



Б. АРВАТОВ

Синтаксис Маяковского

(Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и Мир»)

I

Буржуазная поэзия выработала свой особый, «поэтический» синтаксис; в тех случаях, когда она намеренно вводила в композицию языковые формы практической речи, это делалось подчеркнуто, как контрастный прием, как средство эстетической выразительности, действующей на фоне канонизированных форм. Происходила своеобразная эстетизация практической речи, уничтожавшая, следовательно, весь смысл нововведения и оставившая за ним лишь одно значение, — значение голо-формального, случайного, одного из многих приема.

Строчная композиция, выработанная Маяковским и характерная краткостью строк, представляет собою внешнее обнаружение краткости его языка. Однако краткость языка никак не может быть результатом простого механического уменьшения количества слов, входящих в предложение, и должна быть так или иначе объяснена особым способом организации предложения, его синтаксической природой. А priori можно полагать, что здесь имеется тенденция к сокращению обычных полных распространенных предложений, характерных, главным образом, для письменной повествовательной речи. И действительно, из 419 предложений поэмы «Война и Мир» 136, или приблизительно 33% всего числа, принадлежат к так называемым неполным предложениям, — предложениям с опущенными словами. Что касается до остальных, то и они совершенно лишены повествовательной интонации (так же, как, — в значительной мере, — мелодической). А именно: Маяковский строит фразы с минимумом придаточных, одну непосредственно за другой,

как бы толчками, рывками выбрасывает предложения без подчеркнутой синтаксической связи. Вся поэма построена из прилежających друг к другу кусков-отрывков; каждый из этих отрывков, в свою очередь, строится из таких же отдельных предложений. Для примера выписываю целиком «Посвящение»:

8 октября.
1915 года.
Даты
времени,
смотревшего в обряд
посвящения меня в солдаты.
«Слышите!
Каждый,
ненужный даже, —
должен жить;
нельзя,
нельзя ж его
в могилы траншей и блиндажей
вкопать заживо —
убийцы!»
Не слушают.
Шестипудовый унтер сжал, как пресс.
От уха до уха vybrили аккуратненько.
Мишенью
на лоб
нацепили крест
ратника.
Теперь и мне на запад.
Буду идти и идти там,
пока не оплачут твои глаза
под рубрикой
«убитые»
набранного петитом.

Можно, пожалуй, привести одно небольшое объективное доказательство в пользу приведенной мною характеристики языка поэмы. Повествовательная речь отличается непрерывной связностью; синтаксической смычкой предложений служат соединительные союзы, главным образом, союз «и». Оказывается, что этот союз на протяжении 419 предложений встречается лишь 47 раз; из этого числа надо выбросить те случаи, когда «и» употребляется в перечислительно-анафорическом значении («и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Егова», 6 случаев) и в усилительном значении («А тут и я еще» — 17 случаев); остается 24 случая на всю поэму.

В конденсированном виде манеру Маяковского хорошо показывает следующий отрывок:

А кругом:
 Смеяться.
 Флаги.
 Стоцветное.
 Мимо.
 Вздрыбились.
 Тысячи.
 Насквозь.
 Бегом.
 В каждом юноше порох Мариннети,
 в каждом старце мудрость Гюго.

Даже два последних предложения, несмотря на свою распространенность, принадлежат к числу неполных (лишены сказуемых).

Таким образом, неполнота предложений является синтаксическим лицом Маяковского, — превращается у него в принцип работы над речью.

Какой социологический смысл имеет такого рода принцип?

Неполные предложения представляют собою типичную и постоянную особенность разговорной речи и служат средством экономизации речевой энергии *. Живая, социально-функционирующая речь, связанная с конкретной обстановкой, объясняющей опущенные слова, строится либо на подразумевании, либо на ссылках на прежде произнесенные предложения. Напр<имер>: «вы чай или кофе», «почему же вы без сахара», «а вы ее с хреном», «ты куда», «а я к тебе», «я сейчас» и т. д. **

Ср. у Маяковского:

1) Какой раскрыть за собой еще?

(из предыдущего ясно, что речь идет о грехе — преступлении).

2) Загорается.
 Новых из дубров полок.

3) Война!
 Довольно!

4) Нет!
 Не стихами!
 Лучше... и т. д.

5) Эта!
 В руках!
 Это не лира вам!

* См.: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914.

** Примеры Пешковского.

- 6) Думаете:
врет!

(вместо: «вы думаете, что я вру») и т. д.

Разговорная речь всегда коммуникативна, всегда обращена к кому-нибудь; морфологическим выражением коммуникативной связи служит второе лицо. Не случайно поэтому, что в поэме (пока оставляю в стороне повелительные наклонения и обращения) второе лицо либо в форме глагольного лица, либо в форме местоимения с опущенным глаголом («Это не лира вам» и т. д.) встречается 36 раз.

