

Эрика Хабер

ЯРКИЕ ОБРАЗЫ И ПРЕКРАСНЫЙ ЯЗЫК: НАСЛЕДИЕ ФУТУРИЗМА В ДЕТСКИХ СТИХАХ В. МАЯКОВСКОГО

Революция, как предполагалось, должна была привлечь в детскую литературу новых авторов и привнести в произведения для детей новые темы и стилевые решения. Однако в течение 1920-х гг. дореволюционное прошлое оказывало значительное влияние на развитие детской литературы. Чтобы проиллюстрировать постепенные изменения в советской детской литературе, в статье прослеживается, как проявляется стилистическое влияние футуризма в ранних детских стихах Маяковского и как оно ослабевает в его позднем творчестве, когда поэт в конце 1920-х гг. старался соответствовать меняющимся идеологическим требованиям.

Ключевые слова: В. Маяковский, стихи для детей, футуризм, рифма, аллитерация, неологизмы.

Сразу после Октябрьской революции, несмотря на продолжающуюся Гражданскую войну, большевики признали важность создания новой детской литературы, которая выражала бы потребности и ценности развивающегося постреволюционного общества. Для надзора за народным образованием и культурой в 1917 г. был организован Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) во главе с наркомом А. В. Луначарским. Выступления и статьи Луначарского сыграли центральную роль в формулировании требований к советской детской литературе. В частности, Луначарский считал, что искусство должно вдохновлять на политическую революционную деятельность и поощрять ее [Malli 1990, p. 4–5]. Под его руководством Наркомпрос финансировал Пролеткульт — свободное объединение группировок и художников авангарда, требовавших разрыва с духовными ценностями прошлого и обновления литературы. Вдохновленные современным индустриальным обществом, члены Пролеткульта стремились создать новое пролетарское искусство. Н. К. Крупская, еще одна выдающаяся личность в сфере детского чтения, образования и библиотечного дела, стремилась сместить фокус с новизны литературы на ее качество

и содержание. Она считала, что «детская книга должна давать яркие образы, быть для ребенка источником радости, помогать ему осмыслить окружающую жизнь, явления природы и отношения между людьми» [Крупская 1979, с. 48]. В 1924 г., будучи руководителем Главполитпросвета, Крупская требовала тщательно пересмотреть состав всех публичных библиотек, в том числе фондов детской литературы, чтобы убедиться, что он соответствует верным, с точки зрения большевизма, идеологическим и педагогическим подходам. Луначарский и Крупская были не единственными участниками дискуссии о новой детской литературе, но одними из наиболее влиятельных.

В то время как педагоги и художники в 1920-е гг. спорили о форме и содержании советской детской словесности [Горький 1989], реальная советская литература для детей развивалась медленно, испытывая сильное влияние сложившейся традиции. Литературный критик Николай Саввин в своей книге «Основные тенденции детской литературы» (1926) подчеркивал жизненно важное значение детской литературы для построения нового советского общества, но отмечал в ней явный недостаток прогресса: «Ведь и теперь еще в новых изданиях можно встретить старую литературу, а первые пять лет после революции детская литература представляла собою только переиздание старой» [Саввин 1926, с. 5]. К 1929 г. такое положение стало восприниматься как бедственное; тем не менее, А. В. Луначарский утверждал, что, пока не создана новая литература, дети должны читать лучшие произведения прошлого [Луначарский 1930, с. 7]. Он похвалил Владимира Маяковского за новаторское обращение с языком [Там же, с. 10] и предположил, что «футуристы, у которых есть много ребяческого, должны быть хорошими писателями для детей. <...> Там их заумие или недоумие окажется приспособленным к уровню их читателей. Они могут заниматься этими штучками, игрой и забавлять детей» [Луначарский 1930, с. 12]. Луначарский увидел потенциал футуризма для детской литературы в том, что футуристы стремились к оригинальному иконоборческому подходу к искусству и поэзии, способному вдохновить молодое поколение.

Урбанистическая и утопическая тематика футуризма, его стилистика особенно хорошо соотносятся с требованиями постреволюционного общества. Подобно большевикам, русские кубофутуристы требовали порвать с прошлым. Их манифест «Пощечина общественному вкусу» (1912) призывал «сбросить Пушкина, Достоевского,

Толстого и проч. и проч. с парохода современности», и ясно давал понять, что их искусство приветствует новый мир модернизаций, индустриализации и прогресса. «Права», которые они требовали, включали «увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество)» и «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» [Markov 2006, p. 46]. Футуристы не исповедовали коммунистической идеологии, но они внесли в искусство свежий подход и современную тематику, которые поощрялись после революции.

Одним из тех, кто подписал манифест 1912 г., был Владимир Маяковский, который своим внешним видом и поведением мог практически олицетворять футуризм. Крупный высокий человек с яркой внешностью и низким звучным голосом, Маяковский был как будто создан для футуристической деятельности с характерной для нее зрелищностью. Придя в кубофутуризм через живопись и дружбу с Давидом Бурлюком, которого часто называют «отцом русского футуризма», Маяковский опубликовал свои самые ранние футуристические стихи в конце 1912 г. Хотя после смерти его образ был канонизирован (и упрощен) И. В. Сталиным, который назвал его «лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» [Сталин 2000, с. 317], Маяковский, по сути, работал в различных направлениях. До своей трагической, преждевременной смерти в возрасте 36 лет он выпускал плакаты агитпропа и рекламные плакаты, работал как график с Российским телеграфным агентством, был одним из создателей и соредактором журнала «ЛЕФ», писал пьесы, ставил спектакли, создавал сценарии и снимался в фильмах, публиковал и политические, и лирические стихи, а также разрабатывал свой собственный уникальный стиль детской поэзии.

