|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | http://magazines.russ.ru/.img/t.gif  [**Дмитрий Быков**](http://magazines.russ.ru/authors/b/dbykov/)  **Маяковский**  **Главы из книги**   |  |  | | --- | --- | | 103438) |  | |

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

**Быков Дмитрий Львович**— *прозаик, поэт, публицист, сценарист, литературный критик. Родился в 1967 году. Окончил факультет журналистики МГУ. Лауреат нескольких литературных премий, в том числе: «Большая книга», «Национальный бестселлер», международная премия им. А. и Б. Стругацких. Живет в Москве.*

**Невротик**

Разговоры о душевной болезни Маяковского вспыхивают нередко, но интереса не представляют: он был, конечно, невротик — но с полным сохранением самоконтроля, интеллекта, с безупречной нравственной шкалой. Иные полагают, что все эти неврозы были компенсацией огромного интеллектуального напряжения — увы, так не бывает: именно беспрерывная занятость, ежедневный плотнейший график были средством отвлечься от депрессии, от любых обсессий и от навязчивых мыслей о будущем, о старости, которой он боялся, и смерти, о которой предпочитал не думать вовсе. В свете его известного признания — двумя главными чертами своего характера он назвал строжайшую обязательность и ненависть к любому принуждению — смерть в самом деле возможна для него лишь как самоуничтожение: все остальное — жестокое и бессмысленное принуждение, цель которого ему непонятна. Отсюда постоянные мечты либо о бессмертии, либо о самоубийстве. Отсюда же и навязчивый страх старости. От всего этого отвлекала работа, и той же сосредоточенности на ней он требовал от других — но у других-то не было таких неврозов, их вполне устраивала и нормальная жизнь, и нормальная смерть. Холостяк — полчеловека. Все ради детей. Не нами началось, не нами и кончится. Такие уютные люди еще очень любят слова «спатки», «спатеньки». Засыпают они мгновенно и спят с храпом.

«Гнусно мне, рвотно мне, отойди от меня, сатана», — писал Блок, наблюдая чужой быт. В «Про это» содержится по этому поводу еще и более страстная тирада.

У Маяковского, насколько можно судить по мемуарам и письмам, было два особенно выраженных невроза — обсессивно-компульсивное расстройство, оно же синдром навязчивых состояний, и игромания, которая была, в сущности, лишь одной из форм все того же ОКР. Синдром этот особенно часто встречается у мужчин с высоким уровнем интеллекта, холостяков (48% случаев) и у людей с незаконченным высшим образованием — интересный показатель: видимо, высшее как-то приучает к более высокой самодисциплине. Маяков-ский — и, кстати, Хармс, у которого ОКР был еще мучительнее — попадает во все группы риска. ОКР выражается в том, что больной окружает свою жизнь огромным количеством трудновыполнимых заданий, условий, ритуалов, не наступает на трещины, не может пройти мимо стола или стула, не постучав по нему, не ложится спать без долгой и строго индивидуальной молитвы либо иной практики, — словом, живет в паутине тончайших обязательств. Это наверняка замечал за собой всякий, но у Маяковского тот самый случай, когда болезнь выходит наружу. Самая частая обсессия — мания чистоты, стремление постоянно мыть руки, страх прикасаться к дверным ручкам (протирание их перед этим), ношение с собою личной посуды — стаканов, вилок; это многократно подтверждено мемуаристами и у Маяковского, и у Хармса. Причины неясны, и вряд ли стоит тут углубляться в психиатрические материи: одна версия сводится к нарушениям в обмене нейромедиаторов (конкретно — серотонина), другая — павловская — к тому, что нарушено соотношение между возбуждением и торможением, и все это ровно ничего не скажет дилетанту. Есть версия, что ОКР чаще возникает у людей, склонных к особенному перфекционизму, не способных ничего закончить вовремя, — это так называемый анаксантический тип; нельзя сказать, чтобы Маяковский был перфекционистом в одежде или даже в стихах, — но в уборке квартиры, в наведении чистоты, безусловно, был. Лавут вспоминает несколько эпизодов, когда они чуть не опаздывали на поезд именно из-за обсессий или фобий Маяковского: один раз он на полчаса дольше, чем надо, наводил порядок в уже прибранной комнате, в другой раз не мог прервать бильярдную игру, пока не выиграл. Об игромании поговорим отдельно. Можно сказать, что мнительность у него прогрессировала — он становился подозрителен даже по отношению к друзьям, в «Хорошо!» шлифовал каждую деталь, опасаясь малейших и, в сущности, третьестепенных неточно-стей. Ревность и подозрительность во время романа с Полонской развились у него до того, что она не могла шагу ступить без его назойливой заботы.

Людям этого типа проще дать десять концертов в провинции, чем прове-сти одну ночь в пустой квартире. Почти все их дружбы или связи рано или поздно рвутся, ибо почти никто не способен соответствовать растущим, взаимоисключающим требованиям, новым и новым условиям. Возможно, своевременное обращение к психиатру помогло бы ему или хоть внушило бы утешительную мысль о том, что ничего особенного с ним не происходит — распространенность ОКР доходит до ста случаев на 100 000 человек (это тяжелые больные, а в легкой форме ОКР встречается сегодня у каждого двадцатого). Но у кого ему было лечиться — у Фрейда?

Что до игромании, она известна в двух формах: первая — одержимость азартными играми, происходящая либо от прямой корысти, либо от маниакальной сосредоточенности на самом процессе игры. Вторая — по сути, продолжение тех же обсессий, проистекающее от постоянной неуверенности в себе и, собственно, в своем праве на существование. Маяковский никогда не играл ради денег — его проигрыши ничтожны по сравнению с гонорарами, деньги вообще никогда не занимали его, они должны быть в некотором необходимом для жизни количестве, чтобы не думать о них постоянно, — и ладно. Все игры Маяковского — как правило, разновидность пасьянса, поиск ответа на императивный вопрос: да или нет. Это проистекает от непрерывно нарастающей, копящейся неуверенности в собственном raison d’etre, праве быть: Маяковский играет с приятелями в трамвайные билетики — у кого больше сумма цифр; с попутчиком — кто угадает количество шагов или шпал до столба; бильярдом он увлекался скорее эстетически — «отращиваю глаз», но если доходило до пари, играл до тех пор, пока не отыгрывался. Тут опять суеверие: нельзя уйти проигравшим. Значит, дальше в жизни все пойдет по нисходящей, сплошные проигрыши. И он мучил соперника, заставляя терпеть бесконечные отыгрыши — на бильярде, где чаще выигрывал, или в карты, где особенно удавался ему покер. Шахматы не интересовали его совершенно — там играешь не с судьбой, а его, как и суеверного Пушкина, больше всего интересовал именно прямой контакт с ней, ее ответы на свои вопросы. Каждому из нас случалось — особенно в моменты крайнего нервного напряжения или в ожидании неясной, но ощутимой опасности — просиживать ночами за пасьянсом, обычным или компьютерным, перекладывать его, пока не сойдется; оторви нас кто-нибудь в такую минуту от ничтожного и бессмысленного, в общем, занятия — и мы будем уверены, что упустили спасение, а потому с крайней неохотой отвлекаемся на какие-то реальные дела. Как знать, может быть, поэтам и прочим жертвам ОКР присуще особо тонкое чувство реальности, они ощущают неочевидные связи, и Маяковский понимал, что если он выйдет из квартиры минутой раньше, то попадет под трамвай или машину, мало ли. О подобной зависимости от внешних, алогичных примет у Набокова написаны «Signs and symbols» — вероятно, лучший его англоязычный рассказ, а Ирина Одоевцева так вспоминает о Тэффи:

«Мы возвращаемся с прогулки. Со слишком большой прогулки для нее. Я забыла, я не подумала, что такой "спортивный пробег" в семь километров ей не по силам.

— Надежда Александровна, вы устали? — спрашиваю я.

Она качает головой.

— Нет, не то. Или все-таки устала. Но не от прогулки только, а оттого, что на этой несносной улице столько домов и все высокие. А я должна сосчитать, сколько окон в каждом этаже. Утомительно!

Я удивлена.

— Почему вы должны считать окна?

Она пожимает плечами.

— Разве я знаю, почему и зачем? Должна и все. Иногда не могу на улицу выйти — сейчас же обязана считать окна — четное или нечетное число их. Нечетное — да. Четное — нет. Четное приносит мне счастье. Я и номера автомобилей считаю. Но теперь, слава Богу, автомобилей почти нет. А в Париже просто беда. Идешь и головой крутишь: то на окна, то на автомобильные номера смотришь, легко самой под автомобиль угодить. Не каждый день это со мной. Но последнее время все чаще. Очень тяжело это и неприятно. И мучительно».

Маяковский, играя однажды в Тифлисе на бильярде с Ираклием Гамрекели, не отступал до тех пор, пока не выиграл, — и успел на вокзал за три минуты до отхода поезда. Страшно огорчали его и карточные проигрыши. Ему начинало казаться в такие минуты, что Бог — или та сила, которая мерещилась ему на месте Бога, — отворачивается от него, обрекает на неудачи. Острое чувство опасности, постоянно таящейся рядом, — лейтмотив его ранней лирики, когда он еще бывал откровенен с читателем. Вообще эта тема — обсессии, навязчивости, ощущение чьего-то постоянного недоброжелательного внимания — редко просачивается в его стихи: потому, вероятно, что профессиональная сфера — вообще последняя, которая не хочет уступать болезни. Профессионализм, доведенный до автоматизма, спасает от суеверия или, по крайней мере, приостанавливает его. Здесь разгадка особого пристрастия Маяковского к срочной работе, к поденщине, к газете — когда текст надо сдать кровь из носу к установленному времени; отсюда же его мечта о том, чтобы «в дебатах потел Госплан», давая ему задания. Ведь такая работа — срочная, неотменимая — служит внешним оправданием для отказа от бесчисленных, изнурительных ритуалов, от перестановки вещей на столе, от тысячного наведения порядка в пустой комнате... Вот почему он цеплялся за людей: при них неловко проделывать все эти «танцы», перестановки и перекладки. Если ты все время занят — и притом работа срочная, без которой сорвется вечер или не выйдет газета, — у тебя есть аргумент в постоянном споре с собой: Маяковский потому и навешивает на себя такое количество обязанностей перед другими, чтобы не давать постоянного отчета своему соглядатаю, личному черному человеку. У невротика одно спасение — подменять вымышленную угрозу реальной: если мы недостаточное количество раз передвинем предметы на столе — может случиться ужасное и непонятное, но если мы не сдадим текст в номер — произойдет вполне реальный скандал, а то и штраф. Вот почему большинство невротиков — трудоголики, и на качестве их работы неврозы никак не сказываются. Это порождает миф о том, что неврозы — не более чем распущенность, а в душе-то все жертвы ОКР — абсолютно здоровые люди, воду на них можно возить.

А поскольку жертвы ОКР в большинстве своем — пациенты застенчивые и стыдливые, они способствуют распространению этого мифа. Думаю, и Маяковский охотнее согласился бы на ярлык «распущенность», нежели на объективный диагноз. Тем более, что в официальный реестр психических заболеваний его невроз был внесен лишь в 1989 году.