Маяковский настолько «разговорен», что у него нет ни одного случая так называемой косвенной речи; всюду, где ему приходится излагать чужие слова, он дает их непосредственно, в форме вводной прямой разговорной речи. Вводные предложения этого типа представляют собой излюбленный прием поэмы (24 случая).

Напр<имер>:

- 1) Вылезли с бельем.
Взмолились:
— *не надо.*
- 2) Встал золототелый,
молит:
«ближе!
к тебе с изрытого взрывами дна я».

(характерный развернутый случай формы: «я к тебе» — см. выше).

- 3) Урагана ревом
вскипает:
«*Клянитесь,
больше никого не скосите!*»
- 4) ...Каждая страна
пришла к человеку со своими дарами.
«На». И т. д.

В форме разговорной речи излагает Маяковский и события; они проходят перед нами как бы в непосредственном их совершении:

Англия!
Турция!..
Т-р-а-а-ах:
Что это?
Послышалось!
Не бойтесь!

Ерунда!
 Смотрите,
 что по волосам ее?
 Морщины окопов легли на чело!
 Т-с-с-с-с-с,
 грохот,
 барабаны, музыка?
 Неужели?
 Они это,
 она самая?
 Да!
 Началось.

Еще:

Нерон!
 Здравствуй!
 Хочешь?
 Зрелище величайшего театра.

(Ср. обычное: «Иван Иванович. Мое почтение. Желаете? Изумительная оперетка. У меня есть билет».)

Или вот:

Боишься!
 Трус!
 Убьют!
 А так
 полсотни лет еще можешь, раб, расти?
 Ложь!
 Я знаю...

Любопытно в этих примерах построение на вопросах-ответах (наиболее частый разговорный тип): «Что это? — Послышалось». «Она это? — Да», «Боишься, — Ложь» и т. п.

В последнем случае мы имеем более общую форму диалога (вопросительная интонация в слове «Боишься» еле намечена), красной нитью проходящую сквозь композицию поэмы:

- 1) «Вы думаете — Нерон?
 Это я...»
- 2) О, кто же.

 не выйдет?..
 Все!
- 3) Может быть...
 Нет,
 не может быть!

- 4) Что им,
вернувшимся,
печали ваши...
.....
Им
на паре б деревьяшек
день кое-как прохромать
- 5) Где они,
боги!
«Бежали» ...
- 6) Кому же страшны пушек шайки?
.....
Они...
.....
мирно щиплют траву.
- 7) Не видишь?
.....
Смотри...

И т. д.

Некоторые особенности семантики в поэме указывают, что форма диалога органически присуща Маяковскому. Дело в том, что он довольно часто использует так называемый обращенный параллелизм:

Смотрите,
не шутка,
не смех сатиры, —
среди бела дня,
тихо,
попарно,
цари-задиры
гуляют под присмотром нянь.

Еще:

Сегодня
не немец,
не русский,
не турок, —
это я
сам...

И еще:

Это не лира вам!
Раскайнем вспоротый
сердце вырвал...

И т. д.

Обращенный параллелизм представляет собой, по своему происхождению, одну из форм так называемого амебейного, т. е. диалогического построения, сохраненного в народной песне до сих пор.

Ср., например:

З а п е в а л о:

То не ветер ветку клонит,
не дубровушка шумит, —

Х о р:

То мое сердечко стонет,
как осенний лист дрожит.

Понятно поэтому употребление в поэме обособленных частиц «Да» и «Нет», свойственных практическому языку:

- 1) Она это?..
Да.
- 2) Нет!
Не стихами!
- 3) Нет,
не осужденного выдуманная хитрость!
- 4) Нет,
не подыму искаженного тоской лица!

И т. п.

Еще очевиднее языковая манера Маяковского проявляется в тех случаях, когда он начинает предложение со слов: «вот» и «это», — типичная форма непосредственного речевого общения между людьми:

- 1) И *вот*
на эстраду
.
вывалился живот...
- 2) *Вот* она
навстречу...
- 3) *Вот*,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу.

(Ср. обычное: «Вот, желаете, я вам такое покажу...»)

Или:

1) *Это* внуки Колумбов

 ржут...

2) *Это* я,
 Маяковский,
 Владимир...

(Ср.: «Кто там?» — «Это я».)

3) *Это* встают...
 кости

(Ср.: «Что это у вас?» — «Это наверху шумят».)

4) *Это* случилось в одну из осеней.

И т. д.

Такой же разговорный характер носят предложения с прямым глагольным обращением к слушателю:

1) Хотите —
 туза нацеплю на лоб.

2) Хочешь?
 Зрелище...

3) Слышите!
 Каждый

 должен жить...

4) Представь —
 там

 видели...
 Христа.

(Ср. обычное: «Представьте. Я встретил в Питере Ивана Ивановича».)

