

«Динамическая» проза, — справедливо отмечал А. Лежнев, — была специфична и ограничена в своих средствах. Она должна была неизбежно быстро исчерпать себя. Сами ее создатели почувствовали это и стали изменять, а иногда и ломать, свою манеру. Это проявляется в последних вещах Пильняка, еще сильнее у Малышкина, у Лидина, но всего отчетливее у Вс. Иванова. У него действительно совершилась коренная ломка манеры, даже, пожалуй, всего художественного восприятия...»¹²

Думается, что цветопись Вс. Иванова — явление многосложное и незаурядное даже для прозы 20-х годов — заслуживает специального исследования. Оно могло бы включить в себя различные параметры колористического письма талантливого художника — пейзаж, интерьер, портрет, изображение животного мира, слитность миров человека и природы, столь характерную для поэтики раннего Вс. Иванова, и прочий цветосимволизм.

Однако следует постоянно иметь в виду то обстоятельство, что роль красок в литературно-художественном произведении отнюдь не самоценна, ибо сами по себе они — лишь «микроэлемент» поэтической структуры. И потому дух и строй цветописы в произведении, если она отличается, по слову А. Н. Соколова, **функциональностью**¹³, надо выводить из его (произведения) пафоса.

Н. С. Бражникова

ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В СТИЛЕ В. В. МАЯКОВСКОГО

(В порядке обсуждения)

Вопрос о слове в стиле при любом его повороте вряд ли можно ставить и решать без обращения к проблеме слова в языке и слова в жизни. Общеэстетическая программа, позволяющая современному исследователю (а не лишь художнику) ориентироваться в проблеме эстетического преобразования слова при переходе его в стиль, достаточно определенно сформулирована М. М. Бахтиным, который писал: «...язык обрабатывает художник, но не как язык; как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и проч.), а лишь поскольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощу-

¹² Лежнев А., Горбов Д. Литература революционного десятилетия. «Пролетарий». Харьков. 1929, с. 67.

¹³ Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968, с. 34.

щаться как слово). Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отношению к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как **преодоление материала**»¹.

Слово в стиле является, по Бахтину, частью общей концепции мира художника, оно предполагает обуздание хаоса действительности, ее «преодоление». Можно сказать вслед за исследователем, что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово имманентно преодолевается как слово, став выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора.

Проблема слова в стиле требует сегодня особенного к себе внимания. Разумеется, в пределах настоящей статьи конкретизация всех общеэстетических аспектов стиля и слова в нем невозможна, тем более, что многие из них требуют фундаментальной разработки не только в русле идей Бахтина. Задачей нашей работы является попытка понять форму конкретного поэтического высказывания как форму особого эстетического общения, осуществленного на материале одной категории слова — имени собственном.

Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Мысль художника находит слово уже населенным, поэтому ориентация слова среди других слов, различное ощущение слова и различные способы реагирования на него являются существенными моментами при любом подходе к проблеме изучения стиля.

* * *

Д. С. Милль писал: «Единственные названия предметов, не соозначающие ничего, суть имена собственные, которые, строго говоря, не имеют никакого значения»². Вряд ли это утверждение справедливо по отношению к языку вообще и уж совсем несостоятельно оно по отношению к искусству слова, где: «1) любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых;

2) любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения»³.

Исследователи отмечают, что собственные имена — один из наиболее древних словесных памятников, которые мы знаем.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 167.

² Цит. по ст.: Василевская Л. И. Синтаксические возможности имени собственного. — в кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 136.

³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М., 1972, с. 36.

Как показывает анализ ведийских текстов, в них имя всегда представляет священную часть существа, к которому оно прилагается. Сходное представление об имени как части живой личности, предполагающее тождество акта называния по имени акту сотворения, были выявлены в Шумере и Вавилоне.

Интересны в этом плане наблюдения О. М. Фрейденберг над обрядами инвокации, называний по имени, выкликаний. В их основе усматривается действие имени. «В древнейших обрядах свадеб и похорон, — пишет исследователь, — мы застаем вызывание чувствуемого божества — протагониста по его имени, т.е. акт воссоздания его существа, его сущности, находящейся в имени»⁴.

Собственное имя, таким образом, имеет свою историю, которая начинается с тождества имени собственного и обозначаемого объекта. Отсюда, в частности, проистекает магическое значение имени в мифе. Так, Одиссей побеждает Циклопа потому, что он владеет словом, — именем собственным — знает все скрытые в нем возможности, все его значения и значимость.

В дальнейшем собственное имя как особая категория слов претерпевает очень интересную и сложную эволюцию.

В сущности, эволюция собственного имени — это утрата им своего конкретного предметного значения, утрата тождества с обозначаемым объектом и в то же время «оживление», реконструирование этой связи. Имя превращается в иероглифический знак, обозначающий отвлеченное понятие, и, с другой стороны, этот знак постоянно подвергается дешифровке.