**1927. Последний год  
1.**

Причины катастрофы Маяковского очевидны: от самоубийства и безумия удерживала его единственная, самая надежная аутотерапия — творческая. Когда доступ к этой аутотерапии исчез, пропало и то шаткое душевное равновесие, в котором он умудрялся себя поддерживать. Когда у поэта пропадает доступ к единственному источнику жизни и гармонии, он начинает вести существование калеки, поскольку в жизни ровно таким калекой и является: обостренное восприятие, гипертрофия мельчайших обид, мнительность, зависимость от чужих мнений, панические приступы — все это необходимый инструментарий для сочинительства, но невыносимый груз для жизни. Поэт оказывается в положении золотоискателя, обремененного страшным количеством тяжелого инструментария — но золотой жилы нет, и весь этот груз он тащит на себе напрасно. Начинается множество имитационных мероприятий — попытки приблизиться к творческому процессу, сочинив рекламу для магазина или лозунг для пролетария, который, вот беда, никак не хочет мыть руки; но все это лишь усугубляет депрессию, поскольку не дает контакта с творческим Я. Все разговоры о вдохновении, музе, внезапных приливах творческой энергии — лишь робкие синонимы для очень простой, в сущности, вещи: сочиняя, поэт общается с этим самым творческим Я, которое все видит, слышит, знает, но доступ к нему тщательно закрыт. Эта вторая личность не выдержала бы и часа в мире, в котором мы живем, и потому контакт с ней возможен лишь точечно — дальше текст уже дорабатывается технически. Вот с этой личностью, вечно страдающей и все понимающей, Маяковский больше не контактировал, она ушла на недостижимую глубину, потому что мир стал ей невыносим окончательно.

Говорить о причинах творческого кризиса Маяковского следовало бы в контексте всеобщего творческого кризиса, охватившего тогда советскую поэзию — да, пожалуй, и прозу: Есенин повесился, Мандельштам ушел в переводы и литобъединение при «Московском комсомольце», Пастернак — его спасало душевное здоровье — героически выстраивал поэтический нарратив, «проедая гору» поэмы «Лейтенант Шмидт», это собственное его выражение. Цветаева за границей пишет все меньше — вторая половина двадцатых и для нее стала периодом молчания; Ахматова пишет по стихотворению в год, и то не во всякий. Сельвинский перепевает достижения и приемы «Улялаевщины», сочиняя откровенно идиотский роман в стихах «Пушторг». Поэзия второй половины двадцатых уродливо деформируется — в этом уродстве есть свое очарование, как в изогнутой карельской березе, но болезнь есть болезнь, и поэзия обэриутов стоит чрезвычайно близко к безумию. Пользуясь приемами Хлебникова, она лишена главного в нем — хлебниковской утопии: собственно, у обэриутов никакой утопии уже нет, «Торжество земледелия» Заболоцкого по отношению к хлебниковским мечтам о переустройстве земшара откровенно пародийно, стих выдает это, хотя автор искренне пытается поверить в собственные фантазии.

Есть формы жизни, выживающие под немыслимыми давлениями: так выживает абсурд, так существует в посленэповской России гротеск «Столбцов» и возникают мистерии Введенского, в которых все о смерти, — но лирическая поэзия в этом мире гибнет, и Маяковский перестал писать лирику вовсе не потому, что избрал не тот путь. Можно было любить советскую власть, а можно — ненавидеть, поэзия дышит, где хочет, она может вдохновляться коммунистическими утопиями, а может — утопией отдельного, частного существования, и вообще убеждения поэта играют тут последнюю роль. В атмосфере постоянного страха и унижения лирика не существует, и Маяковский здесь — лишь один из многих. Писать он не может исключительно потому, что каждый день, каждый газетный лист приносит сообщения о новых арестах, посадках, публичных судах, разоблачениях, ограничениях, расстрелах, высылках, — словом, обо всем том, что Маяковский ненавидит особенно глубоко и страстно, обо всем, чего он не переносит органически. Сказав Катаняну в марте 1930 года о том, что самое страшное в мире — судить и быть судимым, он выразил то, что составляет основу, тайную суть его личности, и в этом-то смысле он и остается поэтом прежде всего. Он может сколько угодно призывать к уничтожению врагов советской власти и даже лично участвовать в травлях, как было в истории с Пильняком и Замятиным; он может писать гневные и, пожалуй, довольно фальшивые тексты вроде «Господина "народного артиста"», но сами расправы — теперь уже физические — никогда не представлялись ему нормальным стилем государственного управления. Война — ладно, война все списывает, в войне рискуют обе стороны; но когда рядом с тобой постоянно работает государственный пресс, уничтожающий беззащитных и бесправных, — жизнь становится невозможна, а сама мысль о творчестве кощунственна. Маяковский не перестал верить в советскую власть — думаю, до конца; но ему стало нечем дышать. Он еще не связывает это напрямую с теми идеями, которые десять лет так самоубийственно защищает, — но не может не видеть, что к десятилетнему своему юбилею эта революция, которая была единственным смыслом его жизни, пришла совершенно переродившейся. Ошибкой и непростительным упрощением было бы думать, что советская власть вообще ничем, кроме репрессий, не занималась с самого своего рождения; еще б*о*льшая ошибка — думать, что репрессивный уклон начался с «года великого перелома», с проклятого двадцать девятого. Единственным содержанием всей второй половины двадцатых были именно расправы, суды, выявление новых врагов — в сущности, утопия кончилась уже при появлении НЭПа, но НЭП позволял хотя бы дышать. С двадцать пятого дышать уже нельзя; насквозь проюбилеенный двадцать седьмой — год окончательного прощания с иллюзиями. Все попытки оправдать происходящее ни к чему не приводят, как бессмысленно во время дождя кричать о благотворности холодных обливаний: все равно мокро. Маяковский не может писать потому, что не может дышать. Истинное его завещание — не «Во весь голос», совершенно мертвый текст, а «Хорошо!». И смысл названия этой поэмы очевиден — ведь первоначально Маяковский назвал ее «Октябрь», но потом выбрал другое название с другим смыслом. «Хорошо!» — предсмертное благословение Блока, и об этом его прощальном слове сам Маяковский писал в некрологе: «Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: "Нравится?" — "Хорошо", — сказал Блок, а потом прибавил: "У меня в деревне библиотеку сожгли"».

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать».

Поэма Маяковского — такое же предсмертное «хорошо», сказанное у Детского подъезда. Только не «библиотеку сожгли», а революцию убили, а так — все хорошо.

Аналогий и параллелей с «Двенадцатью» тут множество, главная — амбивалентное отношение к эпохе, в которой прекрасное сочетается со зверским. Никогда, нигде больше Маяковский не был так откровенен в описании собственной трагедии: «Хорошо!» — поэма жестокая, в ней славословия революции — немногочисленные, кстати, и не слишком громкие — сочетаются с редким по объективности рассказом о жестокости и мрачности эпохи. Больше того: в ней есть и тоска по «сожженным библиотекам», и предсмертное благословение новым временам, в которых автор уже себя не видит; девятнадцатая главка в этом смысле, пожалуй, лишняя — но образцовая ее фальшь показательна; да, таков голос новой эпохи. Андрей Синявский первым заметил внутренний диалог: восемнадцатый год — «Левый марш» с его рефреном «Левой, левой, левой!». Двадцать седьмой — ответ самому себе: «Жезлом правит, чтоб вправо шел. Пойду направо, очень хорошо!». Но чем громче это рефренативное «хорошо», тем видней сожженная библиотека.

**2.**

27 июня 1926 года в Одессе произошло одно из самых важных и приятных знакомств в жизни Маяковского. Перед выступлением во Дворце моряка он нервно ходил по сцене, по обыкновению катая папиросу во рту. Билеты продавались вяло. За полчаса до выступления к нему подошел невысокий, отменно вежливый молодой человек лет тридцати:

— В Одессе говорят, вы собираетесь в Крым?

— Правильно говорят, собираюсь.

— Не хотите выступить там?

— Кто там пойдет меня слушать, если я здесь зала не собрал?

— Мне кажется, на курортах обязательно будут слушать. Дело не в вас, а в неправильной организации.

— А вы что, беретесь организовать правильно?

— Мне кажется, я мог бы...

— Хорошо. Завтра ровно в час приходите ко мне в «Лондонскую».

Не опаздывайте.

Так в его жизни появился человек, с которым он, пожалуй, в конце двадцатых провел больше всего времени — больше, чем с любым писателем, и уж никак не меньше, чем с Бриками. Организатором его выступлений и спутником в разъездах стал Павел Лавут, увековеченный в шестнадцатой главе «Хорошо!» и написавший о Маяковском едва ли не самые доброжелательные и достоверные мемуары — «Маяковский ездит по Союзу».

В двадцать шестом Лавуту было двадцать восемь, он успел попробовать себя как драматический актер в Харькове и Одессе, выступал как чтец-декламатор и даже пел — кому, как не ему, было оценить артистизм Маяковского на эстраде? В театральной его карьере случилась пауза, и он решил попробовать себя как импресарио. Маяковский ухватился за его предложение не только потому, что откровенно злился на дурную организацию вечеров, не только потому, что эти вечера были для него единственным, помимо гонораров за стихи, источником регулярного дохода, — но и потому, что в это время насущнейшей необходимостью для него становится беспрерывная езда. Это способ забыть о кризисе, оправдать собственное существование — вот, езжу, работаю, занят, слушают, аплодируют! — а заодно замена движения вглубь беспрестанным расширением гастрольных маршрутов: вместо литературного движения — транспортное, но чтобы заглушить отчаяние, и это годится. В Крым Маяковский отправился вместе с Лавутом, исполнявшим обязанности его гастрольного директора, литературного секретаря, а по сути — и психоаналитика. С ним он проехал весь юг страны и всю среднюю Россию, с ним разговаривал, обедал, играл в карты в бесконечных поездах, с ним был откровенен, как ни с кем — поскольку именно попутчику, часто случайному, мы готовы выболтать всю жизнь.

С Лавутом ему действительно повезло — прежде всего потому, что Лавут был действительно очень хороший человек: обязательный и точный работник, идеальный организатор, тактичный друг. Маяковский в последние годы тосковал не столько по отцовству, сколько по чувству старшинства, по младшему другу, которому можно было бы рассказывать о собственной юности, с иронической назидательностью давать советы, опекать его, избавляться с ним от груза воспоминаний, которые любого начинают давить годам к тридцати пяти, — а расскажешь, и легче; ему нужен был именно младший собеседник, поскольку рове-снику всего не расскажешь, и вдобавок у ровесника свои беды сходной природы. У Маяковского не было наследника и школы — в ЛЕФе он первый среди равных, не более. Отсюда его забота о молодом одессите Семене Кирсанове, которому дозволяется и трунить над благодетелем, и задирать его — в точности как Маугли задирает Балу; и дружба с Львом Кассилем, начинающим журналистом и детским прозаиком. Кирсанов впоследствии рассорится с Маяковским после его вступления в РАПП, напишет стихи о том, что хотел бы соскрести с руки следы его рукопожатий, а четыре месяца спустя будет истерически рыдать на его похоронах; Кассиля Маяковский сам отстранит, разочаровавшись («Он должен мне за папиросами бегать, а он на выставке гвоздя не вбил!»). Лавут останется при нем до конца, их отношения не будут омрачены ни одной вспышкой раздражения со стороны Маяковского, и даже вежливый, но твердый антрепренерский нажим — когда усталый Маяковский хотел отменить выступление, а билеты уже были распроданы — всегда Лавуту прощался. Дело, вероятно, было в том, что дружба литераторов рано или поздно всегда омрачается борьбой тщеславий — а Лавут любил Маяковского с идеальным бескорыстием, без тени соперничества. Вообще отношения с творцами из других цехов — композиторами, художниками, артистами — складывались у Маяковского лучше, чем ревнивые дружбы с коллегами: тут не было конкуренции — чистое взаимное уважение мастеров.

