

УДК 821

*М.В. Серова, Е.П. Зорова***ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО**

На материале поэзии В. Маяковского в статье обосновывается явление лирической драмы, рассмотренной как результат жанрово-родового синтеза. Теоретической базой работы являются идеи Ж. Батая и его школы, а также представление об «опыте-пределе». Специфика «опыта-предела» (радикального опыта постановки себя под вопрос) заключается в «вырывании» субъекта у самого себя, что приводит к разъятию лирического героя на несколько Я. В лирике Маяковского данная процедура выполняет системообразующую функцию: лирический герой – центральная действующая фигура драмы – в попытке самоопределения примеряет на себя опыт различных самодостаточных Я, преломляя их через доминирующий личный поэтический опыт. «Опыт-предел» находит свое выражение в жанре «лирической драмы», расширяющемся в творчестве В. Маяковского до «лирического театра», включающего в себя не столько собственно драматургическое наследие поэта, сколько ту драматургическую составляющую, на которой базируется его лирика. В «лирическом театре» поэта мы выделили эстетические категории театрального дискурса: «Список ролей», «Костюмирование, или Облачение», «Выход на сцену», «Пролог», «Развитие действия», «Действующие лица» и «Животные этюды», – которые подвергли детальному осмыслению и сформировали представление об общих аспектах экспериментальной эстетики, позволяющих вписать лирический театр Маяковского в русло художественных исканий эпохи. Так, определяющим фактором, распространяющимся на весь «лирический театр» В. Маяковского, становится соответствие метафизики внутреннего художественного пространства Новой драме, где объективная реальность превосходит волю героя: лирическая драма Маяковского оказывается по определению трагедией, протомоделью которой является архаическая драма-мистерия.

*Ключевые слова:* Маяковский, лирическая драма, лирический театр, опыт-предел, театральный дискурс, «я-концепция», монодрама, футуризм.

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-5-877-886

В первой четверти XX в. радикально изменилась русская поэзия, перед ней открылось множество эстетических векторов развития. Один из них задан жанрово-родовым синтезом, ярким проявлением которого стала лирическая драма. В данной статье сделана попытка осмыслить психологическую коллизию, переживаемую героем поэзии В. Маяковского, через понятие «опыт-предел», разработанное в европейской философии представителями школы Ж. Батая (Г. Башляр, М. Бланшо, Ж. Дерреда, Г. Марсель и др.). В отечественном литературоведении данное понятие уже применялось в целях осмысления специфики лирической драмы в художественном творчестве Вел. Хлебникова, М. Цветаевой, А. Ахматовой [13; 16].

Концептуальным центром данной работы является до сих пор проблемное как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении понятие «лирическая драма». Попытки теоретически обосновать это весьма специфическое жанровое образование были предприняты в статье И.В. Фоменко «Лирическая драма: к определению понятия» и в монографии М.В. Серовой «Анна Ахматова: Книга Судьбы» (см. главу «“Преступный брак”, или “Охота за смыслом”: философско-онтологические основы драмы предела») [13; 16]. Несмотря на то, что сам по себе термин «лирическая драма» прочно вошел в литературоведение, его сущность во многом остается противоречивой. Сошлемся на И.В. Фоменко: «Как правило, конкретный текст именуется лирической драмой либо в том случае, когда именно таково авторское жанрообозначение, либо когда читатель интуитивно ощущает некую особенность конкретного драматического текста, которая интерпретируется как лирическое начало» [16. С. 6]. Ученый делает вывод о том, что лирическая драма покоится на фабульной ситуации как на «статическом мотиве», ее архитекtonика определяется не причинным сцеплением событий, а развертыванием в эмоциональные ряды словесной темы [16].

Особенное значение для проникновения в идейно-эстетическую специфику данного сверхжанрового образования имеет философское понятие «опыт-предел», обоснованное в штудиях батаевской школы и апробированное М.В. Серовой [13]. «Опыт-предел» есть радикальный опыт постановки себя под вопрос. Согласно Мишелю Фуко, он заключается в вырывании субъекта у самого себя. Цель этой психологической процедуры – расхождение субъекта на несколько я: субъект уже не является собой, становясь иным, нежели был изначально. Подобное самовосприятие свойственно интеллектуальной

традиции XX в. Оно восходит к философии Ницше, который терминологически обозначил его как опыт «ускользания» и «самоопределения» [12; 13].

В нашем случае возникает необходимость расширить объем понятия «лирическая драма» и говорить о «лирическом театре». Под «лирическим театром» предлагаем подразумевать не столько собственно драматургическое наследие В. Маяковского, сколько драматургическую составляющую его лирики.

