

«ТЕЛЕФОН БРОСАЕТСЯ НА ВСЕХ»:
МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕФОННОГО АППАРАТА В ПОЭМЕ
МАЯКОВСКОГО *ПРО ЭТО*

Анна Хан

(Hán Anna, Budapest)

Тот факт, что телефонный аппарат, выступающий в первой сюжетной главе поэмы Маяковского *Про это*, именуемой *Баллада редингской тюрьмы*, как бытовой предмет комнатного интерьера и как средство коммуникации становится затем центральным смыслообразующим мотивом и одним из основных сюжетообразующих факторов, может найти свое объяснение параллельно в нескольких контекстах интерпретации.

Прежде всего в контексте лично-биографическом и социально-бытовом (курсив мой – А. Х.), ибо, как это отмечается в статье Ю. Тынянова *Промежуток* (1924), лично-биографические факты, служащие органическим компонентом поэтического «Я» Маяковского уже в 1910-е годы, в поэме *Про это* включаются в стих в своей подлинной документальности:

«Маяковский в ранней лирике ввел в стих личность не стершегося „поэта“, не расплывчатое „я“, и не традиционного „инока“ и „скандалиста“, а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары вырастают в стих (*Про это*). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей, – сам Маяковский.»¹

Мемуарные книги современников и произведения самого Маяковского доказывают, что его работа над поэтическим словом проходила не в кабинетном уединении: мастерской его стиха были улицы и площади большого города, редакции издательств, дружеские беседы. Материалом «для чтения» и «для слушания» служили вывески, городские шумы, зрительные и слуховые впечатления круговорота городской жизни, осколки разговоров, которые он упорядочил в ритмизованные и рифмующие словесные ряды. Из этих первоначальных звуковых и ритмических «заготовок», возникших под живым впечатлением от визуального, слухового и словесного общения с миром, компоновал он тексты своих поэтических произведений.² Исключение составляли только его «крупные вещи», поэмы 1910-х годов *Облако в штанах*, *Флейта-позвоночник* и *Человек*, а также поэма 1923 года *Про это*. Био-

¹ Ю. Н. Тынянов. *Промежуток* (1924) // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 177.

² См. В. В. Тренин. *В мастерской стиха Маяковского*. М., 1978. 7.

графически-бытовая обстановка возникновения этих поэм была связана с добровольным заточением в кабинетную тюрьму для моральной и художественной самопроверки. Те гиперболические сюжетные образования, которые призваны опосредовать предельные состояния поэтического сознания, вынашивались в добровольном уединении и в коммуникативной изоляции.

Преемственная связь между этими поэмами, которая на мотивном и сюжетном уровне отражается в последовательной цепи автоцитат и автореминисценций, существовала и на биографическом уровне, в однотипности (типологической схожести) лично-экзистенциальной ситуации их возникновения, что подчеркивается и в статье Н. Н. Асеева 1934 года *Работа Маяковского над поэмой «Про это»*:

«Эта связь и преемственность настроений Маяковского свидетельствуют о какой-то периодической его натруженности, о моменте обострения бытовых конфликтов, объединяющихся время от времени в настолько сильный напор, что он требует себе выхода в творчество.»³

В критической и мемуарной литературе многосторонне засвидетельствованы лично-бытовые условия возникновения поэмы *Про это*. Вследствие обостренных морально-бытовых и лично-эмоциональных конфликтов Маяковский и Л. Ю. Брик по инициативе последней условились о соблюдении двухмесячной разлуки (с 28 декабря 1922 г. по 28 февраля 1923 г.), «коммуникативного молчания», они наложили на себя запрет живого общения между собой.⁴ Маяковский во время этой разлуки жил в добровольном заточении (заключении) в комнате на Лубянском проезде.

«Два месяца, которые провел Маяковский почти что в полном одиночестве, буквально не выходя из своей рабочей комнаты, были временем создания поэмы. Результатом этого самозаключения остались три списка поэмы, три ее черновика.»⁵

В такой драматической биографической ситуации функциональная и экзистенциальная значимость телефонного аппарата как средства коммуникации особо возросла, ибо только посредством телефона могло быть преодолено реальное расстояние между собеседниками, что в сюжете поэмы показано посредством топографического изображения Москвы. (*Лубянский проезд. / Водопьяный. / Вид / вот. / Вот / фон.*)

³ Н. Н. Асеев. *Работа Маяковского над поэмой «Про это»* (1934) // Н. Н. Асеев. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1990. 169.

⁴ По свидетельству воспоминаний современников, несмотря на то, что эта инициатива принадлежала Л. Ю. Брик, сама она на протяжении этих двух месяцев продолжала жить обычной жизнью, общалась с людьми, тогда как Маяковский гораздо строже относился к соблюдению этого запрета.

⁵ Н. Н. Асеев. 171.

Несмотря на то, что телефонный разговор, как свидетельствуют действительные биографические факты, был далеко не единственной и последней формой общения («последней соломинкой») для заключенного,⁶ все же он был в данной ситуации единственной формой передачи живого голоса говорящего и возможности услышать живой голос любимой женщины, находящейся «в краю другом».

При всем том, что телефонный аппарат как техническое изобретение, облегчающее и ускоряющее процесс коммуникации, и в отсутствии собеседника способен передать его живой голос и таким образом создать иллюзию живого разговора, он вместе с тем, как медиум между собеседниками, способен и исказить, и даже манипулировать процессом коммуникации.

В процесс коммуникации посредством телефона голос говорящего (с его индивидуальным тембром и ритмом) отделяется от своего носителя как реальной психо-физиологической данности и включается в такой коммуникативный канал (через трубку, кабель, провода, через всю телефонную сеть), где подвергается разным физическим, модифицирующим влияниям. Параллельно с этим голос живого человека переходит из реального жизненного пространства в фиктивное, «эфирное» пространство, где его трансформации уже неподвластны отправителю. Иначе говоря, в акт интимной, интерперсональной коммуникации включается целый ряд внешних, «модифицирующих» факторов, которые, с одной стороны, расширяют пространство коммуникации, а с другой стороны, развешествляют, деформируют и умерщвляют исходную живую коммуникативную ситуацию. Эти внешние факторы, трансформирующие коммуникативный процесс, осуществляемый через телефон, играют достаточно значительную роль в системе тех чудовищных преобразований, которые претерпевает в поэме телефонный аппарат.

Например, такие моменты чисто техническо-физического порядка в поэтическом преломлении присутствуют и в сюжете главки *Секундантша*.