Лавут действительно наладил творческие вечера — бегал по местным редакциям, давал рекламу, вместе с Маяковским рисовал афиши; дело у них пошло. Характернейшая деталь: Лавут предложил подписать с Маяковским договор. Тот решительно отказался, и все их деловые отношения четыре года держались на честном слове. «Если подпишу договор — могу нарушить, а устно — не подведу никогда». Эту реплику Лавут цитирует в воспоминаниях, и Маяковский узнается в ней безошибочно.

Они отплыли из Одессы в Ялту на пароходе «Ястреб» 28 июня. Перед отплытием Маяковский увидел в одесском порту пароход «Теодор Нетте» и две недели спустя закончил одно из самых известных поздних стихотворений — «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». Это вещь трогательная и обаятельная, хотя уже испорченная финальной риторикой — «Чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, в строчки и другие долгие дела»; но по большому счету деклараций тут нет, есть живая тоска по собственной молодости. С Нетте Маяковского познакомил Роман Якобсон, опоязовец, один из любимых собеседников — и «напролет болтал о Ромке Якобсоне» (уже два года как эмигрировавшем в Чехию) ничуть не было преувеличением. Дипкурьер Нетте любил и знал литературу. Маяковский вместе с ним ехал в дипломатическом купе в Париж в мае 1925-го — «Думал ли, что через год всего встречусь я с тобою — пароходом?». По большому счету «Товарищу Нетте» и «Разговор с фининспектором» — два стихотворения этого лета — автоэпитафии. В «Нетте» Маяковский мечтает встретить смертный час так же, как дипкурьер, а в «Фининспекторе» вполне по-базаровски предрекает: «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдёт над грядущим без нищих и калек, я уже сгнию, умерший под забором вместе с десятком моих коллег». Перспектива в любом случае трагична — не от пули, так под забором; мирная чинная кончина даже не рассматривается. В «Нетте» одна действительно очень хорошая строфа — в более поздних стихах и то уже редкость:

За кормой лунища.   
                          Ну и здорово!   
Залегла,   
          просторы надвое порвав.   
Будто навек   
                 за собой   
                                  из битвы коридоровой   
тянешь след героя,   
                             светел и кровав.

Коридоровая битва — не совсем точно: Нетте был убит в вагоне, на верхней полке, успев смертельно ранить одного из нападавших (на него и Махмасталя напали 5 февраля 1926 года в поезде, следовавшем в Берлин через Латвию; Махмасталь выжил, доехал в поезде до Риги, никого не впуская в купе, и даже в Риге угрожал открыть стрельбу, пока из полпредства не явился за документами человек, которого он знал в лицо. Только тут дипкурьер позволил себе потерять сознание. В тридцать седьмом его — тогда завхоза советского посольства в Турции — взяли, в тридцать девятом выпустили, и в сорок втором он своей смертью умер в эвакуации; пароходов в его честь не называли).

В Крыму Маяковского ждал скандал: Лавут впоследствии считал доброй приметой именно то, что совместная их работа началась с неудачи, дальше все пошло безупречно.

Выступление Маяковского в Севастополе организовывали члены Международной организации помощи борцам революции Медяник и Кулаков, от которых в истории остались только фамилии в записной книжке Маяковского. Организовали плохо, публики в большом зале клуба имени Шмидта набралось не больше сотни человек, организаторы сослались на жадность и «рвачество» Маяковского, в зале начался топот и свист, и публика устремилась на выход. В фойе, пытаясь их остановить, Маяковский вскочил на стол и, размахивая палкой, перекрикивал шум: он не требует гонорара, он готов выступить бесплатно! Никто его слушать не хотел. Ночь он провел без сна, а утром отправился в райком, где убедительно нажаловался на организаторов, привлекая Лавута в свидетели; больше того — он отправил письма в «Маяк коммуны» и «Красный черноморец». Райком взял сторону Маяковского — да и мудрено было не взять: какое рвачество, когда он готов был читать бесплатно в полупу-стом зале? Характерна тут его щепетильность: кому какое дело до сорванного провинциального концерта? Нет, он через газеты извиняется перед теми, кто купил билет, и разоблачает тех, кто сорвал лекцию. Не то пойдут сплетни о «рвачестве» — а сплетни он ненавидел еще больше, чем питье из чужого стакана.

Дальше Лавут взял дело в свои руки, и до конца жизни Маяковский уже не прекращал «менестрелить», как называл он езду с докладами и вечерами. В серебряном веке писательские турне были обычной практикой, но в двадцатые такое мог себе позволить один Маяковский — и не потому, что у него был грамотный помощник, а потому, что никто другой не собрал бы зала. Отношения у них с Лавутом были необыкновенно трогательные — как у старшего брата с младшим; Лавут тактично сохранял дистанцию, не панибратствовал, не пытался назойливыми шутками отвлечь Маяковского от мрачных мыслей — и Маяков-ский платил ему самой искренней привязанностью. Некоторые эпизоды трогательней, чем любая любовная сцена: 7 августа 1929 года, в Мисхоре, в гостинице «Марино» Лавута настигла печеночная колика. «Я едва двигался. Он довел меня до лестницы, взял на руки, донес до самой постели и, как бы извиняясь, прошептал:

— Теперь пришла моя очередь поухаживать».

Лавуту он надписал «Хорошо!», оформив надпись в виде типичной афиши для собственного выступления: вместо лозунгов к докладу выписал города, где они вместе побывали, а в центре нарисовал цветочек. Лавут спросил, что сей цветочек означает.

— Цветочки всегда говорят о хорошем и симпатичном, цветочек закрепляет, обещает и обобщает.

Оно, конечно, совместные путешествия — особенно командировки — всегда сближают, но только по истории его дружбы с Лавутом видно, как ценил он хорошее отношение и как на него отвечал. Шкловский вспоминает, как он напевал под нос: «У коровы есть гнездо, у верблюда дети, у меня же никого, никого на свете!». Невыносима, вероятно, была его тоска по счастливой семье, какую он застал в первые годы жизни, тоска по семейственности вообще — и можно представить, каким бы он был отцом! Я даже думаю, в какой-то момент воспитание ребенка, фанатичная забота о нем сделались бы для него важнее жены, как бывает со многими одинокими, трудными в общении людьми: иные старые партийцы так делали — не женились, потому что семейного быта с ними не вынесла бы ни одна женщина, а усыновляли ребенка и всю душу вкладывали в его воспитание. Такой персонаж, списанный с Арона Сольца, описан у Трифонова в «Исчезновении» под именем Давида Шварца, да и мало ли их было! Маяковский считается отцом двух детей — Глеба-Никиты Лавинского (1921—1986), с которым его родство ничем не доказывается, кроме исключительного внешнего сходства и семейной легенды, вполне, впрочем, правдоподобной, — и Патрисии Джонс; с обоими ему почти не удавалось видеться. Глеб-Никита Лавинский (его так назвали потому, что отец и мать не сошлись насчет имени, так что в паспорте по революционным временам записали оба) вспоминает, как Маяковский зашел к ним, вынес его на балкон, тот испугался — высоко, — а Маяковский ему говорил, успокаивая: ты вниз не смотри, ты вверх смотри, тогда не страшно! А как он растил бы дочь, как дрожал бы над ней! Ух, случись у нее ухажер — плохо было бы тому человеку. А как он растил бы сына, как учил бы его живописи, показывал бы, как растирать краски, «я дал бы вам жиркость и сукна» — хорошо было бы тому человеку! Но за всю его жизнь нашелся один человек, способный выносить его и заботиться о нем много суток подряд, и это был Павел Ильич Лавут.

— Вы не против, если я вас упомяну в «Хорошо!»? «Мне рассказывал грустный еврей Павел Ильич Лавут»...

— Что еврей — ладно, но почему грустный?

— А как иначе? Хотите «знакомый»? Но знакомых много... Может, «тихий»?

На «тихого» Лавут согласился, хотя дрался как лев, когда Маяковского пытались оскорбить, не выполняли условий договора, плохо встречали, не верили, что он болен, и присылали врача, дабы убедиться, что выступление отменяется из-за гриппа, а не из-за капризов... Маяковскому еще приходилось его урезонивать — «тихий еврей» преображался и только что ногами не топал.

...Аудитория, которую он собирал, далеко не всегда была благожелательна — и чем дальше, тем агрессивней (начиная с двадцать девятого, он уже не столько рассказывает и читает, сколько отбивается; на вечерах начинается прямое хамство, беспрерывные вопросы о зарплате, упреки в «непонятности» и литературном хулиганстве — часто в тех же самых городах, где за год до того его принимали восторженно). Часть записок сохранилась в архиве Маяковского — всего он собрал порядка 20 000, думая написать публицистическую книгу «Универсальный ответ». Потом к этому замыслу охладел — поняв, видно, что дураков не убедишь, а публикация записок от умных будет выглядеть хвастовством; подобную книгу выпустил в 1929 году Михаил Зощенко — «Письма к писателю», — и горько в ней раскаивался, ибо получилось, что он собственного читателя выставил идиотом. Между тем цель у него была самая простая — показать, что его стиль не выдумка, что новая страна в самом деле так говорит и пишет. То ли Маяковскому не захотелось повторять зощенковский ход, то ли публикация записок в самом деле шла бы в разрез с его любимой мыслью о том, что аудитория культурно растет: духовные потребности должны якобы увеличиваться по мере удовлетворения материальных... Но то, о чем его спрашивают в конце двадцатых, уже не просто глупо, а оскорбительно: «А скажи-ка, гадина, сколько тебе дадено?» — «Что вы хотели сказать тем, что выступаете без пиджака?» «Маяковский, почему вы все хвалите себя?». И отвечать остроумно на этот бред уже попросту невозможно — как известно, трудней и бессмысленней всего доказывать очевидное. «Почему провалился "Клоп"?» («Клоп», в отличие от «Бани», не проваливался ни в одной постановке). «Голос ваш сочен, только противен на вкус, потому-то я в Сочи вами не увлекусь». «Ваш доклад — не лекция, а приятное времяпрепровождение» (этим курортникам, вероятно, хотелось чего-нибудь уныло-познавательного, было бы ощущение, что культурно выросли).