Уже не раз было отмечено, что лирический герой В. Маяковского неразрывно связан с биографическим автором, является его прямым продолжением: он живет по фактическому адресу поэта («Я живу на Большой Пресне, 36, 24»), общается с реальными людьми, его современниками (Правда, \\ есть \\ у нас \\ Асеев \\ Колька. \\ Этот может. \\ Хватка у него \\ моя.); наконец, он назван именем биографического автора («Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче») [1; 3; 11]. Апогеем гиперсамодостаточности Владимира Маяковского является одноименная трагедия, позиционирующая его имя троекратно (автор, название произведения и его герой). Поэт сознательно воплощает себя в пространстве драмы, по-разному реализуя свою творческую и собственно человеческую «я-концепцию» («Владимир Маяковский – ВСЕ»), согласно футуристической концепции «всечества». Однако важно, что «ВСЕ» – это не только ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ [5]. Лирический герой Маяковского играет роль главной действующей фигуры драмы. Он вбирает в себя опыт различных Я и преломляет его через личный опыт поэта, в результате чего этот личный опыт конституируется в опыт-предел.

В «лирическом театре» В. Маяковского можно выделить эстетические категории театрального дискурса: «Список ролей», «Костюмирование, или Облачение», «Выход на сцену», «Пролог», «Развитие действия», «Действующие лица» и «Животные этюды».

Прямое или косвенное самонаречение поэта уже отмечено исследователями, выделившими проекцию лирического Я Маяковского на Заратустру, Дон-Кихота, Иисуса [1; 3; 11]. Это одна из художественных стратегий, осуществляемых как преломление личного опыта субъекта через личный опыт объекта, взаимодействие которых доведено поэтом до логического предела и возведено в эстетический абсолют. Однако лирический театр Маяковского начинается не с процедуры самонаречения, позволяющего приложить к себе чужой опыт. Как и в шекспировской трагедии, в лирике Маяковского актер играет актера, проживающего чью-то судьбу.

Формирование пространства лирической драмы начинается с первого поэтического сборника В. Маяковского – «Я» и одноименного стихотворения. В последующих произведениях происходит расширение эстетического пространства его лирического театра. Поэтому возникает необходимость оперировать такой эстетической составляющей драматического дискурса, как «Список ролей».

Нарекая цикл стихотворений личным местоимением («Я»), поэт описывает это Я как некое эстетически организованное пространство:

По мостовой  
моей души изъезженной  
шаги помешанных  
вьют жестких фраз пяты [8].

Автор воспроизводит самого себя – Поэта и Героя. Фиксация на собственной личности, выраженная в названии не только цикла, но и первого сборника стихов, чрезвычайно важна для создания поэтического пространства или другими словами – сцены. В ее качестве выступает «мостовая души». Именно она устанавливает угол зрения предполагаемого реципиента (зрителя / читателя), определяет направление света, характер декора – все, что в совокупности формирует театральный дискурс.

Вводя в первом стихотворении понятие «мостовой моей души», поэт отсылает читателя к собственному опыту. Он возвышается над миром, или, выражаясь точнее, заключает мир в себя. «Маяковский» как эстетическая универсалия, своего рода гиперобраз, берет на себя роль демиурга, моделируя в своем тексте реальный урбанистический пейзаж, трансформируя его в художественную иллюзию, выполняющую функцию декорации к действию.

Открывают тему универсальных мирозданческих связей, в центре которых находится герой, следующие стихотворения – «Несколько слов о моей жене» и «Несколько слов о моей маме». Если разыгрывая сюжет свадьбы с луной, Маяковский подсознательно ориентируется на архитипические модели свадебного обряда, имеющего прямое отношение к архаической драме, то в тексте «Несколь-

ко слов о моей маме» поэт реконструирует две ключевые точки космогонического цикла (рождение и смерть), атрибутами которых являются цветы, в данном случае – и живые, и бутфорские:

У меня есть мама на васильковых обоях.  
А я гуляю в пестрых павах,  
вихрастые ромашки, шагом меряя, мучу [8].

В четвертом, заключительном стихотворении цикла – «Несколько слов обо мне самом» на авансцене появляется Герой, фиксирующий внимание на пересечении рождения и смерти как кульминационных актах вечной человеческой трагедии.

Я люблю смотреть, как умирают дети.  
Вы прибою смеха мгlistый вал заметили  
за тоски хоботом?  
А я –  
в читальне улиц –  
так часто перелистывал гроба том [8].