Разговорно-прозаические обороты сплошь заполняют поэму. Приведу наиболее яркие:

- 1) На черта она?!
- 2) «Даже жаль их».
- 3) «Да не колотись ты».
- 4) «Господи,
 что я сделала».
- 5) «Думаете:
 врет!»

- 6) «Шутка ли!
К Богу на дом!»
- 7) «Чего размякли!..
Хныкать поздно!»
- 8) «Что было!»

И т. п.

Введение разговорной речи в поэзию до тех пор остается эстетическим приемом, пока разговорная речь случайна в поэзии, единична и включена в шаблонизированную фонетическую композицию (метр и т. п.). Так было до Маяковского. У него, однако, взаимоотношение между языком поэтическим и языком практическим становится как раз обратными. Если раньше поэтический язык, включая в себя разговорные формы, насиловал и подчинял их готовой штампованной композиции, то теперь, наоборот, разговорный язык, вторгаясь в поэзию, разламывает эту штампованную композицию и с помощью материальной деформации подчиняет ее себе. Происходит не эстетизация разговорного языка, а деэстетизация языка поэтического.

У Маяковского разговорный язык — не прием, а система, которая командует над всеми остальными элементами его произведений.

Поэт перестает возглашать на выпрессанном, вычурном, ходульном языке.

Где еще,
разве что в Туле
позволительно становиться на поэтические ходули, —

писал сам Маяковский в «Пятом Интернационале».

Поэт начинает говорить в поэзии так, как он, как все говорят в повседневной жизни; поэт находит, наконец, общий язык с окружающими его людьми, и притом не уводя их из действительности в область бездейственного эмоционального созерцания (иллюзия самоцельной «красоты»), а, напротив, сотруднически приходя к ним в жизнь с ее социальным делом. Поэзия по самым своим формам становится социально-утилитарной.

II

Утилитарность практического языка выражается в том, что он обладает коммуникативной функцией. Его предложения всегда имеют определенное назначение, вне себя лежащую цель; они всегда направлены для чего-нибудь и к кому-нибудь.

Вопрос о поэзии — это вопрос о формах языка. Поэтому анализ коммуникативности, поскольку мы связываем его с анализом поэтического произведения, должен быть переведен в формальный план.

А именно:

Наш практический язык обладает целым рядом форм, которые по самой своей структуре коммуникативны, которые совершенно непосредственно выражают коммуникативную функцию. Такими формами являются: второе лицо глагола и местоимения, обращения, вопросы и повелительные наклонения.

В поэме встречаются: второе лицо — 36 раз, обращения — 33 раза, вопросы — 32 раза и повелительные наклонения — 58 раз.

Таким образом, «коммуникативные» формы оказываются основными формами поэмы. Маяковский пишет свои вещи так, как если бы они были коммуникативны. Правда, он пишет стихи, т. е. языковые композиции, лишённые в общем и целом коммуникативной функции. Но в пределах этих композиций, так сказать, внутри их, он использует такие формы языка, которые грамматически выявляют основные особенности языка практического. Так построена вся поэма; она начинается с обращения и кончается им же; соответственно, с некоторыми изменениями (о них дальше), сделаны вступления и рефрены пролога, посвящения и частей. Например:

Хорошо вам (*нач<ало> пролога*).

Нерон!

Здравствуй! (*Нач<ало> III ч.*)

Эй!

Вы! (*Нач<ало> IV ч.*)

Хотите —

туза,

нацеплю на лбу... (*конец пролога*).

Пока не оплачут твои глаза...

(*конец посвящения*).

...Верьте мне,

верьте! (*Кон<ец> V части*.)

Творчество Маяковского с этой точки зрения представляет собою факт огромного исторического значения, разрыв между искусством и жизнью уничтожается, поэзия перестает быть вдохновенной болтовней для болтовни.

Основной чертой классической буржуазной поэзии является индивидуализм. Буржуазный поэт в своем творчестве никогда не имеет в виду той социальной среды, потребности которой он фактически удовлетворяет. Потребности эти удовлетворяются им бессознательно или полусознательно; он поет в полном одиночестве, поет, потому что хочется петь, — дальнейшее его не интересует, реальная жизнь от него далека, —

...и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения

(Маяковский. «Облако в штанах»).

Маяковский, наоборот, все время совершенно конкретно ощущает среду, в которой живет, для которой пишет и к которой обращается. Поэма вся в целом представляет собой одно огромное обращение к человечеству на обычном человеческом же языке.

Мне приходилось наблюдать Маяковского в процессе его работы над стихами: должен указать, что он в этом смысле резко отличается от других поэтов: Маяковский не только может писать в присутствии других людей, даже если они шумят и разговаривают, но он чувствует явную потребность быть окруженным во время работы действующими людьми; большинство произведений Маяковского написаны им на шумных бульварах и улицах Москвы и Петрограда.

