

ЗАМЕТКИ О ФУНКЦИИ МЕТАМОРФОЗ В ПОЭМЕ "ПРО ЭТО"

Анна Хан

Известная работа Р. Якобсона "Новейшая русская поэзия. Велимир Хлебников" открыла ряд исследований, в которых отмечается выделенная роль в поэтическом языке Маяковского приема реализованной метафоры, вызывающей вереницу трансформаций реально-вещественного мира и создающей этим самым автономный и контрастирующий с реальным миром — мир поэтической реальности. Исследователи, как правило, уделяют внимание сюжетно-композиционной функции реализованной метафоры, т.е. роли метаморфозы в разворачивании поэтической темы.

Р. Якобсон видит в метаморфозе излюбленный прием поэзии Хлебникова и Маяковского и определяет ее как реализацию тропа, "проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение"<sup>1</sup>. Характеризуя структуру взаимоотношений реального и метафорического рядов в реализованном тропе, самый частный случай метаморфозы Р. Якобсон описывает как "разворачивание во времени обращенного параллелизма"<sup>2</sup>, отрицающего реальный ряд во имя метафорического.

На основе этой характеристики в дальнейшем открывается возможность провести типологическое сопоставление двух поэтических школ: символизма и футуризма. Согласно этому, символизм характеризуется как поэтическая школа, основанная на обращении в троп реальных образов, их метафоризации"<sup>3</sup>, а в поэтике футуризма, как раз наоборот, троп как самоценный языковой прием превращается в реальность, отрицая реальный ряд изначального параллелизма.

В работе В. Жирмунского "Поэтика Александра Блока" явление реализации тропа не приписывается одной определен-

ной поэтической школе. Процесс реализации метафоры считается В. Жирмунским существенной особенностью поэтического стиля Блока, и все "новейшие поэты", Мандельштам, Маяковский, имажинисты, рассматриваются только как продолжатели этой тенденции. Притом, на уровне формальной структуры тропа и механизма его действия В. Жирмунский не видит разницы между применением реализованного языкового приема у Блока и у Маяковского: "Так, например, "пожар сердца" у Маяковского, с пожарными в "сапожищах" и т.д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, "сгорающего на костре" и освещающего ночью "мрак окрестный" в ... стихотворении Блока. И в том и в другом примере развитие метафоры приводит к ее реализации, а эта последняя - к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического ряда и ряда реального"<sup>4</sup>. Разница между ними, на взгляд В. Жирмунского, проявляется только в мотивировке приема. У Блока реализация тропа мотивируется иррациональностью поэтического переживания, у Маяковского она самоценна.

Современный исследователь реализованной метафоры и ее функции в поэтике авангарда А. Флакер отмечает, что принцип реализованной метафоры в поэзии авангарда становится элементом такой системы, где отпадает возможность существующего за пределами реального, неземного, трансцендентального мира<sup>5</sup>. Признавая эту общую закономерность, следует, однако, отметить, что в материальном, земном космосе раннего Маяковского все-таки сохраняется двоемирие, получающее выражение в оппозиции мир буднично́й - мир поэтический. Будничному миру, отмеренному границами быта, противопоставляется мир лирического сознания, оснащаемого способностью особого, поэтического видения и вмещающего в себя космические временные и пространственные масштабы. В ранней поэзии Маяковского именно этот мир лирического сознания, со своими особыми закона-

ми поэтической ассоциации, преобладает над миром будничных вещей, и то единство, которое создается в земном космосе, есть метафорическое единство поэтического восприятия, а не объективная данность окружающего мира. Ибо мир вещей, окружающий поэта, является мертвой природой в буквальном смысле слова. Это мир самозамкнутых мертвых вещей, лишенных способности взаимовлияния и взаимной обусловленности, вещи сталкиваются и вступают во взаимодействие, только будучи вовлеченными в развернутые метафорические ряды, управляемые ассоциативным ходом поэтического сознания. В этом замкнутом пространственном царстве беспричинности единственная сила, которая размыкает пространственные границы и порождает причинные и временные сдвиги, — это творческий произвол лирического субъекта, воплощенный в волевом напоре произнесенного слова<sup>6</sup>. Поэтому гиперболические метафорические ряды Маяковского, несмотря на зрелищный, вещественный способ их реализации, не приближают нас к реальным вещам, а наоборот, отдалают от них. Вещи служат здесь исключительно только материалом для развертывания языковых фигур, переводящих нас в мир самозаконной поэтической реальности. На этот факт указывает Ю. Тынянов, отметив, что "гиперболическое слово" Маяковского не менее сдвинуто с вещи, чем "самовитое слово" Хлебникова<sup>7</sup>.