Маяковский изображает смерть, исключив стадию ожидания: дети умирают внезапно, не страдая осознанием трагедии конца, не цепляясь за религию перед страхом кончины. Уже первые строки стихотворения формируют общий посыл театрализованного финала: сам Христос сбегает с иконы, обрекая человека на богооставленность: «Я одинок, как последний глаз...».

Именно в этом стихотворении впервые проявляются богоборческие мотивы, связанные с мифологемой солнечного бога:

«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! [8].

Роль Христа в этом эпизоде возлагает на себя сам человек-Маяковский, при этом оставаясь собой, впервые выходя за рамки собственного опыта, переходя в область опыта-предела: своим монологом он заявляет о цене творчества, сравнивая ее с чашей страдания Иисуса. В сцене обращения к Богу-Отцу он перефразирует слова молитвы в Гефсиманском саду, и все же «чаша» как удел поэта и человека им принимается, хотя и не без богоборческого пафоса. За просветлением, озарением и внедрением во Время (упоминание о нем неслучайно) с неизбежной закономерностью следует одиночество:

Хоть ты, хромой богомаз,  
лик намалой мой  
в божницу уродца века!  
Я одинок, как последний глаз  
у идущего к слепым человека! [8].

В качестве психологической процедуры «выхода из себя» используется сравнение, построенное на основе синекдохи, когда часть представляет собой целое.

Определение сущности Героя сделано в стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»:

О, если б был я  
тихий,  
как гром, –  
ныл бы,  
дрожью объял бы земли одряхлевший скит.  
Я если всей его мощью  
выреву голос огромный –  
кометы заломят горящие руки,  
бросятся вниз с тоски [8].

Примечательно, что, сравнивая себя с явлениями внешнего мира, Герой вбирает в себя их опыт. В стихотворении продемонстрирован ролевой диапазон Я. Владимир Маяковский попеременно предстает океаном, миллиардером, Данте, Петраркой, громом, солнцем и, наконец, возвращается к себе. Таким образом можно составить «Список ролей», в которых он видит свое проявление и отражение. Список ролей – необходимый структурный элемент драматургического дискурса.

Следующий прием лирического театра, используемый Маяковским, можно назвать «Костюмирование, или Облачение». Этот прием исчерпывающе представлен стихотворением 1914 г. «Кофта фата». Театр Маяковского, как и положено, начинается не со сцены, а с «гримерки». Вспомним футуристический манифест И. Зданевича и М. Ларионова «Почему мы раскрашиваемся»: «Наша раскраска не вздорная выдумка, не возврат – неразрывно связана она со складом нашей жизни и нашего ремесла» [6]. В гримерке, как известно, актеры надевают театральный костюм. В стихотворении «Кофта фата» изображается не только облачение героя и его явление миру, но и отмечается его исключительная творческая энергия. Маяковский прибегает к не прямой цитате из Пушкина («– О, это большой талант; из своего голоса он делает все, что захочет. / – Ему бы следовало, сударыня, сделать из него себе штаны.»), акцентируя при этом значение собственной воли («Я сошью себе чёрные штаны из бархата голоса моего...»). Костюмирование является важной составляющей лирического театра.

«Выход на сцену» и «Пролог» ярче всего представлены в трагедии «Владимир Маяковский». Здесь мы видим первое полноценное, осмысленное в ключе создаваемого лирического театра появление Владимира Маяковского как Героя. Более того, данное произведение является истоком творческого развития поэта и задает его вектор. Р.В. Дуганов в монографии «Велимир Хлебников: Природа творчества» характеризует трагедию «Владимир Маяковский» как монодраму: «В соответствии с поэтикой монодрамы все действующие лица трагедии суть различные ипостаси его (Владимира Маяковского) личности, в которых он как бы выходил из себя, и в то же время не живые люди и даже вообще не люди, а говорящие картины» [5].

«Выход из себя» – один из основополагающих механизмов лирической драмы. Главным отличием монодрамы от лирической драмы, таким образом, становится опыт-предел, то есть внутренний процесс перенесения субъективного опыта на опыт объекта. Однако, как заметил Р.В. Дуганов, проекции личности Маяковского были сделаны на его ближайших соратников по футуристическому движению (М. Матюшин, А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Хлебников), чей опыт был для поэта эстетически важным. Постановка на сцене петербургского «Луна-парка» трагедии «Владимир Маяковский» становится для него способом презентации своего драматического мироощущения и буквальным выходом на сцену – и театральную, и поэтическую.