Маяковский верил в силу и возможности слова. В публичном выступлении 24 января 1914 г. он пояснял: «Слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — живой организм, а не только значок для определения какого-нибудь понятия» [Катянян 1948, с. 57]. Свойственная поэту тенденция воспринимать слово, как живое, одушевленное существо, объясняет, почему слова становятся едва ли не героями стихов Маяковского, занимая в них такое же центральное и запоминающееся положение, как любой другой персонаж. Кристина Поморска отмечает, что, «хотя Маяковский не относится к заумникам (заумным поэтам), вроде Крученых и Хлебникова, он все же постоянно, даже после революции, акцентирует внимание на том,

как устроена поэзия, и это заметно по его работе в ЛЕФе и Новом ЛЕФе между 1923 и 1928 гг.» [Pomorska 1992, p. 160].

Еще одним свидетельством связи с футуризмом является статья «Как делать стихи» (1926) — настоящий справочник для начинающих социалистических поэтов, сохранивший, тем не менее, характерное для футуристов подчеркнутое внимание к языку. В этой статье Маяковский «взялся раскрыть двери своей поэтической лаборатории», демистифицируя поэтический процесс, демонстрируя огромные усилия, которых требует поэзия» [McLean 1987, p. 38]. В конце статьи Маяковский формулирует двенадцать выводов, в которых подчеркивает, что хорошая поэзия рождается в результате требующей дисциплины практической неромантической трудоемкой работы. Однако самое главное, по его утверждению, состоит в том, что сочинение стихов чрезвычайно полезно и важно, так как заставляет читателя чувствовать, думать, действовать и верить. Маклин утверждает, что стремление заставить свой стих «служить» советскому государству показывает, насколько Маяковский «хотел чувствовать себя нужным, полезным и ценным». Это также связывало его с давней традицией «социально и морально ответственного искусства», распространенного в России в XIX в. [Там же, с. 40].

Впрочем, признание футуристами значения абстрактных образов и их потребность потрясти читателя радикально новыми рифмами, ритмами и словами означали, что футуристический стих вряд ли можно считать идеальной моделью для новой советской детской литературы, поскольку следование «правилам» футуризма сделало бы ее не до конца понятной юному читателю. Кроме того, футуристической поэзии не хватало того сильного социалистического посыла, что впоследствии стало обязательным элементом советского искусства. В. И. Ленин считал футуризм «чуждым новой пролетарской культуре» [Кассиль 1960, с. 51], но все же наследство авангарда, особенно футуризма, проникло в советские детские стихи 1920-х гг. благодаря усилиям Маяковского и его до-революционной репутации. Критики и комментаторы обычно концентрируются на служении Маяковского социализму после 1917 г. Лев Кассиль писал об этом так: «Он начал как бунтарь... Теперь он говорит как строитель нового социалистического государства, нового справедливого и светлого порядка жизни» [Кассиль 1960, с. 90]. Несмотря на широко распространенные попытки определить творчество Маяковского через «социализм», его произведения

как до, так и после революции, сосредоточены в основном на стиле. По факту детские стихи Маяковского отмечены теми же стилистическими особенностями, что его стихи для взрослых, хотя у них разные темы. Это свидетельствует о расширении бытования футуристических приемов. Владимир Марков пишет о верности Маяковского футуризму:

Футуризм Маяковского остается для советских ученых непростым фактом, и они пытаются решить проблему, либо объявляя его ошибкой юности, либо настаивая на том, что, даже принадлежа к этому сомнительному движению, он был фактически чужд ему. Но любому непредвзятому человеку, однако, очевидно, что Маяковский — классический образец футуриста как до, так и после революции. Сам он считал себя футуристом всю жизнь и, возможно, был более верен основным принципам «Пощечины», чем кто-либо из его друзей: самовитое слово, «стоять на глыбе слова “мы”», ненависть к прошлому, урбанизм, неологизмы, антиэстетические и антиметафизические взгляды, интерес к технологии оставались с ним на протяжении всей его поэтической карьеры [Markov 2006, p. 317].

Роман Якобсон, пионер структурного анализа языка и уважаемый Маяковским друг, замечательно описал поэзию Маяковского, которая «качественно отличается от всего, что было в русском стихе перед ним, потому что структура его поэзии явление глубоко оригинальное и революционное», и это «делает предмет особенно интригующим» [Jakobson 1987, p. 273]. Стилистическое новаторство актуально уже для самых ранних детских стихов Маяковского. Гениальное словесное искусство Маяковского, созданное и отточенное авангардными принципами русского футуризма, делает его произведения для детей интересными и исключительными. По мере того как шло первое послереволюционное десятилетие и Маяковский все больше сосредоточивался на социалистической тематике и прагматике, словесные вспышки в его поэзии для детей исчезали. Чтобы показать эволюцию подхода Маяковского к детскому стиху, далее мы подробно проанализируем два его ранних стихотворения и три более поздних. Мы рассмотрим не только короткие его стихи, но и самое длинное стихотворение, так как оно дает убедительные примеры для обсуждения нашей проблемы. Изучение изменения поэтического стиля Маяковского от ранних к поздним стихотворениям показывает постепенную эволюцию и одновременно развитие тенденций в новой советской детской литературе.