«...Имена с течением времени, когда их исконное нарицательное значение успевает выветриться, вовсе не остаются кенофамами своих бывших значимостей, а получают новое, временами очень примечательное переосмысление. Ибо, хотя собственное имя, естественно, уступает нарицательному в гибкости и растяжимости, тем не менее оно не представляет собой раз и навсегда застывшей значимости, а непрерывно переосмыслиется»⁵. Особенно это бывает на великих исторических перевалах, когда вместе с переоценкой всех ценностей подвергается изменению и ценность имени.

По мнению Л. В. Щербы, значением собственного имени в языке следует признать то понятие, под которое подводится обозначаемый этим именем предмет, «с общим указанием, что это не всякий подводимый под данное понятие предмет, а один определенный» (напр., Австралия — одна из стран света; Людовик XIV — один из французских королей). Вместе с тем Л. В. Щерба отмечал, что «некоторые характерные черты того или

⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. М., 1963, с. 104.

⁵ Альтман М. С. Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера. Л., 1936, с. 11.

ного предмета могут иногда входить в значение соответственного собственного имени, приближая его к нарицательному»⁶.

Способность собственного имени включать в свое значение какие-либо характерные черты носителя вытекают из способности вызывать целые цепи ассоциаций, связанных с ним (особенно если это имя исторически значимого лица) представлений, то есть из суггестивных возможностей собственного имени.

Но здесь следует четко различать два момента: собственно значение собственного имени (оно действительно, как отметил Л. В. Щерба, выделяет один объект из общего ряда ему подобных) и способность собственного имени к коннотации, привнесению в него признаков носителя имени (этим и определяется суггестивность **собственного имени**, которое становится способным «внушать», вызывать какие-либо представления).

Система собственных имен образует не только категориальную сферу языка, но и особый мифологический слой. В ряде языковых ситуаций поведение собственных имен настолько отлочно от соответствующего поведения других языковых категорий, что это невольно наталкивает на мысль о том, что перед нами некоторый другой, иначе устроенный язык. Мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро.

А. Ф. Лосев, крупнейший специалист по античной мифологии и связанному с ней кругу теоретических проблем, специфику мифа тесно увязывает с личностью на том основании, что в личности наличествует и преодолевается антитеза «себя» и «много», что сама она есть выражение и символ. Личность, история, слово и чудо — вот основные моменты мифа, в них он и выступает как «в словах данная чудесная личностная история». Учитывая диалектический синтез личности, способ ее самовыражения и словесного осмысления в имени, справедливо считать, что «миф есть развернутое магическое имя»⁷.

На непосредственную по своей природе связь мифа и имени, на их взаимоопределяемость и сводимость одного к другому указывают и другие ученые. Так, Ю. М. Лотман, исходя из отождествления слова и денотата, столь характерного для мифологических представлений, считает, что «миф — персонален, номинационен, имя — мифологично» и что «**общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу**»⁸. Вот почему в мифологическом сознании сотворение мира,

⁶ Щерба Л. В. Опыт общей теории лексикографии. — В кн.: Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. 1. Л., 1958, с. 66—67.

⁷ См. об этом подробнее: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1980; Он же: Философия имени. М., 1927; Он же: Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

⁸ Лотман Ю. М., Успенский Б. Миф — имя — культура. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, вып. 6, с. 286.

какого-то объекта равно называнию по имени, а наименование — это сотворение.

Имена собственные как слова могут функционировать и вне поэзии. «Поэтическими» их делает контекстуальный смысл, то есть их место в законченном целом, где они являются частью взаимообусловленной смысловой системы, — другими словами, где они присутствуют не сами по себе, но вторично, как объекты воспроизведения, опосредованные замыслом художника. Вот почему одни и те же имена могут обозначать порой разное, и ясно, что причина этого лежит не в самих именах, не в их звучании, а в их окружении, в том общественном «контексте», вне которого ни один «текст» не может быть осмыслен правильно.

Очевидно, во взгляде на собственные имена следует избегать двух крайностей: видеть в них только знаковые «ярлыки» или усматривать в них одно лишь нарицательное значение. Надо иметь также в виду, что первоначальная значимость имени может дать о себе знать по-разному: звуковой намек, эпитет, уподобление, мифологема и др.

Интересно в этой связи замечание С. М. Эйзенштейна, которого, по его словам, еще в детстве поразило, что собственные имена, представляющиеся в обычном понимании совершенно абстрактно самостоятельными, на самом деле есть весьма предметные обозначения, только высказанные на мало известных в обиходе и обычно мертвых языках. И если «открытие» это выдающийся деятель кинематографического искусства сделал в детстве, то проблема превращения предметного **обозначения** в иероглифический знак занимала его в то время, когда он решал задачи интеллектуального кино в русле общих поисков культуры XX века.

* * *

Искусство должно, как говорил Гете, «владеть всем миром и найти ему выражение». Одной из форм «владения миром» у Маяковского оказываются собственные имена. И дело не только в том, что диапазон собственных имен в его поэзии поистине безграничен (от Наполеона до Ленина, от соседа по квартире Балыкина до Пуанкаре, от Азефа до Мамая), но в том, что собственное имя в его поэтической системе всегда выступает как слово «с проявленной ценностью», т. е. как лирически преображенное слово.