Если художественная форма трагедии и способ ее представления публике позволили поэту совершить «Выход на сцену» (что является одной из составляющих художественной структуры лирического театра), то содержание драматического мироощущения он выразил в «Прологе» – следующем элементе эстетической структуры драматического дискурса. Как известно, пролог находится вне сюжета трагедии – он представлен не посредством действия, а исключительно композиционно. В «Прологе» к своей лирической драме Маяковский формулирует концепцию своего лирического театра:

Я – поэт,  
я разницу стер  
между лицами своих и чужих [8].

В цикле стихотворений «Я» библейский мотив чаши был реализован на фразеологическом уровне – через реплики героя. В трагедии «Владимир Маяковский» этот мотив является структурным стержнем лирико-драматической коллизии. Подобно Христу страдания всех людей мира вбирает в себя самонареченный последний поэт Владимир Маяковский. Отсюда – мотив жертвы.

В момент эпатажного отождествления своего поэтического труда с духовным подвигом Христа Владимир Маяковский воплощается одновременно в двух образах – Поэта и Мессии, которые в эстетике отечественного модерна слились в двуединый образ. Так разворачивается новый ролевой дискурс лирического театра. Трагедийное мироощущение поэта отождествляется с жертвенным подвигом Спасителя, искупившего грехи мира:

Разбейте днища у бочек злости,  
ведь я горящий бульжник дум ем:  
Сегодня в вашем кричащем госте  
я овенчаюсь моим безумием [8].

Маяковский-Христос в трагедии «Владимир Маяковский» существенно отличается от лирического героя, представленного в цикле стихотворений «Я». Если смысловым центром цикла является разграничение «Я» и «не Я», необходимое для обоснования сущности «Я-поэта», то в трагедии «Владимир Маяковский» «Я» и «другие» не составляют оппозиции. Для Маяковского-Христа не существует границы между ним и людьми, что служит главным основанием для «выхода» из себя через механизм лирического театра. Заклячая в себе все человеческие страдания, герой переживает особый опыт – опыт предела.

Сюжетно проходя через душевную боль и непонимание со стороны мира, пропуская через себя множественный человеческий опыт, поэт переживает состояние психологического (болевого) переноса, направленного на мир, возвращаясь к себе и полноценно обретая возможность провозгласить свою самость (из Владимира Маяковского – в Мессию, а из Мессии – во Владимира Маяковского).

«Развитие действия» в лирическом театре Маяковского осуществляется в смене модусов самопрезентации героя на сценической площадке, в диалоге с другими персонажами. В поэме «Облако в штанах» – это любовный надрыв, в результате которого лирический театр уподобляется анатомическому – герой самосокращается до своих «бешеных нервов», скачущих с подкошенными ногами. В «Адище города» процедура самораспада переносится на мир, разбитый окнами домов на «крохотные, сосущие светом адки». Мировая катастрофа здесь изображается так же, как в «Облаке в штанах» – через прием синекдохи: «...у раненого солнца вытекал глаз». В стихотворении «А все-таки» мы видим явление героя: «Я вышел на площадь». Людям он демонстрирует свою неоформленную экспрессию («непржеванный крик»), Бог оценивает результат его творческой деятельности: «И бог заплачет над моею книжкой». Он поэт неблагополучного порочного мира: «Все эти провалившиеся носами знают: я – ваш поэт».

И наконец, рассмотрим проявление театрального дискурса в лирике В. Маяковского через жанровую составляющую «Действующие лица». В стихотворениях «Я и Наполеон», «Ко всему», «Тамара и демон» лирический герой демонстрирует свои новые роли. Он предстает в образах пророка Заратустры, Наполеона, Дон Кихота, лермонтовского Демона. Так реализуется замысел лирического театра через перенесение опыта объекта на опыт субъекта. Разные объекты-носители человеческого опыта формируют различные результаты его преломления лирическим героем. Так, например, в стихотворении «Я и Наполеон», накладывая свою личность на личность Наполеона как великого полководца, поэт провозглашает свое личное превосходство: «Я полководец и больше». Цель данного самоутверждения через перевоплощение – внеличная. Так поэт выражает не только негативное отношение к войне, но и поэтические притязания на роль подлинного «Властелина Мира», эстетически воздействующего на ход мировой истории: «Мой крик в граните времени выбит, И будет греметь...». Однако, увековечивая свою личность в истории, лирический герой отрекается от личного имени (Владимир Маяковский), отдав предпочтение своему назначению (поэт), представленному в тексте как биографический топоним (поэт с Большой Пресни):

Когда канонизируете имена  
погибших,  
меня известней, –  
помните:  
еще одного убила война –  
поэта с Большой Пресни! [8].