Маяковский написал свое первое стихотворение для детей, озаглавленное «Тучкины штучки», после революции в 1917–1918 гг., но было опубликовано оно в 1919 г.¹ Василий Катанян предполагает, что именно Корней Чуковский предложил Маяковскому включить стихотворение в сборник, предназначенный для маленьких детей², и что этот первый опыт, возможно, был результатом этой просьбы [Лупанова 1969, с. 15]. «Тучкины штучки», хотя и написаны во время революции, удивительным образом не предлагают никаких политических тем или революционных посланий. Поэт не смотрит в будущее и не преподносит социалистических уроков. Вместо этого он дает игровое описание движения облаков в летнем небе. Лидия Кон предполагала, что Маяковский стремился убрать мистику и религиозность, часто связанную с небесами в поэзии [Кон 1960, с. 37], но куда более реалистично предположение, что в стихотворении просто дается зарисовка описания облаков в форме людей и животных. Вполне может быть, что Маяковский намеренно отказался в своей первой попытке поэзии для детей от социального послания, так как детские стихи Чуковского были во многом аполитичны. Тон стихотворения легкий и шуточный, оно, как кажется, адресовано самым маленьким слушателям, но более глубокий анализ языка стихотворения говорит о другом. Красота стихотворения лежит не в его живописных образах, а, скорее, в его языке и рифме. В названии есть игра слов, его можно понять и как «части тучки», и как «тучкин обман», так как Маяковский использует диминутив слова «штука» («штучка»), у которого есть разговорное значение — «уловка». Стихотворение также содержит необычные рифмы «люди»/«верблюдик» и «лоне»/«слоник». Маяковский эффектно завершает стихотворение составной предпоследней рифмой «шестая ли»/«растаяли» и финальной смежной рифмой «сжирав»/«жираф». Короче говоря, этот самый ранний образец шести двуступиций Маяковского для детей уже показывает основные элементы его будущей работы в этом направлении. Образы и рифмы, несомненно, восхитят детей, но язык и грамматика могут быть сложными для самых маленьких, тех, кто больше всех оценит бы образы стиха. Например, устаревшее слово «лоно», неологизм «небосиний», очевидно, придется объяснять ребенку. Первое стихотворение Маяковского для детей показывает, что он исходил из своего футуристического опыта, который предполагал большее внимание к новизне и звучанию, чем к содержанию или идейному посланию.

Маяковский написал еще четырнадцать стихов для детей до своей смерти в 1930 г., и самые ранние из них лучше всего демонстрируют его талант футуриста. В жанровом отношении стихи Маяковского для детей весьма разнообразны, но их стилистика похожа: неологизмы и игра слов, аллитерации и необычные рифмы, реализованные метафоры, а также иным образом созданные запоминающиеся образы. С точки зрения словесного искусства, сильное влияние футуризма сказывается в первой полнометражной книге Маяковского для детей «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий». Он написал эти стихи в 1923 г., но книга вышла два года спустя, в мае 1925 г. с иллюстрациями Николая Купреянова.

«Сказка о Пете» — самое длинное из детских стихов Маяковского, оно в три раза длиннее, чем «Кем быть?», следовательно, позволяет получить более полный обзор раннего постреволюционного стиля Маяковского. Пожалуй, самым любопытным элементом поэмы является ее жанр. В середине 1920-х гг. жанр сказки подвергался нападению за приписываемую ему пропаганду буржуазной идеологии. Организованный по инициативе Н. К. Крупской в 1924 г. пересмотр собраний публичных библиотек привел к изгнанию сказок из детских отделов, в связи с чем споры о сказке стали актуальной темой среди педагогов и писателей. Во время критической атаки на жанр сказки Маяковский пишет и публикует свою «Сказку о Пете» — смелый поступок, который сам по себе отражает бунтарское поведение поэта, столь характерное для футуризма³.

Как и следовало ожидать от Маяковского, его сказка о современности является одновременно и новаторской, и неконвенциональной, но с некоторыми сказочными деталями. Сказочный язык включает и некий реверанс в сторону фольклора (традиционное «жили-были» и менее удачное «сказка сказкою»), но не более того. Эти два выражения, вероятно, попали в стихотворение и за их звучание, и за фольклорную окраску. А. Покровская проницательно отметила, что Маяковский всего лишь использует сказочную форму и что его намерение — пародировать традиционный жанр [Покровская 1930, с. 17–18]. «Сказка о Пете», хоть и не является пародией в чистом виде, безусловно, воспринимается как модернизированная версия жанра: хотя в сюжете и присутствуют сказочные элементы, в том числе волшебство и месть слабым и угнетенным, Маяковский также вводит в свой текст очевидно советских персонажей и узнаваемые ситуации из нового

быта. Стихотворение построено на противопоставлении толстого Пети-буржуя и тощего, но идеологически «правильного» Симы-пролетария. С помощью этого современного варианта черно-белого контраста добра и зла Маяковский выражает свою антипатию как к остаткам дореволюционной культуры, так и к новой экономической политике (НЭП) Ленина, разрешившей частное предпринимательство.

