше, в «Разговоре с фининспектором о поэзии» сформулирована эта двойная позиция: «А что, если я народа водитель и одновременно – народный слуга?» [VII, 123]. Уникальность позиции Маяковского как раз в том и заключается, что из современников только он и мог всерьез претендовать на обе части этой формулы.

Пока же он пикируется с Луначарским, фактически «ставя на вид» наркому не только недостаточную современность его эстетических взглядов, но и настоящее «служебное несоответствие» – тот не хочет понимать ни великого революционного значения нового искусства, ни форм его существования и воздействия на аудиторию, ни способов его внедрения в массы:

«Футуристы непонятны...

А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на портянки гобелены Зимнего дворца? Будем пропагандировать – поймут.

Нужен пророк...

А как же «ни бог, ни царь, ни герой»? <...>

Театр-митинг не нужен.

Митинг надоел? Откуда? Разве наши театры митингуют или митинговали? Они не только до Октября, – до Февраля не доплелись. Это не митинг, а журфикс «Дядей Ваней».

Анатолий Васильевич! В своей речи вы указали на линию РКП – агитируйте фактами. «Театр – дело волшебное» и «театр – сон» – это не факты. <...> Наши факты – «коммунисты-футуристы», «Искусство коммуны», «Музей живописной культуры», «постановка «Зорь» Мейерхольдом и Бобуровым*», «адекватная „Мистерия-буфф“», «декоратор Якулов», «150 миллионов», «девять десятых учащихся – футуристы» и т. д. На колесах этих фактов мчим мы в будущее.

Чем вы эти факты опровергнете?» [XII, 19-20]

Таким образом, полная функционализация искусства, теоретический результат которой мы видели в статье «Как делать стихи», изначально базируется не на

принижении его роли, а как раз напротив – возвеличивании его до реальной политической силы, сопряженной самой социалистической революцией, делающей с ней одно самое главное в жизни дело. Так понимаемое искусство просто обязано заниматься «повесткой дня», решать насущные политические, экономические, культурные задачи, оттачивать себя как незаменимый инструмент в борьбе за «светлое будущее». Исходя из этого, агитационная, а затем и рекламная деятельность Маяковского, реализуемая и практически, и теоретически – естественная актуализация этого нового положения футуризма как истинного искусства. Собственно говоря, социальная область действия этого нового искусства совпадает с его четкой установкой на функциональность и диктуется моментом, «злостью дня». Эстетическое здесь отождествлено с политическим и социальным через функциональность и политический момент. Поэтому и агитация, и реклама, и производственный пафос, и «плановая» сатира занимают привилегированные теоретические позиции в сознании Маяковского в строгой зависимости от текущей ситуации.

Вот характерная заметка 1922 года «Кино и кино», практически не требующая комментария – она сама и есть комментарий к новой эстетике, где «коммунизм» и «футуризм» просто занимаются одним и тем же делом и преобладает императив «должен» (т.е. это естественная обязанность и коммунизма, и футуризма):

«Для вас кино – зрелище.

Для меня – почти мирозерцание.

Кино – проводник движения.

Кино – новатор литератур.

Кино – разрушитель эстетики.

Кино – бесстрашность.

Кино – спортсмен.

Кино – рассеиватель идей.

Но – кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плакси-

выми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу – медлительность и мораль. Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных» [XII, 29]

А ключевой фразой в статье «Можно ли стать сатириком?» (1923) явно является следующая: в силу политических и экономических побед «открылась возможность серьезнее почистить советское «нутро» [XII, 30]. Раз текущая ситуация предоставила такую возможность – это должно быть сделано, природа нового искусства и его привилегированное положение требуют этого.

Самым сложным вопросом такой фундаментальной функционализации является, конечно, источник того или иного функционального действия или «переключения». Поскольку положение Маяковского в этой системе уникально, очевидно, что таким источником он хотел быть сам – при помощи самоотождествления с властью и идеологией.

Вряд ли возможно какое-либо «окончательное», однозначное разрешение этого вопроса в науке: данная коллизия растянулась на весь послеоктябрьский период жизни и творчества поэта, вобрав в себя множество событий, человеческих и профессиональных взаимоотношений, идеологических и эстетических дискуссий, литературной и околотитулярной борьбы и т.д. Нам здесь важно проследить, как именно – теоретически и практически – развивалась в творчестве Маяковского эта прикладная функционализация искусства.

Итак, из всего вышесказанного следует, что первой вехой здесь стало не подчинение искусства победившей идеологии и государству, а наступившее в исторический момент совпадения революционного, утопического, авангардистского и лично-романтического осознание соприродности и равноправия футуризма и революции, своеобразное взаимопроникновение их в творческом сознании: футуризм наделялся не только эстетической, но и классовой непримиримостью к «ста-

рю»¹⁰⁹, титул футуриста обозначал не столько принадлежность к определенному стилю, сколько общественную позицию¹¹⁰, а революция как бы распахивала художественное творчество в физическую и социальную реальность («Улицы – наши кисти. Площади – наши палитры»), открывала для эстетической утопии социальное измерение и воспринималась как безграничный эксперимент, участия в котором требует от художника сама жизнь. Сформировавшиеся модели творческого поведения и особенности авангардной поэтики, рассмотренные выше, делали этот «роман» искусства и революции особенно захватывающим. Эстетически футуристы были «левее», радикальнее подавляющего большинства победителей-большевиков, что обеспечивало первым постоянную критику, порой ожесточенную до степени травли, но и делало их в собственных глазах «авангардом» не только искусства, но и жизни.

На этой общей мировоззренческой платформе «ситуация Маяковского», однако, развивается во многом самостоятельно в силу огромности дара, бескомпромиссности, бремени лидерства и как «главы» комфутов и как Поэта, равновеликого эпохе. И в понимании этой ситуации ценными являются – в том числе – и черты личностно-психологического облика Маяковского, тонко отмеченные А.А. Михайловым и вполне отвечающие принципу единства творчества: «Уже в то время, в первые годы революции, в нем выработалась жесткая самодисциплина, умение подчинять себя задачам государственной важности, и не только подчинять, но и пробуждать в себе ощущение внутренней необходимости именно та-

¹⁰⁹ По неоднократным свидетельствам самих участников движения, русский футуризм изначально был не столько замкнутой «школой», сколько довольно разнородным социокультурным явлением, а его социальный потенциал аккумулировал не меньше энергии, чем собственно «формальный»: «Для русского футуризма современность - это кризис, тупик, в котором оказался человек. Современный человек несчастен, а вывести из тупика может лишь установка на счастливое будущее. Поэтому художественная деятельность воспринималась русским футуризмом как творческий труд во имя приближения грядущего «золотого века», предлагались художественные проекты будущего, и была вера в возможность их осуществления потомками» (Лозовая Л. В. Эстетика русского футуризма: дисс. ... канд. филос. наук. СПб, 2007. С. 9).

¹¹⁰ Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. С. 13.

кого, нужного общему делу, творческого поведения. На диспуте о драматургии Луначарского, в ноябре 1920 года, на реплику о том, что поэта нельзя к чему-либо принудить, Маяковский ответил: поэта нельзя принудить, но сам он себя может принудить. Самодисциплина, самопринуждение, глубоко осмысленное, становится внутренним убеждением. От внутренней убежденности возникает и внутренняя потребность написать то или иное произведение на актуальную тему. Узел единства завязывается только в том случае, когда художник глубоко, искренне, всем сердцем переживает ход событий, когда он хочет влиять на них»¹¹¹.

Таким образом, принцип «я себя смирял» имеет глубокую социально-психологическую и мировоззренческую мотивацию, причем достаточно раннюю (т.е. сказано это в итоговой поэме «Во весь голос», но отрефлексировано как позиция вскоре после революции) и означает, по сути дела, возможность осознавать внутреннюю дистанцию по отношению к разным вещам. Например: пишу агитки и рекламу, убежден в их необходимости и как идеолог, и как практик жизнестроения, и как «коммунистический футурист» (т.е. в их «формальной» значимости), активно продвигаю теоретически «производственную поэзию» и «социальный заказ», ожесточенно воюю за них с литературными противниками – но при этом не очень рвусь читать их на поэтических вечерах (им там не место, они не для этого) и люблю писать длинные стихотворения и поэмы, в которых лирико-философского, «вечного», не меньше, чем публицистического. Или: отстаиваю прикладную функциональность стихотворной техники, тесно увязываю футуристические новации со «злостью дня» («в наши дни писатель тот, кто напишет марш и лозунг» - X, 113) – но публикую в том же «ЛЕФе» поэму «Про это» и вовсе не тороплюсь полностью совпадать с декларациями собратьев-лефовцев. То есть мы имеем дело не с работающей, как часы, рациональной «поэтической идеологией», а со сложной «поливалентностью» рационального и иррационального, полем сопряжения и внутреннего взаимодействия различных начал, то совпадающих, то

¹¹¹ Михайлов А. А. Маяковский. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 190.

чреватых конфликтом или обостряющим его. Собственно, иначе и быть не могло – мы ведь говорим не об отвлеченном теоретике, как Н. Чужак, и не о заурядном иллюстраторе идеологем, но о гении, «изобретающем правила» и так или иначе «полагающем себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающемся», о самоубийце в цветущем возрасте (и в здравом уме). «Точка пули», поставленная в середине жизненного пути, только подтверждает эту сложность и неоднозначность «внутреннего Маяковского».

Такие сложность и неоднозначность, чреватые внутренней конфликтностью, у художника масштаба Маяковского не отменяют единства творчества, а, напротив, только и делают его возможным. Сама история того, как именно поэт пришел к агитке и рекламе «в теории», свидетельствует об этом.

Теории предшествовал большой и добровольный практический опыт. Увидев в октябре 1919 года углу Кузнецкого и Петровки двухметровый плакат (первое «Окно сатиры»), Маяковский тут же направился в агитотдел РОСТА – и до января 1922 года как художник участвовал в создании свыше 400 плакатов, а как автор текстов – порядка 1300. Плакаты тиражировались по трафаретам и выставлялись везде, где могли привлечь внимание публики, а часть тиража рассылалась в местные отделения РОСТА.

Эта работа, в силу того, что вести с фронтов, о международных событиях доходили с большим опозданием, требовала огромной сосредоточенности, оперативности (от нескольких десятков минут до нескольких часов после получения новости), выдумки и высокой производительности одновременно. Словом, работа на износ:

«Работали почти без отдыха, в огромной подвальной комнате РОСТА, занимавшего магазин кондитерских изделий Абрикосова на углу Кузнецкого моста и Неглинной. Маяковский часто продолжал работать и у себя дома, в Лубянском проезде. В случае же особой срочности, ложась спать, клал под голову вместо подушки полено, чтобы не заспать, пораньше вскочить и продолжать работу. Трудясь до изнеможения, Маяковский и товарищам не делал ни малейшей скидки.

Один из художников, Нюренберг, рассказал, как однажды, забыв о срочной работе, делал ее ночью дома, к утру написал около двадцати пяти листов, составлявших три ростинских «окна». Закончил работу утром и опоздал в РОСТА на целых два часа. <...>

- Я плохо себя чувствую, - вновь начал художник, - я, очевидно, болен...

- Вам, Нюренберг, разумеется, разрешается болеть... Вы могли даже умереть - это ваше личное дело. Но плакаты должны были здесь быть к десяти часам утра. <...>

К своим друзьям, товарищам по работе Маяковский мог быть заботливым, «безукоризненно нежным», но, когда вопрос касался дисциплины, не знал никакого снисхождения. Ведь это была архиважная политическая работа. Плакаты делались как срочные, немедленные отклики. Маяковский говорил позднее: «Диапазон тем огромен: агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации»¹¹².

При этом именно он был центром обоих агитпунктов – и Роста, и Главполитпросвета – поскольку определял тематику всех выступлений, всех иллюстраций. Разумеется, конкретные агитационные высказывания возникали на основе пропаганды – продвижения в массы новой идеологии. Однако в условиях обращения к тогдашней мало подготовленной и политически, и образовательно, и эстетически широкой аудитории акцент требовалось смещать в сторону агитации и осуществлять ее наглядно и достаточно прямолинейно (подчас – до примитивности). Главным направлением работы В. Маяковского в двух пропагандистских органах стал политпросвет, и его стихотворные тексты, действительно, выглядят как «советская азбука», разъясняющая, кто есть кто среди врагов («кто виноват») и что есть что среди самых насущных проблем («что делать»). Разумеется, просветительская деятельность (как, впрочем, это и бывает чаще всего) не ограничивалась одним

¹¹² Михайлов А. А. Маяковский. С. 185–186.

адресатом. Ю. Карабчиевский писал: «Он дал этой власти дар речи. Не старая улица, а новая власть так бы и корчилась безъязыкая, не будь у нее Маяковского. С ним, еще долго об этом не зная, она получила в свое владение именно то, чего ей не хватало: величайшего мастера словесной поверхности, гения словесной формулы»¹¹³.

Содержание у идеологов он как раз заимствовал, темы приходили извне: «Маяковский ежедневно просматривал «Правду», «Известия», «Стенную газету Роста», позднее – «Экономическую жизнь», «Гудок» и отмечал в них все, что считал нужным, интересным и подходящим для «окон» а часть из них могла предваряться эпиграфами из докладов Ленина – своё поэт и художник брал творческой обработкой, подавая злободневные факты и идеи внятно, целеустремленно и экспрессивно, делая их выразительными и запоминающимися. Вот один из характерных лозунгов: «ПРЕЖДЕ, ЧЕМ КРАСИТЬ – СМОЙТЕ», сопровождающий рисунок, на котором «рабочий щеткой «ВЧК» сметает паутину – «спекуляция, контрреволюция, саботаж», но и этим автор не ограничивается: он дополняет вполне, казалось бы, завершённый плакат многозначным двустушием («По грязи краску проложишь разве? / Сначала шваброю смойте грязь вы»), аллегорический смысл которого никак не сводим к описанию действий карательных органов в 1919 году [III, 46]. Неожиданно или, по крайней мере, изобретательно выглядят многие творческие решения Маяковского-агитатора. Он использовал оригинальную рифмовку и весь арсенал риторических приемов, каламбуры и интертекстуальность. Следует отметить, что некоторые тексты имели солидный объем: перепевались не только частушки, но даже и баллады, и все же жанровым средоточием стала в тот период краткая меткая формула, сходная с современными слоганами:

Беспечность хуже всякого белогвардейца.

Для таких коммуна никогда не зардеется [II, 99]

Какое значение имеет эта проделанная работа для формирования теоретиче-

¹¹³ Карабчиевский Ю. Указ. соч. С. 27.

ской концепции? Практика, предшествующая теории, может быть понята именно в аспекте единства творчества как нешуточный внутренний тест на состоятельность, как полномасштабная «проверка жизнью» и себя, и заветных стремлений – сразу многих, от «школы гражданской зрелости» до расширения диапазона поэта-агитатора (агитационная «серьезная» поэзия уже была к этому времени «освоена» – вспомним хотя бы «Левый марш») и демократизации искусства, от подтверждения права футуристов и лично своего на «мою революцию» до продвижения в области стихотворной формы¹¹⁴. К тому же эта практика вовсе не была оторвана от собственно художественного творчества Маяковского¹¹⁵.

Вот почему работу в РОСТА и Главполитпросвете можно считать вторым, уже чисто «маяковским», этапом развития общей концепции – соприродность двух революций, способность футуриста быть на переднем крае борьбы (а это для авангардиста принципиально) были подтверждены фактически. Свое место заняло и «самопринуждение», уже рассмотренное выше как «эстетика долженствования», двойной императив эпохи и авангардности и теперь освоенное в каждодневной работе.

Этот этап принципиально важен в осознании различий между Маяковским и прочими «лефовцами» уже в 1923-1925-м годах. Для авангардиста, пошедшего ва-банк, поставившего всё на «прыжок в будущее» в виде социальной революции, теория и практика должны быть неразрывны (при всех внутренних сложностях),

¹¹⁴ «Для меня эта книга большого словесного значения, работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» [XII, 208].

¹¹⁵ «Ростинские и политпросветовские плакаты Маяковского теснейшим образом связаны с его драматургией и прежде всего с «Мистерией-буфф», над второй редакцией которой он работал одновременно с плакатами. Персонажи пьесы легко узнаются в персонажах «Окон РОСТА». Некоторые из них напоминают «нечистых» - рабочий с молотом, красноармеец с винтовкой, крестьянин с серпом; сатирически изображенные, напоминают «чистых», фигуры эксплуататоров-буржуа в цилиндре, белогвардейского генерала с саблей, царя с кнутом и виселицей... Традиция плакатности и тут и там питается от народного лубка. А кроме того, «Окна» питаются и народной песней, и частушкой, и раешником, и балаганным зазывом... Близость, даже родство поэтики пьесы поэтике плаката дает лишний повод сказать, что Маяковский во всех жанрах искал демократические, доходчивые формы выразительности...» (Михайлов А. А. Маяковский. С. 188.).

питать и утверждать друг друга, непрерывно воспроизводить единство, взаимопроницаемость, тождественность идеологического, «фактического» и эстетического. Это внутренне конфликтное единство может обеспечиваться только колоссальным напряжением творческой воли и огромного таланта, реализующегося как бы «вопреки» иссушающим теориям (на самом деле амбивалентно: и по ним, и вопреки), что объясняет и глубокую внутреннюю усталость, «износ» поэта к концу 1920-х годов (и даже ранее – «происходит страшнейшая из амортизаций: амортизация сердца и души» - VII, 124). Ведь для самоубийства, в принципе публично отвергнутого для «делателя жизни» («Сергею Есенину»), любовной драмы и литературно-политической борьбы недостаточно – раньше Маяковский с этим успешно справлялся. Но останавливаться на этом пути «тотального» поэта-идеолога, «агитатора, горлана, главаря» было негде, Маяковский был заложником своего выбора. Поскольку реальная историческая современность вовсе не торопилась стать желанной утопией (и в этом признании драматизма «ситуации Маяковского» едины и апологеты, и критики¹¹⁶), вся в целом газетная, агитационная поэзия, и агитка, и реклама – средство ускорения времени, «пришпоривание» эпохи, рывок «в завтра, вперед, чтоб брюки трещали в шагу»¹¹⁷.

Поэтому агитационная работа в РОСТА и Главполитпросвете – не просто «самопринуждение», «так надо», но жизнетворческая «самопроверка», «инициация», с одной стороны, и долгосрочная жизнестроительная акция, реальный вклад поэта в переделку мира, с другой. Иными словами, агитационно-рекламная концепция Маяковского и не могла быть просто теоретической мыслью, подтверждаемой на практике, - она изначально росла и развивалась иначе. Внешне – как декларируемая и осуществляемая со всей искренностью, со всей «звонкой силой поэта» и силой души прикладная функционализация творчества, по множеству

¹¹⁶ «Мечта Маяковского неизбежно должна была разбиться о быт — быт, понимаемый как жизнь в реальности, в рамках пространства и времени. А Маяковский хотел как раз вырваться из времени в какое-то иное измерение» (Парамонов Б. Имитация силы // Цитата. С. 74).

¹¹⁷ Мусатов В. В. Указ. соч. С. 30.

вышеобозначенных причин носящая тотальный характер. Внутренне – как выражение жизнотворческого и жизнестроительного Мифа о Поэте, отвергшем историю и шагнувшем в Утопию. Отсюда и предельная семантическая нагруженность, казалось бы, сиюминутного рекламного продукта, о которой говорилось во Введении к работе.

Поэтому и декларативные статьи первой половины 1920-х годов – сначала в рамках Ассоциации коммунистов-футуристов, затем в «ЛЕФе» – у Маяковского, с одной стороны, и Брика, Чужака, Арватова, с другой, – имеют разную цену, даже если подписаны коллективно или перекликаются теоретическими положениями.

Предлагая использовать накопленный опыт плакатной агитации в большем масштабе, Маяковский откликнулся на партийный призыв о производственной пропаганде и даже выступал с докладом от РОСТА на Всероссийском совещании по производственной пропаганде, которую – впервые вместе с О.Бриком – спроецирует на все искусство уже в конце 1921 года. К моменту создания ЛЕФа идея уже вызрела полностью:

«Надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю.

Ты хвастаешься, что ты хорошо владеешь словом, – будь добр, напиши образцовое «Постановление месткома об уборке мусора со двора». Не хочешь? Ты говоришь, что у тебя более возвышенный стиль? Тогда напиши образцовую передовицу, обращенную к народам мира, – разве может быть более возвышенная задача? Только тогда мы поверим, что твои упражнения в области поэзии имеют действительный смысл, что твоя возвышенная работа может быть использована для улучшения жизни людей. Тогда никто не будет возражать и против твоих туманных, непонятных стихов». [XII, 39]

«Производственная пропаганда в искусстве» развернулась в журнале «ЛЕФ», который и был создан прежде всего для этой цели. Данные выступления: «За что борется Леф?», «В кого вгрызается Леф?», «Кого предостерегает Леф?», «Товарищи – формовщики жизни!», «Агитация и реклама» и др. составляют, на наш взгляд, третий этап становления общей агитационно-рекламной концепции как

современной «формулы искусства», отвечающей императивам эпохи и задачам текущего момента.

Первые три статьи - манифесты, открывавшие первый номер, развивали программу, изложенную в письме Маяковского в агитотдел ЦК. Так, в статье «за что борется Леф?» после расписывания собственных заслуг и уничтожения всех прочих группировок шла программа максимально общего характера, в которой главное – воинственность и категоричность все того же долженствования:

«Сейчас – передышка в войне и голоде. Леф обязан продемонстрировать панораму искусства РСФСР, установить перспективу и занять подобающее нам место. <...> Леф должен собрать воедино левые силы. Леф должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. Леф должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры. <...> В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, Леф будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра.

Леф будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации.

Леф будет бороться за искусство-строение жизни». [XII, 43-44]

Манифест «В кого вгрызается Леф?» обозначает уже не задачи борьбы, но врагов и методику «изничтожения» их:

«...мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действительную роль в сегодня,

тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

<...> тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о

вечности и душе. <...>

Мы боролись со старым бытом.

Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домков.

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем советском строе.

Наше оружие – пример, агитация, пропаганда. [XII, 46-47]

Такого же рода и третий манифест – на сей раз это призыв ко всем возможным соратникам с указанием опасностей, которые их подстерегают.

Сама по себе смысловая нагрузка данных манифестов не слишком велика, важны скорее установка и стиль – категоризм, императивность, политические обвинения, политические средства борьбы, идеология и советская действительность как альфа и омега разговора об искусстве. В плане связи с практикой гораздо интереснее агитационная статья «Товарищи – формовщики жизни!», потому что прямо за ней следуют собственно поэтические примеры агитации.