Отречение от личного имени объясняется и обостренным переживанием гибели бесчисленных безымянных жертв Первой мировой войны (например, стих. «Мама и убитый немцами вечер»). Поэт причисляет себя к ним.

Иную цель преследует проживание лирическим героем опыта Дон-Кихота в стихотворении «Ко всему». Начиная с первой сцены, где драматическая эмоция оформлена так называемым «эллиптическим диалогом», когда реплики персонажа домысливаются из контекста формально монологически организованной речи героя («Нет. Это не правда. Нет! И ты?..»), любовный конфликт, переживаемый Я, распространяется на весь мир, передается через сценический жест:

Белый,  
сшатался с пятого этажа.  
Ветер щеки ожег [8].

Происходящее оценивается через упоминание о низком жанре драматического искусства: «Глупой комедии остановите ход!». В схватке с собственными чувствами поэт проецирует себя на «хитроумного идальго», создавшего культ Прекрасной Дамы из простушки Дульсинеи:

Смотрите –  
срываю игрушки-латы  
я,  
величайший Дон-Кихот! [8].

В этом «хитроумном» перевоплощении Я в Дон Кихота проявляется психологическая изощренность героя, позволяющая ему преодолеть личную драму.

В проявлении чувств поэта сквозит энергия первородного противостояния человека и природы («вся земля – каторжник»), служащая почвой для очередной образно-психологической метаморфозы:

Об камень обточатся зубов ножи еще!  
Собакой забьюсь под нары казарм!  
Буду,  
бешеный,  
вгрызаться в ножища,  
пахнувшие потом и базаром [8].

Череда лирико-драматических метаморфоз (собака-бык-лось), формирующая мифологический мотив оборотничества, связанный с внутренним сюжетом побега от собственных чувств, в итоге обнажает истинную сущность героя, являющегося прежде всего человеком: «Не уйти человеку! Молитва у рта – лег на плиты просящ и грязен он». Это очередное психологическое «выворачивание» героя через опыт-предел, его новый шаг к утверждению устойчивой «я-концепции»:

Вот – я,  
весь боль и ушиб.  
Вам завещаю я сад фруктовый  
моей великой души [8].

Наконец, особый вид взаимодействия с чужим опытом представлен в стихотворении 1924 г. «Тамара и Демон». Поэт осознанно помещает себя в пространство чужой художественной «сценичности», делая прямую отсылку к произведению М.Ю. Лермонтова, пробуясь на роль Демона:

Мне место  
не в «Красных нивах»,  
а здесь,  
и не построчно,  
а даром  
реветь  
стараться в голос во весь,  
срывая  
струны гитарам [8].

Театральное романтическое пространство формируется поэтом не сразу: «От этого Терека в поэтах истерика. Я Терек не видел. Большая потеряйка». Личный культурный опыт является для него более актуальным, чем традиционное литературно-историческое восприятие романтической классики. Не случайно в начальной расстановке действующих лиц фигурируют образы знаменитых современников поэта: «Шумит, как Есенин в участке. Как будто бы Терек сорганизовал, проездом в Боржом, Луначарский». Диссонанс между субъективным и объективным планами сценического воплощения достигается во фрагменте, где резонируют лирический субъект и объект его сценического перевоплощения. Это и формирует лирико-драматическую коллизию произведения:

Я знаю мой голос:  
паршивый тон,  
но страшен  
силою ярой.  
Кто видывал,  
не усомнится,

что  
я  
был бы услышан Тamarой [8].

Лирико-драматическое тождество двух разных образов (Я и Демона) далее разрушается, ибо Владимир Маяковский непосредственно обращается к лермонтовской Тамаре: «Сударыня! Чего кипятитесь, как паровоз? Мы общей лирики лента. Я знаю давно вас, мне много про вас говаривал некий Лермонтов». Наконец, динамика театрализованного действия доходит до стадии отрицания Демона и возвышения над ним – поэт ощущает свое превосходство над эфемерной сущностью:

Ну что тебе Демон?  
Фантазия!  
Дух!  
К тому ж староват –  
Мифология [8].

Развитие действия не заканчивается и на этом – апогеем лирико-драматической коллизии становится прямое общение Маяковского с Лермонтовым, продиктованное игнорированием реального исторического факта смерти последнего. Происходит переход сцены в совершенно особое над-историческое и сверх-эстетическое пространство встречи Маяковского, Лермонтова и Тамары. Это пространство внутреннего опыта универсальной поэтической личности XX в., пространство новой лирической драматургии.