Реализованная метафора, диктующая сюжетный каркас большинства ранних стихотворений и поэм Маяковского, является основным способом оживления вещей, их активизации и антропоморфизации. Однако жизнью вещей управляет детерминирующая авторская воля, ассоциативный ход развернутых метафор движется по строгому произволу заранее заданной темы, вещи, не могут переступить смысловой порог своей тематической предопределенности, не способны породить боковые, отводящие от основного направления монологического потока авторской речи сюжетные линии. Эта закономерность находит выражение

и в жанровой специфике ранних поэм Маяковского, в том, что они в целом сохраняют монологический тип построения, не смотря на сложную, метафорическую сюжетную структуру.

В процессе общей метафоризации мира доминируют олицетворения, "приобщающие" вещам и явлениям человеческий облик и активность. Поэтому самый частый случай реализации метафорического приема результирует перерождение элементов материально-вещественного мира в живые, чаще всего антропоморфные существа. Но уже в ранних метафорах достаточно многократно случаи, когда процессу перерождения подвержен сам облик лирического героя. Резкие интонационные смены голоса сопровождаются трансформациями внешнего обличия. Как отмечается в работе А. Панченко и И. Смирнова, смена одежд у Маяковского толкуется как изменение внешнего облика вообще и распространяется на всю вселенную, живую и неживую природу: "Момент перерождения, регенерации - смерти старого и обновления - одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэм и трагедии Маяковского. Преобразования символизируются у него особыми знаками, среди которых выделяется трагестийный мотив - мотив смены одежд. Связь между преображением и сменой одежд устойчива"<sup>8</sup>.

В ранних поэмах и в трагедии многократно случаи, когда в зависимости от смены голоса лирический субъект меняет свои внешние обличья, но сравнительно редки примеры, когда потрясенное напряженным чувством сознание резко переоценивает взаимоотношения я - мир, и, отчуждаясь от себя, перевоплощается в облик зооморфного существа или природного явления. Однако уже в ранних поэмах наблюдаются примеры, предвещающие метаморфозы лирического субъекта в поэме "Прозито". Перевоплощение лирического субъекта в лермонтовского Демона, вечного скитальца космической бездны, преодолевающего пространственные и временные границы земного существования в поэме "Человек", сопровождается метаморфозой все-

го предметного окружения, подобно тому, как в поэме "Про это" метаморфоза "размедвеженья" порождает целый ряд трансформаций окружающей предметной действительности по принципу реализованной метафоры.

Для изучения роли метаморфозы в разворачивании поэтического сюжета самый богатый материал предлагает поэма "Про это" с ее многократными трансформациями облика лирического субъекта, создающими целую систему двойников, и вереницей трансформаций предметного мира, придающей сюжету сказочно-фантастический характер. Анализ метаморфоз, составляющих сюжетный стержень поэмы, посвящены специальные исследования<sup>9</sup>, поэтому в настоящей статье хочется остановиться только на некоторых частных аспектах исследования этого явления.

В статье А. Флакера общее значение поэмы указывается в восстановлении экспрессивной функции лично-индивидуальных переживаний лирической поэзии в определенной историко-литературной ситуации. Автор статьи отмечает, что экспрессивная функция текста реализуется не путем непосредственного, монологического самовыражения, а путем трансформации действительности, так, что эта трансформация не всегда получает прямую мотивировку в душевном состоянии лирического субъекта. Этим самым работа А. Флакера, указывающая на ключевую роль метаморфоз в опосредовании лирического переживания, позволяет сделать предположение, что эти метаморфозы не всегда и не прямо сводятся к душевным состояниям лирического субъекта, а могут иметь свою внутреннюю логику саморазвития и, таким образом, порождать новые тематические звенья, дающие дальнейший импульс сюжетному движению.

В отличие от композиции ранних поэм и трагедии, где преобладает монологический принцип скрепления разных ассоциативных звеньев, в поэме "Про это" вступают в силу другие законы. Исследователи часто ссылаются на то, что метаморфоза "размедвеженья", лежащая в основе сюжета первой композиционной части поэмы, разворачивается по тому же принципу,

как и зрительная реализация расхожего языкового тропа горячего сердца в поэме "Облако в штанах".