Противопоставление правильного и неправильного социального поведения встречается во многих стихах Маяковского для детей и преследует тяжеловесную цель — научить детей выбирать правильный путь. Но прием противопоставления служит одновременно и великой задаче поэта, который обрабатывает язык так же умело, как резец шлифовальщика драгоценный камень. Д. Левоневский приписывает лапидарный стиль стихов Маяковского влиянию работ, которые поэт выполнял для Российского телеграфного агентства (РОСТА) [Левоневский 1954, с. 76], в чьих плакатах эффективно использовались контрасты, делавшие стихотворные тексты более яркими и запоминающимися. Вместо ожидаемой морали в конце сказки Маяковский предлагает детям усердно трудиться и защищать слабых, чтобы «взрослеть» и стать «истыми силачами-коммунистами» [Маяковский 1978]. Ф. Эбин утверждает, что финальные лозунги у Маяковского призваны «заставить читателя остановиться, задуматься, вернуться мысленно к прочитанному» [Эбин 1989, с. 74]. Действительно, концовки привлекают внимание читателя, но, что еще более важно, они часто включают в себя перспективную составляющую, характерную для футуризма. В «Сказке о Пете» перспектива выражена в директивном требовании Маяковского «взрослеть». Отметив, что будущее время является для Маяковского наиболее важной формой глагола, М. Петровский предполагает, что главным временем для детей в стихах оказывается их будущая взрослая жизнь [Петровский 2006, с. 115], когда, по крайней мере, теоретически, коммунизм будет в полном расцвете. Создавая дифирамбы прекрасному будущему и бросая тень на прошлое, Маяковский перелицовывает взрослую тематику для своих детских стихов, но его сосредоточенность на будущем ниспровергает характеристики традиционной сказки, в которой всегда говорится о прошлом.

Если оставить сказочные элементы в стороне, то нельзя не сказать, что удачность стихов о Пете обусловлена виртуозным искусством слова, которым владеет Маяковский. В очерке «Как делаются

стихи» Маяковский заявлял, что «новизна в поэтическом произведении обязательна» [Маяковский 1988]. Действительно, любовь поэта к языку, тяга к экспериментам и нововведениям, наконец, просто удовольствие от работы со словом отчетливо видны в «Сказке о Пете» и делают это произведение лучшим сочинением Маяковского для детей. Рифмы — это, безусловно, самый хорошо разработанный аспект стихотворения. Маяковский утверждал, что рифма помогает читателю вспомнить предыдущую строчку и таким образом семантически свести воедино всю поэму [Там же]. Владимир Марков считает, что «ключом к поэтике Маяковского является асимметрия, которая объясняет форму строки, систему рифмовки, лексические диссонансы» [Марков 2006, с. 315]. Действительно, Маяковский говорил о том, что рифма должна удивлять, удерживать внимание читателя и, что самое главное, не быть банальной, потому что скучные или очевидные рифмы не могут адекватно передать смысл стихотворения [Рассадин 1967, с. 23]. По этой причине он искал новые и свежие рифмы. Маяковский даже оспаривает определение рифмы как созвучия звуков в последних словах строк и провозглашает, что конечная рифма — это «самое простое и грубое» [Маяковский 1988]. Вместо нее он предлагает использовать рифмы в начале строки, рифмы конца одной строки связывать с началом следующей и т. п. Он подробно объясняет: «Можно рифмовать и начала строк. Можно рифмовать конец строки с началом следующей. Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки» <...> и т. д. и т. д. до бесконечности» [Маяковский 1988]. Маяковский пользуется широким разнообразием потенциальных рифменных моделей, чтобы сделать свои детские стихи действительно увлекательными, сосредоточив внимание читателя на языке стиха. Установка на привлечение внимания к языку является еще одной ключевой особенностью футуризма.

В «Сказке о Пете» представлен широкий ассортимент различных типов рифм. Иногда Маяковский использует созвучие согласных конечного слова: «труд»/«тут», «ряд»/«октябрят»; в других случаях он рифмует слова различных грамматических форм, например, деепричастие и существительное («дрожа»/«пожар», «деля»/«кренделя») или прилагательное и наречие («Симина»/«именно»). Он стремится к оригинальности, сторонясь легких или очевидных рифм, использует приблизительные или неточные рифмы («пусто»/«чувство», «бок»/«спек»). Он подбирает интерес-

ные и необычные рифмы к советскому жаргону. Чтобы, например, срифмовать слово «буржуй», Маяковский поочередно использует необычную комбинацию «это ясно ежу», в другом месте «не жуй», а позже «не жуя:/аппетит у буржуя». Он также любит использовать рифмы в неожиданном месте, например, посреди двустипия («Петин папа/был преважным/в доме жил пятиэтажном») или через строку («Да никак не купишь их:/зарботков никаких»). Кроме того, игры Маяковского со звуками, использование аллитераций и созвучий или рифмы на гласный помогают придать тексту игровой характер, лучше его запомнить. Уже в самых первых строчках стихотворения есть замечательный пример аллитерации: «Пете пять,/а Сима семь/и двенадцать вместе всем». Другие восхитительные примеры: «Птицы с песней пролетали,/пели:/“Сима — пролетарий!”»; «Ел он, ел/и еле-еле»; «ливнем льет/и валит валом»; «Петя/взял/варенье в вазе,/прямо в вазу мордой лазит». Некоторые его строчки даже напоминают скороговорки, например, «Сима сам смастачил шлем», где свистящие объединяются повторяющимся “м”. В строчке «шакал из-за леса пришагал» Маяковский рифмует слова, где повторяются “ш” и “к”/“г”. В другом примере мы видим обыгрывание повторения “м”, “с” и “р”: «ровно в восемь/Сима спит./Спит, как надо — /не сопит». Некоторые строки могут быть прочитаны как лозунги («Люби бедняков, богатых круши») или же напоминают юмористические рефрены, организованные по типу скандирования, используемого в детских играх: «храбрый,/добрый,/сильный,/смелый!/Видно — красный,/а не белый». Русский язык, флективный с непостоянными ударениями, дает возможность подбирать интересные рифмы и ритмы, которые создают музыкальность, особенно, когда с языком работает такой блестящий стилист, как Маяковский.

