Юрий Колкер

ВОСКРЕШЕНИЕ КАРАБЧИЕВСКОГО

Изложение с возражениями

…Ты хвалишь книгу Юрия Карабчиевского *Воскресение Маяковского*, — мне же, я хорошо это помню, в ту отдалённую пору, в 1985 году, она великой показалась, да-да! Контекст эпохи делал её великой: на дворе стояли последние годы тысячелетнего большевистского рейха (о чём никто на свете не подозревал), автор же посягнул на одну из чудотворных икон века, на поэта, одинаково чтимого не только костоправами Лубянки, но и их противниками из движения нравственного сопротивления. Писатель проявил дерзость поистине неслыханную. Все стояли коленопреклонёнными перед бронзовым истуканом Маяковского, все видели в «поэте резолюции» (Ефим Эткинд) гения и нового Пушкина, — а Карабчиевский показал, что Маяковский был маленьким человеком… Верно: многие об этом догадывались, да никто сказать не смел. Но едва книга вышла, как все разом закричали: я ведь знал! я ведь знала! это мы!…

Книга Карабчиевского (1938-1992) — философическая поэма, драгоценная замечаниями и наблюдениями, не только связанными с Маяковским, но и самыми общими, ко всем нам относящимися. Карабчиевский — мой единомышленник… из чего, как ты сама понимаешь, немедленно вытекает, что мне кое в чём хочется ему возразить. Давно ведь известно: споры плодотворны только между единомышленниками. В спорах между чужими рождается не истина, а вражда. Рядом с перлами — вижу у Карабчиевского мелкие неточности и досадные ошибки. Десятилетиями собираюсь возразить ему, с самого выхода его потрясающей книги, — и вот возражаю человеку, которого давно нет на свете…

Есть в его книге и одна большая ошибка, от которой дух захватывает, — ошибка, соразмерная значению книги (одного с нею масштаба)… — но без этой ошибки и книги бы не было.

1

Как изменился мир! С момента появления книги прошло десять колов времени. Нет Совдепии… во всяком случае, номинально её нет. «Столица всего прогрессивного человечества», не поведя бровью, превратилась в столицу православного человечества. «Светлое будущее», пресловутое «грядущее» с его свободой, равенством и братством, с любовью вместо денег, забыто как кошмарный сон: все заняты стяжательством и не стыдятся этого. «Идеалы коммунизма» сменились идеалами рваческого капитализма, какого Запад и в худшие времена не знавал. А истукан, воздвигнутый сталинской резолюцией на письме Лили Брик, стоит как ни в чём не бывало. Люди слышали, что Маяковский был великим поэтом. Великим людям положены памятники на площадях.

Почему суеверие не пошатнулось? Причина — всеобщее равнодушие к поэзии. Стихи больше не нужны. В этом смысле московиты сделали шаг вперёд, в сторону «всего прогрессивного человечества»: в развитых странах стихи давно уже съехали на обочину жизни, съехали вместе с религией, в тесной связи с упадком религии. Но нигде в мире равнодушие к стихам не бросается в глаза так, как в *стране побеждённого социализма*, — потому что исторически ещё вчера, спасибо узколобой отсталости большевиков, в ней господствовал литературоцентризм русского XIX века, и поэзия занимала в культуре место поистине средневековое: приравнивалась к священнодействию перед алтарём отечества… Ты не согласна? Ты считаешь, что интерес к поэзии только оживился: триста тысяч человек сочиняют стихи и считают себя поэтами? Но как раз это и подтверждает мои слова. Подумай сама: что за татаро-монгольское нашествие? Стихи писать, да ещё по-русски, — кому ума недоставало? Ведь есть же разница между версификатором и поэтом. А вот другое подтверждение: в числе самых читаемых «поэтов» — Эдуард Асадов! В стране Пушкина и Блока! Тебе не смешно? Нет, я стою на своём: поэзия пребывает в унижении неслыханном, небывалом.

Асадова читают: в этом, как океан в капле воды, — наше время, а Маяковский, бронзовый в своём величии, надёжно защищён как раз тем тем, что его никто не читает. Его теперь и нельзя прочесть — до такой степени он сделался чужд, до такой степени обнажились его слабые стороны. Самые честные попытки ни к чему не приводят. Наталкиваясь на хамство или призывы к насилию, на неумелость, пошлость или глупость, читатель откладывает книгу со вздохом: видно, я не понимаю поэзии! другие ведь что-то тут находили. Но и с облегчением он книгу отложит: иго литературоцентризма кончилось, до сознания людей дошло (тоже не без

подсказки с Запада), что не понимать и не любить поэзию — не порок. Можно честно прожить свой век без всякого интереса к стихам.

2

Карабчиевский — моё любимое чтение. Твоё письмо заставило меня уж в который раз снять с полки его книгу, правда, несколько запылившуюся. Давай читать вместе. Времени у нас впереди — целая вечность. Будем вглядываться в каждое слово, выписывать большими кусками его потрясающие мысли, которые подчас кажутся стихами в прозе, а иногда — и теоремами. Напишем сообща изложение — для себя самих. Удостоверимся вместе, что все ошибки Карабчиевского имеют общий корень: его ведёт вынесенная из детства любовь к Маяковскому, родственная ностальгии, тоске по детству под сенью идеологии всеобщего братства. Ребёнком Карабчиевский услышал легенду о Маяковском и влюбился в образ, этой легендой выпестованный, через призму легенды прочёл стихи и нашёл их великими. Взрослым — страдал от ностальгии по детству, сделал попытку расстаться со страной своего детства, но не смог.

Едва открыв книгу, находим подтверждение этому. Карабчиевский пишет:

> «Первое непосредственное впечатление от чтения *раннего* Маяковского — безусловная исключительная одаренность автора».

Как на такое возражать? Сказать, что у меня другое впечатление? Но так мы к истине не приблизимся.

Карабчиевский продолжает:

> «Перед нами совершенно новый поэт… неустанно изобретательный в обращении с предметом и словом… все средства используются им с неожиданной смелостью… сразу ощутима напряжённость речи, звуковая, ритмическая, эмоциональная и все строки пронизывающая энергия: "Убейте, похороните — выроюсь!"»

Тут возразить просто. Тут, сама видишь, всё взято из легенды о Маяковском, не из его стихов. Что Маяковский ни в чём, кроме нарочитой грубости, не нов, знали его современники, да и мы увидим — притом как раз на примерах из Карабчиевского. Русский ударный стих введён в литературу Зинаидой Гиппиус ещё до рождения Маяковского. Что этот стих *всегда* ритмически и тонически беден, многократно уступает пушкинскому ямбу, показал ещё Георгий Шенгели, притом как раз в связи с Маяковским. Что в обращении со словом Маяковский слаб, неумел, вторичен; что его «пресловутая неожиданная смелость» — на деле однообразная грубость и пошлость; что ритмически он уныло однообразен, а «энергия» и «изобретательность», вещи внешние по отношению к поэзии, затем и нужны, чтобы прикрыть его невладение стихом, не понимание родной просодии, — вот что становится очевидно, если отстранить легенду.

Тут к месту и общие слова произнести:

(1) новизна в искусстве эстетически нейтральна: ни хороша ни плоха; новое может быть прекрасно и безобразно, талантливо и бездарно; то же самое относится к смелости, то есть к необходимому в поэзии оксиморону: к совмещению по видимости несовмещаемого, энергия же тут вообще ни при чём, как ни при чём количество движения, энтропия или валентность; говоря об искусстве, мы говорим о таланте, вдохновении и мастерстве;

(2) изобретательность в искусстве подменяет мастерство; сознательное придумывание новизны в искусстве есть отказ от мастерства, то есть измена искусству, недобросовестность; искусство — душевная работа во имя совершенства, нравственное испытание, не сводящееся к игре ума; настоящий художник преспокойно обходится без нового материала или метода, довольствуется тем, что дано природой и традицией (которая тоже природа);

3

Посмотрим теперь, чем Карабчиевский восхищается. Цитату «Убейте, похороните — выроюсь!» он берёт из стихотворения под названием *Ко всему.* Это название, надо полагать, у Маяковского значило: «обращаюсь ко всему миру» и «испытываю сильное чувство ко всему на свете»: что ещё? Остаётся выяснить, о каком чувстве речь. Прочтём это стихотворение слово за словом, как его никто не читал десятилетиями (а пожалуй и

никогда): запишем его по-божески, без коммерческого дробления строки. Вот он целиком, этот, с позволения сказать, шедевр, притом *ранний,* 1916 года:

(1) Нет. Это неправда. Нет! И ты?
Любимая, за что, за что же?!
Хорошо — я ходил, я дарил цветы,
я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

Белый, сшатался с пятого этажа.
Ветер щеки ожег.
Улица клубилась, визжа и ржа.
Похотливо взлазил рожок на рожок.

(3) Вознес над суетой столичной одури
строгое — древних икон — чело.
На теле твоем — как на смертном о́дре —
сердце дни кончило.

В грубом убийстве не пачкала рук ты.
Ты уронила только:
«В мягкой постели он, фрукты,
вино на ладони ночного столика».

(5) Любовь! Только в моем воспаленном мозгу была ты!
Глупой комедии остановите ход!
Смотрите — срываю игрушки-латы
я, величайший Дон-Кихот!

Помните: под ношей креста
Христос секунду усталый стал.
Толпа орала:
«Марала! Маааррраааала!»

(7) Правильно! Каждого, кто об отдыхе взмолится,
оплюй в его весеннем дне!
Армии подвижников, обреченным добровольцам
от человека пощады нет!

Довольно! Теперь — клянусь моей языческой силою! —
дайте любую красивую, юную, —
души не растрачу, изнасилую
и в сердце насмешку плюну ей!

(9) Око за око! Севы мести в тысячу крат жни!
В каждое ухо ввой:
вся земля — каторжник
с наполовину выбритой солнцем головой!

Око за око! Убьете, похороните — выроюсь!
Об камень обточатся зубов ножи еще!

Собакой забьюсь под нары казарм!
Буду, бешеный, вгрызаться в ножища,
пахнущие потом и базаром.

(11) Ночью вско́чите! Я звал!
Белым быком возрос над землей: Муууу!
В ярмо замучена шея-язва,
над язвой смерчи мух.

Лосем обернусь, в провода
впутаю голову ветвистую
с налитыми кровью глазами. Да!
Затравленным зверем над миром выстою.

(13) Не уйти человеку! Молитва у рта, —
лег на плиты просящ и грязен он.
Я возьму намалюю на царские врата
на божьем лике [—] Разина. //без тире — бессмыслица

Солнце! Лучей не кинь!
Сохните, реки, жажду утолить не дав ему, —
чтоб тысячами рождались мои ученики
трубить с площадей анафему!

(15) И когда, наконец, на веков верхи став,
последний выйдет день им, —
в черных душах убийц и анархистов
зажгусь кровавым видением!

Светает. Все шире разверзается неба рот.
Ночь пьет за глотком глоток он.
От окон зарево. От окон жар течет. От окон
густое солнце льется на спящий город.

(17) Святая месть моя! Опять над уличной пылью
ступенями строк ввысь поведи!
До края полное сердце вылью
в исповеди!

Грядущие люди! Кто вы?
Вот — я, весь боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.

Забудем об авторе, пусть перед нами стихи неподписанные, — подвергнем эти стихи обычной непредвзятой критике.

Первым делом тут в глаза бросается ненужное многословье. В моей записи вышло 73 стихотворных строки (из которых многие лишние, и одна повисла без рифмы), в оригинале, с дроблением строк, их — целых 132. Невозможно не видеть: художественная нагрузка этого приёма состоит в том, что автор прикрывает им пассажи пустые, надуманные и прямо бессмысленные.

Второе, что тоже невозможно не видеть: зависимость от ранней Ахматовой, — ревность лирического героя показана густо замешанной на физиологии и предметности. Разумеется, до картин «мягкой постели» с уснувшим возлюбленным Ахматова не опускается, она сдержаннее; и до истерики она не доходит, искусно балансирует на грани нервного срыва (иногда наигранного), — но первый шаг сделан, дорога указана, автор идёт по хорошо накатанному пути. «Ветер щёки ожёг» — это выглядит прямой цитатой из Ахматовой.

Так — с сущностной новизной.

Вижу в этом стихотворении и присутствие Иннокентия Анненского — в качестве отправной печки. Сравним первые два стиха в стихотворения *Прерывистые строки* Анненского

Этого быть не может,
Это — подлог.

с началом у Маяковского «Нет. Это неправда. Нет! И ты?» и признаем: похожесть тут несомненная. Однако она — законная перекличка, в поэзии не только допустимая, но и плодотворная; за неё не упрекнёшь, это не заимствование. Интереснее другое. Название стихотворения Анненского и метод, этим названием обозначенный (рваный ухабистый ритм, незаконченные фразы, возгласы, всхлипы) явно оказали влияние на Маяковского: у него все строки — «прерывистые». Здесь можно говорить о формальном заимствовании. Пресловутая формальная новизна Маяковского на деле оказывается не его изобретением.

А с русским языком дело обстоит вот как: во второй и в третьей строфе некто сперва «сшатался», потом «вознёс», — позволительно спросить: кто? он, ты, я? Русский глагол прошедшего времени безличен. Местоимение необходимо, ведь перед нами, предположительно, стихи, то есть высоко-организованная речь. В стихах пропуск необходимого местоимения — ляпсус.

По пути, проложенному Ахматовой, Маяковскмий идёт плохо, неуверенно. Описанная им коллизия смешна и отталкивающе пошла́: лирическому герою (мужчине) разрешается любить других («дарил цветы» — фиговый листок, там тоже без постели не обходилось), а его возлюбленной — нельзя, это приравнивается к краже серебряных ложек. Смешно до колик, что свои, так сказать, лирические отступления с другими женщинами лирический герой приравнивает к отдыху от встреч с возлюбленной, а эти встречи — к страданиям Христа под крестной ношей (строфы 6 и 7 в моей записи), что уже не только смешно. Эпатажа ради автор кощунствует над христианством (в его время такое вызывало повизгивание в зале, жаждавшем скандала), но при этом ещё и опошляет, высмеивает любовь — и чью? своего лирического героя!

Рядом с главной нелепостью идут нелепости-завитушки.

Взмолившийся об отдыхе влюблённый, усталый и неспособный к любви, этакий Леандр, уподоблен «армии подвижников, обречённых добровольцев» — не странное ли это уподобление? Любовь, уж точно, дело добровольное, а иногда и подвиг, но почему добровольцы обречены? почему подвижников — армия? Вижу бессмысленный набор слов.

Идём дальше. После того, как героя убьют, он оживёт и выроется из могилы, — это мы принимаем, любовь (после отдыха) так сильна! — но, вернувшись к жизни, он почему-то «собакой забьётся под нары казарм». Почему собакой? Почему в казармы? Почему сапоги солдат, в которые лирический герой в облике собаки станет вгрызаться из-под нар, пахнут базаром? Разве базар обычное место пребывания солдата? Ответа нет. Опять всё то же: пустое нагромождение нелепых образов, слова, подогнанные под надуманные уродливые рифмы.

Сердце лирического героя «дни свои кончило»… «на теле» возлюбленной «как на смертном о́дре». Сердце — на теле! Образ отталкивающе нелеп. Автор попросту не владеет словом. Вместо сочувствия своему лирическому герою он высмеивает его.

Лирический герой уподоблен белому быку и лосю — это понятно, они звери рогатые, но вдруг он тут же очеловечивается: «Не уйти человеку! Молитва у рта...». Пусть так! Что, однако, делает «человек», он же бык, он же лось, с молитвой у рта? — Малюет в церкви «на божьем лике [—] Разина» (вставленное мною тире необходимо по смыслу, иначе выходит что у Разина — *уже* божий лик, ещё до художеств человека-быка). Нерв этого пассажа в том, что автор здесь опять дразнит церковь и царскую цензуру: к этой дразнилке, нам уже непонятной, и сводится вся поэзия.

Дальше читаем: «Похотливо взлазил рожок на рожок». Что за рожок? газовый фонарь (улицы освещались

газом)? сигнальный рожок автомобиля? Ни один комментарий этого не объясняет, потому что — этого никто не знает. Образ вышел случайный, необязательный, никому не интересный. Смысл, если он был, ушёл, осталось слово *похоть*: опять вызов, опять балансирование на грани дозволенного в те отдалённые дни, а в наши дни — ровным счётом ничего, пустота.

Ещё строфа. Отчего постель «мягкая»? Может, нормой были жёсткие постели? Нет: перед нами слово-наполнитель, упаковочная вата. Могло бы стоять другое слово, да и более подходящее найти нетрудно; например: смятая; в этом куда больше смысла. «Грубое убийство» — в том же роде, только хуже: ведь если есть грубое убийство, то, выходит, возможно и убийство нежное, деликатное. Где словесное мастерство?!

И так — всюду. Если латы на тебе игрушечные, то почему же ты «величайший Дон-Кихот», а не игрушечный, притворный?

Планета — «каторжник с наполовину выбритой солнцем головой», — ура! перед нами первый и единственный в стихотворении сколько-нибудь выразительный зрительный образ, — но он существует сам по себе: ни волоском смысла не связан ни с чем в стихотворении.

Лирическому герою («человеку») плохо, он говорит: пусть мне будет ещё хуже, пусть не светит солнце, пусть высохнут реки — для чего? «чтобы тысячами рождались мои ученики трубить с площадей анафему». Откуда взялись ученики? Кому анафема? И в чём благая весть учителя? — В ненависти *ко всему* и мести каждому за то, что возлюбленная неверна! Вот оно, искомое чувство, подразумеваемое в названии стихотворения! Оттого-то этот «величайший Дон-Кихот», с челом древних икон, завещает «грядущим людям» «сад фруктовый его великой души». Но я вижу душу отнюдь не великую, а маленькую, мелкую.

Нелепости смысловые прикрываются показной дерзостью (поэт ведь должен быть дерзок), вызовом и — причудливой, нарочитой архитектоникой: пресловутой лесенкой.

Верим, что ревность лирического героя требует мести, но с удивлением видим, что мстить он хочет не сопернику, как подобало бы мужчине: с риском для жизни, а возлюбленной, и даже вообще любой первой встречной женщине, всем женщинам на свете. Месть эта «святая»: «Дайте любую, красивую, юную, — души не растрачу, изнасилую и в сердце насмешку плюну ей!» Первым делом спросим: где это и когда красивых и юных «давали»? Полагается ведь у цивилизованных людей сначала «цветы дарить», ухаживать. А затем и главное скажем, назовём вещи своими именами: нет и не может быть оправдания этой «дерзости», даже если помнить, что на деле это клоунада, что автор это не всерьёз говорит. Безобразное — безобразно.

Ты ведь согласна со мною? Не видим ни мастерства, ни поэзии, ни пресловутого «романтизма» раннего Маяковского. Видим дрянные по исполнению стишки, стержень которых — желание оскорбить, хамская и глупая бравада.

Настоящий поэт всегда изображает нерасчленимым слиянием формы и содержания: смыслом слов, ритмом слов и звучанием слов (звукописью). Смысл, как мы видели, в этом стихотворении Маяковского мелок, низок. Ритм (Карабчиевский его называет «странным, причудливым») на деле обычен, заурядeн, нуден; после Зинаиды Гиппиус ударный стих никого не удивлял. Звук в этом стихотворении дребезжит: созвучия бедны, нет переклички слогов, рифмы искусственны. Именно рифмы показывают, что форма всюду главенствует над содержанием, не сливаясь с ним. Все смысловые нелепости «великой души», все выверты находятся в подчинении у вымученных, надуманных, натужных, нарочито-уродливых рифм типа *ввысь поведи* / *исповеди, одури*/*о́дре*, *икон чело* / *кончило, в тысячу крат жни* / *каторжник*. Одного этого довольно, чтобы не верить переживаниям лирического героя. Страдающему — не до изысков, его мука найдёт себе выход в словах простых и задушевных. Здесь же всё рассчитано на площадной крик с подмостков, на эпатаж.

Таково первое стихотворение, которое похвалил Карабчиевский, от которого он отправляется. Слова Карабчиевского, как видишь, бьют мимо, ничем не подкреплены: «совершенно новый поэт» вторичен в содержании и в форме. О мастерстве и говорить нечего. Карабчиевский и не говорит о нём, вместо этого он говорит — об энергии! Говорил бы уж прямо о любви к Маяковскому, вынесенной из детства. Где и когда энергия могла заменить мастерство?

Но Карабчиевский настроен критически, без этого его книга недорого бы стоила. Он хочет понять, он вглядывается.

> «Душевная мука — первый личный мотив, на который мы отзываемся в стихах Маяковского и в подлинность которой мы не можем не верить…»

пишет он (стр. 10 мюнхенского издания), а мы с тобою уже видели фальшь этой «душевной муки». И тут же:

> «одновременно с первым восхищением возникает и наше первое сомнение: ощущение постоянной дистанции между тем, что сказано, и тем, что *на самом деле*…» (стр.11, курсив автора).

Не усмехнёмся над этими словами, не станем упрекать Карабчиевского в непоследовательности. В таком сложном исследовании без противоречий не обойтись. В конце концов литература исследуется любовью, а любовь — всегда клубок противоречий. Мною тоже движет любовь, но не к Маяковскому, а к русской просодии, которую я от него защищаю. С точки зрения этой моей любви, разбирая стих за стихом, я, решаюсь думать, только что показал, что невозможно верить страданиям лирического героя Маяковского, что нет в этих стихах никакой «подлинности», кроме ненависти, зависти и злобы. И «восхищение» Карабчиевского я не разделяю: никогда не разделял. Зря этот умный и достойный человек говорит *мы* там, где ему следовало бы сказать *я*.

4

Берём второе стихотворение из выделенных Карабчиевским: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Избавляю тебя, дорогая, от полной его выписки с выправкой. Перечитай сама и увидишь: всё общее, что мною сказано о мастерстве Маяковского, приложимо и к этому стихотворению, от слова до слова. Мастерства, попросту говоря, нет, отличие же одно: здесь отправная точка — не Ахматова, а Иннокентий Анненский:

Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут...

Опять Маяковский танцует от печки: от рискованной находки другого поэта, доводя эту находку до нарочитой крайности, до броской нелепости. Карабчиевский, как ребёнок, попадается на крючок: называет первую строку «чудовищной, от кощунственности которой горбатится бумага… которую никакой человек на земле не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя, — разве только это была бы игра с дьяволом». Между тем этот первый стих — всего лишь грубая и безвкусная наживка. Цель Маяковского — разом оттянуть на себя всё внимание слушателей, возмутить читателей, и она достигнута. В 1916 году ахали дантистки в первых рядах зала, в 1980-е годы — ужасается умный и образованный критик из «товарищей потомков». Современники, однако ж, знали, что Маяковский пародирует Анненского, Карабчиевский почему-то не знает об этом. Он всё стихотворение называет очень талантливым, за вычетом первой строки. Я вижу нечто обратное: посредственные, незначительные стихи и талантливый выпад в первой строке: не талантливый стих (стих как раз плох, местоимение в нём лишнее, не служит ни звуку, ни смыслу), а талантливый рекламный ход, к которому всё и сводится.