«Сегодня, 1-го мая, рабочие мира с песней в раскрашенные улицы выйдут миллиардной демонстрацией.

Пять лет ширящихся завоеваний.

Пять лет ежедневно обновляющихся и ежедневно осуществляемых лозунгов.

Пять лет побед.

И: –

Пять лет однообразия форм праздников.

Итог пятилетнего бессилия искусства.

Так называемые режиссеры!

Скоро ли бросите, вы и крысы, возиться с бутафорщиной сцены?

Возьмите организацию действительной жизни!

Станьте планировщиками шествия революции!

Так называемые поэты!

Бросите ли вы альбомные рулады?

Поймете ли ходульность воспевания только по газетам знаемых бурь?

Дайте новую «Марсельезу», доведите «Интернационал» до грома марша уже победившей революции!

Так называемые художники!

Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденное мышами времени.

Бросьте украшать и без того не тяжелую жизнь буржуа-нэпии.

Разгимнастируйте силу художников до охвата городов до участия во всех стройках мира!

Дайте земле новые цвета, новые очертания!» [XII, 54-55]

Сразу 8 поэтов: Каменский, Асеев, Маяковский, Незнамов, Пастернак, Крученых, Терентьев, Третьяков – откликаются на этот призыв. Конечно, тексты выходят весьма разнокачественными, но, по крайней мере, это не голое теоретизирование, а попытка реально соединить стихотворную технику и масштабную агитационную задачу, некое жизнестроительное «дело», поставить свою «квалификацию» на службу «задаче момента» (которая формулируется хоть и в идеологическом поле, но самими деятелями искусства, мыслящими себя как авангард единого фронта большевиков и футуристов).

В нашу задачу не входит освещение деятельности ЛЕФа и места Маяковского в нем (к тому же об этом достаточно писалось еще в советский период). Анализ творческого пути Маяковского и бескомпромиссная мощь его таланта убеждают, что он шел собственным путем. В этой связи нельзя пренебречь бесценным свидетельством выдающегося ученого, друга и современника поэта¹¹⁸, Романа Якобсона: ««Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: Пейте какао Ван-Гутена!», – писал в свое время Маяковский. А когда поэт, осуществляя лозунг, на

¹¹⁸ Подчеркиваем этот факт, потому что свидетельства людей уровня Пастернака или Якобсона, со всеми поправками на субъективность, стоят куда больше обычных мемуарных или критических отзывов, так как речь идет об уровне понимания жизни поэта, прожитой как миф.

все лады загорланил: «Пей двойной золотой ярлык!», «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!», – слушатели и читатели видели рекламу, видели агитацию, но зубы эшафота проглядели. Оказывается, легче поверить в благостность выигрышного займа и в замечательное качество сосок «Моссельпрома», чем в предел человеческого отчаяния, чем в пытку и полусмерть поэта. Поэма «Про это» – сплошной безысходнейший стон в столетия, но Москва слезам не верит, публика похлопывала и подсвистывала очередному артистическому трюку...»¹¹⁹.

Якобсон пишет о том, как Маяковский упорно отрицал те симптомы усталости, «амортизации души», которые проскальзывали в его стихах, называл их «совершенным вздором», «просто образами», ссылаясь на Брика, посоветовавшего вычеркнуть концовку стихотворения «Домой!». Якобсоновская версия Мифа о Поэте, исходящая из единства творчества (и жизни) «советского авангардиста», на наш взгляд, гораздо убедительнее обвинений Карабчиевского¹²⁰ – чтобы их подтвердить, Маяковского надо выбросить из поэзии, объявить непоэтом, противопоставить Лермонтову, Блоку, Мандельштаму и пр. Однако Маяковский заочно предупредил инвективы Карабчиевского: «Но поэзия пресволочнейшая штукови-на: существует – и ни в зуб ногой» [VI, 47-56] Убедительность открыто пристрастной версии Якобсона – в этом признании первичности самой Поэзии, а значит, и Поэта.

¹¹⁹ Якобсон Р. Указ. соч. С. 24.

¹²⁰ «Искренен ли, неподделен ли путь? Станный все же вопрос. Отчего он так актуален всегда, когда речь заходит о Маяковском? Не является ли сама его постановка свидетельством того, что данное явление расположено вне поэтической сферы? Что есть поэзия в конечном счете, как не точно выраженная искренность? <...> Трудность восприятия его стихов есть трудность нахождения соответствия, фиксации подлинных чувств и оценок. Задача эта неразрешима в принципе, потому что на том конце стиха — не вожденная суть и правда, а произвольно выбранная оболочка, то есть снова знак, а не смысл. Это был неутомимый дезинформатор. Не только истина в высшем смысле, но простая обыденная правда факта не имела для него никакого значения. И не то чтобы он всегда специально обманывал, но просто знать не знал такого критерия. Декларативность и полемический строй стиха чрезвычайно подчеркивают это обстоятельство. Почти ни одно его утверждение не выдерживает сопоставления с реальностью...» (Карабчиевский Ю. Указ. соч. С. 28).

Якобсон бегло, но точно размечает внутреннюю коллизию «лирика / агитка» в последние годы поэта: «К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую, к слову сказать, он отождествлял с лирикой вообще. <...> Этой победе агитки могут быть даны объяснения и в других планах. Художественно стихи «Про это» были сгущенным, доведенным до совершенства «повторением пройденного». Путь элегической поэмы был Маяковским в 23-м году завершен. Его газетные стихи были поэтическими заготовками, опытами по выделке нового материала, по разработке неиспробованных жанров. На скептические замечания об этих стихах Маяковский ответил мне: после поймешь и их. И когда последовали пьесы «Клоп» и «Баня», стало действительно понятно, какой громадной лабораторной работой над словом и темой были стихи Маяковского последних лет...»¹²¹.

Что же касается общей ситуации авангарда (и ЛЕФа в частности), то она складывалась все более неблагоприятно. Несмотря на радикальность и задиристый тон, к середине 1920-х годов авангард уже не претендует справиться с глобальной задачей собственными силами. Пришедший «всерьез и надолго» (как тогда казалось) НЭП весьма «буржуазен» в своих эстетических предпочтениях; главному конкуренту – РАППу – к «низовому», массовому читателю и пролетарским «самородкам» из литкружков обращаться гораздо проще по причине отсутствия эстетического барьера в виде формального новаторства. ЛЕФ все более уповает на коммунистическую партию, себе же отводит роль «спеца», работающего по партийному «социальному заказу» и одновременно наставника партии в вопросах искусства¹²².

Главный «специалист» левовцев, автор теории жизнестроения Борис Арватов выпустил в 1926 году книгу «Искусство и производство», в которой обобщил то, что уже в той или форме утверждалось на страницах журнала: «Задача пролетариата – разрушить грань между художниками, монополистами какой-то «красо-

¹²¹ Якобсон Р. Указ. соч. С. 26.

¹²² Гройс Б. Стиль Сталин. С. 29.

ты», и обществом в целом, – сделать методы художественного воспитания методами всеобщего воспитания общественно–гармонической личности <...> Деятельность художника-инженера станет мостом от производства к потреблению, а потому органическое, «инженерное» вхождение художников в производства оказывается, помимо всего прочего, необходимым условием экономической системы социализма, становясь все более и более неизбежным по мере продвижения к нему»¹²³. Однако еще ранее Николай Чужак в статье «Под знаком жизнестроения» не только сформулировал в «соловьевском» ключе с помощью новых идеологем и лексики: «Искусство как метод строения жизни – вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства», – но и пришел к закономерной для бескомпромиссного утилитаризма мысли: «Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его «ныне отпускаеши». До тех же пор – художник есть солдат на посту...»¹²⁴

И эта «самоотмена», обозначавшая, естественно, и смерть авангарда как художественного проекта (он оказывался полностью встроенным в механизированное производство товаров и идей, да и людей в конечном счете – вспоминается роман Замятина «Мы») прозвучала в первом же номере ЛЕФа! Можно смело утверждать, что, подписывая боевые коллективные манифесты, Маяковский вряд ли всей душой готов был к такой самоотмене. Позднейшее «умри, мой стих, умри, как рядовой, как безымянные на штурмах мерли наши!» [X, 279-285] – это вовсе не холодное теоретизирование, а порыв поэта, это просто поэзия, самым фактом своего существования опровергающая изнутри функционалистские теории. Маяковский чуть позже всерьез задумается о «месте поэта в рабочем строю» – в 1923 году он еще занят выработкой новых задач искусства, ставшего частью социализма.

2.3. Специфика рекламной деятельности В. Маяковского

¹²³ Арватов Б. Искусство и производство / Б. Арватов. Сб. статей. М.: Пролеткульт, 1926. С.110

¹²⁴ Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 38-39

Сегодня, когда реклама пронизывает все сферы общества и превратилась в мощнейшую индустрию с многомиллиардными оборотами, нам не так просто представить время, в котором она не была столь всесильна, хотя уже стала чем-то привычным. К тому же «рекламный взлет» времен НЭПа был кратковременным и сошел на нет вместе с НЭПом, ведь реклама есть дитя рынка и конкуренции, важнейший стимулятор разнообразного потребления, а в условиях дефицита и низкого жизненного уровня, сворачивания рынка она оказалась власти нужна лишь в строго ограниченном виде¹²⁵.

Тем интересней тот факт, что в период кратковременного расцвета советской рекламы в 1920-е годы именно Маяковский является «знаковой» фигурой на этом поприще. Во-первых, в небольшой статье 1923 года «Агитация и реклама» он выступил как теоретик, опередивший свое время¹²⁶. Во-вторых, ему принадлежат рекламные произведения, которые до сих пор считаются образцами жанра и стиля. Объемы рекламной продукции В. Маяковского следует признать значительными – тем более, что не все из сделанного найдено. [V, 456]

Как явление многоаспектное, многоликое, реклама пронизывает многие профессиональные сферы, имеет множество лишь частично совпадающих определений и представляет собой разветвленную систему видов деятельности, поэтому мы здесь, не претендуя на полноту освещения огромной темы междисциплинарного характера «Маяковский и развитие советской рекламы в 1920-е годы», остановимся только на тех ее сторонах, которые имеют прямое отношение к нашей основной цели – показать концептуальное единство агитации и рекламы у Маяковского, их глубинную укорененность в творческом универсуме поэта, их связь

¹²⁵ Савельева О. О. Советская реклама 20-х годов как средство агитации и пропаганды // Человек. 2006. № 3. С. 146–147.

¹²⁶ «...После этой заметки Маяковского можно было бы книг по рекламе и не писать. Он здесь все сказал на двух страницах. Что такое реклама, зачем она нужна, каковы критерии ее эффективности. Тонко подметил, что важнейшая составляющая рекламы - имидж. Указал на необходимость неоднократного воздействия на аудиторию. Наконец, подчеркнул, что реклама - это творческая деятельность, искусство, но основанное на мысли, расчете» (Там же. С. 144).

с жизнетворческим биографическим мифом, способы развертывания в жизне-строительном контексте.

Привычные нам узко-прагматические определения рекламы (например, «Реклама – это любая форма неличного представления и продвижения коммерческих идей, товаров и услуг, оплаченная четко указанным рекламодателем»¹²⁷) не затрагивают самого существа рекламной деятельности поэта. А между тем в статье «Агитация и реклама» эти главные акценты четко расставлены.

Не случайно уже заглавие: для поэта реклама есть «временно забытая» форма той же агитации. Силе же агитации он приписывает 9/10 всех военных и хозяйственных побед. Поскольку агитация – главное оружие поэта в борьбе за коммунизм, остается поставить вопрос, почему реклама вдруг стала такой необходимой. И ответ оказывается логичным именно в рамках охарактеризованной в предыдущем параграфе концепции: полностью функционализированное искусство, в котором утопически совпало, отождествилось эстетическое, политическое и социальное, просто обязано решать насущные политические, экономические, культурные задачи, причем в строгой зависимости от текущей ситуации, от «злобы дня». В статье так и говорится об этом:

«Мы знаем прекрасно силу агитации. <...> Буржуазия знает силу рекламы. Реклама – промышленная, торговая агитация. Ни одно, даже самое верное дело не двигается без рекламы. Это оружие, поражающее конкуренцию. Наша агитация выросла в подполье; до нэпа, до прорыва блокады нам не приходилось конкурировать. Мы идеализировали методы агитации. Мы забросили рекламу, относясь пренебрежительно к этой «буржуазной штучке». При нэпе надо пользоваться для популяризации государственных, пролетарских организаций, контор, продуктов всеми оружиеми, пользуемыми врагами, в том числе и рекламой. Здесь еще мы щенки. Надо поучиться». [XII, 5]

¹²⁷ Гольман Н. А., Добробабенко Н. С. Практика рекламы. Новосибирск: Экстра, 1991. С. 4.

Реклама – это и есть «агитация» буржуазии, то оружие, которое надо срочно изучить, а изучив, позаимствовать и направить по адресу: «Мы не должны оставить это оружие, эту агитацию торговли в руках нэпача, в руках буржуа-иностранца. В СССР всё должно работать на пролетарское благо. Думайте о рекламе!» [XII, 90] По смыслу это не «нэповская», а «антинэповская» установка революционного романтика – НЭП с его частным предпринимательством, «разрешенной» роскошью лишь необходимая ступень на лестнице к коммунизму, однако эту ступень не перепрыгнуть (раз так решила партия).

Отношение революционного романтика с его «я хочу будущего сегодня» к НЭПу не могло быть простым и однозначным. Мы знаем здесь примеры и трагикомического несовпадения с «линией партии» (образ Макара Нагульнова в «Поднятой целине» М. Шолохова), и высокого романтического отвержения, причем из уст ближайшего соратника поэта – «Не шалить!» В. Хлебникова:

Не затем высока
 Воля правды у нас,
 В соболях-рысаках
 Чтоб катались, глумясь.
 Не затем у врага
 Кровь лилась по дешевке,
 Чтоб несли жемчуга
 Руки каждой торговки¹²⁸.

Маяковский решает эту дилемму, исходя из прагматики своей концепции – функционализированное искусство не задает подобных вопросов, оно неотделимо от насущных задач, которые формулируются в «поле власти». Однако «для души» этого недостаточно (достаточно может быть только кабинетным теоретиком), и

¹²⁸ Поэзия русского футуризма / Сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С. Р. Красицкого - СПб., Академический проект, 1999. Цит. по: «Известия», 1922. 5 марта.

поэт масштаба Маяковского должен наполнить эту работу своей собственной творческой энергией, вдохнуть в нее пафос грандиозной переделки мира и человека – одухотворить рекламу как великое дело, как новую захватывающую форму агитации, позволяющую сражаться и выигрывать «на чужом поле», где раньше властвовала буржуазия. Ее «месседж» - продавать, делать все товаром – поэт тоже воспринимает как глобальный, и перед нами опять типичная для тотального романтика дихотомия (своеобразное «двоемирие»), подчеркнутая начальным параллелизмом: «Мы знаем прекрасно силу агитации <...> Буржуазия знает силу рекламы».

Как «присвоить» эту силу, использовать оружие врага? Избавить от пут канцелярщины, сделать живым творческим делом, довести до максимальной словесной и визуальной выразительности – превратить в Слово и Действие гипнотической, мифологической силы. Маяковский не просто рекламирует - он ставит перед рекламой Сверхзадачу, поскольку в рамках «жизнестроения» искусство и должно заниматься вот такими «сверхзадачами»:

Какая канцелярщина – извещает, доводит до сведения, объявляет!

Кто ж на эти призывы пойдет?!

Надо звать, надо рекламировать, чтоб калеки немедленно исцелялись и бежали покупать, торговать, смотреть!

Вспоминается европейская реклама. Напр., какая-то фирма рекламирует замечательные резины для подтяжек: в Ганновере человек торопится на берлинский поезд и не заметил, как в вокзальной уборной зацепился за гвоздь подтяжками. Доехал до Берлина, вылез, – бац, и он опять в Ганновере, его притянули обратно подтяжки.

Вот это реклама! Такую не забудешь [XII, 58].

Эта общая установка и руководит рекламной деятельностью поэта, и придает

ей смысл в «работе адовой» повседневного «жизнестроения»¹²⁹. Если сопоставить объем «агитационного» (наберется не один том) и собственно рекламного творчества, то совершенно определенно можно сказать: исторически агитация для автора старше и «фундаментальнее» рекламы, но у последней есть своя собственная и вовсе не локальная задача. Однако для характеристики этой задачи современные критерии надо применять с большой осторожностью.

Очень точно это своеобразие характеризует О. Савельева, указывая, что советская реклама ведет свое начало не от коммерческого интереса, а от агитационно-пропагандистских материалов времен революции и гражданской войны, что у нее изначально иной «объект презентации»: «Основным (а на определенном этапе и единственным) объектом стало не коммерческое предложение, а предложение политико-идеологическое. Только с началом НЭПа появилась собственно коммерческая графика. Основными рекламодателями были государственные предприятия и организации, цель рекламы состояла в вытеснении частника с рынка, привлечении покупателей в государственные магазины, убеждении их в преимуществах изготовленных на государственных и кооперативных предприятиях товаров. Объектом рекламы были, по преимуществу, товары повседневного спроса, предназначенные для простой трудовой жизни советского рабочего, крестьянина, служащего...»¹³⁰

Тем не менее, анализируя международный успех рекламного тандема Родченко-Маяковский, исследовательница обращает внимание на «странные сближенья» советской (и в частности «маяковско-родченковской») рекламы и западной рекламы «арт-деко» для совсем другой целевой аудитории. Аргументация О. Савельевой о причинах этого сближения прямо указывает, на наш взгляд, на

¹²⁹ См., напр.: «После смерти В. Маяковского в "Правде" было напечатано письмо рабочих Электrozавода, где они рассказывали, как "решили начать рационализаторский поход десятидневником борьбы с потерями" (сейчас сразу и не сообразишь, о чем речь), и единственный, кто сразу же согласился помочь "художественно оформить десятидневник", был В. Маяковский» (Савельева О. О. Советская реклама 20-х годов как средство агитации и пропаганды // Человек. 2006. № 2. С. 66).

¹³⁰ Савельева О.О. «Бывают странные сближенья...» // Человек. 2003. № 4. С. 64.

особую природу рекламы у художников переломной эпохи, что связано с интенсивными поисками нового художественного языка, адекватного не только эпохе, но и эстетически не подготовленной аудитории: «Наиболее интересным с точки зрения изобразительной рекламы явилось формирование в этот период новых стилевых форм, получивших название русского авангарда и включавших в себя две основные стилеобразующие концепции: супрематизм и конструктивизм. Поиски шли в общем русле эпохи, которая по воздействию на искусство была равносильна Ренессансу. Тогда художники открыли для себя реальность, теперь они обосновывали право формировать реальность самим...»¹³¹. Мы наблюдаем здесь уже известную нам преемственность глобального проекта авангарда в изменившихся общественных условиях.

Преемственность авангардного проекта и единство творчества (жизнетворчества) и в том, что агитация и реклама уравниваются Маяковским в качестве оружия – но ведь точно так же толковал Маяковский и назначение поэзии («Я хочу, / чтоб к штыку / приравняли перо»; «Поэмы замерли, / к жерлу прижав жерло...» и т. п.) [VII, 94; X, 282]

В итоговой поэме «Во весь голос», оглядываясь на то, что создавалось в годы военного коммунизма, Маяковский представит свой вынужденный «агитпроп» делом надсадным, неблагодарным, но и насущно необходимым. И там же вспомнит еще об одной из его граней – рекламе социальной («что жил-де такой / певец кипяченой // и ярый враг воды сырой»), которая после окончания гражданской войны смогла выдвинуться на передний план:

5. Холера идет, не поддавайся ей!

6. Товарищ,
сырой воды не пей!

7. Орите,
кричите на все лады:

¹³¹ Там же.

«Не пей,
не пей,
не пей сырой воды!!! [III, 376; X, 279]

Одолев врагов внешних, руководители молодого государства стремились теперь обозначить врагов внутренних, косно засевших в сознании населения, и В. Маяковский продолжал озвучивать перемены в политике, каких бы мелочей они ни касались: «Внимание мелочи!» – провозглашалось в еще одной из статей 1923 года [XII, 62]

А в другой – в качестве выигрышной и поучительной мелочи – фигурирует иная разновидность рекламы – коммерческая [XII, 59-60] Интерес к ней продиктован Маяковскому «задачей момента» – НЭПом.

По убеждению поэта, «реклама – это имя вещи» [XII, 58] Собственный его брендинг касался, главным образом не товаров, а организаций: издательств и журналов, контрагентства печати и Мосполиграфа, ГУМа и Моссукуна, Чаеуправления и, конечно же, Моссельпрома. Причем, утверждая торговые марки, реклама Маяковского везде оставалась социально насыщенной и социально направленной. Таковы не только агитлубки 1923 года, но и многие отнюдь не утилитарные как будто бы произведения (скажем, вся заключительная глава поэмы «Хорошо!»). Таковы в основе своей и коммерческие тексты:

Вооружись в Госиздате учебной книгой.

Свет и знание в деревню двигай! [V, 265]

Своей непосредственной обязанностью поэт полагал продвижение, отстаивание интересов «государственных, пролетарских организаций, контор, продуктов» [XII, 57] При этом в статьях всё того же 1923 года имеющимся, весьма тусклым, официальным объявлениям он противопоставляет блестящие примеры рекламы. Современные исследователи подчеркивают, что «работая в период НЭПа в Моссельпроме, В. Маяковский выступал против серости и канцеляризма в рекламе», и это относится не к одним установкам – в особенности, к самой реализа-

Мозер

только у ГУМа [V, 274],

а раз для него излишни дополнительные аргументы, то и тексты тяготеют к лаконизму. Излюбленная форма – двустишие или четверостишие с непререкаемо жесткой внутренней организацией («От игр от этих // стихают дети. // Без этих игр // ребенок – тигр»). [V, 278] Тем не менее они не всегда замкнуты в себе – порой как раз наоборот склонны разворачиваться серийно. Е.Ю. Сафронова отмечает эту тенденцию в связи с циклом, посвященным галошам «Резинотреста», но в еще большей степени это относится к брендированию Моссельпрома, многие фрагменты которого связаны единым рефреном¹³³.