⁶ По свидетельству переписки Маяковского и Л. Ю. Брик и воспоминаний самой Л. Ю. Брик, Маяковский во время этой двухмесячной разлуки все время писал записки и письма, которые передавались прислугой Бриков, знакомыми и друзьями. Кроме письменных форм общения существовали еще и другие многообразные формы «коммуникации», передавались подарки и цветы, и «заключенный» поэт иногда «бежал» из своей комнаты-тюрьмы и подкрадывался к двери Л. Ю. Брик, чтобы услышать ее голос, прятался на лестнице, чтобы иметь «вести» о ней, о ее жизни. (См. Б. Янгфельдт. *К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик // Б. Янгфельдт. Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915–1930. М., 1991. 28.*) Таким образом, трансформации лирического героя во второй сюжетной главе поэмы, где он сравнивает себя Раскольниковым, возвращающимся на место преступления, являются отнюдь не только приемами автоматифологизации и формами поэтического самовоплощения посредством литературных реминисценций и интертекстуальных цитат, но они опираются на реальные экзистенциально-биографические переживания и ситуации, которые путем предельной драматизации и гиперболизации возводятся к своим литературным и культурным прототипам.

С одной стороны, поднимающая трубку кухарка от лени и недопонимания не сразу узнает голос говорящего (*Кого? / Владим Владимыч?! / А!*), с другой же стороны, пока она лениво идет, чтобы позвать к телефону действительного адресата, отправитель (поэт-лирический герой) через повешенную (положенную) ею трубку слышит звуки, доносящиеся из другого пространства, из другого «края», где *В постели она. / Она лежит*. В восприятии героя, находящегося в напряженном ожидании ответного голоса, эти звуки трансформируются, и не в последнюю очередь именно эти слуховые восприятия, доносящиеся из недоступного для говорящего мира, где решается исход данного коммуникативного акта, преображаясь из повседневно-бытовых звуковых эффектов в угрожающе-химерические галлюцинации, способствуют поэтическому уподоблению телефонного разговора смертельной дуэли: *Пошла, туфлю шлепая. / Идет. / Отмеряет шаги секундантом. / Шаги отдаляются... / Слышатся еле... / Весь мир остальной отодвинут куда-то, / лишь трубкой в меня неизвестное целит*.

Кроме этого комплекса слуховых восприятий, связанных с обстоятельствами локально-конкретной коммуникативной ситуации, поэтическим метаморфозам телефонного аппарата способствуют еще и другие факторы, включающие эту сюжетную ситуацию в контекст общепедагогической эстетической концепции.

Телефонный аппарат как вещь современной технической цивилизации вместе с другими реалиями городского вещного мира в эстетическом сознании русских футуристов получил амбивалентную ценностную окраску. С одной стороны, все вещи технического мира, как продукты человеческого изобретательства, возводятся в ранг предметов эстетической значимости: поэт-футурист способен увидеть и услышать в них звуки, краски и формы предметов искусства. С другой стороны, поэт-футурист разделяет экзистенциальный и социальный опыт массового человека, брошенного в пекло «адища города» и оказавшегося в плену у вещей, поработивших своего изобретателя. Вещи, воспринимаемые через призму трагического мироощущения массового человека современной цивилизации, участь которого разделяет и поэт-футурист, начинают менять свои видимые контуры, преображаются в антропоморфные существа, враждебно относящиеся к человеку, и поднимают бунт против него. В этом контексте футуристической мифологии «восстания вещей» скрывается один из интерпретационных пластов главы *Телефон бросается на всех*.

Но для того, чтобы вещи в поэтическом преломлении приобрели зооморфный или антропоморфный вид, они должны были воплотить в своей предметно-осязаемой форме возможность таких трансформаций. И здесь мы должны помнить, что телефон не только техническое изобретение и средство коммуникации, но и предмет быта с определенной формой, цветом и

объемом, а также предмет промышленного формотворчества, современного дизайна.⁷

Именно эти «художественные» качества телефонного аппарата создают возможность для того, чтобы как его форма и цвет в целом (черная, полированная, отражающая свет поверхность, объемное тело), так и его отдельные части (трубка – ухо; шнурок – соломинка-нитка; его эмблема – фабричная марка в виде перекрещенных молний) в процессе развертывания фантастического сюжета I главы подверглись многоступенчатому процессу зооморфных и антропоморфных перевоплощений. Именно в итоге одушевления и персонификации всех компонентов коммуникативного акта, в том числе и предметно-физических качеств телефонного аппарата, осуществляется процесс мифологизации телефонного разговора как особой формы коммуникации.

Поскольку в поэтической системе Маяковского план повседневно-бытовой и план литературный (художественно-образный), согласно принципу футуристической «эстетики наоборот», а также закономерностям индивидуального поэтического видения мира Маяковского, могут быть взаимно переведены друг в друга, для нашего анализа представляется особо интересным рассмотреть, каким образом *документально-конкретная биографическая ситуация телефонного разговора и ее бытовой антураж трансформируется в поэтический сюжет*. (Курсив мой – А. Х.)

В статье Н. Н. Асеева, посвященной анализу поэтических приемов, применяемых Маяковским в работе над окончательным текстом поэмы, подчеркивается, что одним из основных поэтических средств, способствующих смысловой и речевой активизации поэтического текста и его сюжета, является спрессованность и сгущенность образа, «вырастающего органически из действительности и зачастую определяющего структуру вещи. Как пример этому может служить понятие „тюрьма“, выросшее из ощущения двухмесячной запертости в комнате, перешедшее затем в название всей первой части поэмы».⁸

Таким образом «тюрьма» и сюжетная ситуация тюремного заключения одновременно указывает и на пространственно-временную характеристику этой ситуации, и на внутреннее состояние лирического героя, мучительно переживающего свою изолированность от всех важных для него коммуникативных возможностей с миром и с другими людьми. При этом сам герой-разказчик отклоняет от себя возможность «психологической интерпретации» данной мучительной ситуации: *При чем тюрьма? / Рождество. /*

⁷ См. об этом Р. Д. Тименчик. *К символике телефона в русской поэзии* // Труды по знаковым системам 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. 155.

⁸ Н. Н. Асеев. 192.

Кутерьма. / Без решеток окошки домика! / Это вас не касается. / Говорю – тюрьма.

Этим поэтическим жестом лирический герой-рассказчик как бы отделяет друг от друга на пространстве текста два полюса одного метафорического образа: реальный, бытовой план – *Вот / фон. / В постели она. / Она лежит. / Он. / На столе телефон...* и образно фигуральный план – *Стол. / На столе соломинка...*⁹ Таким образом реализация метафорического образа *телефонный шнурок – соломинка-нитка* (курсив мой – А. Х.) определяет смысловое направление развертывания сюжета, где телефонный контакт переживается лирическим героем как последнее спасение, как соломинка, от которой зависит: жизнь или смерть.

Смысловые контуры этой исходной сюжетной ситуации, где телефонный звонок означает для лирического героя последний шанс на спасение, отсылают нас к подобной поэтической интерпретации телефонного звонка в конце I главы поэмы *Облако в штанах*, где прямо разыгрывается сцена телефонного разговора и просьба о последней помощи через телефон: *Алло! / Кто говорит? / Мама? / Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, – / ему уже некуда деться.* Интересно отметить, что и здесь сцена телефонного разговора предвещает развертывание гиперболического метафорического ряда, реализованной метафоры «пожара сердца».¹⁰

⁹ Любопытными комментариями к интерпретации этого поэтического приема «рассечения» смысловых полюсов единого образного комплекса могут служить наблюдения Н. Н. Асеева, сделанные им в процессе сопоставления разных черновых вариантов текста поэмы с ее окончательным вариантом.