Выше было показано, что синтаксис поэмы — это в значительной мере синтаксис разговорной речи. Теперь надо будет прибавить к этому существенное дополнение.

Поскольку поэма все время ведется от первого лица, от имени автора:

Единственный человеческий,
среди воя,
среди визга,
голос
подъемлю днесь.

Поскольку это делается сознательно:

Этого
стихами сказать нельзя
Выхоленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать?

Поскольку рефрен поэмы представляет собою вывод-воззвание:

И он,
свободный,

ору о ком я,
человек,
придет он,
верьте мне,
верьте!

Поскольку, наконец, синтаксис поэмы построен на обращениях, повелительных наклонениях и вопросах, — постольку можно утверждать, что поэма есть поэтическое произведение ораторского типа.

Вот характерные отрывки:

Милостивые государи,
Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы, —
каждое мое четверостишие.

Обращение, вопрос и за ним ответный каданс с нарастающими повторениями — типичный ораторский прием. Интересно, что в вопросе дан обратный порядок слов, благодаря чему отчетливо выделяется местоимение.

Люди
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.

Или:

Встаньте,
ложью верженные ниц,
оборванные войнами
калеки лет!
Радуйтесь!
Сам казнится
единственный людоед.

Или еще:

Эй
Вы!
Притушите восторженные глазенки!
Лодочки ручек суньте в карман!
Это
достойная награда
за выжатое из бумаги и чернил.

А мне за что хлопать?
Я ничего не сочинил.

В последнем отрывке ораторский прием оправдан семантически: «А мне за что хлопать?»

Дает Маяковский и ораторское развертывание вопроса, за которым следует авторская ремарка и ответ:

Кто это,
кто?
Эта мясомяся
быкомордая орава?
Стихам не втиснешь в тихие томики
крик гнева.
Это внуки Колумбов,
Галилеев потомки
ржут, запутанные в серпантинный невод!

Для историко-сравнительного анализа предлагаю Цицерона:
«Quousque tandem abutere, Katilina, patientia nostra?.. O, tempora! o, mores! Senatus haec intellegit, consul videt, hic tamen vivit! vivit? Immovero in senatum venit» * и т. д.

Маяковский умоляет:

Люди!
Дорогие!
Христа ради,
ради Христа
простите меня!

Приказывает:

- 1) Земля!
Встань...
- 2) Солнце!
в ладонях твоих изозрей их!
- 3) Бутафор!
Катафалк готовь!

Призывает:

- 1) Клянитесь,
больше никого не скосите!

* До каких же пор, наконец, Катилина, ты будешь злоупотреблять нашим терпением?.. О, времена! О, нравы! Сенат это понимает, консул видит, однако этот (Катилина) жив! Жив? Более того, он является в сенат... (лат.). — *Ред.*

- 2) Дни!
Вылазьте из годов лачуг!

Увлекает (в сокращенно-разговорной форме):

...Все
из квартир
на площади
вон!

Повелевает (такое же сокращение):

- 1) Вдов в толпу!
- 2) Вперед!
- 3) Нож в зубы!
Шашки наголо!
- 4) За ногу худую!
По камню бородой!

Обращается к целым странам:

- 1) Германия!
Мысли,
музеи,
книги,
каньте в разверстые жерла!
- 2) Россия!
Разбойной ли Азии зной остыл?
В крови желанья бурлят ордой.
Выволакивайте забившихся под
Евангелие Толстых!
- 3) Франция!
Гони с бульваров любовный шепот!

Чрезвычайно характерно для ораторских приемов употребление первого лица множественного числа в значении призыва: оратор отождествляет себя со слушателями, объединяется с ними, увлекая к совместному делу (своего рода коллективизация языковой формы). У Маяковского:

- 1) В старушке лицо твое
смеется,
время!
Здоровые и целые вернемся в семьи!
- 2) Серебряными мечами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

- 3) *Идем!*
Раздуем на самок
 ноздри,
 выеденные зубами кокаина!

(Семантически в последнем примере дан пародирующий призыв.)

Отождествление автора с людьми дано и в другой форме, в форме местоимения:

Земля,
 откуда любовь такая *нам*.

Таким образом, откидывая совершенно так называемое «содержание» поэмы, можно говорить о социальности Маяковского; Маяковский социален, как поэт, как мастер слова. В русском языке существует, между прочим, одна форма, характерная именно своей социальностью: это — второе лицо единственного числа, употребляемое вместо первого: говорящий тем самым относит сказанное и к себе и к окружающим, активно сливается с ними, ставит себя в их ряды (пример: группа людей решает трудный вопрос; кто-нибудь произносит: «ни черта не сообразишь», т. е. ни я, ни ты, ни он не сообразят*. Ср. у Маяковского:

- 1) Стихам не втиснешь в тихие томики
крик гнева.
- 2) Боль *берешь*,
растишь и *растишь* ее...
- 3) ...Слава,
слава,
слава!
Захлебнешься.
- 4) *Не поймешь*,
это воздух,
цветок ли,
птица ль!
- 5) *Не поверишь*,
что плыли...

