

Анна Сергеева-Клятиц

## «Флейта-позвоночник»: проблемы интерпретации

Рассуждая о посмертной судьбе Маяковского, Борис Пастернак сравнил ее с «зеркальным блеском выставочной витрины»<sup>1</sup>. Неестественное освещение, при котором сталинская эпоха пыталась рассмотреть его произведения, помешало пристальному взгляду в них, изучению поэтики, пониманию внутренних смыслов, выявлению подтекстов. По идеологическим причинам такая ситуация сохранялась и в последующие десятилетия: Маяковский, апроприированный государством, окончательно «забронзовел», и большая часть написанного о нем (библиографический перечень занимает четыре тома!) — бессмысленное славословие. И вот случилось так, что многие шедевры Маяковского уже в наше время оказались словно впервые прочитанными, — появляются новые интерпретации, вызывающие неподдельный интерес, а подчас и искреннее изумление наших современников, привыкших совсем к иным формулам и прочтениям. Поэма «Флейта-позвоночник», несомненно, находится в этом ряду.

Не следует упускать из вида, что Маяковскому, как, впрочем, всему искусству русского модернизма и авангарду, были свойственны интенции игры и жизнетворческие стратегии: «Самопрезентации поэта уже с самых ранних его творений охватывают весь спектр радикальных масок — от цирковых до мессианских, от клоунских до маргинально-криминальных: маг, визионер, чудотворец, звездочет, тринадцатый апостол, крикогубый Заратустра, клоун, шут, паяц, скоморох, рыжий, Дон Кихот, заморский страус, фат, апаш, босой алмазник, петух голландский, король псковский, площадной сутенер и карточный шулер...»<sup>2</sup> Все это было отброшено советским литературоведением, и каноничным стал иной Маяковский —

«поэт-трибун», «певец пролетариата», «полпред советского стиха» и — «лучший и талантливейший поэт советской эпохи», как аттестовал покойного Сталин в своей знаменитой резолюции на письме Л. Ю. Брик. Проследить за исполнением резолюции было поручено Ежову, вскоре ставшему наркомом госбезопасности. Начался посмертный принудительный культ Маяковского. По меткому выражению Б. Пастернака, «Маяковского стали вводить как картошку при Екатерине. Это было его второй смертью»<sup>3</sup>. Процесс воскрешения Маяковского занял куда больше времени, чем хотелось бы. Одним из этапов этого воскрешения нужно считать и нашу книгу.

Как произведение, написанное до революции и идеологически нейтральное, «Флейта-позвоночник» мало привлекала исследователей глухой советской поры (можно было поднять на щит разве что богоборческие мотивы, да акцентировать бесчинства царской цензуры). Самая ранняя рецепция поэмы была полностью забыта и не востребована. Первые специальные работы о ней появились уже после очистительного XX съезда, лишь в конце 1950-х годов, да и то на периферии литературоведческой науки. Бросая ретроспективный взгляд на сделанное в этой области, невольно поражаешься отрывочности выводов и отсутствию цельной филологической концепции, в рамках которой произведение может быть прояснено до близкой авторскому замыслу полноты. Однако отдельные части исследовательской мозаики тем не менее представляют несомненный интерес, а иногда просто талантливы, и их воспроизведение необходимо для достраивания ее отсутствующих элементов. Учитывая смыслы, обретенные нашими предшественниками, попробуем воссоздать филологический контекст вокруг поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник».

\* \* \*

Как справедливо заметил один из первых советских исследователей, посвятивших поэме серьезную аналитическую статью, у Маяковского «лирическая тема любви оборачивается темой человека и его судьбы в широком смысле слова»<sup>4</sup>. Забегая вперед, добавим, что зачастую в творчестве Маяковского тема любви предопределяет вообще все другие темы, в том числе и очень далекие, например центральную для любого поэта тему соотношения художественного слова и реальности (или, оперируя школьными категориями, — поэта и поэзии). Именно в таком контексте зачастую трактуется филологами финал и общий смысл поэмы «Флейта-позвоночник»:

Забуду год, день, число.  
 Запрусь одинокий с листом бумаги я.  
 Творись, просветленных страданием слов  
 Нечеловечья магия...