При всей внешней аналогии механизма развертывания метафорических рядов и их функции в динамизации сюжета, в структуре лирического сознания и, таким образом, в жанровой структуре в целом усматриваются существенные различия между двумя поэмами.

Как уже было отмечено, композиционный ход поэмы "Облако в штанах" управляется мощным потоком неостановимой монологической речи, и при всем драматизме сюжетного хода и сама структура лирического сознания сохраняет свою монологическую цельность. Сюжет поэмы движется по расширяющимся пространственным кругам, от замкнутого пространства гостиничного номера, фона любовного ожидания, до открытого космического пространства, фона богоборческого бунта, но это постепенное размыкание художественного пространства реализуется за счет того, что лирический субъект преодолевает все новые и новые пространственные границы, однако при этом сами границы лирического сознания не расщепляются: они сохраняют свою волюнтаристскую, целенаправленную устремленность. Структура лирической личности сохраняет свою цельность, свою программную заданность, "объявляемую" в прологе, и не претерпевает никаких перевоплощений, расширяется только круг экспансии лирической эмоции.

В поэме "Облако в штанах" структура лирического сознания - заранее заданная, готовая модель, лирическое переживание не знает процессуального "психологического" развертывания. Само лирическое переживание дается не в своем внутреннем движении, а во внешней экспансии, что проецируется на все более широкие пространственные круги. Все более широкие пласты действительности /любовь, искусство, социальный строй, мировой порядок/ осмысляются как лирическая тема, и в итоге охватывается весь космос, в котором не остается лирически нейтральной области.

Этот механизм движения лирической темы может быть подтвержден судьбой любовного сюжета в поэме "Облако в штанах". В поэме нет любви как реального переживания, ведь предмет любви потерян, сюжет закрепляет схему несостоявшейся любви, однако это никак не тормозит дальнейшее сюжетное движение. Сюжетный ход приобретает новый размах именно там, где любовный сюжет исчерпан:

Опять влюбленный выйду в игры,  
Огнем озаря бровей загиб.  
Что же?  
И в доме, который выгорел,  
Иногда живут бездомные бродяги!

Как раз в этих строках можно найти логические предпосылки к развертыванию гиперболического образа "пожара сердца". Предмет любви, и тем самым любовь как лично-индивидуальное переживание потеряны, но лирический субъект не перестает быть носителем любовного огня, перерастающего в самоуничтожающий и разрушительный пожар, и, таким образом, предвещает весь образный строй поэмы, вплоть до проецируемой на небесные полотна мировой революции.

Тема любви в поэме "Облако в штанах" предстает не как реальное переживание, а как программная заявка на переоценку ценностей от морально-бытовых до эстетических, социальных и глобально-космических. Переоценка здесь прежде всего - внешний жест, направленный на внеположный и противостоящий поэту мир.

Первая и самая существенная разница в постановке темы любви между двумя поэмами должна усматриваться именно здесь. В поэме "Про это" переоценка из внешнего жеста, направленного на мир, превращается во внутренний жест самопроверки и самооценки. "По личным мотивам об общем быте" - требует строгого, дословного прочтения именно как постановка темы любви. Те эстетические, моральные и социальные нормы, которые были выдвинуты Маяковским и русским авангардом как

программная заявка семь лет назад, теперь должны проводиться в своей реализации на материале живой личности поэта и его бытового окружения. Акт переоценки направлен не вовне, а вовнутрь. Живая жизнь поэта служит не материалом доказательства программных заявок, как в поэме "Облако в штанах", а материалом эксперимента, проверки реализации этих же заявок. Отсюда гиперболический образ страдания-пытки, проходящий через первую композиционную часть поэмы "Про это".

Сама эта постановка требует аналитического, пользуясь традиционным, несовместимым с поэтикой авангарда термином, - психологического подхода, и требует авторской личности как реальной, конкретно-индивидуальной, психологической единицы. Внутренний драматизм сюжета "Про это" питается не только драматизмом самого лирического переживания, но и столкновением поставленных поэтических задач с теми принципами поэтической культуры, которые характеризовали ранний период творчества Маяковского.

