

ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ В. В. МАЯКОВСЬКОГО

УДК [811.161.1'42 + 821.161.1.091]-1/29.08“18/19”

МЕЧКОВСКАЯ Нина Борисовна,доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и славянского языкознания
Белорусского государственного университета; Минск, Белоруссия;
e-mail: nina.mechkovskaya@gmail.com; тел. (+375-17) 205-09-01**МАЯКОВСКИЙ И ХЛЕБНИКОВ: РАЗЛИЧИЯ ЯЗЫКОВЫХ
ПРОГРАММ И ПРАКТИК В РУССКОМ АВАНГАРДЕ**

Аннотация. В статье систематизированы основные языковые различия в поэтике двух наиболее ярких представителей русского футуризма: Маяковского и Хлебникова. 1) Поэзия Хлебникова в большей мере насыщена образами. Для Маяковского, в отличие от Хлебникова, не характерны тропы с денотативно неопределёнными темами. У Хлебникова нет тропов с ремами сексуальной семантики. 2) У Хлебникова с течением времени количество слабо мотивированных окказионализмов возрастало, у Маяковского снижалось. 3) В отличие от поэзии Маяковского, для Хлебникова не характерны комические эффекты, а также приёмы буквализации метафоры. 4) Маяковскому чужды диалектизмы, Хлебникову — урбанизмы. 5) В отличие от Хлебникова, не употреблявшего русские заимствования из европейских языков, Маяковский далёк от пуризма.

Ключевые слова: контрастная поэтика, тема-рематическая структура тропа, ономазиологические эксперименты футуристов, насыщенность текста тропами.

О. Художественный авангард начала XX в. настолько круто обновляет искусство, что его ощущают как намеренный разрыв с традицией, вызов, переворот, бунт. С ускорением истории социальная ценность авангарда возрастает, потому что он готовит современников к переменам и учит жить в условиях перемен: понимать перемены, успевать за ними, а может быть, и готовить их. Два талантливейших русских поэта 1-й трети XX в., Хлебников и Маяковский, принадлежали самому левому крылу русского авангарда — кубофутуризму. Для русской культуры, для современников и последующих поколений благом стало то, что в русском авангарде были великие поэты Велимир Хлебников и Владимир Маяковский.

Задачи статьи состоят в иерархизации наиболее крупных или резких различий в лингвистической поэтике Маяковского и Хлебникова. В силу ограниченного объёма статьи, иллюстративный материал сведён к минимуму. В 1-м разделе названы те личностные различия между Маяковским и Хлебниковым, которые, не коррелируя прямо с различиями в их поэтике, всё же позволяют представить глубинные истоки различий.

1. Маяковский и Хлебников как личности-антиподы. В 1922 г. в некрологе по Хлебникову Маяковский писал: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом чёрным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Кручёных, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе» [9, XII, с. 28]. При этом типы личностей Хлебникова и Маяковского были полярно несхожи.

1.1. «Безбытный» и «надмирный» Хлебников и земной и «жадный к жизни» Маяковский. По характеристике Ю. Нагибина, Хлебников — это «анти-Маяковский», но и «друг-соперник» Маяковского, «совсем не внешний человек» [12, с. 253]. Маяковский в автобиографии «Я сам» (1928) вспоминает о первых встречах с Хлебниковым: «Его тихая гениальность тогда была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом» [9, I, с. 21]. Однако это не мешало Маяковскому зачитываться стихами Хлебникова и широко цитировать их в докладах о футуризме [11, с. 88].

Окружающие воспринимали Хлебникова как человека не от мира сего; простые люди обращались «с ним «как со странником и божьим человеком» [8, с. 80]. «Бытом Хлебникова была безытность» [11, с. 249]; «вечный пилигрим» (А. А. Михайлов), он никогда не имел своего угла и имущества. В годы Гражданской войны его помнили в двух спитых вверху мешках — вместо штанов или брюк. Во время персидского похода Красной армии (апрель-август 1921 г.) он бродил босой, напоминая худобой и длинными космами дервиша. «Надмирность» Хлебникова означала и его полную свободу: ни быта, ни партийного долга, ни сердечной привязанности, ни семейных уз.

В отличие от «безытности» Хлебникова, Маяковский предстаёт человеком со вкусом к полноте бытия, даже «с жадностью к жизни» (В. Шкловский). Прирождённый вояка, он ещё в тюрьме, 15-летним, избирался старостой камеры и умел не только дразнить тюремщиков, но и защищать интересы заключённых (в том числе на кухне).

1.2. «Закрытый и запечатанный», «с устричным голосом» Хлебников VS контактный, артистичный, склонный к лидерству Маяковский. Хлебников — не только не агитатор, не горлан, не главарь (самоопределения Маяковского), но и просто некоммуникативный человек — «закрытый и запечатанный» (Н. Мандельштам). Свои стихи читал запинаясь, невыразительным и, по выражению Нагибина, «устричным голосом». При этом, как допускают и Нагибин и Михайлов, Хлебников хотел походить на Маяковского, хотя это не получалось. Что касается поэтики Маяковского и Хлебникова, то влияние было взаимным, вполне ощутимым [15; 11, с. 250–252], хотя и не симметричным.

Современники чувствовали «природную театральность» Маяковского [11, с. 112]. Находчивый и острый полемист, закалённый в скандалах и обструкциях, он любил «бросать вызов» и эпатировать¹. Контактный и деятельный, Маяковский работал в газетах, рисовал и писал в Окнах РОСТА, знал толк в организации гастролей; писал пьесы и сценарии, ставил спектакли и фильмы, играя при этом в некоторых из них заглавные роли; издавал «ЛЕФ», а позже «Новый ЛЕФ». Маяковскому была вполне очевидна неспособность Хлебникова к практическому делу, даже к изданию собственных стихов: «Практически Хлебников — неорганизованнейший человек. Сам за всю свою жизнь он не напечатал ни строчки» [9, XII, с. 28].