Со временем выступления из любимого заработка и лучшего способа проверки новых текстов превратились в пытку, и Маяковский начал отказываться от приглашений, чего раньше почти не бывало; однако двадцать седьмой — пик его гастрольной активности, и на первых порах это новое средство помогало. В октябре двадцать шестого они успешно проехали Харьков (дважды), Киев, Полтаву, Днепропетровск, в ноябре — Воронеж, Ростов (с заездом в Таганрог), Новочеркасск и Краснодар, где собирали в клубах полные аудитории на лекции «Мое открытие Америки» и «Поп или мастер?». В двадцать седьмом Лавуту уже казалось, что дома Маяковский бывает только случайно, а настоящее его рабочее место — железнодорожный вагон. И точно — в Москве он теперь появляется эпизодически. В январе Луначарский выдает ему командировочное удостоверение — для лекций в Поволжье, Закавказье и на Кавказе. Лекционный календарь Маяковского поражает воображение: двужильность, да и только.

17—18 января — три выступления в Нижнем Новгороде (доклады «Лицо левой литературы» и «Идем путешествовать», во втором отделении чтение американских стихов и ответ на записки плюс разговор с литературной группой «Молодая гвардия»).  
20—22 января — четыре выступления в Казани.  
24 января — Пенза (два доклада, между ними у себя в гостинице принимает набившихся в номер рабкоров, общим числом до 50).  
26—27 января — Самара.  
29—30 января — Саратов.  
18 февраля (в Москве прожил меньше месяца) — лекционная поездка на юг.  
18 февраля — Тула.  
19—20 февраля — Курск.  
22—23 февраля — Харьков (3 выступления).  
24—27 февраля — Киев (3 выступления).  
28 февраля — еще один вечер в Харькове.  
24 марта (меньше месяца в Москве) — лекционная поездка на запад:  
25 марта — Смоленск.  
26 марта — Витебск.  
27—29 марта — Минск (4 выступления).  
15 апреля (после двух недель в Москве) — заграничное турне:  
16—17 апреля — Варшава.  
18—28 апреля — Прага (2 выступления).  
29 апреля—9 мая — Париж (2 выступления; во время вечера в кафе «Вольтер», где он уже читал в ноябре прошлого года и где его приветствовала Цветаева, — эмиграция пытается сорвать вечер, но Маяковский почти без напряжения перекрикивает гвалт).  
10—12 мая — Берлин.  
12—19 мая — Варшава.  
12 июня (месяц в Москве) — поездка на север.  
12 июня — вечер в Твери.  
14 июня — вечер в Ленинграде.  
23 июля получает у Луначарского командировку для поездки на юг: Украина и Кавказ:  
25 июля — Харьков.  
27 июля — Луганск.  
29 июля — Донецк.  
31 июля — Харьков.  
2—4 августа — Севастополь, оттуда — Ялта, Алушта, Гурзуф, Алупка, Евпатория, Симферополь, Ливадия, Симеиз, снова Ялта — всего до 31 августа 18 выступлений.   
3—6 сентября — Кисловодск, Пятигорск (Железноводск пришлось отменить — Маяковский заболел-таки и три дня отлеживался). 11 сентября — Ессентуки, 13 — Кисловодск.  
16 ноября (долгая пауза вызвана участием в торжествах по случаю десятилетия Октября; «Хорошо!» он в это время читает больше 20 раз — целиком и в отрывках) Луначарский вновь выдает ему удостоверение, на этот раз для гастролей с чтением «Хорошо!», и 20 ноября Маяковский выезжает сперва на Украину, потом на Кавказ и в Закавказье:   
21—22 ноября — Харьков.  
23 ноября — Ростов.  
24—27 ноября — Новочеркасск (3 выступления).  
28 ноября — Нахичевань.  
30 ноября — Армавир.  
4—7 декабря — Баку (7 выступлений, два из них в цехах, где приходится перекрикивать трансмиссию).  
9—16 декабря — Тифлис (6 выступлений).  
Ну и что это такое? Зачем это?

Понятно бы еще, если бы из чистой корысти, — но большая часть или, по крайней мере, половина этих выступлений происходят совершенно бесплатно, в порядке популяризации ЛЕФа либо ради культурного просвещения масс: он читает на заводах, взбираясь на станки, во время обеденных перерывов. Можно допустить, что эти поездки дают ему новый материал для творчества, — но не дают, вот в чем проблема; стихотворение «По городам Союза» — которое набрали в «Известиях», но забраковали и напечатали в результате в «Молодой гвардии» — далеко не лучшее у него, и большинство стихов, написанных в этих поездках, ничего не добавляют к тому, что он об этих же местах писал раньше. Сравним «Баку» 1923 года — с его почти эротическим образом города, по которому «машинами вздыхают миллионы поршней и колес, поцелуют и опять целуют, не стихая, маслом, нефтью, тихо и взасос», и диптих 1927 года о том же Баку, о мистере Детердинге, который подбирается к нашей нефти. Генри Детердинг, конечно, неприятный был человек, но зачем же стихи писать? Все отчеты Маяковского о поездках — дежурные отписки, людей не видно, названы самые общие приметы мельком посещенных городов, и в конце каждого вечера приходится отвечать на одни и те же записки. «Массам непонятно». Кому непонятно, товарищи? Поднимите руку! Поднимаются две руки. Кому понятно? Лес рук. Все ясно. «Маяковский, после вашей смерти вас никто не будет читать». Что-то почерк знакомый. У вас нет родственников в Гомеле? Меня там об этом уже спрашивали. Зайдите через сто лет, поговорим.

Да, он видит рабкоров — но все эти рабкоры пишут плохие стихи, читают ему, он всем советует не перепевать старое, а писать по-своему, и лучше бы у поэта оставалась рабочая профессия, а то он от жизни оторвется — и ни одной поэтической дружбы у него не завязывается, и ни одного нового имени он из этих командировок не привозит; Лавут однажды решил подслушать, что говорят расходящиеся зрители. Говорят в основном три вещи: 1) «Ну и голосина!» 2) «Какой нахал!» 3) «Чешет-то, чешет — без запинки!». Маяк хмуро выслушал, бросил: «Ладно. Ругня — это шлак. Главное, что ходят, слушают, думают». Но эстрада коварна именно тем, что ходить-то они ходят, а вот серьезное — действительно заставляющее думать и расти — им не очень-то прочтешь, зал заскучает, да и не всякую поэзию поймешь со слуха. Чаще других он читает «Есенину», «Горькому», «Нетте» — стихи компромиссные, где есть и плакатность, и глубина; но лирику там не прочтешь, а главное — ее в таком ритме не напишешь. Если бы он просто ездил, «дивясь божественным природы красотам», это при определенном темпераменте еще может быть творческим стимулом; но если каждый день по два-три раза собирать аудиторию, удерживать ее внимание, повторять собственные тезисы или отвечать на вопросы, большей частью глупые, вроде «что такое рифма», попросту не успеваешь заметить города, раскинувшегося вокруг. Да еще и холод, как в Нижнем, когда он едва собрал треть Гостеатра («Зато каждый — на вес золота!» — сомнительное утешение для себя и публики). Да жара, как в Луганске, когда не выдержала даже его железная самодисциплина, и он попросил Лавута перенести выступление на осень, но тот оказался непоколебим. Да поезда, вечно опаздывающие, да гостиницы, в которых он один, да вопросы «Сколько вы зарабатываете докладами?» или «На чьи деньги вы ездите в Париж?» — на что следует гениально-злобный ответ:

— На ваши!

В чем смысл этой лихорадочной активности? Не думает же он в самом деле, что научит всех поголовно слушателей понимать стихи? Да и что ему толку от их понимания — неужели это приблизит их к идеальному советскому гражданину? Может, идеальному-то гражданину и не нужны никакие стихи? Лавут назвал 1927 год «болдинским» — но в этом году не написано ни единого стихотворения, которое не стыдно было бы включить в «Избранное». Зато — страшное количество газетной халтуры. Исключение, конечно, — «Хорошо!», вещь неровная, но местами блистательная; но неужели он хуже справился бы с ней в Москве?

Есть три возможных объяснения этим бешеным разъездам. Первое и самое очевидное — подмена внутренних перемен внешними, о чем тут уже говорилось; вместо того, чтобы «глубже забирать в себя земляным буравом», как Пастернак советует Табидзе, он бесконечно расширяет ареал своей деятельности, но никак не меняет ее по сути. Правда, он надеется освоить в искусстве новые территории — «драму», «роман», — но не пишет в итоге ни драмы, ни романа. И не потому он отказывается их писать, что ему некогда, что все время отнимают поездки и т. д., — а потому, наоборот, он ездит, что не хочет и не может написать ни драмы, ни романа. Об их замыслах мы в свой черед расскажем, горько пожалев о неосуществленности двух больших вещей, которые могли бы его спасти.

Меньше всего хочется допускать, что Маяковским двигали материальные стимулы. Да, на нескольких вечерах, огрызаясь, он объяснил, что работа поэта должна высоко оцениваться, что он не может всю жизнь выступать бесплатно, что у него должен быть критерий собственной полезности — а таким критерием выступают сборы; но мы знаем, что Маяковский всегда предпочитает выступить бесплатно или задешево, нежели наносить урон собственной репутации, подставляясь под упреки в «рвачестве». Проще предположить, что дорога гипнотизирует Маяковского, отвлекает от мыслей о тупике, в который зашла не только его собственная жизнь, это бы полбеды, а вся страна, которая об этом уже догадалась. И весьма возможно, что именно в этих поездках Маяковский бессознательно ищет ответа — а вдруг не тупик, а вдруг Москва еще не вся страна и вокруг нее все иначе? Вдруг где-то есть прекрасная молодежь и настоящий читатель? Ужасно видеть, что до этого читателя — который действительно есть и ходит на его вечера — попросту еще не добралось то, что уже так заметно в Москве: разочарование, озлобленность, скука.

Вторая версия — бездомность, безбытность: если уж вести бивуачную жизнь — то в дороге, зарабатывая при этом деньги, а не в собственном выстуженном гнезде. В Москве Маяковский уже совершенно не дома, Брики живут собственной жизнью и, кажется, с облегчением воспринимают его отлучки; у Лили Юрьевны заканчивается роман с режиссером Львом Кулешовым, чуть не стоивший жизни его жене Александре Хохловой, и намечается роман с Виталием Примаковым, впоследствии российским военным атташе в Афганистане и Японии. Друзья частью отошли от него, как Пастернак, частью надоели ему самому; в наступлении полного литературного одиночества он признавался еще в «Юбилейном». Московские нравы — и литературные, и партийные, и даже газетные — нравятся ему все меньше: поездки становятся бегством от тоски. В Москве ему буквально нечего делать — отсюда и постоянные требования к редакциям: давайте задания! Передавайте письма — буду переделывать в фельетоны! Маяковский не выносит праздности — отсюда фанатичная, превышающая всякую необходимость работа в «Окнах РОСТА»: если он не участвует в великом деле или хоть не занят каждую минуту — подступает собственный внутренний хаос, некуда деваться. В Москве он сейчас не нужен, или по крайней мере там нет ни одного проекта, способного его всерьез воодушевить и занять все его время. Поездки — новые «Окна», новая попытка отвлечься от себя. Раньше спасала лирика — но лирику он сейчас писать не может: воздух не тот. Мандельштам ведь тоже не только ради заработка возится с рабкорами в «Московском комсомольце». Невротик должен быть занят постоянно — иначе он сойдет с ума.