В отличие от пролога к поэме "Облако в штанах", носящего открытый заявочный характер, пролог к поэме "Про это" дает не готовую программную заявку, а только аспекты к анализу темы, говоря о ее силе, неотложности и вездесущности. Меняется и отношение к слову, к его магической, волюнтаристской силе. В ранней поэтике Маяковского акт называния словом предшествовал факту становления, существования вещей и явлений. В прологе к "Про это" на произнесение слова любовь наложен запрет, вещь может быть названа только тогда, когда уже пребывает в состоянии осуществления, тема будет названа своим именем тогда, когда эксперимент переоценки уже проведен.

Исследователи, отметив, что текст поэмы "Про это" необыкновенно богат историко-литературными реминисценциями и автоцитатами из ранних поэм Маяковского, чаще всего упоминают на поэмы "Облако в штанах" и "Человек". Однако це-





лый ряд мотивов поэмы "Про это", связанных с напряженным драматизмом внутренней самопроверки, восходит к тексту поэмы "Флейта-позвоночник". Сама исходная лирическая ситуация первой сюжетной главы "Про это", мотив тюрьмы как самовольного затворничества, осуждения себя на пытку, и вызванное этой пыткой просветление сознания уже обнаруживается в тексте "Флейта-позвоночник":

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

Образное воплощение мысли о произнесенном стиховом слове как категорическом императиве, обязывающем и призывающем к поступку, к осуществлению и держащем в рабстве носителя слова, пока эта реализация не проведена в жизнь, в первичном своем варианте тоже принадлежит тексту "Флейта-позвоночник":

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

ср.: Семь лет стою.  
Я смотрю в эти воды,  
К перилам прикручен канатами строк.

Из ранних поэм именно "Флейта-позвоночник" знает такие примеры, где, как бы предвещая метаморфозу размедвеженья в "Про это", чувство ревности вызывает целый ряд метаморфоз лирического субъекта:

Улыбку в губы вложишь,  
смотришь -  
тореадор хорош как!  
И вдруг я  
ревность метну в ложи  
мрущим глазом быка.



Вынесешь на мост шаг рассеянный -  
думать,  
хорошо внизу бы.  
Это я  
над мостом разлился Сеной  
зову,  
Скалю гнилые губы.  
С другим зажгешь в огне рысаков  
Стрелку или Сокольники.  
Это я, взобравшись туда высоко,  
Луной томлю, ждущий и голенький.

В поэме "Про это" аналитический подход к лирической теме отражается и в сложности сюжетного рисунка по сравнению с поэмой "Облако в штанах", где сюжетный рисунок, двигаясь по расширяющимся кругам, в каждой композиционной части возвращался к исходному импульсу лирического движения и образовывал один мощный ассоциативный поток. Сюжет поэмы "Про это" уже не может быть восстановлен на основе монологического принципа. Авторское сознание уже не в силах скреплять в одном монологическом русле все аспекты лирической темы, они начинают жить своей самостоятельной жизнью, образуя разветвляющиеся линии. Разные фрагменты сознания вступают друг с другом в диалогическую соотнесенность и в драматическое столкновение. Именно эти контрастные столкновения разных граней расщепленного сознания получают визуальную овеществленность в метаморфозах лирического героя и персонифицируются в системе его двойников.

Диалогическому или драматическому столкновению разных граней лирического сознания на уровне фантастического сюжета, развернутого посредством реализованных метафор, соответствует встреча двойников. Такова встреча медведя с Человеком из-за семи лет и их диалог в первой сюжетной части, и такова во второй сюжетной части встреча медведя-ряженого с самоубийцей-комсомольцем с "видом Иисуса", и примерка на себя его окровавленной куртки /Ничего не делаешь/, встреча на Пресне с самим собой "с подарками

под мышками" /Пресненские миражи/, встреча с двойником, любимцем мещанской среды, "жильцом в галифе" /Муж Феклы Давидовны со мной и со всеми знакомыми/.

В работе А. Флакера, посвященной анализу поэмы, отмечается, что разные фрагменты лирического сознания, будучи проецируемы посредством метаморфоз в разные временные и пространственные сегменты, в итоге заполняют весь четырехмерный пространственно-временной континуум космоса и, таким образом, лирический простор расширяется от конкретного психологического пространства до глобального, космического<sup>10</sup>.

Многоаспектное освещение лирической темы, ее аналитическое раскрытие одновременно с нескольких точек зрения нарушает монологический сюжетный ход и приводит к внутренней диалогичности сознания. Поскольку внутренняя диалогичность лирического сознания проецируется во внешнее, зрительно реализованное действие, происходит кажущаяся эпизация сюжета.