1.3. Если Маяковский — признанный поэт-организатор левого искусства, то Хлебников — это поэт-провидец, погружённый в тайны бытия. Маяковский рано стал заметной фигурой художественной жизни Москвы и Петербурга — не только литературы, но и смежных искусств и занятий (живопись, плакат, театр, кино, реклама, журналистика). Хлебников, несмотря на принадлежность футуризму, — это одинокий и свободный ум, погружённый в загадки мироздания и истории; для него наука и поэзия — две взаимосвязанные возможности познания. Его первые публикации — это доклад по орнитологии (1908) и статья «Метабиоз [...]» (1910), в которой студент Хлебников, размышляя о материальном единстве живой и неживой природы, приходит к догадкам, созвучным теориям Эйнштейна, Вернадского, Докучаева [3]. А. Н. Андриевский (1899–1983), до революции три года изучавший в Санкт-Петербургском университете физику и математику (позже ставший кинорежиссёром и преподавателем ВГИКа), вспоминает, как в Харькове в 1919 г. они с Хлебниковым подолгу обсуждали проблемы современной физики. Андриевского и тогда, в 1919, и полвека спустя поражала проникающая сила мысли Хлебникова — о пульсации Солнца, о взаимозависимости пространства и времени, дискретности и недискретности, о строении атомного ядра, корпускулярно-волновой природе электрона (на последнем случае он на 6 лет опережал открытие Луи де Бройлем дуализма частицы и волны). «Хлебников жил предвидением событий будущего и [...] прогнозы на будущее были необычайными. И тогда, и теперь мне кажется, что мышление этого человека было словно соткано из предвидений и предвосхищений...» [1]. Но более всего Хлебникова занимали числовые законы в истории человечества («Доски судьбы», над которыми он работал много лет, вплоть до 1922 г. и которые только в 2001 г. за свой счет профессор-биолог В. В. Бабков).

2. Различия в образной фактуре поэтического текста. Маяковский писал, что Хлебников — это «поэт не для потребителей», а «для производителей» и что «его нельзя читать» [9, XII, с. 23], очевидно, имея в виду большую сложность, «трудность» текстов Хлебникова по сравнению с собственными. Действительно, стихи Хлебникова, во-первых, в большей мере насыщены тропами, что создаёт большую плотность «образной ткани», затрудняя понимание текста; во-вторых, у Хлебникова тематическая структура тропов², в целом, более неожиданна (т.е. более окказиональна, прихотлива, менее предсказуема), чем у Маяковского, и поэтому такой троп дольше семантизируется читателем и осознаётся как «трудность» / «сложность» образа.

Тезис о большей трудности образов Хлебникова должен опираться на предварительное выявление тех объективных (языковых) факторов, от которых зависит трудность или лёгкость тропа для восприятия. Такой экскурс превысил бы размер статьи, поэтому пробуем оценить «трудность» самых трудных образов у изучаемых авторов.

Как выглядит самый замысловатый образ Маяковского? Вот один из них. В Прологе к поэме «Флейта-позвоночник» (1915) поэт³ провозглашает тост за всех, «которые нравились или нравятся»: *За всех вас, / которые нравились или нравятся, / хранимых иконами у души в пещере, / как чашу вина в застольной здравнице, / подъямлю стихами наполненный череп*. Оборот как чашу вина в застольной здравнице не является эталоном сравнения, а указывает на функцию, назначение действия. Само же действие состоит в том, что поднимается не бокал, а *стихами наполненный череп* — череп поэта. Создаётся ирреальный образ (по В. П. Москвину, «фигура неправдоподобия»), близкий к приёму буквализации расхожих метафор (типа *голова забита стихами (формулами, планами)* и т.п.); в глубинном синтаксисе фигура неправдоподобия легко становится оксюмороном (*поэт жив и одновременно мёртв*). Понятно, что при восприятии таких тропов у читателя почти нет опоры в его опыте наглядных представлений о мире, тем не менее в нужной мере образ семантизируется. По

¹ Впрочем, современники отмечали застенчивость и закрытость Маяковского. Вот каким его видел в 1915 г. М. Горький: «Маяковский — хулиган от застенчивости... Он болезненно чуток, самолюбив и потому хочет прикрыться своими дикими выходками» (цит. по: [11, с. 133]). Ср. созвучные слова Н. Мандельштам о Маяковском: «Слабый по природе, он тренировал свою хилую душу, чтобы не отстать от века» [8, с. 22].

² «Тема образа» — это слово или словосочетание, называющее предмет, подлежащий образной характеристике; «рема образа» называет то, чему уподобляется «тема». Термины «тема» и «рема» удобны своей чёткой связью с исходным и конечным пунктами процесса генерации образа, а также краткостью и деривативными возможностями. Различение темы и ремы релевантно для любого тропа.

³ При интерпретации художественных текстов слово *поэт* здесь и далее употребляется в значении «лирический герой (соответствующего произведения)».

сути аналогичная фигура неправдоподобия представлена и в названии поэмы — «Флейта-позвоночник»: *поэт создаёт произведение из собственного тела, причём из критически важного для жизни компонента — позвоночника.*

При всём обилии у Маяковского сложных и «трудных» образов, у него, однако, почти нет образов, которые не поддавались бы семантизации. Исключение составляют строки из первого (опубликованного) стихотворения Маяковского («Я сразу смазал карту будня...»). Между тем у Хлебникова таких образов много. Приведу два первых катрена (из трёх) из стихотворения (без названия) 1919 г.: «В этот день голубых медведей / Пробежавших по тихим ресницам, / Я провижу за синей водой / В чаше глаз приказанье проснуться. // На серебряной ложке протянутых глаз // Мне протянуто море и на нём буревестник; / И к шумящему морю, вижу, / Птичья Русь / Меж ресниц пролетит неизвестных». Кто скажет, что такое *день голубых медведей*?; почему *протянутые глаза* пребывают на *серебряной ложке*?; откуда появляется *птичья Русь*?; между чьих *ресниц неизвестных* пролетит *птичья Русь*? При невозможности ответить на подобные вопросы «денотативно» и рационально, не приходится сомневаться в поэтической ценности цитированных стихов. Они определённо создают не только настроение, но и ряд картин, важных для семантизации целого: синие глаза, бездонные как море; встреча глаз двух человек; пробуждение чувств; буревестник над шумящим морем и т. п.

