



О. И. Ильин

## Гиперболы Маяковского

(Опубликовано: Проблемы развития советской литературы. Сборник статей. Вып. 3. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1968. С. 69–99)

1

Спор о гиперболе. Если учесть, что критика, имея весьма устойчивую привычку комментировать общие места, не очень-то балует вниманием конкретные вопросы поэтики, то такие, скажем, исполнители-винтики гипербол, как сравнение, эпитет, метафора, метонимия, антитеза и прочие тропы, фигуры, приемы, располагают вескими основаниями для зависти. Зависти тому размаху полемических толков, которых, не вдаваясь пока в доисторию, в не так далекие времена удостоилась именно гипербола. Здесь она выступала порой в роли чуть ли не того повелителя, который, если верить балладам, сам послал ее «к анчару властным взглядом», или, говоря словами самого Маяковского о триумфаторско-сатрапских колясках, – подминал все, «подергивая вожжи»...<sup>1</sup>

При всей важности место гиперболы в поэтической системе Маяковского не является обособленным и жестко фиксированным. Гиперболы самой по себе нет нигде, потому что она есть везде, заявляя о себе так или иначе всеми тропами и фигурами, поочередно открываясь в них в общем движении словесного текста. Она пульсирует в них, как в венах, то замедленнее, то чаще, то полнее, то с перебоями, но никогда не умолкая, ибо это означало бы в данном случае прекращение «пульсации жизненности».

В строгом смысле гипербола Маяковского не стоит в общем ряду сравнений, эпитетов, метафор и проч. Она является скорее принципом их работы, их внутренней организации, иначе говоря, она имеет здесь всеобщий, «безграничный характер». При всем том поэт прекрасно осознавал «неодинокость» гиперболы в своем поэтическом арсенале, ее тесную связь с другими «приемами», «образышками», о которых он говорит в статье «Как делать стихи».

Создание «фантастических событий-фактов, подчеркнутых гиперболой» (12, 110), подчинялось определенной цели. Подчиненность гиперболы высшей контрольной инстанции творческого таланта, «глубинам мозга и сердца», мере своей личности и мерам своего времени отмечалась Маяковским неоднократно. Поэтическая конкретизация движущейся современности заставляет Маяковского все теснее смыкать ряды своей художественной армии – воинов, строителей, мастеров. Чем глубже в артезианские колодцы дней, тем дальше заводит фантазия слова поэта в «тысячи лет, миллионов сердца». В этом смысле в литературной автобиографии «Я сам» под рубрикой 1927 года говорилось об «ограничении отвлеченных поэтических приемов»: гиперболы, самоценного виньеточного образа и пр. (1, 28). В чисто теоретическом отношении здесь можно усмотреть некоторый просчет. Но и тот прояснится, если иметь в виду контекст времени, форму и цель высказывания, – шутливо-дразнящую литературную автобиографию, которая и самого-то поэта интересовала лишь постольку, поскольку его и общее дело является достаточно «веселым».

Общее определение гиперболы может быть довольно простым. Гипербола – это особый вид преувеличения (и соответственно – преуменьшения) каких-то явлений в жизни, в художественном сознании автора и в образах произведения. На каждой из названных трех ступеней гиперболизм обладает своей спецификой, но главная функция гиперболы, если восходить по ее ступеням дальше, состоит в том, чтобы преуменьшить (и соответственно – преувеличить) что-то от изображенных явлений сначала в читательском сознании, а затем и в жизненной практике. Таков круг, если хотите, спираль гиперболы.

О гиперболах Маяковского писали чуть ли не все, кто вообще о нем что-нибудь писал, отправляясь, разумеется, каждый от своего «положительного идеала». И удивительная вещь: почти все самое главное о характере гиперболизма поэта было высказано едва ли не в самом первом более-менее добросовестном отзыве на самые первые стихи поэта – «Простое как мычание»: «какая-то страшная одержимость гиперболизмом. Вместо глаз – увеличительные стекла. Не человек, а микроскоп. И как всякий микроскоп, Маяковский увеличивает ничтожество, бациллу, точку до неслыханных и небывалых размеров. Влюбленность в гиперболизм? Нет, это не влюбленность. Для влюбленности здесь слишком много сознательности и прозы. Это – метод гиперболического рисунка. Это – вера в гиперболу, вот как бывает вера ученого в испытанного человека, в ту или иную силу»<sup>2</sup>.

В критической литературе давным-давно – по крайней мере со времен ленинских отзывов и статей Луначарского – показано, что Маяковский не укладывается в «общепринятые нормы положительности». Ни изображаемая им действительность, ни его идеал.

<sup>1</sup> В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 6. М., «Гослитиздат», 1955–1961, стр. 239. Далее цитируется то же издание с указанием источника в самом тексте статьи: ссылки на это издание в тексте: в скобках первая цифра обозначает том, вторая – страницу.

<sup>2</sup> См.: «Журнал журналов», 1916, № 44, стр. 8.



А. Луначарский замечал: поэту весь мир тесен, мир маленький, а поэт большой. «Очень часто у Маяковского встречаются самоопределения, самопортреты, где говорится, что он, Маяковский, слишком велик для калибра среды, в которой ему приходится жить. Мир мелок для того, чтобы принять большую личность, большая личность с негодованием, с отвращением отвергает этот мелкий мир, торгашеский мир, размельченный до уровня буржуазной культуры. Это был первый бунт Маяковского. Этот бунт и определил встречу «Маяковского как личности и пролетарской революции как гигантского социального явления»<sup>1</sup>.

М. Горький писал, говоря о «музыке ненависти» к враждебному миру: «Умел возглашать ее Маяковский, но и то как бы только потому, что высок был ростом и сердился, что ему удобно встать негде было – потолки мешали». Он не останавливался перед «насилием» над действительностью, а это «во все не страшно и очень полезно. Подлинное искусство всегда преувеличивает или преуменьшает. В первом случае оно пытается поднять человека за уши вверх, а это – насилие, во втором – стучает его по башке, дабы он очухался или исчез»<sup>2</sup>.

А. Толстой в свою очередь отметил: выражая «грандиозность надежд грозовой утренней зари революции», Маяковский подчас дерзок, неряшлив как художник, но всегда огромен, велик и в этом отношении конгениален разве что только своей эпохе<sup>3</sup>.

Говорилось также, что поэт в нарушение всех мер сокрушал самое положительное – поэзию, он пал в единоборстве с нею, «в этом его величие и трагедия»<sup>4</sup>. С последней мыслью много спорили, ибо версия о поэтическом самоубийстве Маяковского в очень малой степени объясняет упомянутую трагедию; но по части «неположительности» Маяковского, думается, И. Эренбург совершенно прав и дает хороший урок всем тем истолкователям поэта, которые вписывают его то в разряд «возмутительных бунтарей», то в разряд послушных «исполнителей очередных указаний».

В критике 20-х годов было верно замечено, что гиперболы выводят Маяковского за пределы собственно реалистического художественного метода, по крайней мере в его рапповском понимании. Неоднократно утверждалось, будто «увеличанивая» своих героев, поэт приносит реализм в жертву гиперболе<sup>5</sup>.

Последующая критика (с середины 30-х годов), напротив, большей частью исходила из того тезиса, что «лучший поэт эпохи» не должен располагать вне границ «социалистического реализма»; но критика по-прежнему не могла «согласовать» реализм с гиперолой и во имя первого готова была «пожертвовать» последней, либо замалчивая ее, либо всячески оговаривая и доказывая снижение, ослабление гиперболизма к концу творческого пути поэта. «Если голос раннего Маяковского – несколько абстрактно и субъективно-гиперболический, перенапряженный от “громкости” интонации и от громоздких метафор», то эти формы «преодолеваются в позднейших произведениях на пути к социалистическому реализму»<sup>6</sup>.

## 2

Маяковский принадлежит к тем поэтам, место и значение которых очень трудно преувеличить или преуменьшить. Он – поэт русской революции. Попробуйте преувеличить или преуменьшить роль нашего народа, партии, Ленина в 20-м столетии. Свободно обнять образной мыслью такие величины мог только сам Маяковский. «Я сам», – рассказывая о времени и о себе. «Я – поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном – только если это отстоялось словом» (1, 9). Словом, если оно прошло через художественную память, творческую фантазию и оформилось в материю звуков. Короче, чтобы преувеличить роль Маяковского, нужно обладать воображением хоть чуть-чуть большим, чем у самого Маяковского-поэта. Посильная ли это задача? Кто знает.