Есть, однако, и третья возможная причина. Маяковский много ездил с футуристами, но это было тринадцать—четырнадцать лет назад, и страны он тогда не видел толком, потому что в этом возрасте все еще заслоняет собственная личность, собственные желания и кризисы. Возможно, он примеряет теперь новые варианты судьбы; возможно, он присматривает территорию, где начнет все заново или спрячется от расправ, которые надвигаются все неумолимей. Вот, есть Тифлис, где все его любят, где двое молодых любителей поэзии всерьез подрались, споря о нем, — и только выкриком по-грузински он смог остановить драку. Вот Казань, город его первого гастрольного успеха — и нынешнего триумфа: ему все в Казани нравится — и публика, и гостиница, и журналисты... Вот, в конце концов, Вятка, где его встречали как героя: «Такой маленький город — а столько удовольствия!». Почему бы не предположить, что он ищет новую точку опоры: Лавут вспоминает, с каким жадным интересом он всматривался в лица, как заговаривал с девушками — шутка ли, ему всего 34, ничто не потеряно, вон встретилась им в вагоне до Владимира необычайно миловидная особа, оказавшаяся учительницей, звать Елизавета Фролова, но поэта Маяковского не знает. Любит поэта Есенина. Позвал на выступление. Пошли потом гулять при луне с ней и с ее сестрой. «Интересная девушка. Жаль, что малоопытна, наивной выглядит»... Разве так говорят о девушке, которую хотят просто разагитировать, чтоб любила Маяковского вместо Есенина? Нет, тут еще один несбывшийся вариант. И не факт, что он намеревался перетащить новую возлюбленную в Москву: весьма вероятно, что он всерьез прикидывал радикальную перемену. Чем Тифлис не город для жизни и работы? Писать в газету и здесь можно, да, может, он и нужнее тут, чем в Москве... А Украина? А Крым, куда он стремится каждое лето? Ни один из этих планов не сбылся, но переехать в Грузию или в Казань — вариант куда более приемлемый, чем бегство за границу, о котором он временами думал наверняка.

Но именно в этих поездках, кажется, он понял, что убегать некуда — сколько ни езди, а все свое носишь с собой.

**3.**

Осенью двадцать седьмого Маяковскому пришлось пережить прямое нападение — первое в череде разгромных и откровенно оскорбительных статей, которые в последние годы появлялись чуть не ежемесячно. Речь о книге Георгия Шенгели «Маяковский во весь рост» — Вадим Перельмутер полагает, что название «Во весь голос» было полемическим ответом на нее. Это не исключено, странно другое — что Маяковский в поэме-завещании, которую задумывал и писал как прощальную, счел нужным реагировать на брошюру трехлетней давности и сомнительного качества. Преувеличенная реакция на критику часто считается признаком творческого кризиса: когда у поэта нет достаточных оснований для самоуважения, нет уверенности в собственной эстетической правоте, он болезненно зависит от чужого мнения. Боюсь, однако, что здесь случай иной: именно статья Шенгели обозначает перелом в отношении к Маяковскому — начало травли не только литературной, к этому ему не привыкать, но государственной. Мысль о собственной неуместности, о расхождении его пути с путями государства и страны — с 1927 года становится неизменной спутницей, сумрачным фоном его жизни.

Некоторые искренне пытаются защитить Шенгели, доказывая, что он отважно выступил против государственного, бронзового поэта Маяковского, защищая от него ценности культуры. Это утверждение не выдерживает никакой критики — Шенгели как раз и обрушился на Маяковского с государственных позиций, критиковал его от имени марксизма, от лица того самого неоконсерватизма, который во второй половине двадцатых становится основой совет-ской культурной политики. Представлять дело так, будто Маяковский и ЛЕФ находятся в это время под государственной защитой, — значит не представлять «великого перелома», который и был политическим и эстетическим содержанием 1927—1929 годов.

Маяковский в это время — неприятное напоминание о футуризме, о радикализме, о великих утопических планах — от мировой революции до упразднения государства; на первый план постепенно выходят как раз те, кто революцию принимал настороженно, а эстетическую новизну отвергает вообще, прикрываясь лозунгом «Массам непонятно». Именно этой публике отвечает Маяковский, на каждом выступлении 1927 года — по воспоминаниям Лавута и свидетельствам журналистов — спрашивая у рабочей или студенче-ской аудитории: понятно? понятно ведь?! Всем все понятно, читайте еще! Эстетический консерватизм советской власти был Маяковскому отлично известен еще с тех пор, как Ленин в записке Луначарскому разругал «150 000 000». Но Ленин хоть в этой области не абсолютизировал своих мнений, оговариваясь: «Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики...» После Ленина подобных оговорок не было: требование доступности сделалось основным, молодые погромщики из РАППа с безошибочным чутьем, с высочайшего дозволения набрасывались на все сколько-нибудь живое, и хотя «насчет политики» Маяков-ский в это время вполне безупречен и постоянно требует, чтобы им руководили сверху, его постоянно выдает голос. Этот-то голос уже непростителен, и книга Шенгели ясно дала Маяковскому это понять. В конце концов, кто такой Шенгели? — его место в советской иерархии ничтожно; но в самом тоне его книги уже чувствуется уверенность «право имущего». Это же чувствовалось потом у Тальникова, набросившегося на Маяковского в «Красной нови». Говорит новая власть, пока еще не оформившаяся, но уже понимающая: близкое будущее — за ней. Скоро будут оправданы, а затем и прикормлены все, кого ниспровергал Маяковский. В литературоведении начинается господство марксист-ской цитаты и пресловутый социологический подход — почему Шенгели и заклеймил Маяковского «люмпен-мещанином», не снисходя до собственно литературных классификаций. «Маяковский во весь рост» — откровенное подталкивание падающего, этот камень стронул лавину, так что преувеличенная реакция главного героя вполне объяснима. Он начинает отругиваться, «отлаиваться» — это ему в принципе не слишком свойственно, мы привыкли видеть его в атаке, а не в обороне; но с двадцать седьмого ему ясно — он тут уже не свой.

Справедливости ради заметим, что ЛЕФы и сам их вождь в смысле литературных нравов отнюдь не безупречны: Маяковскому нравилось солидаризироваться с властью во всякого рода травлях и проработках — не корысти ради, разумеется, а в жажде искреннего служения. Но от этого его участие в травлях Замятина, Пильняка, Полонского, Шаляпина — в полном сознании своей государственной правоты — ничуть не аппетитнее. Неудивительно, что его бьют его же оружием. Не следует лишь придавать Шенгели черты одинокого Давида, вызвавшего на бой титана Голиафа: профессор отлично знал, что делает. Он никогда и ничем не поплатился за свою брошюру, если говорить именно о государственных расправах: личная-то биография, как мы знаем, непоправимо портилась почти у всех, кто так или иначе, прижизненно или посмертно чернил Маяковского. Но если не считать долгого прижизненного непечатания (и то в качестве переводчика он издавался регулярно), Шенгели прожил вполне благополучную жизнь, даром что его антигерой был объявлен «лучшим, талантливейшим». И Тальникову тоже ничего не было. И вообще никто из литературных оппонентов Маяковского, клеймивших его в конце двадцатых, не пострадал в тридцатых. И что вовсе уж удивительно: крупные поэты, даже полностью противоположные Маяковскому по эстетике и мировоззрению (Мандельштам, Ахматова, Цветаева), слова худого в это время о нем не говорят — чувствуют уязвимость и сочувствуют ей.

Скажем коротко о Шенгели — персонаж интересный и поэт незаурядный: он старше Маяковского на год, тоже южанин (родом из Керчи), впервые с ним встретился во время крымских гастролей футуристов в 1914 году, контакта не получилось (сдружился только с Северяниным и состоял с ним в переписке после эмиграции последнего). В 1919 году был комиссаром искусств в Сева-стополе, после прихода белых бежал. С 1921 преподавал стиховедение в Москве, и Маяковский — опять-таки напомним ради справедливости — неоднократно и грубо задирал его: «Среди ученых шеренг еле-еле в русском стихе разбирался Шенгели», — это ведь еще лето 1926 года, «Как делать стихи». Профессорский, строго формальный — не формалистский, не опоязовский! — подход Шенгели к русскому стиху, сама идея обучать поэтов, давая им ремесленный навык, — все это Маяковскому глубоко враждебно. Статья «Как делать стихи» как раз и есть попытка защитить поэзию от ремесленного подхода, показать, что делается она не из «Трактата о русском стихе», а из навязчивых идей, любовных уговоров, снов и обмолвок; никакой апологии стихотворной техники в статье Маяковского нет — там скорей анализ собственного опыта по уходу от штампа, от соблазнов первого решения и формальной гладкости. У Шенгели были основания обижаться, но приложить так, как Маяковский, он не умел. Пришлось писать очередной «трактат о русском стихе».

Главной мишенью Маяковского была многократно переиздававшаяся и весьма популярная в конце двадцатых книга Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы» (1927). Ей вообще повезло в советской сатире — Ильф и Петров поизмывались над ней в «Телёнке», в остаповском руководстве для журнали-стов, командированных на строительство «шайтан-арбы». Разумеется, Шенгели писал эту книгу для пролетариев, желавших овладеть литературной техникой — и только; но Маяковский увидел в ней профанацию — и был в этом глубоко прав. Шенгели воспитывает не поэта, а графомана — и, что всего печальней, графомана технически вооруженного; ярость Маяковского — понятная ярость поэта, на чью территорию нагло заступает ремесленник. Но это — поле теоретических разногласий. Что касается Шенгели-поэта — не берем в расчет его ранние сочинения «Розы с кладбища», «Зеркала потускневшие» и «Лебеди закатные», — поэт он хороший, есть пара вещей перворазрядных; скажем, стихотворение «Жизнь» 1943 года, которое и рекомендуем всем интересующимся, или повесть в стихах «Повар базилевса», написанная пушкинским западно-славянским нерифмованным дольником. С Маяковским он, разумеется, несопоставим ни при какой погоде — да и не стремился к этому, даром что в двадцатилетнем возрасте искренне считал себя футуристом и читал о нем в родной Керчи апологетические лекции. Мандельштам с ним не то чтобы дружил, но общался, хоть и свысока («Кто Маяковского гонитель / И полномочный представитель / Персидского сатрапа Лахути? / Шенгели, Господи прости, — / Российских ямбов керченский смотритель», — это как раз в его огород); Липкину он говорил: «Каким прекрасным поэтом мог бы быть Георгий Аркадьевич, если бы умел слушать ритм! Размеры ничьи, размеры Божьи, а ритм дается только поэту». Шенгели, кажется, искренне считал себя другом Мандельштама и даже написал ему трогательное посвящение, совершенно изничтоженное Надеждой Мандельштам в ее воспоминаниях; она там не может прийти к окончательному выводу — морочит ли Шенгели сам себя или действительно стал так идеен. Напомним ситуацию: Мандельштам пишет «Я пью за военные астры» и т. д. — Шенгели отвечает ему, уже мертвому, в сороковых годах: «Но если военных астры ат*о*мною бомбой цветут — друг Осип, довольно об этом, не то мы поссоримся тут». Ниже он напоминает, что «папского замка вино — с противнейшим привкусом крови». Вряд ли он морочит себя нарочно — писалось-то не для публикации. Все, так сказать, выстрадано.