Поэт считал для себя необходимым откликаться по множеству поводов: «В области халтурщины я не работал, но я никогда не отказывался ни от какого стихотворения, ни на какую тему современности, начиная от стихотворения о кулаке и кончая стихотворением о кошке и о кошачьих шкурках Госторга и т.д.». [XII, 426] При этом – обратим внимание на начальную фразу – он оспаривает тех (например, С. Есенина, писавшего: «Есть Маяковский, есть и кроме, Но он, их главный штабс-маляр, Поет о пробках в Моссельпроме») кто обвинял его в низкопробности создаваемого для практических нужд¹³⁴. Маяковского явно поддерживало получаемое признание: и на Международной художественной выставке в Париже (1925 год), и – в особенности – со стороны широкой публики, позаимствовавшей некоторые слоганы в свою обиходную речь. [V, 455-456]

Творец активно шел навстречу массам, осваивая все новые и новые пространства, иногда весьма далекие от собственно художественных. Его соавтор А. Родченко вспоминает: «Работали с огромным подъемом <... > Это был ажиотаж и не из-за денег, а чтобы продвинуть новую рекламу всюду. Вся Москва украсилась нашей продукцией. Вывески Моссельпрома – все киоски наши. Вывески Госизда-

¹³³ Сафронова Ю. Указ. соч. С. 215.

¹³⁴ Есенин С. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1961-1962. Т. 2. С. 176.

ность реализовать на практике свои самые фантастические мечты.

Однако никакое «монистическое» объяснение не позволяет увидеть реальную противоречивость этого процесса, в частности никакая «поэтическая идеология» не позволяет «переквалифицировать» поэтическое слово в агитационное и рекламное – везде ощущается внутренняя конфликтность, что хорошо заметно на примере статьи Маяковского «Как делать стихи». В теоретической своей составляющей она – на самом деле о том, как делать агитацию и рекламу техническими средствами стиха, это ее прямой смысл. А вот в части «примеров» мы наблюдаем совершенную несводимость практики к собственной теории. «Поэтическая идеология» Маяковского в послеоктябрьский период дает сбой именно как поэтическая: поэзия, за исключением начального периода «совпадения» революционного, утопического, авангардного и лично-романтического, осуществляется во внутреннем конфликте, мучительном самоотождествлении-противоборстве с ней. Зато агитация и реклама составляют внутри условной «поэтической идеологии» область наименьшей внутренней конфликтности, наиболее соответствуют теоретическим положениям. Можно сказать, что агитация и реклама и есть закономерная реализация «поэтической идеологии» советского периода. Лирический субъект и его «самостояние» как бы снивелированы перед лицом государства, но мощь лирического дара Маяковского и глобальность его житнетворчества и житнестроения позволяют и в советский период совершать поэтические прорывы.

Статья «Как делать стихи» написана не совсем о том, о чем заявлено в названии. Ее настоящего объекта – «поэзии инженерного порядка, технически вооруженной», созданной по тем же правилам, что и «поэзия массового порядка», т.е. «чистая» агитационно-рекламная продукция, вне поля притяжения лирического субъекта (центрирующего своим житнетворчеством и житнестроением поэтический космос), – не существует в природе. Стихотворение «Сергею Есенину» иллюстрирует вовсе не теоретическую схему технической работы, а как раз обратное – грандиозность заочного диалога «о времени и о себе», диалога Поэта с Поэтом. Говоря современным языком, статья – теоретический симулякр, ненамерен-

ный или, точнее говоря, полунамеренный, поскольку поэт отчетливо сознавал масштаб приносимой жертвы.

Реальная дифференциация послеоктябрьской поэзии Маяковского проходит, таким образом, не по линии «массовая»/«инженерная», как считал сам поэт, а по другому принципу. Его можно назвать принципом полной или неполной функционализации художественного текста. Задачи полностью функционализированных текстов исчерпываются пропагандой, агитацией, рекламой, к ним реально применима вышеописанная схематизация, где «художественность» носит исключительно технический, служебный характер. Но «Сергею Есенину», как и ряд других известных произведений, при всей их публицистичности, при всей «нагруженности» «инструментальными» задачами, - произведения художественные, не поддающиеся полной функционализации. Однако в «теории» Маяковского их как бы нет, теоретически они замещены «поэзией инженерного порядка», т.е. той же полной функционализацией. Отсутствие четкой границы между первыми и вторыми, прорывающаяся и в стихах, и в статье неоднозначность рефлексии поэта над своим творчеством переносят решение вопроса в другую область – наличия (отсутствия) и степени проявленности в текстах традиционного центра лирики, а именно лирического субъекта (героя), способного восстанавливать даже в агит-текстах полноту лирической содержательности.

В первых же послеоктябрьских статьях поэта мы видим своеобразное равноправие и «равносущность» двух революций»: социальная революция опустошает мир и народную душу для «великого сева», но сам этот «сев» есть новая эстетическая реальность, эстетическая переделка мира в заданном идеологией направлении. Пафос ультраромантической утопии планетарного масштаба пока что объединяет идеологическое и эстетическое в общем порыве, а не подчиняет второе первому. Авангард стремится стать жизнью, жаждет прямого действия, ищет возможности эффективной функционализации.

В поэзии в этот момент результаты неоднозначны: в лучших стихах Маяковскому удастся отойти от чистой иллюстративности новых идей, удачно соединить

агитационно-политическое, утопическое и эстетическое, искренне и талантливо запечатлеть сам «дух времени» - однако данный успех не означал снятия противоречий как таковых, поскольку предельная упрощенность сопоставления поэта и пролетария как «товарищей в рабочей массе» непротиворечива на уровне лозунга, в момент призыва, но как поставленная перед самим собой новая жизнетворческая (а теперь уже и жизнестроительная) задача чревата постепенным обострением игнорируемых проблем. Фундаментом для готовящейся прикладной функционализации в сознании Маяковского является не только совпадение революционного, утопического и романтического, но и авангардное неразличение материального и духовного; к этому стоит добавить и проистекающее сразу из нескольких источников снятие оппозиции «я – мы» (революционная утопия имеет коллективистский характер; авангард в силу своей пограничности готов к снятию любых оппозиций; романтическая «безвыходность» дооктябрьского лирического бунта также приводит поэта к «спасительному» «мы»). Можно сказать, что уже в первый послереволюционный год образуется настоящая «гремучая смесь», результатом действия которой оказывается, с одной стороны, неуклонный процесс агитационно-рекламной функционализации творчества, с другой – продуцирование внутреннего конфликта поэта и агитатора.

Чем успешней будет происходить эта функционализация, чем успешней будет развиваться пропагандистско-агитационно-рекламный проект Маяковского, тем больше будет расти зависимость эстетики от идеологии, лирики от агитки и «практической пользы», тем глубже и неразрешимей становится внутренний конфликт, потому что он носит не индивидуальный, а родовой характер.

Агитация и пропаганда мыслятся теперь как главное средство преодоления «ропота масс», вообще как главное оружие и власти, и деятелей искусства. Так эстетический авангард в лице одного из своих величайших представителей переходит на дискурс идеологии, дискурс власти, самым своим переходом отрицая наличие каких-либо границ между политическим и эстетическим. Поскольку это добровольный выбор, сделанный Поэтом с большой буквы, дальнейшая функцио-

нализация собственного творчества (от сатиры до рекламы) не служебна, а директивна – не случайно в конце жизненного и творческого пути, в поэме «Во весь голос» поэт не только «вылизывает чахоткины плевки шершавым языком плаката», но и командует поэтическими войсками. А еще раньше, в «Разговоре с фининспектором о поэзии» сформулирована эта двойная позиция: «А что, если я народа водитель и одновременно – народный слуга?». [VII, 123] Уникальность позиции Маяковского как раз в том и заключается, что из современников только он и мог всерьез претендовать на обе части этой формулы.

Полная функционализация искусства, теоретический результат которой мы видели в статье «Как делать стихи», изначально базируется не на принижении его роли, а как раз напротив – возвеличивании его до реальной политической силы, сопряженной самой социалистической революции, делающей с ней одно самое главное в жизни дело. Так понимаемое искусство просто обязано заниматься «повесткой дня», решать насущные политические, экономические, культурные задачи, оттачивать себя как незаменимый инструмент в борьбе за «светлое будущее». Исходя из этого, агитационная, а затем и рекламная деятельность Маяковского, реализуемая и практически, и теоретически – естественная актуализация этого нового положения футуризма (=истинного искусства). Собственно говоря, социальная область действия этого нового искусства совпадает с его четкой установкой на функциональность и диктуется моментом, «злостью дня». Эстетическое здесь отождествлено с политическим и социальным через функциональность и политический момент. Поэтому и агитация, и реклама, и производственный пафос, и «плановая» сатира занимают привилегированные теоретические позиции в сознании Маяковского в строгой зависимости от текущей ситуации.

Можно по этапам рассмотреть этот процесс функционализации. Первой вехой здесь стало не подчинение искусства победившей идеологии и государству, а осознание сопряженности и равноправия футуризма и революции, своеобразное взаимопроникновение их в творческом сознании.

Работу в РОСТА и Главполитпросвете можно считать вторым, уже чисто

«маяковским», этапом развития общей концепции – сопприродность двух революций, способность футуриста быть на переднем крае борьбы (а это для авангардиста принципиально) были подтверждены фактически. Свое место заняло и «самопринуждение», «эстетика долженствования», двойной императив эпохи и авангардности, теперь освоенное в каждодневной работе.

Этот этап принципиально важен в осознании различий между Маяковским и прочими «лефовцами» уже в 1923-1925-м годах. Для авангардиста, пошедшего ва-банк, поставившего всё на «прыжок в будущее» в виде социальной революции, теория и практика должны быть неразрывны (при всех внутренних сложностях), питать и утверждать друг друга, непрерывно воспроизводить единство, взаимопроницаемость, тождественность идеологического, «фактического» и эстетического. Это внутренне конфликтное единство может обеспечиваться только колоссальным напряжением творческой воли и огромного таланта, реализующегося как бы «вопреки» иссушающим теориям (на самом деле амбивалентно: и по ним, и вопреки), что объясняет и глубокую внутреннюю усталость, «износ» поэта к концу 1920-х годов.

«Производственная пропаганда в искусстве» развернулась в журнале «ЛЕФ», который и был создан, прежде всего, для этой цели. Данные выступления: «За что борется Леф?», «В кого вгрызается Леф?», «Кого предостерегает Леф?», «Товарищи – формовщики жизни!», «Агитация и реклама» и др. составляют, на наш взгляд, третий этап становления общей агитационно-рекламной концепции как современной «формулы искусства», отвечающей императивам эпохи и задачам текущего момента.

Четвертым этапом можно считать окончательное теоретическое оформление концепции в статье «Как делать стихи», после чего для поэта наступило время мучительных раздумий о «месте поэта в рабочем строю», скрытая констатация неразрешимых противоречий между идеалом и реальностью, лирикой и агиткой, попытки вернуться к лирическому «Я», не отказываясь от обретенного «великого чувства по имени «класс». Эта неразрешимая коллизия залегает глубже любых

концепций и требует обращения к лирическому субъекту как таковому.

Реклама воспринимается поэтом как продолжение агитации (несущей глобальную жизнестроительную нагрузку) другими средствами, – это оружие, позаимствованное у буржуазии, которое надо срочно освоить, а освоив, направить по адресу. Функционализированное искусство неотделимо от насущных задач, которые формулируются в «поле власти», однако эту работу надо наполнить творческой энергией, вдохнуть в нее пафос грандиозной переделки мира и человека – одухотворить рекламу как великое дело, как новую захватывающую форму агитации, позволяющую сражаться и выигрывать «на чужом поле», где раньше властвовала буржуазия.

Поскольку агитационно-рекламное творчество занимало в самосознании поэта важнейшее место, то к этому делу он относился с максимальной отдачей и во многом был талантливим первопроходцем, осваивавшим саму логику рекламы, ее изобразительные и убеждающие возможности. Однако внутреннее согласие лирика и агитатора-рекламщика оказалось в конечном счете недостижимым (именно потому, что агитация и реклама не были просто прикладной работой, а заняли в житнетворческом самосознании «не свое» место).

3. МАЯКОВСКИЙ-ИМИДЖМЕЙКЕР

3.1. Традиционные формы субъектного самопредъявления поэта (современный взгляд)

Как точно отметил В. Вейдле, «искусство можно рассматривать как чистую форму; беда в том, что как чистую форму его нельзя создать. Без жажды поведать и сказаться, выразить или изобразить не бывает художественного творчества»¹³⁷. Уже этот факт заставляет воспринимать конципируемый Маяковским 1920-х годов «полный функционализм» творчества (воплощенный в частности в том, что агитационно-пропагандистские задачи претендуют на замещение всей содержательной сферы поэзии, а рекламная деятельность получает высший жизнестроительный статус) как грандиозный самообман, тем более чреватый трагическими последствиями, чем успешнее проходит функционализация.

В предыдущей главе мы рассмотрели ее ход и процесс мутагенеза не только традиционных, но и авангардных представлений о творчестве в аспекте так называемой «поэтической идеологии» Маяковского (мы принимаем термин Р. Попоновой с необходимыми оговорками), т.е. собственно концептуальной стороны вопроса. Однако как семантику и прагматику самой функционализации, так и ее глубинное воздействие на поэтический мир и самого художника нельзя сколько-нибудь полно очертить без обращения к важнейшей родовой черте лирического поэта¹³⁸.

По точным словам того же В. Вейдле, «трагедия искусства - это прежде всего

¹³⁷ Вейдле В. Указ. соч. С. 277.

¹³⁸ Принципиальным здесь является суждение Р. Якобсона: «Маяковский воплотил в себе лирическую стихию поколения. “Широкие эпические полотна” ему глубоко чужды и неприемлемы. Даже тогда, когда он покушается на “кровавую Илиаду революций”, на “Одиссею голодных лет”, вместо эпопеи вырастает только героическая лирика громадного диапазона – “во весь голос”» (Якобсон Р. Указ. соч. С. 9).

трагедия художника»¹³⁹. К лирической поэзии данное суждение приложимо в высшей степени, причем сложность заключается и в том, что субъект творчества в лирике настолько «включен в текст», что трудно, порой невозможно разделить авторские «лирические маски», авторское сознание и лирического героя, обобщенное и индивидуальное и т.п. Эта «включенность» диктует и особый статус самого лирика в литературе: «Воплощением поэзии, живым ее олицетворением выступает всегда сам поэт. <...> если именованная прозаик, писатель, литератор естественно воспринимаются как синонимы, то поэта литератором или писателем не назовешь. Ибо при неоспоримой первостепенности того, что им пишется (и печатается), здесь неизбежно встает вопрос о личности и судьбе автора»¹⁴⁰. «Русский поэт – это, конечно, не только строчки, но и «другие долгие дела», и прежде всего личность, образ, миф» – заметил однажды Василий Аксенов, и процитировал при этом как раз Маяковского, на практике утверждавшего теорию жизнестроения¹⁴¹.

Таким образом, если подходить к нашей теме не с «концептуальной» стороны, а со стороны субъекта творчества (вспомним о его единстве как отправной точке), то речь должна идти сразу о нескольких формах его присутствия. Во-первых, это образ поэта как центр лирической системы¹⁴². Затем, в качестве конкретизации, – лирический герой, столь ярко у Маяковского проявленный. Через

¹³⁹ Вейдле В. Указ. соч. С. 271.

¹⁴⁰ Быков Л. П. Русская поэзия 1900-1930-х годов: проблема творческого поведения: дис. в виде науч. доклада докт. филол. наук. Екатеринбург, 1995. С. 3.

¹⁴¹ Аксенов В. Прогулка в калашный ряд // Вопросы литературы. 2012. № 4.

¹⁴² См.: «Лирическая система организуется образом автора. В зависимости от соотношения автора и форм выражения авторского сознания можно наметить несколько типов лирических систем. Есть случаи, когда автор выражает себя через одну форму, и система ею исчерпывается: он предстает перед нами либо только как лирический герой, либо лишь в форме поэтического мира. Такие лирические системы мы будем называть одноэлементными. В других случаях автор выражает себя через выбор, сочетание и соотношение различных форм» (Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С.105).

категорию творческого поведения¹⁴³ данные формы связываются с живой личностью автора в ее «внестиховом бытии».

К этим традиционным для литературоведения категориям, на наш взгляд, требуется добавить еще одну, весьма сложную, категорию социокультурного плана. Уже в раннем футуризме одна из главных его характеристик – настойчивость, демонстративность, публичность эпатажной самопрезентации, формирующая как групповой, так и персональный имиджи участников движения. Полная агитационно-пропагандистская и рекламная функционализация творчества, вытеснившая собственно лирические задачи из самопонимания поэта, попытка соединить «я» и «мы» во всем объеме художественного мира, который мыслится теперь как строительная площадка социализма, т.е. весь устремлен вовне, в жизнь, – делают категорию имиджа, как минимум, не менее важной, чем традиционные. Ведь имидж, если суммировать большинство его разнородных определений (к ним мы еще обратимся), – это такая самопрезентация, которая отличается умышленностью и функциональной целесообразностью (имидж нужен для чего-то), а кроме того, содержит возможности управления поведенческими стратегиями и манипулирования сознанием реципиентов. Имидж не просто соединяет художника и общество – это образ «нацеленный», программируемый, наделенный недвусмысленной прагматикой, превращающий эстетическое в инструмент воздействия на аудиторию. Известно по многочисленным свидетельствам, как Маяковский эксплуатировал свой высокий рост и зычный голос, как превращал каждое поэтическое выступление в ораторское, как жаждал и умел достигать нужного впечатления аудитории, как работали на это сама стиховая система с ее напряженной то-

¹⁴³ «Категория творческого поведения дает возможность научно осмыслить концептуальные соответствия и переключки между <...> теми характеристиками художественного мышления поэта, которое определяют метасюжет его поэзии, стилевой ее облик и воплощенное в ней представление автора о поэтической личности, а с другой – со всем, что в совокупности очерчивает внестиховое его бытие, открытое общему вниманию: это – литературное имя, внешность, психологические данные, семейная и дружеская среда, публичное формулирование взглядов, отношения с другими стихотворцами (в том числе – предшественниками), также с читателями, издателями, властями и иные подробности биографического плана...» (Быков Л. П. Указ. соч. С.17)

ником и «лесенками» и выдвинутый на первый план лирический герой.

Категория имиджа представляется нам в этих условиях наиболее эффективным средством характеристики субъекта творчества в аспекте агитационно-пропагандистской и рекламной функционализации – разумеется, в соотношении с образом поэта и лирическим героем, а также категорией творческого поведения. Но, прежде чем рассматривать, как складывался и трансформировался имидж, в чем он помогал реализовать потенциал творческого «я», а в чем деформировал его, необходимо охарактеризовать применительно к Маяковскому важнейшие черты образа поэта и лирического героя, поскольку имидж поэта как бы «надстраивается» над ними, не может быть создан помимо них, без той основы, которую они дают публичной самопрезентации.

Основные черты лирического героя и раннего, и послеоктябрьского Маяковского многократно описаны в исследовательской литературе, мимо них нельзя пройти при обращении к текстам, поэтому выделим только важные для нас моменты. По терминологии Б.О. Кормана, творчество Маяковского в аспекте «сферы субъекта» можно отнести к «одноэлементной лирической системе»: автор всецело выражает себя в одной форме, а именно лирического героя. Тем не менее это не один и тот же, не самотождественный герой на всем протяжении творческого пути, но и не череда лирических масок, каждая из которых открывает разные грани символизма «современной души» (Блок), и не носитель романтической природно-фольклорной гармонии, не способный в силу разных обстоятельств совместить ее с реальным миром, но убедительный даже своим «хулиганством» («синие твои глаза в кабаках промокли» – Есенин). С одной стороны, «осмысление В. Маяковским себя в качестве творческой личности словесно закреплено в каждом его произведении», причем герой отчетливо узнаваем своей огромностью, безапелляционностью, декларативностью и т.п., а с другой – можно выделить сложные синтетические формы субъектного самопредъявления: а) маргинальное «я» раннего творчества (до 1917 г.) / маргинальное «мы» раннего творчества; б) тоталитарное «я» советской эпохи / тоталитарное «мы» советской эпохи, ин-

тегрированное в рамках революционной культуры и соцреалистической эстетики»¹⁴⁴.

Можно сказать, что диапазон образа поэта как центра лирической системы в содержательном плане чрезвычайно широк: от поэта одиночества и маргинального бунта до певца революции и поэта масс – но при этом неизменны грандиозный масштаб развертывания героя (космос, государство), монументальность физического явления в мир («версты улиц взмахами шагов мну» – I, 210 ; «иди сюда, / иди на перекресток / моих больших / и неуклюжих рук» – IX, 388), прежде всего как Поэта, обладателя Голоса («мой крик в граните времени выбит, / и будет греметь и гремит» – I, 74; «мир огромив мощью голоса» – I, 175), вызов «мирового масштаба» (например, солнцу – «возьму и убью солнце» – I, 73; «в упор я крикнул солнцу: «Слазь!» – II, 36) – в целом неизменность гиперболизации, «громадности»; в ранней отверженности возникает обобщенность пафоса, позволяющая легко переходить от «я» к «мы», осуществлять «массовость» («Перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, / будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь» – I, 53; «мы, каторжане города-лепрозория...» – I, 346), а в послеоктябрьском победном самоутверждении вместе «с бойцами и страной» вдруг слышится одиночество («Вот и жизнь пройдет, как прошли Азорские острова» – VII, 19). Это связано как с типологическими возможностями фигуры лирического героя, так и со спецификой их реализации в конкретном герое Маяковского.

Получая возможность стать художественным двойником автора, выражать и воплощать его субъектность вплоть до конкретного биографизма ситуаций, портретных и бытовых деталей, такой «автобиографический», «автопсихологический» лирический герой в то же время (не снижая степень родства с автором, а, напротив, доводя это родство до степени квинтэссенции) «автоперсонажен», т.е. является отделенным от автора объектом художественного изображения, подчиняющимся авторской воле и художественным задачам. Эта двойная природа лириче-

¹⁴⁴ Маркасов М. Ю. Указ соч. С. 8, 11.

ского героя позволяет варьировать в нем «субъектное» и «объектное», личностное и «ролевое», биографически-конкретное и социально-обобщенное в самых различных комбинациях и пропорциях (например, лирический герой может воплощать авторский эмоционально-оценочный план, но иметь совершенно неавторскую «социальную биографию», как в «чердачном цикле» А. Блока). Автор может «играть» с героем (вернее, с читателем, воспринимавшим, например, бесконечный «поединок с любовью» героини ранней ахматовской поэзии как лирический дневник с реальными «историями»), но и герой в состоянии «играть» с автором, переосмысляя его судьбу в глазах читателей и заставляя его самого воспринимать свою «литературную личность» как предмет рефлексии над собой¹⁴⁵. В лирическом герое «реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта»¹⁴⁶.