Гипербола – категория относительная. Преувеличивать и преуменьшать можно лишь по отношению к чему-то, сравнительно с чем-то. Хотя бы с собственным «я». Перешагивая через «себя» и оставляя достигнутое другим. Эта категория у Маяковского почти абсолютна. Громадным и ничтожным в его художественном мире может быть все. Вся природа: «грандиозье Монте-Карло», «маленький Великий океан», Казбек (если помешает – «срыть, все равно не видать в тумане»), Солнце – то увеличенное в сто сорок раз, то уменьшенное до таких размеров, что ему можно приказать: «не щерься и не ящерься». Великими и малыми, страшно противными и дорогими здесь могут быть звезды и змеи, облака и материки, ветры и грозы, пожары и наводнения, пылинки и горы, песчинки золота и кучи навоза, рыбешки,

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. М., «Художественная литература», 1964, стр. 486–488.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 30. М., «Художественная литература», 1955, стр. 423.

<sup>3</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13. М., «Художественная литература», 1949, стр. 386.

<sup>4</sup> И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. – «Новый мир». 1961, № 1, стр. 109–113.

<sup>5</sup> В. Ермилов. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе. – «На литературном посту», 1929, № 4.

<sup>6</sup> В. Гофман. О языке Маяковского. – «Звезда», 1936, № 5.



киты, первоящеры, птицы, зверье всех калибров и рангов, человеческие глаза и руки, сердца и пуговицы, все стихии бытия и человеческой природы – «громада любовь и громада ненависть», радость и боль, скорбь, страдание, воодушевление, презрение, спокойствие, весь микромир человеческой психики, наконец – вся обозримая Вселенная. В финале «Человека» лирический герой, кажется, уже больше самой Вселенной и возвышается *над* ней, потому что все звездные миры, которые мы знаем, уже *под* ним; а в финале «Во весь голос» тот же лирический герой так далеко впереди нас, на таком неисчислимом расстоянии световых лет, что реально представить себе его самого мы не можем и видим только его книги – «сто томов партийных книжек». Ведь он поэт революции и этим только интересен.

Гипербола – категория относительная в художественном, композиционно-стилистическом смысле. Всегда соотнесенная с явной или скрытой литотой, она нужна для выражения образно-поэтической идеи, «пафоса», по словам Белинского. Идея грядущего земного счастья получает такой, например, образ. Когда после всех войн на планете все страны сошлись на дружескую складчину к Человеку, тогда... смотрите: «у капельной девочки на ногте мизинца» солнца стало больше, чем раньше было его «на всем земном шаре» (1, 237). Эта капельная девочка, этот «любеночек» не дает покоя поэту так же, как почти навязчиво мерещится он Леониду Леонову в финале «Соти», «Вора», «Дороги на Океан», «Нашествия», в американских местах Мак Кинли и во всех русских лесах...

С годами Маяковский все настойчивей повторяет ту мысль, что громады любовью нужны для воскрешения чуть-чуть не загубленной частицы живого, если это живое существо даже невзрачная собачонка, просящая милостыню у булочной в том году, когда люди сами умирают с голоду. Это – один полюс гиперболы. А вот и другой: по мере того, как совершенствуются орудия и средства уничтожения на земле, всего одной капли ненависти, да где там – всего миллимикрона настоящего яда нужно для того, чтобы отравить все океаны зла или... отправить на тот свет и все добро вместе с ним. Развеселая «идея, идейка, идеища» может прийти в голову поэту, когда он заболевает высокой болезнью и сознательно нагнетает в своем воображении всяческие иллюзии и кошмары.

Гипербола соотносит два полюса – «я» и «мир», все, что есть вне меня, и все полярности внутри вообразяемого «я», того, которое называют «лирическим героем». Лирический принцип Маяковский сделал структурообразующим центром, превратил в композиционную доминанту. Сколь бы великими, грандиозными, громадными и пр. не были изображаемые им вещи, явления, миры, но они всегда остаются внутри духовных интересов его открыто заявляющей о себе личности, в границах «я» лирического героя. Этот герой здесь просто больше и всеобъемнее всего другого<sup>1</sup>. Временами кажется, что для него самым интересным и важным является он сам. Снова «Я сам», я это видел, вижу своими глазами и вам показываю в своем личном видении. И только через видение моих глаз люди могут рассмотреть будущее и «излиться в него». Такова композиция всех поэм Маяковского, начиная от «Облака» и кончая «Неоконченным».

Поэт начинает с удивляющего гиперболизма приятия, утверждения, радостного освоения всего объективного мира. «Громада из смеха отлитого кома» вкатывается в первую «Ночь» Маяковского. Далее наступает «Утро»... «Порт»... Гиганты-корабли готовы к отплытию, «косые скулы океана» их совсем не страшат, а скорее манят... Так же смело из улицы в улицу разбегаются переулки, «засучив рукава для драки»... Разве это одиночество, о котором толкуют критики? Когда весь мир с тобой и такой же в точности, как ты сам: громадный, веселый, дерущийся, плачущий по небу вместе с самим небом. Позднее будет сказано: «Видите, скучно звезд небу, без него наши песни вьем». Ведь с первой предпраздничной трагедией 1905 года «стихи и революция как-то объединились в голове».

Тема одиночества имеет у Маяковского особый смысл. Она не замыкается в его раннем творчестве, как обычно полагают, но проходит через все годы до последних стихов. Она приобретает далее не только личный, бытовой, но поистине всеобщий, всемирный, вселенский характер.

Поэма «Человек» (1917) завершается мрачной гиперболой безысходного одиночества:

Ширь  
бездомного  
снова  
лоном твоим прими!  
Небо какое теперь?  
Звезде какой?  
Тысячью церковей  
подо мной  
затянул  
и тянет мир:  
«Со святыми упокой!» (1, 272).

<sup>1</sup> «Маяковский в ранней лирике ввёл в стих *личность* не стершегося “поэта”, не расплывчатое “я” и не традиционного “инока” и “скандалиста”, а поэта с адресом. Этот адрес всё расширяется у Маяковского: самый гиперболический образ Маяковского... сам Маяковский» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 555).



Приведенному финальному образу в поэме предшествует образ такой исключительной силы, что его стоит рассмотреть подробнее.

Погибнет все.  
Сойдет на нет.  
И тот,  
кто жизнью движет,  
последний луч  
над тьмой планет  
из солнц последних выжжет.  
И только  
боль моя  
острей –  
стою,  
огнем обвит,  
на несгорающем костре  
немыслимой любви (1, 272).

Что это? Может быть, результат атомной катастрофы на Земле? Нет, перед нами явление более грандиозное. Это буквально вселенская гибель, погружение во тьму всего космоса, черное небгтие. И тем светлее, тем ярче на таком фоне пылает вечный костер любви, пламенем обвивающий столь титаническую фигуру Человека, что реально представить ее уже решительно невозможно. Новый миф о новом Прометее? Может быть. Но сравнительно с античным Титаном Человек Маяковского слишком «фактографичен», с одной стороны, а с другой – в гораздо большей степени гиперболизирован. Здесь нет классической гармонии и над всеми категориями – прекрасного, трагического, комического – явно преобладает категория возвышенного.

«Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев людей, как мы, от копоты в оспе... Мы сами творцы в горящем гимне – шуме фабрики и лаборатории»... Сначала мифы Гесиода, гимны титанам огня, и только после – эпос Гомера, овидиева лирика, а потом – войдет вся мировая литература в ее оживших разноголосых памятниках от Данта до Пушкина и Блока. И вся мировая история с ее деспотами, тиранами, сатрапами, проходимцами, временщиками и завоевателями от Александра Македонского до Наполеона, ставшего мопсом на цепочке у Человека с моноклем солнца в глазу... Все истязатели от палачей Парижской Коммуны до мясников и лабазников 1905 года...

А на русских часах всего 1912...15...16 годы. То ли еще будет впереди. Но нужно торопиться. Нужно сначала свести счеты со всеми прошлыми претендентами на земной, европейский, азиатский и русский престол, а там уж, поплевав в кулаки, приниматься и за нынешних. Нужно очень спешить, потому что стрелки всех часов и манометров дрожат совсем уже близко от красной черты. Однако как же, как сделать быстрее!? Если б один, тогда легко, но на тебе наручники «любви тысячелетия», и ты – «равный кандидат и на царя вселенной и на кандалы» – прикован к «ядру земного шара».

В самых первых произведениях Маяковского выразился юношеский активизм, пафос жизни, молодости, заявка на обладание всеми богатствами мира и столь же громогласный пафос страдания, жажды человеческого в человеке. «Я и человечество, я и вселенское горе, я и бесконечное счастье, я и вечность». Универсальная система антиномий. Это еще не диалектика противоречий, но все слагаемые системы ринуты навстречу революционной диалектике. Самые прекрасные произведения искусства – «Предисловие» Маркса и синенькая «Две тактики». Мысль бежит стремительно по ступеням дней и строк, становится все более непримиримой и взрывчатой.