В сюжетном ходе поэмы и в процессе его динамизации центральную роль играет телефонный аппарат, стоящий на столе, и соломинка-шнурок, объединяющая тюремного заключенного с миром, вместе с тем, Н. Н. Асеев отмечает, что в комнате на Лубянском проезде у Маяковского не было своего телефонного аппарата, он пользовался телефоном хозяев и только в случае необходимости. (Н. Н. Асеев. 171.) Этот документально-бытовой момент мог переживаться поэтом как дополнительная преграда, как момент ограничения в коммуникативных возможностях, особенно если учесть, что у героини «баллады» о трагической любви был свой телефон. Не случайно, что ради «бытового правдоподобия» в черновом варианте текста поэмы Маяковский зачеркнул фразу «У него на столе телефон» и исправил «Он дать велит телефон». (Там же. 175.) В окончательном варианте текста, возникшем через ряд сокращений первоначального варианта и приближения первоначального, более развернутого описательного текста к «спрессованному» телеграфному стилю, остается только: *Она лежит. / Он. / На столе телефон...*, где затушевано то обстоятельство, кому принадлежит этот телефонный аппарат и каковы конкретные бытовые условия его местонахождения и условий пользования им.

¹⁰ При изучении поэтической системы Маяковского вырисовывается закономерность, состоящая в том, что телефонный разговор как тематический мотив и как развернутый сюжетобразующий смысловой и образный ряд в поэмах Маяковского устойчиво связан с обострением драматической коллизии между темой любви и темой быта. При этом поэтическая тема любви органически связана с такими измерительными единицами, как «вселенная», «стихо-

Однако поэтическую дилемму в поэме *Облако в штанах* представляет другой смысловой комплекс. «Телу-дому» лирического героя, горящему любовной страстью, грозит опасность уничтожения в пожаре собственного сердца, не находящего ответного чувства и слов для утоления «любовного пожара». «Громада-любовь», не находящая реального воплощения, превращается в разрушительный огонь и может уничтожить не только весь мир, но и собственного носителя, и вместе с ним могут погибнуть еще не высказанные, невоплощенные «бесценные» поэтические слова. В этой художественной ситуации трагизм неразделенности и невоплотимости любовного чувства – огня осложняется еще и трагизмом невыразимости, недоволенности поэтического слова, иначе говоря, неразделенная любовь, перерастающая в разрушительный огонь, грозит процессу артикуляции поэтической речи, ибо сжигает вместе с «человеком-домом» из плоти и крови все органы артикуляции: *На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелушко броситься вырос. [...] Обгорелые фигурки слов и чисел / из черепа, / как дети из горящего здания.*

Несмотря на различие решаемых поэтических и экзистенциальных дилемм, в поэме *Облако в штанах* и *Про это* наблюдается целый ряд сквозных образов. Таким является и образ лирического героя-поэта как носителя «любовного огня» и чувств предельной напряженности. Раскаленное сознание и чувство поэта расплавляют все предметы, к которым он прикасается (*И вот, / громадный / горблюсь в окне, / плавлю лбом стекло окошечное*), или же любовный пожар, переливаясь через грани лирического сознания и распространяясь на внешний мир, вызывает в нем чудовищные метаморфозы

вое существование», которые свободны от пространственно-временных ограничений и от мешанского застоя и пошлости, а тема быта связана с такими качественными и оценочными определениями, как «семейная норка», «квартира-тюрьма», неподвижность и неизменность, которые поэтическим сознанием переживаются как мучительные преграды.

Здесь следует вспомнить филологические наблюдения Н. И. Харджиева о том, что в каждом периоде творчества Маяковского встречаются «протекающие образы», повторяющиеся и варьирующиеся в нескольких крупных вещах. Среди таких крупных тематических комплексов он называет «коллизии между любовью и бытом», которая проходит через поэмы *Флейта-позвоночник* (1915), *Про это* (1923) и последние лирические фрагменты (1930), и предупреждает о том, что такие тематические узлы должны изучаться в динамическом процессе их постоянного переосмысления: «Органичность тематических лейтмотивов Маяковского до тех пор еще не подверглась серьезному исследованию. Однако изучение тематики поэта не может быть плодотворным, если темы отвлекаются, абстрагируются от каждого отдельного стихотворения и потом подвергаются арифметическому сложению или сопоставлению. Тематика – это не сумма тем, а комплекс идейно-эмоциональных мотивов, пронизывающих ряд поэтических произведений. Поэтому нужно изучать процесс развития тем Маяковского анализируя и сопоставляя не изолированные „темы“, а конкретные образы, повторяющиеся, протекающие во многих вещах». (Н. И. Харджиев. *Работа Маяковского над этой «Про это»* // «Литературное наследство». М., 1958. 416).

и грозит гибелью всему окружающему миру (*Опять влюбленный выйду в игры, / огнем озаряя бровей загиб.*).

В исходной сюжетной ситуации главы *Баллада редингской тюрьмы* носителем такого «высокого напряжения» оказывается телефонный аппарат, «раскаленное добела» состояние переносится с говорящего субъекта на средство говорения.

В этом явлении Б. Арутюнова усматривает один из основных премов поэтической системы Маяковского, сущность которого состоит в смещении субъекта и объекта действия, в замене действующего субъекта объектом его действия.¹¹

Поскольку качество этих внутренних состояний лирического субъекта – фрагментов его мысли, клочков ассоциаций, вспышек ярости и смертельного отчаяния, перебоев исступленного крика и немоты – характеризуется предельной истерической напряженностью, естественно будет ожидать, что телефонный аппарат, по своей первоначальной социально-бытовой функции служащий вспомогательным средством коммуникации, постепенно претерпевает ряд трансформаций и поднимает бунт против своей изначальной функции и против своего «владельца». Притом логика этих трансформаций равным образом коренится как во внешне-формальной и функциональной определенности самого телефонного аппарата, так и в бурных процессах, протекающих в сознании и душе говорящего, пользующегося телефоном.

По мере развертывания сюжетного хода телефонный аппарат «выходит за пределы» своих формальных и функциональных определенностей и начинает вести себя наподобие живого существа (то человекоподобного, то звероподобного), угрожающего всему окружающему миру технико-цивилизационной и стихийной катастрофой. По мере усиления чувства катастрофичности данной коммуникативной ситуации в сознании говорящего, одушевленный телефонный аппарат в своей исступленной ярости распространяет свою разрушительную деятельность на все более широкие пространственные области, до тех пор пока эта «деятельность» не достигает масштабов космической катастрофы, которая запомнится человечеству навеки как легендарное событие – «землетрясение у почтамта».