В поэме "Про это", в отличие от "Облака в штанах", уже не цельное лирическое сознание преодолевает все новые и новые пространственные преграды, чтобы охватить космическое пространство, а фрагменты расщепляющейся лирической личности ищут для себя внешней проекции в разных плоскостях времени и пространства. Прерывается и линейная устремленность сюжета в будущее. В двух центральных композиционных частях поэмы сюжет делает скачки из настоящего в прошлое /фантастическое путешествие медведя на подушке-льдине по реке слез к месту встречи с Человеком из-за семи лет/, из прошлого в будущее, т.е. обратно в актуальное настоящее /гл. Фантастическая реальность/, из настоящего в будущее /гл. Ротонда/ и обратно в настоящее.

Размыкание временных и пространственных границ является последствием все более глубокого и многостороннего

раскрытия внутренней драмы, ее освещения в разных контрастирующих аспектах. Аналитическое психологическое раскрытие заменяется проекцией психологических процессов вовне, категории внутреннего сознания переводятся в категории внешнего пространства.

С точки зрения принципов сюжетного развертывания первая композиционная часть поэмы, "Баллада редингской тюрьмы", проявляет наибольшую аналогию с поэтикой ранних поэм. Сюжетное движение от телефонного разговора-роковой дуэли через размедвежье и путешествие по вызову совести, персонализированной в образе Человека из-за семи лет, до встречи со своим двойником, полностью построено на принципе реализованной метафоры и сохраняет однолинейную направленность.

Однако, как известно, это фантастическое путешествие на уровне психологическом соответствует возвращению в свое прошлое, т.е. обратному движению во времени. С точки зрения модуса лирического сознания это соответствует переходу из состояния "беспмятства", вызванного ревностью /по одному возможному истолкованию перевоплощения в медведя, это пробуждение в человеке первородного, звериного, иррационального, его троглодитского прошлого/ через страдание-пытку, вызывающую "просветление" сознания, в вспоминающее состояние, к воскрешению памяти:

Было - блестело.  
Теперь вспоминаю.  
Мысль растет.  
Не справлюсь с нею.  
...  
Теперь неизбежно.  
Он будет!  
Он вот!!!

Тот процесс, который на сюжетном уровне выливается в фантастическое путешествие к открытым просторам ледовитых океанов, на уровне психологическом соответствует движению вовнутрь, вглубь внутреннего пространства сознания, в

глубину памяти.

Тема лично-биографической памяти не получает дальнейшего сюжетного развертывания в поэме, путешествие в глубину сознания прерывается на кульминационном пункте первой сюжетной части, на сцене встречи с Человеком. Но статуарный образ Человека как персонификация совести и овеществление памяти переходит и во вторую сюжетную часть, и служит основной оценочной точкой зрения<sup>11</sup> в драматических столкновениях лирического субъекта со своими двойниками и окружающим бытом:

Ну что ж, товарищ!  
Тому еще хуже -  
семь лет он вот в это же смотрит с моста.  
/Ничего не поделаешь/  
С Невы не сводит глаз,  
продрог,  
стоит и ждет -  
помогут.  
/Пресненские миражи/  
А тот стоит -  
в перила вбит.  
Он ждет,  
он верит:  
скоро!  
/Бессмысленные просьбы/

Кроме оценочной функции, образ Человека выполняет и важную сюжетную функцию. Именно этот статуарный образ дает импульс к сюжетному движению второй композиционной части, которая может быть интерпретирована как фантастическое, бредовое путешествие ряженого медведя в поисках спасителя для Человека из-за семи лет. С точки зрения механизма сюжетного движения этим и подтверждается, что доведение до своего полного логического и зрелищного воплощения одной метафорической цепи часто порождает уже следующую цепь метафорических трансформаций и, таким образом, дает импульс

к дальнейшему сюжетному движению. Внутренним импульсом к дальнейшему раскрытию драмы служит мотив проклятия совести. Голос совести преследует лирического героя и осуждает на скитальчество, пока не может доказать, что слово превратилось в плоть, что выдвинутые семь лет назад новые нормы и ценности воплотились в реальность.

Таким образом, если основу лирической ситуации в первой композиционной части составлял мотив самовольного затворничества, принуждающего лирического субъекта быть наедине с совестью, то лирическая ситуация второй композиционной части "Ночь под Рождество" построена на мотиве бездомности, изгнанничества, скитальчества, что в итоге предельного расширения лирического пространства приводит к подразумеванию или появлению космических двойников поэта, вечного скитальца космической бездны лермонтовского Демона и вечного путешественника небосвода "Большой Медведицы".