Гипербола красоты и гипербола безобразия сходятся в одном. В центре схождения – категория Великого, Грандиозного, Чудовищного. Здесь все перемешано в борьбе Богов и Титанов, вооруженных сверхгиперболами гнева, смеха и жалости к людям, ради которых Прометей вынесет все. Но даже античные титанические гиперболы кажутся поэту недостаточными при обращении к современности.

Куда легендам о бойнях Цезарей  
перед былью,  
которая теперь была!  
Как на детском лице заря,  
нежна ей  
самая чудовищная гипербола (1, 220).

«Погибнет все, сойдет на нет...» Было все это, или только еще будет? Наверное было, и нить традиции идет, кажется, отсюда, но это уже не одиночество. Одиночество миллиарда перед космосом, планеты перед вселенной. Примерно так намечается тема одиночества в научно-фантастических романах наших дней.

Позднее, вспоминая о своей ранней поэтике, Маяковский говорил о ее сравнительной однолинейности в том смысле, что здесь едва ли не господствует прием сравнения («как»). С феноменоло-





гической точки зрения так оно и должно быть. Поэтическое дитя, удивляясь всем дивам околицы, начинает с «подражания», построенного на невольном или сознательном сопоставлении с другими – «как у других есть, и как было до меня». У Аристотеля показано это достаточно убедительно. Он же говорит о непреодолимом стремлении поэта выйти из сферы притяжения опыта «других и старших». Властное величие большого таланта может быть измерено лишь мерой усилий, затраченных на его преодоление другим талантом. Видимо, поэтому сами сравнения у Маяковского сплошь чрезмерны, сплошь гиперболичны по своей формально-поэтической структуре. То же самое мы наблюдаем и в сфере идейно-нравственного содержания, в котором эти поэтические приемы «вывариваются из любвей и соловьев», «войн и революций». Содержание сравнений всеми ассоциациями погружено в величие современности, гигантизм современной эпохи, эпохи с ее великой тревогой, великой надеждой, болью, любовью, красотой, нежностью, жестокостью, бесчеловечьем, бездушием, и т. д. и т. д. – единой только в одном: величии.

«Упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного»; «как больной с кровати, спрыгнул нерв»; «обгорелые фигурки слов и чисел из черепа, как дети из горящего здания» (1, 177–180). Это сравнения – гиперболы боли. Но здесь совсем нет однотонной интонации страдания, которая лишь позднее якобы сменится «интонацией воли». Все сложнее. Вот гиперболы радости и здоровья, энергии и превосходства, жажды борьбы и подвига: «Мир оgrößив мощью голоса, иду – красивый двадцатидвухлетний» (1, 175); «Я знаю – солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи!»; «...Стихи веселые, как би-ба-бо»; «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду» (1, 196). Перед нами, как видим, и гиперболы ужаса, и гиперболы счастья, но всегда безмерного ужаса и великого счастья.

Громадная трагедия Первой мировой войны находит адекватное отражение в образах поэмы «Война и мир» (1916). При этом Маяковский вводит читателя в творческую лабораторию превращения объективной трагедии в гигантский «субъективный образ» этой трагедии, возникающий в сознании лирического героя, страдающего вместе со всем человечеством:

Понимаете вы?  
Боль берешь,  
растишь и растишь ее:  
всеми пиками истыканная грудь,  
всеми газами свороченное лицо,  
всеми артиллериями громимая цитадель головы –  
каждое мое четверостишие.

Не затем взвела  
по насыпям тел она,  
чтоб, горестный,  
сочил заплаканную гнусь;  
страшной тяжестью всего, что сделано,  
без всяких  
«красиво»,  
прижатый, гнусь...  
<...>  
На братском кладбище,  
у сердца в яме,  
легли миллионы, –  
гниют,  
шевелятся, приподымаемые червями! (1, 229).

Величие происходящего «на арене войны» подчеркивалось и тем, что свидетелями, потрясенными зрителями (пока еще не участниками, как будет в «150 000 000») становились все земные и космические стихии:

<...> Шар земной  
полюсы стиснул  
и в ожидании замер.  
Седоволосые океаны  
вышли из берегов,  
впились в арену мутными глазами.  
Пылающими сходящими  
спустилось солнце –  
суровый  
вечный арбитр.  
Выгорая от любопытства,  
звезд глаза повывлезли из орбит (1, 221).



И все-таки наиболее грандиозным, гиперболическим в поэзии Маяковского является образ самого лирического героя. Для дооктябрьского периода показательным в этом плане стихотворение «Себе, любимому...» (1916), построенное сплошь на гиперболических сравнениях:

Если б был я  
маленький,  
как Великий океан, –  
на цыпочки б волн встал,  
приливом ласкался к луне бы.  
Где любимую найти мне,  
такую, как и я?  
Такая не уместилась бы в крохотное небо!

О, если б я нищ был!  
Как миллиардер!  
Что деньги душе?  
Ненасытный вор в ней.  
Моих желаний разнузданной орде  
не хватит золота всех Калифорний (1, 126).

Гиперболический драматизм эпохи. Безумство храбрых и жаждущих битвы, распаленность чувств, разгул воображения? Можно и так понять. А. Потебня, например, считал: «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающим видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности»<sup>1</sup>. В самом деле, даже тогда, когда Маяковский говорит о «спокойствии», само оно оказывается в высшей степени гиперболическим, драматически напряженным и... беспокойным; изменившей любимой он с отчаянием признается: «Видите – спокоен как! Как пульс покойника»; своим врагам он с угрозой бросает: «а самое страшное видели – лицо мое, когда я абсолютно спокоен?» (1, 178–179). Эти слова плюс известные горьковские воспоминания о Маяковском-юноше («говорил как-то в два голоса, то – как чистейший лирик, то – резко сатирически», «очень нервозно»)<sup>2</sup> почти прямо объясняют психологический профиль поэта, его индивидуальный темперамент, особый, возбудимый и ранимый характер его личности, естественно тяготеющей к выбору того типа творчества, который называют «идеальным и романтическим».

Перед нами молодой Маяковский. Одиночество юноши, у которого нет сверстника-друга, нет любимой, нет близкого человека. «Мне, чудотворцу всего, что празднично, самому на праздник выйти не с кем» (1, 200). Одиночество как голый факт. Факт нищеты – «себя за обед продавая», – бедности, откликнувшейся как-то во фразе насчет «гвоздя в моем сапоге» – «кошмарней, чем фантазия у Гете». Фантастически богатый город – дирижер и лепрозорий, единственная надежда на будущее и главный источник людских страданий.

Забуду год, день, число.  
Запрусь одинокий с листом бумаги я.  
Творишь, просветленных страданием слов  
нечеловечья магия! (1, 205).

Гиперболы начинаются от личного, «биографического» опыта, бытового факта, и вздымаются до фантастически-невозможного опыта Человека, которого славят и оплакивают все голоса вселенной, все колокола звездных миров. Миры потеряли своего хозяина и властелина; он один только мог бы приласкать, пригреть и пожалеть их, заблудших и одиноких, вывести их на соединение с другими стаями звезд. Он – «небывалое чудо двадцатого века!» (1, 249).

### 3

С первых лет Октября Маяковский все чаще обращается к гиперболам движения. Художественная мысль поэта, если можно так сказать, становится более динамичной. Теперь она не только фиксирует напряженное состояние мира и столь же напряженное состояние духа лирического героя, но схватывает явления в их изменении, развитии, взаимопереходах. Склонный к «овеществлению абстракций», Маяковский часто передает изменения социально-исторического порядка в образах все более ускоряющегося физического движения, «марша в будущее». Изменения во времени передаются как преодоление пространства, труднейших дорог. Ускорить, убыстрить марш, сделать его «молниеподобным» и призвана гипербола.

Гиперболы движения господствуют в мифе-слове-были-не-поэме-эпосе «150 000 000» (1920). Метод и жанр этого произведения, как замечено многими исследователями, вбирает в себя опыт ги-

<sup>1</sup> А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 355.

<sup>2</sup> См.: В. Катаян. Маяковский. Литературная хроника. М., «Художественная литература», 1961, стр. 74.



первоначального рисунка, приобретенный поэтом в работе над дооктябрьскими поэмами и «ростинскими» стихами<sup>1</sup>. Более того, предоставив свободу фантазии, Маяковский пытается совместить здесь все начала и концы русского и мирового фольклора, возводя его на такие вершины гиперболизма, каких, наверное, могли бы достичь слагатели и сказители античных мифов, русских былин и литературных эпосов, если бы все они собрались вместе с Гомером в день Октябрьского штурма и вознамерились воздать должное величии происходящего, на тысячи лет вперед зная результаты русской революции... Таким, по крайней мере, был замысел Маяковского.