Не трудно заметить, что одушевленный телефонный аппарат «ведет себя» согласно той же поведенческой модели, которая была свойственна лирическому герою поэм Маяковского 1910-х годов, где невоплощенная любовная страсть и волонтаристская словесная энергия героя, переливаясь (выплеснувшись) через грань сознания их носителя постепенно начинают охва-

¹¹ В. Aroutunova. *«Давно прошедшее» Маяковского // Slavic Poetics. Essays to Honor of Kiril Taranovsky. The Hague-Paris, 1973. 11.*

тывать все более широкие пространственные и временные круги, пересоздавая все вокруг по собственному подобию.

Поскольку при разворачивании фантастического сюжета главы *Баллада редингской тюрьмы* между говорящим (субъектом действия) и между средством говорения (объектом и медиумом действия одновременно) могут происходить любые, нерегулируемые смещения, телефону как средству коммуникации передаются не только внутренние качества сознания и чувства говорящего, но и физические качества его голоса. Если учесть, что для перевоплощений лирического героя ранних стихотворений и поэм Маяковского были характерны зооморфные метаморфозы не только его внешнего вида, но и его голоса, не удивительно, что телефонный аппарат наподобие лирического героя является не только носителем внутреннего огня, обжигая всех, кто прикасается к нему (*Тронул еле – волдырь на теле. / Трубку из рук вон.*), но и визжит голосом поросенка в истерическом иступлении (*Звонок от ожогов уже визжит, / добела раскален аппарат.*)¹²

В чудовищной, фантастической логике разворачивания сюжета, содержащей сложные цепи пространственно-временных перемещений и функциональных смещений между планом содержания и планом выражения, синкретически переплетаются два ряда развернутых метафор, связанных с образом телефона, метафоры «*телефонной бури*» и метафоры «*телефонной дуэли*». (Курсив мой – А. Х.)¹³

¹² Примером для такой зооморфной метаморфозы, где не только внешний облик но и речевые способности лирического героя претерпевают трансформации, может служить в том числе и стихотворение *Вот так я сделался собакой: Чувствую – / не могу по человечьи [...]* И когда, оцетинив в лицо усища-веники, / толпа навалилась, / огромная, / злая, / я стал на четвереньки / и залаял: Гав! гав! гав! (В. В. Маяковский. *Полное собрание сочинений в 13 т.* (1912–1917). М., 1955. т. 1. 88–89.)

Сопоставляя стихотворение Маяковского со стихотворением Ф. Сологуба *Когда я был собакой*, Н. И. Харджиев отмечает, что «превращение» лирического героя в собаку под влиянием его затравленности окружающим миром здесь еще носит в определенной степени гротескный оттенок, однако в стихотворении *Анафема* оно уже трансформируется в высокий трагический план и при его дальнейшем преображении возникают апокалиптические видения.

Это наблюдение Н. И. Харджиева о переходе гротескно-бытового плана в высокий трагедийный план с апокалиптическим исходом осмысления особенно значимо и для характеристики I сюжетной главы поэмы *Про это*, где образ поросенком визжащего телефонного аппарата через ряд смысловых и визуальных трансформаций перерастает в образ технической и стихийной катастрофы апокалиптической значимости. (Н. И. Харджиев. 420–421.)

¹³ По мере разворачивания сюжета главы *Баллада редингской тюрьмы* повседневно-бытовая логика разворачивания образов постепенно ослабевает, и начинает доминировать чисто литературная, словесно-ассоциативная логика. Эта логика соответствует действию словесного феномена реализации тропа, где в семантической структуре разворачиваемого во времени обращенного параллелизма «реальный ряд» значений постепенно отрицается во имя «метафорического ряда». (См. Р. О. Якобсон. *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Под-*

Логика развертывания метафорического образа «*телефонной бури*» (курсив мой – А. Х.) находит свою мотивацию одновременно и в субъективно-эмоциональном, и предметно-бытовом плане. Внутреннее напряжение говорящего субъекта передается телефонному аппарату, который в свою очередь это состояние «транслирует» всему окружающему миру. Молния в этом плане означает и взрыв высокого внутренне-эмоционального и одновременно и электрического напряжения, и сопровождающий его визуальный эффект.¹⁴ Но образ молнии как сигнала начала телефонной бури вырастает из зрелищно-бытовой подробности, из фабричной марки, изображенной в виде двух перекрещенных молний на телефонном аппарате.¹⁵

В любом случае в процессе реализации метафоры «телефонной бури» нераздельно сливаются два образно-смысловых ряда, один из которых связан с миром природных явлений, прежде всего с человеком как естественно-природным существом, и миром его стихийных страстей,¹⁶ а другой связан с миром техническим, прежде всего с явлением электрического тока

ступы к Хлебникову (1921) // Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. 277–289; Н. Н. Асеев. 176–177.)

¹⁴ Смысловая связь образа молнии с такими формами и средствами коммуникации, как телефон и телеграф, наблюдается не только в ранней поэзии Маяковского и в поэме *Про это*, она возвращается и в его последних поэтических набросках, однако в сочетании с противоположным предыдущим поэтическим жестом, состоящим в отказе от постоянных и напрасных попыток тревожить адресата как желаемого собеседника «молниями телеграмм»: *Уже второй должно быть ты легла / В ночи Млечпуть серебряной Окою / Я не спешу и молниями телеграмм / Мне незачем тебя будить и беспокоить.* (См. об этом М. Пьяных. «Чтоб всей вселенной шла любовь...» («Про это» В. В. Маяковского и поэзия 20-х годов) // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 274–275.)

¹⁵ Н. Н. Асеев. 177. Интересно отметить, что вместе с тем, что в окончательном варианте текста происходит скрещение двух образно-смысловых рядов, связанных с одной стороны с миром природных явлений и миром техническим – с другой, согласно опыту анализа Н. Н. Асеева, проведенного над разными рукописными вариантами, оказывается, что постепенно осуществляется сдвиг в сторону явлений, связанных с техническим миром.

В первоначальных текстовых вариантах везде присутствовал мотив *горения, огня, ожога, уязвленности, охваченности огнем* (курсив мой – А. Х.) (*Из фабричной марки две / молнии яркие / окружили огнем телефон [...] фабричной марки две стрелки / яркие / обвили огнем телефон.*). Из окончательного текста все слова, прямо называющие явление огня, были вычеркнуты, и весь пучок значений, связанных с этим образом, ступился в смысловом объеме глагола-неологизма «омолнили»: *Из фабричной марки – / две стрелки яркие / омололи телефон.*

Этот сдвиг в развертывании образной логики позволяет в дальнейшем строить такой комплекс гиперболических образов, где природные явления человеческой бури-страсти могут быть описаны на языке технических катастроф, а технические «ошибки», «дефекты» в свою очередь могут быть описаны на языке стихийных бедствий (землетрясения, извержения лавы из вулкана и т. д.).

¹⁶ См. М. Пьяных. 276.