Важно подчеркнуть, что у Маяковского со временем трудных образов становилось всё меньше, у Хлебникова (в том числе несемантизируемых образов) — больше.

3. Различия между Хлебниковым и Маяковским в словообразовательном разнообразии новых названий. Неологизмы Хлебникова выходили за семиотические границы языка (см. подробно в [10]). В настоящей статье я ограничусь тем, что укажу на наиболее крупное различие между Хлебниковым и Маяковским в ономастологии тех знаков-символов (говоря в терминах Ч. Пирса), которые обладают вторичной (словообразовательной) мотивированностью. Такие знаки составляют большинство слов во всех естественных языках. Вторичная мотивированность знаков-символов обычна и для поэтических неологизмов: почти все неологизмы русских футуристов (И. Северянина, В. Маяковского, В. Каменского) в своём большинстве образованы по прозрачным образцам, т.е. по продуктивным и ясным (регулярным) словообразовательным моделям (*любёночек* как *ребёночек*, *серпастый* как *ушастый* и т. д.). Подобные неологизмы представлены и у раннего Хлебникова; ср. в «Заклятии смехом» (1908–1909): *смежачи* как *силачи*, *смежнствовать* как *пьянствовать*, *рассмежища* как *раздоры* и *посмежища*, *исмейся* как *изведись*, *изловчись* и т. п.

Однако, как показали М. В. Панов [13], В. П. Григорьев [5], большинство неологизмов Хлебникова устроены иначе: 1) многие из них образованы по непродуктивным моделям и нередко содержат аффикс, представленный в считанных узусальных словах: *резьмо* как *письмо*, *пласавица* как *красавица*, *училицы* как *кормилицы* [13, с. 173–174]; 2) часть неологизмов Хлебникова представляют собой контаминации не морфем, а начальных или конечных звуковых комплексов, которые в узусе находятся в составе нечленимых основ и не являются аффиксами: *везь*, *жиэз*, *речаэз*, *умняэз* как *княэз* и *витяэз*, *мнепр* и *мнестр* по аналогии с *Днепр* и *Днестр*, *бурегурит* как *балагурит* и т. п. Понятно, что их членимость и, следовательно, их мотивированность существенно меньше, чем у неологизмов, созданных по регулярным моделям. Если в *бурегурит* можно увидеть корень слова *буря* и конец слова *балагурит* (*Это парус речача / Бурегурит рожача*, то в большинстве контаминаций Хлебникова и их составные части, и значение неологизма в целом семантизируются читателем с усилием и, как правило, далеко не в полной мере. Туманность, загадочность, возможность одновременно нескольких разгадок обостряют внимание к строке; смысловая неисчерпаемость создаёт экспрессию тайны и, в конечном счёте, — эстетическую привлекательность строки. Р. О. Якобсон определил такие неологизмы как «беспредметные» — с помощью слова, тесно связанного с художественным авангардом начала XX в. (*беспредметная живопись*, *беспредметники* и т. п.). [18, с. 299]. Эстетическая ценность «беспредметных» неологизмов сродни ценности «чистых» цветовых пятен и линий в нефигуративном искусстве.

В терминах семиотики неологизмы типа *резьмо* и *мнепр* — это знаки-символы без мотивированности или с почти неуловимой мотивированностью. По данным М. В. Панова [13, с. 179], в 3-м томе 5-томного собрания сочинений Хлебникова (поэзия 1917–1922 г.г.) контаминаций типа *мнепр* значительно больше, чем во 2-м томе (поэзия 1906–1916 г.г.). Иначе говоря, влечение Хлебникова к немотивированным или слабо мотивированным знакам-символам с годами нарастало. В отличие от Хлебникова, у Маяковского нет неологизмов, не поддающихся семантизации. Ср. в поэме «Облако в штанах»: *выжиревший лакей*; *вечер [...] хмурый, декабрь*; *маленький смиренный любёночек*; *квартирное тихо*; *пролётки грудь испешеходили*; *крикогубый Заратустра*. Неологизмы Хлебникова в соседстве с теми тропами, в тема-ремастической структуре которых тема остаётся неясной читателю, — это основной фактор «трудности» восприятия поэзии Хлебникова. Иначе у Маяковского: его неологизмы, никогда не становясь для восприятия непреодолимой преградой, прививали широкому читателю вкус к лексическому обновлению речи и словотворчеству.

4. Контркультурные векторы русского футуризма: нисповергатель Маяковский VS визионер-мечтатель Хлебников. Отчётливо прослеживаются две контркультурные линии футуризма: неприятие окружающей действительности и уход в мечтаемый будущий мир. При этом Хлебников — это прежде всего «будетлянин» (по его самоопределению), визионер и, по выражению Н. Мандельштам, «сказочник»; Маяковский же, в особенности ранний, — это экзотический крик «Долой!» У Хлебникова неприятие доминирующей «культуры отцов» звучит в манифестах 1916 г. («Труба марсиан», «Приказы»), в «сверхповести» «Война в мышеловке»). Его «обвинения» декларативно-прямолинейны

и наивны. Так, безнравственность и глупость он напрямую связывает с возрастом: *От старцев глупых вещицы юноши уйдут / И оснут мирное государство / Граждан одного возраста* («Война в мышеловке»); *Пусть возрасты разделятся и живут отдельно! [...] как освободить крылатый двигатель от жирной гусеницы товарного поезда старших возрастов* («Труба марсиан»); *[...] не пачкаясь о их [старших. — Н. М.] жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в судьбе злыхных мокриц* («Приказы»). Самые пейоративные ремы для самых отрицательных «тем» (*глупые старцы, жирная гусеница товарного поезда старших возрастов, злые мокрицы*) читаются в манифестах Хлебникова, а не в поэзии; при этом они не агрессивны, поэт даже как бы извиняется. В целом, инвективы не характерны для поэзии Хлебникова.