Поэт рисует «всемирное движение», начатое Россией, «движение» в буквальном смысле: «Пошли грозой российские воздуха. Иде-е-е-м! Идемидем! И все эти сто пятьдесят миллионов людей, биллионы рыбин, триллионы насекомых, зверей, домашних животных, сотни губерний, со всем, что построилось, стоит, живет в них, все, что может двигаться, и все, что не движется, все, что еле двигалось, пресмыкаясь, ползая, плавая –

Лавою все это,  
Лавою! (2, 120).

Чтобы передать «невероятную, гигантскую суть» новой эпохи, «новый разгромим по миру миф». «Миф о героях Гомера, история Трои до неузнаваемости раздутая, воскресни!» (2, 142). Небывалое величие происходящего обязывает, кажется, превзойти в масштабности вымысла всю прошлую поэзию. Вместе с тем, в основу этого вымысла положены реальные факты, сконцентрированные вокруг генерального факта времени:

Из мелких фактов будничной тины  
выявился факт один:  
вдруг  
уничтожились все середины –  
нет на земле никаких средин (2, 145).

И сам новый миф есть не что иное, как невероятно гиперболизированный факт всеобщего размежевания, гипербола антагонизма, доведенная до абсолютного разделения всего и вся на два непримиримых лагеря, до абсолютного контраста. Переходя с одной ступени гиперболизма на другую, еще более высокую, поэт расширяет масштабы контрастного изображения и вовлекает в борьбу не только социальные силы и все земные стихии, но и всю вселенную. Причем космические силы являются уже не свидетелями (как было в «Войне и мире»), но прямыми участниками действия. «Звезде и той не уйти. К бобрам становились генералы созвездья, к блузам – миллионы Млечного пути» (2, 149).

Гипербола движения влечет, крушит, громит и ломает все на своем пути, захватывая самые разные «предметы» – от враждебных континентов, стран, классов, вещей до самых дружественных явлений, звуков и слов родной речи. Короче, в движение вовлечены все стихии бытия. «Идем! Идемидем! Го, го, го...! Спадают! Ванька! Керенок подсунь-ка в лапоть! Босому што ли на митинг ляпать?» (2, 116).

Куда и на какой, собственно, митинг снаряжаются наши молодцы? Да здесь, недалеко: сначала в Америку на бой с Вильсоном, а потом в бывшую пустыню Сахару, ныне озелененную и ставшую стадионом, космодромом и площадью встреч с марсианами и посланцами других планет, других миров... «Идем! Не идем, а летим! Не летим, а молньимся, души зефирами вымыв!» (2, 127). «О, русская земля, ты уже за шеломенем еси».

Это тебе  
революций кровавая Илиада!  
Голодных годов Одиссея тебе! (2, 164).

Многое в содержании и стилистике поэмы нельзя принять. Одностороннее «стихийничество», нигилистические выпады против всего «старого», в том числе и культурного наследия прошлого, нарочитые «изломы» формы и т. п. – все это определило отрицательное отношение В. И. Ленина к «150 000 000». Однако в недостатках поэмы виновата была не художественная гипербола. Последняя у Маяковского совсем не противостояла классической традиции, а продолжала именно эту традицию. В самой классике прошлого с «преувеличением», «нарушением меры» в борьбе за новую «меру мира» мы сталкиваемся на каждом шагу. Особенно очевидна роль гиперболы как высшей формы художественного преувеличения в полярных жанрах – одических и сатирических, тем более, если последние создаются на преобладающей романтической или сказочно-мифологической основе. Гипербола коренится здесь в самой природе метода и жанра и оказывается неотделимой от глубинного назначения искусства вообще.

Если в процессе логического познания движущейся или «текущей ситуации» существует лишь две возможности – либо отстать, либо забежать вперед, «середины тут нет» (Ленин), то в художе-

<sup>1</sup> См.: В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. Т. 2. М., «Художественная литература», 1958, гл. 3; А. Метченко. Творчество Маяковского 1917–1924 гг. М., «Советский писатель», 1954, гл. 4; И. Машбиц-Веров. Поэмы Маяковского. М., «Советский писатель», 1963, гл. 5.



ственном познании жизненного процесса задача поэта состоит, между прочим, в том, чтобы непременно «ухудшить или улучшить» участников этого процесса, преувеличить в ту или иную сторону. Середины здесь тоже нет.

Гиперболизм особенно необходим при передаче быстрых качественных изменений в предмете и субъекте изображения, т. е. в раскрытии революционного развития жизни, в акцентировке самого направления этого развития. Правда не остается неизменной, – заметил А. Луначарский, – «она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда – это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так...»<sup>1</sup>. Правда неотделима от задач «социальной педагогики», морального воспитания и психологической профилактики, говорил М. Горький<sup>2</sup>. Правда, наконец, в подлинном искусстве неотделима от идеала прекрасного и всегда выступает как «правда-красота»<sup>3</sup>. Для всего этого искусству нужны разные формы вымысла. Речь должна идти не только о праве на вымысел, а об обязанности вымысла и совершенной необходимости гиперболизма в определенных жанрово-методологических условиях и границах.

Маяковский, как правило, «преувеличивал» и ужасы войны, и блага мира, хотя вполне сознавал, что возможна «спокойная и трезвая» (но не в бытовом смысле) критика недостатков и утверждение достоинств. Сам же он, как говорилось ранее, всегда был далек от «положительности» утверждательского толка. Он выражал главным образом героико-романтическую сторону революционного процесса своего времени. В его поэзии преобладают сатирические и одические интонации. Его стиль – это стиль крайностей. В соответствии с характером своей творческой личности он избирал такие аспекты действительности, такие жанровые формы и методологические пути, которые толкали его к нарушению «спокойного видения» и превращали утверждение в восторженный гимн радости, в «похвальбу», а критику – в гневное, яростное отрицание. Не так ли поступали и былинные герои в минуту схватки с противником; чтобы воодушевить себя и «нагнать духу» на супостата. А русскому Ивану, как известно, нужно было «переорать и пушки, и вьюги, и ругань».

Идея движения, скоростей истории, темпов всегда была для Маяковского самой животрепещущей. Вряд ли учитывал он в каждом случае ту меру, которая диктуется природой искусства и спецификой русской действительности. Но в основном эту меру он выразил полнее и правильнее всего бы то ни было из других соратников по литературно-художественному делу. Пафос движения в будущее главенствует так или иначе в «Мистерии-буфф», «Про это», «Летающем пролетарии», в поэмах о Ленине, Родине, Революции и себе. В каждом из этих произведений темпы, ритмы и формы движения различны. Они различны и в пределах каждой главы и отдельного образа поэм, соотносясь с правдой предмета и художественным заданием автора. Вся масса движущихся «предметов» схватывается Маяковским на грани перехода от одного состояния в другое. Эти переходы то более замедлены (например, в общеисторической части поэмы о Ленине), то почти молниеносны (заключительная часть той же поэмы, многие главы в поэме «Хорошо!», драма «Баня», поэма «Во весь голос»).

Исключительный интерес для нашей эстетики представляют мысли В. И. Ленина об «исторической мере», развитые в «Детской болезни “левизны” в коммунизме» и направленные своим острием против догматики. В. И. Ленин раскрывает сам механизм возникновения всякого рода «революционных перегибов», всякого рода гиперболических уродств в действительности, являющихся следствием догматической нетерпимости, инерции, сектантства. Здесь мы встречаемся с предупреждением, согласно которому всякую истину, какое угодно общественное начинание, любую форму, средство, прием и т. д., если преувеличить и распространить за пределы исторически необходимого, можно превратить в абсурд, глупость, уродство. «Самое верное средство дискредитировать новую политическую (и не только политическую) идею и повредить ей состоит в том, чтобы, во имя защиты ее, довести ее до абсурда. Ибо всякую истину, если ее сделать “чрезмерной”... если ее преувеличить, если ее распространить за пределы ее действительной применимости, можно довести до абсурда, и она даже неизбежно, при указанных условиях, превращается в абсурд»<sup>4</sup>.

Маяковский был свидетелем и участником больших событий, крутых поворотов истории. Тот «русский опыт», на котором основаны приведенные ленинские положения об исторической «мере», заставлял поэта внимательнее всматриваться в ход общественной жизни. В конечном счете дело сводилось к тому, чтобы, с одной стороны, подчинить свои духовные силы «конкретному анализу конкретной ситуации», не боясь при этом самых высоких и смелых абстракций, без которых в искусстве (как и в науке) нет истины конкретного. С другой стороны, и это, может быть, самое главное, все творческие силы, всю энергию художественного воображения нужно было сосредоточить на решении

<sup>1</sup> А. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 8. М., «Художественная литература», 1967, стр. 497.

<sup>2</sup> См.: М. Горький. «Об искусстве», «О том, как я учился писать», «Советская литература», «О социалистическом реализме» и др.

<sup>3</sup> Т. Павлов. Избранные произведения. Т. 4. М., «Иностранная литература», 1963, стр. 301.

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 46.