и напряжения и сопровождающими это явление визуальными и звуковыми эффектами.¹⁷

Процесс чудовищных трансформаций, который претерпевает образ телефонного аппарата, неотделим от того метаморфического процесса, через который проходит сознание, внешний вид и голос лирического героя по мере отдаления от документально-конкретной бытовой обстановки через зрительные и слуховые галлюцинации вплоть до апокалиптических видений космического масштаба.¹⁸

Происходит ряд образно смысловых смещений: с одной стороны, раскаленное сознание и голос говорящего сообщают высокое напряжение телефонному аппарату, с другой стороны, ожившие молнии-изображения (*Из фабричной марки – / две стрелки яркие / омолодили телефон*) заполняют электрическим током тело говорящего, держащего в руке телефонную трубку (*Моментально молния телом забегала. / Стиснул миллион вольт напряжения. / Ткнулся губой в телефонное пекло.*).

Однако уже на этом этапе развертывания метафорического образа *телефонной бури* появляются ассоциативные звенья, подготавливающие сюжетное развертывание другого образного ряда, *телефонной дуэли*. Набирание телефонного номера уподобляется взводу курка, набранный номер пулей летит на телефонную станцию, где барышня должна соединить говорящих. Летящий телефонный номер-пуля (курсив мой – А. Х.), мчась вихрем, разрушает все, что оказывается на его пути: и дом, и Мясницкую, где стоит здание почтамта: *Дыры / сверля / в доме, / взмыв / Мясницкую / пашней, / рвя / кабель, / номер / пулей / летел / барышне.*

Сам телефонный аппарат, который как техническое изобретение призван способствовать человеческой коммуникации, уподобляется писто-

¹⁷ М. Пьяных в своей статье, посвященной поэме *Про это*, прослеживая логику развертывания метафорических процессов, лежащих в основе сюжета поэмы, обращает наше внимание на один очень существенный для понимания этого образа момент. Автор статьи приводит цитату из поэтической автобиографии Маяковского *Я сам*, где противопоставляются «первичная природа» как «неусовершенствованная вещь» и «вторичная природа», созданная человеком, прежде всего мир электричества, который покоряет его своим «совершенством». Эта цитата сопоставляется автором с репликой Маяковского, адресованной Пастернаку с целью определения источника их разногласий и цитированной впоследствии Пастернаком в автобиографическом очерке *Люди и положения*: «Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, – а я – в электрическом утюге.» (М. Пьяных. 272–273.)

¹⁸ З. Паперный на основе анализа рукописных текстов поэмы приходит к следующему выводу о ментальном состоянии автора: «На протяжении всей рукописи поэт последовательно стремится к тому, чтобы обуздать разыгравшуюся, „расплеснувшуюся“ эмоциональную стихию – все, что связано с неизбежностью страданий, с мыслями о самоубийстве, с неврастическим ощущением надрыва, ужасов, кошмара». (З. С. Паперный. *Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы) // «Литературное наследство»*. Новое о Маяковском. М., 1958. т. 65. 228.)

лету, призванному уничтожить другого человека. Согласно гиперболической логике развернутого образного ряда «номер-пуля» грозит уничтожением не только всей предметно-бытовой и городской среде, но и самой телефонной сети, функция которой состоит именно в том, чтобы *соединять* (курсив мой – А. Х.) собеседников. Бунт телефонного аппарата таким образом направлен не только против окружающего мира, «переплески» этого бунта могут уничтожить и самого бунтующего, и в этой «поведенческой модели» мы снова должны опознать модель бунта самого лирического героя.

Это предельное напряжение высокого тока, которое грозит взрывом всему окружающему миру (*А то с электричеством станется – / под рождество / на воздух взлетишь / со всей / со своей / телефонной / станцией.*), на самом деле есть проекция вовне «внутреннего землетрясения», надрывающего тело и сознание лирического героя, как смертельного приговора ждущего сигнала о том, осуществится или нет телефонный контакт, соединят его или нет с «адресатом» звонка. Страх перед катастрофическим свершением несостоявшегося разговора, невозможностью соединить двух собеседников, проектируется на экран всего московского пейзажа¹⁹ и приводит к «коммуникативной катастрофе», землетрясению у почтамта, которое приобретает значимость сказочно-легендарных, небывалых событий, становящихся сюжетом устного предания для потомков: *Сто лет после этого жил – / про это лишь – / сто лет! – / говаривал детям дед. / – Было – суббота... / под воскресенье [...] Не верилось детям, / чтоб так-то / да там-то. / Землетрясение? / Зимой? / У почтамта?!*

В главке *Телефон бросается на всех* телефонный звонок, заполняющий весь дом, уподобляется неожиданному налету врагов («погромом звонков грома тишину»), стихийному бедствию, извержению вулкана («разверг телефон дребезжащую лаву»), ружейной стрельбе (*Это визжащее, / звенящее это / пальнуло в стены, / старалось взорвать их.*).

В итоге пространственных и смысловых смещений дом, становящийся резонансом бешеного телефонного звонка, оказывается в рабстве у иступленного телефона, что отражается и в первом рукописном варианте текста, где дом гремел «в иступленно сумасшедшей руке телефона».²⁰ Дом и телефон меняются местами не только в функциональном смысле, ибо дом оказывается в подчинении, рабстве у телефона-тирана, но и в пространственном смысле. Весь дом, в интерьере которого первоначально был помещен телефонный аппарат как предмет бытового обихода, сжимается в своих размерах и превращается в игрушку-погремушку в руках иступленного,

¹⁹ См. о такой логике построения сюжета: «Маяковский стремится построить повествование так, чтобы от каждого „личного“ образа отбрасывалась большая тень – своего рода проекция, охватывающая неизмеримо более широкие границы». (З. С. Паперный. 234.)

²⁰ См. Там же. 231.

разросшегося до гигантских размеров младенца-вымогателя – телефонного аппарата: *Тряся / ручоночкой / дом-погремушку, / тонул в разливе звонков телефон.*

В процессе разрастания первоначального образа телефонной молнии-бури до гигантских масштабов происходит не только смещение катастрофических природных и технических феноменов, но и синкретизация сопровождающих их зрительных и звуковых эффектов. В образном комплексе *погромом звонков грома тишину, / разверг телефон дребезжащую лаву* телефонный аппарат, вобравший в себя напряжение высокого тока и готовый в любой момент «расплескаться» это напряжение, сравнивается с вулканом, содержащим в своих недрах горячую лаву, которую он в любой момент может извергнуть. Это сравнение, лежащее в основе неразделимого на отдельные смысловые ряды образного комплекса, в дальнейшем дает возможность для визуализации звуковых эффектов и их восприятий и для озвучения зрительных эффектов и восприятий.²¹

Дребезжание всего дома (оконных стекол, стен, мебели) в такт истерически иступленному телефонному звонку, заполняющему все пространство, воплощается в визуальном образе катящейся вниз горячей лавы и рассыпающихся вдребезги огневых шариков («и сыпало вниз дребезгою звоночной»).