Замечательно здесь вот что: в 1916 году «передовые» слушательницы и «передовая», хоть и не без желтизны, пресса не только ахали, но и восхищались. Вслед за ними стали понемногу восхищаться и некоторые литературные современники, что очень трудно понять при взгляде из эпохи сколько-нибудь уравновешенной. Ключ к пониманию — в природе той немыслимой эпохи, когда жажда *новизны любой ценой* помрачила разум всех либеральных слоёв общества. Царская Россия попала в центрифугу. Всё имперское, всё церковное вызывало ненависть; те, кто шёл против этого старья, становились пророками, творцами будущего. Люди образованных классов требовали новизны — и переворота, выворачивания наизнанку всей жизни, от быта и порядка до верований. Искусство, здравый смысл, совесть — всё казалось либералам ненавистным старьём, всё превратилось в невыносимое иго, в проклятье. Мечта о перевороте заворожила всех. Задумайся на минуту: общество не отвернулось от хулителей, призвавших сбросить Пушкина с парохода современности; оно смотрело на молодых проходимцев с надеждой и разве что только пожурило их. Чтобы довершить картину, вспомним ещё более невероятное: не кто-нибудь, а Прокофьев отказывался видеть гармонию в «простых созвучиях Моцарта». Скрежет, лязг, вопль — вот что было на уме у всех. Новизна означала свободу, превращала в мишуру всё старое: вроде справедливости, доброты, совести, пресловутого «братства». Болели новизной лучшие: Якобсон, Лидия Гинзбург (чуть позже), Тынянов.

А затем начался большевизм, то есть борьба за выживание под игом восторжествовавшей новизны. О большевизме в этом нашем разговоре постараемся не вспоминать, сколько хватит сил. Согласимся с Карабчи-

евским:

> «…ранний Маяковский — поэт обиды и жалобы… Неутолённая жажда обладания — вот первоисточник всех его чувств — … "Мария — дай"…»,

а поскольку ни «Мария», ни всё вокруг не отдаётся, —

> «Месть и ненависть — *Ко всему*… Величайшая в мире боль, когда обидели Маяковского, — и физиологическая сладость насилия, когда обижает Маяковский, мстя за обиду...»

Всё верно. Одно ошибочно: не могу согласиться, что стихи эти хоть чем-нибудь хороши.

И ещё с одним не согласимся. Карабчиевский справедливо говорит о «неукротимой изобретательности» Маяковского в его «ненависти и проклятиях», но видит достоинство в *изобретательности как таковой*. Я повторяюсь, но дело стоит того, ведь и Карабчиевский повторяется, из раза в раз повторяет, что изобретательность — достоинство в стихах. Здесь, как я уже сказал, ошибка принципиальная. Величайшие явления литературы всех веков преспокойно обходятся без изобретательности: они живы изобразительностью. Место изобретательности, остроумию, пресловутому «новаторству» — там, где есть прогресс: в лаборатории, в кабинете теоретика, на заводе. В искусстве нет развития, нет прогресса.

Так всегда у него: сказав А, Карабчиевский не решается произнести Б, потому что ему мешает его детская любовь к Маяковскому. Карабчиевский вплотную подходит к главному: «предельная громкость произнесения маскирует смысл произносимого»; называет стихи Маяковского «принципиально непроизносимыми», но останавливается перед очевидным: не решается сказать, хоть и знает это, что строки, из которых изгнано песенное начало, слова, рассчитанные на крик (неважно, о чём), — не стихи. Ударный стих, идущий страницами, — недостоверен, потому что песня ушла. Опыт с ударным стихом дал отрицательный результат — совершенно так же, как опыт с «рабоче-крестьянской властью». Ни литература, ни политическая арена (тут можно говорить о развитии) — не место для экспериментов. И там, и там здоровый путь — традиция, эволюция.

5

Карабчиевский отмечает обычное у Маяковского противоречие: лирический герой Маяковского сперва умильно рассуждает о себе, о «бабочке своего поэтического сердца», а по отношению к другим через три строки оказывается «грубым гунном», оплёвывает, насилует, убивает, — и тут же определяет эти стихи как «сильные и яркие… мастерские строки». Возможно ли разом то, и это? Примеров из других авторов вспомнить не могу, у Маяковского — этого не вижу. Да, ты права, я не люблю Маяковского, но я ведь тоже пытаюсь понять, что̀ у него и в связи с ним происходит, и тоже делаю это честно, не ударяюсь в насмешку. Ты не хуже меня знаешь, что высмеять можно любые стихи.

Очень остроумно и логически безупречно суждение Карабчиевского о том, что ненависть дореволюционного Маяковского беспредметна и отдаёт истерикой: это ненависть ко всем, *ко всему*, — с приходом же гегемона отыскался подходящий предмет ненависти: побеждённые противники большевиков, «буржуи», «белогвардейцы», они годятся для всякого случая в новых обстоятельствах, и вот мы видим: из ненависти Маяковского истерика «на какое-то время» уходит. Но — только на время…

6

Вглядываясь в «анатомические ужасы», которые нагнетает Маяковский, Карабчиевский спрашивает: «обладал ли Маяковский воображением, видел ли, что он писал?» Здесь я возражу Карабчиевскому от имени Маяковского (от имени поэта, если считать Маяковского поэтом): не зрительный образ господствует в сознании поэта, а просодический. Повторю до оскомины: поэт изображает ритмом и звуком слов в той же мере, что и смыслом. Кистью — в гораздо меньшей степени. Картина зрительная — всегда производная, всегда выводится поэтом из ритма и звучания слов. По Карабчиевскому строки из *Облака в штанах*

> Вся земля поляжет женщиной,
> заерзает мясами, хотя отдаться;
> вещи оживут — губы вещины

засюсюкают: «цаца, цаца, цаца!»

отвратительны своим кинематографом, для меня — они в первую очередь отвратительны звучанием слов, гадостным сюсюканьем («засюсюкают», «поляжет», «мясами», «вещины», «цаца»), выдающим невладение словом: автор думает, что живописует лирического героя-обывателя, а на деле обнаруживает свою душевную нищету, сам предстаёт этим обывателем.

Карабчиевский видит «безумца-садиста», «человека безусловно ненормального» в авторе строк

Ко мне, кто всадил спокойно нож
и пошёл от вражьего тела с песнею!

Я вижу совершенно другое: невладение стихом. Два *но* подряд («спокой*но но*ж») делают стих безобразным по звуку, тормозят понимание, почти убивают смысл. Человек, не слышащий этого, не понимает русской просодии. Маяковский не понимает и того, что строка чистого пушкинского четырёхстопного хорея («кто всадил спокойно нож») в ударном стихе — ритмический ляпсус, выдающий нехватку мастерства. Ни Маяковский, ни Карабчиевский не видят и другого: всадить нож *спокойно* — мыслимо только в тело того, кто не сопротивляется. В схватке вооружённых противников обе стороны неспокойны: возбуждены, боятся за свою жизнь. Лирический герой Маяковского всаживает нож в безоружного, в ребёнка, старика или женщину, а скорее всего — добивает умирающего. И — мародёрствует. Отсюда и песня: герой поживился, уходит не с пустыми руками и на радостях поёт. Маяковский сказал именно это. Если он хотел сказать другое, то о его мастерстве говорить нечего.

7

Карабчиевский пишет, что на определение поэзии «мог решиться лишь очень молодой Пастернак» («двух соловьёв поединок»), и — не вспоминает самое знаменитое определение из всех существующих: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», — как странно! при его-то уме и культуре! Но если допустить, что в словах Жуковского есть хоть толика правды, то она *разом зачёркивает всего Маяковского*, — оттого-то память и изменяет Карабчиевскому.

Карабчиевский не прав здесь, не прав там… Заметь, дорогая, что, напирая на это, я не перестаю восхищаться Карабчиевским. Частичной правоты, притом прекрасно выраженной, у него предостаточно. Вот пример:

> «Поэтическое постижение — не анатомическое вскрытие, оно происходит не за счет разрушения оболочки, а за счет активного с ней взаимодействия. Великое значение поэтического образа, если можно о нем говорить обобщенно, в том именно и состоит, что с его помощью мы постигаем скрытую суть природы, людей и событий, никак не нарушая их естественной целостности, не внедряясь, не ломая, не убивая...»

Эти слова годятся для хрестоматии, для учебника. Карабчиевский говорит вообще, но между делом попадает не в бровь, а в глаз — кому? структуралистам, «развинчивающим» классиков.

Повторю уже сказанное мною в оправдание противоречий Карабчиевского: их не избежать при разговоре столь многоплановом. Но нельзя и не отмечать их. Вот ещё одно. Маяковский, по словам Карабчиевского, «постоянно насилует объект, чтобы добыть из него выразительность, и такое же насилие совершает над словом», отсюда — по Карабчиевскому — его, Маяковского, «виртуозное словотворчество». Но ведь насилие — увечит, уродует «объект»! И разве мы не видим у Маяковского этих уродцев на каждой странице? «Губы вещины» — не худший пример, но и его довольно, чтоб потерять доверие к автору.

8

Вот ещё замечательное место, которое нельзя не выписать. Напомнив, что прекрасное должно быть величаво, что служенье муз не терпит суеты, Карабчиевский говорит: удел декларативной поэзии — хлопоты и суета; и дальше:

> «Маяковский декларативен всегда и во всем… он никогда не спокоен, а всегда возбужден и на-

сторожен, пребывает в вечной суете и заботе… Это тяжелая, хлопотная — и сугубо *бумажная работа*… Уличный горлопан, певец площадных чудес — был на самом деле сугубо бумажным автором… На флейте водосточных труб никто не сыграл ноктюрна, но и Маяковский его не сыграл. Это было утверждение за счёт отрицания, спор, выигранный на бумаге при отсутствии другой стороны, в одинокой тиши кабинета… За каждой строкой стоит скрупулезный кабинетный труд, тяжелая бумажная работа: "Гвоздями слов прибит к бумаге я"… Трудом и потом пахнут его строки, потом автора и потом читателя...»

Бумажный человек — вот ключ к пониманию Маяковского. Нужно ли напоминать, что лирическому поэту бумага требуется только для фиксации сочинённого? Ахматовой случалось читать в *Бродячей собаке* стихи, ещё вовсе ею не записанные…

Кстати, строки Маяковского

я показал на блюде студня
косые скулы океана

из того же стихотворения, где у него «ноктюрн» и «флейта водосточных труб» (*А вы могли бы?* 1913) — интонационное, да отчасти и смысловое заимствование из Ахматовой:

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Карабчиевский — не замечает этого.

9

Карабчиевский называет одной «из лучших, из самых знаменитых» у Маяковского «развернутую метафору» из *Облака в штанах*, построенную вокруг иносказания *нервы расходились*:

Проклятая! Что же, и этого не хватит?
Скоро криком издерется рот.
Слышу: тихо, как больной с кровати,
спрыгнул нерв. И вот, —
сначала прошелся едва-едва,
потом забегал, взволнованный, четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

Это, по Карабчиевскому, «реализация речевого штампа, возврат его к прямому буквальному смыслу, то есть окончательное убийство метафоры, но никак ни её рождение»… Бери, говорит Карабчиевский, похожие готовые штампы — «кошки на сердце скребут»; «сосёт под ложечкой»; «сошёл с ума», — бери и разворачивай, нехитрый труд, «трезвая конторская работа».

На это можно возразить так: перед нами оксиморон; поэзия ведь тем и занята, что возвращает стёртому слову его полновесность, его начальную значительность… Нет, по мне тут неудача в другом: перед нами опять не стихи, а кинематограф, бедный звуком и ухабистый ритмом. Оттого-то эти строки и знамениты, что доступны людям, не понимающим стихов, а таковых — громадное большинство. Можно себе представить, как эти читатели обрадовались, ведь «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Они не заметили, что акцентный стих, перемежаемый правильными метрами, — поэтическая глухота, которую можно спрятать только при нарочитом чтении с подмостков, перекричать. Им и того не объяснишь, что хоть рифма и должна быть предсказуема (*без этого нет мастерства*), но слишком предсказуемая, стопроцентная рифма *четкий/чечеткой* кажется приторной и навязчивой в соседстве с остаточной (усечённой) рифмой *хватит /кровати*, — рифмой уродливой, фальшивой, но как раз в ту эпоху входившей в моду… сейчас, услышав такое, на меня, пожалуй, глаза будут пялить, — так надёжно эта безвкусица утвердилась в сознании читателей в ходе советских десятилетий.

О смысловых огрехах в этом куске можно говорить, а можно и не говорить. Чтобы «спрыгнуть с кровати»,

да ещё тихо, без стонов, нужно быть здоровым, а не больным. Неясно, откуда у лирического героя «спрыгнул нерв»: с виска, с запястья или ещё откуда, а это бы очень не мешало знать, перед нами ведь кино. Неясно, и чей рот «издерется криком». Об этом у нас уже шла речь. Пропуск грамматического дополнения или местоимения — элементарные ошибки, недопустимые в художественном слове. Да и словечко *издерётся* — кривлянье, тот самый уродец… Но всё это уже сущие мелочи рядом с поэтической — просодической — глухотой Маяковского… и его советского читателя.

Однако ж почему так глух Карабчиевский, ведь он не в пример образованнее и умнее Маяковского? Показав, что Маяковский плоско-механистичен, что для понимания его строфы требуется «грамматический разбор предложения» и повторное чтение, Карабчиевский, как фокусник из шляпы, извлекает совершенно невозможные похвалы: «достиг предельной точности», «действительно был выдающимся мастером», «владел в совершенстве», «мастер метафоры», «сцены написаны на самом высоком техническом уровне», «большой мастер, талант которого в данной области не подлежит никакому сомнению». Как раз очень подлежит. Отсутствие мастерства в глаза бросается.

10

Революция, говорит Карабчиевский, спасла Маяковского, который «уже начинал иссякать». Она

> «…влила в него новые силы, добавив к иссякавшей внутренней энергии свою, обобществленную, внешнюю… Тема одиночества надолго исчезает из его стихов, и что бы мы ни думали об их качестве [вот-вот, думать-то о них можно разное!], в них впервые возникает чувство равновесия. Революция заменила ему духовность, дала ощущение абсолюта, без которого он метался от крайности к крайности… С первых дней Революции, опьяненный силой, вливающейся в его ослабелые было мышцы, он впадает в какое-то истребительное безумие…»

Маяковский и революция… эту часть замечательной работы Карабчиевского читать почти скучно. Карабчиевский писал в середине тысячелетнего большевистского рейха, не подозревая, что дни рейха сочтены. Он разоблачает жестокости большевизма. Он развенчивает агиографию Маяковского. Маяковский у него воспевает зверства,

> «купается в сладостных волнах насилия и захлебывается ими, выражая буйный садистский восторг».

Но с тех пор прошли десятилетия, и всё это мы знаем слишком хорошо: и про революцию, и про отношение к ней Маяковского. Стихи, качество стихов — вот что мне интересно. Служи кому хочешь, да пиши талантливо — и мы забудем, кому ты служишь. Но куда там! «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность», — говорит Ленин о Маяковском, и я на минуту становлюсь верным ленинцем.

Карабчиевский продолжает:

> «Если наступал на горло собственной песне, то, значит, пел не свою, чужую! Этого Маяковский сказать не хотел, он так не считал, и этого не было… слишком много таланта — для того, чтобы эти песни были навязаны, кем угодно, пусть даже самим собой…»

Тут — одна правда и две неправды. Правда Карабчиевского в том, что Маяковский не подлаживался к новой власти и к новой идеологии, он конгениален им, он — за погром, за уничтожение старого мира. Ошибка Карабчиевского в том, что задушить одну песнь не означает петь другую. А вот утверждение «наступил на горло собственной песне» — ложь под личиной правды (ложь Маяковского, его самообольщение). Он — *вообще никогда не пел*, не умел этого, он — кричал, выкрикивал. Кардинальная ошибка Карабчиевского, вторая по важности ошибка в его книге, в том, что он принял на веру эти слова о песне. Маяковский сознательно топчет и увечит родную просодию как раз потому, что не владеет ею, *не может петь*, не может быть поэтом в обычном смысле этого слова, установленном тысячелетней традицией. Он сознательно порывает с песней, а значит — и с поэзией. Что именно и кого он перекрикивал с подмостков, тут можно спорить, но что крик — дымовая завеса, скрывающая его поэтическую беспомощность, в этом сомнения нет. Совершенно так же бренчанье струн скрывает поэтическую беспомощность так называемых бардов, появившихся во второй по-

ловине XX века. Настоящие стихи не нуждаются ни в каких внешних по отношению к просодии подпорках.

11

Карабчиевский пишет:

> «Было много талантливых людей, воспринявших идею [большевизм] как благо, но все они против собственного желания изменяли ей в своём творчестве… В Пастернаке слишком много было живой души, слишком много было Пастернака. В Маяковском же — Маяковского не было, вот и вся страшная тайна… *Время* свое он не отразил и не выразил. Время выражается только через личность, только через субъективное восприятие. Объективного времени нет. Маяковский же… Странно произнести. Между тем это очевидная истина. Маяковский личностью не был… он *выглядел* личностью…»

По-моему, эти слова о времени — слитки золота; невозможно ими не восхищаться; невозможно не видеть, что Карабчиевский — оригинальный мыслитель и превосходный стилист. И о Маяковском он говорит здесь несомненное: Маяковский *не умел быть*, он *умел только казаться*. Всё в нём — напоказ, на вынос, на публику, а душа при этом пуста. Оттого-то все, кто наблюдал его в обыденной жизни, даже его горячие поклонники, изумляются тому, что как собеседник он был невыносимо скучен. Карты, бильярд, чтение афиш — вот чем он занят, сойдя с подмостков. Говорить с ним было не о чем. Оттого-то и женщины никогда не любили его по-настоящему, никогда не принадлежали ему вполне.

12

Вот ещё место у Карабчиевского, которое невозможно не выписать:

> «В нас стойко сидит представление о том, что дореволюционный, романтический Маяковский одиноко и мужественно противостоял силе, а послереволюционный — силе служил. На самом деле этого не было. Он никогда не противостоял силе, а всегда противостоял слабости...»

Ещё бы! «Изнасилую и в душу плюну» — это в 1916 году со стороны силы сказано, и Маяковский весь такой. Но о романтизме Карабчиевский зря упомянул: шиллеровский благородный разбойник не насилует, а защищает от насилия. И местоимение первого лица тут места не имеет. Не в нас, не во всех нас «стойко сидит представление», — только в тех, кто ребёнком, с чужих слов, полюбил легенду о «поэте революции» и с этой любовью подходит к сочинениям Маяковского.

Мы помним, ка̀к в поздние годы писал и говорил Корней Чуковский о канонизированном Маяковском: «скованно, застыв, оцепенев, глядя Вию прямо в глаза» (Карабчиевский). Не то было в 1920 году, тут Чуковский ещё не застыл:

> «Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, точно завиток на обоях… В самых патетических местах он острит, каламбурит, играет словами, потому что его пафос — не из сердца, потому что каждый его крик — головной, сочиненный, потому что вся его пламенность — деланная. Это Везувий, изрыгающий вату…»

Карабчиевский приводит это суждение Чуковского и соглашается с каждым словом, а меня так и подмывает заострить эти характеристики. Что̀ Маяковский имитирует сердечную боль при пустой душе; что̀ он однообразен в своём «мышлении», в своих декларациях (плюну, убью, повесить, зарезать и т. п.), это очевидно и школьнику. Почему не добавить более важное, ведь речь — о стихах: Маяковский уныло однообразен *ритмически*; ударный стих — ритмически скуден, беден интонациями, неизмеримо уступает «допотопному» (Ходасевич) русскому ямбу с его волшебными переливами оттенков. Правильный метр потому богаче, что душевной работы требует, а в стихе ударном работа над словом почти к нулю сведена.

«Везувий», «Вий» — вот ещё что любопытно у Чуковского. Это — обмолвки. Везувий и Вий огромны, страшны и бессердечны, но отнюдь не однообразны. Откуда они взялись? В стихах, в словах Маяковского, набранных типографским шрифтом, ничего огромного нет; в них видишь ненависть и зависть (поистине путе-

водную звезду Маяковского), истерику и растерянность — мелкие чувства, незавидные состояния. Не тянет Маяковский не то что на Везувий, а и на Вия. Но это — в книге, а Чуковский видел Маяковского на подмостках, слышал его громовой голос. Чуковский невольно отдаёт дань актёрскому, сценическому дарованию Маяковского, которое, судя по всему, действительно было недюжинным.

13

Пишет Карабчиевский и об окружении Маяковского… Тут к месту сказать, что его книга — скорее непомерно разросшаяся полемическая статья, композиционно рыхлая, насыщенная смысловыми перескоками и отступлениями. Не все отступления нужны в разговоре о Маяковском, особенно о стихах Маяковского, но некоторые сами по себе так значительны, что пройти мимо них немыслимо. Одно из таких отступлений — о Хлебникове:

> «Он, конечно же, был одаренным человеком. В его безумном, смещенном с осей бормотании проскакивают поразительно талантливые строки, а порой поэтический объем доходит до нескольких строф. Однако он не написал ни одного стихотворения, а тем более ни одной поэмы… Он обладал оригинальным лингвистическим чутьем, но в стихе оно проявлялось всегда рационально, с неуклонной болезненной конструктивностью. Самовитость слова, отрыв его от предмета — все это очень хорошо укладывается в общую клиническую картину… Хлебников был одаренным человеком, может быть, даже гениальным, но такого поэта — Хлебников — не было… Что, кроме запоздалого любопытства или чисто лингвистического интереса, может заставить нас читать Хлебникова? Какой возможен душевный контакт с его непрерывно распадающейся личностью?»

Так думали многие современники, но немногие решались сказать об этом: боялись прослыть ретроградами. Потом вступил в силу другой фактор. Либеральная советская интеллигенция, не сознавая этого, чтила Хлебникова главным образом потому, что он был неудобен власти. Ещё при царе сложилась хлебниковская легенда, пародирующая легенду о Христе: пришёл мессия дать нам волю, а мы не взяли. Легенда была подхвачена новой интеллигенцией. Имя Хлебникова стало своеобразным паролем: кто считает его гением, тот свой. Карабчиевский — среди немногих, кто решился выступить против застарелого суеверия. При непредвзятом подходе очевидно: поэта Хлебникова не было. Лингвистические прозрения — ещё не поэзия, да и сомнительны они у Хлебникова, зато его лингвистическая и поэтическая тупость идут на читателя македонской фалангой.