Для Маяковского, напротив, контркультурная направленность и агрессивный негативизм по отношению к окружающему миру органичны. В его поэтике это выражается в ряде черт, как языковых, так и более сложных. Это, во-первых, антиэстетизм представленных «картин жизни»; во-вторых, монопольное присутствие (в составе оценочной или стилистически маркированной лексики) слов с пейоративной, грубой и стилистически сниженной коннотацией; в-третьих, уничижающий смех Маяковского.

Ничего удивительного, если художник кисти или слова (не говоря о журналистах) в отталкивающем виде изображает врагов, антагонистов и антиподов. Понятно, что таких картинок у Маяковского изобилие. Неудивительно, если при этом доминирует пейоративная и грубая лексика. Удивительно, однако, когда предметом пейоративно-уничижительного изображения Маяковским своего лирического героя: 1) *Женщину ль опутываю в трогательный роман...* («Дешёвая распродажа», 1915); 2) *а я человек, Мария, / простой, / выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни* («Облако в штанах»); 3) [о поэтическом творчестве:] *Пьяной песней / душу выржу / в кабинете кабака* («Братья-писатели», 1916); 4) [о том, что любимой женщине не уйти от героя, что он всегда рядом:] *Это я / под мостом разлился Сеной, / зову, / скалю гнилые зубы* («Флейта-позвоночник»); 5) *Мы — голодные, мы — нищие, с Лениным в башке и с наганом в руке* («Хорошо!» 1927); 6) *Уважаемые товарищи потомки! / Роясь в сегодняшнем окаменевшем говне; Я, ассенизатор и водовоз...* («Во весь голос», 1929–1930).

5. Чуждый комизму Хлебников и смеховое разнообразие творчества Маяковского. По свидетельствам О. Мандельштама, Н. Гумилёва, А. Мариенгофа, Хлебников не умел шутить (хотя пытался)¹ и не чувствовал насмешек над собой, в том числе обидных и едких (вроде издевательского посвящения Хлебникова в Председатели земного шара, устроенного в Харькове в 1919 г. Есениным и Мариенгофом) [14, с. 235–236]. В поэзии Хлебникова нет иронии, трудно найти шуточные или юмористические строки², а два-три сатирических образа³, идущие за антибуржуазной сатирой Маяковского, звучат публицистическим диссонансом по отношению к более интимной и глубокой лирике Хлебникова.

В творчестве Маяковского жанрово-стилистический диапазон комического представляет собой явление уникальное в истории русской литературы, небывалое до Маяковского и не превзойденное после него. Комическое присутствует во всех жанрах его творчества — от поэзии и публицистики до театральных пьес, киносценариев и автобиографии «Я сам». У Маяковского представлены все виды комического: не только сатира и гротеск вплоть до абсурдизма, не только «кавалерия острот», язвительные пародии и сарказмы, но и безобидное балагурство — когда вся «Военно-морская любовь» (1915) пишется ради забавных неологизмов и рифм вроде *И чего это несносен нам / мир в семействе минососином?* В итоге смертоносные броненосцы предстают игривой семейкой дельфинов. Характерно также игровое и развлекательное назначение всего, что говорит «иностранец» Понт Кич в «Бане» (1929), — чтобы позабавить зрителя пародией на звучание английской речи. Стилистические оттенки смешного у Маяковского неисчислимы. В «Я сам» он отмечает, например, у себя такую оксюморонную разновидность смеха, как «иронический пафос в описании мелочей» в «Хорошо!»: *сыры не засижены, лампы сияют, цены снижены.*

6. Сексуализованное мировидение раннего Маяковского. Примерно до середины 1920-х гг. тема любви/секса была центральной у Маяковского. Любовь лирического героя огромна и трагична. Окружающая его любовь в индустриальном городе предстаёт как безудержная похоть, бесчеловечный секс, ставший насилием, товаром, источником позорных болезней.

О всепоглощающих сексуальных тревогах лирического героя Маяковского (впрочем, как и его потенциального читателя; не будем забывать о пружинах популярности, хорошо известных Маяковскому) говорит то, что в тема-ремагической структуре его любовь/похоть — это не только тема тропов (ср. *враждующий бюджет бульварных проституток* («Утро», 1912) или *собаки озверевшей страсти* («Домой», 1925)), но нередко — это и рема тропа. Иначе говоря, мир видится поэту

¹ Ср., однако, иное понимание места комического начала в творчестве Хлебникова в [6].

² Впрочем, как кажется, невозможно не улыбнуться и не повеселеть, встретив такую его строку: *Песенка, лесенка в сердце чужое [...]*.

³ Ср.: *Вы, поставившие ваше брюхо на пару толстых свай...* («Трубите, кричите, несители», 1921); *Из души жестокости, как грабли, / [...] Чтоб слушать напев торгошай, / приделана пара ушей* («Сегодня Машук как борзая...», 1921).

сквозь призму секса. Несколько примеров: 1) *Лысый фонарь / сладострастно снимает / улицы / чёрный чулок* («Из улицы в улицу», 1913); 2) *Тучки отдаются небу, рыхлы и гадки* («Владимир Маяковский», 1913); 3) *Улица провалилась, как нос сифилитика. / Река — сладострастье, растёкшееся в слюну. / Отбросив белёе до последнего листика, сады позабно развалились в июне* («А всё-таки», 1914); 4) *Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгорающим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома; Вся земля поляжет женщиной, / заёрзает мясами, хотя отдаться; Земле, / обжиревшей, как любовница, / которую любил Ротшильд!* («Облако в штанах»); 5) *Бумаги гладь облёвывая / пером, концом губы — / поэт, как блядь рублёвая, / живёт с словом любим* («Верлен и Сезанн», 1925).