«Телефонная катастрофа» кроется не только в том, что весь дом оказывается в рабстве у иступленно визжащего, взбунтовавшегося телефона, но и в том, что и сам телефонный аппарат, явившийся источником этих лавинообразных звуков, тонет в разливе этой звуковой лавины. Если перевести этот образ с визуального языка на язык осмысления, то это означает, что носитель и транслятор звука сам поглощен транслируемым звуком, в равной мере как и лирический герой сам поглощен и «сожжен» высоким напряжением собственного чувства и лавинообразного сознания.

Раскаленность этого сознания, достигающая стадии предельного страдания, горения «белым огнем», проектируется во вселенские масштабы и распространяясь на весь мир приводит к его просветлению, т. е. светопреставлению, апокалиптическому концу. В этой перспективе исходная комматно-бытовая сюжетная ситуация трансформируется в видение «космического пейзажа»: *через вселенную / легла Мясницкая / миниатюрой кости слоновой. / Ясность. / Прозрачайшей ясностью пытка. / В Мясницкой / деталью искуснейшей выточки / кабель / тонюсенький – / ну, просто нитка! / И все / вот на этой вот держится ниточке.*

С точки зрения глубинной мотивационной логики развертывания сюжета оказывается закономерным, что именно в этой предельной стадии «просветления», во внутреннем пространстве поэтического сознания теле-

²¹ Н. Н. Асеев. 179–182.

фонный разговор переживается как *роковой поединок*. Те сюжетные звенья, которые развивались параллельно с процессом развертывания образа «телефонной бури», выстраиваются в отдельную главку, называемую *Дуэль*. (Курсив мой – А. Х.)

Предпосылки этой сюжетной части уже были даны в главках *По кабелю пущен номер* и *Секундантша*, здесь происходит *визуальная реализация акта коммуникации* (курсив мой – А. Х.), как смертельного поединка: *по кабелю, / вижу, / слово ползет.*²²

На этом этапе развертывания сюжета метаморфозы телефонного аппарата как средства говорения уступают место метаморфозам высказанного *слова-пули*,²³ движущегося по кабелю, и метаморфозам смертельно раненого лирического героя, процессу «размедвеженья» и путешествию медведя на реке слез в свое прошлое для встречи со своим единственным оставшимся собеседником, со своим двойником, «человеком из-за семи лет».

Такое сюжетное решение *коммуникативной ситуации телефонного разговора* находит свою мотивацию не только в образно-смысловой логике развертывания сюжета поэмы *Про это, но и в контексте всей авторской системы Маяковского*. (Курсив мой – А. Х.)

Телефон как средство коммуникации приобретает особый поэтический статус *в контексте индивидуальной авторской системы Маяковского* (курсив мой – А. Х.), ибо начиная с раннего периода его лирики коммуникативный акт и сам процесс коммуникации становятся у него предметом поэтической проблематизации и предельной драматизации. В основе поэтического сюжета как на его семантически-мотивическом уровне, так и на эксплицитном тематическом уровне часто лежит драматизированная ситуация невозможности коммуникации (неосуществленного коммуникативного акта).

На основе анализа сюжетной подосновы ранних стихотворений и поэмы Маяковского можно установить, что самым драматическим экзистенци-

²² См. о визуализации акустических эффектов, в частности и телефонного разговора: «Соседство с зеркалом, по-видимому, только катализировало и без того распространенную общекультурную тенденцию визуализировать разного рода акустические явления. Техническая схема телефона („логофора“, как назывался один из первых проектов) навязывала картину слова, движущегося по проводу или по воздуху, как это было в раннем кинематографе.» (Р. Д. Тименчик. 155.)

²³ Процесс визуализации движения слова-голоса сквозь телефонный кабель / шнурок / нить / телефонную сеть / телефонные провода на сюжетно-мотивическом уровне в поэме Маяковского интересно сравнить с филологическими наблюдениями и теоретическими выводами, сделанными в книге А. Majmieskiułow на материале анализа цикла М. Цветаевой *Провода*: «Знаменательно, что в художественном мире Цветаевой всюду „провокапроводу“ атрибутируется „голос“, „гуд“, „певчесть“. Обратным семантическим ходом и „голос“ уподобляется „проводу“, образуя в Цветаевской системе мотивную парадигму *струна / жила / жгут / канат / шнурок / ремешок / нить / паутина*.» (А. Majmieskiułow. *Провода под лирическим током* (Цикл Марины Цветаевой «Провода»). Wydgoszcz, 1992. 11.)

альным и художественным переживанием для поэта (и для его словесно объективированного образа, лирического героя) является мучительное ощущение невоплотимости или недоовоплощенности в бытийственно-реальной коммуникативной ситуации тех словесно декларируемых им новых ценностей, носителем которых он может представить только самого себя. Предъявляемые им максималистские требования в сфере быта и любви, в сфере искусства и в сфере социального и космического миропорядка наталкиваются на глухую стену молчания или переводятся собеседником, слушателем в искаженном виде на совсем другой язык, приводя тем самым к коммуникативной смуте (которая и является одним из основных драматических сюжетов в трагедии *Владимир Маяковский*). Поэтому разные варианты поэтических сюжетов могут быть сведены к некоторым основным, инвариантным сюжетным ситуациям, которые разыгрываются вокруг поэтической темы несостоявшегося коммуникативного акта. Это может быть ситуацией коммуникативного зияния, пустоты, где адресат обращения, «молчащее никто» не откликается на зов или вызов поэта, и при этом адресатом может быть возлюбленная поэта, уличные толпы, весь мещанский мир современности или создатель несправедливого социального или космического миропорядка. Это может быть также ситуацией *коммуникативной смуты* (курсив мой – А. Х.), невозможности трансляции одного языкового узуса на другой (чаще всего поэтического языка на другие, не поэтические языки).

Индивидуально-конкретные формулировки этой инвариантной поэтической ситуации прослеживаются в самых ранних стихотворениях Маяковского.

Отсутствие понимающего адресата в стихотворении *Нате!* Выливается в формулу мучительного ощущения напрасной растраты своих ценностей, рассеивания поэтического слова в пустое пространство (*Я – бесценных слов мот и транжир*) или его деформации в неадекватном понимании в стихотворении *Ничего не понимают* (1913).

Уже на этом раннем этапе, в стихотворении *Кофта фата* (1914) появляется гротескно-шутливая формулировка «практической пользы» собственного голоса и стихов, не находящихся адекватного ответного понимания: *Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего или же я дарю вам стихи, веселье, как би-ба-бо, / и острые и нужные, как зубочистки!*²⁴

Эта поэтическая дилемма в ее остротрагической форме звучит как последняя попытка обращения к людям в главке *Бессмысленные просьбы* второй сюжетной главы *Ночь под Рождество* в поэме *Про это: Ведь это для всех... / для самих... / для вас же... / [...]* *Не только себе ж – / ведь не лич-*

²⁴ В. В. Маяковский. т. 1. 59.