кардинальных общественно-политических и культурных задач, диктуемых закономерным развитием исторической практики в революционной России 20-х годов на ее пути от России нэповской к России социалистической.

## 4

Основанные на фактах объективной действительности гиперболы Маяковского вместе с тем в высшей степени субъективны. Величественное и низменное, прекрасное и безобразное, трагическое и комическое возводятся, разводятся и низводятся поэтической гиперболой до такой степени, когда, войдя в художественный образ, они становятся одновременно и «выше» и «ниже» действительности.

Прежде всего прекрасное, безобразное и т. д. в самой жизни «выше» своего художественного изображения уже потому, что существует в объективной реальности, обладает независимым от литературы бытием и оказывает влияние на общественную жизнь помимо авторской воли. В этом смысле эстетическое в жизни всегда «сильнее» эстетического в искусстве. Подчеркивая эту мысль, поэт в самых преувеличенных портретах, в галерее образов врагов молодой республики, разделанных гиперболой, казалось бы, до предела отвратности, заставляет ту же самую художественную гиперболу расписаться в своем бессилии: «Не очень ли портрет выглядит подленько? Пожалуй, но все же не подлей подлинника» (5, 128).

С другой стороны, заостренный художественный образ «выше» своего прототипа, поскольку в нем с помощью гиперболы поэт схватывает положительные или отрицательные возможности, тенденции или, говоря по-щедрински, «готовности» жизни, причем в самой первой точке их возникновения и обнаружения, на грани перехода их в новую меру.

Нельзя полагать, что гипербола – это всегда и всего лишь чисто «количественное» преувеличение, не выходящее за пределы данного явления и осуществляемое в плоскости одного качества. Конечно, такого рода гиперболы простого наращивания существуют в литературе<sup>1</sup>. Есть они и у Маяковского. Однако в художественной практике Маяковского гипербола количества очень часто на определенном рубеже переводит изображаемое явление из одного качества в другое, в качественно иной эстетический ряд. Например, пока «Подлиза» в одноименной сатире поэта демонстрирует обычные приемы «нежного обхождения», он, собственно, среди ему подобных ничем особенным не отличается. Но когда мы узнаем далее, что наш герой сначала лижет начальственную «руку», а затем «лижет в пояс, лижет ниже» (9, 360) и в результате сам пробивается в «столпы», то, согласитесь, – это уже явление иного эстетического плана, отличающееся от первого не только по своей степени, но и по качеству.

Поэзия действительности не может отказывать гиперболе в «уловлении» и «обдумывании» положительных и отрицательных явлений движущейся современности, в передаче каких-то внешне похожих, опознаваемых и вместе с тем существенно важных, перспективных черт изображаемых фактов. Именно о такой роли гиперболы говорит Маяковский в своих статьях, выступлениях, стихотворных декларациях («Разговор с фининспектором», «Мрачное о юмористах» и др.).

Но это поэзия действия, причем действия в предельно напряженном, быстро меняющемся мире, и она под угрозой собственной гибели не может останавливаться на ступени созерцания и раздумья. Гипербола здесь сражается, воюет, и в своей воинственности сама подчас становится «гиперболической», уподобляется страшному чудовищу, гигантскому дракону:

Припаси  
на зубе яд,  
в километр  
жало вызмей  
против всех,  
кто зря сидят  
на труде,  
на коммунизме! (10, 23).

Наряду с изобразительной и познавательной гипербола выполняет также действительную функцию. Она возбуждает эмоциональную и мыслительную энергию читателя-слушателя, ставит его волю на грань «физического действия», прямо зовет к самоотверженному поступку, вовлекает в борьбу «за или против».

Очевидна действительная роль гиперболы в темах большой политики века, но такова же эта роль у Маяковского и в самых малых темах бытовой злобы дня. Через провод гиперболы политика входит в быт, а быт в политику. Проследим это только на одном, самом заурядном примере. Замечание поэта по очень частному поводу организационных «чужацеств» на одном из собраний: «Это... совершенно недопустимая вещь, которая... приняла уродливые, прямо юмористические оттенки» (12, 276). Подобные фактические «вещи» и служили Маяковскому для поэтических «вещей» – сотен сатир, таких

<sup>1</sup> Д. Николаев. Смех – оружие сатиры. М., «Искусство», 1962, стр. 161.



как «Про госторг и кошку...» и в еще большей степени таких уже отнюдь не фельетонных, как «Прозаседавшиеся», «Бумажные ужасы», «Помпадур», «Служака», «Трус», «Подлиза» и пр.

В приведенных словах Маяковский-сатирик сказался и как личность с определенной гражданской позицией, и как поэт со своей эстетической программой. В самом деле: здесь сама собой ощутима объективная основа гиперболы (бесспорная «вещь»), и необходимость «субъективного» вмешательства каждого («недопустимая»), причем – неперменного («совершенно»), и связь между безобразным («уродливая») и комическим («юмористическая»). Однако последние два качества с поверхностной точки зрения не заметны, и ситуация поначалу кажется обычной, «нормальной». Заметной в своей правде она становится лишь с помощью «преувеличения», при котором гипербола обозначает не только «уродливость», но и превращение его в «юмористику». Гипербола как раз и придает данному событию «прямо юмористические оттенки», юмористические с точки зрения новой должной нормы.

Гипербола выполняет здесь, как видим, сложную работу. Она и «хулит», и «обсмеивает», и дразнит, злит упомянутую «вещь», и сердит, и веселит зрителей – разных и в разной мере. Соотношение между сердитостью и весельем, их мера диктуется потребностями практики борьбы в данной конкретной ситуации, а не абстракцией «правды» или «идеала» вообще. Очернить или залакировать факт, запугать или рассмешить читателя вообще невозможно. Потому что читателя и зрителя («вообще») нет, а есть всегда конкретный читатель – грамотный или отсталый рабочий, сочувствующий или озлобленный интеллигент, студент из непиманских сынков или «пролетарских дочек», партер, заполненный частично победоносиковыми, частично выбившимися в басы скрипкинными, частично рабочими парнями из общежития. Такая пестрота «потребителя» искусства для 20-х годов явление обычное. Все можно было сделать из этой публики, если задаться высокой целью («для чего?») делать свое дело умело и честно («как?») и знать, что в данной ситуации следует говорить «по мандату долга и зову сердца».

Гипербола помогала уловить и рассмотреть объективный комизм в самом мелком факте, приувеличить его до видимых всеми размеров, вызвать у «массового читателя» ту меру идейно-эстетического отношения к другим и себе, которая заставляла думать о возможности перерастания такого «мелкого единичного факта» в массовое и большое явление, звала не допустить реального перерастания «вещи» в громадное зло. Гипербола способствовала тому, чтобы при всей своей мелкости данная «вещь» была еще более «измельчена», уменьшена в действительности. Она «травила, чистила, била, драла, в три кнута» избранную «дрянь» до тех пор, пока не появлялась надежда, что какой-нибудь толк выйдет. Значит, она работала на будущее в настоящем.

Однако толк обещался заметный не сразу, а лишь в отдаленном будущем. И лишь в том случае, если ни на минуту не ослаблять сдерживающих усилий. Если же дать волю бюрократам, то и от будущего ничего доброго не жди. В финале «Бумажных ужасов» рисуется такая картина: «люди на жительство влезут в портфели, а бумаги наши квартиры займут». Завладевшая всем миром заважничавшая бумага усядется за столом, будет пить чай, а «человечек под столом валяться скомканным» (8, 13). Если ж так, то даешь еще одно единственное заседание относительно «искоренения *всех* заседаний!» Сослать бумаги на северный полюс! Возненавидеть их хуже, чем Врангеля и – неудобно сказать – послать их «ко всем чертям с матерями». Нелепое, гиперболичное, издевательское предложение, высказанное в самых бесцеремонных выражениях.

Сатира «Прозаседавшиеся» (1922) вся построена на гиперболах. Здесь и количественное преувеличение «бумажных дел» («обдают дождем», «отобрав с полсотни», «в день заседаний на двадцать»), и нагнетание бессмыслицы в модных для того времени сложносокращенных названиях учреждений (от «глав-ком-полит-просвета» до «абвгдежезкома»), и явно «увеликаненная» глупость затеваемого объединения «Тео и Гукона», «покупки склянки чернил Губкооперативом», и наконец доведение заседательской суетни до абсурда, до «разорванности человеков», вызвавшей психологическую гиперболу – «от страшной картины свихнулся разум» (4, 8).

Новый антинародный «комбюрократизм» атакуется гиперболами Маяковского со всех сторон и в разных его направлениях. Причем «героем» этой сатиры оказывается тот, кто в недавнем прошлом нередко выступал действительно героем, но теперь по инерции обратил свой революционный пыл на «игру во власть», оторвался от запросов времени и попал в глупое положение. «Шел в комнату – попал в другую». Нарушение меры прогресса не могло остаться безнаказанным. Диалектика истории была такова, что недавняя героика революции, поскольку она в новых условиях слишком преувеличивалась, становилась комической нелепостью, грозила обернуться большой бедой. Поэтическая гипербола Маяковского выступала против нежелательных гипербол самой жизни.