Как в случае с рифмами, использование Маяковским ритма, поддержанного «лесенкой», добавляет дополнительный игровой потенциал его детским стихам, превращая их в марши. Это означает, что, когда стихотворение читают вслух, особенно исполнители с низким голосом, как у самого Маяковского, стихи оживают. Эдвард Дж. Браун объясняет: «Есть четкие правила рифмовки в стихе Маяковского, они основаны на фундаментальном положении о том, что его стих предназначен для громкой декламации огромной аудитории. Ритм его стихов — ритм слов, которые выкрикивают, каждый ударный слог несет такой тяжелый вес гололевой энергии, что безударные слоги почти исчезают...» [Brown

1973, р. 174]. Естественно, установка на устную декламацию также влияет на тщательно продуманную работу Маяковского с рифмами. Используя музыкальность поэзии Маяковского, советские композиторы положили на музыку три его коротких стихотворения «Возьмем винтовки новые» (1927), «Майская песенка» (1928) и «Песня-молния» (1929) [Маев 1952, с. 148]. Возможность мощно декламировать или петь эти стихи доставляет молодым читателям/слушателям дополнительное удовольствие.

Лингвистическое новаторство Маяковского не ограничено рифмой и ритмом, но распространяется на уровень самого слова и его формы — самого фундаментального элемента текста для футуристов. В «Сказке о Пете» поэт демонстрирует преимущество использования неологизмов, которые могут быть новыми словами в языке или же словами, употребляемыми в новом ключе. Маяковский очень умело оперирует обоими типами. Он создает свои собственные слова, объединяя два уже существующих слова («зубы-вилки»), управляет с идиомой «плестись в хвосте», создавая «хвостища-плети», играет с корнями и суффиксами, создавая существительное «жадаба» (от «жадный»). Кроме того, Маяковский широко использует языковые возможности нюансировки значений за счет добавления суффиксов, префиксов и инфиксов к существующим корням: -он («ручонки»); -чик («балкончик»/«обидчик»/«образчик»); -ень («мохнатенький»); -ов («пончиковый»); -еч («ляжечки»); -иц («рожица»); -юш («с краюшкой»), попутно расширяя возможности рифмовки. Он также активно обращается к языку нового общества, многие слова и выражения которого ранее не использовались в детской поэзии. В его стихотворении действуют «буржуй», «пролетарий», «октябрята», «друг ребячьего народца» — игровое, с помощью крошечных суффиксов преобразованное советское выражение «друг народа». Цитируя работу Р. Якобсона, Ася Хумески объясняет, что у неологизмов есть три функции: производить эвфонический эффект, привлекать внимание читателя к форме и делать читателя участником размышлений об этимологии слова. Также от себя она добавляет четвертую функцию — создание эффекта отстранения или отчуждения [Humesky 1964, р. 14 и 16]. Иными словами, использование неологизмов может помочь детям больше узнать о своем языке, его этимологии и синтаксисе; неологизмы могут также развлекать, развивать креативность и воображение, заставляя читателя видеть созданные по-новому слова или образы. Обладающие потенциальной способностью учить и вдохновлять неологизмы, таким об-

разом, могут играть важную роль в новой советской детской литературе, особенно, когда они включают элементы советской культуры.

В дополнение к своей работе с неологизмами Маяковский включал еще один вид игры слов в язык «Сказки о Пете». Коллоквиализмы и идиомы, которых много в этом стихотворении, делают эти стихи восхитительным учебным пособием, сложным для понимания маленьким ребенком с ограниченным словарем. Например, «Сказка о Пете» включает разговорные (или по иным причинам) незнакомые ребенку слова, например, «залихватский», «каланча», «сущий ад», «сладу нет», «брандмейстер». Также Маяковский включает слова из детской разговорной речи: «вперегонки», «вверх тормашками» и «вздуть». Часто, чтобы усилить контраст между «хорошими» и «плохими» гражданами, описывая «плохих», Маяковский использует глаголы и существительные, связанные с внешностью и поведением животных. Например, Петя не только толстый, но он имеет «морду», «пасть», мальчик «пищит», свою еду он «сожрал». Заметнее всего Маяковский добивается новизны, используя разговорный, иногда грубый уличный язык: «образина», «гадюка», «злюка». Его сравнения и метафоры отличаются яркостью и звуковой игрой («злее самой злющей крысы», «автобусы рассыпаются, как бусы»). Особенно незабываема для ребенка реализованная метафора, когда обжора Петя буквально лопается, как воздушный шар. К. Скворцов пишет, что первичная функция семантической игры — обучение креативности и открытости новым идеям [Скворцов 2003, с. 248]. Не удивительно, что Маяковский столь эффективно использовал игру слов в своих детских стихах: она относится к тем особенностям поэзии, которые он особенно ценил. От того, что первоначально цели большевиков в развитии культуры и футуристов были общими, в конечном итоге выиграла литература.

Маяковский, идет ли речь о его поэзии, графике, агитпропе или стихах, адресовал свои произведения массам — по крайней мере теоретически, потому что его сочинения обладают словесной изысканностью и формальной сложностью, которая часто превосходила возможности его читателей-детей. Таким образом, Маяковский нарушал одно из собственных правил композиции, сформулированных в очерке «Как делать стихи» — ориентироваться на аудиторию. Понятно, однако, что Маяковский не видел необходимости упрощать или разговаривать свысока со своей детской аудиторией. Возможно, это было связано с тем, что Маяковский, как кажется, мало

интересовался детьми⁴. Слушатели и выступления, наверное, питали его это, но не они его вдохновляли; более вероятно, что именно стремление ощутить силу написанного и произнесенного слова мотивировало его и вело вперед.