Для такой, говоря словами Блока, «нераздельности-неслиянности» требуются, конечно, единый эмоциональный настрой, внутреннее единство тематики и проблематики (при всех внешних изменениях). Маяковский обладал этим в полной мере и даже большим – единством своей «внутренней темы» мессианского явления в мир как Поэта и как, по уже приводимой лаконичной характеристике М. Гаспарова, «площадного митингового оратора», «от проповедника улицы, "крикогубого Заратустры" в первой его поэме до "агитатора, горлана, главаря" в последней», более того – «и в реальном поведении старался вписываться в этот образ - отсюда его страсть к публичным выступлениям, свойский тон и зычный голос перед публикой, многократно описанные мемуаристами».

С этой «голосовой», ораторской, агитаторской стороной лирического героя

¹⁴⁵ «Теория лирического героя <...> склонна усматривать в биографическом авторе прототипа того лирического "я", что возникает в стихах. Меж тем не менее (если не более!) уместно говорить о зависимости обратной: когда стихами творимый образ становится поэтическим прототипом для автора, диктуя ему определенные условия в сфере и не литературной» (Быков Л. П. Указ. соч. С. 16)

¹⁴⁶ Гинзбург Л. О лирике: монография. М.: Инстрада, 1997. С. 149–150.

(и автора) напрямую связано творческое поведение Маяковского. Л.П. Быков по данному признаку вписывает его в типологический ряд: «...образовавшие его авторы сближаются в творческой ставке на пафос, декламацию, на "риторическое усиление", о котором в связи с поэзией В. Маяковского говорил в начале 20-х годов М.М. Бахтин. <...> Конечно, не у каждого из них столь демонстративно, как у создателя поэм "Облако в штанах" и "150 000 000", обнаруживается "голосовая связь" с аудиторией ("Ему нужна не бумага, а глотка", – уверял К. Чуковский). Но каждому в той или иной мере присущи такие свойства, как безусловная отзывчивость на импульсы "внешней" действительности, жесткий рассудочный контроль над выражаемой эмоцией, сочетаемый со стремлением укрупнить ее, стиховое мышление фразой, подчеркнутая обращенность стиха к кому-либо и установка на воздействие, повышенный интерес к вопросам поэтической "технологии". Объединяет этих авторов также и то, что сами они, и их стихи обнаруживают склонность к "учительству"»¹⁴⁷.

При всей верности этой типологии, категории творческого поведения оказывается явно недостаточно, чтобы выделить Маяковского из ряда (ряд слишком объемный и «разношерстен»), но это легко делается на уровне лирического героя. «Риторическое усиление» в нем столь велико, что происходят невероятное укрупнение и материализация (в духе авангарда), казалось бы, «идеальных» компонентов поэтической личности. Получается двойной эффект: с одной стороны, герой «весь из мяса», «грубо-зримый», может сказать о себе, что он «выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни» [I, 192] («антиэстетичная» экспрессия предельно подчеркивает физическое, а не «метафизическое») – но в то же время он, в отличие от других, может себя «вывернуть», «чтобы были одни сплошные губы» [I, 175], то есть предельная риторическая «материализация» одновременно является залогом духовных свершений, своеобразным «пьедесталом», на котором ораторствует Голос невиданной мощи и масштаба.

¹⁴⁷ Быков Л. П. Указ. соч. С. 31–32.

На укрупнение и материализацию ипостасей «человека из мяса» и «Поэта» в лирическом герое работают общие законы авангардистской поэтики Маяковского. Вспомним хрестоматийные примеры буквализации стертых метафор «нервы шалют» и «пожар сердца» из первой части «Облака в штанах»: риторическое нагнетание «внутренней формы» образа («забытого» в метафоре прямого значения) создает не просто экспрессивную, но гиперболически-экспрессивную и предельно динамичную картину. Соединение экспрессии, гиперболизма и динамичности, доведенное до «предела громкости», – вот основной способ предъявления героя читателю, а если вспомнить эксплуатацию поэтом своего роста и голоса, то скорее зрителю и слушателю. Можно сказать, что изначально задуман «сквозной» для жизни и стихов (т.е. изначально жизнетворческий) герой-декларация, герой-невиданное зрелище, а текст разворачивается как сцена для его демонстрации или воздвигается как трибуна для его рева в толпу. Даже память мобилизуется ненасытной жаждой героя покорять и ораторствовать, при этом «выворачивая» себя напоказ (используются разные части тела):

Память!

Собери у мозга в зале

любимых неисчерпаемые очереди.

Смех из глаз в глаза лей.

Былыми свадьбами ночь ряди.

Из тела в тело веселье лейте.

Пусть не забудется ночь никем.

Я сегодня буду играть на флейте.

На собственном позвоночнике. [I, 199]

Причем этот герой-декларация, герой-зрелище вовсе не плакатен – как точно писала Л. Гинзбург, в основе поэтики Маяковского контраст не только высокого и низкого, но и внутренне очень активный контраст обобщенного и конкретного, а «вещи» необычно метафоризированы именно в своей телесности: «Предметность, вовлеченная в небывалый строй преобразенных значений, – таков один из синте-

зов Маяковского. Ему соответствует синтез лирической личности. Герой Маяковского обобщен до масштабов Человека, и он же доведен до конкретности современного человека. <...> Вероятно, со времени Пушкина русская лирика не знала биографичности, введенной в столь прямой форме – с именем любимой женщины, с именами родных и друзей («сквозь свой до крика разодранный глаз лез, обезумев, Бурлюк»), с адресом не метафорическим, а настоящим...»¹⁴⁸.

Действительно, гиперболизму образности, эмоциональному накалу в герое соответствует воплощенная с неменьшей риторической силой психологическая конкретика:

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир. [I, 201]

В лучших произведениях раннего Маяковского поражает эта интенсивность предъявления зрителю-слушателю героя-зрелища во всем риторическом великолепии (т.е. невероятной эффектности и эффективности тропов, фигур, ритмики и пр.), во всей одновременности высокого и сниженного, обобщенного и биографически-конкретного, на театральной сцене размером с мироздание, где «кинематографически» меняются крупный, общий и «вселенский» планы:

¹⁴⁸ Гинзбург Л. Указ. соч. 372-373.

Может быть, от дней этих,
жутких, как штыков острия,
когда столетия выбелят бороду,
останемся только
ты
и я,
бросающийся за тобой от города
к городу.

Будешь за́ море отдана,
спрячешься у ночи в норе –
я в тебя вцелую сквозь туманы
Лондона
огненные губы фонарей.

В зное пустыни вытянешь кара-
ваны,
где львы начеку, –
тебе
под пылью, ветром рваной,
положу Сахарой горящую щеку.

Улыбку в губы вложишь,
смотришь –
тореадор хорош как!
И вдруг я
ревность метну в ложи
мрущим глазом быка.

Вынесешь на́ мост шаг рассеян-
ный –
думать,
хорошо внизу бы.
Это я
под мостом разлился Сеной,

зову,
скалю гнилые зубы.

С другим зажгешь в огне рыса-
ков
Стрелку или Сокольники*.
Это я, взобравшись туда высоко,
луной томлю, ждущий и голень-
кий.

<...>

Быть царем назначено мне –
твое личико
на солнечном золоте моих монет
велю народу:
вычекань!
А там,
где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет ре-
ка торги, –
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелую во мраке катор-
ги.

Слушайте ж, забывшие, что небо
голубо́,
выщетинившиеся,
звери точно!
Это, может быть,
последняя в мире любовь
вызарилась румянцем чахоточ-
ного.

[I,191-208]

Диапазон предъявления героя – от психологически-конкретного и кинематографически-наглядного «мрущего глаза быка» до Абсолюта «последней в мире любви» (и тут же снова и конкретизация, и романтическая символизация футуристическими средствами – «вызарилась румянцем чахоточного»), героиня под

стать ему, но в то же время конкретно-биографична («имя Лилино»), а сцена послушно то наполняется зрителями, то опустошается до «глухой вселенной» с днями, «жуткими, как штыков остря» (ибо главный противник «человека из мяса», жаждущего немедленного чуда любви и преобразования мира – время, история. Эта вражда с временем сыграет позже определяющую роль в судьбе лирического героя).

В основе героя Маяковского не только романтическое начало, но именно оно фундаментально. Как пишет Л. Гинзбург, «единство личности – неотъемлемый признак романтизма», к тому же «романтическая личность, при всем ее индивидуализме, мыслилась непременно обогащенной внеличными ценностями, которыми она обосновывает свою собственную ценность» и эти «внеличные ценности <...> по отношению к эмпирическому бытию человека – некая высшая, идеальная сфера»¹⁴⁹. Великий пример, имеющий типологическое родство с Маяковским по «бунтарско-романтической линии», – лирический герой Лермонтова, титаничный, предельно экспрессивный и, что самое важное, цельный во всей внутренней сложности и противоречивости: «Единый, повторяющийся образ становится оправданием романтической патетики, гарантией адекватности слов и жизненных реалий, становится организующим началом, обратившим в стройное и своеобразное целое пестрое наследие романтических элементов»¹⁵⁰. О той же новой и уникальной «единой мотивировке» для уже имеющих в культуре разрозненных черт применительно к Маяковскому писал, как мы указывали, М. Гаспаров.

Но, быть может, важнейшая философская предпосылка романтизма, внутри которого и возникла сама форма лирического героя, – убеждение в том, что «искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению и тождество это может распространиться на все, от вселенной, которая, по учению Шеллинга, есть художественное произведение бога, до эстетически осознанной судьбы отдельного человека. Реальная жизнь, биография человека начинает рассматриваться как по-

¹⁴⁹ Гинзбург Л. Указ. соч. С. 129, 121.

¹⁵⁰ Там же. С. 144.

строение, как художественная форма»¹⁵¹. В таком миро- и самопонимании – фундамент жизнотворчества и жизнестроения вообще.

Единство творчества, романтическое единство личности – но как возможно единство героя при переходе от «я» к «мы», от индивидуалистического бунта к борьбе за «огосударствление» и функционализацию поэзии? Ответ здесь лежит не только в сфере авангардного художественного проекта переделки жизни искусством (о чем мы уже говорили), и не только в «безопорности» маргинального бунта, заставляющей искать сверхличные опоры (и не находить их, пока радикально не изменится ситуация расстановки мировых сил).

Грандиозность поэтической личности, способной удержаться на высоте трагического, на остриях кричащих противоречий, требует общезначимого, ей тесно в рамках индивидуалистического бунта («я для меня мало»), она выходит в социум, как на огромную сцену, дающую ей истинный масштаб. «Рычаг, которым молодой Маяковский приподымает свой поэтический мир, – это Человек, личность тем более грандиозная, чем она социальнее. Так Лермонтов – самая интенсивная личность русской поэзии XIX века – с неизбежностью переходил от самоосознания к осознанию себя выразителем поколения». И, что знаменательно, «несмотря на центральное положение и гиперболические размеры авторского я, молодой Маяковский пребывает, в сущности, вне декадентства, в особенности вне декадентского релятивизма и сдвигов в области добра и зла»¹⁵².

Именно этого масштаба и напряженности поисков сверхличного, причем социального сверхличного (в конечном счете того самого «светлого будущего» коммунизма, которое должно как можно быстрее стать настоящим) не могут понять и принять критики Маяковского, заостряющие внимание на одной стороне многочисленных антиномий лирического героя – злобе, мучительстве, агрессии,

¹⁵¹ Там же, С. 148–149.

¹⁵² Там же. С. 369, 371.

антигуманизме, терроризме и т.п.¹⁵³ Действительно, устранение этого масштаба сразу делает первоочередно актуальными «психоаналитические» трактовки (комплексы вечного подростка, травмирующее детство, «не та» любовь и т.п.) – но немедленно ведет к зачеркиванию и высмеиванию всего радикально-бунтарского, революционно-романтического сознания вообще. Едва ли это продуктивный путь, особенно если поэт безошибочно узнаваем даже по небольшим фрагментам и не имеет соперников на своем поприще не только в русской, но и в мировой поэзии.

С учетом же данного масштаба послеоктябрьская трансформация героя вполне объяснима. Она также подробно описана исследователями, мы же только сопоставим два взгляда, учитывающих реальный масштаб личности поэта и ее поисков, но по-разному.

По мнению Л.А. Булавки, Маяковский оказался едва ли не главным результатом «еще не построенного социализма», «выразил собою *идеальное* советской культуры, показав ее становление во всей полноте и остроте противоречий <...> стал экстремальным проявлением *сущности* советской культуры», доведя своей жизнью и деятельностью поэта до предела ее объективные противоречия. «...Получив благодаря его таланту свое яркое художественное выражение, они становились тем событием искусства, которое несло в себе принцип и общественную обязанность (да, именно обязанность), вменяемую всякому, - действительно

¹⁵³ «Недаром писалось о родстве Маяковского с Базаровым и Раскольниковым, к которым можно добавить Ивана Карамазова, Антипова-Стрельникова, а также Адриана Леверкюна, связанного, в свою очередь, с Ницше. Менее возвышенная линия пройдет через Смердякова, Петра Верховенского, Шарикова, героев «Механического апельсина» и лимоновского Эдичку. Таким образом, Маяковский предстает как рупор современного экстремизма – авангардизма – терроризма. В опровержение мифа о несовместности гения и злодейства Маяковский поэтом стал. Из смеси духовной пустоты, риторических ходулей и воспевания человека (т.е. себя), из ярости, отрицания и потрясения мировых устоев выросли трагические стихи о любви, гротескные обличения традиционных ценностей, остроумное снижение и пародирование классики, иронически-гиперболическая метафорика, маршеобразный гул революционной поэзии, языковое и стиховое новаторство, а вместе с тем – литературные воплощения примитивности, злобы, мучительства, мегаломании, демагогии и позерства – почти сто томов партийных книжек» (Жолковский А. К. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 274–275.).

разрешать эти самые противоречия. И это не было абстрактной декларацией <...> Маяковский как общественный феномен стал (диалектической смычкой), живым и уникальным пересечением того, что составляло главное в культуре и революции, а точнее - их синтезом, который можно назвать «гигантским социальным явлением (курсив Л. А. Булавки)».

Поэтому его надо расценивать не с точки зрения человеческих «недостатков», но именно как состоявшееся жизнетворческое явление: «Не только позиция поэта и его поэзия, но и многое другое в нем (чувства, стиль, вкус, воля, манеры, интонации и т.д.), спаянное энергией универсального творчества в единое целое, как раз и давало ощущение самой жизни, невиданной прежде. И в этой жизнеутверждающей убедительности, идущей от личности Маяковского, тонули все аргументы его идейных оппонентов. <...> Сущностную связь поэта с нарождающимся социализмом понимали не только у нас, но и за границей, воспринимая его там в первую очередь как полпреда СССР. <...> Поэта расценивали уже как свершившийся «результат» социализма, его квинтэссенцию, причем в человеческом воплощении»¹⁵⁴.

При всей неоднозначности подобной версии по причине ее очевидной политической тенденциозности ее нельзя назвать беспочвенной – в ней наилучшим образом осмыслен именно идеальный план искусства-жизнестроения в его персонафицированном виде. А это как раз план послеоктябрьского лирического героя Маяковского, то, как он себя позиционировал: от «я счастлив, что я этой силы частица» [VI, 304] до «я / себя / под Лениным чищу, / чтобы плыть / в революцию дальше» [VI, 234], от «мы идем / сквозь револьверный лай, / чтобы, / умирая, / воплотиться, / в пароходы, / в строчки / и в другие долгие дела» [VII, 164] до «я себя / советским чувствую / заводом, / вырабатывающим счастье» [VII, 94], от «поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката» [X, 284] до «читайте, завидуйте: я гражданин Советского Союза» [X, 71] и т.п. Однако такая вер-

¹⁵⁴ Булавка Л. А. Коммунизм возвращается. Маяковский // Альтернативы. 2006. № 2. // <http://www.alternativy.ru/node/186>

сия состоятельна только при одном условии – принятии самой социалистической утопии за идеальный план, а не за жестокий исторический эксперимент. Однозначный ответ на данный вопрос вряд ли возможен (ответ истории XX века скорее отрицательный), поэтому фундаментальное обоснование поэта и его героя здесь довольно зыбкое.

Гораздо «реалистичнее» версия В. Мусатова, отмечающего, что Маяковский, соотнося себя с Наполеоном, Дон-Кихотом, Христом, обращался не к прошлому, но «как бы к неким реликтовым фигурам, предвосхищающим масштаб будущего человека»¹⁵⁵. Однако романтическая утопия в жизни нереализуема, «победивший» авангард неизбежно «отменяет» сам себя, свою свободу и начинает становиться частью «жизнестроительного» проекта тоталитаризма¹⁵⁶. Вопрос, является ли «творческое поведение» футуриста после победившей революции все еще авангардным, или оно уже просто «агитационно-политическое», - дискуссионный, но очевидно, что феномен Маяковского расположен как раз на этой самой границе торжества авангарда и его самоотмены. Он действительно «поэт антиномий» во всех смыслах.

Вернемся к версии В. Мусатова, который вслед за Р. Якобсоном называет по-

¹⁵⁵ Мусатов В. Указ. соч. С. 27.

¹⁵⁶ Очень точным здесь является развернутое суждение М. Шапира о той грани, где авангард начинает разрушать себя: «...искусство авангардное отличается от агитационно-политического (ведь и то и другое социально активно и рассчитано на ответную активность). Агитационное искусство, во-первых, добивается сочувствия и сомыслия, а во-вторых, хочет сообщить активности адресата вектор. В отличие от него авангард просто «раздражает» обывателя, причем делает это попусту, бескорыстно, *из любви к искусству*. Реакция на него – не направленная, а броуновская, заставляющая «бежать на месте». Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые ими круги.

Понятно, что в этом «движении кругов» и есть квинтэссенция авангарда. Искусство объявляет «войну» быту, и все важнейшие события происходят в приграничной зоне. Это еще не быт — так далеко влияние авангарда не простирается, но это уже и не искусство. Это — эстетизированный артистический быт, так сказать, *среда обитания* (*bohème*), которую художник-авангардист всё время стремится расширить. Экспансия искусства в быт переворачивает иерархию ценностей: вторичное становится первичным, периферия – центром, прагматика определяет семантику и синтактику. Текст выступает не столько в эстетической, сколько в апеллятивной функции: важен не он сам, а характер его бытования, – текста же как такового может и не быть вовсе» (Шапир М. Указ. соч. С. 138.).

эму «Про это» рубежом для «автоперсонажного» лирического героя: «Оказалось, что можно отменить обветшавший социальный строй, но нельзя ликвидировать «чай» и «штопку носков» <...> абсолютная бездомность лирического героя, который уже прямо приравнивается к лермонтовскому Демону, была здесь катастрофичной, но по-особому, не так, как в ранних поэмах Маяковского. Получалось, что исчерпала себя не история, а поэтическая идея, нацеленная на ее преодоление, т.е. в конечном счете исчерпала себя революция. Для Маяковского это означало полную отторженность от будущего <...> А если учесть, что из прошлого он уже извергнут, то гибельный финал «Про это» прочитывается однозначно. Поэта убивает историческое и бытовое человечество. Убивает история»¹⁵⁷.

Дальнейшие «мучительные попытки» (отказ от пророческой миссии героя-поэта и передача ее вождю или самой революции; внутренне конфликтный возврат к «теме Маяковского», когда герой одновременно ощущает себя борцом за будущее и ненужным этому будущему, отжившим) преодолеть эту гибельность реальной исторической действительности для героя уже за пределами нашей темы. В любом случае «точку пули» нельзя назвать случайной, и в свете принятой Маяковским на себя миссии даже, казалось бы, «житейские» проблемы становились для поэта знаком внутренней катастрофы, в чем убеждены многие исследователи¹⁵⁸.

Итак, мы осветили важнейшие черты лирического героя Маяковского, необходимые для понимания особенностей построения поэтом своего имиджа, о котором – следующий параграф нашей работы.

¹⁵⁷ Мусатов В. Указ. соч. С. 27.

¹⁵⁸ См., напр.: Янгфельд Б. Ставка – жизнь. Маяковский и его круг. М.: КоЛибри, 2009.

3.2. Персональная имиджевая стратегия В. Маяковского на фоне группового имиджа футуризма

И образ поэта (а соответственно и лирический герой в случае его «автопсихологичности» и «автоперсонажности»), и имидж переводят живую личность в идеальное измерение культуры, но переводят по-разному. Образ выполняет – в широком смысле – универсальную функцию идентификации человека в культуре, репрезентирует его ценностно-смысловую сферу как процесс и результат самопознания «для себя» и «для мира». Имидж прежде всего является средством решения практических задач различного характера, он больше зависим от «мира» и часто определяется ситуацией. Как уже не раз отмечалось в работе, для авангарда (футуризма и Маяковского в частности) имиджевое позиционирование принципиально по многим причинам: авангардистская необходимость действовать на границе искусства и жизни, текста и общества, текста и власти, текста и толпы; демонстративность, публичность эпатажной самопрезентации, формирующая как групповой, так и персональный имиджи участников движения; полная агитационно-пропагандистская и рекламная функционализация творчества, вытеснившая собственно лирические задачи из самопонимания поэта, попытка соединить «я» и «мы» во всем объеме художественного мира, который мыслится теперь как строительная площадка социализма – и т.д. Но вопросы, как складывался и трансформировался имидж Маяковского, в чем он помогал реализовать потенциал творческого «я», а в чем деформировал его, нельзя рассмотреть без хотя бы краткого экскурса в имиджелогиию.

Молодость имиджелогии при значительном объеме понятия «имидж» (количество разноплановых объектов, к которым оно применимо) порождает множество совершенно разных определений, исходящих из оснований разных научных дисциплин. Как обобщает Т.В. Метляева, «имидж рассматривают как средство психологического воздействия на потребителя <...> как визуальные характеристики человека <...> как символический образ субъекта <...> как образ-

представление, в котором в сложном и определённом взаимодействии соединяются внешние и внутренние характеристики объекта <...> как оценку (в форме мнения) некоего объекта <...> Заметно увеличилось количество работ, посвящённых анализу понятий, сходных с понятием «имидж», таких как «образ», «мнение», «репутация»...»¹⁵⁹.