Страдание существует, оно вполне реально, но преодолевается и получает осмысление благодаря интенсивному процессу творчества, а еще точнее — страдание выступает как необходимый стимул для рождения гениальных стихов. В такой интерпретации картина мира, созданная поэтом, переворачивается: не поэма оказывается бесценным, единственно соразмерным подношением возлюбленной, даром любви («прими мой дар, дорогая»), а, скорее, сама любовь играет вспомогательную роль для создания гениальной поэмы. «Многие исследователи, — пишет И. Правдина, — считают единственной и определяющей темой “Флейты” неразделенную любовь, но это поэма о создании поэмы»<sup>5</sup>. Однако пересказывая сюжет поэмы, сама исследовательница невольно наталкивается на внутреннее противоречие. Описывая «Флейту-позвоночник» как триптих (по аналогии с авторефлексией Маяковского: «Облако в штанах» — «тетраптих»), Правдина прослеживает метаморфозы любви, происходящие в каждой из трех частей поэмы, и делает единственно возможный вывод о теме «Флейты»: «Воспроизводится истинная ситуация, которая явилась причиной всей душевной трагедии, всех мучительных переживаний и размышлений...»<sup>6</sup>

Думается, что настойчивое стремление исследователей увидеть в содержании поэмы внеличный план, связать ее с абстрактными творческими установками Маяковского, искусственно оторвать от биографического подтекста — свидетельство установок советской эпохи, предписывающей филологии определенный угол зрения. Заметим к слову, что у истоков такого подхода стоит статья одиозно известного А. И. Метченко<sup>7</sup>.

Сюда же можно отнести и стремление исследователей советского времени воспринимать сюжет поэмы исключительно метафорически. Прежде всего оно связано с присутствием в тексте антитезы «божественное»/«дьявольское». Две ипостаси любви разделяются автором и часто существуют самостоятельно, объединяясь только в образе героини. В своем независимом существовании обе они получают вполне конкретное наполнение, которое более или менее удачно было проанализировано Л. Н. Никольской (1977)<sup>8</sup>, выкладки которой предсказуемо подверглись идеологическому ostracism: «... вряд ли стоит “бога” в поэме воспринимать так буквально, как это сделано, например, в упомянутой статье Л. Н. Никольской “Пространство и время в поэме Маяковского *Флейта-позвоночник*”, где

автор всерьез рассуждает о “пекловом прошлом” героини, о “союзе бога с дьяволом”, о том, почему герой не может “перекрестить” “стеганье одеялово” и т. п.»<sup>9</sup>. Заметим попутно, что все эти столь саркастично перечисленные аспекты стали предметом нашего самого пристального внимания и комментария.

Однако не будем концентрироваться на ошибочных установках советского позитивизма. Как часто случается в науке, радикальная теория рождает новые смыслы, которые оказываются значимыми для понимания протекающих в литературе процессов. Несомненно, в поэме «Флейта-позвоночник» с первых слов Пролога ощущается напряжение, существующее между любовным чувством автора и поэтическим текстом, который призван не только его зафиксировать, но и стать своеобразной искупительной жертвой, принесенной на алтарь любви. Жертвой, метонимически подменяющей собой самого автора, что особенно отчетливо прочитывается благодаря сгущенной христианской образности финала. Реальное самоубийство (или добровольно принятая смерть), подробно отрефлексированная в первых двух частях поэмы, заменяется смертью литературной, квазираспятием на листе бумаги или в тексте поэмы:

Творишь,  
распятью равная магия.  
Видите —  
гвоздями слов  
прибит к бумаге я.

Трагизм событий и чувств, составляющих содержание «Флейты», таким образом фактически снимается, переносится из области реальной в область метафизическую, представленную поэтическим творчеством. Однако это не означает устранения любовной проблематики в пользу творческой («поэма о поэме»). «Флейта-позвоночник» — это поэма о неразделенной любви и о спасительной силе слова. «Осталась одна <...> тема — любовь; осталась и другая <...> проблема: словесное воплощение внутреннего человека», — подводит объективный итог Е. Г. Эткинд<sup>10</sup>.

Примерно о том же пишет в своей работе, посвященной «Флейте», Н. А. Петрова (1979), поднимая важнейшую для этого жанра тему соотношения автора и героя: «Мотив искусства как навечно запечатленной жизни пронизывает все кольцевое построение поэмы. Искусство проявляет себя как сила организующая и завершающая. Становление этой точки зрения происходит в герое. Герой как бы “уходит в автора”, разрешение конфликта переносится из жизненной сферы в сферу творчества»<sup>11</sup>. Отношения между автором и героем