Спросим ещё: кто создал эту легенду о Хлебникове, кто стоит у её истоков? — Первые русские футуристы, откровенно бездарное окружение Хлебникова и Маяковского: Бурлюк, Кручёных, Каменский, Кушнер (дядя Александра Кушнера), Третьяков, Чужак и иже с ними. Карабчиевский убедительно показывает, что не только эти бездарности нуждались в одарённых Маяковском и небездарном Хлебникове, но и Маяковский нуждался в бездарностях, в своих «братьях-разбойниках», в «глыбе слова "мы"». Карабчиевский пишет:

> «Причина, быть может главная, по которой Маяковский и футуристы нуждались друг в друге — совпадение сферы действия. Уникальный и бесспорный талант Маяковского располагался именно в той самой области, где действовала бездарность всех остальных: в сфере оболочек, механических разъятий и сочленений, декларативных утверждений и самохарактеристик, — то есть в том рациональном, упрощенном мире, где жила его пустующая душа...»

Наконец-то я от слова до слова согласен с Карабчиевским в определении таланта Маяковского! Разве я хоть на минуту отрицал его талант? Если угодно, и гениальность за Маяковским признáю, только — не в стихах, в них он плох, мало талантлив, зауряден, на вершок над ватерлинией, а в том, что касается саморекламы, самовыпячивания, хваткости, — здесь он чемпионствует. Маяковский угадал дух времени, ответил на социальный запрос образованной черни.

14

Время было, заметим, совершенно особое. Что творилось с умами, с сердцами!… Я повторяюсь, да, но

куда же деваться? — Жажда новизны во что бы то ни стало, жажда переворота, низвержения — вычеркнули из жизни всё, чем держится здоровое общество. Любой протест автоматически становился самовитой ценностью в глазах либеральной публики, любое несогласие с общепринятым воспринималось как творческий порыв, как произведение искусства, — вот какую стихию оседлали крикуны, вот на каком коньке Маяковский въехал в «храм славы»… И разве только он?

Я обещал, дорогая, не говорить о большевиках без нужды. Здесь — говорить приходится. Ведь и большевизм оказался возможен только благодаря этой истерической жажде новизны, массовому помешательству всех культурных людей в столицах большой страны.

15

С первых и до последних страниц своей книги Карабчиевский говорит о профессионализме в поэзии: нечто «отброшено профессиональной поэзией в область любительства и графомании»; «поэт вообще редкая профессия»; «единственный среди них профессионал» (Маяковский среди футуристов). Эту удивительную ошибку невозможно обойти молчанием. *Поэт — не профессия*. С таким же успехом можно говорить о профессии пророка. Вдохновение по временам может приносить деньги («Не продаётся вдохновенье, / Но можно рукопись продать»), гораздо чаще ввергает в нищету (папа римский Урбан VII учредил богадельню для неудачливых сочинителей), приводит на плаху, доводит до самоубийства (не перечисляю всем известные имена), но самое главное в другом: вдохновение не вызовешь понуканием, его нельзя запрячь, на нём нельзя пахать, что бы об этом ни думал Брюсов («вперёд, мечта, мой верный вол») или Бродский с его «тяглым» стихотворением. За всю историю человечества был один-единственный народ, один единственный период протяжённостью в семьдесят лет и небывалый государственный строй, при котором поэзия субсидировалась правительством — да так, что некоторые люди, действительно, с молодости до старости кормились сочинением стихов, не видя в этом уродства, не стыдясь этого. Я другой такой страны не знаю… может, ты знаешь?

Карабчиевский прав: Маяковский — профессионал, ибо *кормился не от вдохновения*. Однако тут же Карабчиевский и не прав: все прочие футуристы в той же самой степени были профессионалами. Некоторым из тех, кто выжил, когда новизна победила, пришлось потом сменить профессию, но такое и в жизни любого человека случается…

16

Продолжаю мелкие придирки на фоне большого восхищения. Карабчиевский говорит об *остроумии*, имея в виду (как водилось в советское время) нечто совсем другое: *острословие*. Остроумны — инженеры, учёные, философы. Острословны — люди с чувством юмора и даром слова. Верно, что острослов не бывает глуп, но ведь и самый благодарный поклонник Жванецкого не умом его восхищается. Острослов опирается на материал, известный всем, оттого и популярен. Остроумец в чём-то продвигает и расширяет наше знание, он — на переднем краю и часто не различим из толпы. Жванецкого, если угодно, можно мудрецом назвать, но мудрость статична, остроумие же динамично, оно там, где прогресс.

Заявив с нажимом, что «Маяковский никогда не смеялся», Карабчиевский ставит под сомнение чувство юмора Маяковского. Мерилом этого чувства он выбирает находчивость Маяковского в быту и на подмостках. Вот примеры Карабчиевского:

> «— Коля звезда первой величины. — Вот именно. Первой величины, четырнадцатой степени...»
>
> «— Маяковский, вы что полагаете, что мы все идиоты? — Ну что вы! Почему все? Пока я вижу перед собой только одного.»

В самом деле, чувство юмора здесь дозировано. Но, может быть, Карабчиевский из предвзятости выбирает не лучшее? Дополним его примеры по книге П. И. Лавута, преданного импресарио Маяковского и его поклонника:

> «— Какого вы мнения о Полонском? — Он и раньше писал ерунду, и теперь пишет гадости. У него куриные мозги.»
>
> «— Чем объяснить, что вы в центре всего ставите своё я? — В центре как-то заметнее».

«— Почему вы сегодня так мало говорили о себе? — Жду, пока вы скажете обо мне.»

«— Ваш взгляд на поэтическое вдохновение? — Дело не во вдохновении. Вдохновение можно организовать [sic!]. Надо быть способным и добросовестным.»

«— Прочтите "Сто сорок солнц сияло на закате". — Этому товарищу можно смело сказать, что его солнце уже закатилось.»

«— Зачем вы ездите за границу? — "Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой… А он, мятежный, *ищет* бури, Как будто в бурях есть покой."»

«— Почему ваши стихи очень хороши только в вашем чтении? — Вам надо тоже научиться хорошо читать стихи, и тогда не будет таких вопросов.»

«— Пушкин понятнее вас. — Современники говорили, что от чтения Пушкина скулы болят — до того трудным казался тогда его язык.»

«— Почему вы носите галстук кис-кис? — Потому что не мяу-мяу.»

М-да… Тоже не очень остроумно. Не отнести к остроумию и увёртки от поставленных вопросов. В той же книге Лавута находим:

«— Кого вы считаете лучшим поэтом? — Как вы себе представляете? Лежит пирог славы, и поэты бегут со взмыленными мордами: кто первый добежит, тому и достанется? Неправильно это, товарищи! Все работают по мере своих сил и возможностей для одного и того дела — дела построения социализма. Все вносят свою лепту. И я тоже. Вот и все.»

Его спрашивают о таланте, а он говорит — о славе! Выходит, что кто знаменитее, тот и талантливее: остроумие получается мировоззренческое, саморазоблачительное. Но как ни понимай эту обмолвку, а у Маяковского мужества не хватило признаться, что лучшим поэтом он считает себя, ведь слушатель на это его провоцировал. Виктор Гюго в таких случаях отвечал и смелей, и остроумнее: «Второй — Альфред де Мюссе!» Бродский — тот прямо называл себя лучшим (и мерилом таланта считал эгоизм)… Это, между прочим, особенность «святого ремесла», как назвала поэзию Каролина Павлова: считать себя первым поэтом среди современников. Все, кто пишет много и увлечённо, в глубине души убеждены в своём первородстве, но не все решаются признаться в этом.

Я согласен с Карабчиевским: чувство юмора у Маяковского притуплено, но всё-таки одну его удачную шутку я знаю и ценю. На вопрос, женат ли он, Маяковский ответил: — Я сестрат. — Тут и настоящий юмор виден, и — редчайший случай среди уродливых неологизмов Маяковского — литературное дарование обнаружено.

17

Возвращаюсь к книге Лавута, из которой беру примеры, дополняющие Карабчиевского. Одна из характерных эстрадных увёрток Маяковского заставляет всерьёз задуматься о многом.

«— Кто будет читать ваши стихи после вашей смерти? — У вас нет родственников в Гомеле?
Узнаю по почерку. Там тоже такой умник нашелся.»

Не знаем, что имел в виду спрашивавший: актёрское чтение стихов с эстрады или вдумчивое чтение глазами, а различие тут очень важное. Знаем, что никто никогда не декламировал стихи Маяковского эффектнее, чем он сам, с его громовым голосом и дикими, небывалыми сценическими выходками, прямо рассчитанными на эпатаж. Его стихи писались для голоса, для эпатажа, прикрывавшего нехватку мастерства; они плохо воспринимались при чтении про себя даже в его время, а в наше и вовсе мертвы. И ещё мы знаем, что чтение стихов с эстрады напрочь ушло из культуры, уступив место так называемой бардовской песне, которая от обычной песни отличается тем, что слова в ней важнее музыки, но сами по себе не жизнеспособны…

Что же касается грубости ответа Маяковского, его хамского тона, то, во-первых, это совершенно обычно у него и служит той же цели: маскирует его слабость, на этот раз человеческую. Маяковский слышать не мог от других о своей смерти — ни в каком контексте, даже памятник себе — и тот при жизни требовал; только сам

он мог о своей смерти говорить, но при этом никогда в неё до конца не верил, даже когда на спусковой крючок нажимал.

Вопрос «Кто будет читать ваши стихи после вашей смерти?» был задан Маяковскому в Тбилиси, городе почти родном и уж точно любимом. Что общего между Тбилиси и Гомелем? Только одно: евреи. Растерявшийся Маяковский проговорился. Нет, не свой тайный антисемитизм он выдал этим ответом. Антисемитизма, решаюсь думать, в нём не было, ведь всё лучшее в своей жизни он получил от евреев, и знаменитый стих Бориса Чичибабина «все лучшие люди мои — поголовно евреи» словно бы прямо о Маяковском написан. Нужно ли перечислять имена? Бурлюк, Брик, Лиля Брик, её сестра Эльза Триоле, Семён Кирсанов, Виктор Шкловский, Мейерхольд, его верный импрессарио Лавут («тихий еврей» в поэме *Хорошо!*)… обрываю список, мы тут увязнем, да я и забуду кого-нибудь наверняка… Что? и среди врагов были евреи? Авербах? Это очень верно, но ведь враги — уже достижение, уже признание, их нет у начинающих, а безвестного молодого Маяковского с первых его шагов окружают, поддерживают и опекают друзья-евреи.

Нет, Маяковский своею обмолвкой выдал другое: что о евреях приходилось помнить и в тогдашней советской хвалёной интернациональной действительности, где евреи внезапно заняли место очень заметное, и — это ещё важнее — что евреи заметны в любой действительности, везде и всюду, что они всегда чуть-чуть больше занимают умы «титульного народа», чем другие инородцы — потому что антисемитизм неистребим. Вот смысл этой удивительной обмолвки Маяковского.

18

Я не знаю, как относиться к мысли Карабчиевского о том, что пресловутые записки из публики, ответы на которые всегда были гвоздём выступлений Маяковского (нередко скандальным; вот уж где он кричал «во весь голос»), Маяковский иногда готовил сам до выступлений и сам же, через своих помощников, посылал из зала к себе на сцену. В Москве, допустим, такое вообразить нетрудно: в Москве всегда были рядом угодливые подручные из Лефа. Но Маяковский, случалось, по полгода проводил в гастролях по стране и заграницам: как найти помощников в незнакомом городе?

Зато никаких сомнений не вызывает другая мысль Карабчиевского: самые удачные ответы на типовые вопросы Маяковский сочинял заранее и отрабатывал в ходе выступлений — потому что слушатель был типичен и вопросы повторялись. Заготовленное «остроумие» всегда было под рукой и прекрасно работало. Публика собиралась на Маяковского мещанская, тёмная, не литературная. Люди приходили не стихи слушать, а позабавиться, повеселиться, а то и себя показать; ждали скандала, предвкушали скандал и своё участие в нём.

Карабчиевский пишет:

> «Аудитория, а лучше сказать толпа, над чем только не хохочет и всегда громово. Известно, как быстро она воспламеняется, как легко в ней возникает цепная реакция, какой достаточно ничтожной искры. И нельзя сказать, что не надо умения, чтобы высечь эту искру. А чтобы высекать ее постоянно, когда потребуется, необходимы еще и внешние данные, и голос, и энергия, и самоуверенность, — но только не чувство юмора.»

По-моему, не стоит тратить столько слов на доказательство очевидного: чувство юмора у Маяковского было рудиментарное. Что до толпы, то эти слова Карабчиевского мне хочется дополнить. Толпа не только всегда готова идти на поводу у вождя или скомороха, она способна в любую минуту изменить своему вожаку и превратить его из героя в жертву, — что и случалось с Маяковским. Обычно он всё-таки кое-как отбивался от встречных насмешек, но один раз, 9 апреля 1930 года, перед студенческой аудиторией во 2-м МГУ, провал был полный. Над продувным затейником Маяковским — потешались, издевались!

19

Карабчиевский пересказывает известный эпизод в *Бродячей собаке*, когда к гремевшему в рифму Маяковскому подошёл Мандельштам и сказал ему: «Маяковский, перестаньте читать стихи, вы не румынский оркестр», а Маяковский, надо же такому случиться, от растерянности не нашёлся, что ответить. Карабчиевский в восторге от «подлинного юмора» Мандельштама, я же здесь решительно беру сторону Маяковского. Спору нет, слова Мандельштама были экспромтом, не заготовкой. Они и рассмешить могли. Но всё-таки синтаксиче-

ски они — глупость, а глупость кого угодно обескуражит. Скажи Мандельштам: «Не бренчите, как румынский оркестр», шутка была бы куда удачней.

20

Карабчиевский пишет:

> «Есть способность составлять шутки с помощью игры слов, созвучий, совмещений несовместимого… Это — каламбурное остроумие…»

Так, да не совсем так! Каламбур — всего лишь игра слов, один из приёмов шутки (острословия, не остроумия), использующий «созвучия», а вот «совмещение несовместимого» (оксиморон) — нечто куда большее: это самый нерв поэзии, сдёргивающий покров с обыденности, а то и с сокровенных тайн бытия. Шутка в той мере поэтична, в какой она совершает это сдёргивание, прибегает к оксиморону. Каламбур здесь — частный случай, десятая вода на киселе… Между прочим, Карабчиевский не совсем точно цитирует пришедшиеся к случаю строки из короткого стихотворения каламбуриста Дмитрия Минаева (1835-1889), которое грех не привести целиком:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаясь с каламбуром.

Стихи, сама видишь, незначительные: всё ради каламбура, зато уж каламбур хрестоматийный.

Карабчиевский прав: от записного острослова ждут острот, «уже заранее давясь от смеха», поэтому — что он ни ляпни, всё смешно: вот откуда растёт легенда о юморе Маяковского, на деле же у него не подлинный юмор, а «механическая игрушка, заводной каламбур» (Карабчиевский).

Карабчиевский продолжает:

> «…лучшие из его каламбурных острот строятся на реализации штампа.
> — Ваши стихи не греют, не волнуют, не заражают!
> — Я не печка, не море, не чума!
> Этот знаменитый ответ на записку (почти наверняка им же самим заготовленную, слишком она звучит ритмично и слишком *письменно*) приводится многими вспоминателями в качестве наиострейшей остроты. Между тем это — реализованный штамп, разоблаченная метафора… не только плоская, но и не очень грамотная. Настоящее море не волнует, а волнуется, чума не заражает, а поражает, заражает — носитель чумы: человек, животное...»

Почему Карабчиевский не вспоминает самый удачный каламбур Маяковского? —

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.

Эта частушка с каламбуром под стать минаевскому — в числе немногих несомненных удач Маяковского: она не более чем частушка, но делает своё дело, она убедительнее, подлиннее всех его лирических стихов о погромах и любви.

21

Как хороши иные наблюдения Карабчиевского, вовсе к Маяковскому не относящиеся! Вот пример:

> «В словарях литературоведческих терминов на это слово [юмор] даже нет отдельной статьи, а

пишут: ЮМОР — см. КОМИЧЕСКОЕ. Не смотри *комическое*, читатель, смотри *трагическое*! Потому что подлинный юмор всегда трагичен в своей основе. Нет, я имею в виду не мрачные шутки, не черный юмор и не юмор висельников. Настоящий юмор всегда исходит из глубокого чувства трагизма жизни, из ее потрясающей, головокружительной серьезности...»

Головокружительная серьёзность жизни! Не говорил ли я, что Карабчиевский — мыслитель? Он, конечно, ещё и поэт, он в первую очередь поэт — в этих строках и всюду… Но дальше читаем — и глазам своим не верим: «Самый глубокий юмор свойственен народам самой страшной судьбы: евреям, полякам, русским...» Как! Два гонимых и подавляемых народа — в одном ряду с народом-гонителем, угнетателем, народом-самоедом?! Русские — не сами виновники своей «страшной судьбы»? Уж не инородцы ли им жизнь отравили? Как у мыслителя рука поднялась написать такое?

А вот как: Карабчиевский пишет в эпоху, когда со всех трибун твердят, чт*о евр*еи — не народ, когда самое слово *еврей* под запретом. На уме у Карабчиевского — одно: сказать, что евреи *тоже* народ. Эта простая истина по тем временам — дерзость, вызов. Карабчиевский сам из евреев, он знает не хуже нас, дорогая, что знаменитый русский юмор XX столетия — на поверку еврейский юмор, но высказать свою мысль прямо и до конца не решается, произносит полуправду, и не от страха перед Лубянкой (этот страх уже преодолён), а — чтобы не прослыть еврейским националистом в своём русском интеллигентном окружении; он ведь себя русским считает! Быть русским националистом в этой среде в 1970-1980-е годы уже не зазорно, а еврейским — ещё ни-ни, упаси бог!

С отсутствием юмора у Маяковского связывает Карабчиевский и его поэтическую глухоту. Маяковский говорит, обращаясь к пароходу *Теодор Нетте*:

От Батума, чай, котлами покипел…
Помнишь, Нетте, — в бытность человеком
ты пивал чаи со мною в дип-купе?

В самом деле: «Чай — котлами покипел… чаи…» Маяковский пишет — и не слышит! (Рифму *покипел*/*купе* Карабчиевский ничуть не осуждает, а по мне она вовсе не рифма…)

Ещё смешнее другое кипение:

Любовь не в том, чтоб кипеть крутей,
не в том, что жгут угольями,
а в том, что встаёт за горами грудей
и волосами-джунглями.

(Коммерческую лесенку я, понятно, убираю.) Согласись, что это уже не только смешно, но и пошло. Ей-богу, этот пример поэтической глухоты не уступает знаменитой строке Веры Инбер: «Сруби лихую голову!»: та же невольная и отталкивающая скабрёзность… Ну, и сюда же — промах, над которым уже и школьники в наше время смеялись: «Я себя под Лениным чищу».

При всём том Карабчиевский не злорадствует и не зубоскалит: «Подобного рода ошибки, связанные с возможностью ложных звучаний, хоть и встречаются у самого Маяковского, но, быть может, не чаще, чем у других…». Именно так. Можно добавить: они неизбежны, они и у Пушкина встречаются… но всё же не такие!

Отчего Карабчиевский не вглядывается в этимологию слова *юмор*? Все его выразительные примеры, как последней печатью, скрепляются тем несомненным фактом, что Маяковский был *сух* во всех своих человеческих проявлениях… а ведь юмор — это влага!

22

Це́лую главу Карабчиевский посвящает неестественности Маяковского, его деланности, его актёрству, в равной мере предназначенному для сцены и быта. Сходя с эстрады, Маяковский не снимает маски, маска приросла к его лицу. Это маска величия, огромности. Она потому необходима актёру, что он лишён своей собственной подлинной и уникальной душевной жизни, — маска подменяет собою эту жизнь. Актёр и сам верит, что маска — его лицо, служит этому своему предполагаемому величию, — чем и удерживается маска, иначе

бы она упала.

Гигантомания начинается у Маяковского с его преувеличенных физических данных. Он явно верит, что ростом на голову выше всех, хотя это даже среди писателей его круга не так: «он был не выше Третьякова, ненамного выше Бориса Пильняка», говорит Карабчиевский, а я добавлю, что на известном снимке Пильняк одного роста с Маяковским и что Маяковский точно уступал ростом Бенедикту Лившицу, правофланговому первой шеренги своего 146-го пехотного Царицынского полка, с которым, во время боёв на Висле, он получил солдатский георгиевский крест за храбрость. И ещё: на улицах теперешней Москвы Маяковский был бы среднего роста, а на улицах Амстердама — ниже среднего.

Не ошибается ли Карабчиевский в другом? Маяковский у него

> «не был ни очень сильным, ни, тем более, физически здоровым. Он был просто болезненным человеком, с юности абсолютно беззубым, с вечно распухшим гриппозным носом, с больной головой и влажными руками… Болея, проявлял ужасную мнительность, без конца мерил температуру… Он был не сильнее среднего мужчины с нормальным ростом...»

Мнительность Маяковского хорошо известна, что и говорить. Он так боялся инфекции, что никому руки не подавал, мало того, публично, в печати — выступал за отмену рукопожатий. Его физическую слабость Карабчиевский подкрепляет цитатой из Корнелия Зелинского: о том, что Сельвинский с лёгкостью клал Маяковского на лопатки… Вот, дорогая, ещё одна фамилия на -ий — после Маяковского, Чуковского, Карабчиевского и Зелинского! Можно подумать, что мы в Польше, где тот пан, у кого больше… Обращала ли ты внимание, что почти все знаменитые русские композиторы, включая Глинку, носят польские фамилии? Чайковский, спору нет, не поляк, а русский из украинцев, но более польской фамилии вообразить нельзя… Зелинского, между прочим, Карабчиевский хоть и цитирует, а не всюду называет по имени; не иначе, как из отвращения к этому литературоведу.