Как известно, в начале XX в. К.С. Станиславский разработал знаменитую систему актерской игры, основанной на «перевоплощении». Обучая актеров перевоплощению режиссер-новатор предлагал им вжиться в образ того или иного животного. Именно с «животных этюдов» начинались учебные постановки в МХТ [14].

Лирический театр Маяковского активно применял эту практику в плане демонстрации многообразия психологических ипостасей героя, выражаемых посредством зооморфных образов, о чем уже частично говорилось выше (см., например, стихотворение «Ко всему»).

В стихотворении «Вот так я сделался собакой» название не только указывает на тему текста, но, по сути, вбирает в себя весь сюжет процедуры перевоплощения. Для адекватной передачи мироощущения героя поэт отказывает себе в антропоморфности:

Ну, это совершенно невыносимо!  
Весь как есть искусан злобой.  
Злюсь не так, как могли бы вы:  
как собака лицо луны гололобой –  
взял бы  
и все обвыл[8].

Непроизвольное для персонажа превращение в собаку происходит на глазах у людей и начинается с трансформации речи как с самого важного элемента межличностной коммуникации:

Какая-то прокричала про добрый вечер.  
Надо ответить:  
она – знакомая.  
Хочу.  
Чувствую –  
не могу по-человечьи [8].

Лишь за этим следует череда анатомических превращений: вместо зубов появляется клык, «из-под пиджака развеерился хвостище» и, наконец, Я «стал на четвереньки и залаял». Важно отметить сценическую фактуру лирико-драматического действия, которое автор сопровождает ремарками («ощупал себя», «тронул губу», «бросился к дому», «стал на четвереньки и залаял»), превращая, благодаря этому, стихотворение в театральную зарисовку, этюд, доведенный до завершенности выходом героя за рамки собственно человеческого опыта:

И когда, ошетинив в лицо усища-веники,  
толпа навалилась,  
огромная,  
злая,

я стал на четвереньки  
и залаял:  
Гав! гав! Гав! [8].

Итогом потери личной персонализации является выход в особого рода «сюжет», который М. Виrolайнен назвала «уходом из речи», один из самых трагичных не только в русской, но и мировой поэзии. Кажущаяся «примитивность» данного сюжета в исполнении Маяковского только усиливает трагизм мироощущения Я [4].

Анимализм лирического театра Маяковского проявлен также в стихотворении «России» (1916). Поэт предстает здесь в образе страуса: «Вот иду я, заморский страус». Как известно, «позиция страуса» – прятать от опасности голову. «Я не твой, снеговая уродина» – этот вызов поэт бросает не только трагической российской современности, сколько всему культурно-историческому пути России, который он переживает болезненно – и духовно, и физиологически: «Весь истыканный в дымы и в пальцы, переваливаю года». Бесчеловечность русской судьбы усиливается суровым климатом, что объясняет поэтическую мечту о «иной родине», которая перечеркивается грубой репликой: «Эй, дорогу» – «Выдумку мнут».

Единственной альтернативой губительной реальности русской природы, истории, обществу для поэта-страуса является уход в пространство поэзии: «...В перьях строф, размеров и рифм. Спрятать голову, глупый, стараюсь в оперенье звенящее врыв».

Однако эта позиция не делает его неуязвимым ни духовно, ни физически («перья» можно понимать двояко: как страусинное оперенье и как писчее перо). На пределе отчаяния он со всей неизбежностью принимает удел развоплощения в стихии, чужеродной и человеку, и зверю:

Что ж, бери меня хваткой мерзкой!  
Бритвой ветра *перья обрей*.  
Пусть исчезну,  
чужой и заморский,  
под неистовства всех декабрей [8].

Таким образом, театрально разыгранный сюжет воплощения универсальной личности Владимира Маяковского, которая представляет собой исключительно сложную структуру сосуществования и взаимодействия различных культурных, исторических, природных и психологических ипостасей, выступающих в роли самодостаточных субъектов (или действующих лиц), оборачивается в своем финале развоплощением, равнозначным психологическому обнулению. Причем, в пространстве опыта-предела эти две принципиально противоположные процедуры осуществляются синхронно, в диахроническом разрезе отражая биографический сюжет драмы автора, хотя на различных этапах своей творческой биографии именно через механизм развоплощения Маяковский каждый раз заново собирал и строил свою «я-концепцию».