Прочитав сатиру Маяковского, В. И. Ленин говорил: «...давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно. Мы, действительно, находимся в положении людей, и надо сказать, что положение это очень глупое, которые все заседают, составляют комиссии, составляют планы – до бесконечности». В. И. Ленин ассоциирует такое



«деятельное безделье» с российской обломовщиной и продолжает: «...старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел. На этот счет мы должны смотреть на свое положение без всяких иллюзий. Мы не подражали никому из тех, кто слово “революция” пишет с большой буквы... Но мы можем повторить слова Маркса, что во время революции делается не меньше глупостей, а иногда и больше. Нужно смотреть на эти глупости трезво и безбоязненно – этому мы, революционеры, должны научиться»<sup>1</sup>.

Как видим, гипербола у Маяковского совсем не является «чистой формой» или со стороны притянутым «средством», «приемом», «конструкцией». Она не накладывается извне на данное содержание, не служит простой структурной схемой, под которую подгоняются факты и мысли. Напротив. Она вырастает из объективного соотношения явлений изображаемой действительности, из повышенных эмоциональных реакций поэта, обусловленных его идейно-эстетической платформой. Гипербола как «путь», способ, «прием» начинается от гипертрофии самого предмета и составляет метод его раскрытия, оказывается результатом живого отношения поэта к событиям эпохи, его видения и оценки действительности.

Вместе с тем, это не только принцип видения, но и характер показа, свойство образного мира произведения, его художественного строя, его поэтики и стилистики. Проникая собою метод поэта, гипербола осуществляется в образном строе произведения благодаря возможностям композиции и языка. Если взять обычно трехчастную структуру сатир Маяковского, то в каждой из «частей» – описательной, сюжетно-драматической и лирически-призывной – гипербола выступает в разных формах и выполняет разные задачи. В первой – при изображении обстановки, портрета, свойств персонажей – она назначена раскрыть и усилить в их облике безобразие и комизм, вызвать отвращение к воспроизводимым типам. Во втором, сюжетном, слое гипербола должна обнаружить максимальные готовности зла в действии и тем самым вызвать в читателе чувство опасности, тревоги, накалить возмущение. В заключительной, лирико-агитационной части сатиры гипербола завершает только что проделанную работу: проведя читателя через соответствующую лестницу чувств, она должна мобилизовать его, воззвать к борьбе и дать концентрированный лозунг этой борьбы.

Таким образом, гипербола у Маяковского – это форма самого содержания, форма художественной идеи, нацеленная форма. Ее главная функция состоит в том, чтобы «схватить, обдумать и крупно подать» социально-психологическую сущность обличаемого явления, резко и определенно оценить его с позиции коммунистического идеала и в конце концов вызвать в читателе такую повышенную эмоциональную реакцию, которая побуждала бы волю к революционному действию.

## 5

Гиперболы «Бани» и «Во весь голос» обращены по самому высокому адресу. Неотделимые от образа времени, они участвуют в его конструировании, высказывают это время и помогают ему.

Чтобы достойно оценить масштаб сатирического замысла Маяковского в драме и степень драматизма его последней лирической поэмы, необходимо помнить, что именно Маяковский в поэмах о Ленине и «Хорошо!» явился художником-первооткрывателем величия и красоты новой, советской государственности, партии, разумного и организующего начала социалистической действительности.

Неверно было бы преуменьшать роль гиперболы утверждения в ленинской, непосредственно гражданской теме у Маяковского. История открыла перед нашим поэтом ту возможность, которой была лишена вся русская литература XIX века, – утвердить, воспеть в высшей степени положительную роль русской государственности.

В XVIII веке о «славе россов» громогласно, по словам Гоголя, было заявлено поэзией Державина. В данном отношении проводимая нашей критикой параллель Маяковский – Державин вполне оправданна. Оба поэта отправляются от величия современности; их сближает своеобразная «государственная» эстетика – пафос общего дела, преобразовательной роли огромного организованного целого; их роднит облик лирического героя, ощущающего себя частицей этого огромного общественного целого и вместе с тем удерживающего в своем сознании мельчайшие детали интимного быта; им свойственна ораторская интонация, смешение стилей, громоздкая инструментовка и, наконец, беспримерный гиперболизм<sup>2</sup>.

В этом плане, скажем еще раз, данное сопоставление правомерно. С той, однако, поправкой, что Державин был свидетелем начала заката величия «россов», а Маяковский выступает на заре этого величия, тогда, когда потенции новой общественной формы раскрылись еще не вполне и, обещая расцвет в будущем, требовали гигантских усилий для своего утверждения в настоящем. Гипербола помогала поэту выявить реальные возможности нового, поддержать обещания времени.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 13–14.

<sup>2</sup> См.: В. Тимофеева. Язык поэта и время. М.-Л., «Наука», 1926, стр. 302; В. Кожин. Маяковский и русская литература. – В кн.: Маяковский и проблемы новаторства. М., «Наука», 1965, стр. 26.



Во многом гиперболичны образы вождя и партии в поэме «Владимир Ильич Ленин». Партия сравнивается с ураганом, Ленин уподобляется гигантской скале, омываемой океанскими волнами народных надежд; «Он в череде сотней губерний ворочал, людей носил до миллиардов полутора» (6, 283). Поэт переносит себя в далекие грядущие дни осуществленной мечты:

И оттуда,  
на дни  
оглядываясь эти,  
голову  
Ленина  
взвидишь сперва.  
Это  
от рабства  
десяти тысячелетий  
к векам коммуны  
сияющий перевал (6, 280).

Иногда полагают, что в подобных случаях поэт просто имеет в виду грандиозные, «масштабные» явления, и мысль о величии, бессмертии ленинского подвига не заключает в себе ровным счетом ничего гиперболического. Может быть так. Но ведь перед нами не отвлеченная «мысль» сама по себе, а художественный образ, «картина», обращенная к нашему чувственному восприятию и воплощенная в слове, в определенной языковой структуре. Язык поэзии не есть пассивный «материал»; он является живой плотью самой поэзии, «поэзия в нем невозможна, если забыто наглядное значение слова»<sup>1</sup>. И не видеть в этом образном звене поэтической гиперболы, значит, обходить художественную, специфику проявления упомянутой «масштабной мысли».

Масштабность и гиперболизм изображения находятся в сложных соотношениях. Их нельзя отождествлять, но нельзя и отрывать друг от друга, что не всегда учитывается в критике. В одной из статей читаем: гиперболизм, свойственный поэме о вожде, определен не только характером личности поэта, но и масштабностью эпохи. «Сам образ Ленина, размах его деятельности, дух эпохи – столь грандиозны, что они диктовали поэту свои измерения. (Он тут же в поэме признавал: «Мала календарная мера...»). Их масштабность была близка Маяковскому, соответствовала его натуре. Он перевел в план поэтического видения ту масштабность, которая существовала в реальной жизни»<sup>2</sup>.

Возражая против приведенной мысли С. Трегуба, А. Метченко резонно заметил, что масштабное изображение грандиозного явления и гиперболизм – вещи разные. «Когда образ точно передает масштаб реального явления, как бы ни был он грандиозен, то надо говорить о чем-то другом, а не о гиперболизме»<sup>3</sup>.

Каково же все-таки отношение поэта к гиперболизму в период написания поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924)? Создается впечатление, что А. Метченко недооценивает роль художественного преувеличения в образном строе поэмы. Иначе исследователь не упрекал бы С. Трегуба в «умолчании» о тех строках поэта, где говорится об «ограничении» гиперболы. В ответе Маяковского А. Воронскому по поводу поэмы о вожде, считает исследователь, также следует усмотреть осуждение поэтической гиперболы.

Однако прямое обращение к упоминаемым здесь источникам не подтверждает правоту А. Метченко. В выступлении на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей (9 января 1925 г.) Маяковский говорил: «Когда я читал Воронскому свою поэму о Ленине, то он подчеркнул, что мало мест, где сквозит мое “личное”. “Вас, – говорил он, – мало, вы не дали нам нового Ленина”. Я ему ответил, что нам и старый Ленин достаточно ценен, чтобы не прибегать к гиперболам, чтобы на эту тему не фантазировать о каких-то новых вещах» (12, 268).

Из приведенного высказывания совершенно ясно, что слова о «гиперболах» и «фантазировании», отвергаемые в данном случае Маяковским, свидетельствуют о стремлении поэта к исторической правде. Они употреблены не в ряду терминов поэтики, не в смысле способов поэтического изображения, как полагает А. Метченко, а в просторечно-бытовом плане, где они обычно означают искажение истины. Это, повторяю, защита исторической правды, а не дискредитация тех или иных поэтических средств, ибо поэт понимал (и в поэме показал), что истина жизни, правда истории может выражаться на разных художественных путях и различными средствами образного письма.