*ная блажь... / Я, скажем, медведь, выражаясь грубо... / Но можно стихи... / Ведь сдирают шкуру?! / Подкладку из рифм поставишь – / и шуба!..*²⁵

Отсутствие настоящей коммуникации и понимающего собеседника уже на раннем этапе развития авторской системы Маяковского закономерно приводит к зооморфным преобразованиям голоса и внешнего вида говорящего субъекта, лирического героя. Метаморфозы голоса-слова сопровождаются разными поэтическими формулами или неартикулированной речи (звериного «мычания», собачьего лая) или истерического крика, не дошедшего до состояния членораздельного звука и речи, «непрожеванного крика»: *Людям страшно – у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик; Не слова – судороги, слипшиеся комом.*²⁶

Нам представляется, что зооморфные метаморфозы лирического героя и его голоса, которые в исследовательской литературе осмысляются прежде всего посредством мифопоэтического и интертекстуального подхода, должны быть интерпретированы и в свете коммуникативных ситуаций, лежащих в основе лирического сюжета. Ибо артикулированная речь предполагает понимающего адресата, собеседника в настоящем или будущем, субъективное переживание отсутствия такого адресата может привести к бунту не только против непонимающего мира, но и против принятых в этом мире форм коммуникации, против артикулированных форм человеческой речи и тем самым привести к возвращению к доцивилизационным и даже дочеловеческим, первобытно-природным формам выявления чувств и голоса. Нам кажется, что визуальные трансформации внешнего вида говорящего субъекта являются скорее всего производными явлениями, сопровождающими эти трагически переживаемые «коммуникативные катастрофы».

Эта же основная коммуникативная дилемма лежит в основе аллегорического трагически-фарсового сюжета стихотворения *Скрипка и немножко нервно* (1914), где с точки зрения речевых способностей ставится знак равенства между «деревянной невестой» скрипкой, которая по-детски издержалась, разревелась, выплакалась *без слов, / без такта*, и между поэтом, который как ребенок орет и доказать ничего не умеет. Именно тщетность, напрасность повторных попыток обращения к людям мотивирует вынужденное возвращение в первобытно-звериную, детски-инфантильную, дословесно-музыкальную стадию речи и уход от пустой, трафаретной, фальшивой «человеческой речи»: *Надо ответить: / она – знакомая. / Хочу. / Чувствую – / не могу по-человечьи.*²⁷

²⁵ В. В. Маяковский. т. 9. 163.

²⁶ В. В. Маяковский. *А все-таки* (1914) // В. В. Маяковский. т. 1. 62.

²⁷ В. В. Маяковский. *Вот так я сделался собакой!* (1915) // В. В. Маяковский. т. 1. 88.

«Маска» животного и его голос – это знак инакости и первобытной детской искренности, чистоты. Все эти мотивно-тематические комплексы, связанные с той же инвариантной сюжетной ситуацией «коммуникативной смуты», которые толкают поэта к бессмысленным попыткам обращения к людям, к поискам «спасителя», чтобы не пришлось уйти в окончательную немоту: *Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?*²⁸

Одну из последних стадий драматизации акта коммуникации с миром и людьми представляет на раннем этапе творчества Маяковского стихотворение *Дешевая распродажа* (1916), где за одно-единственное ответное «человечье слово» поэт готов расплатиться всем богатством своей души и всеми бесценными и бессмертными поэтическими словами: *Слушайте ж: / все, чем владеет моя душа, / – а ее богатства пойдите смерти ей! – / великолепие, / что в вечность украсит мой шаг, / и самое мое бессмертие, / которое, громыхая по всем векам, / коленопреклоненных соберет мировое вече, – / все это – хотите? – / сейчас отдам / за одно только слово / ласковое, / человечье.*²⁹

Эти строки служат не только предысторией, но и предпосылкой предельного драматизма исходной сюжетной ситуации главы *Баллада редингской тюрьмы*, где ожидаемое ответное слово, «ласковое, человечье» настолько повышается в своем ценностном ранге, что от него зависит: жизнь или смерть, поэтому телефонный аппарат, через который должно прозвучать это слово, и его шнурок-нитка уподобляются последней соломинке, последнему шансу на спасение.

Нам кажется, что та закономерность поэтического самовыражения и тот способ самовоплощения лирического героя, которые в специальной литературе называются визуальностью, изобразительным воплощением внутренних процессов сознания и внутренних состояний души (вместо традиционного психологического самоанализа) или экстраполяцией, овнешнением содержимого собственного внутреннего мира или же переводом всех имматериальных, мыслимых категорий на язык материальной вещественности, в данном контексте рассмотрения предстает как единственно возможная для лирического героя форма коммуникации с миром. С некоторым риском упрощения мы можем предположить, что в силу невозможности вступить в диалог с реальным собеседником (что может мотивироваться разными обстоятельствами: и отсутствием такого собеседника, который «ростом вровень» говорящему, или тем, что говорящий сам заранее исключает себя из всех возможных реальных коммуникативных ситуаций, поскольку он закрыт в мо-

²⁸ В. В. Маяковский. *Надоело* (1916) // В. В. Маяковский. т. 1. 113.

²⁹ В. В. Маяковский. т. 1. 116.

нологическом потоке собственного словесного сознания) говорящий может заполнить коммуникативную пустоту только самим собой, опредмеченными осколками своего слова, сознания, чувств, т. е. только самим собой он может заполнить глухое мироздание. Для создания иллюзии «квазидialogичности» или драматической ситуации с несколькими персонажами, он персонафицирует или опредмечивает разные грани собственного сознания, колеблющиеся между предельными полюсами, и из них создает систему мнимых собеседников, как это налицо в поэме *Про это*.³⁰

Нам кажется, что визуальность поэтического мира Маяковского находит свое объяснение не только в доминирующей роли визуального восприятия мира и визуализации всего внутреннего опыта в поэтике авангарда, не только в ориентации словесного искусства на технические приемы авангардной живописи, но и в сфере экзистенциального опыта современного поэта, переживающего невозможность коммуникации с другим человеком и с миром в предельных, порою катастрофически и апокалиптически окрашенных художественных ситуациях, принуждающих его обратиться к последней оставшейся для него форме коммуникации, чувственного и словесного контакта с миром – к заполнению пустого, молчащего мироздания собственным голосом и собственной плотью, расплесканных по холодному пространству.³¹

Это художественно-поэтическое и экзистенциальное переживание и мотивирует в свою очередь логику тех трансформаций, которые в сюжете поэмы *Про это* претерпевают статус говорящего, средство говорения – телефон и сам процесс говорения.