Но что нам за дело до роста и соплей Маяковского? Мы хотим увидеть человека. Хотим, да не можем: человек спрятан под маской. Карабчиевский пишет:

> «Он был похож на переростка, как будто мальчику лет тринадцати ввели какой-то ужасный гормон… В его общении с людьми, далёкими и близкими, не было ни прямоты, ни равенства, он знал лишь покровительство и подчинение… Преклонение перед любой силой; боязнь показаться смешным и слабым; жестокость и в то же время плаксивость; ненависть к старшим и страх перед ними; и, наконец, затаенное, застенчиво-наглое, болезненно-изломанное отношение к женщине… Оказывается, в юности он *не мог любить*…»

Бенедикт Лившиц (друг, а не враг), человек не только «наблюдательный и умный» (по Карабчиевскому), но и образованный, прямо определяет у Маяковского комплекс неполноценности, называет его учёным фрейдистским словом Minderwertigkeitskomplex — и (Лившиц ведь ещё и храбр был) без обиняков делится своей догадкой «с Володей», — а тот, вот чудо, не возражает… не потому ли, что «Володя» немецкого не знал? Можно было бы у Маяковского и эдипов комплекс заподозрить; единственное в его стихах упоминание отца — «мы и его обольем керосином и в улицы пустим — для иллюминаций».

23

Лишь один раз во всей своей книге (в 60 тысяч слов) произносит Карабчиевский важнейшее слово, прямо вытекающее из всех его наблюдений: *зависть*. Ей-богу, не только ненависть, а вообще все карикатурные нравственные свойства Маяковского прекрасно объясняются завистью. Зависть подстилает все слова и поступки Маяковского, не оставляет его с отрочества до последнего дня. Вот какими стихами «поэта резолюции» Карабчиевский иллюстрирует своё наблюдение:

> У взрослых дела. В рублях карманы.
> Любить? Пожалуйста! Рубликов за сто.
> А я, бездомный, ручища в рваный
> карман засунул и шлялся, глазастый.

(В оригинале это не четыре строки, а одиннадцать строк.) Карабчиевский не видит, что Маяковский здесь завистник, готовый сам купить любовь, — вместо этого он отмечает, что руки у Маяковского были слабы и что любовь не всегда покупается. А я отмечу, что слабы — стихи: две руки в один карман не засунешь, тут муфта нужна. С точки зрения искусства сло́ва это младенческий ляпсус. Где, с позволения спросить, «талант яркой словесной формулировки» (Карабчиевский)? И ведь тут же Карабчиевский себе противоречит, подтверждая моё возражение:

> «Отметим изначальный, неизбежный, последовательный характер *подмен и замещений* [курсив мой] в поэтическом мире Маяковского. Здесь, в конечном счёте, каждая строчка является не тем, за что себя выдаёт. Каждый раз приходится помимо стиха, а очень часто вопреки ему, конструировать подлинный предмет и мотив. Дело же это хлопотное и ненадежное. Надо знать, когда написано, для чего, кому, почему и так далее, и кто же все это может знать? "Воспаленной губой припади и попей… " Попей, попробуй!»

Неестественность в жизни — одно, и совсем другое — неестественность в слове: в художественном слове, в поэзии она равнозначна отсутствию таланта. Дорого ли сто́ит поэт, у которого каждый стих — «подмена и замещение»? Ведь тот же Карабчиевский сказал: только выражая себя, ты выражаешь нечто общее и драгоценное для всех. Неискренний поэт — не поэт. Тут противоречие в терминах.

24

Быть или *казаться* — вот ключевой вопрос каждой человеческой жизни, поставленный священным Писанием, подхваченный и переосмысленный Паскалем. «Всяк человек есть ложь» читается так: нельзя вовсе избежать позы, театральной игры; в природе человека пытаться представить себя лучше, чем он есть; никому не удаётся только *быть* и совсем не *казаться*. Писание заостряет это свойство до крайности — чтобы и глухие услышали (вот, кстати, чистый пример поэтического оксиморона). Пытаясь казаться лучше, чем он есть, человек ещё не лжёт, он работает над собою, он хочет стать лучше… если, конечно, театральная игра дозирована, если при этом человек понимает, что становится на котурны, если его попытка казаться лучше есть одновременно и попытка понять себя и поднять себя, выяснить свои способности, определить своё место среди людей. Лжецом — называют того, кто лжёт безоглядно, напропалую, из корысти, кто целиком лепит себя из лжи, кому всё равно, кто он на самом деле.

Это как раз и есть случай Маяковского. Подростком, вымахав в одно лето до ста восьмидесяти с хвостиком сантиметров («головою над всеми», говорит невысокий ростом Олеша), он вообразил себя гигантом во всём и больше уже никогда не спрашивал себя, кто он в этом мире и что он на самом деле, каков его человеческий масштаб. Картину превосходства довершил в его сознании оперный голос, после возрастного перелома оказавшийся, к тому же, ниже голосов большинства взрослых. Валентин Катаев называет голос Маяковского «баритональным басом», другие — просто басом. Но не было ли подмены и здесь? Мы с тобою, дорогая, знаем одного молодого музыканта, скрипача и дирижёра, носителя громкой в музыкальном мире фамилии, — он ещё и поёт, причем — басом, хотя в быту у него — не слишком низкий баритон. Есть и обратный пример: известный тенор Andreas Scholl поёт голосом гораздо более высоким, чем говорит… Спросим: каков был Маяковский в те редкие мгновения, когда переставал *казаться* и по необходимости должен был в первую очередь *быть*, например, с женщинами? Не было ли и здесь подмены? Не менялся ли его голос? Трудно вообразить плаксивость («ранимейшую утонченность», по Зелинскому) у оперного баса. Не оттого ли ни одна женщина никогда вполне не поверила Маяковскому?

25

Лицо возлюбленной (возлюбленного) не раз в литературе уподобляли зеркалу. В разделённой любви человек продолжает нравственное дело всей своей жизни: узнаёт себя, раскрывается — и видит своё отражение. Счастливая любовь потому раздвигает пространство до бесконечности, что влюблённые — два зеркала, поставленные друг против друга. Но Маяковскому требовалось другое зеркало. Карабчиевский пишет:

> «Маяковский конструирует себя как личность, непрерывно экспериментируя и проверяя результаты. Естественно, что выход на широкую публику, не абстрактную читательскую, а конкретную

зрительскую, был ему абсолютно необходим. Он надевает и примеряет различные маски и вместо зеркала смотрится в зрительный зал. Лишь по некоторым переходящим признакам можно попытаться составить представление, что в них есть от него самого, от его подлинного лица. Лица же мы никогда не увидим...»

Не увидел своего лица и сам «поэт резолюции»: «его портрет не удался ни одному художнику, а попытки были у самых именитых» (Карабчиевский). Удалась — хорошо известная гравюра с посмертной маски.

26

Помнишь ли, дорогая, знаменитый анекдот? Человек приходит в еврейский ресторан в Нью-Йорке, где его обслуживает китаец, прекрасно говорящий на идише. Клиент подзывает хозяина и спрашивает, как ему удалось этого добиться, — а хозяин прикладывает палец к губам: «Тс! Китаец думает, что он у меня английскому учится!»

Таким вот китайцем и был в Америке Маяковский, с той разницей, что ничему не учился. Америки он не увидел и не понял. Безработные у него бросаются с Бруклинского моста в Гудзон, хотя под Бруклинским мостом протекает не Гудзон, а East River. Его лирический герой «стоит на Риверсайде», и можно только гадать, что̀ это: Riverside Drive или Riverside Boulevard. Маяковского, как слепого, водили по стране тамошние выходцы из России, у которых родным языком был идиш. Люди они все были прогрессивные, социалисты, восхищавшиеся Совдепией, певшие по-русски революционные песни; Маяковскому они устраивали выступления и часто помогали бескорыстно. Те же русские евреи составляли в Америке аудиторию Маяковского, платили за право его послушать, восторженно аплодировали полпреду государства рабочих и крестьян, глашатаю нового мира и нового искусства.

«Строго говоря, все стихи о загранице он мог бы написать, не выезжая из Москвы», пишет Карабчиевский, и приводит пародию Александра Архангельского (1889-1938): «Пропер океаном. Приехал. Стоп! Открыл Америку в Нью-Йорке на крыше. Сверху смотрю: это ж наш Конотоп! Только в тысячу раз шире и выше!» То есть уже современники догадались, что и здесь у Маяковского — ложь, подмена.

Маяковский был за границей не только слеп, но и глух. Карабчиевский пишет:

> «Как известно, Маяковский языков не знал, и по сноскам-переводам под его стихами можно составить исчерпывающее представление о его словарном запасе. Язык его заграничных стихов напоминает язык "американских русских", которых он с презрением передразнивает: "Я вам, сэр, назначаю апойнтман. Вы знаете, кажется, мой апартман?" По его же собственному выражению, "в горле застревают английского огрызки" — не в том горле, для которого острые бритвы [у Маяковского бритвы — для буржуев], а в своем, родном, маяковском горле, которое надо беречь от простуд.»

Видим, что Маяковский произносит английские слова на французский лад. Это и в других местах у него встречается: «ди дор» вместо the door; слово *доллар* он всюду, даже и в рифме, произносит с ударением на втором слоге: *долла́р*. Первой и главной заграницей была для него Франция, там у него и матримониальные планы имелись, не только заработки (заработки были настоящие: именно из Франции он привозит рено, чуть ли не первый частный автомобиль на всю Москву). Разумеется, Маяковский и по-французски не говорил, хотя — по свидетельству Лавута — пытался заучивать французские слова, по-грузински же он понимал и мог объясниться.

В статье *Как делать стихи* Маяковский пишет: «Есть нравящийся мне размер какой-то американской песенки, ещё требующей изменения и русифицирования», и передаёт кириллицей звуки слов этой эстрадной песни (Milton Ager, Jack Yellen, 1924), звуки, замечу, очень американские: Маяковский (или его помощник) ясно услышал Е(Э) в американском А. Выписываю русскую версию в графике Маяковского и рядом — строфу Джака Еллена как она по-английски (по-американски) была им написана:

Хат Хардет Хена	Hard-hearted Hannah
Ди вемп оф совена	The vamp of Savannah
Ди вемп оф совена	The vamp of Savannah

«Руссифицирование» не состоялось. Какие «изменения» Маяковский планировал, неясно. Допускаю, что он понимал значение слов, уж очень они нехитры, да и переводчики были всегда рядом. Песню эту и сейчас исполняют. Можно послушать в сети… Забавно! Не бог весть какое это искусство, а вот — живо, пережило Маяковского с его обращёнными в будущее стихами и попытками теоретизировать о поэзии…

27

Как поклонникам Маяковского удаётся обойти молчаньем тот несомненный факт, что «поэт резолюции» был недоучкой? Как они умудряются верить, что дар слова может проявить себя на пустом месте? А ведь Маяковский не только «языков не знал», «он вообще довольно мало знал» (Карабчиевский). Цитату из *Облака в штанах* «Никогда ничего не хочу читать… Книги? Что книги!» Карабчиевский комментирует так:

> «Он на самом деле ничего не читал. Его "рабочая комната" на Лубянке поражает отсутствием книг… Некультурность Маяковского, вообще говоря, могла бы быть его сугубо частным делом, если бы не подрывала в самой основе пафос его антикультурной позиции. Одно дело — восстание против культуры, другое — нападение на нее извне. Одно дело — отрицание культуры человеком, ее усвоившим и ей принадлежащим, в этом есть определенное моральное право и бесспорный личный трагизм. И другое — отрицание скопом и в массе того, что задето лишь по поверхности. …Его преклонение перед техникой также основано на незнании, на поверхностном восприятии, на дикарском восторге… "Поэмы замерли, к жерлу прижав жерло" — вместо "ствол к стволу"… Он говорит о движении морских транспортов: "узлов полтораста накручивая за день", полагая, что узел — это мера расстояния, в то время как это мера скорости… "Рубанок в руки — работа другая: суки, закорюки рубанком стругаем" — Ясно, что строгать можно только доски, суки же и закорюки — срезать… Он сам признается: "может, я стихами выхлебаю дни, и не увидав токарного станка"… Он учил поэта, учил рабочего, учил крестьянина, он *учил ученого*: "На книги одни — ученья не тратьте-ка. Объединись, теория с практикой"…»

Ей-богу, Карабчиевский — первый, кто осмелился собрать вместе все эти особенности Маяковского. Необразован, бескультурен, отрицает и поносит культуру — и велик в культуре: неужели никому не бросалось в глаза, что это явное противоречие? Как такое можно объяснить? А вот как: всеобщим безразличием к культуре. На смену культурному европейскому народу (русским) пришла «новая человеческая общность», советская чернь. Наскоки на культуру льстили этим людям, пришлись им по сердцу. Резолюция Сталина уничтожала последние сомнения у немногих сомневавшихся. Перед властью чернь благоговела… И вот Триумфальную площадь переименовывают в площадь Маяковского. Триумф! Сам-то он, в скромности незамеченный, мечтал только о том, что в его честь Лубянский проезд назовут проездом Маяковского.

28

Карабчиевский пишет:

> «Это был очень скучный человек. Там, где не было эстрады, разговаривать с ним было не о чем, разговаривать было не с кем… Его собственная, личная бездуховность окончательно, хочется сказать — органически — сливается с коллективной бездуховностью и пошлостью.
>
> Пройдут года сегодняшних тягот,
> летом коммуны согреет лета,
> и счастье сластью огромных ягод
> дозреет на красных октябрьских цветах.
>
> Какому человеку, не содержащему в себе этой пошлой *сласти*, содержащему хоть что-нибудь кроме нее, — по силам такие строки? Тоскливая ограниченность его кругозора еще настойчивее, чем в прямых декларациях, бросается в глаза в его сатирах… в изобличении мещанства и быта… Его мещанин — мурло и гад, осужденный еще *до* стиха или пьесы. Масштаб ничтожный, по сути — никакой. Осуждение примуса и гитары в пользу трактора и духового оркестра. Большое ме-

щанство против малого мещанства — вот и вся официальная философия Маяковского… Поразительно, до какой степени ведущие [отрицательные] персонажи Маяковского похожи на него самого. Бюрократ из бюрократов главначпупс Победоносиков обнаруживает несомненные черты Маяковского, и не какие-то второстепенные, а самые важные. Тщеславие, доходящее до анекдота, абсолютизация высших чинов и рангов, и всей атрибутики советской жизни, движение «к социализму по стопам Маркса и согласно предписаниям центра». Стоит ли после этого удивляться, что все его положительные персонажи выглядят как двойники отрицательных?»

С этим немыслимо не согласиться.

28

Продолжаю моё крючкотворство и начётничество, мои претензии к замечательной книге Карабчиевского. Он очень точно определяет лирику Маяковского: «мешанина из секса и партийной идеологии», однако при этом как-то излишне налегает на физиологическую сторону любви. По временам так и хочется вернуть Карабчиевскому упрёк, брошенный им Маяковскому: упрёк в том, что фрейдизм прямо напрашивается для истолкования некоторых слов «поэта резолюции».

У Маяковского читаем: «Я гайки делаю, а ты для гайки делаешь винты…» Карабчиевский комментирует:

«Вот, наконец, совершенно безопасные строчки. Винты для гаек... Что может быть проще? Стоп! Для гаек или для гайки? Несколько гаек на один винт — это вещь вполне представимая. Но несколько винтов для одной гайки?! …бросается банда винтов-насильников на одну-единственную бедную гаечку…»

Гайки — и полиандрия: это ли не «венская делегация» (презрительные слова Набокова о Фрейде)? Но тут Карабчиевский не одинок, и вина (если это вина) не только на него ложится. Напирать на физиологию — вот, дорогая, характернейшая черта нашей милой эпохи, той, на которую пришлась наша жизнь. Началось до нас, с кушетки Фрейда, и пошло-поехало: безобразное словечко *секс*, без которого русский язык вполне мог обойтись (и французский тоже); подглядывание в замочные скважины; обнажённая натура… слишком обнажённая, без надобности; а вершина всего — открытое обсуждение той драгоценной части супружества (беру это слово не в казённом, а в высоком его значении), которое испокон веку принято было считать таинством. Дело до анекдота доходит, до трагедии. Недавно один богач умер под ножом хирурга… когда ему увеличивали размер детородного члена! А женщины что проделывают со своим лицом, со своим телом? Перенесёмся на минуту в девятнадцатый век: какими глазами посмотрели бы на нас-теперешних Лермонтов или Тютчев, Пушкин и Толстой? Не с презрением ли? Возьмём даже французский куртуазный восемнадцатый век, возьмём Венецию Казановы, — там всё о наслаждении, но презрения к нам в глазах у Казановы, ей-богу, не меньше, чем в глазах у Лермонтова!

Карабчиевский обсуждает привязанность Маяковского к Лиле Брик и двум другим женщинам слишком подробно, по мне — так и скучно:

«Отдельное издание поэмы "Про это" было иллюстрировано фотографиями. Это были фотомонтажные листы Родченки с различными изображениями Лили Юрьевны Брик, вплоть до ее фотографии в пижаме (не более, но по тем временам не мало). О причинах такой "раздеваловки" много спорили. Я думаю, что в числе прочих мотивов здесь была необходимость фиксации…»

— то есть Маяковскому было важно подчеркнуть своё обладание этой женщиной, своё завоевание, в которое он сам не до конца верил. Ну, и что? Разве и так неясно, что Лиля Брик не принадлежала ему вполне и этим держала на коротком поводке? Мы не узнали ничего нового, ничего интересного.

Кстати, здесь я перебью Карабчиевского на минуту. Он человек образованный и фамилию Родченки склоняет по правилам, принятым в русской литературе. В оригинале его мюнхенской книги читаем в родительном падеже: Родченки, Зощенки. А в постсоветских переизданиях его книги теперешняя тамошняя чернь исправляет ему эту его мнимую ошибку: Родченко, Зощенко. Бедные люди! Вот уж случай полного бездумья, полного идиотизма. Эти недоумки не понимают, что рубят сук, на котором сидят. Отказ от флексий в русском языке — прямая измена родине, работа на окончательное уничтожение России. Не газ и нефть, а язык карам-

зинистов — величайшее природное достояние России, и оно-то с небывалым проворством расхищается этими нынешними псевдо-русскими Иванами, не помнящими родства…

Знал ли Карабчиевский, что Лиля Брик была сфотографирована и вообще обнажённой (между прочим, она — урождённая Лили Каган; и отца её звали не Юрий, а Ури)? И кем сфотографирована? Мужем, Осипом Бриком. В наш дивный век эту фотографию может видеть каждый, кому не лень; она в сети вывешена… но никому уже не интересно.

29

И вопрос «об отношениях с Бриками» Карабчиевский рассматривает с непонятной для меня пристальностью. Не только с Лилей Брик, но и с Осипом Бриком всё ясно. Их тройственный союз с Маяковским, как и вообще любой триумвират, мог держаться только на *равной* заинтересованности каждой из трёх сторон. (Парадокс Кондорсе, знаменитый тупик демократии — вот ещё одно имя и обличье этого равнобедренного треугольника: трое голосуют, каждый подаёт голос за себя, выборы проваливаются, но зато наступает равновесие сил.)

Осип Брик, человек кабинетный, теоретик, был заинтересован в Маяковском как в площадном рупоре. Маяковский, ничего не читавший, был заинтересован в Брике как в марксистском наставнике и редакторе (сам «запятатки» не умел расставлять). Лиля Брик была заинтересована в Осипе Брике как в мужчине и друге, а в Маяковском — как в трамплине к известности и — это самое важное — как в человеке, необходимом Осипу Брику, единственному, кого она любила всю жизнь. Осипу Брику, «циничному вруну и соблазнителю» (по определению художницы Елизаветы Лавинской), Лиля Брик была необходима не как женщина, по этой части он был свободен и неприхотлив, и не только как приманка для Маяковского, — она служила приманкой для сильных мира сего: на неё, не на учёность Осипа Брика, съезжались в Гендриковский переулок крупные чекисты и военачальники, слетались «вороны-гости» по Маяковскому, — друзья-соперники вроде Примакова и Агранова. Связь Бриков с КГБ документирована (Карабчиевский ещё не знал об этом), найдены их удостоверения, но не удостоверения уберегли их от репрессий в страшные годы, а сила куда менее формальная: личное обаяние и неслужебные связи Лили Брик. (Карабчиевский выдвигает другую причину: «Брики уцелели только благодаря его [Маяковского] славе».)

Осип Брик, как известно, оставался для Лили Брик опорой и другом до самого дня своей смерти в 1945 году. Уже замужем за другим, Лиля Брик по-прежнему живёт с ним под одной кровлей: две семьи в одной квартире, она — с Примаковым, Брик — с Соколовой. В старости, будучи спрошена о прежних возлюбленных, она ответила не в духе Цветаевой, эпоха вывертов и повального эпатажа словом и делом прошла, а в духе благопристойных застойных лет: «Я всегда любила одного. Одного Осю… одного Володю… одного Примакова… одного Ваську» (Василия Катаняна, следующего мужа; Примакова расстреляли в 1937, и в этом же году Лиля Брик сходится с Катаняном), — это признание могло быть, а могло и не быть правдой, вопрос не столь важен, любовь ведь не означала для неё отказа от лирических отступлений с другими. Куда интересней и убедительней то, что пишет Карабчиевский:

> «Она говорила своей знакомой: "Когда умер Володя, когда умер Примаков — это умерли они, а со смертью Оси умерла я".»

Иначе говоря супружество Бриков было подлинным, полноценным, тем самым союзом (с поправкой на особенности эпохи), о котором Маяковский мечтал и к которому ни с одной женщиной никогда не сумел приблизиться. Тут невольно спрашиваешь себя, прав ли Карабчиевский, представляя Осипа Брика полным ничтожеством. Необычайная женщина (на этот счёт все согласны), «муза русского авангарда» (как писали о ней за рубежом в некрологах) — и сердечная привязанность к ничтожеству, пронесённая через всю жизнь? Не верится. Что-то значительное было не только в ней, но и в нём.

Не подумай, дорогая, что я сейчас похвалю сочинения Брика. Здесь Карабчиевский не ошибся. Слова Троцкого о Брике: «Между автором и той пошловатой средой, которую он изображает, не чувствуется ни вершка расстояния» Карабчиевский признаёт правильными, только недостаточно сильными («Пошловатой... Слабовато сказано!»). Тут насчёт Брика все согласны. Но приходится допустить, что этот «циничный соблазнитель» и бездарный сочинитель (Карабчиевский Брика ещё и сводником называет) был цельным и в чём-то

незаурядным человеком — в духе своего припадочного времени, с его непременными и часто навязчивыми мелочными свободами, с модой на разнузданность. «У коммунистов нет жен. Есть сожительницы», — говорит герой прозы Брика. Коммунистка Александра Коллонтай, женщина деловая, в ту пору провозгласила «теорию стакана воды»: удовлетворить сексуальную потребность то же, что утолить жажду; выпил стакан воды и, не теряя времени, вернулся к делу. Но совсем не коммунистка Надежда Мандельштам пишет о тех же двадцатых: «Я не отличала мужа от случайного любовника…» И цветаевская пятилетка тут как тут, с её мещанством навыворот: «Бог упаси меня даже пять / Лет на одной перине / Спать! Лучше моську пойду купать!» Вот портрет эпохи в свидетельствах — о чём? О любви? Нет: обо всём, включая политику. Та же Цветаева возглашает с гордостью: «Мне имя — Марина, мне дело — измена…». Это не только о «перине», это — о культуре вообще, включая стихи. Талантливые люди с восторгом, этого нельзя не видеть, предают русскую просодию, русскую поэзию, — предают родину.