У Хлебникова, в отличие от Маяковского, тема любви предстаёт скучными и редкими аморфными намёками; она бесплотна, бесполо и едва ли физиологична. Мотивы любви у Хлебникова связаны, возможно, не столько с личным опытом, сколько с литературными отзвуками этой вечной загадки. Ср. начало раннего (1912) стихотворения Хлебникова: *Гонимый — кем, почём я знаю? / Вопросом: поцелуев в жизни сколько?* Биографы Хлебникова датируют первую его влюблённость летом 1909 г.: Хлебникову 23 года, в Святошине под Киевом он влюблён в свою двоюродную сестру Марусю Рябчевскую и, как пишет С. В. Старкина, «даже (! — Н. М.) посвящал ей стихи» [14, с. 51]. Профессор психиатрии в харьковской клинике, где Хлебников в 1919 г. проходил медико-психологическое обследование, вспоминал в 1935 г.: «В собранном мною анамнезе я отметил, что пациент начал половую жизнь поздно и она, вообще, играла очень малую роль в его существовании»; «Все мои братья и сёстры, — сказал мне поэт, — имели какие-то психические препятствия к браку» [2].

7. Гиперболы Маяковского: эгоцентрическая мегаломания лирического героя. Особенно часто и резко преувеличивается всё, что связано с любовью героя. В поэме «Флейта-позвоночник» сила любви и отчаяние утраты любви передаются каскадом гипербол космического масштаба — с помощью лексикой, связанной с астрономией и географией. Видя в своей любви «пытку», «ниспосланную» ему Богом, и обращаясь к Богу на равных (*Слушай, всевышний инквизитор!*), лирический герой просит заменить муку невозможной любви более слабыми «карами»: *Привяжи меня к кометам, / как к хвостам лошадиным, / и вымчи, / рвя о звёздные зубья. / Или вот что: / [...] Млечный Путь перекинну виселицей, / возьми и вздёрни меня, преступника.* Обращаясь к любимой, герой говорит, что для его любви ни моря, ни туманы не станут преградой, он достигнет любимую повсюду, при этом свои губы он уподобляет уличным фонарям, горящую щеку — Сахаре, а всего себя — разлившейся Сене. Собственная гибельная любовь видится поэту как всеобщая гибель любви: *Это, может быть, / последняя в мире любовь / вызарилась румянцем чахоточного* и одновременно как новое Евангелие: *Любовь мою, / как апостол во время оно, / по тысяче тысяч разнесу дорог.*

Лирический герой Маяковского порой нечеловечески огромен: *Я вышел на площадь, / выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик* («А всё-таки», 1914); *Иди сюда, / иди на перекрёсток / моих больших / и неуклюжих рук* («Письмо Татьяне Яковлевой», 1928). Для окружающих он «жылкостая громадина», «глыба» («Что может хотеться такой глыбе?»). Вот герой ждёт Марию: *плавлю лбом стекло окошечное, — а с потерей любимой превращается в горящее здание* («Облако в штанах»). Поэт на равных спорит с Богом, а Бог похож на знакомых и порой плачет, читая его стихи: *И бог заплачет над моею книжкой! / Не слова — судороги, слившиеся комом; / и побезит по небу с моими стихами под мышкой / и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым* («А всё-таки»). Вскоре, в поэме «Облако в штанах», панибратство в обращении к Богу сменяется его уничижением: *Я думал — ты всеильный божикше, а ты недоучка, крохотный божик; здесь же солнце предстаёт всего лишь моноклем героя, ведущего на поводке, как домашнюю собачку, Наполеона: солнце моноклем / вставляю в широко растопыренный глаз, / [...], а впереди Наполеона поведу, как мопса.* В стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) поэт становится равен Солнцу: *И скоро, дружбы не тая, / бью по плечу его я. / А солнце тоже: / «Ты да я, / нас, товарищ, двое! / Пойдём, поэт, / взорим, / вспоём / у мира в сером глазе. / Я буду солнце лить своё, / а ты — своё, стихами».*

Что касается поэзии Хлебникова, то его гиперболы связаны с собственно футуристической темой — будущим, и их немного. Семантика его гипербол по своей тема-рематической структуре сложнее, чем у Маяковского. Если у Маяковского в поэтически преувеличенном виде представлены достаточно понятные явления (например, тело и температура человека, его губы, руки, щека, парик и т. п., мучения любви, нежность (*Истомившимся по ласке губами / тысячь поцелуев покрою / умную морду трамвая* («Надоело», 1916); яркость закатного солнца (*В сто сорок солнц закат пылал*) и т. п., то у Хлебникова гиперболы связаны с мотивами переустройства земного шара и возможной гибели мира; с мечтами о тех, кто изменит мир. Несколько примеров именно из поэзии (не из манифестов) Хлебникова: 1) *«Я запряг тебя / Сохою звёздною, / Я стегая тебя / Плёткой грёзною»* («Ну, тащися, Сивка, / Шара земного...», 1922); 2) *«Я щёткам сапожным / Малую медведицу повелел отставить от ног подошвы, / Гривенник бросил вселенной и после тревожно / Из старых слов сделал крошево»* («Война в мышеловке», 1915–1919–1922); 3) *«Был шар земной / Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего»* («Война в мышеловке»). В целом для поэзии Хлебникова вне её футуристических мотивов гиперболы нехарактерны.