Постепенное расширение лирического пространства во второй композиционной части имеет и свою внутреннюю, "психологическую", и внешнюю, сюжетную логику. Каждая новая стадия на пути "путешествия медведя", каждая его новая попытка в поисках спасителя, каждый его новый призыв выйти к мосту получает отпор и сопровождается отталкиванием от данного пространственного отрезка и переходом в другие временные и пространственные отрезки для продолжения поисков. Поэтому одним из основных мотивов этого бредового путешествия становится постоянное наталкивание на глухие стены непонимания и на конкретные пространственные преграды домов, стен, квартирных окон, замкнутых пространственных ячеек повседневного быта:

Ногам вперекор,  
тормозами на быстрые  
вставляли стены, окнами выстроясь.

/Пресненские миражи/

Этот мотив закономерно порождает другой - мотив постоянного отталкивания от семейных порогов, отбрасывания бытовой и - в конечном итоге - и земной почвы:

Исчезни, дом,  
                    родимое место!  
Прощайте! -  
                    Отбросил ступеней последок.  
                                    /Путешествие с мамой/

На уровне фантастического сюжета это приводит к появлению мотива полета, и всемирного и космического, а на уровне психологическом постоянно вызывает мысль о самоубийстве, о попытке освободиться от земных нитей. С сюжетным мотивом полета, вечного путешествия, органически связаны мотивы бездомности, изгнанничества, одиночества:

Какой мой дом?  
Сейчас с него  
Подушкой льдом  
плыл Невой -  
мой дом.

/Бесмысленные просьбы/

При анализе внутренних, "психологических" аспектов второй композиционной части должен быть учтен тот факт, что лирический субъект возвращается из прошлого в будущее /в актуальное настоящее/ в состоянии внутренней расщепленности, самоотчужденности, внешним знаком которого является маска медведя. Эта маска в системе отношений я - мир образует стену между лирическим субъектом и его бытовым окружением и, с другой стороны, препятствует идентификации лирического субъекта со своим двойником в сфере быта, с "ангелом - хранителем" мецанской компании /Муж Феклы Давыдовны со мной и со всеми знакомыми/, а с другой стороны, мотивирует тот факт, что повторяющиеся словесные призывы воспринимаются бытовым окружением как бред больного:

- Володя,  
родной,  
успокойся! -

/Ветхие родители/,

или как балагурство ряженого:

Я, скажем, медведь, выражаясь грубо...  
Но можно стихи ...

Ведь сдирают шкуру?!  
Подкладку из рифм поставишь -  
и шуба!...

.....  
Слушали, улыбаясь, именитого скomorоха.

/Бессмысленные просьбы/

Постоянное, бессмысленное повторение тех же призывов к спасению Человека, т.е. повторение того же пройденного круга только в расширяющемся лирическом пространстве приводит к появлению мотива последней попытки, от которой зависит жизнь и смерть, т.е. к появлению мотива жизни как рокового поединка. Двигаясь по расширяющимся кругам, от исходной лирической темы любви как рокового поединка /см. реализованную метафору телефонного разговора - дуэли/ мы приходим к реализованной метафоре "жизнь - роковая игра":

Прикрывши окна ладонью угла,  
стекло за стеклом вытягивал с краю.  
Вся жизнь  
на карты окон легла.  
Очко стекла -  
и я проиграю.

/Деваться некуда/

Последняя стадия пройденного жизненного круга - дом любимой, ее отклик на призыв осмысливается как последнее возможное спасение: Приди,

разотзовись на стих.  
Я, всех оббегав, - тут.  
Теперь лишь ты могла б спасти.  
Вставай!

Бежим к мосту!

/Только б не ты/



После пройденных кругов, полностью исчерпывающих пространство и время, отмеренное границами конкретно-индивидуальной человеческой жизни и современного быта, первый выход за пределы этого круга совершается в область "стихового существования".