Шенгели вообще был вполне советским поэтом, и если не считать признания «Я горестно люблю сороковые годы», где проводится глубоко спрятанная параллель между концом сталинской эпохи и николаевским «мрачным семилетием», никакого инакомыслия мы у него не заметим. Молчу уже о книге, состоявшей из 15 поэм о Сталине, — столь восторженных, что их заблокировал сам герой, компенсировав автору эту неудачу выпуском его увесистого «Избранного». Если оставить в стороне любую политику — получим трагический и по-своему обаятельный образ безусловно одаренного, любующегося собой — но тоже обаятельно, иронично, по-северянински, — слишком пристрастного к эффектной фразе и цветистому образу поэта второго-третьего ряда, чересчур академичного переводчика и глубоко вторичного стиховеда, искренне молящегося на Брюсова (называл его вторым русским поэтом после Пушкина). Шенгели кокетлив даже в отчаянии, в безумии — есть пара стихов сороковых годов на грани священного бесстыдства, но никогда за гранью. Судьба — не приведи Бог, хотя по советским меркам благополучная; тем обидней, что мог быть крупным поэтом, это чувствуется, дар несомненен, — но не хватает именно того, что он не прощает Маяковскому. Отсутствует бесстыдное, лезущее в глаза, не упрятываемое ни под какие лозунги собственное Я — за культ этого Я Маяковскому и прилетает в статье больше всего.

Статья Шенгели показательна именно как смена парадигмы. Раньше Маяковского критиковали с позиций «чистого искусства» — теперь его анализируют строго социологиче-ски, в классовом аспекте. «В основном футуризм — антикультурен и реакционен /…/, хотя бы он был исторически неизбежным этапом. Проституция тоже покуда неизбежна и всемирна; из этого не следует, что она — благо». «Прекрасный портрет люмпен-мещанина дан Достоевским в образе "Подростка" и отчасти в образе Раскольникова. Здесь и ненависть ко всем и всему, и "самолюбие, бешеное, исключительное", и мечта о Наполеоне, о Ротшильде, и, в конце концов — неуверенность в своих силах, чувство собственной недостаточности». (Как будто всего этого нельзя сказать о любом впечатлительном подростке — и почти о любом большом поэте; как будто Раскольников имеет хоть какое-то отношение к мещанству, а с Долгоруковым не связаны заветные надежды Достоевского!) «Деклассированность — вот та почва, на которой взрастает и беспредметная революционность анархизма, и перманентный вызов хулигана, и животная жажда "развлечений", разъедающая вечернюю улицу. На этой же почве выросла вся эмоциональная напряженность дореволюционной поэзии Маяковского. И вся его враждебность к буржуазному укладу /.../ — только неврастеническое дребезжание люмпен-мещанской души».

Позвольте, это сказано и про финальную часть «Про это» — как раз про ту, где «Ненавижу это / всё»? Декларация ненависти к быту и рутине — неврастеническое дребезжание мещанской души? Если автора не убеждает утопическая философия Маяковского — неужели ему звук, ритм, мощь этого текста ни о чем не говорит? В статье Шенгели господствует тот же чистый РАПП — искусство свести все к классовой морали и непременно уличить в незнании марксизма: «Кажется, довольно твердо установлено марксизмом, что социалистическая революция — исторически необходима и неизбежна; история работает на нее. Зачем же "клячу истории" загонять?» (Потрясающая претензия: затем и загонять, что кляча, а революция, как известно из «Борьбы классов во Франции» того же Маркса, это локомотив.) «Пролетарий гораздо трезвей и проще смотрит на задачи нового строя. И не понимаю, как мог Маяковский не признаться самому себе в собственном бессилии изобразить с надлежащей отчетливостью то, что принесет с собою социалистический строй. В этой вещи ("150000000". — *Д.Б*.) с удручающей наглядностью проявилась, во-первых, механичность, с какою Маяковским усвоена идеология пролетарской революции; во-вторых, крайнее упрощенство в понимании этой идеологии; в-третьих — та анархиче-ская, люмпен-мещанская слабость творческой мысли, которая никогда не позволяла Маяковскому справиться с композиционной проблемой, уводя его в пустую декламатичность». Это о поэте, чьей сильнейшей стороной всегда была именно композиция, внутренняя организация большого поэтического пространства, система лейтмотивов, нарастание напряжения — разумеется, для сторонника традиционного нарратива и «Облако», и «150000000» выглядят совершенной ересью, но не в 1927 же году доспаривать споры о том, умеет ли Уитмен рифмовать, а Пикассо — рисовать! Но не в теоретических, а в идейных разногласиях тут вся прелесть: «А великие художники прошлого красуются у нас на стенах Эрмитажа и Третьяковской галереи, во дворцы, строенные Растрелли, совершаются экскурсии рабочих, музейный отдел Главнауки тщательно хранит "столики", подобные "столику Антуанетты", — и плохо придется тому, кто пожелает в махновском разгуле расковырять на этих столиках инкрустацию. Высокое искусство оказалось нужным для тех, кто был удален от всякого искусства, оказалось культурным фактором огромной мощности»...

Слышали? Плохо будет ниспровергателю. Ориентация на классическое наследие уловлена совершенно точно — где уж было Маяковскому так перестраиваться!

Дело не только в том, что поголовное омещанивание превращает Маяковского в объект насмешек, в мастодонта из прежней эпохи:

Рынок   
         требует   
                     любовные стихозы.   
Стихи о революции?   
                                 на кой они черт!   
                        («*Не всё то золото, что хозрасчёт», 1927*).

Дело в том, что это требование рынка находится в полном согласии с государственным курсом — забыть лучшие годы Маяковского, как будто их и не было; это не мещанин требует *изячной* жизни — это само партийное начальство недвусмысленно требует:

Певице,   
         балерине   
                        хлоп да хлоп.   
Чуть ли   
         не над ЦИКом   
                                  ножкой машет.   
 — Дескать,   
                 уберите   
                             левое барахло,   
разные   
          ваши   
                     левые марши.

Заказчик угадан совершенно верно — ЦИК и есть. И не в любви к классиче-скому наследию тут дело, а в том, что омещанивание затронуло всех, что изящной жизни уже хочется именно партийцу, о чем Маяковский и орет беспрерывно — в «Бане», в сценарии «Долой жир!», в газетных памфлетах; Маяковский напоминает о том, что изо всех сил стараются забыть, и сам никак не желает вливаться в новый быт — он может, по приказу партии, начать писать ямбом, но потолстеть, влезть в качалку, требовать гусика от Мусика он неспособен ни при какой погоде. Шенгели знал, когда ударить — его брошюра стронула лавину. Мне возразят — и вполне справедливо, — что опять-таки сам Маяковский во дни военного коммунизма и позже не так еще громил генералов классики и сочувствующих; штука в том, что времена военного коммунизма были все-таки несколько благородней времен Пьера Присыпкина, при котором зверство осталось прежним и даже, пожалуй, приросло — а никакими идеалами уже не пахло. В двадцать седьмом и позже из больших городов точно так же высылали «бывших», и безостановочно, без тени снисхождения работали суды, и «страх стучит на печатных машинках» — это ведь у Мандельштама именно про рубеж двадцатых-тридцатых: в начале двадцатых Мандельштам уцелел и печатался, а в 1929-ом его потащили к позорному столбу и фактически выбросили из литературы. Мещане безжалостней любых красноармейцев, любых железных наркомов — и Троцкого схарчили так, что он даже не успел в очередной раз воззвать к сторонникам; никакой гуманизацией в двадцать седьмом не пахло — просто в список жертв добавились те, кто делал эту самую революцию. Никакой революции не надо. Цензура хлеще царской, а вместо золотой молодежи пролетарская, у которой любимый вид самоутверждения — харкать на асфальт либо плеваться семечками; это им не нужен «Левый марш», а вовсе не эстетам старой закалки. Это они пишут Маяковскому издевательские записки. Это они — новые хозяева жизни, и сколько ни езди по Союзу — их не просветишь.

В принципе лучшее, что есть в книге Шенгели, — это цитаты из Маяковского, пусть даже высокомерно переписанные в строчку, без пресловутой лесенки. Впечатление в точности такое, как от статьи Валентина Линева о поэзии Кончеева — «как будто голос скрипки заглушил болтовню патриархального кретина». Все тезисы об индивидуализме, грубости, глупости Маяковского опровергаются даже теми фрагментами, которые в подтверждение своих обвинений щедро приводит автор, — и читатель с облегчением хохочет над выводом Маяковского из «Гимна обеду»: «На слепую кишку хоть надень очки — кишка все равно б ничего не видела». О методологии Шенгели и его поэтическом вкусе легко судить по третьей главке его исследования, где он — не подумайте, без иронии, совершенно всерьез, Северянин ведь друг ему! — замечает: «В 16-м году /…/ оборончество, наступательство, идея "отечественной войны" и пр. стали испаряться из самых обывательских мозгов. Сейчас, вероятно, очень многие позабыли, что Игорь Северянин выступил тогда с циклом четких стихотворений "Стихи в ненастный день". /…/ Северянин выступил в этих стихах решительным противником войны, призывал солдат к забастовке:

Ах, если б все сказали дружно:   
Я не хочу! Мы не хотим!

И спрашивал о царе:

Кого б тогда он вел к расстрелу?   
Ужели всех? Ужели всех?

"Стихи в ненастный день" появились в конце пятнадцатого года, раньше "Войны и мира". Когда всмотришься в поэму Маяковского, видны прежде всего разительные его совпадения с Северяниным».

Оно понятно, что Шенгели имеет целью лишний раз поссорить поэтов, поставив в пример Маяковскому кого же? — Северянина, которому он уступил титул Короля поэтов в 1918 году (о чем автор заботливо оповещает читателя); но неужели он сам не слышит разницы между чириканьем Северянина — «Ах, если б все сказали дружно...» — и громом «Войны и мира»? Не слышит: «Эмоциональная зарядка финала вполне обща». Сказать такое можно было, лишь желая окончательно уничтожить Северянина, — и это у Шенгели получилось с блеском. Нельзя же параллельно цитировать «Броненосцы провозят в тихие гавани всякого вздора яркие ворохи» и «Чтоб было весело и шумно, бесцельно в небеса стреляй!».

Зато Северянин — раньше. «Северянину принадлежит приоритет».

Все это рукоделие с претензией на научность, с тщательным подсчетом четырехударных строк в «Облаке» и трехударных в «Миллионах», нужно на самом деле, разумеется, не для того, чтобы побить Маяковского Северяниным, а футуризм — классицизмом. Задача формулируется куда проще:

«Уже в семнадцатом году Маяковский не нашел для революции других слов, как:

...сбывается   
Социалистов великая ересь.

До такой степени туманны и сбивчивы были его представления...»