30

Зря, ей-богу зря, Карабчиевский уступает духу *нашего* времени. Зря ставит вопрос о мужской полноценности Маяковского, вопрос, которого в *то* прокажённое и припадочное время никто не ставил. Карабчиевский и сам чувствует неловкость этой постановки — и вопрос с ответом помещает в подстрочном примечании (опущенном из скромности в сетевых версиях его книги):

> «Здесь всплывает уж совсем интимный вопрос, который, в силу его сугубой интимности, я сношу вниз, глубоко в подвал и излагаю мельчайшим шрифтом. Обойти же его никак не могу, потому что он на устах у многих, а неверный ответ, уже как бы заранее в нем заключенный, искажает всю картину жизни и особенно смерти Маяковского. Его [вопроса] происхождение вполне понятно: единственная (и единственно известная всем) настоящая привязанность [Маяковского]; очевидные неудачи с другими [женщинами] (факт которых опять известен всем, а в чем дело — мало кому известно); наконец, патологическая странность всего его облика [Маяковского, не вопроса], ощущаемая сознательно или подсознательно в каждый момент времени. Я должен разочаровать читателя. Есть все основания полагать, что по крайней мере к 15-му году [Маяковскому 22 года], то есть ко времени встречи с Бриками, с этой стороны все было, в общем, в порядке. Подростковые комплексы были в нем, никуда не делись, но в зрелые годы, как и полагается комплексам, выражались не столь прямым образом, сложнее и разветвленней.»

Как хочешь, дорогая, а мне чудится, что сам автор тут разочарован: иначе откуда вообще эта мысль о разочаровании? Как она писателю в голову пришла и на бумагу попала? Это первое, что напрашивается. А вот второе: отчего Карабчиевский свою догадку не подтверждает, отделывается словами «есть все основания полагать»? Он вообще очень доказателен в своей книге, тут же какая-то консоль на подпорке.

Это — по форме. По существу же, мне кажется, Карабчиевский отвечает на поставленный им «совсем интимный» вопрос не то что неверно, а с перекосом в сторону тела в ущерб душе. Андромаха любит Гектора отнюдь не за его подвиги в спальне: вот в чём суть. Любовные неудачи Маяковского, — а вся его мужская жизнь, при множестве случайных связей, была анфиладой любовных неудач, — объясняются не сексуальной недостаточностью, а недостатком мужества. Беру мужество в общем, самом широком и употребительном смысле этого слова. Не об уклонениях Маяковского от фронта говорю, не о том, что Маяковский не принял вызова на дуэль от Александра Беленсона, это всё частности. Мужество мужчине требуется не от случая к случаю, а всегда, и лакмусовая бумажка тут — именно тягостная ежедневная рутина, быт, лямка, унылая неизбывная повторяемость простых, невысоких занятий в любой человеческой жизни. Маяковский был малодушен во всех своих проявлениях; ему недоставало душевных, человеческих качеств, — потому-то ему и в любви женщины не отвечали всею душой.

О теле же говорить — пустое. Тут Маяковский был, надо полагать, как все в ту пору, не лучше и не хуже. Не одна Коллонтай, все вокруг были люди подчёркнуто-деловые, на чепуху сил и времени не расточали, сладости и сласти (эти два слова по сей день не различают; «восточные сладости» понимают как рахат-лукум, не как гарем) считали делом буржуазным, в любви — наскоро «припадали на ложе», по выражению Брюсова. Припадочное время! Казанова в революционной России невозможен.

Да и вся-то человеческая история почти не знает женщин, потерявших голову от мужской гипертрофированной телесности, а вот мужчин, порабощённых женским телом и только телом (в чём почему-то не видят низости), среди знаменитостей можно насчитать немало, взять хоть случай Марка Антония и Клеопатры. Маяковский тоже в этом ряду. Он, я уверен, был любовник как любовник, серединка на половинку, но в мужья не годился, не мог быть опорой, не умел любить кого-то кроме себя, по-человечески был пуст, неинтересен: «с ним все скучали, вне стихов и карт его как бы вовсе не было» (Карабчиевский). Любовь он не завоёвывал, а выклянчивал, и всегда любовь телесную: «Мария — дай!»; «Тело твое просто прошу, как просят христиане — хлеб наш насущный даждь нам днесь»; «Я знаю, что мое приставание к тебе для тебя боль...» (в письме к Лиле Брик). Был, иначе говоря, рабом похоти. А рядом — ничтожный, по всеобщему признанию, Брик, который, приходится допустить, в этом смысле был выше Маяковского: умел быть и мужчиной, и мужем, и опорой, — за то и был любим всю жизнь «музой русского авангарда».

Кстати, так ли уж Брик был ничтожен в сочинительстве?

Краше нет ее на свете.
Вот идет. Пришла.
Ну, спасибо, добрый вечер,
спать тебе пора.

Карабчиевский, приводя эти строки Брика, иронизирует: «лирические серенады с разнообразными рифмами», а мне хочется спросить: чем не Маяковский? У того тоже хореическая шарманка встречается; Карабчиевский не о Брике, о Маяковском говорит: «какой-то слон, какой-то бык, вперемежку с романсовыми красивостями». И рифмы у Брика — те самые, не хуже. Это ведь декларация: *свете-вечер*, *пришла-пора*, — нужно рифмовать по-новому, проще, грубее, ближе к народу, не как классики рифмовали, все эти дворяне да буржуи с ихней «кровью-любовью». Кстати, и сказано в этих четырёх строках не так уж мало: это ведь брюсовское «припадание на ложе» тут у Брика изображено: за что ещё Danke говорят?

31

Карабчиевский не раз и не два рассуждает о «патологической странности всего облика Маяковского, ощутимой сознательно или подсознательно в каждый момент времени». После всего нами тут выясненного можно прямо назвать эту странность: поза, маска, *подмена* (Ходасевич первым произносит это слово в связи с Маяковским).

А можно и в детали вглядеться. Среди прочего Карабчиевский замечает: «Даже постоянное его курение на самом деле курением не было: он, не затягиваясь, набирал и выпускал дым…» Вот это уже интересно!

Здесь к месту обсудить ещё одну особенность той эпохи: курят все без исключения, это — норма, это стало эстетически приемлемым во всех слоях общества. Впервые по всей Европе открыто, при посторонних, курят и женщины *пристойного* поведения, светские женщины (до этого они курили только при своих).

Разумеется, это занятие выставлялось признаком взрослости и мужества. В 1916 году Маяковский с гордостью пишет Эльзе Триоле: «Я *курю*!» [подчёркнуто Маяковским]. Большое достижение… Помнишь ли, дорогая, того подростка, который родную мать никогда поцеловать не мог, так ему был отвратителен табачный дым и табачный перегар? Он, этот чудак, даже и юношей став, с курящими не дружил: брезговал. И не о здоровьи своём пёкся, как иные, а вот именно что эстетически не мог принять этой неопрятности, этой порабощающей привычки с её дурными запахами и манерной пластикой. Это занятие казалось ему пошлостью, обывательской расслабленностью, цинизмом, предательством всего прекрасного в человеке, даже — отказом от поэзии, да-да. Он, ты знаешь, отвернулся от горячо любимого им Блока, когда на одной из фотографий увидел его с папиросой в руке. Он потерял доверие к стихам Ахматовой, прочитав у неё «Ты куришь черную трубку»; он разлюбил Кедрина, прочитав у него «Тех же сортов папиросы курю»; он при тебе открыл и навсегда закрыл Сельвинского, прочитав у него стихотворную строку «Сижу, курю» (действительно, тут хочется спросить: на чём сидишь?). И — он перестал верить в революционность Маяковского (в таланте его всегда сомневался), когда прочёл у него в статье *Как делать стихи*, что «для начала поэтической работы необходимы трубка и папиросы». Из поэзии этот чудак читал только Гёте в русских переводах — по той единственной причине, что Гёте ненавидел табак совершенно так же, как он. Самая привлекательная девушка из ровесниц

переставала для него существовать, если он хоть раз видел её с сигаретой…

Теперь вообрази, что̀ бы этот подросток былых времён мог почувствовать к Маяковскому, окажись он в одной компании с ним, ведь Маяковский не просто никогда не расставался с папиросой, в том числе и на сцене во время своих выступлений, а не выпускал изо рта и прослюнявленного окурка, картона с пеплом на конце… Конечно, этот твой одноклассник и минутный поклонник был нетипичен, да и чудачествовал в другое, не маяковское время. Но что-то не верится, что похожих на него совсем не было в 1910-1920-е годы. Неужели никому не было противно находиться рядом с Маяковским? никто не считал эту привычку отталкивающей, не испытывал гадливости? И о каких поцелуях твердит всё время Маяковский? неужели женщинам не гадки его табачные слюни, профанирующие поцелуй и самую душу человека?…

Прости, я отвлёкся на пустяки… Ну его, этого чудака. Женщины припадочной эпохи, как известно, отнюдь не брезговали поцелуями Маяковского. Вернёмся к важному.

32

Карабчиевский рисует удивительный портрет Лили Брик в её поздние годы. Он полагает, что она жила в роскоши, была в числе самых богатых людей в Совдепии. Привожу фрагмент, выпущенный (догадайся, почему!) в сетевой версии книги Карабчиевского:

> «Богата она была чрезвычайно, и наследство Маяковского здесь было лишь одним из источников. Людовик [sic!] Арагон и сестра "Триолешка" (так называла ее Ахматова) проявляли пролетарскую солидарность и помогали родственнице, чем могли. А они могли. Впрочем, ее заграничные связи были обширны и многосторонни, так что пролетарскую солидарность проявляли многие, от директоров издательств до владельцев галантерейных фирм.»

Карабчиевский уверяет, что Лиля Брик покончила с собой в возрасте 86 лет не из-за неизлечимой болезни, как принято думать, а от несчастной любви. Пишу об этом только потому, что я ведь Карабчиевского сейчас воскрешаю: перелистываю страницы его потрясающей книги. Мне Лиля Брик совершенно неинтересна, отталкивающе неприятна. Она как раз из тех женщин, к которым я никогда бы не приблизился… — как там, у Цветаевой про бургомистра Гаммельна? — «Не подойду и на выстрел!»…

Но я всё-таки кое-чем дополню её портрет: сама Лиля Брик после своей смерти сделалась доходным предприятием. Любая книга о ней, а их тьмы, и тьмы, и тьмы, у черни идёт нарасхват. В иные я заглянул, да ту же бросил с отвращением. Чемпионствует по ничтожеству книга младшего Катаняна, сына последнего мужа Лили Брик: вот где покорены недоступные, прямо-таки снежные вершины глупости, пошлости и стилистической беспомощности! Знала бы «муза русского авангарда», какую позорную тризну, какую вакханалию устроит русская бульварная литература над её могилой!

33

Пришла очередь фрагмента, над которым оба мы ахнули. Карабчиевский пишет:

> «Посвященные ей "Флейта-позвоночник" и особенно "Лиличка! Вместо письма" — это, пожалуй, самое подлинное из всего написанного Маяковским. Ни преданность своим, ни ненависть к чужим, ни даже обида на всех и вся никогда не были им столь талантливо выражены. Только здесь, в изъявлении этой любви, он порой проницает оболочку слов и прикасается к самому *настоящему*. Да, и это всего лишь фрагменты, и это всего лишь несколько строк [на самом деле всего две строки], но и это тоже немало, подите попробуйте…
>
> Дым табачный воздух выел.
> Комната — глава в крученыховском аде.
> Вспомни — за этим окном впервые
> руки твои, исступленный, гладил.
> Сегодня сидишь вот, сердце в железе.
> День еще — выгонишь, может быть, изругав.
> В мутной передней долго не влезет
> сломанная дрожью рука в рукав.»

(Как всегда, маяковскую лесенку я убираю: нам-то нечего голову морочить.)

Я пишу о Карабчиевском, не о Лиле Брик, не о Маяковском. Я спрашиваю: как, процитировав эти строки, Карабчиевский мог не заметить очевидного? Ведь две последних строки — едва припудренная ранняя Ахматова:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

То есть выходит, что даже «самое подлинное», «самое *настоящее*» в Маяковском, эти его «несколько строк» (на поверку две строки) — и то не своё! Маяковский вышивает крестиком по канве. А Карабчиевский — ослеплён и не видит! Вместо этого говорит: «Поразительна эта точная человеческая интонация — среди фигур и рассудочных построений… две последние строки безукоризненны, и он сам это очень и очень почувствовал, и даже не решился дробить их на части...» Вот именно что поразительно! Феноменально! Маяковский мог не чувствовать заимствования, с авторами это случается, но такой блистательный критик как Карабчиевский, спустя десятилетия, — не видит и не слышит! Что тут скажешь? Тайна сия велика есть!

34

Карабчиевский высмеивает мнительность и суеверность Маяковского, «смертельно страшившегося смерти»; называет его человеком «без духовной родины», допускает, что Маяковский «верил в научное воскрешение, в какую-то рассиявшуюся мастерскую человечьих воскрешений с тихим белолобым химиком», — и при этом произносит замечательные слова, не к одному Маяковскому, а к любому из нас приложимые. Не могу их не выписать:

> «Известно, какую силу, какое спокойствие дает Вера истинно религиозным людям. Но странным образом такую же силу (такую ли, меньшую — кто измерит?) дает подлинный Атеизм — не пожалеем и для него прописной буквы. Потому что бывает пошлое безмыслие — э, какой там Бог! — а бывает стойкая убежденность, трезвый вывод рационального ума. И более того, этот вывод бывает выстрадан: хорошо-то вам с Богом, а вот попробуйте так! Вера или безверие — не столько вопрос убеждений, сколько состояний и душевных свойств… Верующего примиряет с жизнью ее мимолетность, бренность ее реалий и в то же время присутствие в ней несомненных для него признаков Бога: Красоты, Поэзии, Разума. Атеист примиряется с жизнью иначе, через сознательное восприятие ее трагизма. Он переживает жизнь как высокую трагедию и приходит к выводу, что только потому она и прекрасна. Жизнь принадлежит к высокому жанру, и за эту высоту приходится расплачиваться. Каждый человек боится смерти, но верующий принимает ее как должное, потому что она — лишь краткое страдание, лишь переход в иную, лучшую жизнь. Но и атеист принимает смерть без протеста, потому, во-первых, что она неизбежна, и еще потому, что — необходима. И здесь, пожалуй, сходятся пути подлинного атеиста и подлинного верующего…»

Прекрасные строки! Вот истинная поэзия… За ними, как ты сама понимаешь, *читатель ждёт уж* ямбов Боратынского «Смерть дщерью тьмы не назову я», и они, действительно, следуют у Карабчиевского, — потрясающие стихи, с тех пор ставшие расхожей монетой, а в ту отдалённую пору мало кто знал Боратынского… Но почему Карабчиевский не отмечает, что эта мысль Боратынского (совсем не атеиста, а глубоко веровавшего человека) — типично масонская? — «В твоей руке олива мира, а не разящая Коса»: это ли не масонство?

И ещё об одном я жалею: я хотел бы, после его слов о том, как «сходятся пути подлинного атеиста и подлинного верующего», услышать, что любое служение Богу есть, в сущности, суеверие. Хорош Бог, нуждающийся в людях! Вот бог, египетский или олимпийский, тот может в людях быть заинтересован! А Творец Вселенной?! Нет, все молельные дома, во всём разнообразии их названий, не Богу нужны, а человеку: коллективу избранных, который в молитве сам перед собою утверждает своё избранничество…

Но этих слов Карабчиевский не произносит. Вместо этого он пространно доказывает, что Маяковский, не будучи верующим, не был и настоящим атеистом; что его отношение к науке дышит обывательским суеве-

рием, «наукопоклонством»; что «его бунт против Неба — не бунт, а мелкий дебош, и уж совсем не отрицание Бога». С этим нельзя не согласиться.

35

Самоубийству Маяковского в книге отведено немало страниц. Здесь второй раз Карабчиевский не без некоторого торжества надеется разочаровать читателя. Он почему-то думает, что нам с тобою интереснее всего вопрос о причине самоубийства Маяковского!

> «Я даже допускаю, что этот вопрос был с самых первых страниц единственным всерьёз занимавшим читателя, и он терпел все прочие наши рассуждения ради единственного ответа. Разумеется, он будет разочарован…»

Зачем непременно видеть в читателе быдло? Зачем и книгу-то писать для таких? Хорошо ещё, что Карабчиевский не возражает людям, поверившим дикой выдумке о том, что Маяковский не сам застрелился, а был кем-то убит…

Нет, люди, считающие, что самоубийство Маяковского можно объяснить событием, происшествием (как случалось в античности), — не читатели Карабчиевского. Они быстро заскучают над его размышлениями. Но и другие могут заскучать. Мы ведь знаем, что причина самоубийства в новое время всегда одна: *душевное состояние*, выражаемое формулой Цветаевой: «На твой безумный мир один ответ — отказ!» Эмедокл, Юний Брут, Перегрин-Протей покидают разумный мир в результате разумного решения. Не то в наши дни. Теперь самоубийство — вызов людям и небу, *сведение счётов*. Те, кто сводит счёты с небом, не оставляет предсмертных записок, им не до людей. Те, кто оставляет записки, заботятся о посмертной славе, рисуются перед людьми. В предсмертной записке Маяковского — всё рисовка, всё показуха.

Нет, настоящий читатель открывает книгу Карабчиевского с другим вопросом: как мог целый народ… да что народ! как могли умные люди поверить, что Маяковский — большой поэт. И тут читателя, действительно, ждёт разочарование: он с оторопью видит, что и сам Карабчиевский — из тех, кто поверил в это.

Карабчиевский пишет:

> «Умный злой Ходасевич никого не убедил: он был хоть и умный, но злой. Романтическая покаянная версия [самоубийства Маяковского] была принята большинством голосов. В общем случае это выглядело следующим образом. Великий поэт, целиком и навек отдавшийся власти, всегда ощущавший полное с ней совпадение — в стиле речи и стиле жизни, в дальней цели и сегодняшней пользе, в подходе к событиям и методе действий (вариант: никогда не согласный полностью, всегда метавшийся между искренней лирикой и вынужденной службой текущей политике), — этот человек вдруг видит, что все не то. Что не то? А все. Ну, к примеру, нет свободы печати и слова, и вообще не соблюдаются права человека. И выходит, что он жестоко ошибся, что вся его жизнь и вся работа — насмарку и, более того, он причастен и значит, повинен. И ему просто ничего не остается, как, раскаявшись, произнести себе приговор…»

Первым делом скажем не без злости, что «злой Ходасевич» такая же возмутительная выдумка как «убийство Маяковского». Как мог Карабчиевский попасться на эту удочку? Ничуть Ходасевич не зол, только умён. Ни в чём он не злее других. Он был нетерпим и прямо признавал это: говорил, что русская поэзия — не дом терпимости. Он последовательно защищал от расхитителей пушкинскую традицию, не выносил кумовства в литературе, смотрел ясным незамутнённым взглядом в глаза нелицеприятной истине, да сверх того умел смело, веско и внятно выражать свои мысли, — вот вся его пресловутая злость.

Вторым делом заявим, что Ходасевич никого не собирался убеждать, он только засвидетельствовал отношение людей, не пошедших на поводу у сбесившегося времени. Было два лагеря. В одном — все и так соглашались с Ходасевичем, — «нужны ль / Для убеждённых убежденья?» (Боратынский). Под словами Ходасевича о Маяковском подпишутся такие разные люди, как Иван Бунин и Зинаида Гиппиус. В другом лагере царило опьянение всеобщей ломкой, повальное сумасшествие, жажда любой новизны любой ценой. Маяковский казался этим людям новым словом в искусстве, хоть он им ни на минуту не был. Обманулись и умные люди, не одни дураки, — потому что они хотели обмануться. Третьего лагеря не было, сомневающиеся появи-

лись в потомстве, в одураченном потомстве. Ходасевич оставил свидетельство для потомков, констатировал то, что думали многие. Тех из нас, кто оказался способен отстранить предвзятость, слова Ходасевича не убедить не могут. Ни одно из его суждений о Маяковском не устарело, все безупречно работают и нынче. Почему Карабчиевский не слышит этих слов, уже сказано. Как за соломинку хватается он за сказку о злости Ходасевича, сочинённую Горьким. Злой — значит можно не верить. При этом Маяковского, с его постоянными призывами к убийству и насилию, с его площадной руганью, он почему-то злым не называет.

Что до «романтической версии» самоубийства Маяковского, то её Карабчиевский изображает правильно. В такой именно форме она и бытует. Только я бы назвал её не романтической, а обывательской.

36

Сказав совершенно справедливо, что установить внешнюю *причину* самоубийства Маяковского нельзя, Карабчиевский называет несколько внешних *толчков*. Два из них особенно важны.

В начале 1930 года та самая власть, которую, в лице её главных воротил, Маяковский ещё вчера у себя в гостях принимал и по плечу похлопывал, вдруг отвернулась от него. Ему совершенно неожиданно отказывают в поездке за границу, хотя получение визы для него всегда было формальностью. Врут (говорит Карабчиевский) позднейшие мемуаристы, утверждая, что Маяковского травили его враги. Врагов литературных Маяковский всегда с жадностью искал, чтобы вдосталь накричаться; в 1930 году их было не больше обычного, травли же не было вовсе. Было нечто пострашнее: равнодушие читателей и «ледяное дыхание власти». Маяковский — устарел. Оказалось, что его лозунг «Стар — убивать, на пепельницы черепа», теперь к нему применим. Как раз в декабре 1929 года в Совдепии произошёл важный нравственный переворот: товарищ Сталин в одночасье стал гением всех времён и народов. Это означало полный запрет на любое самовыпячивание. Понятно, что Маяковский разом сделался неуместен — и ненужен.