8. Знатоки птиц и трав Хлебников и воинствующий урбанист Маяковский. По данным М. Н. Эпштейна, в лексике Хлебникова представлено максимальное в русской поэзии разнообразие природных реалий [17, с. 243]. В самом поэте, писавшем *Я вижу конские своды / И равноправие коров* («Ладомир»), с основанием видят вестника эволюционного мышления. В природно-культурном един-

стве мира природа для Хлебникова безусловно приоритетна. Вот одна из «формул» единства мира и первенства природы, возникшая под пером 20-летнего Хлебникова: *Кузнечик в кузов туза уложил / Прибрежных много трав и вер* («Кузнечик», 1908). Важна самостоятельность (субъектность) Кузнечика, первенство трав и прибрежность вер, как и потребность в них Кузнечика. В поэзии Хлебникова природа — это и предмет художественной мысли (что явлено уже в «Зверинце» — поэме, которую, по оценке Вяч. Иванова, «мог написать только гениальный человек» [16, с. 679]), и неведомый урбанистам источник образов (рем) — удивительно пластичных и одухотворенных. Ср.: *И в этот миг к пределам горшим / Летел я, сумрачный, как коршун* («Гонимый — кем, почём я знаю?», 1912).

Иначе у Маяковского. Он вспоминал (в «Я сам»), как в семь лет, увидав на «клёпочном заводе князя Накашидзе» электрический свет «ярче неба», он «совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь». Маяковский смолodu высмеивал современников, писавших о природе. Ник. Асеев вспоминает, как 20-летний Маяковский при первой же встрече, когда Асеев в ряду важных для себя тем называл природу, реагировал насмешливо: — *Что же это — про птичек и зайчиков? — Нет, не про зайчиков. — Бросьте про птичек, пишите как я!* (Цит. по: [11, с. 152]). Презрение к «барским садоводствам поэзии», к «этаким розам» звучит и в его финальной поэме «Во весь голос». Правда, у Маяковского есть и «Хорошее отношение к лошадям» (1918), но лошадь здесь — не из дикой природы, а «рыжий ребёнок» — самый слабый и забытый из горожан. Отсюда и обращение к лошади как к человеку: *Лошадь, не надо. / Лошадь, слушайте — / чего вы думаете, что вы из плоше? / Деточка, / все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь.*

Равнодушный к природе, Маяковский, однако, не был и «певцом» города и техники (несмотря на «Бруклинский мост»): он не любил город, но видел, что будущее — это «шум фабрики и лаборатории» («Облако в штанах»). Отсюда его «индустриальный» подход к поэзии как к производству (созвучный, впрочем, и большевистской пропаганде) и антипсихологизм (характерна одна из установок ЛЭФа: «Долой психологество!»).

9. Хлебниковский обет лексического пуризма и узуальная мера заимствований в лексике Маяковского. Примерно в 20 лет Хлебников запретил себе употреблять заимствования, в том числе интернационализмы. Своё крещальное латинское имя *Виктор* он заменил южнославянским *Велимир*, а вместо греко-латинизма *футуристы* изобрёл его русский аналог — *будетляне*. Истоки пуризма Хлебникова справедливо связывают с влиянием младосимволистской поэзии С. Городецкого, с его увлечением славянским язычеством, нетронутой природой, первобытной красотой и т. п. Первую книгу Городецкого «Ярь» (1907) Хлебников, по собственному признанию, любил так, что «одно лето носил её за пазухой» [14, с. 42].

Однако славянофильский самозапрет заимствований противоречил футуристическим мечтам о желанном едином языке человечества. Сам Хлебников не раз писал, причём не только в манифестах, но и в поэмах, о будущем едином языке, как и о «звёздном» общем языке наук и искусств. Его герой — это *те юноши, что клятву дали разрушить языки* («Ладомир»). Вместе с ними поэт зовёт: *Лети, созвездье человецье, / Всё дальше, далее в простор, / И перелей земли наречья / В единый смертных разговор...* и т. п. Неизвестно, видел ли Хлебников конфликт между призывом к «слиянию наречий» и отказом от нерусских слов. Вряд ли его это волновало. В его самозапрете заимствований есть что-то игровое, словно он нарочно сузил свой словарь — для удержания себя в этническом русле русского языка. Иначе «председатель земного шара» стал бы писать на «ничём» языке — смеси языков славянских, латыни и греческого, иранских, санскрита, эсперанто — так же легко, не заботясь ни о нормах, ни о понятности, как он употреблял диалектизмы.

Что касается Маяковского, то его отношение к заимствованиям вполне отвечало узусу современной ему русской поэзии и публицистики.

10. Синтаксическая экспрессия и коммуникативная активность Маяковского. У Хлебникова синтаксис трудный, но не монотонный. Часто он непредсказуем, как и мысли и образы Хлебникова; нередко — неожиданно развёрнутый, пространный, хотя и не обременён чрезмерно союзами. Но меньше всего в синтаксисе Хлебникова тех черт, в которых справедливо видят новаторство Маяковского. Во-первых, это особенности разговорного синтаксиса (эллипсис и всевозможная свёрнутость; порядок слов, отвечающий интонации и выделяющий рему); во-вторых, это черты ораторской речи на митинге, диспуте, в «живой» и бумажной газете: прямые и зычные обращения сразу к группам людей; побуждения (реальные и риторические); восклицания (*Куда уйду я, этот ад тая!*); риторические вопросы; лозунги; имитация диалога с читателем; пародирование ожидаемых реплик оппонента и т. п.

11. Надо ли стихи делать? Маяковский пространно учил, «как делать стихи»; находил сравнения, убеждавшие в тяжести поэтической работы (*Изводишь единого слова ради / тысячи тонн словесной руды* и т. п.) и вредных ее последствий (*Приходит страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души*). Несмотря на лексическую и синтаксическую близость к живой речи, стихи Маяковского искусны. При несомненном поэтическом таланте автора, за ними стоит также и большая работа как над словом, так и над композицией отдельных произведений. Например, в поэме «Флейта-позвоночник» каждая из трёх частей имеет своё обрамление, в котором повторены, слегка варьируясь, строки с замечательно сильными образами и мастерскими рифмами. Три обрамления содержательно координированы и прочитываются как завязка, кульминация и развязка любовной драмы. Понятно, что это не только хорошо, но и хорошо сделано.