Личное имя, представляющее собой своего рода «формулу», которая заключает в себе комплекс идей, фактов, представлений и которую читатель должен развернуть в своем воображении, является весьма экономной формой передачи определенно-

го содержания. И если, по Гегелю, в лирических произведениях важно «не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй», то и в имени собственном, репрезентатирующем определенное событие, важно в первую очередь отношение художника к этому событию, то есть, в сущности, переосмысление имени художником.

В поэзии Маяковского через имя собственное, за которым стоит подчас длительная традиция существования в человеческом сознании и которое поэтом поэтому воспринимается читателем как кодовый сигнал, лирический герой не просто получает новую характеристику (в нем есть черты Дон-Жуана, он — «величайший Дон-Кихот», он «больше» Наполеона и т. д.). В этих сопоставлениях как основное реализуется установка поэта на создание грандиозной, масштабной личности, которая вбирает в себя различные планы.

В раннем периоде творчества В. Маяковского «функциональным ядром» его поэтической системы становится образ лирического героя, сопрягающий в себе масштаб космического человека, социально-историческую конкретность современной личности и индивидуально-единичную жизнь поэта Владимира Маяковского. Эта многоплановость единого образа сохраняется на всем протяжении творческого пути поэта. «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времени Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также сопряжением далековатых идей»⁹.

Три плана образа лирического героя — космический, социально-исторический и индивидуально-единичный — определяют и три сферы бытия, в которых он действует. Отсюда — и три ряда собственных имен, к которым обращается поэт: исторические (в широком смысле слова), конкретно-исторические, репрезентатирующие конкретную среду личного бытования лирического героя, и мифологические, связанные с системой сакрализованных ценностей самых недр космологического сознания. За каждым из таких имен стоит личность огромного масштаба, но лирический герой оказывается в этом сравнении значительнее, «крупнее», уже потому, что различные начала, стороны, грани человека, обозначенные разными именами, в нем сопрягаются, соединяются, сосуществуют и борются, что и делает его человеком всех времен и всех пространств, при этом времена и пространства «подчинены» конкретно-личному существованию героя.

Масштаб личности лирического героя определяет и его идеал, **который также** соотносится с величайшими духовными цен-

⁹ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 353.

ностями человечества, обозначенными именами. В стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» идеал лирического героя, весь его образ нуждается в опоре не только на исторические культурные ценности (Данте, Петрарка), но и на ценности природного, космического плана; отсюда — целая цепь сопоставлений — с Великим (Тихим) океаном, с небом, громом, солнцем и т. д.

Было бы, очевидно, преувеличением считать, что весь привлекаемый для исследования материал имеет одинаковую цельность и одинаково совершенную техническую обработку. Наверное, можно найти примеры, когда имена собственные, если говорить в разрезе тематики нашей работы, служат узко формальным целям. Но таких случаев мало, а возможно, что и они при дальнейшем углубленном обследовании себя оправдают.

Так, например, в стихотворении «Еще Петербург» (1914 г.) собственное имя возникает как бы случайно:

«Часы нависали, как грубая брань,
за пятым навис шестой.
А с неба смотрела какая-то дрянь
величественно, как Лев Толстой»¹⁰.

Думается, что авторская мысль движется здесь гораздо более сложным путем, чем может показаться на первый взгляд.

Возникающая здесь сложная ассоциация (так же, как в стихотворении «Пустяк у Оки» возникает имя Аверченко, в «Вам!» — имя Северянина, в «Братьях-писателях» — имя Франсуа Вийона) требует от читателя совершить определенный «скачок» в процессе постижения авторской мысли.

Часы как атрибут эмпирической действительности — осязаемый, тяжелый, профанный образ. Часы давят на человека: «нависали» — очень емкий и выразительный глагол. Определяемый настрой создает и содержание сравнения — «как грубая брань...». Но образ часов через движение переходит в образ развивающегося времени, причем время развивается прогрессивно («за пятым навис шестой»), что дает основания, особенно в связи с именем Льва Толстого, считать его историческим временем. В поэзии, унаследовавшей многие традиции мифологии, число является средством обозначения в связи с постоянным втягиванием профанного в процесс сакрализации. Через число — «пятый», «шестой» — образ развивающегося времени перерастает в знак вечного и вневременного.

В устраивающейся далее традиционной оппозиции «верх — низ» устанавливается ценностный ориентир, который как бы

¹⁰ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти тт., т. 1, М., 1955, с. 63. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

перемещается, меняя местами «низ» и «верх». «Верх», представленный «какой-то дрянью», смотрящей с неба, профанируется и посредством нарицательного наименования «дрянь», сферой функционирования какого является обыденное сознание, и тем обстоятельством, что атрибут неба ставится в сравнение с атрибутом земли, причем основа сравнения, она же и основная ценность — «величественность» закрепляется за носителем имени собственного — Лев Толстой. Так символизация имени позволяет Маяковскому придать жизневыражению реального человека характер обобщенного и вневременного жития вообще.

Но одновременно предметное, конкретно-чувственное видение мира Маяковского настолько сильно, что оно постоянно воздействует на отвлеченный смысл символа, с помощью тропов переводя его в конкретный образ.