Последняя черточка для характеристики ораторского синтаксиса, так называемые риторические вопросы:

- 1) А мне

 как пронести любовь к живому?
 Оступлюсь...

* См.: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении.

- 2) Что им
каких-то стихов бахрома?!
- 3) Чего размякли?!
- 4) Огневержец!
Где не найдешь карая!
- 5) Куда направлю опромети шаг?
- 6) На черта она?!

(Не случайно здесь и употребление типичного двойного знака: ?!)

III

Для того, чтобы стала более ясной и очевидной манера Маяковского, необходимо учесть еще одно обстоятельство: употребление в поэме глагольных времен. Из 321 раза 114 раз мы находим настоящее время (30%). В тех же случаях, когда дано прошедшее, оно дается не самостоятельно, а в его отношении к настоящему. Например:

А секунда *медлит* и *медлит*.
Лень ей.
 К началу кровавых игр
 Напряженный как совокупление
 не дыша *остановился* миг.

Еще:

Вот
 приоткрыв помертвевшее око,
 первая
приподымается Галиция.
 В травы *окуталась* ободренным боком.

Точно так же дается и будущее:

Вселенная *расцветет* еще
 радостна,
 нова.
 Чтоб не было бессмысленной лжи за ней,
каюсь...

И даже в тех местах, где по смыслу действие происходит в будущем, Маяковский разворачивает его как бы происходящим уже сейчас, в данную минуту:

Смотрите,
не шутка,
не смех сатиры,
среди бела дня,
тихо,
попарно,
цари-задиры
гуляют под присмотром нянь.

Переплетение времен вообще характерно для поэмы; настоящее время играет при этом стержневую роль

Раскаяньем вспоротый
сердце *вырвал*, —
реу аорты.

Еще:

Не слушают.
Шестипудовый унтер *сжал*, как пресс.

Недаром Маяковский так любит слово «сегодня»:

- 1) Сегодня ликую!
- 2) Сегодня бьются...
- 3) Сегодня
.....
жру мира мясо.
- 4) Сегодня
.....
солнца больше... и т. д.

Все это, вместе взятое, покрывает конструкцию поэмы: она сделана так, как если бы процесс ее компонования происходил на глазах у слушателей, в тот самый момент, когда им рассказывается о событиях; действие поэмы и восприятие поэмы одновременны. Еще иначе: процесс производства и процесс потребления поэмы совпадают по времени (в композиционном, конечно, отношении). Но это в работе над речью возможно только в единственном случае: в случае устной речи. Отсюда вывод: поэма «Война и Мир» написана с установкой на устную интонацию, т. е. так, как пишутся речи (как известно, и Демосфен, и Цицерон, и другие ораторы древности, Возрождения и т. д. писали свои речи; ораторская импровизация — факт позднего происхождения).

Прежняя, типичная для развитого буржуазного общества поэзия была поэзией для чтения (Пушкин, как известно хотя бы

из «Онегина», имел в виду читателя: «...или гуляли, мой читатель»), поэзией семейно-квартирного быта, кабинета, гостиной, даже спальней, поэзией индивидуалистической формы художественного производства и художественного потребления.

Маяковский знакомит нас с другим: он обращается не к читателю, а к слушателю:

- 1) *Слышите!*
Каждый
.....
должен жить...
- 2) *Слушайте!*
Из меня
слепым Виём
время орет...
- 3) *Слышите* —
солнце первые лучи выдало...

Маяковский имеет дело непосредственно с живыми, предстоящими ему людьми; отсюда обращение не только к слуху, но и к глазу:

- 1) *Смотрите!*
Это не лира вам!
- 2) *Смотрите!*
Под ногами камень.
- 3) *Смотрите!*
.....
цари-задиры
гуляют... и т. п.

Итак, поэма рассчитана на слушателя. Да иначе и не могло быть. Предыдущие две главы показали, что речь Маяковского — это ораторская речь разговорного типа, т. е. именно устная речь. Это подтверждается хотя бы огромным количеством имеющих в поэме неполных предложений. Неполные же предложения, когда они проведены систематически, бывают понятными только в связи с определенной устной, произносительной интонацией (слова «люди художники» могут быть поняты трояко: «люди — это художники», «люди-художники» и «люди, художники»).