В имиджелогии есть как относительно простые определения имиджа, как, например, у А.Ю. Панасюка: «имидж человека – это мнение об этом человеке у группы людей в результате сформированного в их психике образа этого человека, возникшего вследствие прямого их контакта с этим человеком или вследствие полученной об этом человеке информации от других людей; по сути имидж человека – это как он выглядит в глазах других людей, или – что одно и то же – каково о нём мнение других людей...»¹⁶⁰ - так и сложные, многоплановые, где имидж представлен как социально-психологическое комплексное образование, включающее семиотические, когнитивные и образные аспекты, обладающее рядом свойств относительной константности, динамичности, ассоциативности, схематичности, незавершённости и т.п.¹⁶¹ «В трудах В. М. Шепеля представлен взгляд на имидж как на владение секретами личного обаяния и формирования облика личности с позиции ценностного подхода <...> Важное место в понимании данного культурного явления занимает мифологизация и архетипизация...»¹⁶², имидж рассматривают как зрелище и информационный продукт и т.п. В концепции имиджа как социально-культурного феномена он выступает иначе – как символический посредник социальной коммуникации, представляющий собой «знаково-символическую и в то же время аксиологическую систему, которая играет роль транслятора социаль-

¹⁵⁹ Метляева Т. В. Игровая модель формирования имиджа в социокультурном контексте: автореферат дисс. ... кандидата культурологии. Владивосток, 2009. С. 3.

¹⁶⁰ Панасюк А. Ю. Имидж: Определение центрального понятия имиджелогии // Доклад академика АИМ А.Ю.Панасюка на открытом заседании президиума Академии имиджелогии 26 марта 2004 года. // http://academim.org/art/pan1_2.html

¹⁶¹ См.: Петрова Е.А. Имидж и его изучение в современной науке. Известия академии имиджелогии. М.: РИЦ АИМ, 2005. Т. 1.

¹⁶² Метляева Т.В. Указ. соч. С. 4.

но значимой информации. В рамках данного подхода имидж объекта трактуется как заявленная от имени объекта аксиологическая позиция (программа), которая посредством знаково-символического языка адаптирует данный объект в социуме с целью моделирования ценностных ориентаций своих адресатов»¹⁶³.

В нашу задачу не входит сравнительный анализ определений и подходов: в аспекте нашей темы важны прежде всего основные, бесспорно выделяемые характеристики имиджа и технологии его построения. Однако важно, как имидж связан со своим носителем, отражает ли он реальные или вымышленные его свойства – ведь в зависимости от этого стратегия продвижения имиджа может быть аксиологически позитивной или манипулятивной. Не случайно среди определений имиджа есть и такие, которые подчеркивают именно возможность манипуляций¹⁶⁴. Однако и в более «нейтральных» определениях подчеркивается активность, направленность имиджа на аудиторию с целью не просто вызова реакции, но планомерного воздействия на многие стороны общественной жизни и отдельной человеческой личности: «Имидж - это система социального программирования духовной жизни и поведения людей общецивилизованными и ментальными стереотипами группового поведения»¹⁶⁵.

Нередко в качестве синонима имиджу употребляется понятие «репутация». Однако в нашем случае их легко развести: для бизнеса, для солидных компаний и корпораций и то, и другое есть результат направленного, программирующего воздействия на аудиторию (причем если имидж «работает» прежде всего на массового потребителя, то репутация создается гораздо дольше и ориентирована больше на саму бизнес-среду и экспертную сферу); в сфере же искусства (если речь не

¹⁶³ Кузьмина Е. С. Онтологический статус имиджа в современной культуре: автореферат дис. ... канд. культурологии. СПб., 2012. С. 8.

¹⁶⁴ Один из пионеров отечественной имиджологии О. Феофанов определял имидж как «образ-представление, методом ассоциаций наделяющий объект дополнительными ценностями (культурными, социальными, психологическими и т.д.), не имеющий основания для реальных свойств самого объекта, но обладающий социальной значимостью для воспринимающего такой образ» // Феофанов О. А. Агрессия лжи. М.: Дрофа, 1987. С. 59.

¹⁶⁵ Федоров И. А. Индивидуальный имидж как сторона духовной жизни общества: дисс. ... д-ра социол. наук. Тамбов, 1998. С. 43.

идет о шоу-бизнесе) репутация часто вырабатывается естественным путем как проверенное временем мнение профессиональной аудитории, критиков и рецензентов. А имидж – он, что называется, везде имидж, везде результат настойчивого «программирования», и в этом качестве искусству как таковому пограничен.

Современные модели формирования имиджа разнообразны, о чем говорит простое перечисление: «...трёхфакторная модель Е.А. Петровой, содержащая 1) психосемантический фактор «статусность», «престижность» (власть, авторитет, доминирование, сила), 2) фактор интегральной оценки («правильный» - «неправильный», «хороший», «плохой» и т.д.), 3) фактор «референтности», отражающий степень психологической близости воспринимаемого имиджа реципиентом. Коммуникативные технологии А.Ю. Панасюка, включающие передачу информации по следующим каналам: сознание - сознание; подсознание - подсознание; сознание - подсознание и подсознание - сознание. PR-технологии (Г.Г. Почепцов), которые формируются на пересечении четырех факторов: маркетингового, социологического, ситуативного и коммуникативного. Технологии индивидуального имиджирования посредством «телесно-ориентированной арт-терапии и личностно-центрированной психокоррекционной работы» В.Н. Футина. Технология построения индивидуального имиджа В.М. Шепеля, включающая три последовательных стадии: первая - имитационный образ; вторая - ролевой образ; третья - жизненный образ. Имидж-технология В.Г. Горчаковой, в которой постулируется взгляд на имидж как искусство»¹⁶⁶.

Однако необходимо отказаться от анахронического навязывания представлений современной имиджологии явлению столетней давности и обратить больше внимание на конкретные, вполне реальные средства создания имиджа, которые вполне могли быть задействованы футуристами. Это прежде всего основная стратегия построения имиджа – позиционирование, т.е перевод с языка «производителя» на язык «покупателя». «Брендан Брюс определяет позиционирование в рамках

¹⁶⁶ Метляева Т. В. Указ. соч. С. 11.

таких двух представлений: для кого именно данный объект (партия, лидер, попевец), почему можно быть заинтересованным в выборе именно его <...>. В связи с этим он разграничивает функциональные и психологические преимущества объекта. Функциональные преимущества раскрывают: ради чего существует данный объект, например, одежда дает теплоту, дом - кров и подобное. К психологическим преимуществам относится удовлетворение иных нужд: икра демонстрирует приверженность роскошной жизни, роллс-ройс – желание, чтобы тобой восхищались. Законом позиционирования становится первичность преимуществ над просто характеристиками»¹⁶⁷.

Затем это само коммуникативное пространство, которое строится по определенным закономерностям символического порядка. «Имидж можно трактовать как коммуникативную единицу, идеально соответствующую требованиям коммуникативного пространства»¹⁶⁸.

«Идеальной информационной единицей», по общему мнению, являются слухи - их главная особенность в том, что достаточно запустить слух определенного рода (интересный аудитории), как данное информационное сообщение будет распространяться само собой, не требуя подпитки в виде многомиллионного пропагандистского аппарата. Одновременно это возможность проверить реакцию общественного мнения на те или иные потенциальные действия.

Имиджевое поведение – это поведение знаковое (вызывающее у аудитории определенные стереотипные представления, ассоциации, начинающие «работать» на культурную идентификацию носителя имиджа, закрепление определенных представлений о нем и т.п.), поскольку незнаковое, по сути своей случайное поведение не может служить основой для коммуникативной кампании.

Важной стороной имиджа является его связь с мифом в широком смысле слова, какмыслеобразом. В имидже проявляются «такие черты мифологического сознания, как коммуникативность, целостность, символичность, иррациональ-

¹⁶⁷ Почепцов Г. Г. Профессия имиджмейкер. СПб.: Алетейя, 2001. С. 19.

¹⁶⁸ Там же. С. 9

ность, подражательность, не критичность <...> В результате облик личности выстраивается как системное представление, основывающееся на мифологических образах <...> миф - это своего рода сценарий, по которому выстраивается «сюжет» имиджирования. Оперирова образам, миф обеспечивает запоминаемость, узнаваемость, цельность имиджа, представляет собой структурную основу имиджа. Кроме того, в формировании имиджа личности следует опираться на архетипические образы, которые также служат основой разрабатываемого образа как врожденные источники представлений, регулирующие принципы формирования наших взглядов на мир, условия его осмысления и понимания»¹⁶⁹. Конечно, надо учитывать, что футуристы-имиджмейкеры не могли ориентироваться на работы Юнга и т.д – но ведь архетипическое мифотворчество вполне может разыгрываться и бессознательно: «Герой», «Вождь», «Мать», «Отец» и пр. – это древние символы культуры, оживающие в каждой персональной самопрезентации.

Обращаясь к футуристическому имиджетворчеству, мы можем прежде всего выделить стратегии формирования группового имиджа. С точки зрения позиционирования это был прежде всего продуманный скандал и эпатаж именно в той области, где, с одной стороны, уже существовали образцы девиантного «творческого поведения» (Франсуа Вийон, отдельные деятели французской художественной и поэтической богемы), а с другой, они не навязывались обществу, а представляли собой, говоря современным языком, персональные психические расстройства, социальную маргинальность или субкультурные образования. Из арсенала современной имиджевой рекламы (осведомленность, предпочтения, верность марке) футуристы могли рассчитывать только на осведомленность посредством эстетического шока – позиционировать себя не через преимущества (которых в глазах аудитории – и обывательской, и художественной – заведомо не могло быть), а через возмущение, ярость, отвращение, презрение – словом, яростный негатив. Это и было «ноу хау» авангарда – провоцирование прежде всего силы эстетической и

¹⁶⁹ Метляева Т. В. Указ. соч. С. 12.

прочей реакции, а не ее ценностного смысла. Скандальные декларации, эпатирующий облик («ряженые»), слухи один нелепее другого, обывательский ужас, турне по городам России и прочие способы привлечения внимания провоцировали именно силу реакции непонимания, а значит – целую гамму противоречивых версий и эмоций, запечатлевающуюся в мозгу аудитории – такое не забывается!¹⁷⁰

Они по-настоящему открыли столь частую в нынешней масс-медийной культуре известность через скандал. Разница, однако, в том, что за скандалом открывалось новое эстетическое пространство, целая вселенная художественной свободы (или произвола, в зависимости от позиции оценивающего). Они были первыми не в скандальности, а в новой, игровой, «антиценностной» форме позиционирования никому пока не видимой эстетической «запредельности» – и в этом качестве настоящими юродивыми (ибо по привычным стандартам они считались просто больными) индустриального века. Наиболее проницательные современники (прежде всего из тех, для кого революция была состоянием души) оказались способны к пониманию этого факта, пусть и истолковывали его по-своему. Так, Александр Блок в своей последней статье «Без божества, без вдохновенья» отметил значительность футуризма: он «отразил в своем туманном зеркале своеобразный весе-

¹⁷⁰ См. характерную запись Василия Каменского, как они в полном футуристическом облачении, предполагая скандал, возможность ареста, драку и т.п., втроем «серьезно, без улыбки» медленно и важно пошли по Кузнецкому, читая стихи. На этот уличный перформанс встречающиеся реагировали очень живо, «иные забегали вперед и тревожно спрашивали: « - Кто это? Сумасшедшие? С диких островов? Жокеи из цирка? Укротители? Факиры? Чемпионы французской борьбы? Индейцы? Йоги? Американцы? Почему собака у этого толстяка на щеке? Почему аэроплан у этого блондина на лбу? Почему у этого верзилы желтая кофта? Тише – они читают стихи, тише! Это поэты? Не может быть! Говорят по-русски, но ничего не понятно. Тише. Все понятно. Они предсказывают. Идиоты! Это вы – идиоты, а они – наоборот. Урра! Три Евгения Онегина! <...>

Дочка бросилась к нам:

- Какая красота!

Барынька рванула дочь за рукав:

- Таня, уйди, уйди. Тебя могут изуродовать. Надо позвать полицию. <...>

Толпа росла. Началась давка» (Маяковский без глянца. С. 403–404)

лый ужас, который сидит в русской душе»¹⁷¹.

Замечательны мемуарные свидетельства Корнея Чуковского: «...я ненавидел их проповедь, но любил их самих, их таланты. В моих глазах они были носителями ненавистных мне нигилистических тенденций в поэзии <...> В то же время многие отдельные вещи Елены Гуро, Василия Каменского, Хлебникова, Давида Бурлюка и других были в моих глазах зачастую подлинными произведениями искусства, и я не мог чувствовать себя солидарным с беспардонными газетными критиками, продававшими анафеме не только «будетлянство», но и самих «будетлян». <...> Этим и объясняется то, что хотя футуристы официально враждовали со мной на эстрадах и в своих выступлениях, хотя во многих своих манифестах они едко ругали меня, валя меня в общую кучу своих оголтелых противников, но в жизни, в быту, так сказать за кулисами, у нас были отношения добрые: «будетляне» охотно навещали меня в моем уединении в Куоккале, читали мне свои опысы в рукописях, публично выступали вместе со мною в разных аудиториях и пр»¹⁷².

И далее о том, как читал лекцию на «модную тему» футуризма: «Лекцию пришлось повторять раза три. На лекции перебивала «вся Москва»: Шаляпин, граф Олсуфьев, Иван Бунин, сын Толстого Илья, Савва Мамонтов и даже почему-то Родзянко с каким-то из великих князей. Помню, Маяковский как раз в ту минуту, когда я бранил футуризм, появился в желтой кофте и прервал мое чтение, выкрикивая по моему адресу злые слова. В зале начался гам и свист»¹⁷³.

Замечательно это свидетельство по нескольким причинам. Во-первых, известный критик оказывается не способен принять футуристическую программу – но способен почувствовать подлинность таланта, наличие явления. Во-вторых, скандальный публичный имидж футуризма, при всем соответствии эстетике рож-

¹⁷¹ Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч.; под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. В 8 т. Т. 6. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6. С. 180.

¹⁷² Чуковский К. Указ. соч. С. 312.

¹⁷³ Там же. С. 317.

дающегося авангарда, – это имидж глубоко игровой, не мешающий личным отношениям. Не будем углубляться в безбрежную тему игры в искусстве, отметим лишь, что авангард – весь провокация, весь игра с аудиторией, причем игра в непонимание, ибо авангардные «смыслы» пограничны и не опознаваемы аудиторией как «смыслы», пока не сработают социокультурные механизмы, не возникнет устойчивая мода, не образуется лояльная культурная среда, не возникнет четкий общественный статус как результат имиджирования и маркетинга. Сегодняшние арт-галереи, «актуальное искусство», «актуальная словесность» – это именно достигнутая статусность, часто имеющая к «пониманию» не больше отношения, чем в эпоху футуризма. Мы знаем, что в России все случилось по-другому: революция перевернула или разрушила жизненный уклад, адаптация футуризма к социуму (привилегированная адаптация – возможная цель имиджирования) оказалась невозможной по причине разрушения социума – зато открылась самая фантастическая из всех возможностей. Послеоктябрьское жизнестроение – это, по сути, утопическая попытка даже не адаптировать социум к авангарду, а выстроить новый по лекалам радикального искусства.

В-третьих, Чуковский, говоря современным языком, был включен в механизм создания и поддержания группового имиджа и служил объектом игровых нападков и пародирования, т.е. живым сценическим образом врага. Он читал лекцию, после чего Маяковский, главный «шоумен» (а в жизни – почти друг, собеседник, коллега по искусству), «в тоне гордого презрения» ставил вопрос ребром: «Да понимаете ли вы, г. Чуковский, что такое поэзия, что такое искусство и демократия?» Следовали эпатажные разъяснения («Вашу старую парфюмерную любовь мы разбили» и т.п.), словотворчество Крученых, который вдруг, пояснив, что на предыдущей лекции Чуковского пристав запретил декламацию футуристических стихов, превращался в пристава Чуковского и под свист и гам декламировал «пародию»...¹⁷⁴ На самом же деле Чуковский однажды даже тайно пронес и передал

¹⁷⁴ Маяковский без глянца. С. 413.

Маяковскому для выступления запрещенную местной полицией желтую кофту.

Да, с точки зрения современного автора, «машина начала работать с огромной производительностью. Все это весьма напоминает продвижение на рынок поп-диска в отсутствие телевидения и FM-радио. <...> гастролы по России по маршруту Харьков – Симферополь – Севастополь – Керчь – Одесса – Кишинев – Николаев – Киев – Минск – Москва – Казань – Пенза – Ростов – Саратов – Тифлис – Баку – Калуга – Москва. Вначале слава, питаемая газетными статьями, от восторженных до остервенело изобличительных, следовала за ними по пятам. Потом поравнялась с лихой тройкой гастролеров. А потом побежала впереди, оглашая города и веси радостным лаем: «К нам едет нечто запредельное, чего прежде свет не видывал!»¹⁷⁵.

Но разница с «продвижением поп-диска» на самом деле есть, хотя и не очевидна. За скандалом какого-нибудь Киркорова или Жириновского следует маркетинговая кампания по продвижению лица или товара (лица-товара), не отличающегося особым качеством или настоящей ценностью и оригинальностью (отчего скандал и ставится «на поток», он почти единственное «оригинальное» содержание данного «явления»). Но у футуристов даже не слишком талантливый Бурлюк вовсе не был «пустым местом» – он был организатором и планировщиком, «режиссером» движения. Каменский, Асеев были талантливыми поэтами, Маяковский совершенно очаровал своей поэзией даже «огненно-непримиримого» к «футурне» И.Е. Репина, а за ними бороздил мыслью пространство, время и язык «тихий гений» Хлебников.

Можно согласиться с В. Тучковым, что в этом позиционировании для массовой публики качество стихов не играло «никакой роли. Публика <...> с огромным восторгом <...> воспринимала стихотворение Бурлюка, воспевающее писсуар, и намерение Каменского танцевать танго с коровами, чтобы вызвать бычачью ревность... Чего еще можно ожидать от ниспровергателей устоев, которым едва пере-

¹⁷⁵ Тучков В. О хорошем отношении к бродячим собакам // Цитата. С. 2-3.

валило за двадцать? И ниспровергатели оттягивались по полной. Редиска в петлицах. Выступление под подвешенным на канатах вверх ногами роялем. Их вечера, а точнее – шоу, были настолько экспрессивными, что залы были насыщены электричеством»¹⁷⁶.

Для понимания разницы между скандалом Киркорова и скандалом футуристов (в условиях отсутствия – по крайней мере, поначалу – интереса к качеству текста, но ведь и не текст позиционировался) нужно провести разграничение – даже не выходя за рамки имиджелогии – между стратегическими и тактическими целями. «Стратегия» современных деятелей шоу-политики и шоу-бизнеса лежит в одной плоскости с тактикой и замыкается в получении примитивной материальной или имиджевой выгоды, или власти ради власти. О дальних целях авангардной стратегии написаны уже тысячи исследований, в том числе и наша работа. У футуристов, этих юродивых индустриального века, была аксиологическая программа, которую, однако, нельзя было реализовать напрямую в силу ее элитарности, «запредельности» для массового сознания, нельзя было просто провести ее «адаптацию к социуму» – для хотя бы гипотетической возможности ее реализации требовался радикальный групповой имидж, тот самый бросаемый в воду камень, от которого должны пойти широкие круги.

Не будем дальше развивать эту объемную тему группового имиджа и его эволюции и обратимся к имиджу непосредственно Маяковского.

«Маяковский носил желтую кофту, что по теперешним меркам было бы эквивалентно, скажем, человеку, одетому в огромный презерватив и обмотанному гирляндой из овечьих кишок. Поверх кофты «для тепла» Маяковский иногда накидывал вуалевый розовый плащ с золотыми звездами»¹⁷⁷ - это облачение было частью группового имиджа, персональный же строился иначе. Он был основан как раз на тех качествах Маяковского, которые выделяли его из группы и, по причине единства романтической личности поэта, были напрямую связаны с образом

¹⁷⁶ Там же. С. 3.

¹⁷⁷ Там же.

поэта и лирическим героем стихов.

Характерно свидетельство Д. Бурлюка, рассказывающего, как он «приручил» Маяковского фактически для роли «вождя» футуризма, планируя использовать, прежде всего, несомненный талант: «Дикий самородок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он – молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: рвется на пьедестал борьбы за футуризм. Необходимо скорей действовать»¹⁷⁸.

Бурлюк, конечно, действовал в своих целях, но он рано почувствовал главное – масштаб феномена Маяковского, для которого балаганные приемы группового имиджирования явно недостаточны. Ведь, по словам Б. Пастернака, потрясенного встречей с Маяковским, тот «существовал как бы на другой день после огромной прожитой жизни, прожитой крупно, впрок»¹⁷⁹, и это ощущение необыкновенности помимо всякого футуристического эпатажа, пусть и по-разному толкуемое, – общее место большинства воспоминаний о Маяковском, принадлежащим совершенно разным по взглядам людям. А необыкновенности нужен особый имидж, даже если и нет прагматического плана-задания. Он нужен уже просто потому, что связан с необходимостью идентифицировать себя в пространстве культуры – ведь необыкновенное не может вписаться в рамки, не может автоматически стать «нормальным» элементом социокультурной среды. Речь идет также о «культурном герое», оказывающем самим фактом своего появления сильное преобразующее воздействие на уже действующих «культурных агентов» (истории с Пастернаком и Репиным хорошо это демонстрируют). Имидж необыкновенного «культурного героя» (архетипический в своей основе), и является такой объективной формой адаптации героя к культуре, а культуры к нему – но только в том случае, если в основе персонального имиджирования лежат реальные качества. Именно так и было в случае Маяковского. Можно сказать, что такой, объективно складывающийся, имидж есть социокультурный коррелят лирического героя в творчестве.

¹⁷⁸ Маяковский без глянца. С. 395.

¹⁷⁹ Пастернак Б. Указ. соч. С. 275.

Этот имидж основывался на внешних качествах, которые удачно соответствовали внутренним и которые нет необходимости подробно описывать в силу их общеизвестности. Приведем лишь несколько свидетельств: «высокий, сильный, уверенный, красивый»; «от него шла сдержанная, знающая себе цену сила»; «он был красив мужественной красотой – скорее напоминал лесоруба, охотника, чем писателя»; «такой же большой и мощный, как и его образы»; «все в нем большое – рост, ручищи, ножищи»; «в его пронизывающих карих глазах, смотревших почти всегда чуть исподлобья, чувствовалась большая внутренняя сила»; «общее впечатление от всего облика – величественное ощущение силы и чистоты»; «льется глубокий, выразительный, его особого, маяковского тембра голос»; «у него глубокий бархатный бас, поражающий богатством оттенков и сдержанной мощью. Его артикуляция, его дикция безукоризненны, не пропадает ни одна буква, ни один звук»; «надо было увидеть его после «квартирного тихо», что этот голос, хотя и по росту, но совсем не резкий, густой и приятный, имеет свойство разрастаться, заполняя залы без остатка, что есть в нем, когда нужно, рывкающая сила, сотрясающая стекла и колонны»¹⁸⁰.