³⁰ «Сам лиризм Маяковского носит, так сказать, изобразительный характер. Чувство и мысль поэта, нагнетаемые до предела, как бы стремятся реализовать себя – не в слове, не в прямом высказывании, а в зримом действии, в предмете, даже в постороннем человеческом образе. В поэме *Про это* сложная душевная борьба вылилась в драматическое действие с несколькими двойниками. Каждый из них – слепок с поэта, очень похожий на него, и каждый несет нечто новое. Вся сюжетная часть поэмы – описание бреда, вызванного колоссальным напряжением чувств. [...] он превращает этот процесс в видимую драму, выводит чувства на подмостки, как реальных действующих героев.» (В. Н. Альфонсов. *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Л., 1984. 81.)

³¹ О типологии коммуникативных контактов поэтического Я с миром в поэзии XX века, в частности в поэзии Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой и Маяковского см. J. Faugno. *Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991. 205–216.

ИЗТОЧНИКИ

- В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. *Переписка 1915–1930* // Б. Янгфельдт. Любовь это сердце всего. М., 1991. 47–271.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. М., 1955–1961.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Подготовка текста и примечания В. А. Катаняна. т. 1. (1912–1917). М., 1955.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Подготовка текста и примечания В. А. Арутчевой и З. С. Паперного. т. 4. (1922 – февраль 1923). М., 1957.
- Письма Маяковского к Л. Ю. Брик (1917–1930)*. Предисловие Л. Ю. Брик // «Литературное наследство». Новое о Маяковском. т. 65. М., 1958. 101–174.
- Родченко, А. М. *Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки*. М., 1982.
- Jangfeldt, V. *Adalékok V. V. Majakovszkij és L. J. Brik szerelmének történetéhez*. Fordította és a bevezető tanulmányt írta Szilágyi Á. // „Medvetánc”. 1983/4–1984/1. 233–290.
- Karginov, G. *Rodcsenko*. Вр., 1975.
- Majakovszkij levelei Lili Brikhez. Fordította Pór J. Вр., 1984.
- Majakovszkij, V. V. *Erről*. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Szilágyi Á. Вр., 1984.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов, В. Н. «Эй, вы! небо!..» (О раннем Маяковском) // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 174–211.
- Альфонсов, В. Н. *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Л., 1984.
- Альфонсов, В. Н. *Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников*. М.–Л., 1966.
- Aroutunova, V. «Давно прошедшее» Маяковского // *Slavic Poetics. Essays to Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague–Paris 1973. 5–23.
- Асеев, Н. Н. *Работа Маяковского над поэмой «Про это» (1934)* // Н. Н. Асеев. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1990. 164–192.
- Weststeijn, W. G. *Лирический субъект в поэзии русского авангарда*. // „Russian Literature”. Amsterdam–North-Holland. 1988. (XXIV), 235–258.
- Винокур, Г. О. *Маяковский – новатор языка*. М., 1943.
- Günther, H. *Вещь* // „Russian Literature”. М., 1988. (XXIV), 151–160.
- Günther, H. *Два этапа в развитии русского авангарда* // *Književnost. Avangarde. Revolucije. Ruska književna avangarde XX. stoljeća. „Umjetnost Riječi”*. Zagreb, 1981. (XXV), 37–46.
- Катанян, В. А. *Маяковский: хроника жизни и деятельности*. Издание пятое, дополненное. Ответственный редактор А. Е. Парнис. М., 1985.
- Majmieskułow, A. *Провода под лирическим током (Цикл Марины Цветаевой «Провода»)*. Bydgoszcz, 1992.
- Mathauser, Z. *Mezi stylistikou a ontologií* // *Slavic Poetics. In Honor of K. Taranovsky*. The Hague–Paris, 1973.

- Mathauser, Z. *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha, 1964.
- Панченко, А. М. – Смирнов, И. П. *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.* // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. «Труды отдела Древнерусской литературы». Л., 1971. (XXV), 33–49.
- Паперный, З. С. *Биография слова (Маяковский в работе над поэмой «Про это»)* // Паперный, З. С. *Единое слово. Статьи и воспоминания*. М., 1983. 26–36.
- Паперный, З. С. *Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы)* // Новое о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65. М., 1958. 217–284.
- Pomorska, K. *Маяковский и время. К хронотопическому мифу русского авангарда* // „Slavica Hierosolymitana”. 1981. (V–VI), 341–355.
- Пьяных, М. *«Чтоб всей вселенной шла любовь...» («Про это» В. В. Маяковского и поэзия 20-х годов.)* // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. 259–288.
- Смирнов, И. П. *Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»)* // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. 186–203.
- Смирнов, И. П. *Причинно-следственные структуры поэтических произведений* // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. 212–247.
- Тарановский, К. Ф. *Поэма Маяковского «Про это». Литературные реминисценции и ритмическая структура* // „Slavica Hierosolymitana”. 1979. (IV), 114–125.
- Тименчик, Р. Д. *К символике телефона в русской поэзии* // Труды по знаковым системам 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. 155–163.
- Тренин, В. В. *В мастерской стиха Маяковского*. М., 1978.
- Тренин, В. В. – Харджиев, Н. И. *Работа Маяковского над поэмой «Про это»* // Н. И. Харджиев – В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. 165–183.
- Тынянов, Ю. Н. *Промежуток (1924)* // Н. Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 168–195.
- Faguno, J. *Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991.
- Faguno, J. *Семиотические аспекты поэзии Маяковского* // „Umjetnost Riječi”. Zagreb 1981. (XXV), 225–260.
- Flaker, A. *Быт* // The Russian avant-garde XX. The Zagreb Symposia III. „Russian Literature”. North-Holland–Amsterdam, 1986. (XIX–I. Special Issue.), 1–14.
- Flaker, A. *Как функционирует авангардный текст или «Про это» (Kako funkcionira avangardni tekst ili O tome)* // «Славистички Студии». Списание за русистика, полонистика и бохемистика. Скопје, 1979. 43–51.
- Flaker, A. *Метаморфоза* // The Russian avant-garde XXIII. The Zagreb Symposia IV. „Russian Literature”. North–Holland–Amsterdam, 1986. (XX–I. Special Issue.), 31–40.
- Han, A. *Заметки о функции метаморфоз в поэме «Про это»* // „Dissertationes Slavicae” Sectio Historiae Litterarum. Szeged, 1984. (XVI), 193–215.
- Han, A. *Реализованное сравнение в поэтике авангарда (На материале поэмы В. Хлебникова «Журавль»)* // „Russian Literature”. 1989. (XXVI), 69–92.

- Hansen-Löve, A. A. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М., 2001.
- Харджиев, Н. И. *Маяковский и Хлебников* // To Honor Roman Jakobson. Volume III. The Hague-Paris, 1967. 2301-2327.
- Шкловский, В. Б. *О Маяковском* // В. Б. Шкловский. *Собрание сочинений в трех томах*. т. 3. М., 1974. 7-144.
- Якобсон, Р. О. *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову (1921)* // Р. О. Якобсон. *Работы по поэтике*. М., 1987. 272-316.
- Jangfeldt, V. *К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик* // Б. Янгфельдт. *Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915-1930*. М., 1991. 9-46.