Важным фактором, распространяющимся на весь лирический театр Маяковского, становится соответствие метафизики внутреннего художественного пространства («мостовой души») Новой драме чеховского типа, где так называемые предлагаемые обстоятельства оказываются сильнее воли героев. Поскольку лирический театр реализует себя в рамках жанрово-родового образования лирической драмы, которая с субъектной точки зрения есть не что иное, как монодрама, следует отметить, что все усилия главного лирико-драматического субъекта противопоставить миру свою единственность через множество составляющих его внутреннего опыта неизбежно оказываются обреченными на провал. Лирическая драма Маяковского – по определению «трагедия».

Лирический театр Владимира Маяковского в истинно футуристическом изводе просто органически связан с архаической драмой, но до определенной степени от нее берет свое начало, о чем свидетельствуют зооморфные ипостаси Героя и сакральная функция перехода в изначальную сущность человека для того, чтобы прочувствовать свою человечность.

Лирический театр Маяковского в полном объеме разыгрывается не только в рамках его художественной системы, но и в поведенческих стратегиях – не только публичных (эстрадных выступлениях [3]), но и в интимно-бытовых (всем известные эпистолярные примеры которых мы приводить не будем, уклоняясь от вторжения в личную жизнь поэта). С одной стороны, он представляет собой уникальный эстетический эксперимент, с другой – органично вписывается в русло художественного поиска эпохи, устремленной к утверждению традиции путем ее отрицания, в частности через жанро-



во-родовой синтез. Образ «глухой вселенной» из поэмы «Облако в штанах», к которой обращается Поэт («Я иду!»), изначально вписал его жизнетворчество в контекст вечной драмы – великой мистерии Рождения, Любви и Смерти человека.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Сов. писатель, 1983. 248 с.
2. Баян В. Маяковский в первой олимпиаде футуристов. М.: Арион, 1997. № 1.
3. Быков Д.Л. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2017. 827 [5] с.: ил.
4. Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003.
5. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. 352 с.
6. Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. СПб.: Аргус, 1913. № 12.
7. Кассиль Л.А. Маяковский – сам. Очерк жизни и работы поэта. М.: Детгиз, 1963. 224 с.
8. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. М.: Эксмо, 2018. 608 с.
9. Маяковский продолжается. Сборник научных статей и публикаций архивных материалов. Выпуск 3. М.: ГММ, 2016. 472 с., ил.
10. Мгебов А.А. Трагедия “Владимир Маяковский” // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
11. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский). М.: Прометей, 1991. 187 с.
12. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / пер. с нем. Н.Н. Полилова. М.: Эксмо, 2018. 512 с.
13. Серова М.В. Анна Ахматова: Книга судьбы (феномен “ахматовского текста”: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий) / УдГУ, Урал. гос. ун-т. Ижевск; Екатеринбург, 2005. 437с.
14. Станиславский К.С. Творческое наследие. Материалы, письма, исследования. Институт истории искусств. Издательство Академии наук СССР. М.: 1955.
15. Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. М.: Сов. писатель, 1978. 349 с.
16. Фоменко И.В. Лирическая драма: к определению понятия // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып. 4. 304 с.

Поступила в редакцию 24.01.2020

Серова Марина Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы

E-mail: serova1967@inbox.ru

Зорова Елизавета Петровна, студентка

E-mail: lizazorova@gmail.com

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)

*M.V. Serova, E.P. Zorova*

**MAYAKOVSKY'S LYRICAL THEATRE**

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-5-877-886

The research is devoted to the phenomenon of lyrical drama as the genre-type synthesis result. Based on Bataille-school ideas and «experience-limit» conceptions, it finds justification in relation to V.V. Mayakovsky poetry. Specificity of “experience-limit” as radical self-questioning consists in taking subjects away from themselves — splitting up on few “Me”. That process has a systematizing function in the Mayakovsky’s art: his lyrical person plays a part of the main drama’s actor, trying to determinate himself by fitting experiences of different hypostasis and reflecting them through the dominant person poetic experience. “Experience-limit”, going through the whole art system of Mayakovsky, gives a reason not just characterize it as lyrical drama, but expand the last to the “lyrical theatre”, which contains not Mayakovsky’s dramaturgy legacy itself, but that dramatic part his lyric based on. Aesthetic categories, characterized within theatre discourse as “The Cast”, “The Vestment”, “The Going On Stage”, “The Prologue”, “The Action Development”, “The Acting Parts” and “The Animal Etudes”, was marked in the lyric theatre concept. These categories find its comprehension in the article and also form an idea about common aspects of experimental aesthetic, which allows to include Mayakovsky’s lyrical theatre in the line epochal art searches. So, the article claims the parallel between inner art space’s metaphysic and New Drama, where objective reality surpasses the will of the person, as determining factor,

sharing on lyrical theatre at whole. The lyrical drama of V.V. Mayakovsky is the tragedy (which protomodel is archaic mystery drama) since the beginning.