В главе "Только б не ты" уже в открытой форме возникает противопоставление "жизни в быту", бредовой обыденщины, убивающей настоящую жизнь, и "жизни в стихе", лишенной прозы и узости обыденщины, не знающей фальши в человеческих чувствах. В главе "Шагание стиха" окончательно расщепляется "жизнь в быту" и "жизнь в стихе", лирический субъект переходит в новый модус стихового существования, не знающего временных, пространственных и индивидуально-психологических границ. Новая, вторая встреча с Человеком из-за семи лет поэтому не требует уже новых метаморфоз предметно-бытового окружения лирического субъекта, эта встреча в сфере свободного от бытовых ограничений стихового существования. Только в этой сфере может преодолеваться разрыв между разными временными фрагментами сознания лирического субъекта, здесь происходит их слияние за счет победы голоса Человека из-за семи лет, звучащего как нравственный категорический императив, как призыв к самому себе. В позиции лирического субъекта возобновляется мотив жертвенничества и мессианства:

Семь лет стою,  
буду и двести  
стоять пригвожденный,  
этого ждущий.  
У лет на мосту  
на презренье,  
на смех,  
земной любви искупителем значась,  
должен стоять,  
стою за всех,  
за всех расплачусь,  
за всех расплачусь.  
/Шагание стиха/

Ощущение своего полного одиночества и непонимания в насто-

ищем, как и в ранних поэмах "Облако в штанах" и "Человек", здесь тоже результирует обращенность к будущему. Путем новой метаморфозы совершается скачок в собственное биографическое будущее, вперед в старость, и с Востока на Запад, в Париж. Однако пребывание в будущем не меняет трагический опыт лирического субъекта в настоящем, его воззвания преодолеть быт и здесь воспринимаются как бред, наталкиваются на глухие стены:

Знают заранее  
все, как по нотам:  
буду звать /новое дело!/  
спасать кого-то.

В извинение пьяной нагрузки  
хозяин гостям объясняет:

- Русский: -  
/Ротонда/

Любой временный модус существования, как только становится настоящим, сразу же вбирает в себя черты бесконечной повторяемости, мучительной неподвижности в сознании лирического субъекта. Поэтому его метаморфозы, преодолевающие отмеренные человеческой жизнью границы времени и пространства, не меняют суть изначальных конфликтов его сознания. Происходит нечто обратное. Проекция психологического пространства вовне, в космическое пространство, гиперболизирует и универсализирует черты настоящего психологического состояния и тем самым придает трагическим конфликтам, порожденным столкновением с настоящим, универсальный, извечный характер. Здесь уместно вспомнить точное соответствие устройства земного и космического миропорядка в поэме "Человек", и их устойчивую неизменяемость несмотря на метаморфозы лирического субъекта. И в поэме "Про это" скачок в будущее не снимает изначального конфликта, только проецирует его в другой пространственно-временной отрезок: лири-

ческий субъект и в новой пространственно-временной области пребывает в состоянии бездомности, изгнанности, как глашатай более далекого будущего:

Грядущих лет брызгой  
хожу по мгле по Сеновой  
всей нынчести изгой.

/Ротонда/

Интересно отметить, что если психологическую основу фантастического сюжета первой композиционной части составлял процесс воспоминания, возвращения из настоящего в свое прошлое из-за семи лет, то здесь, в конце второй композиционной части, последний импульс к возвращению из будущего в настоящее, с Запада на Восток, дает тоже воспоминание:

Воспоминаний последним током  
тащился прощаться  
к странам Востока

/Ротонда/

Процесс воспоминания, который по сути своей есть движение, реализующееся во внутренних просторах сознания и на оси субъективного, психологического времени, у Маяковского проецируется вовне, во все расширяющееся внешнее пространство и на уровне сюжета появляется как движение в пространстве, как фантастическое путешествие, полет в космическом пространстве.

Как это отмечается в исследованиях, посвященных анализу поэмы "Про это", возникающая в итоге многократных метаморфоз система двойников заполняет все космическое пространство, как бы рассеивая в космосе проецируемые вовне внутренние фрагменты сознания. Но поскольку в двойниках персонажируются не только фрагменты сознания лирического субъекта в его актуальном конфликтном столкнове-

нии с настоящим, но и его фрагменты, принадлежащие к разным этапам времени, отрезки времени тоже проецируются в пространство и становятся его измерением.