У Хлебникова нет строк о тяжести труда поэта. Напротив, в манифесте 1913 г. «Слово как таковое» (в том его разделе, который подписан *А. Кручёных и В. Хлебников*) о трудности писательского труда говорится насмешливо: «Любят трудиться бездарности и ученики. (Трудолюбивый медведь

Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю» [7, с. 146]. Опротетчиво было бы видеть в этих насмешках программную значимость. Но есть текстологическая реальность: в напечатанных текстах Хлебникова незаметны следы «полировки»; более того, есть тексты, которые, как кажется, автор не перечитывал. Если бы перечитал, стало бы иначе, исправил бы. Об этом писал Маяковский: «Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать [...]. Принося вещь для печати, Хлебников обыкновенно прибавлял: «Если что не так — переделайте». Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал: «Ну и так далее»» [9, XII, с. 23].

Вопрос о том, «надо ли стихи делать?», касается отнюдь не только «отделки» и «шлифовки» стиха. Это вопрос о назначении поэта. В одном из последних стихотворений Хлебникова («*Не чёртиком масляничным...*») звучат упреки «спутникам» или «товарищам по цеху», но не читателям («этим голякам» и «большим в сумасшедшем доме»). Поэт служит людям тем, что напоминает о звёздах, приходит «сквозняком быта» и поёт «свои песни-лекарства»; при этом, «одиноким врачом», он не ждёт от пациентов понимания. Однако по отношению к «спутникам» он чувствует обиду: они уносили его платье, потом насмеялись над ним; но главное, они «за думой писателя» не заметили «пера руки времён»: *Не раз вы оставляли меня / И уносили моё платье, / Когда я переплывал проливы песни, / И хохотали, что я гол. / Вы же себя раздевали / Через несколько лет, / Не заметив во мне / Событий вершины, / Пера руки времён / За думой писателя.* В переводе с «мистического» это означает, что, «слагая стихи», Хлебников был свободен и беззаботен — ведь его пером водила «рука времени», не «работал над формой» и не думал «о месте поэта в рабочем строю». При этом поэт не сомневается в своём призвании и долге быть *сквозняком быта этих голяков и в доме сумасшедших петь свои песни-лекарства.*

В отличие от абсолютно свободного и не знавшего «мук слова» Хлебникова, Маяковский не только «делает стихи», но и постоянно убеждает себя и читателей в необходимости этой работы. Его гложет страх невостребованности. Поэтому ему хочется себя *советским чувствовать заводом*, получать от Госплана задания или чтобы *к штыку приравняли перо*. Маяковский даже поэтизирует несвободу и собственное над собой насилие: *Но я себя смирял, становясь / на горло собственной песне* («Во весь голос»). Хлебников не знал этих мук.

12. О смысловом диапазоне и поэтической мощи русского авангарда. Маяковский признавал первенство Хлебникова в качестве «Колумба новых поэтических материков, ныне заселённых и возделываемых нами» [9, XII, с. 23]. Но это отнюдь не означает вторичности Маяковского. Верно, что Маяковский демократизировал поэзию и внедрял достижения авангарда в массы; что благодаря включению Маяковского в канон советской школы, он повлиял на русскую поэзию сильнее, чем Хлебников. Ю. Нагибин писал, что если б не программный школьный Маяковский, мы бы не знали Хлебникова и хуже относились к футуризму. И. Бродский, говоря о своей зависимости от футуристов (впрочем, небольшой: «от футуристов мне ничего не надо»), отдавал приоритет Маяковскому: «У Маяковского я научился колоссальному количеству вещей. То же самое отчасти, но в меньшей степени — у Хлебникова» [4, с. 359]. Но именно Хлебников существенно влиял на творчество В. Сосноры, Н. Заболоцкого, Д. Хармса, А. Введенского, Н. Тихонова.

Поэты, как и читатели, находят у Хлебникова и Маяковского разное: это огромные и разные смысловые миры, во многом полярно несхожие, порой — несовместимые, и эта несхожесть, полярность, противоречия — всё говорит о жизненной силе русского авангарда.

Литература

1. Андриевский А. Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым / А. Н. Андриевский // Дружба народов. — 1985. — № 12. — С. 228–242.
2. Анфимов В. Я. К вопросу о психопатологии творчества: В. Хлебников в 1919 году / В. Я. Анфимов // Труды 3-й Краснодарской клинической больницы. — Краснодар: Красн. горздравотдел, 1935. — Вып. 1. — С. 66–73 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ka2.ru/наука/anfimov.html>. Дата доступа: 29.08.2013.
3. Бабков В. В. Между наукой и поэзией: Метабиос Велимира Хлебникова / В. В. Бабков // Вопросы истории, естествознания и техники. — М., 1987. — № 2. — С. 136–147.
4. Бродский И. Книга интервью / И. А. Бродский; [сост. В. Полухина]. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Захаров, 2007. — 784 с.
5. Григорьев В. П. Словообразование и смежные проблемы языка поэта / В. П. Григорьев. — М.: Наука, 1986. — 256 с.
6. Григорьев В. П. «Хлебников шутит...». I. Ното ludens / В. П. Григорьев // Лики языка: к 45-летию научной деятельности Е. А. Земской. — М.: Наследие, 1998. — С. 48–55.
7. Литературные манифесты: От символизма до наших дней / С. Б. Джамбинов (сост. и предисл.). — М.: XXI век — Согласие, 2000. — 608 с.
8. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. — М.: Моск. рабочий, 1990. — 560 с.
9. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; В. В. Маяковский. — М.: Худож. лит., 1955–1961.
10. Мечковская Н. Б. Будущее языка, явленное в поэзии Велимира Хлебникова / Н. Б. Мечковская // Логический анализ языка. Лингвифутиризм. Взгляд языка в будущее / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2011. — С. 351–366.
11. Михайлов А. А. Маяковский / А. А. Михайлов. — М.: Молодая гвардия, 1988. — 560 с. — (ЖЗЛ. Сер. биогр.; вып. 700).
12. Нагибин Ю. М. О Хлебникове / Ю. М. Нагибин // Новый мир. — 1983. — № 5. — С. 253–260.
13. Панов М. В. О членимости слова на морфемы / М. В. Панов // Памяти акад. В. В. Виноградова: сборник статей. — М.: Наука, 1971. — С. 170–179.
14. Старкина С. В. Велимир Хлебников / С. В. Старкина. — М.: Молодая гвардия, 2007. — 339 [13] с. — (ЖЗЛ. Сер. биогр.; вып. 1036).