*Keywords:* Mayakovsky, lyrical drama, lyrical theatre, “experience-limit”, theatre discourse, “me-conception”, mono-drama, futurism.

#### REFERENCES

1. Alfonsov V. Nam slovo nuzhno dlya zhizni. V poeticheskom mire Mayakovskogo. [The word we need for life. In Mayakovsky's poet world]. Leningrad, Sov.pisatel [Soviet writer], 1983, 248 p.(In Russian).
2. Bayan V. Mayakovsky v pervoi olimpiade futuristov. [Mayakovsky in the first futurist's Olympiad]. Moscow, Arion, 1997, no. 1.(In Russian).
3. Bykov D.L. Trinadtsatiy apostol. Mayakovsky: Tragedia-buff v shesti deystviyah. [The thirteen apostle. Mayakovsky: Tragedy-buff six acts]. Dmitry Bykov. The third edition. Moscow, Molodaya gvardia [The young guard], 2017. 827 p.(In Russian).
4. Virolajnen M. Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoj slovesnosti. [Speech and silence. Plots and myths of Russian linguistics]. SPb.: Amfora, 2003. (In Russian).
5. Duganov R.V. Velimir Hlebnikov: Priroda tvorchestva. [Velimir Hlebnikov: The nature of art]. Moscow, Sov. pisatel [Soviet writer], 1990. 352 p. (In Russian).
6. Zdanevich I., Larionov M .Pochemu my raskrashivaemsya. [Why do we paint ourselves]. SPb.: Argus, 1913. no. 12. (In Russian).
7. Cassil L.A. Mayakovsky – sam. Oчерk zhizni i raboty poeta. [Mayakovsky – itself. Poet's life and work essay]. Moscow, Detgiz, 1963, 224 p. (In Russian).
8. Mayakovsky V.V. Stihotvoreniya. Poemy. [Lirycs. Poems]. Vladimir Mayakovsky. Moscow, Ecsmo, 2018, 608 p. (In Russian).
9. Mayakovsky prodolzhaetsya. [Mayakovsky continues]. Compilation of science articles and archeve materials publications. Edit 3. Moscow, GMM [Governmental Museum of Mayakovsky], 2016, 472 p. (In Russian).
10. Mgebov A.A. Tragedia “Vladimir Mayakovsky” [Tragedy “Vladimir Mayakovsky”]. Mayakovsky in memories of contemporaries. Moscow, 1963. (In Russian).
11. Musatov V.V. Pushkinskaya traditsiya v russkoj poezii pervoi poloviny XX v. (A. Blok, S. Esenin, V. Mayakovsky) [Pushkin tradition in Russian poetry the first half XX cent. (A. Blok, S. Esenin, V. Mayakovsky)]. Moscow, Prometei, 1991, 187 p. (In Russian).
12. Nietzsche, Friedrich. Po tu storonu dobra i zla [Beyond Good and Evil]. Friedrich Nietzsche. Moscow, Eksmo, 2018. 512 p. (Vsemirnayaliteratura) [(Worldwide literature)]. (In Russian).
13. Serova, M.V. Anna Ahmatova: Kniga sud'by (fenomen "ahmatovskogoteksta": problema celostnosti i logika vnutristrukturnyh vzaimodejstvij) [Anna Ahmatova: Book of fate (phenomenon of “Ahmatova's text”: question of wholeness and logic interstructure connections)]. M.V. Serova, UdSU, Ural. gos. un-t. Izhevsk; Ekaterinburg, 2005. 437 p. (In Russian).
14. Stanislavskij K.S. Tvorcheskoe nasledstvo. Materialy, pis'ma, issledovaniya. [Art legacy. Materials, letters, researches.] Institut istorii iskusstv. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. M., 1955. (In Russian).
15. Trenin V.V. V masterskoj stiha Mayakovskogo. [In workshop of Mayakovsky's lyric]. Moscow. Sov. pisatel [Soviet writer], 1978, 349 p. (In Russian).
16. Fomenko I.V. Liricheskaya drama: k opredeleniyu ponyatiya [Lyrical drama: to the definition of the concept] // Drama i teatr [Drama and theatre]: Sb. nauch. tr. Tver': Tver. gos. un-t, 2002. – Vyp. 4. – 304 p. (In Russian).

Received 24.01.2020

Serova M.V., Doctor of Philology, Professor

E-mail: serova1967@inbox.ru

Zorova E.P., student

E-mail: lizazorrova@gmail.com

Udmurt State University

Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034