К сожалению, детские стихи Маяковского встречали сильную критику со стороны большинства педагогов и партийных функционеров, требовавших более догматичной советской детской литературы. Они назвали его поэзию «непонятной детям» и отказывались рекомендовать ее для использования в школах и библиотеках [Разова 1978, с. 111]. В 1927 г. в беседе с пражским журналистом Маяковский объяснял свой подход: «Мое последнее увлечение — детская литература: надо дать детям новые представления, новые понятия об окружающих их вещах» [Маяковский 1968, с. 68]. Очевидно, что Маяковский старался идти в ногу со временем, как можно лучше продвигать политику партии, создавать стихи с большим акцентом на социалистические темы, меньше заботясь о творческой словесной игре. ЦК Коммунистической партии в июле 1928 г. принял резолюцию, в которой выразил сожаление по поводу сохраняющегося низкого качества литературы для молодежи, ссылаясь на частое включение в произведения советских авторов «элементов нездоровой авантюры и неуклюжего освещения социальных тем», а также «сухость презентации и отсутствие привлекательного, живого сюжета» [ЦК КПСС 1954, с. 377]. С этого момента советская детская литература должна была больше сосредоточиться на советской тематике. Уважаемые и любимые детские авторы, в том числе Корней Чуковский и Самуил Маршак, подверглись нападкам в прессе, заставляя коллег-писателей и деятелей культуры, вроде М. Горького, вмешиваться и поддерживать их перед властью. В свою очередь, Луначарский высказался в поддержку футуризма Маяковского [Луначарский 1930, с. 12], но было очевидно, что эксперименты в детской словесности больше не допускаются. Сознательно усилив социалистическую тематику, Маяковский попытался найти подходящие форму и содержание, которые соответствовали бы новым требованиям, и его произведения для детей заметно изменились уже в 1927 г.

Р. Якобсон считал, что поэзия Маяковского едина и неделима с первых его стихов периода «Пощечины общественному вкусу» и до последних строк [Якобсон 1987, с. 275]. Но это не относится к детским стихам Маяковского. Существует явный отход от лингвистического новаторства и словесной игры, которых так

много в его ранних стихах, в поздних догматизированных строках. В 1927 г. было написано, а в феврале-марте 1928 г. опубликовано в «Пионерской правде» стихотворение «Прочти и катай в Париж и Китай». В 1929 г. оно появилось в виде книжки с иллюстрациями Петра Алякринского. В этом стихотворении, состоящем из 12 частей, намного реже, чем раньше, встречаются смелые рифмы, аллитерации, неологизмы. Стихотворение по объему составляет примерно треть от «Сказки о Пете», но, тем не менее, словесный артистизм в нем приглушен, чтобы на первый план вышло содержание, заметно менее игровое и куда больше соответствующее духу времени. Среди прочего, Маяковский описывает японцев как «пони», намекая на их небольшой рост, и называет китайцев «кули». В целом словарный запас этого стихотворения намного проще, чем у предыдущих, и куда менее новаторский. Одним из немногих словесных нововведений является использование поэтом гибридации, когда два слова объединяются, чтобы сформировать новое. В этом случае Маяковский соединил слова «рабочий» и уменьшительное разговорное «ребятишки», чтобы получить неологизм «рабятишки». Он создает интересные неточные рифмы, такие как «башня»/«страшно» и «помеха ли»/«объехали», но чаще всего завершает строку простыми устойчивыми рифмами «света»/«эта», «земля»/«Кремля», «голос»/«волос». Это те самые «банальные» рифмы, которых Маяковский раньше предлагал избегать, так что понятно, что в новых стихах он ставил перед собой другие задачи. Содержание и функциональность в них явно преобладают над формой, так как Маяковский пытается создавать поэзию «полезную», подходящую для самых юных советских граждан.

Написанное после длинного периода путешествий Маяковского в Германию, Францию, Мексику и Америку в 1925 г., стихотворение «Прочти и катай в Париж и Китай» отражает враждебность к иностранным государствам и желание найти утешение дома в Советском Союзе. Рассказчик — однофамилец Маяковского сопровождает читателя в поездке от Кремля до Парижа с короткими остановками в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Японии, Китае и возвращается в Москву по Транссибирской железной дороге. Очевидно расистские образы стихотворения (справедливости ради, надо отметить, что в стихотворении невысокие «японцы-пони» противопоставлены «лошадям» — людям обычного роста, а китайцев называет «кули» отрицательный персонаж стихотворения — английский колонизатор. — *Прим. ред.*) сильно контрастируют

с радостными и игривыми облаками, имеющими форму животных, из его первых детских стихов. Кроме того, в этом стихотворении, в целом отражающем особенности поздних произведений Маяковского для детей, гораздо меньше словесного искусства и новаторства; у читателя нет иного выбора, кроме как сосредоточиться на пессимистическом тоне, властной дидактичности и советских ценностях. В «Прочти и катай...» громко и ясно сообщается, что лучше дома места нет. В начале стихотворения звучит решительное «Начинается земля, / как известно, от Кремля». Самолеты, поезда, автомобили, лодки, винты, лебедки, пули, глаголы движения фигурируют в стихотворении, но при всем динамизме и технологических реминисценциях, напоминающих о футуристическом стиле, стихотворение читается, как трудный учебник грамматики, оно лишено очарования и остроумия более ранних произведений Маяковского.