* * *

К 1915 году принципы обращения Маяковского с именем собственным в основном определились, что наиболее отчетливо и полно проявилось в «программной вещи» дооктябрьского периода — поэме «Облако в штанах».

Здесь широко представлены все разряды собственных имен, характерные для словоупотребления Маяковского, и, что особенно важно, здесь показательна принципиально значимая для Маяковского тенденция употребления имени с иносказательной функцией, с символическим подтекстом, со своей «семантикой», которая связана с семантикой произведения в целом.

В поэме всего сорок пять личных имен, причем имя Мария повторяется шестнадцать раз, становясь своего рода лейтмотивом. Каждое из имен и все они вместе играют важную роль в выражении авторской концепции мира и человека.

Собственные имена в поэме — это имя самого поэта, его близких («сестры Люда и Оля»), любимой (Мария), деятелей искусства, художников, поэтов (Джек Лондон, Гете, Гомер, Овидий, Северянин, Бурлюк), исторических лиц (Наполеон, Азеф, Крупп, Ротшильд, Галифе, Бисмарк), библейские имена (Иисус Христос, апостол Петр, Варавва, Иродиада), имена литературных героев и персонажей искусства (Фауст, Мефистофель, Тиана, Джоконда). Уже сам выбор имен создает широчайший контекст, потому что за каждым из них стоит не только его носитель, существующий и действующий в определенное время и в определенной сфере, но и традиция отношения к нему. И в этот широкий пространственно-временной контекст вписывается конкретная лирическая ситуация: страдания героя, у которого «украли» любимую, муки любви, трагедия одиночества и ее преодоление как выход за пределы своего «я» путем расширения сферы действительного бытия. И как всегда в произведе-

нии искусства, конкретная лирическая ситуация сопряжена здесь с ситуацией предельно обобщенной, вне произведения сводимой к вопросу «быть или не быть?»:

«И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.
Будет любовь или нет?
Какая —
большая или крошечная?»

(1. 177).

Уже в прологе образ лирического героя заявлен как грандиозный образ. Он — носитель высших ценностей человеческого бытия (молодость, красота, любовь), и это сразу ставит его в определенные отношения с миром, причем мир здесь — вселенная («мир огроми́в мощью голоса, иду — красивый, двадцатидвухлетний»). Сравнение голоса с громом самого лирического героя с небом глубже и значимее, нежели просто сопоставление человеческого бытия с природой. В этом сопоставлении оживает мифологическая традиция, где небо, гром — это атрибуты космоса. И в этом родстве с важнейшими элементами космологии лирический герой выступает как космический человек. Тенденция эта получит свое развитие во всем строе поэмы.

С другой стороны, лирический герой вступает в определенные отношения с конкретной, эмпирической действительностью. Определителями этого мира становится целый ряд собственных имен, каждое из которых, будучи знаком и значением одновременно, требует от читателя определенных усилий по «расшифровке» возникающих аналогий и ассоциаций. Самое важное при этом, что каждое из имен дополнительно идеологизируется поэтом. Так, капиталистический город — это город «Круппов и Круппиков» (имя владельца фирмы, производящей вооружение, выступает как символ самой войны в контексте империалистической бойни), солнце над городом напоминает «генерала Галифе», который «грядет опять расстрелять мятежников» (как он это сделал в 1871 г. с парижскими коммунарами), небо смотрит «суровой grimасой железного Бисмарка» (снова и снова напоминание о германской военщине), ночь «черная, как Азеф» (имя политического провокатора вносит не только мотив предательства, но и мотив страдания, трагедии в связи с преданными им людьми).

Соединение разновременных понятий (каждое имя — знак конкретной исторической эпохи: XIII век, XIX век, Парижская коммуна, начало XX века, события современности) в одно целое позволяет вскрыть устойчивые черты буржуазного мира, в котором унижен и попран человек, в котором господствуют деньги. Противопоставление лирического героя своему антиподу — не умеющим любить — переходит в открытый вызов «лю-

бителям святотатств, преступлений, боен», в отрицание того мира, где гибнет любовь, где разрушаются высшие ценности бытия.

Отрицание этого мира — это отрицание его культуры, персонифицируемой в «пропитом лице Северянина», и противопоставление ей искусства борьбы и действия, которое создает лирический герой. Отрицание этого мира — это отрицание его любви, его религии, самих основ миропорядка.

В своем отрицании лирический герой не одинок. Не одинок потому, что он выступает как «родовой» человек, единством своего «я» представляющий множество («чувствую —) «я» (для меня мало). (Кто-то из меня вырывается упрямо»). «Кто-то» — это и «каторжане города лепрозория», и «люди... от копти в оспе», — все, от имени которых лирический герой выступает как хранитель и носитель высших ценностей бытия, путь к которым — в революции и через революцию. Вера лирического героя в грядущий «в терновом венце революций шестнадцатый год» зиждется и на том, что он обратился памятью к самым истокам человеческого существования.