Статья Шенгели — не поэтический разбор, а политическое обвинение (еще не донос, конечно, но близко к тому). Маяковский — не революционер, а анархист, не интернационалист, а примиренец, Маркса не читал... «Спрашивается: почему Маяковского кто-то считает поэтом революции? Неужели достаточно наклеить на футуристские хромые ходули разрозненные листки из "памятки пионера", чтобы считаться поэтом величайшего в истории социального сдвига?» Даже на заводе Маяковский ни разу не бывал: «"Тринадцатый апостол", "воспевающий машину и Англию", не дал себе труда заглянуть на завод, не постарался показать себе воспеваемую машину «в ее стальной плоти, в стальном ритме»... Это сказано о Маяковском, который в том же 1927 году выступает в заводских цехах, иногда перекрикивая конвейер, который нельзя останавливать. Впрочем, будем считать, что Шенгели говорит здесь только о Маяковском дореволюционном, об авторе «Тринадцатого апостола». В этом случае налицо плагиат — Маяковский ведь уже ответил ему: «Может, я стихами выхлебаю дни, и не увидав токарного станка» («Про это», 1923). Но важен сам характер обвинения: от жизни далек, Маркса не читает, на заводах не бывает! «Бедный идеями, обладающий суженным кругозором, ипохондричный, невра-стеничный, слабый мастер, — он вне всяких сомнений стоит ниже своей эпохи, и эпоха отвернется от него» — это уже приговор от лица современности, ни много ни мало; о будущем вообще речи нет. В будущее Маяковского не пустят.

Маяковский — у него-то слух безупречный — не может не услышать новой интонации; Шенгели никогда не позволил бы писать себе такое о первом поэте революции, если бы этот первый поэт уже не стоял под ударом, если бы он еще совпадал с главным вектором развития страны. Но совпадения уже нет — Маяковский это знает; его ответом и должна была стать поэма «Хорошо!» — поэма, сочетающая блоковское восхищение с блоковским отчаянием.

**4.**

Шкловский говорил о зрелом Маяковском: «Маяковский остановился и движется вдоль темы, вот почему ему нужна газета» (письмо Р. Якобсону от 23 ноября 1928 года). Это сказано в первую очередь про «Хорошо!», и сказано, при всем почтении к критику, неверно. Просто тема «Хорошо!» имеет к Октябрю столь же касательное отношение, сколь и к первоначальному авторскому замыслу поэмы об Октябре. «Хорошо!» — поэма о том, как великое событие входит в частную жизнь и чем это кончается. Масштабных метаисторических обобщений, как в «Ленине», мы здесь не найдем. Герои каждой главки — конкретные люди, которых чаще всего жалко.

Известно из многих источников, что самой обидной была для Маяковского рецензия Юзефа Юзовского «Картонная поэма», напечатанная в «Советском юге»: он прочел ее в Ростове и был так поражен, что пожелал встретиться с Юзовским лично. Рассказ Юзовского об этой встрече цитировался многажды. Двадцатипятилетний критик не побоялся прийти к Маяковскому в гостиницу и — оговорившись, что считает Маяковского крупным поэтом и любит его с отрочества — повторил свои аргументы: вещь декларативная, декламационная, живого чувства в ней нет, сплошная бронза и штампы. Маяковский выслушал его внимательно и под конец разговора сказал:

— Вот что, Юзовский. Если будет социализм, то это поэма хорошая. А если не будет, то к черту все: и меня, и вас, и поэму.

Между тем рецензия понравилась наверху, ее перепечатали в РАППовском журнале «На литературном посту» — Маяковский, как мы помним, стоял под ударом, тут всякое лыко было в строку. Сам он долго не мог забыть статью про картонную поэму, часто спрашивал Лавута после чтений: «Как принимали? Может, она и правда плохая?» Если учесть, что после «Хорошо!» ругани было почти столько же, сколько после его первых футуристических сочинений, — и ругань эта была издевательская, с полным сознанием своевременности и безнаказанности, — можно понять его почти маниакальное желание читать поэму везде, только Лавут слышал ее на концертах больше ста раз и записал каждую интонацию: он обязан был прежде всего себе доказать, что — слушают! Что — доходит! Между тем она и посейчас не совсем «дошла». С тех пор, как Луначарский назвал ее «великолепной фанфарой» в честь десятилетия Октября, так и установилось: *фанфара, бронза, ура*. Если читать ее под этим углом зрения — ничего интере-сного; но если увидеть в ней галерею лиц, раздавленных или по крайней мере непоправимо измененных Октябрем, художественная задача становится ясней. Это как раз и есть рифма к «Двенадцати», поэма о сожженной библиотеке — и о том, что ее сожгло.

«Если поэму окинуть мигом», она в самом деле предстает портретной галереей, отрицательные персонажи которой — Кускова, Милюков, Керенский, даже адъютант и штабс-капитан в главке пятой — не столько отвратительны, сколько жалки. Каждая главка — история личного столкновения героя с революцией, Маяковский и себя тут не забыл («Мне легше, чем всем, — я — Маяковский. Сижу и ем кусок конский»). И в прощальной этой поэме, так отчетливо по приемам и темам рифмующейся с «Двенадцатью», нельзя не заметить, как Маяковский смягчился к вчерашним врагам — не потому ли, что сегодняшние, нена-званные враги страшнее?

И над белым тленом,   
как от пули падающий,   
на оба   
          колена   
упал главнокомандующий.   
Трижды   
          землю   
                      поцеловавши,   
трижды   
          город   
                     перекрестил.   
Под пули   
            в лодку прыгнул...   
                                         — Ваше   
превосходительство,   
                                  грести? —   
 — Грести!

Тут нет, конечно, сочувствия.   
Но и прежней издёвки тоже нет.

От родины   
               в лапы турецкой полиции,   
к туркам в дыру,   
                        в Дарданеллы узкие,   
плыли   
          завтрашние галлиполийцы,   
плыли   
          вчерашние русские.   
Впе -   
         реди   
              година на године.   
Каждого   
            трясись,   
                           который в каске.   
Будешь   
          доить   
                      коров в Аргентине,   
будешь   
          мереть   
                      по ямам африканским.

Это уже почти сострадательно и, во всяком случае, вполне человечно. Самая достоверная по-человечески глава — восемнадцатая, где звучит знаменитый, зацитированный реквием: «Тише, товарищи, спите». Но там же, рядом с этим гимном павшим — их немой вопрос:

Скажите —   
              вы здесь?   
                              Скажите —   
                                                 не сдали?   
Идут ли вперед?   
                      Не стоят ли? —   
                                              Скажите.   
Достроит   
            коммуну   
                          из света и стали   
республики   
               вашей   
                          сегодняшний житель? /.../   
— А вас   
         не тянет   
                      всевластная тина?   
Чиновность   
               в мозгах   
                              паутину   
                                             не св*и*ла?   
Скажите —   
                цела?   
                      Скажите —   
                                         едина?   
Готова ли   
             к бою   
                      партийная сила?

Ответ предсказуем, но звучит дежурно. Вопрос — убедительней. А девятнадцатая, финальная главка звучит такой самопародией, что разбирая ее на газетные цитаты современники и сами это издевательство чувствовали. Андрей Синявский, один из самых горячих поклонников и в молодые годы даже подражателей Маяковского, замечательно сопоставил «Левый марш» — «Левой! Левой! Левой!» — с эпилогом «Хорошо!»:

Жезлом   
             правит,   
чтоб вправо   
                   шёл.   
Пойду   
            направо.   
Очень хорошо! —

Надо было видеть, как Синявский разводил руками, изображая это недоуменное, но беспрекословное согласие.  
Что до претензий к форме «Хорошо!», они сродни претензиям к «Двенадцати»: здесь разговаривает не автор, а улица, здесь полноправно звучат романс, частушка, городская баллада — и Маяковский тоже постоянно сбивается то на частушку, то на блатную песню. И задача, и форма этих поэм одинаковы, в сущности: перед нами два завещания, два прощальных благословения. Вспоминая, как «кругом тонула Россия Блока», Маяковский не может не видеть того, как тонет вокруг него Россия Маяковского — Россия коммунистической утопии. В восемнадцатой главе Маяковский вспоминает, что знал многих лежащих у кремлевской стены — и его от них отделяет почти невидимая, иллюзорная черта: реквием им — по сути, автоэпитафия. *От мух кисея, сыры не засижены, сидят папаши, каждый хитр* — сравните это откровенное издевательство с картиной замерзшей Москвы в главках 13—14. Все, ради чего стоило жить и умирать, давно в прошлом.

Вещь, писавшаяся как сценарий юбилейного представления по заказу ленинградского цирка, превратилась в прощальный автопортрет, в общий памятник — себе и революции. Но живым памятников не ставят — по крайней мере там, где решения принимают живые.

**1929. «Баня»: не смешно**

Маяковский писал «Баню» с мая по сентябрь 1929 года, извещая Татьяну Яковлеву — вероятно, единственного своего конфидента в это время, — что работает крайне интенсивно. По объему пьеса не больше «Клопа», но ощущение исключительной трудности этой работы было, видимо, связано с тем, что Маяковскому приходилось решать принципиально новую формальную задачу: по форме «Баня» куда революционней. Правда, самое революционное в ней — третье действие, когда на сцену вторгается лично Победоносиков и пытается запретить спектакль; оно и написано лучше других, но придумал это не Маяковский. Здесь «Баня» довольно точно копирует булгаковский «Багровый остров», написанный и поставленный в 1928 году (в Камерном театре); спектакль быстро сняли, но до середины 1929 года он шел, о нем писали, шестидесяти представлений было вполне достаточно, чтобы Москва о пьесе заговорила и остроты из нее запомнила. Маяковский знал о булгаковском приеме наверняка — он за ним следил внимательно и ревниво. Вот в этом третьем действии — где на подмостки врывается живая жизнь, — есть и остроумие, и ярость, и точность:

«Как вы сказали? "Тип"? Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля? Так можно сказать только про какого-нибудь совсем беспартийного прощелыгу. Тип! Это все-таки не "тип", а, как-никак, поставленный руководящими органами Главначпупс, а вы — тип!! И если в его действиях имеются противозаконные нарушения, надо сообщить куда следует на предмет разбирательства и, наконец, проверенные прокуратурой сведения — сведения, опубликованные РКИ, претворить в символические образы. Это я понимаю, но выводить на общее посмешище в театре»...

Это вполне по-сегодняшнему звучит: если вам что-то не нравится — идите в суд.

«Никаких действий у вас быть не может, ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы. А потом, надо показывать и светлые стороны нашей действительности. Взять что-нибудь образцовое, например, наше учреждение, в котором я работаю, или меня, например...»

Вторит Мезальянсова:

«Ну, конечно, искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей. Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже, если это нужно для агитации, то и танец живота. Или, скажем, как идет на прогнившем Западе свежая борьба со старым бытом. Показать, например, на сцене, что у них в Париже женотдела нет, а зато фокстрот, или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир — сконапель — бомонд. Понятно?»

Во второй половине девяностых ровно теми же словами переучивали журналистов, заставляя делать глянцевые журналы: хватит репортажей, пишите про живчиков на ландшафтах! Да и вообще все это третье действие — одно из всей пьесы — оказалось бессмертно, как бессмертен победивший класс.

Остальное, конечно, удручает.