в поэме действительно сложны, реальность и условность не просто тесно связаны, а взаимопроникают друг в друга, часто отождествляются. Отчасти это результат влияния на поэмы Маяковского лирического начала поэзии. Здесь можно говорить об общей тенденции литературы эпохи модернизма, намеренно смещающей границы между лирикой и эпосом, когда традиционная форма сборника рассказов (например, у Бунина) приобретает черты лирического цикла, и, наоборот, книга стихотворений вдруг начинает восприниматься поэтом как эпически цельное произведение с множественностью сюжетных линий и композиционной определенностью («Сестра моя жизнь» Пастернака). «Лирическими» называют ранние поэмы Маяковского такие маститые ученые, как Н. Харджиев и З. Паперный<sup>12</sup>. Монологизм поэм рассматривается ими как несомненная лирическая черта, а включение неавторских голосов — как «эпизация» лирики. Существует, однако, и прямо противоположная тенденция, склонная определять ранние поэмы Маяковского как эпические: «Конкретно-исторический, реально-жизненный характер всех переживаний, всего художественного “видения мира” — важнейшая особенность раннего Маяковского. Самое сокровенно-личное органически связывалось у него с объективно-историческим. Именно поэтому, независимо от темы, все поэмы раннего Маяковского — единая эпопея. <...> Именно поэтому Маяковский оказался в силах возродить жанр, распавшийся у символистов»<sup>13</sup>. Против этой точки зрения высказывается Л. К. Долгополов, который предлагает однозначное объяснение феномену «лирической поэмы» Маяковского с помощью осмысления поэтической традиции: «...исторически символисты — прямые предшественники Маяковского, и он не мог не использовать их достижений в области поэтики»<sup>14</sup>. Анализу поэмы «Флейта-позвоночник» на фоне поэм Константина Бальмонта, Валерия Брюсова и Александра Блока посвящена небольшая, но емкая статья Ф. Х. Исаповой (1988), продолжающая линию, начатую Долгополовым. В финале статьи исследовательница замечает: «Принципиально общая для Блока и Маяковского авторская изначальность текста истоком своим имеет строй пушкинской поэмы»<sup>15</sup>. Не подвергая сомнению тезис о наследовании Маяковским многих установок символизма (при декларировании решительного отмежевания от него), согласимся с этим выводом и попытаемся его расширить.

Новаторство пушкинской романтической поэмы, связанное с ее отходом от байронического канона, лежало в области композиции, системы образов, прорисовки персонажей, но не было отмечено принципиальным сближением автора и главного героя поэмы. Собственно, необходимые шаги по этому пути сделал уже сам родоначальник жанра — Байрон. Некоторый параллелизм между автором,

героем, адресатом посвящения Пушкиным был, конечно, усилен, но все же в его поэмах не наблюдалось смещения пространственно-временной перспективы, внедрения реальности в поэтический мир и наоборот. В начальной степени этот процесс затронул, вероятно, только поэму «Цыганы» (Овидий — Алеко — Автор), по времени предваряющую настоящее открытие и новое слово Пушкина в литературе — роман в стихах «Евгений Онегин». Начиная же с этого произведения мы имеем полное право говорить о приеме, которым наследственно воспользовался Маяковский, возможно воспринявший его через старших учителей-символистов, но, скорее всего, впитавший пушкинские открытия непосредственно, органическим поэтическим чутьем. Вспомним, что писал о «Евгении Онегине» в своей ранней и блестящей статье С. Г. Бочаров: «Если исследователи “Онегина” справедливо считают, что “я” романа, “приятель” Онегина — это лицо, не равное автору, образ романа, и его не следует смешивать с Пушкиным, то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же “я” отождествлен, совмещен и смешан, представлен как *автор* романа»<sup>16</sup>.

Пушкин намеренно усиливает «путаницу», акцентируя новый тип повествования в самых первых строфах своего романа в стихах. Но мы нисколько не ошибемся, если приложим выводы Бочарова и к поэме Маяковского. В особенности актуально будет звучать следующий: «В самом деле, действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель — действительность фантастическая, хотя и географически точно помечена “на берегах Невы” и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Действительность эта — гибридный мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с “миром” романа; исчезла рама, граница миров, *изображение жизни смешалось с жизнью*»<sup>17</sup>. Снятие рамы, о котором говорит Бочаров, и рождение многоипостасного автора тем не менее не делает «Евгения Онегина» лирическим произведением. Так и взаимоотношения героя и автора «Флейты-позвоночника» внутри поэмы в родовом отношении гораздо сложнее, чем бытование лирического героя в родственном ему по природе тексте. Ведь несомненно, что *Владимир*, ведущий эпатирующий читателя разговор с Богом, и *Лиля*, имя которой герой (автор?) обещает выцарапать на кандалах, — это не только герои поэмы, но и лица живой реальности. Однако некоторая объективизация сюжета в поэме тоже несомненна, как и наличие сюжетного движения в фантастически выстроенном пространстве и времени: «Он любит, она замужем за другим и сперва приближает к себе, потом отвергает влюбленного поэта. Одно свидание — оно оканчивается, как в “Облаке...” , разрывом. Как и там, значительное место занимает диалог с Богом и бунт против него»<sup>18</sup>.