Ситуация вписывается в контекст мифопоэтической традиции. Лирический герой настолько велик, что он может не только «Наполеона на цепочке повести, как мопса», но и вставить солнце «моноклем в растопыренный глаз». Солнце как мифологический образ, как глаз, смотрящий сверху и видящий все (потому что он сам виден всем), дает лирическому герою такую остроту зрения, что он видит «идущего через горы времени, которого не видит никто», видит, «как в терновом венце революций грядет шестнадцатый год». И в этом видении лирический герой равен богу в народном понимании этого слова, точнее — в духе идей раннего христианства.

Восхождение к космическим корням человека, переключение его из сети исторических отношений в сеть отношений мифопоэтических есть расширение функций человека, которые лежат не только в профанической сфере, но и в сфере сакрального. Память, восстановление корней Человека как элемента космоса ведет к тому, что высшие ценности начинают соотноситься не с «антиприродой» (профаническим миром эмпирической действительности), а с природой, со всей широкой системой сакрализованных ценностей, в том числе и тех, что возникли в недрах космологического сознания.

Говоря о мифологических именах, включая и христианство, интересно проследить, как в поэтической системе Маяковского осмысливается имя самого Христа.

Если первоначально имя и объект называния, носитель и имя были равны (отсюда и обряд инвокации), то отделение одного от другого, причем подчеркнутое, последовательное отделение как отказ богу в праве называться Иисусом Христом

в понимании раннего христианства, народном понимании, весьма показательно для уяснения того, как обращается Маяковский с собственными именами мифологическими, которые интересуют его прежде всего в контексте космологических связей и отношений человека — лирического героя.

Маяковский, как и Блок, судит о Христе в соответствии с народными представлениями, видя в нем нравственный и эстетический идеал человечества. Он апеллирует к Христу как к силе справедливой, способной постоять за правду, за социальное равенство на земле, силе, готовой на муки и страдания во имя торжества этих идеалов. Такой Христос появляется уже в цикле «Я». В стихотворении «Несколько слов обо мне самом» (1913) индивидуальная память лирического героя, строящая свою личную историко-временную перспективу по образцу исторического мышления, предстает и как традиционная Память поэта — хранителя знания о прошлом, «видящего» невидимое.

«Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть ▶

(1, 48).

«Отдаление» Христа от иконы как атрибута официальной церкви, есть, по сути, перевод образа в иную сферу его функционирования; имя Христа теряет свой специфический культовый (знаковый) характер и заложенную в нем религиозную идею, а проявляется прежде всего как образ произведения искусства. В этом случае из-под спуда канонических формул извлекается живая душа творения великих мастеров прошлого — образ первого революционера в нравственности.

Связанный с лирическим героем общим мотивом движения, а также через образ-символ креста как распятия и единым мотивом страдания, Христос соединяет вечное и божественное с историческим и человеческим.

Помещая Христа, рожденного от человеческой женщины Марии и пострадавшего во времена Понтия Пилата за идею равенства и братства всех людей, в историческое время, Маяковский делает объектом сакрализации человеческую историю. Одновременно происходит переключение лирического героя из сферы исторических отношений в сферу мифопоэтических, что также является выражением сути расширения функций человека, которые лежат не только в профанической сфере, но и в сфере сакрального:

«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется
дорогою дольней.

Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!»

(1, 48)

В этой же системе соотношений воспринимается имя Иисуса Христа и в поэме «Облако в штанах». Подчеркнуто противопоставленный «официальному» церковному богу, отношение лирического героя к которому чаще всего иронично («крохотный божик», «недоучка», один из «крыластых прохвостов» и т. д.), Христос в поэме — это символ страдания, носитель высших духовных ценностей, с которым солидаризируется лирический герой, объявляя себя и кровным его братом (он — «самый красивый из всех сыновей богоматери»), и его учеником («тринадцатый апостол»), и человеком такой же трагической судьбы («оплеванный голгофник»).

Осознавая, будучи в подобном «родстве», значение своей жизни не только во времени собственного личного бытия и не только в прогрессивно-развивающемся времени, но и во времени, не имеющем начала и конца, лирический герой поэмы обретает поистине «демоническую» волю, когда к земной женщине обращает слова молитвы..., а небу приказывает снять перед собой шляпу.

В поэме получает свое наиболее полное выражение наметенное уже ранее противопоставление Иисуса Христа и бога. Через комическое переосмысление имени первой женщины («Евочки»), эпитет («...хмурому Петру Апостолу»), через соединение библейских имен с бытовыми реалиями (шкаф, вина, танец ки-ка-пу) образ бога снижается, как бы обесценивается. Лирический герой, который живет и действует в макрокосме, бросает вызов «господину богу», как еще одному, кто не знает, «что такое любовь?». Как видно, отношения лирического героя с «официальным» богом не исчерпываются только отрицанием, они более сложны и драматичны.

В поэме «Флейта-позвоночник» бог в наказание за богохульство лирического героя («вот я богохулил, орал, что бога нет») «такую из пекловых глубин, что перед ней гора заволнуется и дрогнет, вывел и велел: люби!». В обращении бога к лирическому герою по имени («думает бог: погоди, Владимир!») оживает древний обряд инвокации, т. е. воскрешения, восстановления через имя сущности, божественного начала. Этот момент усиливается еще и тем, что оживает первоначальное значение имени Владимир — владеющий миром.