Главное в этих (и множестве других) свидетельствах разных лет, пусть и порой пристрастных (что тоже свидетельство творческого и человеческого дара поэта) – постоянство объективной основы имиджа. Маяковский в желтой кофте и Маяковский перед советской аудиторией отделены друг от друга десятком лет, но персональный имидж в основе своей тот же (утрачен только балаганный групповой), поскольку базируется не «шумихе» футуризма, а на житнетворчестве «культурного героя» с глобальностью его целей и «крупностью» его душевной жизни и мироотношения.

Точно обобщает это В. Тучков: «Как в чтеце, в нем все было прекрасно: и мосластая с голодухи фигура верзилы, и вызывающая одежда, и скупые, но точные жесты, и отчетливая дикция, и взгляд, о который можно по неосторожности

¹⁸⁰ Маяковский без глянца. С. 19–35.

обрезаться, и бас, по мере возрастания экспрессии переходящий в надрывный фальцет. Между его стихами и им самим, декламирующим их, не было даже минимального зазора. Игорь Ильинский, который знает в этом деле толк, написал в свое время: «Неповторима была сама манера и стиль чтения Маяковского, где сочетались внутренняя сила и мощь его стихов с мощью и силой голоса, спокойствие и уверенность с особой убедительностью его поэтического пафоса, который гремел и парил царственно и вдруг сменялся простыми, порой острыми, почти бытовыми интонациями»¹⁸¹.

Постоянство «объективного имиджа» включающего в себя еще и талант оратора, и артистизм, коррелирующего своей мощью и выразительностью с героем лирики и шире – со всем «образом поэзии» Маяковского – лучшее доказательство единства творчества, единой жизненной и культурной основы и для лирики, и для агитации с рекламой. На всем протяжении своего творческого пути (временной аспект), во всем диапазоне от образа поэта до имиджа Маяковский в главном один и тот же, ведь, как писали многие исследователи, романтический поэт является раз и навсегда, постоянство мироотношения есть коренное свойство романтика. Жизнетворчество и утопическое жизнестроение, закончившееся выстрелом, – это уже способы реализации себя в социокультурном пространстве.

Имидж в традиционном словоупотреблении – это поза, но поза в культурном пространстве. Говоря об объективной основе имиджа, мы подчеркиваем и органическую связь внутреннего и внешнего, и «поставленность», направленную формовку своего облика в жизни и культуре (это естественно для людей искусства). Здесь мы руководствуемся, прежде всего, проницательностью Б. Пастернака: собственная гениальность стала для Маяковского «тематическим предписанием, воплощению которого он отдал всего себя без жалости и колебания. Но он был еще молод, формы, предстоявшие этой теме, были впереди. Тема же была ненасытима и отлагательства не терпела. Поэтому первое время ей в угоду приходи-

¹⁸¹ Тучков В. Указ. соч. С. 4–5.

лось предвосхищать свое будущее, предвосхищение же, осуществляемое в первом лице, есть поза. Из этих поз, естественных в мире высшего самовыражения, как правила приличья в быту, он выбрал позу внешней цельности, для художника труднейшую...»¹⁸².

Труднейшую потому, что требуется абсолютное совпадение с собой, бескомпромиссность и вера в собственное призвание. Как мы знаем, «прыжок в революцию» и был (в данном аспекте) способом укрепить веру, соединить ее с таким делом, в котором невозможно сомневаться. Но внутренних конфликтов избежать таким образом невозможно: «...пружиной его беззастенчивости была дикая застенчивость, а под его притворной волей крылось феноменально мнительное и склонное к беспричинной угрюмости безволие. Таким же обманчивым был и механизм его желтой кофты. Он боролся с ее помощью вовсе не с мешанскими пиджаками, а с тем черным бархатом таланта в самом себе, приторно-чернобровые формы которого стали возмущать его раньше, чем это бывает с людьми менее одаренными»¹⁸³.

Как верно пишет Л.П. Быков, «жизнь поэта и его слово ищут согласия. Слово оглядывается на жизнь, а в жизни поэт не может не помнить то, что им сказано. Она становится со-творением, воспринимаемым и поэтом, и его аудиторией в единстве с его стихами и встающим из этих стихов обликом. Творя стихи, поэт тем самым творит и себя, он, скажем по-бахтински, поступает – то есть утверждает свое деятельное присутствие в мире. Поэзия участвует в жизнетворении, воздействуя, прежде всего, на самого пишущего, именно в отношении его самого становясь мощным, если не решающим, личностнообразующим началом. Здесь в буквальном смысле налицо – вторжение воли в судьбу" (Б.Пастернак), опережающее воздействие сознания на бытие»¹⁸⁴. Сказано это о творческом поведении, но справедливо и в отношении объективного имиджа Поэта-жизнетворца.

¹⁸² Пастернак Б. Охранная грамота. Шопен. М.: Современник, 1989. С. 68.

¹⁸³ Пастернак Б. Указ. соч. С. 69.

¹⁸⁴ Быков Л. П. Указ. соч. С. 12

Сказанное нисколько не отменяет и сознательного, направленного конструирования имиджа «поверх» уже имеющейся объективной основы. Есть даже совпадение, просто иллюстрирующее механизм такого конструирования. Г.Г. Почепцов приводит как пример типичного знакового поведения одежду героев из книги Ш. Джексона: «типичным действующим лицом мелодрам является злодей, укутанный в черный плащ, в фетровой широкополой шляпе или потертом залоснившемся цилиндре, обязательно с усами и баками. Брюки лучше всего заправить в кожаные или резиновые сапоги. На лирического героя лучше всего надеть романтическую рубашку с байроновским воротничком. Свободно повязанный черный шелковый шарф добавит его облику трагизма, а красные кожаные домашние туфли будут восприниматься как намек на развращенность»¹⁸⁵.

Сравним со свидетельствами Л.Ф. Жегина и Б.К. Лифшица. Жегин: «Тогда Маяковский немного придерживался стиля «vagabond». Байроновский поэт-корсар, сдвинутая на брови широкополая черная шляпа, черная рубашка (вскоре смененная на ярко-желтую), черный галстук и вообще все черное...». Лифшиц: «Одетый не по сезону легко в черную морскую пелерину, в широкополой черной шляпе, надвинутой на самые брови, он казался членом сицилианской мафии, игрою случая заброшенным на Петербургскую сторону. Его размашистые, аффективно резкие движения, традиционный для всех оперных злодеев басовый регистр и прогнатическая нижняя челюсть, волевого выражения которой не ослабляло даже отсутствие передних зубов, сообщающее вялость всякому рту, еще усугубляли сходство двадцатилетнего Маяковского с участником разбойничьей шайки или с анархистом-бомбометателем, каким он рисовался в ту пору напуганным багровским выстрелом салопницам»¹⁸⁶.

Такое почти дословное совпадение говорит о поиске молодым поэтом сценического образа, а поскольку сценой для романтического поэта-жизнетворца является вся жизнь, то и о поиске постоянного имиджа, соответствующего внутрен-

¹⁸⁵ Цит. по Джексона Ш. Костюм для сцены. М.: Искусство, 1984. С. 58.

¹⁸⁶ Маяковский без глянца. С. 30.

ним качествам. Как мы знаем, и байроновский поэт-корсар, и одетый в желтую кофту (но не раскрашивавшийся клоунски – здесь бы групповой имидж помешал объективному персональному) эпатажный футурист оказались в этом плане переходящими имиджевыми конструкциями.

И вот здесь намечается уже известная нам развилка – в данном случае восприятия имиджа Маяковского. Стоит с недоверием отнестись к подлинности самого феномена поэта, как даже верные наблюдения и выводы получают совсем иную тональность. Вот так «крупность» Маяковского трактуется Э. Лимоновым: «Он хорошо сыграл агитатора и горлана. Главаря, конечно, из него не получилось. Он правильно и рано понял, что в лирической поэзии настоящей славы не будет. И потому развил тот талант, который неизбежно вытекал из самой его комплекции, – он стал крупным. Как его высокая башенная фигура, с короткими ногами и бритой башкой. Но до этого он был вначале футуристом, как Уайльд был эстетом <...> Однако маскарад этот ему скоро надоел. Рядом творил куда более талантливый, чем сам Маяковский, Хлебников, звукоумник Крученых, Василий Каменский. Взвесив все «за» и «против», Маяковский правильно использовал свои габариты, вес и фактуру – он стал поэтом-трибуном. Эта вакансия занята в России не была»¹⁸⁷.

В данном мнении ни о каком внутренне мотивированном объективном имидже речь не идет – есть только сугубо внешний расчет, рациональное конструирование («взвесив все «за» и «против»») имиджа поэта-трибуна, поэта-агитатора, политического оратора-«полководца» с целью получения «символического капитала», а затем и власти. Но для убедительности подобной версии необходимо опять-таки признать фальшивость, раздутость феномена Маяковского (только тогда, условно говоря, можно сделать из него Жириновского).

В. Тучков, суммируя впечатления скорее поклонников поэта, обобщает так: «Почему-то практически все очевидцы особо отмечают роль нижней массивной

¹⁸⁷ Лимонов Э. Маяковский: позер // Цитата. С. 58.

челюсти Маяковского, которую он ставил в какую-то очень гармонирующую со всем его обликом позицию. Наиболее лаконично это сформулировал Сергей Эйзенштейн: «Громкий голос. Челюсть. Чеканка читки. Чеканка мыслей». Многие отмечают, что у поэта, несмотря на юный возраст, отсутствуют передние зубы. Что, впрочем, не только его не уродует, но придает дополнительный шарм»¹⁸⁸.

А в интерпретации Ю. Карабчиевского пресловутые «челюсть» и «зубы» (впрочем, как и весь облик) выглядят и вовсе карикатурно: «Высокий рост, при относительно коротких ногах; каменные (памятниковые) черты лица, укрупненный нос, укрупненные губы; далеко выступающая нижняя челюсть, непреклонная жесткость которой не смягчалась даже полным отсутствием зубов; большие глаза, временами очень красивые, большей частью довольно страшные. В его облике было что-то невсамделишное, какая-то принудительность формы, как бы раздутость. Пожалуй, он был похож на переростка, как будто мальчику лет тринадцати ввели какой-то ужасный гормон...». Ну и дальше о ложности имиджа «поэта-великана, обладателя физической и духовной мощи», на котором строилась эстетика Маяковского и «держалась его идеология: сначала – идеология разрушения, потом – идеология оптимизма. Между тем он не был ни очень сильным, ни, тем более, физически здоровым. Он был просто болезненным человеком, с юности абсолютно беззубым, с вечно распухшим гриппозным носом, с больной головой и влажными руками. <...> Болея, проявлял ужасную мнительность, без конца мерил температуру, однажды разбил подряд три градусника... <...> В его внешности, в походке, во всех повадках присутствовал неприменный театральный эффект, невзаправдашность, выстроенность, декоративность. Даже постоянное его курение на самом деле курением не было: он, не затягиваясь, набирал и выпускал дым»¹⁸⁹.

Здесь мало объяснить такую «демифологизацию» счетом внутреннего эмигранта к «главному» советскому поэту, мало указать на то, что Карабчиевский передергивает, направленно контаминируя одни недостатки или толкуя достоинства

¹⁸⁸ Тучков В. Указ. соч. С. 5.

¹⁸⁹ Карабчиевский Ю. Указ. соч. С. 31.

как недостатки, смешивая при деконструкции идеологем поэта и бытового человека, создавая Маяковскому (которого, конечно, никогда не видел и от непосредственного воздействия личности которого избавлен – но Бунин и Ходасевич видели и высказывались похоже) посмертный отрицательный имидж – настоящую месью «товарищей потомков». Имидж здесь вбирает в себя слишком много от посмертной жизни поэта в культуре и человеческих душах, чтобы быть адекватным описанием реального Маяковского. Но принципиальная возможность такого негатива содержится в самой пограничности феномена великого романтика и авангардиста, советский период которого был двусмысленным во многих отношениях. Неизбежно двусмысленным, как теперь это видно.

В. Тучков приводит, по его мнению, наиболее объективное мнение о Маяковском советского периода, принадлежащее Михаилу Бахтину: «Одет очень по-модному в то время, когда люди были одеты очень плохо. У него было пальто-клевш. Тогда это было модно. Вообще, все на нем было такое модное, новое, и чувствовалось, что он все время это чувствует, что вот, он одет как денди, как денди. Но как раз денди-то и не чувствует, как он одет. Это первый, так сказать, признак дендизма: носить одежду так, чтобы казалось, что он никакого значения ей не придает. А тут чувствовалось, что он все время переживает то, что у него и пальто-клевш, и что он одет модно, и что фигура у него такая. Одним словом, мне это очень не понравилось». Сюда можно присовокупить еще и рассказ Валентина Катаева в «Алмазном венце» о том, с каким размахом (в то же самое советское время), с каким, можно сказать, упоением Маяковский закупает в Елисеевском многие килограммы ветчин, балыков, коробки икры и ящики вина. То есть налицо явный признак плебейства. И вместе с тем эта черта характера не заслоняла от Бахтина вклад Маяковского в русскую поэзию»¹⁹⁰.

Прошло много времени, и в воспоминаниях, интерпретациях образ Маяковского как бы раздваивается. Даже если не достигается абсолютная полярность

¹⁹⁰ Тучков В. Указ. соч. С. 5.

восприятия феномена поэта, то все равно между этими полюсами много неопределенности, позволяющей интерпретаторам делать противоположные выводы (о чем уже неоднократно говорилось). Ситуация «советского авангардиста», можно сказать, «дважды двусмысленна»: на провокационную пограничность авангарда «вообще» накладывается неразрешимая противоречивость его послеоктябрьского художественного проекта, столь ярко и в конечном счете трагично (даже с точки зрения посмертной репутации) воплощенная в фигуре Маяковского. Однако для чуткого и непредвзятого читателя все же возможно приближение к настоящему Маяковскому – в том числе и через объективный имидж поэта-оратора, как будто бы годящийся и для агитатора (рекламу Маяковский с трибуны не читал, разве что мог привести пример), но внутренне связанный с совсем другой правдой о поэте и мире, попытка отказаться от которой привела к преждевременной «амортизации сердца и души».

Как пишет Л.П. Быков, «известно, что своим названием по имени самого поэта трагедия "Владимир Маяковский" обязана случайным обстоятельствам. Но благодаря этому казусу максимально рельефно проступил тот смысл, о котором написал Б.Пастернак, имея в виду не только создателя этой трагедии: "Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья"»¹⁹¹.

«Имиджевый» смысл этой «фамилии содержания» отчетливо виден в воспоминаниях Б.К. Лифшица о постановке пьесы. Маяковский хотел сделать из нее настоящую драму, пишет Лифшиц, но получился лирический монолог, искусственно разбитый на отдельные части с еле заметными интонационными отличиями: «...наивный эгоцентризм становился поперек его поэтического замысла. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигрышным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в сво-

¹⁹¹ Быков Л. П. Указ. соч. С. 22

ем роскошном голосе: он, как Кронос, поглощал свои малокровные детища <...> играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто. Оправляя на себе полосатую кофту, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного искусства к другому и делал это в единственно мыслимой форме на глазах у публики, не догадывавшейся ни о чем»¹⁹².

Он всегда на самом деле, как великий романтический поэт, мог играть только самого себя – даже когда пытался отказаться от этого внутреннего себя и стать агитатором и рекламщиком. Но и это у него получилось не так, как у других, а по-своему – по-маяковски.

Выводы.

Уже в раннем футуризме одна из главных его характеристик – настойчивость, демонстративность, публичность эпатажной самопрезентации, формирующая как групповой, так и персональный имиджи участников движения. Полная агитационно-пропагандистская и рекламная функционализация творчества, вытеснившая собственно лирические задачи из самопонимания поэта, попытка соединить «я» и «мы» во всем объеме художественного мира, который мыслится теперь как строительная площадка социализма, т.е. весь устремлен вовне, в жизнь, – делают категорию имиджа, как минимум, не менее важной, чем традиционные. Имидж не просто соединяет художника и общество – это образ «нацеленный», программируемый, наделенный недвусмысленной прагматикой, превращающий эстетическое в инструмент воздействия на аудиторию. Известно по многочисленным свидетельствам, как Маяковский эксплуатировал свои высокий рост и зычный голос, как превращал каждое поэтическое выступление в ораторское, как жаждал и умел достигать нужного впечатления аудитории, как работали на это сама стиховая система с ее напряженной тоникой и «лесенками» и выдвинутый на первый план лирический герой.

Творчество Маяковского в аспекте «сферы субъекта» можно отнести к «од-

¹⁹² Маяковский без глянца. С. 425–426.

ноэлементной лирической системе»: автор всецело выражает себя в одной форме, а именно лирического героя. Тем не менее, это не один и тот же, не самотождественный герой на всем протяжении творческого пути: диапазон образа поэта как центра лирической системы в содержательном плане чрезвычайно широк: от поэта одиночества и маргинального бунта до певца революции и поэта масс – при неизменности гиперболизации, «громкости»; в ранней отверженности возникает обобщенность пафоса, позволяющая легко переходить от «я» к «мы», осуществлять «массовость», а в послеоктябрьском победном самоутверждении вместе «с бойцами и страной» вдруг слышится одиночество.

Маяковский обладал в полной мере единством своей «внутренней темы» мессианского явления в мир как Поэта и как «площадного митингового оратора». С этой «голосовой», ораторской, агитаторской стороной лирического героя (и автора) напрямую связано творческое поведение Маяковского. Л.П. Быков по данному признаку вписывает его в типологический ряд поэтов-декламаторов. При всей верности этой типологии, категории творческого поведения оказывается явно недостаточно, чтобы выделить Маяковского из ряда (ряд слишком объемён и «разношерстен»), но это легко делается на уровне лирического героя. «Риторическое усиление» в нём столь велико, что происходят невероятное укрупнение и материализация (в духе авангарда), казалось бы, «идеальных» компонентов поэтической личности. Получается двойной эффект: с одной стороны, герой «весь из мяса», «грубо-зримый», но в то же время он, в отличие от других, может себя «вывернуть», то есть предельная риторическая «материализация» одновременно является залогом духовных свершений, своеобразным «пьедесталом», на котором ораторствует Голос невиданной мощи и масштаба.

На укрупнение и материализацию ипостасей «человека из мяса» и «Поэта» в лирическом герое работают общие законы авангардистской поэтики Маяковского. Соединение экспрессии, гиперболизма и динамичности, доведенное до «предела громкости», - вот основной способ предъявления героя читателю, а если вспомнить эксплуатацию поэтом своего роста и голоса, то скорее зрителю и слушателю.

Можно сказать, что изначально задуман «сквозной» для жизни и стихов (т.е. изначально жизнетворческий) герой-декларация, герой-невиданное зрелище, а текст разворачивается как сцена для его демонстрации или воздвигается как трибуна для его рева в толпу.

Грандиозность поэтической личности, способной удержаться на высоте трагического, на остриях кричащих противоречий, требует общезначимого, ей тесно в рамках индивидуалистического бунта («я для меня мало»), она выходит в социум, как на огромную сцену, дающую ей истинный масштаб. Именно этого масштаба и напряженности поисков сверхличного, причем социального сверхличного (в конечном счете того самого «светлого будущего» коммунизма, которое должно как можно быстрее стать настоящим) не могут понять и принять критики Маяковского, заостряющие внимание на одной стороне многочисленных антиномий лирического героя – злобе, мучительстве, агрессии, антигуманизме, терроризме и т.п. Действительно, устранение этого масштаба сразу делает основными «психоаналитические» трактовки (комплексы вечного подростка, травмирующее детство, «не та» любовь и т.п.) – но немедленно ведет к зачеркиванию и высмеиванию всего радикально-бунтарского, революционно-романтического сознания вообще.

И образ поэта (а соответственно и лирический герой в случае его «автопсихологичности» и «автоперсонажности»), и имидж переводят живую личность в идеальное измерение культуры, но переводят по-разному. Образ выполняет – в широком смысле – универсальную функцию идентификации человека в культуре, репрезентирует его ценностно-смысловую сферу как процесс и результат самопознания «для себя» и «для мира». Имидж, прежде всего, является средством решения практических задач различного характера, он больше зависим от «мира» и часто определяется ситуацией.

Обращаясь к футуристическому имиджетворчеству, мы можем, прежде всего, выделить стратегии формирования группового имиджа. С точки зрения позиционирования это был, прежде всего, продуманный скандал и эпатаж именно в той области, где, с одной стороны, уже существовали образцы девиантного «творче-

ского поведения» (Франсуа Вийон, отдельные деятели французской художественной и поэтической богемы) а с другой – они не навязывались обществу, а представляли собой, говоря современным языком, персональные психические расстройства, социальную маргинальность или субкультурные образования. Из арсенала современной имиджевой рекламы (осведомленность, предпочтения, верность марке) футуристы могли рассчитывать только на осведомленность посредством эстетического шока – позиционировать себя не через преимущества (которых в глазах аудитории – и обывательской, и художественной – заведомо не могло быть), а через возмущение, ярость, отвращение, презрение – словом, яростный негатив. Это и было «ноу хау» авангарда – провоцирование прежде всего силы эстетической и прочей реакции, а не ее ценностного смысла. Они были первыми не в скандальности, а в новой, игровой, «антиценностной» форме позиционирования никому пока не видимой эстетической «запредельности» – и в этом качестве настоящими юродивыми (ибо по привычным стандартам они считались просто больными) индустриального века.

Скандальный публичный имидж футуризма, при всем соответствии эстетике рождающегося авангарда, – это имидж глубоко игровой. Авангардные «смыслы» пограничны и не опознаваемы аудиторией как «смыслы», пока не сработают социокультурные механизмы, не возникнет устойчивая мода, не образуется лояльная культурная среда, не возникнет четкий общественный статус как результат имиджирования и маркетинга. В России все случилось по-другому: революция перевернула или разрушила жизненный уклад, адаптация футуризма к социуму (привилегированная адаптация – возможная цель имиджирования) оказалась невозможной по причине разрушения социума – зато открылась самая фантастическая из всех возможностей. Послеоктябрьское жизнестроение – это, по сути, утопическая попытка даже не адаптировать социум к авангарду, а выстроить новый по лекалам радикального искусства.

Для понимания разницы между скандалом в шоу-бизнесе и скандалом футуристов нужно провести разграничение между стратегическими и тактическими

целями. «Стратегия» современных деятелей шоу-политики и шоу-бизнеса лежит в одной плоскости с тактикой и замыкается в получении примитивной материальной или имиджевой выгоды, или власти ради власти. У футуристов, этих юродивых индустриального века, была аксиологическая программа, которую, однако, нельзя было реализовать напрямую в силу ее элитарности, «запредельности» для массового сознания, нельзя было просто провести ее «адаптацию к социуму» - для хотя бы гипотетической возможности ее реализации требовался радикальный групповой имидж, тот самый бросаемый в воду камень, от которого должны пойти широкие круги.