Крупнейшую роль играют в устной интонации паузы, регулирующие вместе с синтаксическими делениями и логическими ударениями высоту голоса. Вот почему разбивка строк, оправданная и фонетически, оказывается безусловно необходимой

в произведениях Маяковского, с точки зрения синтаксического анализа. Некоторые из критиков Маяковского обвиняли его в стремлении к декламационности, к театральщине, видели в его строчной композиции только внешнюю форму; между тем строка Маяковского не только безупречна в композиционно-поэтическом отношении, но и органически требуется природой его синтаксиса. Это установка не на декламацию, а на устную, разговорно-ораторскую интонацию, — установка, невозможная ни для кого, кроме Маяковского.

Поскольку строки поэмы определяют собой положение пауз, поскольку письменная речь обладает целым рядом интонационных знаков (тире, знаки восклицания и вопроса, многоточия), поскольку, наконец, интонация организуется еще порядком слов, — постольку становится возможным написание поэмы с расчетом на произносительность.

Что Маяковский действительно пишет для произнесения, видно хотя бы из того любопытного факта, что очень многие из мало знающих новую поэзию или просто неумеющих читать стихи, прекрасно воспринимают Маяковского при произнесении, но отказываются его читать. И дело здесь не в оригинальной, непривычной форме строки: напротив, если бы Маяковский писал четырехстрочиями, он был бы фактически непонятен: трудна не его фонетика, а его синтаксис.

Вот ряд примеров того, как разбивка строк регулирует в поэме произносительную интонацию:

Танцует,
Ветер из-под носка.
Шевельнул папаху,
обласкал на мертвом два волоска,
и дальше, —
попахивая.

(Пауза после «дальше», оказанная строкой, необходимо восполняет пропущенное сказуемое: «и дальше *пошел*, попахивая». Соответственно меняется интонация: «попахивая» остается на той же интонационной высоте, что и «дальше».)

Еще:

Впутаясь ракете,
в небо вбегу:
с неба
красная,
рдея у края,
кровь Пегу.

(В развернутом виде было бы: «если впутаюсь ракете или в небо вбегу, то и с неба красная, рдея у края, покажется кровь Пегу». Тем не менее, интонационное противопоставление первых двух фраз остальным сохраняется.)

Еще:

...Люди мрут
у камня в дыре.
Врачи
Одного
вынули из гроба,
чтоб понять людей небывалую убыль:
в прогрызанной душе
золотопальным микробом
вился рубль.

(После «люди мрут» и т. д. идет прозаическая интонация: «врачи одного...», навязываемая обособлением подлежащего и дополнения <в> отдельные строки.)

Еще:

Откуда-то
на землю
нахлынули слухи.
Тихие.
Заходили на цыпочках.

(Благодаря строчной композиции первое предложение интонационно объединяется с двумя последними.)

И еще:

В кашу рукоплесканий ладошь не
Вместите!
Нет!
Не вместите!
Рушься комнат уют!
Смотрите,
под ногами камень.
На лобном месте стою.
Последними глотками
Воздух...

(Чисто произносительная интонация, построенная на обнаженном приеме: конец последней фразы оборван, так как поэту не хватает голоса.)

Последнее доказательство в пользу того, что поэма целиком рассчитана на слушание. Маяковский ввел в нее музыкально-вокальные отрывки, — танго, молитвы и барабанный бой, — начертательно данные нотами.

Установить, однако, ораторскую «фактуру» поэмы — это еще не значит определить точно тип самой «фактуры».

В самом деле, какова же эта ораторская композиция? Нельзя ли ближе охарактеризовать ее интонационную установку, — устность еще ничего не говорит о формах устной речи.

В поэме 139 восклицательных знаков, — число, которое надо еще значительно увеличить, так как Маяковскому свойственна манера заменять восклицательные знаки точками для усиления эмоциональной насыщенности (создается неожиданная сдержанка), напр<имер>:

А кругом
Смеяться.
Флаги.
Стоцветное.
Мимо и т. д.

Ораторская речь поэмы — это речь с установкой на эмоциональную выразительность (потом будет выяснено, в чем именно заключаются элементы выразительности).

В этом смысле характерно употребление междометий:

О, кто же
.....
не выйдет?
Эй!
Вы!
О, как великолепен я...
О, какие ветры
.....
свершали чудо?..

Отсюда те патетические места, которые в отличие от прежней поэзии звучат исключением: если классический буржуазный поэт сплошь стоял на ходулях, то Маяковский нарочито вдвигает «высокий штить», выделяющийся и контрастно действующий на общем разговорно-прозаическом фоне:

Единственный человечесий
.....
голос
подъемлю днесь.
А там
расстреливайте...

(После намеренного «днесь» — разговорное: «А там».)

Или:

Медными мордами жрут
 все.
 Огневержец!
 Где не найдешь карая!