В этой ситуации очевидно противостояние: бог, распоряжающийся силами ада, и человек, владеющий миром. И здесь происходит «усиление» человека (ад и рай в его душе, он равен богу, даже сильнее его уже своей готовностью до конца испытать муку любви); бытовой, земной человек становится

подлинно «владеющим миром», вбирающим его в себя и равным ему, т. е. космическим человеком.

Образ бога неоднозначен; он мелок, ничтожен в своем мстительном «потирании ручек», в то же время его силу готов призвать лирический герой, хотя и с весьма существенной оговоркой — «если правда, что есть ты, боже»; и т. д. Но неслучайно бог нигде не получает имени собственного, хотя само слово «бог» повторяется восемь раз. В этом по-своему осуществляется перевод сакрального в профаническое, снижение, развенчание бога в его традиционно-церковном понимании.

Когда идет речь о нравственном содержании образа лирического героя поэмы «Облако в штанах», здесь должны быть поняты не своеобразие и новизна чувств, а, говоря кратко, «демонизм» героя, который всегда проявляется, по словам Гете, «исключительно в положительной энергии». Демонизм, унаследованный поэзией от мифологии, — всегда вызов мировому порядку; это неподвластность обыденному, это свобода героя как дар судьбы и обстоятельств. «Демоническое», которое видится в лирическом герое Маяковского, — это сила, «пересекающая» моральный миропорядок; в нем бушует энергия, благодатная для человека, но и всегда опасная возможностью перехода в свою противоположность:

«Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.
...
...Пустите!
Меня не остановите.»

(I, 195—196)

Демоническое, присутствуя в любви лирического героя, угадывается и в его твердой воле по отношению к враждебным обстоятельствам. — буржуазному миру и богу как его «духовному» оплоту, и возможно, что именно из этого начала происходит то обаяние личности героя, которое бессознательно в том смысле, что не зависит от достаточного анализа положительных или отрицательных его качеств.

Одной из причин обращения к мифическим сюжетам, именам является стремление переосмыслить уже созданную мышлением обобщенную ситуацию, повторить ее на новом уровне. Ценность мифа заключается не столько в нем самом, сколько в возможностях «манипулировать» значениями его символов. Миф воспринимается как сложная семантическая структура, некоторые слои, уровни которой нуждаются — на новом этапе развития человеческого сознания — в выявлении, постижении, дешифровке.

Интерес к мифу в XX веке неуклонно растет. Мифологические, архетипические элементы и самими художниками, и иссле-

дователями трактуются теперь уже не как досадные и бесплодные «обломки», рудименты, но как оригинальные формы, обеспечивающие целостность человеческой культуры как таковой.

В литературе социалистического реализма, миф трактуется уже не столько как некая вечно повторяющаяся символическая модель человеческого бытия, сколько «как живое повествование, несущее в себе те ключевые изначальные представления о нравственности, морали, об отношении человека с окружающим миром природы, которые формировались в глубине веков в народном сознании»¹¹.

Отсюда и задача, возникающая перед исследователем: соотнести классическую форму мифа (через имя) с породившей его действительностью и соотнести ее, вскрывая сходство и различие, с ситуацией XX века.

Способ обращения Маяковского с именем собственным, процессы, происходящие с этим разрядом слов в его поэзии, наиболее показательно проявляются в том, какие превращения в поэме претерпевает имя Мария, которое, как мы уже отметили, повторяется здесь шестнадцать раз.

Имя Мария заявляется в поэме как имя обычной земной женщины, которую в Одессе, в гостинице, ожидает лирический герой. **Через число имя** втягивается в процесс сакрализации¹²: «Приду в четыре», — сказала Мария. Восемь. Девять. Десять». Нарастание чисел идет до двенадцати; это число традиционно воспринимается как магическое, обладающее высшей силой. Двенадцать, в архаических воззрениях, — рубежное число, за которым начинается что-то новое. Сразу же за «двенадцатым часом» возникает образ собора Парижской богородицы. Восприятие слова «собор» также тяготеет к сфере сакрального. Процесс возвышения имени Мария идет далее через появление соименного образа богородицы, введенного в текст пока только как сакральный персонаж и никак не расшифрованный. Следующим звеном в этом процессе становится обращение лирического героя к любимой: «Проклятая! Что же, и этого не хватит?» Эвфемистическое название «проклятая» вместо собственного имени жиднется на страхе перед высоким именем. Замена собственного имени другим наименованием — это проявление ан-

¹¹ Якименко Л. Границы и возможности (миф и притча в современной литературе). — Вопросы литературы, 1978, № 11, с. 87.

¹² В мифологии, по словам Кассирера, число является средством индивидуализации, но не как объяснение, а как обозначение в связи с постоянным втягиванием профанного в процесс сакрализации.

В искусстве начала XX в. активизировалось внимание к традиционной вере в магический характер чисел. «Обожествление» числа имеет длинную историю, уходящую корнями в глубокую древность. Сейчас важно подчеркнуть одно: традицией осязая и закреплённый взгляд на число как знак «вечного и вневременного». — См. об этом: **Топоров В. Н.** О числовых моделях в архаических текстах. — В кн.: Структура текста. М., 1980.