Маяковский снова ставит «полезность» на первое место в своей книге стихов для детей «Кем быть?», вышедшей в 1929 г. (написана в 1928) с иллюстрациями Ниссона Шифрина. Труд и положительное отношение к труду были популярными советскими темами. Ода пролетарским ценностям, «Кем быть?» рассказывает детям старшего возраста об их возможной будущей профессиональной деятельности. Маяковский предлагает им становиться плотниками, инженерами, врачами, фабричными рабочими, водителями трамваев, пилотами и матросами. Он вводит мотив, который повторяется в стихотворении семь раз, немного изменяясь после представления каждой новой профессии. Например, «Инженеру хорошо, / а доктору — / лучше, / я б детей лечить пошел, / пусть меня научат». В идеологически выдержанном стихотворении рефрен создает симметрию в композиции, облегчает чтение, понимание и запоминание. Все это позволяет предположить, что Маяковский пытался реагировать на выпады критиков, делая свои стихи более доступными. Хотя его рифмы в целом менее сложны, чем раньше, мы встречаем интересные вариации («стругаем»/«другая»; «токарном»/«шар нам»; «понемножку»/«ножку»; «столько»/«столиков»). К сожалению, практицизм и утилитарный язык обедняют стилистику этого стихотворения.

Самое последнее произведение Маяковского для детей отмечено значительным отходом от его более ранних стихов и адресовано более старшей — подростковой аудитории, поэтому оно куда более серьезно. В стихотворении «Товарищу подростку» (1930) остались

единичные приемы из тех, что определяли стиль более ранних стихов для детей: не стало игры слов, изобретательных рифм и аллитерации. Оно читается как серия коммунистических императивов, адресованных молодым людям. В шестидесяти словах Маяковский призывает подростков расти, отворачиваясь от темноты и банальности церкви, становиться «борцами и деятелями». Как и стихотворение «Кем быть?», «Товарищу подростку» акцентирует внимание на превращении подростков во взрослых, которые могут помочь построить будущее, судя по всему, все меньше и меньше привлекавшее Маяковского: к 1930-му г. он разочаровался в жизни, любви, политике и, очевидно, в своих стихах тоже.

Маяковский и детская поэзия замечательно подходили друг другу. Ведь поэзия учит детей замечать рифмы, изучать ритм, ценить метафоры, порождать новые значения. Она показывает им красоту и власть языка. Все эти составляющие поэзии имели важное значение для Маяковского, мотивы, которые двигали им при обращении к поэзии для детей, мало отличались от тех причин, что в молодые годы привели его к футуристам. Он подробно объясняет это в конце своего очерка «Как делать стихи», где приходит к выводу, что «поэзия — производство», а «новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения» [Маяковский 1988].

Советская государственная школьная программа, довольно стабильная с 1950-х до 1980-х гг., предлагала другой подход к Маяковскому. Используя в качестве основного учебник по литературе В. Ковалева «Русская советская литература», советские педагоги преуменьшали значение футуризма в поэзии и жизни Маяковского, «он рассматривался в негативном свете после начального послереволюционного периода» [Karakulina 2017, p. 101]. Например, уже в 1930 г., рассуждая о детских стихах Маяковского, А. Покровская отметила, что «футуристическая сущность Маяковского слишком заметна в его творчестве для детей» [Покровская 1930, с. 17]. Вместо футуристических идей школьников учили видеть раннюю революционную активность Маяковского, его приверженность социализму, что подтверждали такими советскими шедеврами, как поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» [Karakulina 2017, p. 10]⁵. Упоминания о стилистике поэзии Маяковского и особенностях его поэтического языка в уроки обычно не включалось.

Маяковский, конечно, создал классические советские произведения, но поэзия для детей стоит в его творчестве особняком,

особенно в первых своих образцах, когда в произведениях для советских детей еще допускалась стилиевая и содержательная разнородность. Уроки, которые Маяковский давал своими детскими стихами, заключаются в виртуозном искусстве слова, а не в советской тематике. Его ранняя детская поэзия блестяще продемонстрировала, как можно умело, красиво, играючи использовать язык, создавать стихи, которые заставляли бы читателя останавливаться и обращать внимание не только на значение слов, но также на рифму, ритм и образный строй текста. Языковая и звуковая игра показывала маленькому читателю творческий потенциал самого языка. Подробный анализ стихов Маяковского подтверждает, что главный его подарок своим наследникам — незабываемые образы и превосходный язык.

Перевод с английского Марины Поповой

Примечания

¹ Некоторые критики считают «Сказку о Пете» первым текстом В. Маяковского, предназначенным для детей, но я придерживаюсь классификации, принятой в Собрании сочинений В. Маяковского в 12 тт. (1978) (<http://v-v-mayakovsky.ru/works/>), согласно которой «Тучкины штучки» являются первым детским стихотворением Маяковского; всего их пятнадцать, последнее — «Товарищу подростку» (1930).

² Маяковский планировал включить это произведение в книгу стихов «Для детков», который он предложил Наркомпросу в 1918; к сожалению, издание этой книги не было осуществлено. В этот сборник Маяковский также предполагал включить некоторые его более ранние стихи для взрослых, в частности, «Интернациональную басню» и «Сказку про красную шапочку» [См. Кон 1960, с. 34].

³ К 1923 г. футуризм был официально включен в Левый фронт искусств, который выпускал авангардистские журналы «ЛЕФ» (1923–1924) и «Новый ЛЕФ» (1927–1929). Возглавляемый Маяковским и Осипом Бриком, ЛЕФ представлял произведения ведущих писателей, художников и критиков, которые, продолжая использовать многие инструменты футуризма, охватывали темы и идеологию нового социалистического общества. Детские стихи Маяковского были тесно связаны с судьбой группы «ЛЕФ», которая впала в немилость к власти к концу 1920-х гг.