А 9 апреля 1930 года, уже когда новый режим всеми был осознан (не умом, так кожей), произошёл хоть и не первый в жизни Маяковского, но совершенно небывалый и сокрушительный провал во 2-м МГУ («в Плехановском», как его по-свойски называет москвич Карабчиевский). Впервые Маяковский и аудитория поменялись местами: всегда насмешки и плевки шли со сцены в зал, на этот раз — из зала на сцену. Над Маяковским потешались! И кто? советские студенты. Над ним смеялись, а он в ответ растерянно заискивал перед чернью, вымогал поддержку, клянчил у неё сочувствия, как всю жизнь клянчил у женщин любви. Ужасно! «Жаль нам Маяковского?» — спрашивает Карабчиевский. И тут же отвечает за себя и за меня: — «Жаль смертельно.» Да-да, и у меня тут за Маяковского сердце сжимается (тут и только тут). Мы-то с тобою всегда на стороне слабого и гонимого.

Говоря о самоубийстве Маяковского, Карабчиевский страницу за страницей посвящает разговорам о каких-то «невесточках», ни чем, кроме связи с Маяковским, себя не запятнавших (о какой-то Яковлевой, о какой-то Полонской), — и мне кажется, что я попал на профсоюзное собранье, где «из зала мне кричат: давай подробности!». Прямо какой-то *Пожар сердца* Аркадия Ваксберга получается! Тут Карабчиевский площадного читателя не разочаровывает, тут он вдумчивых людей скучать заставляет. Что мне за дело до амуров «поэта резолюции»? Лицедей не кончает с собою из-за несчастной любви, такого ещё история не знала. Можно сочувствовать человеку: исписался, выдохся, буря и натиск иссякли, он ищет покоя и подбирает подругу, перебирает варианты, а его все женщины отвергают. Но это другая тема.

Интереснее слова Лили Брик:

> «Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и как хроническая болезнь она обострялась при неблагоприятных условиях… Всегдашние разговоры о самоубийстве! Это был террор…»

Болезнь — вот подходящее слово. Ведь и сам же Карабчиевский пишет: «Непрерывные скандалы, страшные сцены, то садистские, то мазохистские приступы» — это в обществе возлюбленных. А одна из возлюбленных добавляет, что Маяковский мог молчать «подряд несколько часов». Хорошенькое свидание!

Знаем из разных источников: всю жизнь он грозил застрелиться, то — к тридцати пяти, то — к сорока. Помним слова Пушкина, что стихи можно писать только до тридцати пяти (интересно, знал ли их Маяковский?). Помним и стих Асеева: «Никто из нас не встретит сорока». (Маяковский сдержал обещание, произ-

несённое ведь и от его имени; Асеев дожил до семидесяти четырёх.)

Понятно, и предсмертную записку Маяковского Карабчиевский обсуждает: «заседательский юмор, конторские хлопоты», притом куда как злее Ходасевича. Но всё это сказано до него. Мне — записка интересна только стихами, и вот о стихах в этой записке Карабчиевский говорит важное:

> «Что гадать, мы никогда не выявим правды, потому что нет ее в этой записке, как не было в нем самом. Все не то, чем кажется, и не то, что есть, за одной подменой стоит другая, и даже предсмертные стихи — не предсмертные, а взяты из черновика поэмы, с наспех замененной, обобщающей строчкой: "Я *с жизнью* в расчете, и не к чему перечень..." Так возникла эта мало понятная *взаимность* болей, бед и обид — с жизнью. В оригинале было чуть-чуть по-иному, что для стиха всегда означает — *совершенно иначе*:
>
> Уже второй. Должно быть, ты легла.
> В ночи Млечпуть — серебряной Окою.
> Я не спешу, и молниями телеграмм
> мне незачем тебя будить и беспокоить.
> Как говорят, "инцидент исперчен",
> любовная лодка разбилась о быт.
> *С тобой* мы в расчете, и не к чему перечень
> взаимных болей, бед и обид.
>
> Это написано летом 29-го… В апреле тридцатого ему внезапно потребовалось совершенно иное содержание. И он заменил три коротких, но решающих слова…»

Верно: что это за взаимность с жизнью? Но логические просчёты мы в стихах часто прощаем… иначе, глядишь, от Пастернака мало что останется. И перепосвящение старых стихов новому адресату — не грех, а если грех, то им грешили и Пушкин, и Боратынский. И экспромт перед смертью — вещь необязательная, сгодятся и старые строки (вряд ли и Есенин не заранее сочинил свою отходную). И пресловутая «любовная лодка» хоть и хрестоматийная пошлость, да вещь совершенно обычная у Маяковского…

Нет, меня в этих стихах смущает только одно: поэтическая глухота Маяковского, чудовищные три М подряд: «телеграмм мне». И два-то М подряд — в конце слова и в начале следующего — способны испортить хорошие стихи, что начинающим втолковывают, а уж три! Мировой рекорд. Конечно, рядом с этим ляпсусом, с глухотой невольной, идут у Маяковского безобразные рифмы *легла-телеграмм*, *Окою-беспокоить*, — но это глухота намеренная, декларативная, замечательная лишь тем, что при своём появлении в падучую эпоху она была эпатажем, от которого дантистки ахали, а с тех пор совершенно усохла, сделалась тем самым бытом, разбивающим лодки, обыденностью теперешних стихотворцев.

37

Карабчиевский пишет:

> «Маяковский умер ровно в тот самый момент и в точности той единственной смертью, какая была необходима для его воскресения. Я, конечно, имею в виду не физический акт, но посмертную жизнь его произведений, его имени и его рабочего метода… что бы он мог ещё написать?»

Узнаешь? В точности то же не раз говорили про Пушкина: человек написал всё, что ему было положено на веку, оттого и умер. Не сознавая этого, Карабчиевский ставит знак равенства между Пушкиным и Маяковским.

Маяковский же ставил знак равенства между собою и Пушкиным совершенно сознательно, это факт хорошо известный… Сейчас я выскажу нелепейшую догадку, дорогая. Сперва выслушай, а потом вместе посмеёмся над нею: Маяковский, вкладывая патрон в револьвер, подгонял свой возраст под возраст Пушкина… да просчитался на год с небольшим. Пушкин прожил 37 лет и 249 дней, Маяковский — 36 лет и 270 дней. Смешное допущение? Конечно, смешное. Человек обычно знает, сколько ему лет. Но вспомним состояние, в котором Маяковский находился. Самые осторожные свидетельства подталкивают к мысли если не о времен-

ном помешательстве, то о постоянной, изо дня в день, истерике. Маяковский — забывает о назначенном публичном выступлении! Маяковский — отказывается выступать! Никогда такого с ним раньше не случалось… И внешняя канва его гибели пушкинская: смерть от пули, смерть из-за женщины (Полонская вышла от него за тридцать секунд до выстрела)… Не пойми меня так, что я настаиваю на этом вздоре. Это именно вздор, и как раз в духе других подобных построений, которых нагородили очень много. Я фантазирую. Другим позволяется, вот и я «во пророках». Ну, и забыли об этом.

Не случись самоубийства, — так считает Карабчиевский, — Маяковский, с большой степенью вероятности, был бы репрессирован в 1937 или в 1938 году, но «мученический конец» в Гулаге не способствовал бы его посмертной славе, наоборот, оказался бы «губительным для Маяковского», потому что лишние годы окончательно превратили бы Маяковского в советского столоначальника от поэзии — и он бы написал лишнее, ещё более постыдное, непереносимое… Не знаю, соглашаться ли тут с Карабчиевским. Не могу вообразить Маяковского над гробом Кирова.

Цитирует Карабчиевский и хорошо известные слова Маяковского: «Я ни одной строкой не могу существовать при другой власти, кроме советской власти. Если вдруг история повернется вспять, от меня не останется ни строчки, меня сожгут дотла». Мне не удалось установить первоисточник этих слов. Звучат они как-то излишне гладко и излишне складно для Маяковского. Допускаю, что это газетный пересказ его устной речи, какого-нибудь выступления с ответами на вопросы…

Слова Маяковского о другой власти будем держать под рукой, они кое-что о современности говорят…

38

Карабчиевский возводит в ранг предсмертных стихов Маяковского его стихотворение *Во весь голос*, написанное за три или четыре месяца до самоубийства. Он хвалит эти стихи:

> «Вступление в поэму "Во весь голос" — это квинтэссенция всего его творчества, сгусток его поэтической личности или того, что ее заменяло [sic! ведь сам он же сказал, что личности — нет]. И, конечно, главная тема этой предсмертной вещи — заклинание далекого прекрасного будущего, утверждение своего живого присутствия в нем, то есть снова, так или иначе — своего воскресения. Выпишем несколько с детства заученных строк…»

Дальше Карабчиевский цитирует стихи 69-103 по академическому (идиотическому: там строки лесенки пронумерованы!) тринадцатитомнику, от «Слушайте, товарищи потомки» до «ещё рабами Рима», соблюдая маяковскую лесенку. Всего с лесенкой в этом стихотворении 244 строки, а без лесенки — 113. Убираю лесенку, выстраиваю стихи в «поэме» так, как тысячелетиями полагалось стихи записывать: в соответствии с достоинством каждого стиха как логического и тонического периода. Вероятно, я первый, кто проделал эту работу… Что, и ты это делала? Делала школьницей? «Разглаживала» ненавистную лесенку? Ладно, я не первый. Но я не кусок разглаживаю, а всю «поэму». Почитателям и литературоведам, которые обломки строк нумеруют, эта работа покажется святотатством, а тем, кто Маяковского не признавал и не признаёт (таких немало), — делом пустым, ненужным. Я — в середине. Я признаю за Маяковским некоторую одарённость и думаю (вместе с Карабчиевским), что здесь, в этом стихотворении — все лучшее, что им написано… Моё изложение с возражениями разрослось неимоверно, но — будем серьёзны (жизнь ведь «головокружительно серьёзна», по Карабчиевскому), доведём разговор до конца. Выписываю все 113 нормальных строк. Прочтём их медленно, стих за стихом, и без эстрадного крика, как веками было принято читать стихи.

Уважаемые товарищи потомки!
Роясь в сегодняшнем окаменевшем …, //пропуск: говне
наших дней изучая потемки,
вы, возможно, спросите и обо мне.
И, возможно, скажет ваш ученый,
кроя эрудицией вопросов рой, //кроют обычно матом
что жил-де такой певец кипяченой
и ярый враг воды сырой.
Профессор, снимите очки-велосипед!
[10] Я сам расскажу о времени и о себе.
Я, ассенизатор и водовоз,
революцией мобилизованный и призванный,
ушел на фронт из барских садоводств
поэзии — бабы капризной.
Засадила садик мило,
дочка, дачка, водь и гладь —
сама садик я садила,
сама буду поливать.
Кто стихами льет из лейки,
[20]кто кропит, набравши в рот —
кудреватые Митрейки,
мудреватые Кудрейки —
кто их к черту разберет!
Нет на прорву карантина —
мандолинят из-под стен:
«Тара-тина, тара-тина,
т-эн-н…»
Неважная честь, чтоб из этаких роз
мои изваяния высились
[30]по скверам, где харкает туберкулез,
где … с хулиганом да сифилис. //пропуск: блядь
И мне агитпроп в зубах навяз,
и мне бы строчить романсы на вас — //строчат обычно доносы
доходней оно и прелестней.
Но я себя смирял, становясь
на горло собственной песне.
Слушайте, товарищи потомки, //где они: товарищи?
агитатора, горлана-главаря.
Заглуша поэзии потоки,
[40]я шагну через лирические томики,
как живой с живыми говоря.
Я к вам приду в коммунистическое далекó //пришёл в капиталистическое
не так, как песенно-есененный провитязь.
Мой стих дойдет через хребты веков
и через головы поэтов и правительств.
Мой стих дойдет, но он дойдет не так, —
не как стрела в амурно-лировой охоте,
не как доходит к нумизмату стершийся пятак

и не как свет умерших звезд доходит.
[50]Мой стих трудом громаду лет прорвет
и явится весомо, грубо, зримо,
как в наши дни вошел водопровод,
сработанный еще рабами Рима.
В курганах книг, похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,
вы с уважением ощупывайте их,
как старое, но грозное оружие.
Я ухо словом не привык ласкать; //возражение Пушкину: «для звуков сладких»
ушку девическому в завиточках волоска
[60]с полупохабщины не разалеться тронуту. //лучше «изнасилую и в душу плюну ей»
Парадом развернув моих страниц войска,
я прохожу по строчечному фронту.
Стихи стоят свинцово-тяжело,
готовые и к смерти и к бессмертной славе.
Поэмы замерли, к жерлу прижав жерло
нацеленных зияющих заглавий. //названия именно зияют
Оружия любимейшего род,
готовая рвануться в гике,
застыла кавалерия острот,
[70]поднявши рифм отточенные пики.
И все поверх зубов вооруженные войска,
что двадцать лет в победах пролетали,
до самого последнего листка
я отдаю тебе, планеты пролетарий. //не совсем так: некоторые — женщинам
Рабочего громады класса враг —
он враг и мой, отъявленный и давний. //футуристы ездили в мягком
Велели нам идти под красный флаг
года труда и дни недоеданий. //ложь: автор всегда был сыт
Мы открывали Маркса каждый том,
[80]как в доме собственном мы открываем ставни,
но и без чтения мы разбирались в том,
в каком идти, в каком сражаться стане.
Мы диалектику учили не по Гегелю.
Бряцанием боев она врывалась в стих,
когда под пулями от нас буржуи бегали,
как мы когда-то бегали от них.
Пускай за гениями безутешною вдовой
плетется слава в похоронном марше —
умри, мой стих, умри, как рядовой,
[90]как безымянные на штурмах мерли наши!
Мне наплевать на бронзы многопудье, //на чужое многопудье
мне наплевать на мраморную слизь.
Сочтемся славою — ведь мы свои же люди, —
пускай нам общим памятником будет
построенный в боях социализм. //построили в боях — капитализм
Потомки, словарей проверьте поплавки: //единственная метафорическая удача

из Леты выплывут остатки слов таких,
как «проституция», «туберкулез», «блокада».
Для вас, которые здоровы и ловки,
[100]поэт вылизывал чахоткины плевки
шершавым языком плаката. //«Жрецы ль у вас метлу берут?»
С хвостом годов я становлюсь подобием
чудовищ ископаемо-хвостатых.
Товарищ жизнь, давай быстрей протопаем,
протопаем по пятилетке дней остаток.
Мне и рубля не накопили строчки, //у него три служителя на зарплате
краснодеревщики не слали мебель на́ дом.
И кроме свежевымытой сорочки,
скажу по совести, мне ничего не надо.
[110]Явившись в Це Ка Ка идущих светлых лет,
над бандой поэтических рвачей и выжиг //а сам-то кто?
я подыму, как большевистский партбилет,
все сто томов моих партийных книжек.

Такая вот «поэма»… Переведём дыхание.

39

Мне, как уже сказано, весь текст «поэмы» потому нужен, чтобы разом, наглядно показать предвзятость слов Карабчиевского:

> «Как бы мы ни относились к содержанию этих стихов, мы не можем не признать их поразительной силы, их абсолютной словесной слаженности. Безошибочно верно выбраны в поэме все интонационные переходы, все акценты расставлены с безоговорочной точностью, достойной великого мастера. Яркость словесных формулировок доведена до высшего пилотажа, почти все они сегодня входят в пословицу.»

Тут хочется крикнуть: ложь! — так это дико, несуразно и вздорно. Человек словно бы с луны свалился и Пушкина не прочёл. Но Карабчиевский хорошо знает русскую поэзию и намерено не солжёт, он честен перед собою и нами, и стихи он понимает как немногие, — а при этом все до единой его оценки в этом пассаже неверны, анекдотически завышены. Детская любовь к Маяковскому взяла верх над здравым смыслом и разумом этого замечательного писателя. Ностальгия застилает ему глаза.

Он именует «великим мастером» человека, написавшего: «песенно-есенненый провитязь»! Как можно такое похвалить? Что такое *провитязь*, бога ради? Маяковскому рифма потребовалась к слову *правительств* — и ради красного словца (на деле уродливого) русский язык летит в канаву. Зачем приплетён Есенин? А вот зачем: это всё то же сведение счётов, всё та же неутолённая зависть к человеку более одарённому.

И разве не фиглярство, не кривлянье эта «стрела в амурно-лировой охоте»? Такие уродцы выскакивают из-под пера начинающих, неумелых, бездарных, — а Карабчиевский говорит нам о «поразительной силе, абсолютной словесной слаженности» этих стихов! — где его глаза, его уши?

«Почти все они сегодня входят в пословицу» — не в *советскую* ли пословицу? В неё ведь и «я себя под Лениным чищу» вошло, и «построенный в боях социализм», и «я достаю из широких штанин», и ещё многое, самим же Карабчиевским высмеянное. А вот «провитязь песенно-есененный» и «стрела в амурно-лировой охоте» — не вошли даже в советский катехизис.

Да пусть бы и в русскую пословицу что-то вошло: разве это похвала стихам? Пословица скорее проза, чем стихи. Комедия Грибоедова — тому подтверждение: оттуда вышло много пословиц, и комедия превосходна, хоть и жестко привязана месту, времени и среде: к московской аристократии перед восстанием декабристов, — но ведь не случайно никто никогда не похвалил стихов Грибоедова. Стихотворец Грибоедов был более чем посредственный, едва ли не вовсе бездарный.

Возьмём знаменитое двустишье:

поэт вылизывал чахоткины плевки
шершавым языком плаката

и спросим себя: где тут поэзия и правда? Кошка шершавым языком вылизывает вкусное, не гадостное (у собаки язык не шершав, за тигра не поручусь). Поэт может взять на себя грязную госпитальную работу, чтобы помочь больным, но он это будет делать не как поэт, а как санитар (великие княжны в ходе первой мировой войны работали медицинскими сёстрами, ухаживали за раненными). Не об этом ли говорит Пушкин в *Поэте и толпе*:

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, — полезный труд! —
Но, позабыв своё служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

Великие княжны остаются принцессами, поэт не перестаёт быть поэтом, но не в этих своих качествах они помогают несчастным. Нет таких поэтических средств, которыми можно облегчить физические страдания, включая голод. Плакат, лозунг (сегодняшние сказали бы: слоган) — не дело поэта, шершавый язык — не похвала поэту, а плохая апологетика.

Пример шершавого языка дан тут же:

[58]Я ухо словом не привык ласкать;
ушку девическому в завиточках волоска
с полупохабщины не разалеться тронуту.

Это опять возражение Пушкину, у которого поэт рождён «для звуков сладких и молитв». Чью сторону мы возьмём? Сторону того, кто кичится шершавым полупохабным языком? От этого языка до «изнасилую и в душу плюну ей» — шаг короче воробьиного носа.

Вообще апологетическая нота очень слышна в «поэме». Самоопределение «ассенизатор и водовоз», будто бы призванный революцией, есть по сути своей увёртка и оправдание: я, мол, потому стал «поэтом нового типа», что взял на себя дело более высокое и безотлагательное. На деле — Маяковский не стал поэтом старого типа, то есть *просто* поэтом (как Пушкин или Ахматова), потому что не смог, не сдюжил.

Находим в «поэме» и определение поэзии: она — «баба капризная» в «барских садах»… так человек поэзию определил после Жуковского и Пастернака: «Бог в святых мечтах земли», «двух соловьёв поединок» — и «баба капризная»! Дальше, по Карабчиевскому, следует «безошибочно выбранный интонационный переход» (с акцентного стиха на ярмарочный хорей), — Маяковский иллюстрирует «капризную бабу», а заодно и комментирует её:

Засадила садик мило,
дочка, дачка, водь и гладь —
сама садик я садила,
сама буду поливать.
Кто стихами льет из лейки,
кто кропит, набравши в рот —
кудреватые Митрейки,
мудреватые Кудрейки —
кто их к черту разберет!
Нет на прорву карантина —
мандолинят из-под стен:
Тара-тина, тара-тина,
т-эн-н…

Невозможно не видеть: Митрейки-Кудрейки здесь — для отвода глаз. Это о Пушкине и Тютчеве, о Блоке и Мандельштаме; это они — «мандолинят» в «барских садах», это их Маяковский передразнивает под шарманку! Как решается Карабчиевский видеть высокую поэзию и «абсолютную словесную слаженность» в этом раёшнике с треньканьем (целая стихотворная строка: «т-эн-н»!)? Как рука поднялась написать такое? Смысл этого пассажа Маяковского, его подлинное содержание — всё та же зависть к настоящим поэтам. Поэзия потому «баба капризная», что Маяковского туда не пускают по малости его дарования. Пушкина он уже не сбрасывает с парохода современности (большевики не разрешают), и «святая месть» направлена на Митреек-Кудреек. На больших посягнуть духу не хватает, на слабых отыгрывается, молодец среди овец!

С треньканья (ещё один «безошибочно выбранный интонационный переход») Маяковский переходит на правильный амфибрахий:

Неважная честь, чтоб из этаких роз
мои изваяния высились
по скверам, где харкает туберкулез,
где блядь с хулиганом да сифилис.

По исполнению — наконец-то, не кривя душой, можно похвалить что-то — это хорошие стихи, потому что смысл отчётлив, размер чист и рифма точна. Рифма *высились*/*сифилис* — несомненная удача Маяковского, и, конечно, она уникальна в русской поэзии, её нельзя повторить. Но отчётливый смысл здесь не совсем высок: во-первых, тут опять мания величия, вздохи о памятнике, а во-вторых и в-главных, из Кудреек-Митреек выситься, пожалуй, и «неважная честь», но ведь они — ширма, под прикрытием которой отметается высокая поэзия, а в ней без оригинальных рифм можно и должно обойтись: там они не к месту. Где разговор идёт по самому большому счёту, рифма проста, незаметна и *предсказуема* — как линия в архитектуре Парфенона. Прекрасное должно быть величаво.

А вот ямб, три строки пятистопных, одна шестистопная:

В курганах книг, похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,
вы с уважением ощупывайте их,
как старое, но грозное оружие.

Опять перед нами стихи, а не выкрики: нечто подлинное; и опять подлинность достигнута тем, что Маяковский обращается к традиционным приёмам, отбрасывая похабную новизну. Восхищаться тут нечем, радоваться есть чему: перед нами живая строфа. «Железки строк», всем памятные, кажутся мне безвкусицей, но тут можно спорить. Уподобление стиха оружию — удача очень советская, её потом начнут разрабатывать оружейники следующих поколений, диадохи и эпигоны Маяковского: «Перья штампуют из той же стали, которая завтра пойдёт на штыки» и т. п..

Наконец, есть ещё одна целая строфа, которая кажется мне хорошей, лучшей во всей «поэме», если не во всём Маяковском:

Мой стих трудом громаду лет прорвет
и явится весомо, грубо, зримо,
как в наши дни вошел водопровод,
сработанный еще рабами Рима.