Мне приходилось слушать ораторские выступления Маяковского, и не могу не отметить, что насколько он хорош в диспутах, настолько же плох как докладчик (на этом сходятся все, знающие Маяковского лично). И это не удивительно: речь Маяковского — речь *митингового* оратора; Маяковский по природе своего языка — пропагандист и агитатор. Поэзия Маяковского — поэзия улиц, площадей, толп. Маяковский, как показывает его синтаксис, — поэт трибуны, поэт социального воздействия и социального действия, безотносительно к темам его произведений.

Мы видели, что язык Маяковского социален не только потому, что он обращен к людям, но и потому, что самое строение его является «уличным». Еще в «Облаке в штанах» находим про старых поэтов:

Пока выкипячипяют, рифмами пиликаая,
 из любвей и соловьев какое-то варево, —
 улица корчится безъязыкая,
 ей нечем кричать и разговаривать...

Маяковский говорит с улицей на ее собственном языке; он и кричит и разговаривает, создавая язык для безъязыких, вычеканивая и оформляя, выразительно обрабатывая ту самую речь, которая свойственна человечеству в быту. Отсюда — ужасающий для гурманствующих эстетов, для представителей «чистого» искусства словарный материал; в поэме нахожу: *живот, пуп, морда, ерунда, ни черта, банда, орава, волдырь, публичный дом, плешь, вздор, совокупление, остервенелый, многохальный, быкомордый, орать, сдохнуть, нажраться, жрать, хныкать, выблевывать, заерзать, изрыгать, блудилище* и т. д. и т. д.

IV

Уже одно то, что поэма изобилует обращениями и повелительными наклонениями, показывает «воздействующую» природу ее языка.

Маяковский все время сознательно стремится воздействовать на слушателя, расшевелить его, растормошить, сагитировать!

Не случайна его привязанность к так называемым усиленным служебным членам*.

- 1) Каждый,
ненужный *даже*...
- 2) *Даже* пляж
осклабил...
- 3) *Даже* жаль их.
- 4) Буду идти *и* идти там...
- 5) ...Растишь *и* растишь ее...
- 6) *И* красок никаких не осталось,
- 7) Когда-нибудь *да* увидит...
- 8) А тут *и* я еще.
- 9) *Вот*,
хотите...
- 10) *Это* я,
Маяковский... и т. д. и т. д.

Не случайна и любовь к множественности: *тысячесильные Дизели, шестиэтажные фавны-дома, многохамая морда, стоперая шляпа, шестипудовый унтер, тысячи луп, 16 гладиаторов, удвоенный грохот и гром миллиардных армий, тысячи Лазарей, семь тысяч цветов, тысячи тысяч радуг, стоцветное, тысячи, стодомый, столицый и др.*

Такое же «воздействующее» значение имеют сравнительная и превосходная степень: *величайший театр, самая чудовищная гипербола, фейерверк фактов, один другого чудовищней, всех окаяннее, Дантова ада кошмаром намаранней, люди Бога самого милосердней и лучше, самая сияющая из душ, сладчайшее вино, очистительнейшая влага и др.* Уменьшительные: *любовишка, аккуратненько, целехонькие виски и др.* Увеличительные: *кровища, глазища и др.*

Необычайно показательны глаголы Маяковского; так, напр<имер>, все глагольные неологизмы поэмы принадлежат к типу глаголов с усилительными приставками «вы» и «из»: *вызлить, вытолпить, выстеклиться, вырыскать, выщемить, вкутаться, выласкивать, изостлаться, изоржать, изозреть.* Глаголы на «вы» вообще стали своего рода монополией Маяковского: *вылезать, выкручивать, вытечь, выесть, выворачивать,*

* См.: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении.

выцедить, вытрясти, вынуть, выселить, выжечься, выгорать, выпучить, вылазить, выфрантить, выблевывать, вымочить, выдернуться, выжать, выволакивать, выловить, выпачкать, вывалиться, вывертеться и т. д.

Интересен в поэме глагол «вскарabкать»: возвратный превращен в действительный!

Глагольная энергия Маяковского подбирает себе соответствующий материал; еще примеры: *расшибать, орать, раздуть, шарахаться, реветь, рвать, скорчить, бухать, шарахнуть, ухать, ахать, охать, надрываться* и т. д.

Я уже не раз усиленно подчеркивал, что Маяковский работает в поэзии над речью так, как это отвечает свойствам и задачам практического языка. С тем же самым встречаемся мы и тут. Основной, командующей и главнейшей частью практического языка является глагол, — форма, выражающая действие, активную волю. И вот важнейшей особенностью поэмы оказывается ее глагольность: Маяковский изобретателен, главным образом, тогда, когда дело касается сказуемых (большинство его неологизмов — глаголы); мало того, Маяковский старается оглаголить, т. е. сделать действительным все, что только возможно (см., напр<имер>, «вытолпить», «выстеклиться»), а это, согласно новейшим работам, является прогрессивной чертой современного русского практического языка.