Футуристическое облачение Маяковского было частью группового имиджа. Персональный же строился иначе. Он был основан как раз на тех качествах Маяковского, которые выделяли его из группы и, по причине единства романтической личности поэта, были напрямую связаны с образом поэта и лирическим героем стихов. Ощущение необыкновенности помимо всякого футуристического эпатажа, пусть и по-разному толкуемое, - общее место большинства воспоминаний о Маяковском, принадлежащим совершенно разным по взглядам людям. А необыкновенности нужен особый имидж, даже если и нет прагматического плана-задания. Он нужен уже просто потому, что связан с необходимостью идентифицировать себя в пространстве культуры – ведь необыкновенное не может вписаться в рамки, не может автоматически стать «нормальным» элементом социокультурной среды. Речь идет также о «культурном герое», оказывающем самим фактом своего появления сильное преобразующее воздействие на уже действующих «культурных агентов» (истории с Пастернаком и Репиным хорошо это демонстрируют). Имидж необыкновенного «культурного героя» (архетипический в своей основе), и является такой объективной формой адаптации героя к культуре, а культуры к нему – но только в том случае, если в основе персонального имиджирования лежат реальные качества. Именно так и было в случае Маяковского. Можно сказать, что такой, объективно складывающийся, имидж есть социокультурный коррелят лирического героя в творчестве.

Главное в мемуарных свидетельствах разных лет – постоянство объективной основы имиджа. Маяковский в желтой кофте и Маяковский перед советской аудиторией отделены друг от друга десятком лет, но персональный имидж в основе своей тот же (утрачен только балаганный групповой), поскольку базируется не «шумихе» футуризма, а на жизнетворчестве «культурного героя» с глобальностью его целей и «крупностью» его душевной жизни и мироотношения.

Постоянство «объективного имиджа» включающего в себя еще и талант оратора, и артистизм, коррелирующего своей мощью и выразительностью с героем лирики и шире – со всем «образом поэзии» Маяковского – лучшее доказательство единства творчества, единой жизненной и культурной основы и для лирики, и для агитации с рекламой. На всем протяжении своего творческого пути (временной аспект), во всем диапазоне от образа поэта до имиджа Маяковский в главном один и тот же, ведь, как писали многие исследователи, романтический поэт является раз и навсегда, постоянство мироотношения есть коренное свойство романтика. Жизнетворчество и утопическое жизнестроение, закончившееся выстрелом, – это уже способы реализации себя в социокультурном пространстве. Сказанное несколько не отменяет и сознательного, направленного конструирования имиджа «поверх» уже имеющейся объективной основы.

Принципиальная возможность негативного восприятия Маяковского и его имиджа содержится в самой пограничности феномена великого романтика и авангардиста. В воспоминаниях, интерпретациях образ Маяковского как бы раздваивается. Даже если не достигается абсолютная полярность восприятия феномена поэта, то все равно между этими полюсами много неопределенности, позволяющей интерпретаторам делать противоположные выводы. Ситуация «советского авангардиста», можно сказать, «дважды двусмысленна»: на провокационную пограничность авангарда «вообще» накладывается неразрешимая противоречивость его послеоктябрьского художественного проекта, столь ярко и в конечном счете трагично (даже с точки зрения посмертной репутации) воплощенная в фигуре Маяковского. Однако для чуткого и непредвзятого читателя все же возможно

приближение к настоящему Маяковскому – в том числе и через объективный имидж поэта-оратора, как будто бы годящийся и для агитатора (рекламу Маяковский с трибуны не читал, разве что мог привести пример), но внутренне связанный с совсем другой правдой о поэте и мире, попытка отказаться от которой привела к преждевременной «амортизации сердца и души».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Агитация и реклама в творчестве Маяковского не могут быть адекватно восприняты вне «мифа о Поэте», вне внутреннего единства жизни и стихов, отдельно от всего остального. Такая цельность при любой степени внутренней противоречивости – свойство художников масштаба Маяковского и в особенности лирических поэтов. Вот почему в «тексте жизни и творчества» (жизнетворчества) агитация и реклама выступают как изначально связанные с другими «мотивы» в ряду других, столь же связанных друг с другом, что одним из первых понял Р. Якобсон: «Изначальная слитность поэзии М-го с темой революции многократно отмечалась. Но без внимания оставлена была иная неразрывность мотивов в творчестве М-го: революция и гибель поэта. На это намеки уже в Трагедии, а дальнейшем неслучайность этого сочетания становится “ясна до галлюцинаций”. Армии подвижников, обреченным добровольцам пощады нет! Поэт – искупительная жертва во имя грядущего подлинно вселенского воскресения...»¹⁹³.

И при этой слитности – абсолютная бескомпромиссность в том, во что уверовал, даже если предстоит сопрягать вещи практически противоположные: «Нынешняя неслиянность, противоречивость делового строительства и поэзии, “дело деликатного свойства – о месте поэта в рабочем строю” – один из острейших для М-го вопросов. “Кому нужно, говорил он, чтобы литература занимала свой специальный угол? Либо она будет во всей газете каждый день, на каждой странице, либо ее совсем не нужно. Гоните к чорту такую литературу, которая подается в виде десерта”¹⁹⁴.

Однозначный выбор в пользу полностью функционализированного (прикладного) искусства, продекларированный Маяковским, оказался внутренне антиномичным не только по психологическим, но и по собственно эстетическим причинам. Перейдя границу между собственно авангардной прагматикой (втор-

¹⁹³ Якобсон Р. Указ. соч. С. 15.

¹⁹⁴ Там же. С. 16.

жение в жизнь как эстетическая игра) и прагматикой «жизнестроительной» переделки мира и человека, поэт (непоколебимо настроенный романтически и мессиански) оказался в уникальном и зыбком пространстве. С одной стороны, оно перекликалось с движением становящейся жизни, с реальными идеологическими и хозяйственными процессами, что позволяло Маяковскому принимать в них самое активное участие своей агитацией и рекламой. С другой – это пространство было целиком утопическим, основанным на «идеальном» социализме, «идеальном» воздействии авангардного искусства на жизнь, «идеальном» (романтико-модернистском, жизнетворческом) героическом самопозиционировании. Гармоническое разрешение подобной многоплановой коллизии невозможно в принципе, противоречия могли только углубляться, ярче всего проявляясь в неразрешимой напряженности между «народа водителем» и «народным слугой».

Сама же прикладная функционализация поэзии в свете жизнетворчества Маяковского и перспективы жизнестроительного мифа вкратце выглядит следующим образом.

Авангардный контекст в широком смысле позволяет увидеть конкретные факты творчества Маяковского и декларируемые им в 1920-е годы принципы как результат преемственности, эволюции и трансформации исходных футуристических (и шире – авангардных) установок. Важнейшие основы преемственности – изначальная, фундаментальная радикальность авангарда в плане глубочайшего пересмотра системы «искусство – действительность», первичность активной эстетической (эстетико-социальной) реакции на мир, а не конкретной (устойчивой) позиции, безграничная экспериментальность, установка на непрерывное обновление, поиск, переступание границ и проблематизация самой категории «граница», напряженность между элитарной поэтикой и демократической прагматикой, постоянная готовность перейти непосредственно к «творчеству жизни», к рывку в утопию будущего.

Чем сильнее талант и значительней масштаб творческой личности, чем бескомпромиссней романтические «беспочвенность», бунт и избранничество, – тем

острее и неразрешимее внутренняя конфликтность внутри «пограничной» системы, но она обнаруживается творческой личностью постепенно, уже в ходе захватывающего эксперимента над реальностью и самим собой. Послеоктябрьская эволюция поэта не затрагивала самого существа его устремлений – в жертву главным образом было принесено поэтическое «я» как средоточие искомых смыслов, но не сами смыслы, не сама идея преобразования мира словом. А материализация духовного, рационализм, «плакатность» эстетики, вкус к урбанизованной современности и ее запросам, отработанные до мелочей публичность, перформативность, акционность, умение подавать себя, жажда «командовать» жизнью и ее преобразованием – все эти «дореволюционные» черты авангарда открывали ему в послереволюционной России еще невиданные возможности.

Таким образом, предпосылки для эволюции и трансформации художественного мира поэта, одним из результатов чего и стала четко организованная и планомерно воплощаемая в жизнь агитационно-рекламная деятельность (а для такой четкости и планомерности и необходима специфическая концепция внутри общего эстетического движения, внутри поэтического мировоззрения и поэтической идеологии) – это не частные факторы и факты, а, напротив, наиболее общие закономерности авангардного сознания и соединенного с ним индивидуального романтического бунта против изжившего себя «старого» миропорядка. Сверхзадача Поэта – отыскать и внести в мир гармонию – была осмыслена и принята послеоктябрьским Маяковским как Сверхзадача газетчика, агитатора, рекламщика, и только на уровне этой Сверхзадачи (решение которой означало для поэта и чаемую реализацию спасительного мифа изменения всего миропорядка) можно осмыслить фундамент собственно агитационно-рекламной деятельности.

При переходе Маяковского от маргинального бунтарского мироотрицания к послереволюционному оправданию социализма и борьбе за него сохраняется преемственность жизнетворческого самополагания, как и убежденность в продолжении художественного проекта авангарда, который увидел в революции возможность реализовать на практике свои самые фантастические мечты.

Однако никакое «монистическое» объяснение не позволяет увидеть реальную противоречивость этого процесса, в частности никакая «поэтическая идеология» не позволяет «переквалифицировать» поэтическое слово в агитационное и рекламное – везде ощущается внутренняя конфликтность, что хорошо заметно на примере статьи Маяковского «Как делать стихи». В теоретической своей составляющей она – на самом деле о том, как делать агитацию и рекламу техническими средствами стиха, это ее прямой смысл. А вот в части «примеров» мы наблюдаем совершенную несводимость практики к собственной теории. Настоящего объекта статьи – «поэзии инженерного порядка, технически вооруженной», созданной по тем же правилам, что и «поэзия массового порядка», т.е. «чистая» агитационно-рекламная продукция, вне поля притяжения лирического субъекта (центрирующего своим житнетворчеством и житнестроением поэтический космос), – не существует в природе, поэтому статью можно считать теоретическим симулякром.

«Поэтическая идеология» Маяковского в послеоктябрьский период дает сбой именно как поэтическая: поэзия осуществляется во внутреннем конфликте, мучительном самоотождествлении-противоборстве с ней. Зато агитация и реклама составляют внутри условной «поэтической идеологии» область наименьшей внутренней конфликтности, наиболее соответствуют теоретическим положениям. Можно сказать, что агитация и реклама и есть закономерная реализация «поэтической идеологии» советского периода.

Реальная дифференциация послеоктябрьской поэзии Маяковского проходит, таким образом, не по линии «массовая»/«инженерная», как считал сам поэт, а по другому принципу. Его можно назвать принципом полной или неполной функционализации художественного текста. Задачи полностью функционализированных текстов исчерпываются пропагандой, агитацией, рекламой, к ним реально применима вышеописанная схематизация, где «художественность» носит исключительно технический, служебный характер. Но «Сергею Есенину», как и ряд других известных произведений, при всей их публицистичности, при всей «нагруженности» «инструментальными» задачами, - произведения художественные,

не поддающиеся полной функционализации. Однако в «теории» Маяковского их как бы нет, теоретически они замещены «поэзией инженерного порядка», т.е. той же полной функционализацией. Отсутствие четкой границы между первыми и вторыми, прорывающаяся и в стихах, и в статье неоднозначность рефлексии поэта над своим творчеством переносят решение вопроса в другую область – наличия (отсутствия) и степени проявленности в текстах традиционного центра лирики, а именно лирического субъекта (героя), способного восстанавливать даже в агит-текстах полноту лирической содержательности.

Чем успешней будет происходить прикладная функционализация творчества, чем успешней будет развиваться пропагандистско-агитационно-рекламный проект Маяковского, тем больше будет расти зависимость эстетики от идеологии, лирики от агитки и «практической пользы», тем глубже и неразрешимей становится внутренний конфликт, потому что он носит не индивидуальный, а родовой характер.

Агитация и пропаганда мыслятся Маяковским после революции теперь как главное оружие и власти, и деятелей искусства. Этот переход на дискурс идеологии, дискурс власти отрицает наличие каких-либо границ между политическим и эстетическим. Поскольку это добровольный выбор, сделанный Поэтом с большой буквы, дальнейшая функционализация собственного творчества (от сатиры до рекламы) не служебна, а директивна – не случайно в конце жизненного и творческого пути, в поэме «Во весь голос» поэт не только «вылизывает чахоткины плевышки шершавым языком плаката», но и командует поэтическими войсками. Данная коллизия, как уже говорилось, не может быть разрешена.

Полная функционализация искусства у Маяковского базируется не на принижении его роли, а напротив – возвеличивании его до реальной политической силы, соприродной самой социалистической революции, делающей с ней одно самое главное в жизни дело. Так понимаемое искусство просто обязано заниматься «повесткой дня», решать насущные политические, экономические, культурные задачи, оттачивать себя как незаменимый инструмент в борьбе за «светлое буду-

щее». Исходя из этого, агитационная, а затем и рекламная деятельность Маяковского, реализуемая и практически, и теоретически – естественная актуализация этого нового положения футуризма, как истинного искусства. Эстетическое здесь отождествлено с политическим и социальным через функциональность и политический момент. Поэтому и агитация, и реклама, и производственный пафос, и «плановая» сатира занимают привилегированные теоретические позиции в сознании Маяковского в строгой зависимости от текущей ситуации.

Этапы прикладной функционализации и формирования агитационно-рекламной концепции творчества:

1. Осознание сопряженности и равноправия футуризма и революции, своеобразное взаимопроникновение их в творческом сознании.

2. Работа в РОСТА и Главполитпросвете – сопряженность двух революций, способность футуриста быть на переднем крае борьбы (а это для авангардиста принципиально) были подтверждены фактически. Свое место заняло и «самопринуждение», «эстетика долженствования», двойной императив эпохи и авангардности, теперь освоенное в каждодневной работе. Для авангардиста, пошедшего ва-банк, поставившего всё на «прыжок в будущее» в виде социальной революции, теория и практика должны быть неразрывны (при всех внутренних сложностях), питать и утверждать друг друга, непрерывно воспроизводить единство, взаимопроницаемость, тождественность идеологического, «фактического» и эстетического. Это внутренне конфликтное единство может обеспечиваться только колоссальным напряжением творческой воли и огромного таланта, что объясняет и глубокую внутреннюю усталость, «износ» поэта к концу 1920-х годов.

3. «Производственная пропаганда в искусстве» в журнале «ЛЕФ», который и был создан прежде всего для этой цели. Вырабатывается современная «формула искусства», отвечающая императивам эпохи и задачам текущего момента.

4. Окончательное теоретическое оформление концепции в статье «Как делать стихи?», где агитка и подлинная поэзия увязываются в одну нехитрую «техническую» схему, после чего для Маяковского наступило время мучительных

раздумий о «месте поэта в рабочем строю», скрытая констатация неразрешимых противоречий между идеалом и реальностью, лирикой и агиткой, попытки вернуться к лирическому «Я», не отказываясь от обретенного «великого чувства по имени «класс».

Реклама мыслится поэтом как особая форма агитации, позаимствованная у буржуазии как ее собственное оружие.

Поскольку агитационно-рекламное творчество занимало в самосознании поэта важнейшее место, то к этому делу он относился с максимальной отдачей и во многом был талантливым первопроходцем, осваивавшим саму логику рекламы, ее изобразительные и убеждающие возможности. Однако внутреннее согласие лирика и агитатора-рекламщика оказалось, в конечном счете, недостижимым (именно потому, что агитация и реклама не были просто прикладной работой, а заняли в жизнетворческом самосознании «не свое» место).

Перевод Маяковским своего творчества на рельсы полной функционализации, открытая постановка перед собой, лирическим поэтом, агитационно-пропагандистских и рекламных задач, попытка соединить «я» и «мы» во всем объеме художественного мира, который мыслится теперь как строительная площадка социализма, т.е. весь устремлен вовне, в жизнь, – делают категорию имиджа, как минимум, не менее важной, чем традиционные. Имидж не просто соединяет художника и общество – это образ «нацеленный», программируемый, наделенный недвусмысленной прагматикой, превращающий эстетическое в инструмент воздействия на аудиторию.

Маяковский обладал в полной мере единством своей «внутренней темы» мессианского явления в мир как Поэта и как «площадного митингового оратора». С этой «голосовой», ораторской, агитаторской стороной лирического героя (и автора) напрямую связано творческое поведение Маяковского, однако типологии творческого поведения оказывается явно недостаточно, чтобы выделить Маяковского из ряда поэтов-декламаторов – это легко делается на уровне лирического героя. «Риторическое усиление» в нем столь велико, что происходят невероятное

укрупнение и материализация (в духе авангарда), казалось бы, «идеальных» компонентов поэтической личности. Предельная риторическая «материализация» одновременно является залогом духовных свершений, своеобразным «пьедесталом», на котором ораторствует Голос невиданной мощи и масштаба. Соединение экспрессии, гиперболизма и динамичности, доведенное до «предела громкости», - вот основной способ предъявления героя читателю, а если вспомнить эксплуатацию поэтом своего роста и голоса, то скорее зрителю и слушателю. Можно сказать, что изначально задуман «сквозной» для жизни и стихов (т.е. изначально жизнетворческий) герой-декларация, герой-невиданное зрелище, а текст разворачивается как сцена для его демонстрации или воздвигается как трибуна для его рева в толпу.

Грандиозность поэтической личности, способной удержаться на высоте трагического, на остриях кричащих противоречий, требует общезначимого, ей тесно в рамках индивидуалистического бунта («я для меня мало»), она выходит в социум, как на огромную сцену, дающую ей истинный масштаб.

И образ поэта (а соответственно и лирический герой в случае его «автопсихологичности» и «автоперсонажности»), и имидж переводят живую личность в идеальное измерение культуры, но переводят по-разному. Образ выполняет – в широком смысле – универсальную функцию идентификации человека в культуре, репрезентирует его ценностно-смысловую сферу как процесс и результат самопознания «для себя» и «для мира». Имидж прежде всего является средством решения практических задач различного характера, он больше зависим от «мира» и часто определяется ситуацией.

Обращаясь к футуристическому имиджетворчеству, мы можем, прежде всего, выделить стратегии формирования группового имиджа. С точки зрения позиционирования, это был продуманный скандал и эпатаж. Из арсенала современной имиджевой рекламы (осведомленность, предпочтения, верность марке) футуристы могли рассчитывать только на осведомленность посредством эстетического шока. Однако они были первыми не в скандальности, а в новой, игровой, «анти-

ценностной» форме позиционирования никому пока не видимой эстетической «запредельности» – и в этом качестве настоящими юродивыми (ибо по привычным стандартам они считались просто больными) индустриального века.

Скандалный публичный имидж футуризма, при всем соответствии эстетике рождающегося авангарда, - это имидж глубоко игровой. Авангардные «смыслы» пограничны и не опознаваемы аудиторией как «смыслы», пока не сработают социокультурные механизмы, не возникнет устойчивая мода, не образуется лояльная культурная среда, не возникнет четкий общественный статус как результат имиджирования и маркетинга. В России все случилось по-другому: революция перевернула или разрушила жизненный уклад, адаптация футуризма к социуму (привилегированная адаптация – возможная цель имиджирования) оказалась невозможной по причине разрушения социума – зато открылась самая фантастическая из всех возможностей. Послеоктябрьское жизнестроение – это, по сути, утопическая попытка даже не адаптировать социум к авангарду, а выстроить новый по лекалам радикального искусства.

Футуристическое облачение Маяковского было частью группового имиджа, персональный же строился иначе. Он был основан как раз на тех качествах Маяковского, которые выделяли его из группы и, по причине единства романтической личности поэта, были напрямую связаны с образом поэта и лирическим героем стихов. Имидж необыкновенного «культурного героя» (архетипический в своей основе) является объективной формой адаптации героя к культуре, а культуры к нему – но только в том случае, если в основе персонального имиджирования лежат реальные качества. Именно так и было в случае Маяковского. Можно сказать, что такой, объективно складывающийся, имидж (по формулировке Б. Пастернака, у Маяковского это «поза внешней цельности») есть социокультурный коррелят лирического героя в творчестве. Маяковский в желтой кофте и Маяковский перед советской аудиторией отделены друг от друга десятком лет, но персональный имидж в основе своей тот же (утрачен только балаганный групповой), поскольку базируется не «шумихе» футуризма, а на жизнетворчестве «культурного героя» с

глобальностью его целей и «крупностью» его душевной жизни и мироотношения. Постоянство «объективного имиджа» («позы внешней цельности»), включающего в себя еще и талант оратора, и артистизм, коррелирующего своей мощью и выразительностью с героем лирики и шире – со всем «образом поэзии» Маяковского – лучшее доказательство единства творчества, единой жизненной и культурной основы и для лирики, и для агитации с рекламой. Сказанное нисколько не отменяет и сознательного, направленного конструирования имиджа «поверх» уже имеющейся объективной основы. Принципиальная же возможность негативного восприятия Маяковского и его имиджа содержится в самой пограничности феномена великого романтического утописта и авангардиста.

Список литературы

1. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. АН СССР. Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького. М.: Худ. лит., 1955-1961.
2. *Ахматова А. А.* Сочинения: в 2 т. М.: Цитадель, 1996. Т. 1.
3. *Блок А.* Интеллигенция и революция // А. Блок. Собр. соч.; под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. В 8 т. / Александр Александрович Блок. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6.
4. *Есенин, С.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961 – 1962. Т. 2.
5. Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000.
6. Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. М.: Аграф, 2001.
7. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999.
8. Русские писатели XX века: Биографический словарь / Под редакцией П. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000.
9. *Твардовский А. Т.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит-ра, 1976 – 1983. Т. 5.
10. *Цветаева, М.* Искусство при свете совести // Собрание сочинений в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994
11. Авангард – поставангард, модернизм – постмодернизм: проблемы терминологии. Круглый стол: Д. Сарабьянов, Г. Стернин, Л. Лифшиц, Г. Вдовин, Г. Пospelов, А. Ягодковская // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2.
12. *Аверинцев С. С.* Поэзия В. Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8.
13. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971.
14. *Аксенов В.* Прогулка в калашный ряд // Вопросы литературы. 2012. № 4.
15. *Алексеева Л. Ф.* В.В. Маяковский (1893-1930) // История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. I: 1910-1930 годы: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 2005.
16. *Альфонсов В.* Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Советский писатель, 1983.
17. *Альфонсов В.* Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999.
18. *Арватов Б.* Утопия или наука? // ЛЕФ. 1924. № 4.
19. *Арватов Б.* Искусство и производство. / Сб. статей. М.: Пролеткульт, 1926.
20. *Балашова Т.В.* Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999.