Если бы это было не так, если бы гиперболизм поэта шел по «затухающей кривой», то Маяковский не мог бы через год после приведенных слов в статье «Как делать стихи» (1926) причислить гиперболу и фантастику к «наиболее применяемым мною в последнее время» способам делания образа (12, 110). И когда в 1927 году, работая над «Хорошо!», поэт говорит об «ограничении» гиперболы, то

<sup>1</sup> А. Потебня. Полн. собр. соч., т. 1. Мысль и язык. Одесса, 1922, стр. 170.

<sup>2</sup> С. Трегуб. Живой с живыми. М., «Советский писатель», 1949, стр. 93.

<sup>3</sup> А. Метченко. Творчество В. Маяковского 1917–1924 гг. М., «Советский писатель», 1954, стр. 629.





и тогда он не противопоставляет ее правде и идеалу поэзии. Иначе ее нужно было не «ограничивать», а просто отбросить. Но мог ли Маяковский пойти на это, особенно в своей сатире?

Утверждающая тема, естественно, главенствует в поэме о вожде. Но здесь же во вступительной части отчетливо намечена та побочная контрастная «антитема», которая в качестве основной будет развернута в «Бане». Имея в виду эту «антитему», сатиру Маяковского справедливо называют «сатирой предвидения, пророчествующей сатирой» (В. Перцов), хотя с не меньшим правом ее можно называть сатирой предостережения, самоотверженной «разведкой боем» и в этом смысле – «героической сатирой»... Вот ее заявка:

Если б  
   был он  
   царствен и божествен,  
 Я б  
   от ярости  
   себя не поберег,  
 Я бы  
   стал бы  
   в переборе шествий,  
 поклонениям  
   и толпам поперек.  
 Я б нашел  
   слова  
   проклятья громоустого,  
 и, пока  
   растоптан я  
   и выкрик мой,  
 я бросал бы  
   в небо  
   богохульства,  
 по Кремлю бы  
   бомбами  
   метал:  
   долой! (6, 238).

Уже здесь гипербола ненависти обращена против гиперболы пока еще во многом гипотетического культа личности как высшей, наиболее опасной формы бюрократизма.

Главное в творческом облике Маяковского, как говорилось, в свое время определил А. Луначарский. Ему принадлежат ставшие с тех пор формулой слова – «Маяковский – поэт революции», ее величия, ее диалектики, ее гуманизма. Подстать своей эпохе, он весь грандиозен: грандиозен размах его творчества, грандиозен масштаб его чувства любви к людям и ненависти к врагам. Отсюда и соединение в его книгах напряженной героики, удивительной нежности и яростной сатиры. Маяковский – это «жизнь в одном из ее предельных проявлений»<sup>1</sup>.

Революция в понимании Маяковского не сводится к одноактному политическому «взрыву». Она лишь начинается Октябрьским днем и представляет собой сложный драматический процесс ускоренного обновления мира, трудный радостный марш в «коммунистическое далеко», время многократных прорывов в будущее. Революция призвана ускорить время, и сама она – нескончаемое ускорение времени.

Вопрос о скоростях истории, о быстротечности бытия всегда был для Маяковского одним из самых больных и животрепещущих. Поэта никогда и ни в чем настоящее не устраивает вполне, им движет жажда приближения будущего, того огромного блистающего будущего, в котором нашлось бы место для счастья – личного и общего – и ему, живому, большому человеку и поэту, и его близкому другу, и всем людям труда. Именно с проблемой времени связан в «Бане» основной конфликт. Конфликт возникает с изобретением «машины времени», пьеса завершается «маршем времени» и прорывом в будущее.

Сатирический план «Бани» – это непримиримая антитеза всем тем жизненным ценностям, которые защищал Маяковский на протяжении всего творческого пути, и прежде всего – антитеза новой государственности, советской власти и партии, воспетым в поэмах о Ленине, родине и революции. В драме воплощена гротескная парадоксальная ситуация. «Главное управление по согласованию» вместо того, чтобы помогать ускорению революционных процессов народной жизни, оказывается главным тормозом движения вперед. Более того – и в этом также сказывается гипербола Маяковского – победоносиковщина угрожает «взрывом», разрушением результатов трудовых изобретательских

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. М., «Художественная литература», 1964, стр. 478.



усилий рабочих, Чудакова, его товарищей, угрожает не только настоящему, но и смертоносна для будущего... Согласитесь, что более остро, гиперболы конфликта в советской драматургии вообще быть не может.

Каково же решение конфликта? Маяковский отдает его на суд времени, на усмотрение истории. Никаких сугубо конкретных способов борьбы он не предлагает. Победоносикова сметет само время, его переедет «колесо истории». Неверно было бы считать изображенных здесь положительных героев «персональными» победителями Главначпуса. Чудаков, Велосипедкин, Ночкин, рабочие Двойкин и Тройкин – все это для бюрократа победоносиковского масштаба «мелкая сошка», противники легко повергаемые. Каждому из них Главначпус способен «испортить жизнь» так же, как он портит ее Поле, Ундертон, другим «близким». И Фосфорическая женщина, посланница будущего, совсем не всемогущий «бог из машины», она тоже бессильна «свергнуть» зарвавшегося помпадура... Только совокупные усилия народа – трудовой энтузиазм масс, умноженный на общественную активность, воплощенные в символическом образе «Машины времени», кладут конец историческому парадоксу. К всеобщей борьбе против главных зол, к всенародному героизму зовет эта «сатирическая драма с цирком и фейерверком».

В финале «Бани» устами Фосфорической женщины Маяковский говорит о тех высших нетленных человеческих ценностях, которые определяют основу прогресса и приближают будущее – «радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать, гордость человечности» (11, 345). «Радость работать» и «жажда жертвовать» здесь поставлены рядом! И что бы ни писалось о «преодолении» поэтом «жертвенных мотивов», Маяковский был человеком своей эпохи, своей национальной стихии, «работником» русской революции, в силу чего «жажда жертвовать» на всем протяжении творческого пути в той или иной форме у него неотделима от понятия о героическом подвиге. Конечно, идея самопожертвования, как она утверждается в поэме «Во весь голос» или в «Разговоре с фининспектором», гораздо богаче, социальнее, чем в «Воине и мире», но это не освобождает ее ни от подвижнического содержания, ни от своей гиперболы самоутверждения и самоотрицания.

Перечитывая «Во весь голос», всякий раз поражаешься тому гигантизму человеческих забот и дел, тому невероятно тяжкому грузу времени, который самоотверженно взвалил на свои плечи поэт. Каким же великим должен быть запас душевных сил самого поэта, чтобы выдерживать, не надорваться, не утратить «радость работать». Вспомним, в «Разговоре с фининспектором» он называл себя «должником вселенной, платящим на горе проценты и пеню». В поэме «Хорошо!», став в один ряд с теми, «кто вышел строить и мечь», он уверенно заявлял: «Я пол-отечества мог бы снести, а пол – отстроить, умыв». Теперь, в последней поэме, подводятся итоги всем прошлым начинаниям.

«Во весь голос» совмещает в себе два плана – сугубо очерковый и мифологический. Тот и другой вызывают впечатление трудности и воинственности самого разговора поэта с громадой времени, простертого от античных рабских веков до веков свободы, «коммунистического далеко». По существу – это «разговор с вечностью». Снова, как в «Кемп Нит-Гедайге», «прямо перед мордой пролетает вечность, бесконечночасый распустила хвост». Только такой фон оказывается соразмерным, чтобы – теперь уже в последний раз – себе и другим представить объем труда и сражений своей рабочей и воюющей Музы. «Поэмы замерли, к жерлу прижав жерло нацеленных зияющих заглавий». Фантастика...

А в будничном плане все как будто очень просто: поэт пришел на диспут или на лекцию о его творчестве. Пришел, бесцеремонно прервал профессора и заговорил о себе, обращаясь к самой близкой, родственной ему, молодежной, студенческой, гудящей, как растревоженный улей, аудитории. Поэт говорит громко, требовательно, властно. И он имеет на то внутреннее право, ибо тем, кто перед ним, он отдал всего себя... Но когда это происходит? Опять-таки в неопределенно далеком будущем. Снова фантастика...