тропеизма. Устанавливается связь имени с его осмыслением в народной этимологии и в следовавшей ей литературной традиции.

Общеизвестно, какое заметное место отведено собственным именам в так называемой народной этимологии. Для Маяковского народная этимология — это прежде всего народное осмысление и оценка определенного явления, запечатленного в имени. Имена собственные важны для него как коллективные представления, которые, даже если они ошибочны, становятся, овладев массами, их сознанием, творческой силой, импульсом, обогащающим язык и литературу новыми образными сочетаниями.

Так, имя Мария в поэме перекрещивается с одним из своих значений, которое закреплено за ним народным осмыслением: «Мария» значит «превосходная», «возвысившаяся».

Ожидание лирического героя сменяется приходом Марин, которая сообщает, что она выходит замуж. Здесь в имени Мария проявляются новые значения, вступившие между собой в сложные отношения.

Значения эти возникают через включение имени в разные контексты:

«Помните?
Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть, —»
а я одно видел:
Вы — Джоконда,
которую надо украсть!»

(I, 178—179)

Собственно имя, взятое из определенного контекста, — это уже цитата, выполняющая функцию «культурного символа». Текст, включающий в себя подобные цитаты, опирается на их уже созданные в тексте-источнике значения, и лишь на основе их создает новые — окказиональные — значения в собственно авторском тексте. Восприятие названных частей текста как цитат усиливает ощущение их обобщенно-символического смысла.

Включение имени Мария в контекст искусства начала XX века, где так силен мотив продаваемой красоты, способствует возникновению и развитию в поэме мотива продажной любви, которая в мире, где правят деньги, превращена из блага в грех. Благо дается, а не приобретается; любовь как благо должна быть всеобщим свойством людей, объединяющим их как людей родовых. Деньги порождают грех не потому, что они отмечают людей как «имущих» или «нищих», а потому, что они разбивают единство родового человека. Имя Мария олицетворяет со-

бой тот мир, частью которого она является, по законам которого она живет, греховность которого наследует и умножает.

Вскрывая в имени Мария осмысление его носителя как грешной женщины, едва ли есть основания в этой связи прямо соотносить это значение с общественным контекстом поэмы Пушкина «Полтава», где одноименная героиня предстает как «грешная дева», ставшая в силу своей слепой любви причиной крови любящего ее человека и отца. Хотя, на наш взгляд, именно из этого расширительного признака развивается, своеобразно переосмысляясь в поэме «Облако в штанах», мотив «крови сердца» лирического героя, усиленный образом-символом «головы Крестителя» и мотивом «кровавого следа» к дому отца.

Через имя Джиоконда Маяковский вводит созвучные революционной эпохе эстетические идеалы итальянских художников Возрождения вообще, где образ женщины (см. также «Сикстинская мадонна» Рафаэля) был воплощением вневременного идеала земной и небесной, духовной и телесной красоты, произведением, совершенным по чувству соразмерности и сообразности. Это чувство, как известно, было одним из основных оценочных критериев в литературе пушкинской поры, вот почему представление лирического героя о Марии как о Джиоконде ассоциативно воскрешает лексический контекст Пушкина:

«Благоговей богомольно
Перед святыней красоты...»
(«Красавица», 1839).

В третьей главе имя Мария вводится опосредованно через образ богоматери. Мария и богоматерь — суть одно слово, это две ипостаси одной исконной значимости, одна из которых осталась персонифицированной в имени собственном, а другая — перешла в свое нарицательное значение. Соответственно, одно из имен стало понятием общим и, как все общее, несколько бледным и отвлеченным, другое — единичным и конкретным, и лишь сопоставленные вместе они составляют единство. Однако носители имени Мария все-таки различаются, как различаются молитвы, к ним обращенные.

Композиция образа богоматери напоминает библейскую цитату: «Человек смотрит в лицо, а господь смотрит в сердце»:

«Ежусь, зашвырнувшись в трактирные углы,
вином обливаю душу и скатерть
и вижу:
в углу — глаза круглы, —
глазами в сердце въелась богоматерь.»

(I, 189).

Образ воспринимается как кульминационный и в смысловом плане, потому что под «въевшимся» в сердце божественным и материнским взглядом лирический герой обретает счастье ощу-

щать себя вселенским человеком, умеющим подняться над индивидуально личным. И лирический герой обращает слова молитвы — человек к богине, сын к матери — за всех людей и за их существование в любви, разуме и духовности:

«Дай им,
заплесневшим в радости,
скорой смерти времени,
чтоб стали дети, должные подрасти,
мальчики — отцы,
девочки — забеременели.
И новым рожденным дай обрасти
пытливой седной волхвов,
и придут они —
и будут детей крестить
именами монахов стихов.»

(I, 190)

Элементы стихотворной молитвы поэмы восходят здесь, как нам представляется, к любовному языку латинского средневековья, связанного, как известно, с языком «Песни песней» и гимнов в честь богородицы, в которых к ней традиционно прилагались такие определения: «верой облюбованная», «нас берегущая», «страдающим подмога», «помнящая бога», «любящая поэзию» и др. Не боясь преувеличения, скажем, что все они так или иначе «оживают» в восприятии поэмы, представляя своеобразные вкрапления одного значения имени в другое.