⁴ Р. Якобсон утверждает, что Маяковский сильно не любил детей, приводя первую строчку стихотворения «Несколько слов обо мне самом» (1913): «Я люблю смотреть как умирают дети» [Jacobson 1987, p. 288]. Хотя, возможно, в повседневной жизни Маяковского просто было мало контактов с детьми. Согласно биографии Бенгта Янгфельдта, Маяковский встречался со своей собственной дочерью только однажды, в Ницце, в 1928 г., когда ей было три года [Янгфелдт 2012, с. 354–355].

⁵ Н. Каракулина, анализируя советскую учебную программу для старших классов, указывает, что «довольно ограниченное количество текстов и авторов изучалось за достаточно большое количество учебных часов». Например, в программе 10 класса на 1970 год на Маяковского отведено более пятнадцати часов, а на Горького более шестнадцати часов [Каракулина 2017, с. 99–100].

Источники

Маяковский В. В. Из беседы с сотрудником газеты «Прагер пресс» // Полн. собр. соч. Т. 13, М.: Художественная литература, 1961. URL: <http://fictionbook.in/vladimir-mayakovskiy-tom-13-pisma-nabroski-i-drugie-materiali.html?page=68#> (дата обращения: 21.05.2017).

Маяковский В. В. Как делать стихи? // Соч. в 2 тт. Т. 2. М.: Правда, 1988. URL: http://a4format.ru/pdf_files_bio2/4b794185.pdf (дата обращения: 21.05.2017).

Маяковский В. В. Кем быть? М.: ГИЗ, 1929.

Маяковский В. В. Прочти и кагай в Париж и Китай. М.: ГИЗ, 1929.

Маяковский В. В. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий. М.: Московский рабочий, 1925.

Маяковский В. В. Стихи детям // Собр. соч. в 12 тт. Т. 6: М.: Правда, 1978. URL: <http://v-v-maiakovskii.ru/~V-V-Maiakovskii.ru: Владимир Владимирович Маяковский> (дата обращения: 21.05.2017).

Маяковский В. В. Товарищу подростку // Вторая ступень. М.: Молодая гвардия, 1930.

Маяковский В. В. Тучкины штучки // Все сочиненное Владимиром Маяковским (1909–1919). Пг.: Изд. ИМО, 1919.

Исследования

Горький М. Человек, уши которого заткнуты ватой // О детской литературе, детском и юношеском чтении: избранное. М.: Детская литература, 1989. С. 92–95.

Кассиль Л. Маяковский — сам; очерк жизни и работы поэта. М.: Молодая гвардия, 1960.

Катанян В. А. Маяковский. Литературная хроника. Л.: Советский писатель, 1948.

Кон Л. Ф. Советская детская литература, 1917–1929. М.: Государственное издательство детской литературы министерства просвещения, РСФСР, 1960.

Крупская Н. К. О детской литературе и детском чтении: избранное / Под ред. Б. Медведева. М.: Детская литература, 1979.

Левоневский Д. О большой поэзии для маленьких // Ленинградские писатели – детям. Сборник литературно-критических статей и публикации. Л.: Детгиз. С. 71–107.

Луначарский А. В. Пути детской книги // Книга детям. 1930. № 1. С. 4–16.

Лупанова И. П. Полвека. Советская детская литература, 1917–1967. М.: Детская литература, 1969.

Маев С. Г. Маяковский и советская детская литература // Звезда. 1952. № 5. С. 144–155.

Петровский М. Сказка-митинг, сказка-плакат // Книги нашего детства. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 95–152.

Покровская А. К. Маяковский как детский писатель // Книги детям. 1930. № 2–3. С. 16–20.

Разова В. Д. Владимир Маяковский (1893–1930) // Советская детская литература. М.: Просвещение, 1978. С. 106–123.

Рассадин С. Так начинается жить стихом. Книга о поэзии для детей. М.: Детская литература, 1967.

Саввин Н. А. Основные направления детской литературы. Л.: Издательство Брокгауз-Ефрон, 1926.

Скворцов К. Н. Нонсенс в «веселой детской книжке»: игра смыслом, словом, звуком // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства, сост. Е. Кулешов и И. Антипова. (ред.). М.: ОГИ, 2003. С. 245–255.

Сталин И. В. Резолюция И. В. Сталина на письме Л. Ю. Брик // «В том, что умираю, не вините никого?...» Следственное дело В. В. Маяковского. Документы. Воспоминания современников / Сост. С. Стрижнева. М.: Эллис Лак, 2000/2005. С. 317.

ЦК КПСС. О партийной и советской печати: сборник документов. М.: Правда, 1954.

Эбин Ф. Маяковский — детям. М.: Детская литература, 1989.

Янгфельдт Б. «Я» для меня мало. Революция/любовь Владимира Маяковского. М.: Колибри, 2012.

Brown E. J. Mayakovsky. A Poet in the Revolution. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Humesky A. Majakovskij and his Neologisms. N. Y.: Rausen Publishers, 1964.

Jakobson R. On a Generation that Squandered Its Poets // Language in Literature. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. P. 273–300.

Karakulina N. Vladimir Maiakovskii and the National School Curriculum // Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. Katharine Hodgson, Joanne Shelton, Alexandra Smith (eds.). Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2017.

McLean H. Majakovskij's "How to Make Verses" and Jakobson's Theory of Verse // Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium at the Massachusetts Institute of Technology, October 5–6, 1984. Krystyna Pomorska, Elzbieta Chodakowska, Hugh McLean, Brent Vine (eds.) Berlin, Germany: Walter de Gruyter GmbH & Co, 1987.

Mally L. Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia. Berkeley, CA: University of California Press, 1990.

Markov V. Russian Futurism: A History. Washington, D. C.: New Academia Publishers, 2006/1968.

Pomorska K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative. Henryk Baran. (ed.). Durham: Duke University Press, 1992. P. 158–186.