21. *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс. - Универс, 1993.
22. *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001.
23. *Бахтин М. М.* Язык Маяковского // День поэзии 1983. М.: Советский писатель, 1983.
24. *Бахтин М.* Лекция о Маяковском. набросок статьи о Маяковском // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск: Витебский пединститут, 1995.
25. *Белая Г. А.* Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. № 3.
26. *Белая Г. А.* Дон-Кихоты революции: опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М.: РГГУ, 2004.
27. *Бирюков С.* Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. 1996. № 5.
28. *Бобринская Е.* Концепция человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2.
29. *Бобринская Е.* Футуризм. М.: Галарт, 2000.
30. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006
31. *Булавка Л.А.* Коммунизм возвращается. Маяковский // Альтернативы. 2006. № 2 // <http://www.alternativy.ru/node/186>
32. *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45.
33. *Быков Л.* Русская поэзия начала XX века: стиль творческого поведения // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900 – 1930). Екатеринбург. 1994. Вып. 1.
34. *Быков Л. П.* Русская поэзия 1900-1930-х гг.: проблема творческого поведения. дисс. в виде научного доклада докт. филол. наук. Екатеринбург, 1995.
35. *Бычков В.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10.
36. *Бычков В. В.* Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004.
37. *Вайскопф М.* Во весь логос: Религия Маяковского // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978 – 2003 годов. М.: Новое литературное обозрение. 2003.
38. *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Издательство Уральского универ-та, 2000.
39. *Васильев И. Е.* Авангард и революция // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 49. Гуманитарные науки. Выпуск 13 // [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049\(01_13-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049(01_13-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=a31&doc=../content.jsp)
40. *Вейдле В.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Издательство политической литературы, 1991.
41. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / под ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Международный фонд "Демо-

кратия", 1999.

42. *Гангнус А.* На руинах позитивной эстетики // С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М.: Сов. писатель, 1990.
43. *Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917: Антология. М.: Наука, 1993.
44. *Гаспаров М. Л.* Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М.: Наследие, 1995.
45. *Генис А. А.* Треугольник (авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10.
46. *Гинзбург Л.* О лирике. Л.: Инстрада, 1997.
47. *Гольман Н. А., Добробабенко Н. С.* Практика рекламы. Новосибирск: Экстра, 1991.
48. *Гончаров Б. П.* Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения / АН СССР. Ин-т мировой литературы. М.: Наука, 1983.
49. *Гончаров Б.* Поэзия революции и «самовитое слово» // Вопросы литературы. 1983. № 7.
50. *Горлов Н.* О футуристах и футуризме // ЛЕФ. 1923. № 4.
51. *Горчакова В. Г.* Прикладная имиджелогия. М.: Академический проект, 2007.
52. *Горюнова О. Н.* Концептуальная структура текста рекламного сообщения: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.
53. *Горячева Т.* «Царство Духа» и «Царство Кесаря»: Судьба футуристической утопии в 1920-1930-х годах // Искусствознание. М., 1999. № 1.
54. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Рефлбук, 2000.
55. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11.
56. *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1.
57. *Гройс Б.* Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
58. *Гудков Л. Д., Дубин Д. В.* Литература как социальный институт. Статьи о социологии литературы. М.: Новое литературное обозрение, 1994.
59. *Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. № 3.
60. *Гюнтер Х.* ЛЕФ и советская литература // Соцреалистический канон: сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
61. *Димковски Д. М.* Самопрезентация как средство представления о себе // Реферативный журнал. 1992. № 9.
62. *Доморовская Е. Ю.* Имидж в индивидуальных практиках социального продвижения: дисс. ... канд. социол. наук. Ростов-на Дону, 2004.
63. *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

64. *Долгополов Л. К.* Владимир Маяковский: путь к самоуничтожению или порыв в бессмертие? // Вестник русского христианского движения. 1992. № III; 1993. № I.
65. *Долгополов Л. К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Сов. писатель, 1998.
66. *Дубровина И. М.* Идеал советской литературы и некоторые формы его выражения в творчестве В.В. Маяковского // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1985. № 2.
67. *Дуганов Р.* Футуризм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
68. *Дуганов Р.* Эстетика русского футуризма // Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Россия – Франция: сб. ст. М., 1998.
69. *Есаулов И.* Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 3.
70. *Жолковский А. К.* О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.
71. *Загорец Я. Д.* Периодические издания ЛЕФ: история, теория и практика: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
72. *Зазыкин В. Г.* Психология в рекламе. М.: ДатаСтром, 1992
73. *Заманская В. В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта, 2002.
74. *Иванюшина И. Ю.* От карнавала к субботнику. Об изменении характера праздничности в творчестве В. Маяковского // "Человек играющий" в творчестве В.В. Маяковского: эстетика праздника. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991.
75. *Иванюшина И. Ю.* Творчество В.В. Маяковского как феномен утопического сознания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1992.
76. *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дисс. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003.
77. *Ионин Л. Г.* Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М.: Логос, 2000.
78. *Иоффе Д.* Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь-текст // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005.
79. *Искржицкая И. Ю.* Возвращение Маяковского (актуальные проблемы изучения творчества поэта) // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. 1991. № 4.
80. *Кантор К.* Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция. 2008.
81. *Карабчиевский Ю. А.* Воскресение Маяковского. М.: Современник. 1990.
82. *Карабчиевский Ю. А.* Поэт с Лубянки // Цитата. 2007. № 5-6 (11-12).
83. *Карпов Е. Б., Селезнева А. В.* Психология имиджа личности // Имиджелогия 2003: современное состояние и перспективы развития. М.: РИЦ АИМ, 2003.
84. *Катанян В.* Маяковский. Литературная хроника. 4-е изд., доп. М.: Гослит-

издат. 1961.

85. *Катанян В. А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985.
86. *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: Языки русской культуры, 2000.
87. *Кацис Л. Ф.* «...но слово мчится, подтянув подпруги...» (Полемиические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1992. № 3.
88. *Клеберг Л.* К проблеме социологии авангардизма // Вопросы литературы. 1992. № 3.
89. *Климов П. А.* Маяковский и Ницше // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. М.: Наука, 2004.
90. *Клюге Р.* О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме // Вопросы литературы. 1990. № 9.
91. *Коваленко А. Г.* Парадокс веры и безверия (о некоторых чертах художественного пространства и времени В.В. Маяковского) // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. М., 2004.
92. *Козлёнков В. А.* Рекламно-агитационные стратегии Владимира Маяковского на рубеже 1910-х – 20-х годов: «Окна РОСТА» // Вестник Костромского государственного университета. 2011. Т. 17.
93. *Козубовская Г. П.* Проблема жизнетворчества в русской культуре (Жуковский, Пушкин). Методические материалы в помощь учителю (к изучению биографии и личности). Барнаул: БГПИ, 1991.
94. *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.
95. *Краско Т. И.* Психология рекламы. Харьков: Студцентр, 2002.
96. *Крусанов А.В.* Самозванное искусство // Поэзия и живопись: Сб. ст. памяти Н. И. Харджиева. / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000.
97. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907 – 1932: (Ист. обзор): В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917 – 1921). Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
98. *Крыщук Н.* Искусство как поведение: Книга о поэтах. Л.: Сов. писатель, 1989.
99. *Кузьмина Е. С.* Онтологический статус имиджа в современной культуре: автореферат дисс. ... кандидата культурологии. Санкт-Петербург. 2012.
100. *Култышева О. М.* Поэзия В. Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910 – 1920-х годов: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. М., 2001.
101. *Култышева О. М.* Поэзия В. Маяковского во взаимодействии с литературным процессом 1910-1920-х годов: автореф. дисс. д-ра филол. наук. М., 2007.
102. *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература.

Л.: Наука, 1978.

103. *Ланн Ж.* Русский футуризм // История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. М.: Высшая школа, 1995.
104. *Левидов М.* О футуризме необходимая статья // ЛЕФ. 1923. № 2.
105. *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: Воспоминания / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова. Подготовка текста, послеслов., прим. А. Паршева. М.: Худ. лит, 1991.
106. *Лозовая Л. В.* Эстетика русского футуризма: дисс. ... канд. филос. наук. СПб, 2007.
107. *Ломинадзе С.* Небеса Маяковского и Лермонтова // Вопр. лит. 1993. № 5.
108. *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов / сб. под ред. В. Г. Базанова, В. Э. Вацура. Л.: Наука, 1975.
109. *Magarotto Luigi.* Ницше и поэзия Маяковского // *Revue des études slaves*, Tome 67, fascicule 4, 1995. pp. 675-684. // http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1995_num_67_4_6291
110. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дисс. в виде научного доклада ... докт. филол. наук. М., 1998.
111. *Максимов В.* Критика и авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 35.
112. *Мамонова В. А.* Авангард – нонконформизм – неофициальное искусство: к истории трех понятий // Параллелошар. 2010. № 6. С. 49. // <http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1295544564537.pdf>
113. *Маркасов М. Ю.* Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул. 2003.
114. *Машибиц-Веров И. М.* Во весь голос. О поэмах Маяковского. Куйбышев: Книжное издательство, 1980.
115. *Маяковский без глянца* / Сост. П. Фокина, Д. Тимофеева. СПб.: Амфора, 2008.
116. *Маяковский и проблемы новаторства* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Отв. ред. В. О. Перцов. М.: Наука, 1966.
117. *Маяковский в современном мире: Статьи, исследования, материалы и воспоминания* / Сост. В. В. Тимофеева и др. Л.: Лениздат, 1984.
118. *Маяковский в критике русского зарубежья* / Иванов Ф., Иванов Г., Адамович Г.; вступ. ст. В. Н. Терехиной, А. П. Зименкова // Вестник Московского университета. 1992. № 4.
119. *Маяковский: pro et contra.* СПб.: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2006.
120. *Метляева Т. В.* Игровая модель формирования имиджа в социокультурном контексте: автореферат дисс. ... кандидата культурологии. Владивосток, 2009.
121. *Метченко А.* Маяковский. Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1964.

122. *Мириманов В.* Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности. М.: РГГУ, 1995.
123. *Михайлов А. А.* Маяковский. М.: Молодая гвардия. 1988.
124. *Михайлов А. А.* Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. М.: Современник, 1990.
125. *Морозова О. Н., Носкова С. Э.* Знаковые функции имиджа // Имиджелогия 2005. М.: РИЦ АИМ, 2005.
126. *Морыганов А. Ю.* «Слово» и «оружие» в поэзии 1920-х годов (к понятию стилевой рефлексии) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998.
127. *Мусатов В. В.* О логике поэтической судьбы Маяковского // Известия РАН. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1993. Т. 52. № 5.
128. *Нойхаузер Р.* Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. 1992. № 3.
129. *Оломская Н. Н.* Системно-функциональные характеристики дискурса PR (на материале рекламного дискурса): учеб. пособие. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2009.
130. *Панасюк А. Ю.* Имидж: Определение центрального понятия имиджелогии // Доклад академика АИМ А. Ю. Панасюка на открытом заседании президиума Академии имиджелогии 26 марта 2004 года // http://academim.org/art/pan1_2.html
131. *Панкратов Ф. Г., Баженов Ю. К., Шахурин В. Г.* Основы рекламы: Учебник. 12-е изд., перераб. и доп. М.: Дашков и К, 2010.
132. *Паперный В.* Поэтика русского символизма // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002.
133. *Паперный З. С.* Поэтический образ у Маяковского. М.: АН СССР. Ин-т мировой лт. Им. А. М. Горького, 1961.
134. *Паперный З. С.* Футуризм // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1994. Т. 8.
135. *Парамонов Б.* Триптих о Лефе // Звезда. 1999. № 8.
136. *Парамонов Б.* Имитация силы // Цитата. 2007. № 5-6 (11-12).
137. *Пастернак Б.* Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990.
138. *Пастернак Б.* Охранная грамота. Шопен. М.: Современник, 1989.
139. Первая эмиграция о Маяковском / Осоргин М., Слоним М., Оцуп Н.; Вступ. ст. Л. А. Селезнева, В. Н. Терехиной // Литературное обозрение. 1992. № 3/4.
140. *Пендикова И. Г., Ракитова Л. С.* Архетип и символ в рекламе. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008.
141. *Перельгина Е. Б.* Психология имиджа. М.: Аспект Пресс, 2002.
142. *Перцов В.* Маяковский: жизнь и творчество. М.: Художественная литература. 1976. Т. 2 (1918 – 1924).
143. *Почепцов Г. Г.* Профессия имиджмейкер. СПб.: Алетейя, 2001.
144. *Петрова Е. А.* Имидж и его изучение в современной науке. Известия академии имиджелогии. М.: РИЦ АИМ. 2005. Т. 1.

145. *Петров-Стромский В. Ф.* Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопросы философии. 2005. № 5.
146. *Петросов К. Г.* Творчество В. В. Маяковского: О русской поэтической традиции и новаторстве. М.: Высшая школа, 1985.
147. *Петросов К. Г.* Посмертное распятие Маяковского (Маяковский сегодня) // Книжное обозрение. 1991. № 15.
148. *Петросов К. Г.* Маяковский: Биография поэта и его творчество // Изв. Ак. наук. Сер. Литературы и языка. 1993. Т. 52. № 3.
149. *Пицкель Ф. Н.* Маяковский: Художественное постижение мира: Эпос. Лирика. Творческое своеобразие. Эволюция метода и стиля. М.: Наука, 1979.
150. *Плеханова И. И.* Владимир Маяковский: трагедия сверхчеловечности: автореф. дисс. д-ра филол. наук. Иркутск, 1994.
151. *Полехина М. М.* Маяковский и уроки западноевропейской философии. Концепция поэта-творца // Полехина М. М. Художественные искания в русской поэзии первой трети XX века. М. Цветаева и В. Маяковский. Художественная космогония. М.: Прометей, 2002.
152. *Покотыло М. В.* Попытки старого и нового идеологического прочтения Маяковского в современной литературной практике // Объединенный научный журнал. 2005. № 9.
153. *Покотыло М. В.* В. В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2008.
154. *Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998.
155. *Попонова Ю. Р.* Поэтическая идеология В.В. Маяковского: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009.
156. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988.
157. *Пьяных М. Ф.* Богоборец с сердцем Христа // Свободная мысль. 1993. № 5.
158. Реклама: теория и практика: учебное пособие для студентов вузов / под ред. В.В. Тулупова. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2011.
159. *Родченко А. М.* Работа с Маяковским // В мире книг. 1973. № 6.
160. *Романовская Ю.* Кубофутуризм: Пространство термина // Искусствознание. 1999. № 1.
161. *Ромат Е. В.* Реклама: Учебник. СПб.: Питер, 2003.
162. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000.
163. *Савельева О. О.* «Бывают странные сближенья...» // Человек. 2003. № 4.
164. *Савельева О. О.* Реклама в социологическом дискурсе. М.: Прометей, 2005.
165. *Савельева О. О.* Советская реклама 20-х годов как средство агитации и пропаганды // Человек. 2006. № 2-3.
166. *Савельева О. О.* Светлое будущее как реальность, или "Большой стиль" в рекламе // Человек. 2009. № 6.
167. *Сакович А. Г.* Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяков-

- ского, или Мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конф. «Випперовские чтения – 1995». Выпуск XXVIII. М.: Гос. музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина, 1996.
168. *Сальникова Л.* Имидж и репутация: сходство и различие // Корпоративная имиджелогия. 2007. № 01. // http://www.ci-journal.ru/article/67/200701image_and_reputation
169. *Сарабьянов Д.* Русский кубофутуризм: термин и реальность // Искусствоведение. 1999. № 1.
170. *Сарабьянов Д. В.* К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: Сб. ст. памяти Н.И. Харджиева. Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000.
171. *Сарнов Б.* Маяковский: Самоубийство. М.: Эксмо, 2006.
172. *Сарнов Б.* Был и остается // Цитата. 2007. № 5-6 (11-12).
173. *Сарычев В.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991.
174. *Сарычев В.* Кубофутуризм и кубофутуристы. Эстетика. Творчество. Эволюция. Липецк: Липецкое изд-во, 2000.
175. *Сарычев В. А.* «... Боюсь – за вас и сам, – чтоб не обмелели наши души...»: этический идеал Маяковского и революционная действительность // Литература в школе. 2008. № 2.
176. *Сафронова Е. Ю.* Маяковский как «отец» русского копирайтинга // PR в изменяющемся мире: Региональный аспект: сборник статей / Под ред. М. В. Гундариной, А. Г. Сидоровой, Ю. В. Явинской. Вып. 9. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011.
177. *Сахно И.* Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М.: МГУ-Диалог, 1999.
178. *Семенова С.Г.* «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие». 2001.
179. *Сёрс Ф.* Тоталитаризм и авангард. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
180. *Сидорина Е. В.* Сквозь весь XX век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994 // <http://prometa.ru/colleague/15/2/1>
181. *Сироткин Н.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского Университета. Серия 2. Филология. Челябинск: Изд-во Челябинского ун-та. 1999. № 2.
182. *Сироткин Н. С.* О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: Антология / под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006 // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_metod.htm
183. *Сироткин Н.* «Приказ» в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. 2001. № 4.
184. *Скрипка Т. В.* Концепция человека в дореволюционном творчестве В. В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2004.
185. *Смирнов В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский //

Русская литература. 1997. № 2.

186. *Смирнов И.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература: сб. статей / АН СССР, ИРЛИ(Пушкин. дом); отв. Ред. В. Г. Базанов. Л., 1978.
187. *Смирнов И.* «Исторический авангард» как подсистема символистской культуры // Смирнов И. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000.
188. *Смола О. П.* Владимир Маяковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): Книга 2. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие». 2001.
189. *Сморodin А. А.* Поэзия В.В. Маяковского и публицистика 20-х годов, Л.: Наука, 1972.
190. *Соколова (Мавлина) Т. А.* Синтез искусств в творчестве В.В. Маяковского: проблемы эстетики и поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1992.
191. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.
192. *Сивак Р. С.* Ранний Маяковский и экспрессионизм: тенденция "деструктивной" образности // XX век. Литература. Стил. Стилевые закономерности русской литературы (1900 - 1950). Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. Выпуск III.
193. *Сивак Р. С.* Русская философская лирика 1910-х годов. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. М.: Наука, 2005.
194. *Страда В.* Театр у Маяковского // Континент. 1994. № 78.
195. *Страинов С. Л.* Поэма «150 000 000» в творческой эволюции В. Маяковского // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998.
196. *Сухих И. Н.* Утопия Маяковского // Маяковский и современность. СПб., 1995.
197. *Тимофеев Л. И.* Системность поэтики Маяковского // В мире Маяковского. Сб-к статей. Кн. 2. М.: Сов. писатель, 1984.
198. *Тучков В.* О хорошем отношении к бродячим собакам // Цитата. 2007. № 5-6 (11-12).
199. *Тырышкина Е. В.* Источник инспирации в русском литературном авангарде // Russian Literature. 2001. Vol. L (50). № 3.
200. *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002.
201. *Тютюнова Ю.* Русский футуризм и цензура // Вестник Московского Университета. Серия 10. Журналистика. 2001. № 2.
202. *Ученова В. В.* История отечественной рекламы. 1917-1990: Учебное пособие. М.: ЮНИТИ–ДАНА, 2004.
203. *Фадеева И. В.* Культурно-исторический контекст лирических поэм В. Маяковского: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006.

204. *Фадеева И. В.* Философия добра и любви В. Соловьева в ранних поэмах В. Маяковского // Гуманитарные исследования. 2006. № 4 (20).
205. *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Riječi. Zagreb, 1981. God. XXV. Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. Stoljeća // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm
206. *Федоров И. А.* Индивидуальный имидж как сторона духовной жизни общества: дисс. ... д-ра социол. наук. Тамбов, 1998.
207. *Феофанов О. А.* Агрессия лжи. М.: Дрофа, 1987.
208. *Флакер А.* Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1.
209. *Ханзен-Леве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.
210. *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.
211. *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. М.: РА, 1997.
212. *Ходасевич В.* Декольтированная лошадь // Цитата. 2007. № 5-6 (10-11).
213. *Хольтхузен И.* Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 3.
214. *Худенко Е. А.* Жизнетворчество Мандельштама, Зощенко, Пришвина 1930-1940-х гг. как метатекст: автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Барнаул, 2012.
215. *Худенко Е. А.* Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина: научный журнал. СПб. 2011. Т.1. Филология. № 1.
216. *Цуканов А.* Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39.
217. *Цуладзе А.* Политическая мифология. М.: Эксмо, 2003.
218. *Черемин Г. В.В.* Маяковский в литературной критике. 1917-1925. Л.: Наука, 1985.
219. *Чернышева О. В.* Творчество раннего В. Маяковского в контексте русского авангарда. дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2003.
220. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1.
221. *Чуковский К.* Маяковский // Чуковский К. Современники. М.: Молодая гвардия, 1967.
222. *Чуковский К.* Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 6.
223. *Шалков Д. Ю.* Библейские мотивы и образы в творчестве В.В.Маяковского 1912-1918 годов: дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2008.
224. *Шапир М.* Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 5.
225. *Шапир М.* Эстетический опыт XX века: Авангард и постмодернизм // Philologia. 1995. № 2.
226. *Шепель В. М.* Имиджелогия. Как нравиться другим людям. М.: Народное образование, 2002.

227. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Сов. писатель, 1990.
228. *Шкловский В.* О Пильняке // ЛЕФ. 1925. № 3.
229. *Шукуров Д. Л.* Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети XX века: автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Иваново, 2007.
230. *Эшштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12.
231. *Юрасова Н.Г.* Соотношение архаического, христианского и карнавального хронотопов в художественном мире Маяковского // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. М.: Изд-во РУДН, 2004.
232. *Якимович А.* Искусство XX века: эпистемология картин мира // Искусствознание. 1998. № 1.
233. *Якобсон Р.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
234. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague: Mouton, 1975.
235. *Янгфельдт Б.* Крикогубый Заратустра // De visu. 1993. № 7(8).
236. *Янгфельдт Б.* Ставка – жизнь. Маяковский и его круг. М.: КоЛибри, 2009.
237. *Pomorska K.* Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avantgarde // Pomorska K. Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / Ed. by H. Baran. Durham; London: Duke University Press, 1992.