15. Харджиев Н. И. Маяковский и Хлебников / Н. И. Харджиев // Поэтическая культура Маяковского / Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. — М.: Искусство, 1970. — С. 96–126.
 16. Хлебников В. Творения / Велимир Хлебников. — М.: Сов. писатель, 1986. — 736 с.
 17. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. — М.: Высш. шк., 1990. — 303 с.
 18. Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову [1921] / Р. О. Якобсон // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — С. 272–316.

Мечковська Ніна Борисівна,

доктор філологічних наук, професор кафедри теоретичного та слов'янського мовознавства Білоруського державного університету; Мінськ, Білорусь;
 e-mail: nina.mechkovskaya@gmail.com; тел. (+375-17) 205-09-01

МАЯКОВСЬКИЙ І ХЛЕБНИКОВ: ВІДМІННОСТІ МОВНИХ ПРОГРАМ І ПРАКТИК У РОСІЙСЬКОМУ АВАНГАРДІ

Анотація. У статті систематизовано основні мовні відмінності в поезії двох найяскравіших представників російського футуризму: Маяковського та Хлебнікова. 1) Поезія Хлебнікова в більшій мірі насичена образами. Для Маяковського, на відміну від Хлебнікова, не є характерними тропи з денотативно невизначеними темами. У Хлебнікова немає тропів з ремами сексуальної семантики. 2) У Хлебнікова з часом кількість слабо мотивованих окаянізмів зростає, у Маяковського знижується. 3) На відміну від поезії Маяковського, для Хлебнікова невластиві комічні ефекти, а також прийоми буквализації метафори. 4) Маяковський не використовує діалектизмів, Хлебніков — урбанізмів. 5) На відміну від Хлебнікова, який не вживав російські запозичення з європейських мов, Маяковський далекий від пуризму.

Ключові слова: контрастивна поезика, тема-рематична структура тропу, ономазіологічні експерименти футуристів, насиченість тексту тропами.

Nina B. Mechkovskaya,

Grand PhD in Philological Sciences, Prof. of the Theoretical and Slavonic Linguistics Department of the Belorussian State University; Minsk, Belorussia;
 e-mail: nina.mechkovskaya@gmail.com; tel. (+375-17)-205-09-01

MAYAKOVSKY AND HLEBNIKOV: DISTINCTIONS OF LANGUAGE PROGRAMS AND PRACTICES IN THE RUSSIAN AVANGUARD

Summary. The article systematizes the main language distinctions in poetics of two most distinguished representatives of the Russian futurism. They are as follows: 1) Hlebnikov's poetry is more saturated with images; tropes with uncertain denotative object are unusual for Mayakovsky (unlike Hlebnikov); Hlebnikov doesn't use images with sex-oriented rhemes; 2) In the course of time the number of neologisms with insufficient motivation in Hlebnikov's poetry increases, and in Mayakovsky's poetry, on the contrary, decreases; 3) unlike Mayakovsky's poetry, for Hlebnikov comic effects, and also literal use of a metaphor, are unusual; 4) dialectisms are alien to Mayakovsky, urbanisms — to Hlebnikov; 5) unlike Hlebnikov, who didn't use Russian borrowings from the European languages, Mayakovsky is far from purism.

Key words: contrastive poetics, thematic-rhematic structure of a trope, onomasiologic experiments of futurists, saturation of a poetic text with tropes.

Статтю отримано 10.09.2013 р.

УДК 811.161.1'373.612.2'374:801.631.5Маяковский

ТУРАНИНА Неонила Альфредовна,

доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой издательского дела и библиотековедения Белгородского государственного института культуры и искусств; Белгород, Россия;
 e-mail: turanina@mail.ru; тел. +7-919-430-46-46

ОБРАЗНАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ В. МАЯКОВСКОГО (на материале авторских словарей тропов)

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы художественного дискурса, связанные с системой тропов в контексте произведений. В работе представлен феномен литературы с различных точек зрения: лингвофилософской, лингво-поэтической, лексикографической. Автор предлагает к рассмотрению различные классификации метафоры как ведущего тропу в поэтике. Наряду с метафорой описываются и другие тропические средства образной модели мира: сравнение, его содержательная и структурная характеристика. В работе представлен лексикографический опыт автора по созданию словарей тропов, которые позволяют осознать плотность образной ткани произведения, авторскую индивидуальность каждого из поэтов. Предметом анализа стали словари тропов В. Маяковского, которые являются первым опытом лексикографии в контексте творчества поэта. В статье рассмотрена методика составления словарей, представлен образец словарной статьи и её особенности, описана структура изданных автором словарей. Словари тропов В. Маяковского показывают высокий уровень метафоричности текста, насыщенность тропами каждой строки поэта. Образность художественного текста не снижается до последних лет создания произведений, что свидетельствует об удивительном и уникальном таланте.

Ключевые слова: троп, образная модель мира, лексикография, словарная статья, метафорический контекст, сравнение, художественный текст, поэтика, Маяковский.