Посмотри, дорогая: это не надоевший и ритмически скудный дольник Маяковского, с его вычурными, карикатурными «отточенными пиками рифм», а добротный, почти пушкинский пятистопный ямб с правильными рифмами, с глубоким и значительным звуком, с достоверной интонацией, с ясным, отчётливым смыслом (смыслом *Памятника*), без кривляний и «полупохабщины», без единой маяковской пошлости вроде «провитязя». Тон — в кои-то веки — серьёзен, приподнят. Перекличка с *Памятником* Пушкина очевидна, но кто же здесь упрекнёт Маяковского в подражании или заимствовании? Это не подражание, это честное *продолжение* пушкинской традиции. «Весомо, грубо, зримо» (советская пословица) — слова веские, выразительные и, заметь, совсем не грубые: назывная грубость — не грубость. Присутствует здесь в качестве фона и

самый первый *Памятник*: Горация. Римский поэт берёт пирамиды, Маяковский — римский акведук (один или два сохранившихся акведука работают по сей день). Как и Гораций, Маяковский обращается к тому, что выдержало проверку временем, причём берёт пример из более древней цивилизации, — это разом распахивает горизонт. Перед нами поэзия.

Однако ж всё-таки и здесь нет руки «великого мастера», которую мы чувствуем в любых четырёх строках *Рождественской звезды* Пастернака или у Мандельштама в стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням». Перед нами — бесспорно хорошие стихи, без петухов или вкусовых срывов: не более того. Много это или мало? Много. Правильная строфа поднимает, вытаскивает за волосы из болота соседствующие с нею провальные строки, бросает свет надежды на самые постыдные неудачи Маяковского в этой же «поэме». Но всё-таки это мало: не такова эта строфа, чтобы хоть на секунду заронить в непредвзятой душе представление о каком-либо величии. «Величие» — ностальгическая сказка Карабчиевского, и он не скрывает этой своей ностальгии: «бесконечно любимые мной стихи…»

Итак, три хороших строфы: 12 строк из 113 строк, — вот вся «поэма». Отмечу ещё как удачу, что входные слова словаря (названия статей) Маяковский уподобляет поплавкам. Больше тут похвалить нечего, а ведь *Во весь голос,* — лучшее из написанного им. С таким вот итогом пришёл Маяковский в наше капиталистическое далеко́, к «товарищам потомкам», которые опять господа.

…Уж не знаю, кстати ли, но вспомнилось мне другое четверостишье, не Маяковского и не о Маяковском (о, совсем не о Маяковском!):

Не говорите мне: он умер, — он живет,
Пусть жертвенник разбит, — огонь еще пылает.
Пусть роза сорвана, — она еще цветет,
Путь арфа сломана, — аккорд еще рыдает!..

Хорошие стихи, не правда ли? Тоже — своего рода *Памятник*, тоже из немногого, что осталось от автора, тоже пословица (вся строфа идёт как пословица, но ему же принадлежит и пословица «Так мало прожито — так много пережито»), тоже предсмертные стихи, и автор моложе Маяковского, ему не 36 лет, а 24 года. Это — Надсон, как ты понимаешь, тот самый Надсон, которого Маяковский презрительно задвигает «куда-нибудь на Ща» (после приговора Брюсова в 1908 году, подхваченного Северянином, пинать Надсона стало хорошим тоном). Я привёл самое известное из Надсона, то, что помнят все, кто любит стихи, но не утверждаю, что это лучшее у него. И вот я сравниваю два четверостишья, Маяковского, где акведук, и Надсона, где жертвенник, сравниваю и вижу, что они — в одном классе, одного уровня, так что непросто заключить, какое из них лучше. Этого сравнения совсем можно было бы не делать, не будь дикой несправедливости в похвалах Карабчиевского.

Теперь о словаре. Как ты знаешь, я напрочь не выношу мата ни в литературе, ни в быту, но считаю вполне употребительными слова *говно* и *блядь,* которые у Маяковского, спасибо советским литературоведам-обывателям, стыдливо прикрыты многоточиями (чего ради строчки-то нумеровать, если целые слова выпускаете?!). Слова эти только грубы, что ещё не преступление. Хуже, что они не нужны по смыслу, нарочиты, притянуты ради апологетики: мол, я другой, потому что время другое, но ведь это и всегда у Маяковского так, естественность ему не даётся; она ему — не по таланту.

У Надсона — другая крайность: слова *роза*, *аккорд*, *арфа*, *жертвенник* можно признать несколько приторными, особенно в близком соседстве, однако ж каждое из этих слов возможно в современной поэзии и встречается в ней (чаще, чем *блядь* или *говно*)... Перекос влево, перекос вправо, но в общем — равенство… Кажется, я начал говорить уже не о Карабчиевском, а о самом Маяковском? Винюсь, если так. Но деваться некуда: ведь это — главная тема главной книги Карабчиевского.

40

Ещё два слова о «поэме» Маяковского… Нет, сперва скажу, что беру в кавычки слово *поэма* только потому, что его употребляет Карабчиевский: цитирую Карабчиевского. Сам-то я убеждён, что любое стихотворение — поэма, и любая поэма — стихотворение: что эти слова — полные, стопроцентные синонимы. Названия книг типа «Стихотворения и поэмы» кажутся мне дикостью. Во времена Пушкина они бы ошеломили

образованного человека. Это — чисто советское изобретение, продукт советского безъязычья, давно уже высмеянного Брюсовым, — помнишь его поэму в одну строку: «О, закрой свои бледные ноги!»?

Карабчиевский, говоря о «поэме», обходит стороной правду этой поэзии. Отметим как явную ложь слова «революцией мобилизованный и призванный», «года труда и дни недоеданий», «мы открывали Маркса каждый том», — всё это к Маяковскому не относится, зря он такое на себя берёт. Большевики его приняли неохотно и только терпели (до поры до времени), сыт он был всегда («Деньги? — сказал Маяковский Лившицу. — Деньги есть, мы едем в мягком вагоне, и вообще беспечальная жизнь отныне гарантирована всем футуристам»), а работал мало, даже и над стихом, уж не говорю: советского каторжного труда не знал, да и Маркса не открывал никогда; если же о народе говорить, то «недоедания» некоторых сменились при большевиках голодом миллионов.

Ещё досаднее утверждение «мне и рубля не накопили строчки»: Маяковский держал на жаловньи из своих заработков трёх слуг: домработницу (служанку, прачку и кухарку), шофёра и импресарио (того самого «тихого еврея Лавута», который в первом варианте 19-й главы *Хорошо!* был «грустным евреем», но сам добился от Маяковского поправки — благо тут любой эпитет годится). Всё это, спору нет, не прямо к стихам относится, но ведь не я, а Карабчиевский затеял разговор о человеческих качествах Маяковского, — и уж тут следовало бы договорить.

Карабчиевский извиняется перед нами за то, что смысл «поэмы» — советский, что она — «лучший пример виртуозной [?!] демагогии». Он повторяет, что «жерло к жерлу — невозможный, неосуществимый образ», что в «поэме» полно противоречий: то «умри, мой стих», то «как живой с живыми говоря», то лирический герой безымянен, то — возвеличен, и всё это — в одной куче. Но смысловые нелепости, нелепые нагромождения, мешанина непрописанных образов — черта всех сочинений Маяковского (по-моему, чемпионствует в этом смысле стихотворение *Про это*). Тут нет ничего нового.

Набрав порядочное количество таких нелепостей и глупостей Маяковского, Карабчиевский подытоживает:

> «Самое поразительное в этой поэме — то, что в мире оболочек она *совершенна*… наводит на мысль о "нечеловеческой силе", о некоей сверхъестественной силе, наполняющей пустые исходно слова» —

— и дальше у него опять дьявол помянут… дался ему этот дьявол!

В который раз изумляюсь! Тут о слабости следовало бы сказать, а не о сверхъестественной силе. И что это за «мир оболочек»? Опять честной оценке стихов преграждает путь детская ностальгическая любовь Карабчиевского к Маяковскому, отражение и продолжение его любви к несостоявшемуся обществу свободы, равенства и братства. Отсюда — и непонятный «мир оболочек», в который из реальности нужно перенести «поэму», чтобы она стала «совершенна». Ведь если обойтись без этого «мира», если оставить *Во весь голос* в мире поэзии, то придётся признать, что лучшее стихотворение Маяковского — при нескольких проблесках — посредственно по исполнению и незначительно, а местами и низко, по наполнению. С этим стихотворением поспорят многие стихотворения Надсона, задвинутого «на Ща».

Надсон, раз уж он подвернулся под руку, — не Фет, даже не Апухтин (по которому Маяковский тоже проехался), не говорю уж о Пушкине, но всё-таки хороших стихов, не железок оружейных, а живых подлинных строк можно у него обнаружить немало. И есть одно, в чём Надсон безусловно выше Маяковского: в Надсоне нет самодовольства. В русской поэзии за всю её историю было только два оголтелых хвастуна, всегда ходивший выпятив грудь: Маяковский и Козьма Прутков. Пушкин «с отвращением читает жизнь свою», числит себя «среди детей ничтожных мира» в минуты без вдохновения; Боратынский жалуется: «мой дар убог и голос мой негромок»; Некрасов говорит о себе «рыцарь на час», забыть не может о своих «позорных пятнах»:

> Погрузился я в тину нечистую
> Мелких помыслов, мелких страстей.

Маяковский — идёт «красивый, двадцатидвухлетний» и «на цепочке Наполеона ведёт, как мопса»: «сравните я — и он!»

Надсон (чтобы закончить с ним) — хоть и «на Ща», а всё-таки русский поэт, человек обострённой совести. На протяжении всей своей короткой жизни он проклинает себя за то, что не может полностью отдаться служению обездоленным, стыдится того — ты только послушай! — что позволяет себе мечтать о женской любви, когда нужно бороться за правду! Доходит до анекдота: о себе, не о Маяковском, которого он и в кошмарном сне вообразить не мог, Надсон говорит:

Родной народ его своим не назовёт:
Он, скажут, праздновал за чашей с палачами,
Он в песнях воспевал насилие и гнёт,
Он был в одних рядах с бездушными врагами

— и всё оттого, что он, сам обездоленный, полунищий сирота, умирающий в чахотке, не повторил подвига Веры Фигнер, не взялся за револьвер. Не против них — значит с ними: вот уж не пощадил себя человек! «Воспевал насилие и гнёт» — хоть он только и делал, что проклинал их! Может, это он такое написал? —

Белогвардейца найдете — и к стенке,
а Рафаэля забыли? Забыли Растрелли вы?
Время пулям по стенке музея тенькать.
Стодюймовками глоток старье расстреливай!

Надсона, между прочим, «родной народ» называл своим полных четверть века; его посмертное собрание выдержало девятнадцать переизданий — в русские народные, не в сталинские советские времена… Бог мне свидетель: Надсон — не моя путеводная звезда. Сопоставление явилось само собою под «нечеловеческим» напором Карабчиевского.

Да, шестистопные ямбы Надсона так же монотонны и скучны, как акцентные стихи Маяковского; да, живительный оксиморон у него редкость (здесь Маяковский опережает Надсона), но всё-таки Надсона можно прочесть, — а из оставленного Маяковским 95% вообще не поддаётся прочтению, потому что мы не верим ни слову, ни прямому смыслу слова, ни его художественности, да сверх того 80% нельзя признать стихами, не спихнув Пушкина, Данте и Гомера с лунохода современности. Одни только высмеянные Маяковским литературоведы на зарплате читают его. Футурист Маяковский — весь в прошлом, в своём уродливом, отвратительном времени. Пассеист Надсон, чуждавшийся новаторства, — современнее…

Но вот что занятно: акцентный стих, любимый конёк Маяковского, впервые в русской поэзии встречается как раз у Надсона: в стихотворении «Ровные, плавные строки», — в 1882 году, за 11 лет до рождения Маяковского, когда Зинаида Гиппиус, сделавшая акцентный стих нормой, ещё гимназистка, ей 13 лет.

41

Книга Карабчиевского вышла в 1985 году, как уже сказано. Карабчиевский не знал, что «коммунистическое далеко́» Маяковского — это наше капиталистическое близко; не подозревал, что оно за углом, умер в 1992 году, когда брезжила надежда, не увидав дикого уродства новой страны. Вот где можно было бы потешиться над Маяковским! — порассуждать о том, как он обманулся в своих мечтах и пророчествах. Карабчиевский ещё не мог, а мы можем. Но мне совсем не хочется потешаться. Тут мне опять жалко Маяковского, просто по-человечески жалко…

Не только насчёт коммунизма, но и на счёт проституции, и насчёт «бляди с хулиганом и сифилисом» (над которыми — вот где пророчество сбылось! — он бронзовый преспокойно «высится») Маяковский обманулся…

Вглядываюсь в то, чего Маяковский не увидел… Как стремительно стал изменяться мир после 1930 года! При Маяковском в Москве светофоров нет, все на извозчиках ездят, биплан — диковинка… Вглядываюсь — и вижу бег истории: Гулаг с его египетскими работами, войну (совсем не-великую и не-отечественную, а позорную для большевиков от начала до конца), хрущёвскую оттепель, набожных интеллигентов в «коммунистической» Москве, американцев на Луне (расстояние до Луны Маяковский называет «нереальным»), захватническую афганскую войну, запрет на коммунистическую партию при Ельцине, комсомольцев, в одночасье ставших богомольцами и не заметивших в себе перемены, президента из КГБ, осеняющегося крестным зна-

мением, Путляндию с её самодовольной империалистической чернью, где «по улицам катится мелкобуржуазная толпа в поисках наживы» (помнишь эту шутку советских времён?)… Лезет в голову чепуха — вроде того, что переносной телефон, который теперь у каждого подростка в кармане, мог бы спасти жизнь Маяковскому… — и, глядишь, Маяковский, как Ахматова, мог бы дожить до 76 лет, до 1970 года… Смешно! Но вот что не смешно: через сто лет теперешний переносной видеотелефон будет смешнее биплана… а болванка в честь Маяковского всё ещё будет красоваться в центре Москвы, захолустной окраины мира, и пытливые подростки будут спрашивать старших: а кто был этот Маяковский… Дух захватывает: каких достижений и каких низостей человеческих мы не увидим! Одно утешение: «Никто не досмотрит спектакля...»

42

Говоря о Маяковском, нельзя не упомянуть Цветаеву, и Карабчиевский посвящает ей несколько захватывающих страниц.

> «Для Марины Цветаевой "ранний" и "зрелый" периоды разделяются не Революцией и даже не отъездом на Запад. Граница проходит в промежутке, через стих[творение] "Маяковскому" [1921]. Различие периодов — принципиальное… Между этими периодами — водораздел, он ясно обозначен и громко назван.
>
> Превыше крестов и труб,
> Крещенный в огне и дыме,
> Архангел-тяжелоступ —
> Здорово в веках, Владимир!
>
> Она, в отличие от Маяковского, всегда подлинная, всегда единственная, с открытым, вернее сказать, обнаженным (порой до назойливости) лицом. Но одно совпадение существовало, и оно оказалось решающим. Это, конечно, роковая заданность, изначальная конструктивность мышления и особенно — отношения к слову.»

Да: вторая Цветаева, как и весь Маяковский, — кубистка: по мне этим словом покрываются все её поздние изощрённые, изысканно-безобразные стихи. Родство с Маяковским — несомненное. А если так, то «всегда подлинная» — не о ней: кубизм подразумевает позу, манерность, вычурность, «назойливость», эпатаж, и всё это мы находим у Цветаевой. Я попытался перечитать *Крысолова* Цветаевой — и увяз в первой же главе: так это манерно, так искусственно!

Между прочим, стих «Здорово в веках, Владимир!» все нынешние, — всюду, и на бумаге, и в сети, — передают чрезвычайно глупо: как «Здорово, в веках Владимир!», и того не видят, что выставляют Цветаеву идиоткой. Вот ещё один пример, показывающий, что теперешние псевдо-русские совершенно не чувствуют ни стихов, ни законов родного языка. Цветаева приветствует Маяковского в хорошем месте, где оказалась раньше него, говорит ему: «добро пожаловать к нам, Владимир!», — вот смысл этой фразы. Запятая должна стоять перед именем.

Карабчиевский говорит, что после стихов к Маяковскому

> «…начинается совсем иная Цветаева, не столько выражающая себя через слово, сколько слово насилующая, терзающая, чтоб оно ее, будь оно проклято, выразило. Надоевшая ей "уступчивость речи русской" сменяется войной… Всякое истинное новаторство есть нарушение только для косной традиции, по отношению же к законам природы, гармонии, восприятия, творчества — оно всегда более точное их соблюдение. Есть одно, диктуемое этими законами, необходимое качество стиха, без которого он распадается: *самочитаемость*. Стих может быть как угодно сложно устроен, но он должен читаться сам, без помощи внешних приёмов, не содержащихся внутри просодии [sic!]. Такие приемы, не доверяя стиху, всегда навязывают ему актеры, и то же самое бывает с поэтами, если их умозрительная установка не укладывается в гармонический строй, не сживается с жизнью слова…»

Я захлёбываюсь — разом и от желания радостно согласиться, и от желания возразить. *Самочитаемость*, следование законам природы и просодии — попадание в десятку; жму руку Карабчиевскому. Без естественно-

сти нет поэзии. И как раз естественности нет у Маяковского и у поздней Цветаевой.

Но «косная традиция» — не традиция, а её отрицание. Тут — противоречие в терминах. И «новаторство» — неподходящее слово в разговоре об искусстве. Новаторству место в лаборатории и на заводе: там, где прогресс, в искусстве же нет и быть не может прогресса, нет «более точного соблюдения» чего бы то ни было. Новизна эстетически нейтральна. *Быр бул щыл* нов, и *Чёрный квадрат* нов, но это не искусство. И Мандельштам не выше Пушкина, оттого что новее. Традиция подразумевает развитие, но в искусстве нет развития, а есть верстовые столбы: большие художественные дарования. Талантливый художник всегда нов как личность, но его личностная новизна сказывается в его творчестве невольно, не требует для своего выражения никакой внешней новизны, никаких сознательных усилий. Поиски новизны в искусстве — простая недобросовестность, подсказанная тщеславием.

Карабчиевский и ещё много верного говорит о Цветаевой, — например, что в ней было «много мужского», что «она тоже чувствовала себя грубым верзилой, ломовиком, таким же архангелом-тежелоступом». Он вспоминает, между прочим, слова ранней Цветаевой: «Маяковского долго читать невыносимо от чисто физической растраты. После Маяковского нужно долго и много есть» — и добавляет:

> «Эти слова *первой*, *богатой* Цветаевой можно с успехом отнести к ней же, *бедной*, *второй*» [курсив Карабчиевского].

Здесь, конечно, *первая* Цветаева богата не в материальном, а в душевном и духовном смысле, а *вторая* — в этом же смысле бедна. Очень верно!

43

Книга Карабчиевского дышит надеждой, обращена в будущее… в наше не совсем светлое настоящее. В начале 1980-х никто не верил в близкое возрождение России, но что оно настанет, в это верили все думающие люди. Верили, что стоит сбросить ярмо тотальной большевистской лжи, опротивевшей пустой идеологии, и страна станет нормальной, вернётся в семью народов. Карабчиевский знал, что уже настала эпоха переоценки прошлого, понимал, что его книгу с жадностью прочтут те, кто, подобно ему, живёт надеждой, — и не ошибся… А что̀ потом совсем другая эпоха настанет; что̀ вместо возрождения России наступит её полное помрачение, этого в 1985 году никто вообразить не мог.

Писать в теперешних сумерках невесело. Не думаю, что в «одной отдельно взятой» Карабчиевского в наши дни кто-нибудь прочтёт и поймёт, как мы с тобою, дорогая, а что меня там не прочтут, этому я только рад: не для тамошних пишу… пишу, сама знаешь, от потребности нравственной, без всякой надежды на отклик. Написать значит понять… Конечно, и Стругацкие правы: понять значит упростить…

44

Карабчиевский считает, что воскресение Маяковского состоялось. Сбылось пророчество Маяковского о себе самом: «Профессора разучат до последних нот, как, когда, где явлен. Будет с кафедры лобастый идиот что-то молоть о богодьяволе». Поддразнивая тогдашнее, 1980-х годов, «новое православное возрождение» в Москве, Карабчиевский обыгрывает этот дуализм: отчего не допустить, что Маяковский был подсунут в мир нечистым? —

> «Итак, дьявол. Миссия его в этом мире — подмена культуры антикультурой, искусства — антиискусством, духовности — антидуховностью. Был избран подходящий молодой человек: тщеславный, с неустойчивой робкой душой [sic! как верно!], но с высоким ростом и сильным голосом. Для дьявольского замысла была необходима яркая, издали заметная оболочка и такое же яркое, значащее имя.»

Молодец! Невероятно смешно, не только верно! Мне, понятно, хочется добавить: «с робкой душой и робким талантом», но Карабчиевский так не считает.

Когда Маяковский свою «дьявольскую» миссию выполнил, исписался и стал ненужен, ему, в исполнение договора («*у них* — без обмана») подбросили «последнюю страшную милость»:

> «Его жизнь, все более к этому времени становившаяся похожей на пошлую историю, неожидан-

но для всех завершилась трагедией. Из чиновных склок, из халтурных страстей тридцатого советского года был переброшен незримый мост в романтическое [?] бунтарское прошлое. Самоубийство примирило с ним многих и многих и окрасило в цвет высокой трагедии каждую строчку его стихов и каждый его поступок. Он получил все возможные виды памятников, миллионные тиражи, многотомные исследования. По всему миру оплеванные им интеллигентики ползают на коленях с лупой в руках над каждой им написанной буквой. Договор выполнен до конца.»

Состоялось даже и физическое воскрешение, реинкарнация:

«Произошло это, разумеется, в виде фарса и сразу в трех ипостасях. Три поэта: Евтушенко, Вознесенский, Рождественский. Каждый из них явился пародией на какие-то стороны его поэтической личности.»

Ещё смешнее! Но зря Карабчиевский добавляет: «Ни обостренного чувства слова, ни чувства ритма, ни, тем более, сверхъестественной энергии Маяковского — этого им ничего не дано», — зря потому, что у самого Маяковского всех этих даров, особенно «сверхъестественной энергии», было не больше, чем у любого из этой советской троицы. Мы ведь с тобою видели, что чувство слова у Маяковского притуплено, выдаёт непонимание родной просодии и простую безграмотность. О ритме говорить нечего: у кого с этим в порядке, тот не станет злоупотреблять акцентным стихом. Сверхъестественная энергия — иллюзия; сойдя со сцены, он становится вялым обывателем. О работе над стихом и говорить нечего. Акцентный стих требует куда меньше душевных затрат (если угодно: работы; преодоления душевной лени), чем стих традиционный. Скульптуру труднее добыть из мрамора, чем из шамотной глины. Маяковский шёл по пути наименьшего сопротивления, не знал тяги к совершенству, родственной религиозному чувству. Он вообще работал мало. Крик с эстрады о том, какой я хороший, — ещё не работа.