Будем ли мы стремиться, подобно предшественникам, к выделению жанровых границ и отделять автора от героя? Безусловно, нет. Это и не подразумевается всей структурой поэмы; вернее, подразумевается как раз нерасчлененность этих образов, их интерференция. Но также не станем абсолютизировать ни той, ни другой формы их бытования, сводя радикально промежуточную родовую природу «Флейты-позвоночника» к лирическому высказыванию поэта. Учтем при этом также сознательную драматизацию текста в первой части поэмы (особенно в разговоре Владимира с Богом) и заметим, что включение в поэму разных голосов и ее интонирование под разные языковые модели — наследие Блока, позднее прочно закрепленное им в «Двенадцати».

Промежуточное положение поэма занимает не только среди родов литературы, но и в системе искусств. По меткому замечанию Е. Г. Эткинда, «вопреки явной непесенности текста, “Флейта-позвоночник” — произведение музыкальное<sup>19</sup>». Симметричность построения, рефренные повторы в начале и конце каждой из трех частей, кольцевая композиция всего произведения в целом делают его похожим на рондо. Вспомним знаменитое кольцо, подаренное Маяковским Лиле Брик с выгравированными буквами: *Л Ю Б*<sup>20</sup>. Вписанное в круг, замкнутое и вечно повторяющееся любовное движение — один из структурных элементов «Флейты-позвоночника», воспевающей вечную, совершенную, роковую, безнадежную и безысходную любовь.

Последнее, на чем хотелось бы остановиться в рамках этой статьи, — на представлениях исследователей о целостности творчества Маяковского. Эта мысль варьируется в разных работах, зачастую принимая самые экзотические формы. Так, В. Н. Топоров, сопоставляя «Флейту-позвоночник» с известным стихотворным натюрмортом «Я снова смазал карту будня...» (1913), заявляет следующее: «Первый “определятельный” слой отсылает вовне человека (флейта водосточных труб), второй — внутрь его (флейта позвоночника или — сильнее и образнее — флейта-позвоночник, то есть не просто сравнение-сопряжение двух порознь существующих членов, но некое цельно-единство, которое только при аналитическом рассмотрении обнаруживает два члена, слившихся в их тождестве воедино). Первый слой по преимуществу “предметен” и потенциален <...>. Второй слой, напротив, “личен”, еще определеннее — “перволичен” и “индикативен” (прямая модальность): “Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике”. Поэтому в “кросс-текстовой” перспективе или же — другой вариант, — считая, что все тексты раннего Маяковского составляют лишь части некоего единого текста, можно говорить о выделении-реконструк-

ции некоей элементарной диалогемы с формально нулевым (“пропущенным”) “другим” голосом, восстанавливаемым, однако, с достаточной вероятностью: “А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?..”»<sup>21</sup>

Не подвергая сомнению целостность творчества любого поэта как единой семиотической системы, а также наличие в ней сквозных образов, хотелось бы все же отметить некоторую абсурдность позиции Топорова, который видит чуть ли не осознанную самим Маяковским и заложенную им в подтекст прямую переключку между двумя поэтическими текстами по принципу пионерской речевки: призыв–отклик. Полагаем, что связь между удачно обозначенными исследователем образами одновременно сложнее и проще описанной им диалогемы.

С точки зрения В. Н. Топорова, в единый контекст входят как поэмы, так и лирические стихотворения Маяковского, причем одновременность их создания — совершенно необязательное качество. Как видим, исследователь выстраивает диалогическую схему из параллельных строк поэмы и стихотворения, в чем, как ни странно, обнаруживается очевидный смысл. Другие точки зрения не так кардинальны: скажем, как единый текст зачастую воспринимаются все четыре ранние поэмы: «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек». «Поэмы написаны одна за другой, частично — одновременно. И, в сущности, это как бы четыре части лиро-эпической тетралогии. “Облако в штанах” при этом играет исходную роль: это программа»<sup>22</sup>. Несмотря на кажущуюся логичность такого умозаключения, все же нам оно представляется чрезмерным, хотя бы исходя из авторского замысла, однозначно не сливавшего эти четыре самостоятельных текста воедино. С большим основанием можно говорить о тесной связи между двумя первыми поэмами — «Облаком в штанах» и «Флейтой-позвоночником», связи в том числе творческой и биографической. Вполне правомерно говорить также о сходстве фабульных планов двух поэм, о чем подробно пишет в своей статье Е. Г. Эткинд (1993). Возможно, — выскажем эту мысль с осторожностью — «Флейту-позвоночник» можно воспринимать как задуманное самим поэтом продолжение «Облака в штанах»<sup>23</sup>. Решение героини первой поэмы, Марии, вступить в брак («Я выхожу замуж») реализуется во второй, где героиня уже замужем за соперником автора-героя. Общность героини вполне объясняется мировосприятием Маяковского того времени, который посвятил «Облако в штанах» Лиле Брик: «Когда я спросила Маяковского, как мог он написать поэму одной женщине (Марии), а посвятить ее другой (Лиле), он ответил, что, пока писалось “Облако”, он увлекался несколькими женщинами, что образ Марии