Диву даешься, до чего «Баня», в сущности, не смешная комедия — и можно себе представить, как это удручало самого Маяковского, многажды говорившего, что каждая следующая пьеса должна быть лучше предыдущей, а то и писать ее незачем. При этом объект ненависти в «Бане» серьезней, масштабней, нежели в «Клопе», хотя Победоносиков и Присыпкин, в сущности, близнецы-братья — предатели своего класса, возжелавшие *изячного*. Но о Присыпкине Маяковский мог высказаться со всей прямотой, и ничто ему не мешало — а в изображении новой советской номенклатуры он волей-неволей оставался половинчат. Это бы еще не такая беда, но те, кто Победоносикову противопоставлен, — выходили неубедительны и малокровны по той же причине, по какой Гоголь не смог закончить «Мёртвые души»: приходилось описывать тех, кого еще не было, описывать звезду, свет которой еще не дошел. Гоголь справился, угадав почти всех — есть у него и тургеневская женщина Улинька, и свой Обломов — Тентетников (который глубже и сложней Манилова), и свой Левин — Костанжогло, но живой крови в них нет, потому что время их не пришло, надо было прожить до конца последнего николаевского семилетия, дожить до времен, когда застывшая жизнь вдруг стремительно понеслась. Глупости, фальшь, лицемерие — но живые! Маяковский в «Бане» первым вывел героя, который в шестидесятые станет главным в литературе и кино: его изобретатель Чудаков, его Двойкин, Тройкин и Фоскин — будущие Шурик, Привалов из «Понедельника» Стругацких, молодые рабочие из «Заставы Ильича»; они должны быть, но их еще нет, хотя все черты их уже есть в молодежи из «бригады Маяковского». Эти новые идеалисты — его единственная опора, но почти всем им предстоит задохнуться в тридцатых, погибнуть на войне, до сороковых и тем более до «оттепели» доживут единицы (но они эту «оттепель» и сделают). Маяковский будет их героем, и сценическая жизнь «Бани» начнется после 1956 года — иное дело, что Чудаков и его команда остаются умозрением, и потому их диалоги так искусственны. О Фосфорической женщине, гостье из будущего, нечего и говорить — она до такой степени условна, что неловко читать иные ее монологи вроде: «Товарищи, сегодняшняя встреча — наспех. Со многими мы проведем года. Я расскажу вам еще много подробностей нашей радости. Едва разнеслась весть о вашем опыте, ученые установили дежурство. Они много помогли вам, учитывая и корректируя ваши неизбежные просчеты. Мы шли друг к другу, как две бригады, прорывающие тоннель, пока не встретились сегодня. Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел. Нам виднее: мы знаем, чт*о* вошло в жизнь. Я с удивлением оглядывала квартирки, исчезнувшие у нас и тщательно реставрируемые музеями, и я смотрела гиганты стали и земли, благодарная память о которых, опыт которых и сейчас высятся у нас образцом коммунистической стройки и жизни. Я разглядывала незаметных вам засаленных юношей, имена которых горят на плитах аннулированного золота. Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты. С каким восторгом смотрела я сегодня ожившие буквы легенд о вашей борьбе — борьбе против всего вооруженного мира паразитов и поработителей. За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

Хотя и здесь он оказался провидцем — не в изображении будущего, конечно, а в догадке о будущем советской фантастики, пути которой он наметил. Прямое влияние «Бани» особенно ощутимо у Ивана Ефремова, в чьих трактатах-утопиях будущее населено фосфорическими женщинами, и разговаривают они в «Туманности Андромеды» примерно так же. Есть в «Туманности» и прямая фабульная отсылка к феерии Маяковского — физики Рен Боз, Кор Юлл и Мвен Мас совершают противозаконный эксперимент, опережая время и устанавливая прямую связь с бесконечно отдаленным Эпсилоном Тукана, и первое, что они там видят, — обязательная у Ефремова женщина невыразимой красоты и фантастического изящества в движениях. Ну, представьте себе фосфорического мужчину, добравшегося до 1929 года из будущего, — что хорошего? Будущее прекрасно, как женщина, стремление к нему — эротическое по своей природе. Высокопарность в речах людей будущего сочетается с тем особым лаконизмом, который мечтался Маяковскому в словесности XXI века, а то безумно утомили уже все эти люди своим словообилием, и потому изъясняются они так: «Бэ дэ 5—24—20». «Они пишут одними согласными, а 5 — это указание порядковой гласной. А — е — и — о — у: "Буду". Экономия двадцать пять процентов на алфавите. Понял? 24 — это завтрашний день. 20 — это часы. Он, она, оно — будет здесь завтра — в восемь вечера». Получается то ли Замятин, то ли Платонов — но феерическая высокопарность и сатира не смешиваются, как вода и масло; еще Шостакович признавался, что вторая половина «Клопа» — картины будущего — его несколько раздражала, но, может быть, это будущее в сознании Присыпкина? Интересная догадка, хоть и не слишком лестная для Маяковского.

В том и порок «Бани», что две ее стилистики изначально друг другу враждебны, но несовершенное сочинение откровенней, наглядней совершенного: главная проговорка в фабуле — как раз финал. Все любимые герои Маяковского не побеждают в настоящем — их забирают в будущее, а это форма бегства. Фосфорическая женщина забирает их с собой, сбрасывая Победоносикова с парохода будущего и даже проезжаясь по нему тайм-машиной — «Меня переехало временем!» Но Победоносиков остается здесь, при силе и власти, а все, кто опережает настоящее, бегут от него за полной невозможностью что-нибудь и кому-нибудь здесь доказать.

Так что — не смешно. Не смешно даже тогда, когда любимцы Маяковского многословно шутят, а иностранец Понт Кич изъясняется монологами вроде «Иван из двери в дверь ревел а звери обедали». То есть это прелестно как реприза — большая часть каламбуров придумана Ритой Райт, заработавшей на этом два червонца: Маяковский за каждое англоподобное русское слово платил полновесным рублем, — но пьесу не спасает. А, в общем, и не должно быть смешно, потому что — трагедия. С трагедии начал, трагедией и закончил драматургическую карьеру. И протагонист тут есть, хотя и припрятанный, и именно ему принадлежит рефрен — а по сути, главный диагноз: «Не смешно». Это Поля, конечно.

Фабула «Бани» во многом копирует «Клопа» — там в будущее попадал Присыпкин, здесь в него стремится Победоносиков. Присыпкин ради тупой мещанки Эльзевиры Ренессанс бросал трогательно в него влюбленную Зою Березкину — Победоносиков ради шлюхи Мезальянсовой бросает жену Полю; с бунта Поли как раз и начинается четвертое действие. И это единственная сцена в пьесе, в которой видно, какую драму мог бы написать Маяковский, если бы разрешил себе это.

Кстати, Зоя Березкина застрелилась — «Эх, и покроют ее теперь в ячейке!» — но чудом осталась жива. Шкловский рассказывает, как Маяковский в Ростове в двадцать седьмом навещал в больнице молодую поэтессу, тоже пытавшуюся застрелиться, но уцелевшую. Она-то и сказала ему роковую, может быть, фразу — стреляться не больно, только чувство, будто кто-то тебя опрокинул. Насчет причин этого самоубийства Шкловский высказывается темно: ее тоже «поматросили и бросили», только сделал это не какой-нибудь местный Присыпкин, а РАПП. Сначала, когда она выдала себя за крестьянку, ее стали печатать, потом то ли разоблачили, то ли она сама призналась, — короче, в качестве не-крестьянки она им была неинтересна. А может, там любовная история была, но мемуарист о ней промолчал.

Поля тоже вполне может застрелиться. Точней, Победоносиков подсовывает ей браунинг. Так что когда некоторые люди до сих пор пишут о загадке самоубийства Маяковского или искренне ищут неведомые дополнительные причины — это значит только, что они не прочли «Баню». Предсмертная записка оставлена там, в 282 реплике, а письмо от 12 апреля только маскирует все дело.

«*Победоносиков*

Кстати, я забыл спрятать браунинг. Он мне, должно быть, не пригодится. Спрячь, пожалуйста. Помни, он заряжен, и, чтоб выстрелить, надо только отвесть вот этот предохранитель. Прощай, Полечка!»

Конечно, «прощай». Сам вложил ей в руку этот пистолет и объяснил, «как отвесть предохранитель». Маяковский застрелился из маузера, подаренного Аграновым и изъятого после смерти им же. Разумеется, речь не о том, что Агранов, ЧК, ЦК или иные конкретные персонажи подталкивали его к самоубийству: просто новому классу очень хотелось бы, чтобы верившие им люди как-нибудь устранили себя сами. А то они мешают строить новую жизнь, в которой главначпупсы не имеют уже ничего общего с революцией. «Тебе, тебе нужно скрывать, скрывать твои бабьи мещанские, упадочные настроения, создавшие такой неравный брак. Ты вдумайся хотя бы перед лицом природы, на которую я еду. Вдумайся! Я — и ты! Сейчас не то время, когда достаточно было идти в разведку рядом и спать под одной шинелью. Я поднялся вверх по умственной, служебной и по квартирной лестнице. Надо и тебе уметь самообразовываться и диалектически лавировать. А что я вижу в твоем лице? Пережиток прошлого, цепь старого быта!»

И ведь не скажешь, что они все были в чем-нибудь виноваты. То есть не вполне понятна нравственная шкала, с помощью которой можно было бы их осудить. Нормальные же люди. «Землю попашет — попишет стихи»: революцию сделает, поспит под шинелью — не вечно же! Давайте теперь квартирную лестницу. И подругу пора менять — это неизбежный этап в советской, да и постсоветской карьере: олигархи тоже избавлялись от боевых подруг. Господи, да и кто себе в этом отказывал? Гнусно, конечно, — а что не гнусно? Все мы люди-человеки, будем польку танцевать... И если отдельным неврастеникам ненавистен быт, потому что они его не имеют и в него не вписываются, если им уж так дорога стерильность, а голодно-тифозный девятнадцатый год навеки представляется лучшим в жизни — «Эх, помню, у нас в РОСТА...», — то лучшее, что они могут сделать, это отвести предохранитель. Иначе нам самим придется это проделывать с лучшими, талантливейшими поэтами нашей эпохи, а нам бы пока не хотелось, мы не все еще контролируем.

И когда в 1932 году застрелилась Надежда Аллилуева, человек большой нравственной твердости и почти болезненной аскезы — это такое же самоубийство Поли, только словарный запас у Аллилуевой побольше. Она попыталась мужу что-то объяснить, чем и вызвала вспышку ненависти в ответ, — а Поля умеет говорить только «Смешно» и «Не смешно», как, впрочем, многие девушки двадцатых годов. Но все понятно.

«Прошу слова! Простите за навязчивость, я без всякой надежды, какая может быть надежда! Смешно! Я просто за справкой, что такое социализм. Мне про социализм товарищ Победоносиков много рассказывал, но все это как-то не смешно».

Вот это и есть главные слова в пьесе — «Какая может быть надежда!». Если бы кто-то додумался поставить ее как трагедию, мощная была бы вещь. Есть заветная мечта — сократить ее, убрав длинноты (видно, как Маяковский забывал обо всех законах зрелища, но не мог остановиться, — такова была его ненависть к этим типам, так он упивался местью им, хоть на бумаге), и приписать седьмое действие. В котором они вернутся из 2030 года и побегут припадать к ногам перееханного временем Победоносикова: товарищ Главначпупс, простите, не оставьте! Вы, конечно, не подарок, но там ТАКОЕ!

Впрочем, до 2030 года еще много времени. Кто знает, что их там встретит? Может, и коммунизм.