Лестница гипербол Маяковского ведет в будущее и там, в далеком-далеке, обещает поэту много долгожданных и неожиданных встреч. С Державиным, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Блоком, Горьким. И Есениным. Ведь последний огню не исключен Маяковским из поэтического Пантеона в мире «мастерских человеческих воскрешений». Песенная мелодия есенинского «провитязя» и громоыхивающие на ухабах десятилетий поэтические войска Маяковского тянутся в желанное «далеко» разными путями. Но туда же, наверное, идут лучи поэтического света от всех лучших произведений, созданных другими современниками Маяковского в советской литературе 20-х годов. Эти произведения навсегда останутся нашей гордостью, ибо они защищают гуманистические ценности революции, представляют художественную культуру нашего общества, свидетельствуют о жизненном эстетическом богатстве коммунистической поэзии.

Объективной основой гипербол Маяковского является необыкновенное величие и столь же беспримерная динамика его эпохи. Нельзя не учитывать здесь и ту особую остроту всемирно-исторических конфликтов, которую они приобретали в национальных условиях России, испытывающей на себе давление и европейского Запада, и азиатского Востока. Живая связь Маяковского с главными



силами прогресса, вынужденными «превысить» все прежние исторические нормы, определила и всеобщий гиперболизм его стиля и особый характер его гипербол. Этот важнейший стилевой принцип показателен для Маяковского на всем протяжении творческого пути, во всех жанрах, хотя проявляется он в каждом случае специфично. Однако ведущая тенденция состоит в нарастании гиперболизма, обогащении видов гипербол утверждения и отрицания в особенности.

Сам тип мировоззрения Маяковского был соразмерен «ситуации мира». Луначарский неоднократно говорил о величии идеалов и духа поэта, о том величии, которое проявлялось не только в масштабности, но и в диалектизме художественного мышления Маяковского. Имея в виду *массового* героя своих стихов, Маяковский писал: «Мы диалектику учили не по Гегелю. Бряцанием боев она врывалась в стих, когда под пулями от нас буржуи бегали, как мы когда-то бегали от них» (10, 283). Но *сам-то* поэт с юношеской поры внимательно штудировал и Гегеля, и другую философскую классику. Это общеизвестно. И надо подчеркнуть, что теоретическую школу Маяковский проходил прежде всего у Маркса и Ленина.

Поскольку гиперболизм играет столь важную роль в стиле Маяковского, то он должен быть связан не с какими-то побочными, а с главными, коренными свойствами его поэзии. Этим главным является раскрытие великого преобразования мира, диалектики эпохи, ее сверхдраматических конфликтов, ее предельных готовностей. Этим главным является далее утверждение такого высокого идеала, который мог лишь предполагаться в поэзии прошлого. Высота, грандиозность, гуманистическая глубина идеала коммунизма и позволяет ему быть мерой поэзии, мерой всего сущего.

Я меряю  
    по коммуне  
    стихов сорта,  
 в коммуну  
    душа  
    потому влюблена,  
 что коммуна,  
    по-моему,  
    огромная высота,  
 что коммуна,  
    по-моему,  
    глубочайшая глубина (7, 153).

Гиперболы Маяковского воссоздают «перетекание» эстетических свойств и оценок, превращение их в свою противоположность. Ближайшим помощником поэта были здесь такие ленинские работы, как «Детская болезнь “левизны” в коммунизме», «Лучше меньше, да лучше» и др. Если в раннем творчестве Маяковского преобладают «гиперболы состояния» – напряженного состояния переживаний лирического героя в столь же напряженном противостоянии миров, если эти гиперболы выступают как система антиномий, то в творчестве поэта советских лет гиперболы более схватывают движущиеся противоречия истории, «диалектику превращений». Именно в раскрытии превращений времени (а не в пресловутой «конкретизации» изображения или в столь же мнимом «отказе от детализации») нужно видеть диалектическое качество метода поэта. Углубляется историзм художественного мышления поэта, и вместе с ним приходит постижение «движущейся эстетики истории», многократных взаимопревращений прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического. При этом пафос революции в творчестве Маяковского к концу 20-х годов не только не снижается, но все более нарастает, чтобы в финале прозвучать «во весь голос». Вот почему неверным является и рапповское утверждение об идейном и художественном «попутничестве» Маяковского, о «декларативности» его стиля, и якобсоновское повторение той же мысли лишь с иной акцентировкой.

Нужно учесть, наконец, что «тайна» гипербол Маяковского во многом скрыта в его личности, неповторимо индивидуальном складе таланта. Живой, взволнованный, то раздраженный, то предельно доверительный голос Маяковского-человека звучит в его стихах. И все, близко знавшие поэта, отмечают возбудимый и ранимый, подчас импульсивный характер его натуры, склонность принимать близко к сердцу всю человеческую радость и боль, какая скопилась в мире. В высшей степени обостренная чувствительность, «сплошное сердце гудит повсеместно». Таким поэт начал свой творческий путь, и таким он остается до конца...

Поэзия Маяковского с помощью гипербол вся обращена к действию, делу, практике борьбы. Эта методологическая установка осуществляется в жанровой и композиционно-стилистической структуре каждого произведения особо. Но она заявляет о себе и в стихах, и в поэмах, и в драмах, и в прозе (художественный очерк – самый «дельный» жанр), и даже в критико-теоретических статьях, большинство которых посвящено тому, «как делать стихи» или как их делать не нужно, включает в себя практические рекомендации разного рода «делания» – серьезного и смешного, радостного, веселого, доведенного в своем совершенстве до артистизма, «игры». В этом также выразился стиль жизненного



поведения Маяковского, человека и поэта, в котором, по словам Луначарского, запечатлена жизнь «в одном из ее предельных проявлений».

В стихах Маяковского тьма повелений, приказов, указов, предписаний, инструкций, директив, просьб, отношений, служебных заявлений, писем, запросов, обращений, деловых свиданий, встреч – явных или тайных, собраний, конференций, обсуждений и снова – посланий, приказов, повелений... Ничего подобного ни у кого из поэтов ни до, ни после в таком числе и в таком энергично-требовательном, личном, «яческом» духе не было. Повелений и просьб, разосланных по самым интимным и широким, могущественным адресам: «Товарищу Правительству», потомкам, Татьяне Яковлевой, Стройтрестам и Ведомствам по распределению мест и квартир в Москве, поэтам всех времен, дипломатам – враждебным и дружественным, министрам и лордам, президентам США и Франции, любимой Молчанова, Госплану, фининспекторам, чиновникам, помпадурам, рабочим Курска и Кузнецка, наконец – самому себе. Это последнее обращение всего более неотложно и категорично: «Во весь голос» и «Неоконченное». Здесь выражена последняя воля. От себя поэт требует полной самоотдачи, но у ЦКК Будущего он ничего не просит: молча стоит и ждет, повелительно подняв «все сто томов своих партийных книжек». Даже здесь не удержался от гиперболы, ведь **ста** томов все-таки нет...

Странная судьба гипербол Маяковского. Подчас их называли чуть ли не гениальными, и уж наверняка самыми талантливыми, злейшие враги поэта, те самые, против которых эти гиперболы невольно направлялись. Называли, разумеется, совсем не из уважения к ним, а только для того, чтобы использовать их авторитет для сведения поэтических счетов со своими идейными противниками.

В то же самое время истинные единомышленники Маяковского опасливо оговаривают его влиятельную стилевую манеру. М. Горький упрекнул докладчика о поэзии на съезде в 1934 году не за то, что тот принизил роль поэта, объявив его прошлым поэтическим днем, а за то, что в докладе не был отмечен якобы «вредный гиперболизм» Маяковского. Конечно, гиперболы сами по себе были здесь не при чем. И они могли не беспокоиться о своей судьбе, поскольку о ней заботилась сама действительность, становясь все более фантастической.

Один из видных исследователей В. Маяковского в недавно опубликованной статье приводит богатейший материал, неопровержимо свидетельствующий о глубоком внутреннем родстве творчества двух основоположников советской литературы – В. Маяковского и М. Горького. Затрагивается здесь также вопрос о формах и функциях художественного «преувеличения» у М. Горького и «гиперболизации» у В. Маяковского. Из их сближения делается вывод, касающийся широких возможностей реалистического метода<sup>1</sup>.

Однако все богатство фактов и наблюдений, приведенных исследователем, свидетельствует скорее о мировоззренческой, идейной близости двух названных художников, нежели о сходстве их поэтики, собственно художественных принципов. По крайней мере в 20-е годы.

Можно ли говорить о реализме гипербол Маяковского? В смысле исторической правды – да. Но в собственно художественном отношении – вряд ли. По своей предметной наполненности, разнообразию содержания и форм гиперболы Маяковского не знают границ. И не хотят их знать, ибо сам творческий метод поэта вместе с его жанровой системой располагается в границах между точнейшей очерковой фактографией и самым высоким мифологизмом.

<sup>1</sup> В. Перцов. О двух художниках (Горький и Маяковский). – «Знамя», 1968, № 5. К сожалению, мы не сможем сейчас остановиться на подробном рассмотрении этой содержательной работы, поскольку к моменту ее опубликования данная статья была уже закончена и сдана в печать.