Психологическое пространство, проецируемое через цепь метаморфоз в космическое пространство, в итоге теряет свою индивидуальную конкретность и временную процессуальность, и замирает как статическая модель. Многократными свободными сообщениями между прошлым, настоящим и будущим, лирическое сознание преодолевает закон разорванности и необратимости времени, но таким образом, что одновременно уничтожает и его процессуальность, превращая время в четвертое измерение пространства. Благодаря этому, пространство становится свободно проходимым во все стороны, но время замирает, становится статичным, приобретая пространственные признаки. На уровне психологическом происходит адекватный процесс. Внутренняя динамика лирического переживания, психологическая конфликтность замирает в состоянии внешней, монументальной статуарности. В этом месте должны вспоминаться слова Марины Цветаевой: "Маяковский при всей его динамичности - статичен, та непрерывность, предельность, однородность движения, дающая неподвижность... Статичность Маяковского от его статуарности"<sup>12</sup>.

В заключение хочется отметить еще один возможный аспект рассмотрения метаморфозы в поэме "Про это". Если явление метаморфозы в ранней поэзии Маяковского большей частью может быть интерпретировано как феномен поэтического языка, как превращение тропа в героя сюжета, то в этой поэме может и даже должен быть учтен и мифопоэтический аспект рассмотрения метаморфозы.

Как отмечалось, в результате системы метаморфоз конкретно-индивидуальный лирический субъект путем расширения лирического пространства как бы рассеивается в космосе, сбрасывая свои лично-индивидуальные границы. Каждая новая

метаморфоза является новым шагом отталкивания от исходной психологической структуры лирического "я" и проекцией разыгрывающейся в психологическом пространстве внутренней драмы во все более расширяющиеся внешние пространственные круги. В итоге границы лирического субъекта становятся равновеликими с космическим миром во всем объеме его пространственно-временных измерений. Этот процесс в некоторых своих типологических чертах обнаруживает параллель с процессом метаморфозы в дионисийском ритуале, сущность которого - в интерпретации Вяч.Иванова - состояла в том, что он позволял "осознать себя как не я и осознать мир как я" и таким образом оказывался "состоянием выхода из граней я", "разрушением и снятием индивидуации"<sup>13</sup>.

"Маяковский космическим останется во всем внешнем мире. Безлично /слитно/",<sup>14</sup> - пишет Марина Цветаева.

Замечания

1. Роман Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921. В кн.: *Texte der Russischen Formalisten, Band II. München, 1972. p. 36.*
2. Там же, с. 42-43.
3. Там же, с. 50.
4. В.М. Жирмунский. Поэтика Александра Блока /1921/. В кн.: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977, с. 216-217.*
5. Aleksandar Flaker: *Az orosz avantgarde kérdéséhez. In: Az ujnak tenni hitet. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből V. Budapest, 1977, p. 387-388.*
6. См. об этом: И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений. В сб.: *Исследования по поэтике и стилистике. Ленинград, 1972.*
7. Ю.Н. Тынянов. Промежуток. В его кн.: *Поэтика. История литературы. Кино, Москва, 1977, с. 182.*
8. А.М. Панченко, И.П. Смирнов. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века. ТОДРЛ, т. XXVI. Ленинград, 1971, с.37.
9. Э.С. Паперный. Маяковский в работе над поэмой "Про это". В кн.: *Литературное наследство, т. 65. Новое о Маяковском. I. М., 1958.; В. Тренин, Н. Харджиев. Работа Маяковского над поэмой "Про это". В их кн.: Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.; Johannes Holthusen: Metaphern und "Verwandlungen" in Majakovskijs "Pro eto". In: *Die Welt der Slaven XVIII. 1973.; Александар Флакер. Как функционирует авангардный текст или Про это, Славистички Студии, Скопје, 1979.; К.Ф. Тарановский. Поэма Маяковского "Про это". Литературные реминисценции и ритмическая структура, Slavica Huerosolimytana IV /1979/.*  
Здесь хотелось бы отметить, что с первой полной расшифровкой фантастического сюжета поэмы и образной логики метаморфоз я познакомилась на спецкурсе В.Н. Альфонсова, прочитанном в ЛГПИ им. Герцена в 1974/75 году.*
10. Александар Флакер. Как функционирует авангардный текст или Про это, с. 47.
11. Johannes Holthusen. Metaphern und "Verwandlungen" in Majakovskijs "Pro eto", p. 209.
12. Марина Цветаева. Эпос и лирика современной России. В кн.: *М.Ц. Сочинения в двух томах, том II. М., 1980, с. 417.*

13. Цитирую по работе Лены Сивард. Конденция "Эллинской религии страдающего бога" и ее место в культуре XX века /в рукописи/.
14. Марина Цветаева. Эпос и лирика современной России. с. 409-410.





ТЕКСТОЛОГИЯ, БИБЛИОГРАФИЯ