Занятно, что борзая тройка поэтов названа у Карабчиевского по фамилиям, без имён. С Евтушенкой и Вознесенским здесь всё в порядке, с Рождественским — не совсем так: москвич Карабчиевский имеет в виду Роберта Рождественского (1932-1994), который тогда был у всех на виду, и совершенно не знает о существовании Всеволода Рождественского (1895-1977), ученика Гумилёва, который в самые гремучие годы Роберта Рождествен*ского* был жив, публиковался и заведовал отделом поэзии в ленинградском журнале *Нева*. Смешно их сравнивать, оба забыты и никакого реального движения в поэзии не произвели, — но уж если сравнивать, то старший никак не уступит младшему культурой и качеством стихов.

45

Продолжая игру в реинкарнацию Маяковского «низшими силами», Карабчиевский говорит на первый взгляд неожиданное: о похожести Бродского на Маяковского… Известно, что москвичи, как чиновные, так и диссидентствовавшие, ленинградцев в ту пору вообще не замечали, — Бродский же был фрондировавшей Москвою принят разом, задолго до получения им нобелевской премии, и вовсе не благодаря своему большому таланту, а потому, что Москва услыхала о нём с Запада.

Не знаю, первым ли Карабчиевский заметил общее между Бродским и Маяковским. Он сам удивлён их похожестью — и начинает разговор с очевидной непохожести:

«Чуждый суетного самоутверждения, всегда стоявший сам по себе, никогда никому не служивший, изгой и изгнанник — Бродский по всем ориентирам жизни и творчества уж скорее противоположен, чем близок Маяковскому. Культура и революция, прошлое и будущее, человек и государство, Бог и машина, наконец, просто добро и зло — все эти важнейшие мировые понятия в системах Бродского и Маяковского имеют противоположные знаки. Но разве *система взглядов* определяет поэта? В этом деле главное — творческий метод, способ восприятия мира и его воссоздания… Традиционно уважительное обращение со словом, нерушимый классический метр, спокойное, без разломов, движение, где самый большой катаклизм — перенос строки [enjambment], скромная, порой нарочито неточная рифма…»

Бог мне судья, а не перебить в этом пункте Карабчиевского — выше моих сил! Как это «скромная, нарочито неточная рифма»? Вся скромность рифмы — как раз в её точности! У рифмы нет своей партии в серьёзных

стихах. Рифма — служанка, она должна быть опрятна, исполнительна, незаметна и — предсказуема, да-да: без жеманства и кокетства. Отказ от этого канона в рифме — уже вызов классической традиции, модернизм, в русском стихе впервые встречающийся у акмеистов.

Карабчиевский не раз употребляет словечко *абсолютно*, говоря о Маяковском, а теперь переадресовывает его Бродскому:

> «Что же касается мастерства [Бродского], то оно абсолютно. Все ладится у него в руках, ничего не выпирает, не падает на пол, и даже, казалось бы, вовсе пустые строки оказываются необходимыми в его контексте, несущими свой особый заряд…»

Не странно ли: при абсолютном-то мастерстве — пустые строки? Верное наблюдение — и тут же кимвал похвал. Не раз и не два отмечалось, что наполнители, упаковочная вата, — совершенно обычны в стихах Бродского, не прошедшего хорошей школы (например: «Вот найдёшь себе *какого-нибудь* мужа»). Что за абсолютизация? Даже у Пушкина и Фета находим огрехи, не говоря уж о неряшливых Лермонтове или Тютчеве. Нет этого в природе: абсолютное мастерство. Зачем же такие петухи в разговоре о живом и ещё молодом поэте?

Ан вот — полагалось! Культура нравственного сопротивления большевизму жадно искала харизматического вождя, гения, за которым нестрашно было бы пойти против фаланги субсидируемой литературы, и нашла его в Бродском. Бродский, замечательный поэт и гений позы, появился в нужное время в нужном месте. Умение подать себя, выставить напоказ свою необычайность роднит его с Маяковским больше, чем стихи.

Нигде прямо Карабчиевский не говорит очевидного: что Маяковский не был умён, — только тут: «Бродский не только не в пример образованней, он еще и гораздо умней Маяковского». Опять странность. Быть образованнее человека, вовсе не читавшего книг, — сомнительная похвала. Быть умнее человека, ни в чём, кроме площадных острот, своего ума не обнаружившего, — и это не комплимент. Бродский, к слову сказать, лицеев не кончал, был скорее нахватан, чем образован, всегда помнил, что недоучился и мучился этим, — что, конечно, уже признак ума, уже делает ему честь. У Маяковского ничего подобного не видим.

Конструктивизм у Бродского (так говорит Карабчиевский, вероятно, имея в виду холодность, надуманность, заданность) подобен конструктивизму Маяковского, но выражен ещё сильнее, он для Бродского — «последовательный принцип»; это идёт в ущерб живому чувству.

> «Приходилось ли вам обращать внимание, как тяжело запоминаются эти стихи? Мало кто знает Бродского наизусть, и только тот, кто учил специально. Это оттого, что внутренняя логика образа почти всюду подменяется логикой синтаксиса… Наиболее ярко этот принцип проявляется там, где одно предложение тянется через несколько искусственно построенных строф… Мы вновь и вновь перечитываем стих[отворение]… и все-таки каждый раз остаемся ни с чем… Очень талантливый человек Бродский. Саднит в груди от его стихов.»

По-моему, всё здесь правда, но сказать это можно проще и короче: по характеру своего дарования Бродский ближе к футуризму, чем к акмеизму, под знамя которого, после знакомства с Ахматовой, он декларативно становится, — этим и похож на Маяковского. Бродский — формалист. Классическое равновесие содержания и формы нарушено у него в пользу формы. Будь он ровесником Маяковского, его стих вовсе не был бы классичен. Но времена разительно изменились, эстетический настрой общества стал на глазах праветь, и вот Бродский загоняет свою кубистическую угловатость в правильные строфы.

Можно ещё и так сказать: по характеру своего дарования Бродский скорее москвич, чем петербуржец. Присущая петербургской школе стройность и сдержанность, с её «италийскими звуками» Батюшкова и Мандельштама, с белыми ночами Ахматовой, была Бродскому неродственна, — Маяковскому же чужда и недоступна.

46

Несколько важных замечаний делает Карабчиевский и по поводу общего состояния русской поэзии 1970-1980-х:

> «Эпоха Маяковского лишь декларировала отказ от высоких и сильных чувств, новая эпоха его

осуществила… Из всех жанров остается один только жанр: пародия. Сегодня все прозаики пишут памфлеты и фарсы, все поэты — иронические изложения, где всякое подлинное чувство взято в кавычки. Все кривляются, дразнятся… Если раньше критерии были сдвинуты, то теперь они обойдены стороной.»

Мы с тобою, дорогая, хорошо помним это время: пол-Москвы и пол-Ленинграда писали под обэриутов, ёрничали, кривлялись. Карабчиевский нашел этому объяснение: *не стало критериев*. Революционность в искусстве оказалась вздором, а на возврат к традиции — ни у кого не хватало мужества после десятилетий восхваления «новаторства»: все боялись серьёзности, боялись, что их сравнят со Щипачёвым или Асадовым. Два поколения сочинителей пребывали в растерянности, отсюда — ирония, которая всегда — спасательный круг неуверенных в себе, надёжный щит от любых упреков. Здесь Карабчиевский опять, и очень уместно, сравнивает Бродского с Маяковским. Бродский часто ироничен («ироническая маска вместо самовыражения»), и этим умело прикрывает свои промахи, Маяковский — никогда не ироничен, оттого-то его провалы так наглядны («слова, произнесенные когда-то на высшем пафосе, а теперь годные лишь для анекдотов»); оттого-то футурист — весь в прошлом.

47

На мой вкус в замечательной книге Карабчиевского недостаёт цитат из тех современников, кто мало ценил Маяковского или вовсе его не ценил, — в первую очередь, из Бунина и Ходасевича. Второго Карабчиевский упоминает — и не пускает в книгу, отгораживает от участия в разговоре за его мнимую злость, куда более злого Бунина — вспоминает только в цитате из Маяковского: «Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. нужна лишь дача на реке».

Бунин пишет:

«Маяковский прославился в некоторой степени еще до Ленина, выделился среди всех тех мошенников, хулиганов, что назывались футуристами. Все его скандальные выходки в ту пору были очень плоски, очень дешевы, все подобны выходкам Бурлюка, Крученых и прочих. Но он их всех превосходил силой грубости и дерзости.»

У Ходасевича — иначе:

«Хлебниковско-Крученовская группа базировалась на резком отделении формы от содержания. Вопросы формы ей представлялись не только главными, но и единственно существенными в поэзии. Это естественно толкало футуристов к поискам самостоятельной, автономной, или, как они выражались, "самовитой" формы, которая, именно ради утверждения и проявления своей "самовитости", должна была всемерно стремиться к освобождению от всякого содержания… После того как было написано классическое "Дыр бул щыл", писать уже было нечего и не к чему: все дальнейшее было бы лишь повторением. К концу 1912 или к началу 1913 г. весь путь футуризма был пройден. В сущности, осталось лишь замолчать. … Маяковский быстро сообразил, что заумная поэзия — белка в колесе. И вот, не высказываясь открыто, не споря с главарями партии, Маяковский, без дальнейших рассуждений, на практике своих стихов, подменил борьбу с содержанием (со *всяким* содержанием) — огрублением содержания… В самом основном, в том пункте, где заключался весь пафос, весь бессмысленный смысл хлебниковского восстания, в борьбе с содержанием, — Маяковский пошел хуже чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию.»

Заметь, дорогая, что Ходасевич первым употребил слово *подмена*, говоря о Маяковском, а Карабчиевский только подхватывает это слово — и разбирает подмену в стихах Маяковского на протяжении многих страниц. Что? это уже сказано, я повторяюсь? Не беда. Я повторяюсь, потому что ведь и Карабчиевский повторяется.

Посмотрим теперь, что думают два русских писателя о таланте Маяковского. Бунин говорит, что «Ленину с его РКП» требовалось «стереть с лица земли и оплевать все прошлое, все, что считалось прекрасным в этом прошлом» —

«для чего трудно было найти более подходящего певца, "поэта" [sic: Бунин не считает его поэтом], чем Маяковский с его злобной, бесстыдной, каторжно-бессердечной натурой, с его площадной глоткой, с его поэтичностью ломовой лошади и заборной бездарностью даже в тех дубовых виршах, которые он выдавал за какой-то новый род якобы стиха…»

Ходасевич не считает Маяковского «заборно бездарным»:

«Его поэтика — более чем умеренная: она вся заимствована у предшествующей поэзии. Если бы Хлебников, Брюсов, Уитман, Блок, Андрей Белый, Гиппиус, да еще поэзия раёшников отобрали у Маяковского то, что он взял от них, — от Маяковского осталось бы пустое место. Но его *содержание* было ново… "Маяковский — поэт революции". Ложь! Он так же не был поэтом революции, как не был революционером в поэзии. Его истинный пафос — пафос погрома, то есть насилия и надругательства над всем, что слабо и беззащитно, будь то немецкая колбасная в Москве или схваченный за горло буржуй. Он пристал к октябрю именно потому, что расслышал в нем рев погрома… нашел ряд выразительных, отлично составленных формул, абсолютно прозаических по существу, но блистательно маскированных под поэзию (для чего тоже надо иметь талант — и незаурядный).»

Мне здесь интересен список доноров Маяковского — тем интересен, что Ходасевич забыл упомянуть Ахматову и Анненского, а Зинаида Гиппиус идёт у него последней, хотя ей полагается быть первой: именно ей Маяковский обязан главным формальным приёмом, именно она, ещё до рождения Маяковского, убедила русскую общественность в правомочности ударного стиха.

Тем, кто держит Маяковского за гения, Ходасевич, разумеется, куда более неудобен, чем Бунин, потому что он не вовсе отказывает Маяковскому в одарённости, он видит и рассудительно показывает посредственность Маяковского: тут поневоле приходится придумывать злость. С Буниным проще: он, для них, просто «не понял гения», оттого и кипятится.

Ходасевич сказал в своей статье о Маяковском (в двух статьях, частично совпадающих) нечто совершенно бесспорное и драгоценное, притом общее:

«Поэзия не ассортимент красивых слов и галантерейных нежностей. Безобразное, грубое, пошлое суть такие же законные поэтические темы, как и все прочие. Но даже изображая грубейшее словами грубейшими, пошлейшее — словами пошлейшими, поэт не может огрублять или опошлять мысль и смысл поэтического произведения. Грубость и низость могут быть сюжетами поэзии, но не ее внутренним двигателем, не ее истинным содержанием. Поэт может изображать пошлость, грубость, глупость, но не может становиться их глашатаем. Маяковский первый сделал их не материалом, но целью своей поэзии. Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: звериным "простым, как мычание". … Маяковский дал улице то, чего ей хотелось. Богатства, накопленные человеческой мыслью, он выволок на базар и — изысканное опошлил, сложное упростил, тонкое огрубил, глубокое обмелил, возвышенное принизил и втоптал в грязь.»

Не вижу в словах Ходасевича злости, вижу поэзию и правду. Истина нелицеприятна. Рано или поздно приходится смотреть ей в глаза. Сведём в напёрсток главную мысль Ходасевича: Маяковский *не лишен таланта, но талант его собственно поэтический мал; Маяковский нов, но — не как поэт*. *Как поэт — он посредственность*… Бунин же, как мы видели, вовсе Маяковского поэтом не считает.

Тут я к слову ещё раз похвалю Маяковского. В статье *Декольтированная лошадь* (1927) Ходасевич приводит ура-патриотическое двустишье Маяковского 1916 года:

С криком: «Дейчланд юбер аллес!» —
Немцы с поля убирались.

Заметь, дорогая, эту рифму: *über alles* / *убирались*; насколько я знаю, это оригинальная находка Маяковского, и, конечно, его удача. Довольно этой рифмы, чтобы не отказать Маяковскому в некоторой литературной одарённости. В поколении внуков Маяковского эту рифму переоткрывали (двустишье ведь не вошло в канон Ма-

яковского, а Ходасевич был под запретом), — об этом знаю не понаслышке, но в 1916 году она была нова… Хотя и то сказать: это ведь каламбур, а каламбуру не место в серьёзных стихах, ему место в частушке, в раёшнике, у Минаева («к скалам бурым — с каламбуром»), даже у Пушкина, где он забавляется («молоденек / мало денег»), но не в *Пророке*, не в *Памятнике*, там поэт высок — и прост.

На всякий случай пусть это будет под рукой: Ходасевича я цитирую из двух его работ:

— *Декольтированная лошадь,* парижская газета *Возрождение,* 1.10.1927 и

— *О Маяковском*, там же, 24.04.1930, с повторами из первой статьи (это что-то вроде некролога).

Немыслимо пройти мимо этих статей. В первой из них ещё и ars poetica Маяковского характеризована, его анекдотическое сочинение *Как делать стихи*:

> «Читая "поэтику" Маяковского, удивляешься, каким образом, при столь жалких понятиях о поэтическом мастерстве, удавалось ему писать хотя бы даже такие стихи, как он писал. Очевидно, как это часто бывает, "муза" Маяковского, его внутренний инстинкт — все-таки бесконечно выше и тоньше его жалкого ума. Нет ничего более убогого в литературе о поэзии, нежели эти рассуждения Маяковского — эта смесь невежества, наивности, хвастовства и, конечно, грубости.»

Опять не об одном лишь Маяковском здесь сказано. Это ведь ко всем стихотворцам относится: *стихи возносят человека, поднимают над собою*, — делают его выше и умнее… хотя и так можно сказать: поднимают человека до себя.

48

Возвращаюсь к памятнику: рукотворному и нерукотворному памятнику Маяковскому. Карабчиевский говорит:

> «Никакие блага, никакие почести, ни те немногие, что воздавались ему тогда, ни даже те, что воздаются сегодня, не могут сравниться с его страшным подвигом, не могут служить за него платой. *Он дал этой власти дар речи.* Не старая улица, а новая власть так бы и корчилась безъязыкая, не будь у нее Маяковского. С ним, еще долго об этом не зная, она получила в свое владение именно то, чего ей не хватало: величайшего мастера словесной поверхности, гения словесной формулы.»

Надоело! Не возражаю больше Карабчиевскому по главному пункту, не говорю, что «величайший мастер» пусть даже «словесной поверхности» — несуразное преувеличение. Советский Маяковский немногим выше Демьяна Бедного, тоже давшего советской власти дар речи. Вместо возражений приведу схожее место из Бунина, который хоть и зол (в отличие от Ходасевича), а писатель несомненно великий:

> «Думаю, что Маяковский останется в истории литературы большевицких лет как самый низкий, самый циничный и вредный слуга советского людоедства, по части литературного восхваления его и тем самым воздействия на советскую чернь… И советская Москва не только с великой щедростью, но даже с идиотской чрезмерностью отплатила Маяковскому за все его восхваления ее, за всякую помощь ей в деле развращения советских людей, в снижении их нравов и вкусов. Маяковский превознесен в Москве не только как великий поэт. В связи с недавней двадцатилетней годовщиной его самоубийства московская Литературная газета заявила, что "имя Маяковского воплотилось в пароходы, школы, танки, улицы, театры и другие долгие дела. Десять пароходов 'Владимир Маяковский' плавают по морям и рекам. 'Владимир Маяковский' было начертано на броне трех танков. Один из них дошел до Берлина, до самого рейхстага. Штурмовик 'Владимир Маяковский' разил врага с воздуха. Подводная лодка 'Владимир Маяковский' топила корабли в Балтике. Имя поэта носят: площадь в центре Москвы, станции метро, переулок, библиотека, музеи, район в Грузии, село в Армении, поселок в Калужской области, горный пик на Памире, клуб литераторов в Ленинграде, улицы в пятнадцати городах, пять театров, три городских парка, школы, колхозы…" »

В самом деле, разве это не «идиотская чрезмерность»? Разве не чернь додумалась до такого? Представьте себе на секунду самолёт-истребитель *Фридрих Шиллер* или подводную лодку *Иоганн Вольфганг Гёте* — и попытайтесь при этом не засмеяться. Собственно, смех этот может и горьким оказаться. Немцы времён нацизма — чернь, кто бы спорил, но чернь черни рознь. До танка имени Иоганна Себастьяна Баха там не додумались… Что? Никто из великих немцев не призывал к погромам и убийствам, а Маяковский призывал? То есть, ты полагаешь, советская чернь права, последовательна, а Маяковский — прямое свидетельство того, насколько советская чернь ниже немецкой? Что ж, можно и так сказать. В любом случае достижения советской черни — Эверест пошлости и подлости. Именно эта чернь возвеличивает имена людей незначительных и прямых ничтожеств — чтобы через это себя утверждать и возвеличивать.

49

Так в чём же главная ошибка Карабчиевского, от которой дух захватывает? — Замечательный критик и мыслитель каким-то чудом не видит, что *маленький человек не может быть большим поэтом*. Страница за страницей показывает Карабчиевский человеческую малость Маяковского, его мелкотравчатость во всём, низость, а при этом твердит через слово: «Великий мастер! Талант! Совершенство!» Деятель культуры — бескультурен, но велик в культуре: где, скажи на милость, случалось подобное в мировой истории? Есть ли хоть один пример?

Ошибка так ошибка! Но — не будь этой ошибки, не было бы и книги…

Припоминаю остроумные слова, сказанные Фридрихом Майнеке об Ипполите Тэне: своими заблуждениями он сделал для познания больше, чем другие — своими мелкими истинами (Er durch starke Irrtümer mehr für die Wissenschaft geleistet haben als andere durch kleine Wahrheiten).

50

Кажется, я всё сказал, что накопилось у меня за десятилетия… Нет, есть ещё одно. В 1985 году, когда появилась книга Карабчиевского, — и я, и ты, дорогая, и ещё очень многие верили в возрождение России, мечтали дожить до крушения большевизма. И вот — большевизм рухнул сам собою, в одночасье, без кровопролития, — прямо по тогдашней шутке: «Встал я утром — здрасьте: нет советской власти!» Карабчиевский своею книгой внёс замечательной вклад в крушение режима тотальной лжи, он — в этом смысле — в одном ряду с Сахаровым, Солженицыным, Бродским, Буковским и многими другими мыслителями, писателями и героями.

В начале 1990-х что-то вроде возрождения России и в самом деле забрезжило. Помнишь ли эти благословенные годы? Как все мы радовались! Весь мир распахнул объятия русской надежде. Цивилизованные страны не жалели миллиардов (которые тотчас были украдены у народа). Все ждали, что на обломках самовластья, на руинах Совдепии начнёт воздвигаться Россия Пушкина… но на этих руинах воздвиглась Путляндия. К концу 1990-х стало ясно: русского народа, создателя великой русской культуры XIX века, — попросту нет в природе. Есть — «новая человеческая общность», та самая, позорная, с танками имени Маяковского. Народ Совдепии и народ Путляндии оказался одним народом. За подтверждением — обращаемся к Маяковскому. Не он ли сказал:

> «Я ни одной строкой не могу существовать при другой власти, кроме советской власти. Если вдруг история повернется вспять, от меня не останется ни строчки, меня сожгут дотла.»

Власть как будто бы изменилась (на деле только маску сбросила), история же несомненно повернула вспять: в боях был построен капитализм; Маяковского давно никто не читает, от него «не осталось ни строчки», но его не сожгли: Триумфальная площадь в Москве всё ещё носит имя Маяковского, и на ней красуется памятник *поэту резолюции*. Памятник «певцу революции и любви», так пишут нынешние предатели родины, — те, кому дела нет до России и до русских стихов, — а на деле — памятник певцу насилия и похоти, недоучке, завистнику, неумному маленькому человеку и посредственному поэту. Стоит — и никому не стыдно. Чернь поставила памятник себе. Поколениями московиты ходят под этим монументом и не тревожатся тем, что это памятник сталинизму, Сталину и Дзержинскому, жестокостям и подлостям советской власти. Что можно сказать об этом «народе»? Что они — не русские: только это. Русские поставили памятник Пушкину, советские — памятник Маяковскому: можно ли не видеть, что это два *разных* народа?

20.12.20,
Боремвуд.