Без подобного авторского смешения, приведения в соприкосновение разных значений имени образ Марии в поэме не контактировал бы с образом Марии из стихотворения Блока, где имени Мария придается значение вероломной:

«Глаза, опущенные скромно,
Плечо, закрытое фатой...
Ты многим кажешься святой,
Но ты, Мария, вероломна.»

(III, 116).

«Вероломная», т. е. ломающая веру в себя, в полной мере приложимым к имени Мария у Маяковского становится лишь в соприкосновении с определением из другого контекста — «верой облюбованная».

В этом же плане прочитывается и определение «страдающим подмога», закрепляющееся в поэме за образом богородицы. Здесь заслуживает внимания мысль Фейербаха о том, что в основе образа богородицы лежит идея материнства, униженного на земле. Силой своего страдания богородица способна понять страдание другого, что и позволяет лирическому герою усматривать в этом объекте «подмогу» своей страждущей душе, тем более, что далее сюда же привносятся отношения «страдающая мать — страдающий сын».

Интересен еще один момент, также имеющий своим началом контекст «гимнов...» и реконструируемый в поэме «Облако в штанах». В поэме объект любви, кажется, традиционно наделяется основными признаками объекта веры, однако в этом сложном процессе соединения (вера-любовь, потому что «верой облюбленная») нет ожидаемого спокойного развития, нет идиллии. И даже тогда, когда уже сделан выбор объекта веры, душа героя остается подверженной основному сомнению:

«Будет любовь или нет?
Какая —
большая или крошечная?»

1, 17)

В ходе дальнейшего художественного развития сомнение это перерастает в трагический разлад между «святостью» объекта веры и «вероломством» объекта любви.

Еще в I главе текста поэмы «рухнула штукатурка в нижнем этаже» и:

«Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете —
я выхожу замуж».

(1, 178)

На языке искусства это «рухнула» надежда на любовь, и надо сказать, что здесь гениально угадывается Маяковским тот образ надежды, который пройдет как срединный, соединяющий компонент между верой и любовью в поэме «Про это», где каждому из членов этой символической триады будет отведена отдельная главка и самостоятельная роль.

Имя «Мария» вводится вначале в текст как обычное имя без всякой видимой связи с какой-либо дополнительной семантикой. Затем, будучи включено в различные контексты, оно приобретает разные значения и, наконец, становится образом-символом.

К концу третьей главы выстраивается сложная система соотношений: Мария первой главы противопоставляется Марии-богоматери третьей главы. Признак, по которому они противопоставлены, можно определить, как «профанное-сакральное». Но это не только противопоставление, но и со-поставление: ведь в восприятии, в оценке лирического героя Мария «высока», она — объект любви, его «Джиоконда». Но она же и грешная, и предающая его, ломающая веру. «Высокое» (божественное, сакрализованное) и «низкое» (земное, профанное) не только противопоставлены, но и сопоставлены, соотнесены, они — взаимопроникаемы и взаимопереходящи.

Четвертая глава начинается с четырехкратного повторения имени «Мария», этот повтор звучит как заклинание. В нем своеобразно оживает обряд инвокации — называния по имени; здесь угадывается стремление лирического героя через имя — божественную, сущностную часть его — восстановить сам облик носителя.

Мария соединяет в себе сакральное и профанное. Она — божество, к которому обращена молитва лирического героя, но она и простая женщина, к которой обращены человеческие желания: «а я — весь из мяса, человек весь — тело твое просто прошу...» В этой просьбе снова оживает молитва, ибо «тело твое просто прошу, как просят христиане — «хлеб наш насущный даждь нам днесь».

С образом-символом всегда — в силу его концептуальности — связан вопрос — проблема, которая и решается через этот повторяющийся образ. С именем Мария связан в поэме вопрос: «Будет любовь или нет? Какая — большая или крошечная?»

В сущности, Маяковский заставляет своего лирического героя решать вопрос: возможно ли соединение в человеческой жизни божественного (сакрального) и земного (профанного), т. е. сущностного, вневременного и обычного, эмпирического? К этому разрешению тяготеют и все вскрытые в поэме значения имени Мария.

В сложном процессе поисков ответа на поставленный вопрос лирический герой осознает, что в конкретной лирической ситуации (он и Мария) невозможность любви как блага для всех проистекает не из «божественного» и «человеческого», «духовного» и «плотского», «небесного» и «земного» в отдельности, а из условий миропорядка, которые в оценке лирического героя несправедливы по отношению к человеку, его духу, его природе.

* * *

Характеризуя процессы, которые происходят с именем собственным как особой категорией слов в стиле Маяковского, мы говорим, скорее, о тенденциях, которые в различных конкретных случаях проявляются с разной степенью определенности и показательности. Имеются основания утверждать, что основной принцип обращения Маяковского с такой категорией слова, как собственные имена, есть превращение имени из знака в слово-символ.