Наиболее показательно, пожалуй, употребление в поэме причастий, т. е. глагольных, определений, заменяющих собой прежние чисто «эпитетные» прилагательные; см., напр<имер>: *вспоротый, меченный, ломаемый, искаженный, верженный, оборванный, выдуманый, бронированный, гниющий, рифмованный, истыканый, свороченный, громимый, прижатый, выхоленный, погребенный, палимый, срубленный, охмеленный, вздыбленный, разодетый, ободраный, кровавленный, иссеченный, размокший, хороненный, ревеший, зараженный, разверстый, выеденный, вспухший, запекшийся, удвоенный, вырезанный, впившийся, обезумевший* и др.

Маяковский не только поэт воздействия, но, как я уже говорил, поэт действия; синтаксически это выражается хотя бы в характере его неполных предложений; большинство из них — сказуемые, глагольны:

- 1) Загорается.
Новых из дубров волок.
- 2) Не слушают.

- 3) И начал.
Рос в глазах
.
Змеился.
Вывертелся.
- 4) Пришел.
- 5) Вылезли с белым,
взмолились...
- 6) Прыгают по трупам...
- 7) Танцует.
- 8) Шевельнул папахи.
- 9) В травы вкуталась...
- 10) Вымочили весь его... и т. д.

Ср. с этим употребление безличных (тенденция, прогрессивная для современного практического языка):

- 1) ...Стало невыносимо ясно...
- 2) Уж на земле голо.
- 3) Заволокло газом.
- 4) Ухало.
ахало,
охало.
- 5) На сажень
человечьего мяса нашинковано.
- 6) Рты,
как электрический ток,
скрючило «браво».

Правда, в поэме имеется достаточное количество и безглагольных предложений, но достаточно самого поверхностного взгляда, чтобы обнаружить в них только другой метод, другой прием с той же действенной тенденцией.

Безглагольные предложения или принадлежат к восклицательным:

- 1) Трус!
- 2) Ложь!
- 3) Хорошо вам!

(Ср.: «Пожар!», «На помощь!» и т. д.) или к вопросительным:

- 1) Кто это,
Кто?
- 2) Что им...
...стихов бахрома?

или разговорно описывают действие:

- 1) Вдруг
секунда вдребезги!
В небе ни зги!
- 2) Танцует.
Ветер из-под носка.

В тех же случаях, когда дается перечисление, оно преследует задачи ритмические, сокращение речи, ее убыстрение:

Золото славян.
Черные мадьяр усы.
Негров непроглядны пятна.
Всех земных широт ярусы
вытолпила с головы до пят она.

Иногда Маяковский говорит обособленными существительными, но в отличие от лирико-мелодической интонации, свойственной в таких случаях прежней поэзии (ср. фетовское: «Шепот, робкое дыхание, трели соловья...»), он сообщает композиции отчетливый действенный характер, напр<имер>:

Шепот.
Вся земля
Черные губы разжала.
Громче.
Урагана ревом
вскипает:
«Клянитесь,
больше никого не скосите!»
Это встают из могильных курганов,
Мясом обрастают хороненные кости.

Сначала идет постепенное нарастание, доходящее в кульминационном пункте до прямой речи — воззвания. Затем следует завершение (распространенные предложения).

Другой пример:

Лес.
Ни голоса.
Даже нарочен
в своей тишине.

Мелодическая интонация становится невозможной благодаря разговорному «даже». И еще:

А секунда медлит и медлит.
Лень ей.

Или:

Трясутся ангелы.
Даже жаль их.

Пояснения излишни, и я приведу еще только одно маленькое подтверждение «глагольности» Маяковского: своеобразный способ использования дательного падежа. Например:

Стихам не втиснешь в тихие томики...

(Вместо: ... «в томики стихов».)

Гниет земля,
ламп огни ей
взрывают кору горой волдырей...

(Вместо: ... «кору ее волдырей».)

Не вернуться ночам в вертеп.

(Вместо: ... «в вертеп ночей».)

В то время, как родительный падеж является приименным, дательный тяготеет к глаголу*. Маяковский, используя его, придает действию активность и непосредственную направленность: «ночи», «стихи» и т. д. становятся действующими лицами, особенно рельефно выступающими там, где отсутствует подлежащее (1-й и 3-й примеры).

Маяковский не говорит, а действует; его речь — не речь докладов, отчетов, конференций и т. д.; восклицательный знак плюс глагол — это митинг, это призыв к действию. Коллективизированная индустриальными центрами современности, вскормленная улицей и увлеченная социальными движениями XX века поэзия Маяковского — это поэзия массового действия, т. е. революции, — это агитпоэзия, вышедшая из стадии кустарничества, поднятая на высоту большого творчества, выношенная для будущего тогда, когда социальные условия для этого будущего еще только созревали.



* См.: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении.