

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Воронежский государственный университет»

На правах рукописи

Стрельникова Екатерина Сергеевна

**МИФОТВОРЧЕСТВО В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО (1912 – 1916 ГГ.)**

Специальность: 10.01.01 Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Житенёв Александр Анатольевич

Воронеж 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЛИМИНАЛЬНОСТЬ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОГО	30
1.1. Мифологическое и неомифологическое: теория, практика, эволюция	30
1.1.1. Эволюция и соотносимость понятий.....	30
1.1.2. Неомифологическое в художественных практиках Серебряного века.....	46
1.2. Диалектика аполлонического и дионисийского	64
1.2.1. Рецепция идей Ф. Ницше в русской философской мысли	64
1.2.2. «Страдающий бог» в философской интерпретации Вячеслава Иванова	73
1.2.3. Судьба Диониса	81
ГЛАВА 2. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ НЕОМИФЫ В ПОЭТИКЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО	94
2.1. Дионисийский неомиф: образная, сюжетная и мотивная ткань художественного дискурса	99
2.2. Христианский и инициатический неомифы и уровни их восстановимости	145
ГЛАВА 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА РАННЕГО МАЯКОВСКОГО	185
3.1. Неомифологические проекции поэтического хронотопа.....	185
3.2. Посюстороннее и потустороннее: соотнесение чудесного и обыденного и их аксиологическая значимость	218
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	244
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	250

ВВЕДЕНИЕ

Проблема памяти о прошлом, обращения к нему в рамках самых разнонаправленных попыток – от сохранения и воскрешения до воссоздания, переистолкования, переозначивания – представляется одной из основных проблем, стоящих перед *культурой* на современном этапе её существования. Позволяющая, с одной стороны, идентифицировать себя с кем-либо, почувствовать идентичность и принадлежность или, напротив, отмежевать, «уберечь» от чужого [Память литературы и память культуры 2009: 3], память, с другой стороны, оказывается зависимой от своего носителя – того, *кто* помнит, – и от времени – того, *когда* помнят, – и утрачивает таким образом безусловную истинность, которую, казалось бы, должна транслировать априорно.

Проблема памяти признается одной из наиболее актуальных и в современной постнеклассической научной парадигме, подвергающей рефлексии научное знание с точки зрения его объективности и истинности. Будучи социокультурным феноменом, наука зависит от действующих в обществе сил, но и сама является их детерминантом. Она и ее достижения – часть *социальной памяти*, этически и ценностно наполненной. Стремясь быть антиидеологичной, наука (особенно гуманитарная), тем не менее, подвергается общественному давлению и часто выполняет «социальный заказ», поскольку истины, доказываемые с ее помощью, не могут не быть включенными в социальный процесс.

Но память (и «научная» в том числе) сегодня не всегда равна истине. «Помнящие» помнят то, что лишь *могут* «помнить» (хотя не всегда это истина), а «забывают» всегда то, что представляется им ложным (хотя не всегда это *не* истина). Отсюда, с нашей точки зрения, – прерванность того признака памяти, который, по словам Ежи Фарино, обеспечивает и «континуальность сознания», и «упорядочивание стихийного мира» (цит по: [Память литературы и память культуры 2009: 4]). Отсюда же – существование

ряда «преломлённых» «памятей» о чём-либо, ставших условно «истинными» и устоявшимися. Совокупность таких смыслов – то, что называется обычно «мифами», но не в культурологическом или литературоведческом смысле этого понятия, а в обывательском, связанном с обманыванием, неправдой, чувствующейся неистинностью: «Миф – <...> 2. *перен.* О недостоверном рассказе, выдумке» [Ожегов 2005: 453]. Преодоление одного из таких «мифов» – итоговая интенция и посылка этого исследования.

Культурный и научный рубеж XX–XXI столетий – эпоха, заявившая (и заявляющая) о себе в той же степени неоднозначно, в какой неоднозначными и многообразными представляются условно наполняющие её культурфилософские доминанты. Полисемантичность любого процесса, «взращённого» информационной эрой, приводит к необходимости искать любые доступные точки опоры – и находить их даже в явлениях, на первый взгляд, исторически отдалённых. Это обусловило стремление гуманитарного знания к ресемантизации некоторых уже сложившихся в литературе и искусстве методов и течений, описанию и воссозданию «сложной системы нео- и пост- направлений» с их внутренне противоречивым тяготением и к формальной новизне, и к совокупности культурфилософских ассоциаций [Житенёв 2004: 4].

Литературная эпоха XX века на рубеже третьего тысячелетия все чаще осмысливается как время появления «вторичных художественных систем, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой “методных” структур» (курсив мой. – Е.С.) [Лейдерман 2010: 621]: *неоромантизма, неосентиментализма, неореализма, неоклассики, неоклассицизма, неомистицизма* и др. (курсив мой. – Е.С.) [Лейдерман 2010: 621, 625, 628, 648; Погребная 2006: 14; Петрова 2001: 6, 26]. «Нео-традиционные» структуры [Лейдерман 2010: 621] оцениваются и как обращение к архаике, и как её качественно новое перевоплощение. Эта двоякая интенция возводится исследователями к ощущению завершенности и всевысказанности модернистской эпохи

[Петрова 2001: 17], обусловившей еще в начале XX века возникновение *постсимволистских* (курсив мой. – Е.С.) «*новых* художественных систем, *наследующих* символизму и хронологически идущих за ним (прежде всего – акмеизм и футуризм)» (курсив мой. – Е.С.) [А. Блок и основные тенденции... 1986: 22-23].

Факт ресемантизации и реноминации ряда уже известных литературоведению терминов способствовал включению в новый научный и культурологический контекст как общепринятых («постмодернизм»), так и нелегитимизированных окончательно терминов: «трансавангард» (Н. Алексеев), «*постнигилизм*» (Т. Горичева), *пост*концептуализм (Д. Кузьмин), *неомодернизм* (Л. Вязмитинова, А. Житенёв) (курсив мой. – Е.С.). Это исследовательское устремление во многом связано с ощущаемой необходимостью в настоящем увидеть прошлое, перевоплощённое и воскрешённое, а также с тенденцией – в отличие от традиции советского литературоведения – рассматривать культуру прошлого сквозь призму «нереалистического художественного сознания» [Житенёв 2012а: 14].

Рубеж XIX–XX веков представляется эрой отчуждения от классической гармонии, основанной всегда на диалектике и сопрягаемости антиномий, которые интерпретируются «в терминах противостояния “божественного и демонического, *аполлонийского* и *дионисийского*”» (курсив мой. – Е.С.) [Петрова 2001: 44] и стремятся к равновесию. Отсутствие такого равновесия часто интерпретируется как замена человеческого культурным, а жизни – искусством и определяется как *нонклассический* или *хаографический* тип художественного сознания, основанный на категориях относительности, неразрешённости и неготовности, имеющий своим онтологическим свойством утверждение «принципиальной незавершимости любого миропреображения» [Житенёв 2012б: 26] и тесно связанный с футуристической линией литературного развития с ее пониманием мира как находящегося в принципиально бесконечном «процессе создания и становления» [Тернова 2012: 30, 33-41].

Подобная культурфилософская шаткость и зыбкость – залог иного восприятия фигуры человека, который тоже, осмысленный как «элемент» неустойчивого бытия, приобретает признаки непостоянности, неокончателности, неаприорности, перестаёт быть мерой всех вещей. Литература XX века все чаще оценивается как «*постантропоцентрическая*» (курсив мой. – *Е.С.*), ее центром утверждаются «миф и мифологизированная культура» [Петрова 2001: 25], а человеку, переставшему ощущать себя центром мироздания, отведено место только в области «словесных представлений» [Петрова 2001: 51].

Однако невозможно, с нашей точки зрения, говорить о любого рода рубеже безотносительно фигуры человека, который и подчинён этой лиминальности, и онтологически зависим от неё. «Антропологический ренессанс» рубежа XIX–XX веков есть необходимость поиска человеком устойчивости, выраженной в востребовании «из запасников мировой литературы всего, что когда-либо было использовано в художественной практике» [Мущенко, Бердникова 2016: 9-10]. Ткань художественного произведения рубежа XIX–XX веков оказывается сплетена в том числе из множества уже существующих в мировой культуре «нитей», на поверку образующих собственные, **неомифологические** построения, основанные на сложном полигенетическом имплицитном сочетании разных культурных и мифологических контекстов, сопрягаемых автором.

Актуализация и/или переосмысление того или иного понятия говорит о важности для современного литературоведения обозначенного им явления. Необходимость *перезапомнить* (независимо от этических посылок) интенционно восходит к устремленности освоить и присвоить «чужое», его аксиологически перекодировать, восстановить утерянное звено между прошлым и настоящим. Наследие Владимира Маяковского, как нам представляется, нуждается в такого рода перезапоминании тем больше, чем далее от логики советских установок уходит отечественное литературоведение.

Формировавшаяся в течение долгих десятилетий и не преодоленная окончательно и сегодня, условно «истинная» культурная память о наследии Владимира Маяковского сводима к довольно ограниченному ряду установок, усматривающих значимость его фигуры преимущественным образом в контексте социально-идеологических потребностей советской эпохи. «Преломлённость» этой памяти сильна настолько, что можно говорить о фактической подмене действительной личности поэта его сложившимся «трибунным» образом, возведенным советской культурной традицией в область сакрального и потенциально нерушимого, однако лишившимся из-за этого возможности быть воспринятым и интерпретированным многоаспектно. Отсюда (при значительнейшем количестве существовавших исследований) – вариативная и валентная скупость подходов к изучению наследия Маяковского, в том числе – и особенно! – к анализу его раннего творчества, «осложненного влиянием футуризма» (курсив мой. – *Е.С.*) [Перцов 1954: 191].

Традиции советского литературоведческого подхода к изучению наследия Маяковского описаны многократно и подробно (к примеру, в диссертации М.В. Покотыло, посвященной оценке наследия Маяковского отечественной критикой и литературоведением) [Покотыло 2008]. Изначально советские исследователи (М.С. Витенсон, В.Д. Дувакин, А.И. Метченко, В.О. Перцов, Л.И. Тимофеев, Е.Ф. Усиевич, А.М. Ушаков, А.В. Февральский, О.В. Цехновицер и др.) центром литературоведческих поисков и оценок наследия Маяковского определяли исключительно разговор о социальной и политической тематике его творчества, и сложно найти хотя бы одну работу о Маяковском ранней советско-литературоведческой эры, этой темы не касавшейся. Сборники исследовательских работ зачастую открывались регламентирующей сталинской фразой, которая и задала изначальный исполнительский ход машине советского литературоведения: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом *нашей советской эпохи*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Владимир Маяковский 1940].

Огромная литературоведческая традиция изучения наследия Маяковского в школе (Е.М. Аксенова, Г.Е. Амитиров, А.Г. Григорьев, Е.А. Динерштейн, В.Ф. Земсков, Л.М. Кресина, Н.Г. Леонтьев, С.С. Лесневский, С.О. Мелик-Нубаров, П.К. Сербин, Н.А. Станчек, М.А. Цейтлин и др.) парадоксальным образом не приблизила, а на долгие годы отмежевала носителей советской культуры от фигуры Маяковского, поскольку знакомила лишь с его творческим симулякром, неспособным к иной, нереволюционной мысли, бедным тематически и функционально. Между тем несомненное богатство работ в области текстологии позволило сохранить обширный источниковедческий и мемуарный материал (В.Н. Басков, В.Ф. Земсков, Л.И. Жевержеев, И.Ф. Ковалев, В.Н. Орлов, А.И. Певзнер, Н.В. Реформатская, А.В. Февральский, О.В. Цехновицер и др.).

К середине XX века исследователями все чаще отмечается несводимость поэтики Маяковского к социалистической плоскости, невыводимость ее специфики только из внешних посылок, проговаривается необходимость расширения исследовательских подходов [Наумов 1955: 39-55] – но зачастую лишь фиксируется, не выходя из области желаемого в сферу действительного. Появление в 1953 году работ З.С. Паперного «О мастерстве Маяковского» и А.М. Абрамова «Поэтическое мастерство Маяковского в поэме “Владимир Ильич Ленин”» ознаменовало начало «заметного перелома в изучении художественного мастерства Маяковского» [Наумов 1955: 105]. Иной вектор литературоведческого подхода к изучению наследия Маяковского – возвращение в русло подчеркнуто методологических, филологических исследований – не отменял поиска идеолого-социалистических доминант, однако определял выход к ним как конечный исследовательский результат, а не исходную предзаданность взгляда ученого.

Но общим местом оставался подход, основанный на поиске социалистических сверхзадач за пределами *творческого* наследия Маяковского (мы бы назвали эту нередкую для советской эпохи тенденцию «вульгарным биографизмом»), т.е. на фактическом уравнивании фигур автора

художественного и биографического, предлагающий ожидаемые варианты (или, вернее, один вариант – *социалистический*) прочтения поэтики автора соизмеримо с вехами его жизненного пути как «певца коммунизма» (Л.А. Кассиль, А.А. Михайлов, В.О. Перцов и др.). Многочисленные публикации воспоминаний о Маяковском и опыт их исследования [Наумов 1955: 5-30] также подвергались идеологической «выхолощенности» и сводились, так или иначе, к описанию революционного восхождения поэта-трибуна, чьи тексты «бесконечно обогащали сферу чувств опытом революции и ощущением коммунистической перспективы» [Дымшиц 1968: 18].

Постепенно появляющееся многообразие работ о формальном своеобразии стиха Маяковского, выраженном в языке, особенностях ритма и рифмы, композиции произведений, их жанровой специфике и проч. (Б.П. Гончаров, В.Д. Дувакин, В.Ф. Земсков, А.С. Карпов, Н.И. Калитин, С.А. Коваленко, В.Е. Ковский, В.В. Кожинов, З.С. Паперный, К.Г. Петросов, Ф.И. Пицкель, И.С. Правдина, Т.Н. Сидельникова, В.Е. Холщевников и др.), сопряжено с успешным сопоставлением поэтики Маяковского – в частности, его ритмики – с традициями классического русского стихосложения [Абрамов 1953], а также возрастающим вниманием исследователей к содержательным составляющим произведений поэта, обуславливающим актуальность их звучания: «Маяковский, изображая жизнь, прибегал к условной форме, он брал или библейский миф или воплощал *современность* в форме своеобразной былины» (курсив мой. – Е.С.) [Абрамов 1955: 8]. Его поэтика – и ранняя в том числе – начинает оцениваться содержательно, хотя часто – все еще невыводимо из парадигмы идеологических смыслов.

Спектр подходов к исследованию Маяковского расширяется. Ряд советских работ второй половины XX века посвящен поиску соприкосновений поэтики Маяковского и его современников, в том числе и в контексте мировой литературы (А.А. Михайлов, В.О. Перцов, К.Г. Петросов, А.М. Ушаков, Б.Е. Чистова); отдельно выделяются исследования, говорящие о восприятии и изучении Маяковского зарубежными литературоведами (Т.В. Балашова,

Л.М. Землянова, К.Г. Петросов) или описывающие «заграничные» циклы произведений поэта (Л.А. Шилов). Контекстно ожидаемыми выглядят сравнительные описания «нового человека» (но социалистического и не более) у Горького и Маяковского (В.О. Перцов), исследования художественной специфики «политической лирики» (С.А. Коваленко).

Между тем в отдельных работах формируются элементы иной, качественно новой исследовательской интенции: не отвергая социально-идеологической установки в истолковании поэтики Маяковского, обратиться к поиску культурфилософских оснований его творчества, определяющих уникальный нравственный императив поэта и специфику его мироустройства. Отсюда – внимание к антропоцентрической составляющей поэтики Маяковского, его вере в человека. Поэма о Ленине оценивается как обретение «самого человеческого человека» [Абрамов 1955: 32], «любовь» с опорой на слова самого Маяковского исследовательски-зафиксирована в качестве «сердца всего», основы всех художественных поисков автора [Абрамов 1969: 83], а «метафоризм» поэтического мышления Маяковского осмысливается как мысль «о наличном бытии», где «мир без человека... пуст и беспредметен» [Альфонсов 1984: 176].

Еще К.И. Чуковский отметил в лирике Маяковского «человека, <...> возвысившегося до планетарного чувства» [Чуковский 2001: 895]. Советская наука о Маяковском 70-80-х годов отчасти возвращается к этой формуле. Однако идеологизированность установок преодолевалась исследователями не всегда, отчего, к примеру, строки Маяковского, «где поэт был и добр и нежен к человеку, и гордился им, и восторгался», а также «доброта к людям, человечность, гуманность» лирического героя оценивались как «органическая черта общественных отношений при социализме» [Михайлов 1965: 173]. «Трагедия разъединенности людей в мире» в поэтике Маяковского продолжала оцениваться как следствие «правления» капитала [Карпов 1988: 100], а эстетическим идеалом человека – при всем внимании к драматизму его судьбы и непосильности «ноши человеческого горя и уродства» – по-

прежнему определялся «образ человека, выступающего от имени демократических масс» (курсив мой. – Е.С.) [Сарычев 1984: 56-57].

В то же время исследователями (хотя и с некоторыми оговорками) уже подробно осмысляется путь нравственных исканий лирического героя раннего, дореволюционного Маяковского, восходящий к личностной специфике его поэтического универсума: «уставший от почти непосильного груза мессианства, лирический герой Маяковского страстно жаждет личного счастья, такого счастья, в котором нашел бы свой выход “крик” о *цельном*, нераздираемом на части человеке» (курсив мой. – Е.С.) [Сарычев 1984: 60]. Иначе начинает оцениваться стилистика поэзии Маяковского, подчеркивается несводимость ее к глашатайству и трибунности [Гончаров 1973: 35], а образ лирического героя начинает определяться и как совокупность различных перевоплощений – «от образа поэта, биографически близкого к реально существующему, до всевозможных “масок” и “переодеваний”» [Гончаров 1973: 5-6], – и как симбиотическое «двуединство» [Гончаров 1973: 61].

Но в большинстве своем и к 80-м гг. XX века устоявшийся подход к осмыслению раннего Маяковского окончательно преодолен все еще не был. Футуристическая эра его творчества продолжала осмысляться как та, что «замедлила творческое развитие поэта», а достоинства ранней поэтики, проникнутой «гуманистическим содержанием» и «стремлением служить людям», оценивались как несоответствующие «узкоэстетским и формалистическим установкам футуристов» [Пицкель 1979: 22-23]. Толкование ранних произведений Маяковского продолжало сводиться либо к поискам предвосхищений Октября, либо к предчувствованию отказа от авангардной стилистики, либо к описанию творчески-выраженного примера «концепции романтической личности» с «традиционными для романтической поэзии мотивами исключительности и избранничества художника во враждебной ему социальной действительности» [Петросов 1985: 5-6], а культурфилософские связи, к примеру, с идеями Ф. Ницше – теми, что восходят к «Так говорил Заратустра», – скорее оцениваются как полемика

Маяковского с ним, а не полноценное художественное осмысление [Сарычев 1984: 41, 59].

Между тем, некоторые исследователи последнего советского десятилетия в раннем творчестве Маяковского находили и анализировали и разнонаправленное обращение к христианским представлениям о вечных нравственно-этических понятиях – любви, красоте, добре, зле, сострадании [Медведева 1989], и осмысление жизни человека в контексте земных и космических начал мифопоэтического хронотопа [Петросов 1987]. Однако все еще существовавшая недостаточность обращения к культурфилософскому контексту приводила к невозможности толкования ряда элементов поэтики Маяковского иначе, чем с устоявшейся социалистически-обусловленной позиции.

Тот факт, что поэтика Маяковского фактически была присвоена советской государственной идеологией, обуславливает трагическую зависимость ее научной и общественной оценки от судьбы социалистического государства. Наступившая в 1990-е годы эпоха низложения «культы личности» советского поэта-пророка – объективно логичная, но удручающая страница отечественного литературоведения, демонстрирующая, насколько сильно гуманитарное знание детерминировано спецификой социальных процессов. Весьма показательной в этом смысле считается монография Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», предлагающая лишь опыт нечуткого псевдонаучного анализа, единственной целью которого является эпатирование публики за счет низвержения «колеблемого треножника», а инструментом избравшая демонстративное «непонимание магии художественного слова» [Ушаков 2008: 17]. Ряд научных подходов и по сей день, с нашей точки зрения, последовательной отрешенности суждений предпочитает соблазн оценочной красочности, становясь, таким образом, в большей степени исследовательским портретом ученого, чем портретом самого Маяковского, обвиненного и в высшей степени безнравственности, и том, что он «рупор современного экстремизма – авангардизма – терроризма»

[Жолковский 1994: 275], и в нечестности по отношению к самому себе, придумавшему «надежную, как ему казалось, маску пролетарского поэта», ставшему «Шутом Революции», «подрядившимся к большевикам – волкам революции – в подвывалы» [Горб 2005: 95].

«Всплеск подобный очернительных тенденций достиг своего апогея к концу 1990-х годов» [Ушаков 2008: 18], а 1993 год (год столетия Маяковского) – в противовес, к примеру, 1983 году, ознаменовавшемуся изданием сборника разнонаправленных исследований поэтики Маяковского [В мире Маяковского 1984], – был встречен отсутствием запланированных публикаций и фактической исследовательской безответностью, «любопытной для социологии науки» (курсив мой. – Е.С.), лишенной теперь «заказа и понуждения» [Лица 1993: 4], однако эсхатологически показательной для истории науки о Маяковском.

Первые десятилетия ХХI века не соотносимы по объему публикаций о Маяковском с предшествующей советской эпохой (при всей ее идеологической предвзятости), но интересны своим исследовательским многообразием и разностью литературоведческих подходов. Так, определяя логику появления диссертационных исследований, частично или полностью посвященных анализу поэтики Маяковского, отметим ряд тенденций.

Первая «последевяностая» пятилетка преимущественно обращается к восстановлению историко-культурологического и философского контекста Серебряного века. Это обусловлено вниманием к тем аспектам эпохи и творческой деятельности поэта, которые оставались вне поля зрения советского и раннего постсоветского литературоведения. Отсюда – работы, исследующие поэтическую рефлексию и творчество раннего Маяковского в контексте русского авангарда [Култышева 2001; Маркасов 2003; Чернышева 2003]; работы, претендующие на первое обширное и непредвзятое исследование модернистской эпохи [Иванюшина 2003; Салмина 2005]; докторские диссертации, предлагающие опыт этического и эстетического осмысления литературных процессов в контексте исторических событий

[Иванов 2005; Славина 2005]. Появляются лингвистические исследования, описывающие как частные речевые приемы, так и общие тенденции поэтического языка литераторов Серебряного века [Семенова 2003; Черных 2005], а также литературоведческие работы, посвященные категории жанра [Котова 2005; Купченко 2005].

Середина нулевых годов – на данный момент наиболее плодотворный в изучении наследия Маяковского период XXI века. Значительно возрастает количество лингвистических работ, прямо или косвенно обращающихся к анализу поэтики автора: ученые исследуют эпатажность и окказиональный характер футуристической лексики, интонационную и звуковую специфику, восходящую к особенностям стиха, нормы синтаксических построений, связанные с функционированием художественных приемов [Астафьев 2007; Воробьева 2006; Демченко 2010; Дивакова 2006; Завадская 2008; Лобанова 2007; Новикова 2006; Пашков 2006; Степихова 2009]. С образом автора биографического связаны исследования языковой личности и концептосферы Маяковского и его лирического героя [Сичинава 2007; Чернякова 2008]. Продолжает осмысляться жанровая специфика наследия поэта [Моисеева 2007], эстетические основания русского футуризма [Лозовая 2007], а результаты исследований обобщаются в докторских диссертациях [Полонский 2008; Шевченко 2010].

Новая страница в исследовании творчества Маяковского – работы, посвященные рецепции его фигуры в отечественной [Авилова 2010; Журбин 2006] и зарубежной культуре [Идиатуллина 2008; Кулемина 2006]. Значительна новизна синестезийного подхода к изучению историко-культурного контекста первой трети XX века с позиции осмысления экспрессионизма на стыке литературного и изобразительного, предложенного в докторской диссертации В.Н. Терехиной [Терехина 2006].

Специфика работ, открывающих второе десятилетие XXI века, – в их подчеркнутой разновекторности и внимании к частным вопросам поэтики Маяковского. Исследования посвящены поэтике изобразительности, мотивам

запаха и телесности, текстологическим поискам, отдельным вопросам жанра и мифопоэтики [Андреева 2012; Комаров 2014; Маляева 2014; Матросова 2014; Рогачева 2011; Сулопарова 2012; Чо 2011]. Осмыслению и описанию подвергается созданная за прошедшее десятилетие научная литература, посвященная Маяковскому [Бестолков 2012]. Продолжаются исследования языка и стиля Маяковского и других авторов Серебряного века; все более актуальным (и для воронежских исследователей в том числе) становится вопрос рецепции наследия Маяковского в иностранных литературах [Абрамова 2013; Драйсави 2014; Круглова 2013; Кульшарипова 2015], взаимодействия русской и зарубежной культур [Пономарев 2014; Манькова 2015].

Взятый десятилетие назад за основу вектор обращения к частным художественным аспектам поэтики Маяковского импонирует возможностью глубокого и многовекторного рассмотрения того или иного вопроса, однако не дает крепкой почвы для целостного осмысления творческой эволюции поэта. Вероятно, отсюда – сокращение в течение последних пяти лет числа диссертационных работ, посвященных изучению его наследия. Продолжается описание рецепции Маяковского в зарубежных литературах – и, напротив, рецепции иностранных культур в поэтике Серебряного века [Пороль 2020; Пулаки 2020; Шабалова 2018]. Однако исследования в области мифопоэтического либо подчинены поиску конкретных элементов, восходящих к синкретичности жанровой специфики поэтики Маяковского [Галиева 2016; Чун 2019], либо полностью сводятся к работе с категорией жанра [Рябиничева 2017; Октябрьская 2017; Морева 2021].

По итогам последнего десятилетия развития науки о Маяковском представляется несколько тревожной возникающая вновь и уже знакомая нам по литературоведческим устремлениям 30-50-х гг. XX века (пусть и качественно трансформировавшаяся) тенденция подмены попыток *целостного* изучения философской многоаспектности и полигенетической сложности наследия Маяковского описанием сугубо *частных* элементов его

поэтики (жанровой специфики, отдельных мотивных или сюжетных комплексов, особенностей стиля и поэтического языка). Специфика ряда изданий последних лет фиксирует интерес к описанию поэтики автора совокупно с восстановлением историко-культурного контекста современной ему эпохи [Сарычев 2018; Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века 2008; Терехина 2018; Харджиев 2006]; к осмыслению фактов его биографии [Быков 2017; Катанян 2007; Сарнов 2007; Скорятин 2009]; к составлению антологий из свидетельств современников, которым таким образом будто предоставляется право сказать о Маяковском напрямую и безотносительно призмы любых идеологических трансформаций [Владимир Маяковский. Pro et Contra 2006; Владимир Маяковский. Pro et Contra (Т.2) 2013; Роман Якобсон 2012]. Значителен и актуален опыт изучения российскими учеными наследия Маяковского с позиции описания его места в мировом *культурном* пространстве [Терехина, Михаленко 2018].

Представляется, будто наука о Маяковском заново (не отмежевавшись от достижений советского литературоведения, но воспринимая их объективно и хладнокровно), на более глубоком уровне накапливает исследовательский материал для попыток дальнейших, комплексных подходов к осмыслению его творчества. Одновременно с этим остается открытым самый главный вопрос: каково объединяющее начало поэтики Маяковского, делающее одновременно возможным до- и постреволюционное творчество? На каком уровне возможно восстановить единые смыслообразующие компоненты его поэтики, определяющие целостность творческой эволюции независимо от различия ее видимых проявлений? Предлагаемый нами ответ таков: на уровне *мифотворческого* осмысления его наследия, предопределяющего выстраивание на первый взгляд разрозненных (либо сложно восстановимых) элементов поэтики в целостную *неомифологическую* структуру.

Степень разработанности темы диссертации. В той или иной степени с поиском мифотворческого в поэтике раннего Маяковского соотносим ряд работ. В контексте наших размышлений интересны кандидатские и

докторские исследования, посвященные осмыслению антропоцентрического начала в ранней поэтике Маяковского [Скрипка 2004] и художественной космогонии автора [Полехина 2001], а исследовательское внимание к «интеллектуальному контексту эпохи» [Кацис 2002] позволяет значительно расширить представления о «творческих взаимодействиях автора – и с русской и зарубежной классикой, и с явлениями современной ему действительности» [Ушаков 2008: 23].

Для направления наших рассуждений значительны исследования, посвященные поискам в поэтике Маяковского мифопоэтического, философского и метакультурного [Климов 2006; Юрасова 2008], а также связанные с осмыслением наследия Маяковского относительно основных культурных доминант Серебряного века [Алфёрова 2009; Култышева 2007; Покотыло 2008; Фадеева 2006]. Соотносимы с частными вопросами наших рассуждений и докторские диссертации, посвященные рассмотрению основных исторических вех эпохи в контексте их влияния на специфику развития культуры Серебряного века: исследование художественно-философского осмысления Первой мировой войны в русской поэзии 1914-1918 гг. [Герасимова 2013] и образов смерти в поэтике Серебряного века [Иванова 2021]. Не могут не быть восприняты нами и некоторые основополагающие идеи советских литературоведов, подошедших к исследованию наследия Маяковского с культурфилософских позиций, особенно мысль А.М. Абрамова о том, что Маяковский – это «художник, область деятельности которого – человековедение» [Абрамов 1955: 5].

Смежным с направлением нашего исследования темам посвящены работы В.Н. Альфонсова, Л.А. Аннинского, Г.А. Белой, Д.А. Бестолкова, М.Я. Вайскопфа, А.И. Ваксберга, С.Г. Ванюшкиной, Н.А. Даниловой, К.Н. Дубровиной, В.Н. Дядичева, Т.А. Жирмунской, Р.А. Ибрагимова, Е.В. Ивановой, И.Ю. Иванюшиной, А.Г. Коваленко, Е.Н. Колмогоровой, К.М. Комарова, Н.Л. Лейдермана, К.А. Медведевой, Ю.С. Моревой,

М.Ф. Пьяных, А.Г. Сакович, Д.Н. Склярова, Р.С. Спивак, И.А. Спиридоновой, В.Н. Терехиной, Т.А. Терновой, Г.В. Филиппова, Д.Ш. Ханнановой и др.

Особую ценность для нашей работы представляют диссертации Т.В. Давыдова «Дионисийское начало в ранней лирике В.В. Маяковского» [Давыдов 2006] и Д.Ю. Шалкова «Библейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912–1918 годов» [Шалков 2008], содержание которых посвящено исследованию специфики культурфилософской составляющей поэтики Маяковского. Вместе с тем диссертации Давыдова и Шалкова не исчерпывают, а лишь намечают направление и содержание нашего исследовательского поиска, основанного на соотнесении дионисийского и христианского в области сложноструктурированных неомифологических построений.

Неомифологические тенденции – свойство всей мировой литературы XX века (и русской литературы как части мирового литературного процесса), следствие «повышенного внимания к микрокосму человека» и стремления анализировать «самоценность... индивидуальной судьбы» человека соотносимо с внешней реальностью, которая лишь «враждебна личности» и «продуцирует трагизм её существования» [Основные направления в мировой литературе XX века 2003: 4, 5]. Если «для мифологического видения характерно принятие реально неосвояемых и непостижимых явлений в качестве существующей данности, то неомифологический вариант втягивает в свою орбиту культурологический аспект интерпретации реального мира» [Там же: 12]. «Магический реализм» Г.Г. Маркеса является «органичным соединением в единый узел колумбийских мифов и литературных неомифов» [Там же: 331]; мировидение А. Камю имеет «мифо-синкретический характер» [Там же: 172]; психологический роман М. Пруста есть логика «омифотворенного» бессознательного [Там же: 16]; «современная одиссея» Д. Джойса [Там же: 6] есть неомифологическое сопряжение различных сюжетно-мотивных пластов, реминисцентно считываемых на разных уровнях

и обеспечивающих «двойную и даже тройную» символику романа [Там же: 111].

«Мифологическое мышление при всей своей исторической конкретности обладало общим для искусства на первых этапах развития качеством синкретизма, своего рода универсализмом», а миф можно считать «произведением искусства, которое мыслилось и функционировало не как художественный вымысел, а как точное описание некоей высшей “реальности”» [Мущенко 2008: 11]. Исследования, посвященные проблемам соотношения реального и мифологического, разнообразны и многочисленны [Барт 2008; Борунов, Шерчалова 2021; Бультман 2004; Ерёменко 2001; Жбанков 1998; Козубовская 2011; Кривонос 2008; Леви-Строс 1985, 1999; Лесных 2009; Мелетинский 2000; Можейко 1998; Осаченко 2011; Шлигерская 2005], однако все чаще отдельному самостоятельному осмыслению подвергается явление неомифологизма [Зайнуллина 2004; Лотман 2008; Максимов 1979; Минц 2004; Погребная 2006; Сочивко 2013; Топоров 1995].

Актуальность исследования определяется сформировавшейся на современном этапе развития науки о Маяковском необходимостью *целостного* осмысления его творческого наследия с позиции актуальных подходов. Существующие смысловые лакуны восходят как к эволюционной разновекторности творческой интенции Маяковского, так и к ряду образных, сюжетных, мотивных и хронотопных аспектов его поэтики. Их возможно заполнить, обратившись к исследованию логики антропоцентрического мироустройства, обуславливающего особую роль лирического героя, носителя аксиологических и нравственных доминант, находящихся в диалектическом со- и противопоставлении как между собой, так и относительно специфики онтологического устройства художественного мира. Необходимо определить то общее, что позволяет сосуществовать разным полюсам в контексте единого авторского дискурса.

Цель работы: выявить специфику мифотворчества Владимира Маяковского, определившую полигенетическую структуру неомифологического дискурса его ранних произведений (1912 – 1916 гг.).

Цель работы обуславливает перечень **исследовательских задач**:

1) исследовать соотношение понятий «миф», «неомиф», «неомифологизм», «мифотворчество», определить стратегию их расподобления, восстановить контекст неомифологических исканий в художественных практиках Серебряного века;

2) обратившись к культурфилософскому контексту, осмыслить степень влияния идей Ф. Ницше в области аполлонического и дионисийского на художественные и философские устремления эпохи;

3) рассмотреть и описать специфику дионисийского, важного для неомифологических поисков Серебряного века, определить круг сюжетов и мотивов, потенциально соотносимых с неомифологической преломленностью дионисийского в поэтике Маяковского;

4) описать и выявить дионисийское на внутреннем уровне философско-мировоззренческих устремлений раннего Маяковского, определить и обосновать логику функционирования дионисийского неомифа в пространстве художественных построений поэта, доказать, что дионисийское есть значимая часть полигенетической структуры его мироустроительных интенций;

5) описать и выявить генетически отличные от дионисийского неомифы, соотносимые с ним на уровне взаимообусловленности образного, мотивного и сюжетного уровней (христианский неомиф и инициатический неомиф), рассмотреть особенности их функционирования и уровни восстановимости;

6) определить специфику мироустроительной интенции лирического героя раннего Маяковского, особенности хронотопных доминант и их соотносимость с логикой аксиологической эволюции лирического героя;

7) охарактеризовать круг неомифов, составляющих каркас мифотворческой структуры раннего Маяковского и потенциально соотносимых с логикой его дальнейшей творческой эволюции.

Объект исследования – мифотворчество в ранних произведениях Маяковского.

Предмет исследования – неомифологическая специфика поэтической структуры ранних произведений Маяковского, а также соотносимая с ней логика функционирования и развития образных, сюжетных, мотивных и хромотопных элементов.

Поскольку в центр внимания в этой работе поставлена проблема неомифологизма, детальное комментирование других вопросов, связанных с поэтикой Маяковского, включая ее соотношенность с эстетикой и поэтикой русского футуризма и, шире, с мировоззренческими и поэтологическими идеями авангардизма, выходит за рамки обозначенных нами исследовательских задач.

Материалом для исследования стали лирические, лиро-эпические и драматические тексты Маяковского, созданные в период с 1912 по 1916 гг. Хронологические рамки исследования определяются спецификой развертывания дионисийского неомифа, завершенностью к 1916 г. его мотивного и образно-смыслового оформления.

Методологическую базу исследования составили работы, посвященные исследованиям мифа, мифологического, неомифологического [Барт 1994, 2008; Бультман 2004; Давиденко 2010; Зайнуллина 2004; Иванова 2005а, 2005б; Капустина 2005; Кессиди 1972; Климакова 2011; Ковалева 2015; Козубовская 2011; Колмаков 1997; Леви-Строс 1985, 1999; Лесных 2009; Лосев 1990; Лотман 2008; Максимов 1979; Мелетинский 1976, 2000; Минц 2004; Осаченко 2011; Осипова 2001; Погребная 2006; Пятигорский 1996; Сочивко 2013; С.Д. Титаренко 1996; Топоров 1990, 1995, 2003; Чиндин 2019];

труды, рассматривающие специфику дионисийского, в том числе в контексте различных интерпретаций [Алесенкова 2017; Арефьева 2012;

Видершпан 2017; Воскресенская 2008; Гройс 2001; Демиденко 2015; Деревцова 2016; Диброва 2012; Жердев 2019; Зенько 2012; Ибатуллина 2017, 2020а, 2020б; Иванов Вяч. 1994, 2014; Ирицын 2010; Климов 2004а, 2004б, 2006; Кожевников 2019; Коровников 2001; Косорукова 2019; Крехалева 2013; Кузина 2008, 2013; Кумичев, Гильманов 2013; Кушелев 2015; Лейбель 2006; Лисина 2011; Лобовиков 2005; Локша 2006; Мараготто 1995; Мароши 2005; Мокин, Мокина 2016; Ницше 1990, 2001, 2014; Осинцева 2020; Отто 2016; Перепечина, Матюшова 2019; Ремезова 2017; Сарычев 2019; Селиванов 2008; Синеокая 2009; Слотердаик 2001; Спирова 2018; Степанова 2013, 2016; Сычева 2011, 2013; Сяо 2020; С.Д. Титаренко 2017; Тюрина 1997, 1998, 1999; Фаритов 2016; Цуканов, Цуканова 2017; Юдин 2017];

исследования, посвященные осмыслению христианского, в том числе относительно культурфилософии Серебряного века [Бердяев 1923, 1991, 1993, 1994а, 1994б, 1994в; Бестолков 2010; Жирмунская 2006; Кудряшова 2002; Макарова 1993; Пьяных 1993; Сакович 1996; Склярлов 1995; Тернова 2011б; С.А. Титаренко 2005];

работы, исследующие область инициатического и лиминального [Геннеп 1999; Дюркгейм 2018; Тэрнер 1983; Элиаде 1999, 2000, 2001];

а также труды, посвященные анализу наследия Маяковского в контексте актуальных для нашего исследования вопросов [Алфёрова 2009; Герасимова 2013; Давыдов 2006; Дядичев 2002, 2006, 2013; Иванова 2021; Кацис 2002; Климов 2006; Култышева 2007; Полехина 2001; Покотыло 2008; Скрипка 2004; Фадеева 2006; Шалков 2008; Юрасова 2008].

Специфика поэтики раннего Маяковского, являющейся самодостаточной системой, элементы которой находятся в состоянии многоаспектной взаимообусловленности и вместе с тем образуют внутреннюю целостность, обусловила вариативность исследовательского инструментария, использованного для выявления и описания мифотворческих принципов автора. Общее неомифологическое содержание ранних произведений Маяковского предполагает вариативность и, вместе с тем,

имплицитный характер собственного воплощения, обуславливая необходимость комплексного использования элементов различных исследовательских **стратегий, методов и принципов**.

Так, стратегия *системного анализа*, ориентированная на раскрытие внутренней целостности объекта и обеспечивающих его механизмов, на выявление многообразных типов связей между компонентами сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину, зависимую от подхода к творческому наследию автора как к органическому целому, находится в сопряжении с использованием *структурного метода*, основанного на подходе к анализу поэтики автора как совокупности устойчивых отношений, обеспечивающих целостность и единство существующей структуры; это дает возможным рассматривать элементы поэтики Маяковского на уровне включенности их в логику бинарных (или диалектически многоаспектных) оппозиций, а также определять специфику их вариантно-инвариантной соотнесенности.

Сравнительно-сопоставительный метод, включающий в себя *описательный принцип* первичного рассмотрения художественного произведения, важного для определения дальнейших интерпретационных тактик, позволяет выстраивать внутреннюю корреляционную логику значимых элементов различных художественных текстов Маяковского. Принципиально значимым для специфики нашего исследования представляется и *культурологический метод*, позволяющий рассмотреть авторский художественный мир соотносимо с известными культурфилософскими доминантами, предстающими в качестве полигенетических декодировщиков авторских неомифологических построений. Отсюда – и элементы *мифопоэтического подхода*, сводимые к необходимости частного, конкретного прояснения значения той или иной единицы авторской мифотворческой структуры.

Специфика анализа поэтики раннего Маяковского заключается в трудности одномоментной работы только с одним системным элементом,

поскольку каждый из них находится в сложных отношениях взаимообусловленности и взаимного указания. Поэтому наша исследовательская интенция дополняется *методом литературной герменевтики*, важным для восстановления логики взаимосопрежения значимых элементов мотивного, образного, сюжетного и хромотопного уровней, относящихся к разным неомифологическим пластам исследуемого материала, а также для реализации дивинационных интерпретаторских посылок посредством метода понимания (Х.-Г. Гадамер), восходящего к неоднократности «прочитывания» материала до момента достижения интерпретационной ясности (Ф.Д.Э. Шлейермахер).

Обозначенную совокупность исследовательских методов объединяет *неомифологизм* как целостная методология литературоведческого исследования, направленная на обнаружение и воссоздание неомифологической структуры текста. Неомифологизм как методология одновременно и сопрягает частные методы, и доминирует над ними, позволяя обобщить полученные (часто видимо разрозненные) результаты в единую мифотворческую картину.

Научная новизна исследования. Научная новизна исследования, во-первых, состоит в том, что к поэтике Маяковского предлагается новый – неомифологический – подход, который позволяет выявить логику соотносимости ее разноуровневых элементов и воссоздать целостную структуру поэтического дискурса. Во-вторых, новизна состоит в выявлении синтетической и полигенетической структуры неомифологии Маяковского, в которой связи образов, сюжетов, мотивов и элементов хромотопа объединены интенцией развития дионисийского, христианского и инициатического неомифов. Дионисийское у Маяковского исследовано на смысловом уровне, восходящем к специфике архаического мифа о Дионисе, а также к логике его интерпретаций Ф. Ницше и Вяч. Ивановым, оттого становится включенным и в философскую, и в христианскую парадигму. Христианское в поэтике Маяковского выводится за пределы реминисцентно-аллюзивных указаний и

осмысляется на уровне соотнесенности с аксиологическими доминантами лирического героя, а также с направлением его творческой интенции. Инициатическая составляющая эволюции лирического героя раннего Маяковского в качестве самостоятельного значимого элемента выделяется впервые. В-третьих, новизна исследования связана с тем, что неомифологические конструкции, в частности, связанные с лиминальностью и инициатическим неомифом, впервые показаны как инструменты разрешения противоречий поэтики Маяковского и соотнесения в ней разных смысловых полюсов.

Теоретическая значимость диссертации состоит в разработке собственного подхода к осмыслению категорий мифологического и неомифологического, а также их терминологического расподобления. Предложенная субъектно-объектная логика в рассмотрении этих понятий представляется оправданной и перспективной, поскольку расширяет горизонт исследовательских подходов к определению в том числе таких смежных понятий как «индивидуально-авторская мифология», «авторский миф», «ремифологизация», «демифологизация» и проч.

Практическая ценность диссертации заключается в предложении нового варианта осмысления поэтики раннего Маяковского, который в дальнейшей исследовательской перспективе может послужить основой для рассмотрения целостной специфики его творческого наследия. Результаты, полученные в итоге работы, могут быть применены с целью дальнейшего изучения категорий мифологического и неомифологического, актуализации значений дионисийского в контексте направлений современных исследований, осмыслении логики взаимосвязи дионисийского, христианского и обрядового. Полученные результаты также могут найти применение в вузовских курсах истории и теории русской литературы, курсах и спецкурсах по изучению философских доминант Серебряного века, рецепции идей Ф. Ницше в культурфилософской парадигме начала XX века, в

организации научно-исследовательской работы студентов по неомифологическому анализу художественного текста.

Положения, выносимые на защиту:

1. В основе поэтики ранних произведений Владимира Маяковского (1912 – 1916 гг.) лежит мифотворческая интенция. Ее возникновение обусловлено, во-первых, общей направленностью культурфилософских устремлений начала XX века. Им свойственно внимание к категории дионисийского, восходящей к идеям Фридриха Ницше и практике их художественно-христианской интерпретации в контексте русской культурной парадигмы. Во-вторых, мифотворческая интенция Маяковского обусловлена стремлением преодолеть дисгармонию собственного мироощущения, вызванную эмпирическим контекстом эпохи, за счет конструирования отдельного художественного пространства, функционирующего по аксиологически важным для поэта законам.

2. Поэтику раннего Маяковского следует считать неомифологической, т.к. ей свойственно сложное полигенетическое сочетание разных культурных и мифологических контекстов, имплицитно сопряжённых по законам субъектно-авторской творческой воли. Они сформированы в отдельные художественные структуры (неомифы) посредством образного, сюжетного, мотивного и хромотопного переплетения разнородных мифологических пластов и индивидуально-авторских мифотворческих интенций.

3. Поэтика раннего Маяковского антропоцентрична, а основной художественной интенцией является поиск пути к обретению Человека с точки зрения его аксиологической значимости для преодоления эсхатологических характеристик мироздания. Это устремление обуславливает внимание автора к различным вариантам проявления нравственного и справедливого, либо к их значимому отсутствию.

4. Мифотворческая структура ранних произведений Маяковского основана на корреляции трех неомифологических пластов, взаимосвязанных и взаимообусловленных: дионисийского, христианского и инициатического.

Восстановимость и выявление образных, сюжетных, мотивных и хронотопных трансформаций поэтики Маяковского возможны при одновременном учитывании логики функционирования каждого элемента в структуре каждого неомифа.

5. Сочетания дионисийского, христианского и инициатического неомифов находят свое выражение на всех уровнях художественного. Ими обусловлено многообразие вариантов самоидентификации лирического героя и лирических субъектов, логика соотносимости чудесного и обыденного, потустороннего и посюстороннего, сакрального и профанного, духовного и телесного, созидającego и разрушающего.

6. Основой мифотворчества Маяковского является дионисийский неомиф, восходящий как к специфике древнегреческого дионисийского культа, так и к особенностям его культурфилософских интерпретаций в контексте эпохи. Выраженный имплицитно, дионисийский неомиф, тем не менее, обуславливает специфику всех основных характеристик лирического героя и художественного хронотопа, фиксируя диалектику дионисийского и аполлонического на различных художественных уровнях как со- и противопоставление дисгармоничного и гармоничного, разъединенного и целостного, надындивидуального и личностного. Таким образом, дионисийский неомиф возводит диалектический конфликт аполлонического и дионисийского на уровень одного из фундаментальных элементов ранней поэтики Маяковского.

7. Христианский неомиф, эмпирически выявляемый на реминисцентно-аллюзивном уровне, однако функционирующий в области смысловых и аксиологических трансформаций, возводим к логике предлагаемых поэтом метафизических решений проблемы недостижимости мировой гармонии и связан таким образом с диалектикой хаотического воздействия Мировой Воли и свободой трансцендентальной творческой интенции. Инициатический неомиф, с одной стороны, выступает в качестве организующего начала для ряда сложносоотносимых элементов поэтики раннего Маяковского и

специфики их трансформаций; с другой стороны, выводит в область достижимого дионисийско-христианскую устремленность лирического героя к преодолению мировой и личной лиминальности.

8. Таким образом, неомифологическое сопряжение дионисийского, христианского и инициатического позволяет мифотворческой интенции раннего Маяковского реализовать потребность в конструировании художественного пространства, открытого направлению дальнейших антропоцентрических поисков поэта, что, помимо прочего, позволяет рассматривать предложенную неомифологическую структуру как фундаментальную при будущих подходах к изучению целостной творческой эволюции Маяковского.

Апробация работы. Исследование поддержано грантом Российского фонда фундаментальных исследований (конкурс на лучшие проекты фундаментальных научных исследований, выполняемые молодыми учеными, обучающимися в аспирантуре, проект № 20-312-90016, 2019–2022 гг.). Апробация работы проводилась в ходе докладов на 11 научных конференциях, в числе которых – две зарубежные, три международных, пять всероссийских (в т.ч. с международным участием), одна – Воронежского государственного университета. Результаты исследования отражены в 15 научных публикациях, четыре из которых опубликованы в изданиях, входящих в перечень ВАК, одна – в издании, входящем в международную систему цитирования Web of Science, одна – в международной коллективной монографии.

Изложенную стратегию исследования отражает **структура** диссертации, которая включает введение, три главы и заключение.

Первая глава посвящена разработке понятийного аппарата исследования, определению логики соотносимости понятий «миф», «неомиф», «неомифологизм», «мифотворчество», описанию неомифологических художественных поисков начала XX века, осмыслению рецепции «дионисийских» идей Ф. Ницше в контексте культурфилософской мысли Серебряного века, описанию специфических свойств «дионисийского»,

соотносимых с особенностями архаического мифа о Дионисе, в т.ч. в контексте исследований Вяч. Иванова.

Вторая глава работы посвящена исследованию антропологических неомифов в поэтике Маяковского. Исследуется сюжетно-мотивная специфика дионисийского неомифа, его доминирующее значение по отношению к другим неомифам. Прослеживается логика восстановимости христианского и инициатического неомифов, описывается их значимость в определении направления аксиологической эволюции лирического героя.

Третья глава работы посвящена реконструкции неомифологической модели мира раннего Маяковского. Исследуются различные варианты неомифологических проекций поэтического хронотопа, выводимые из логики функционирования дионисийского, христианского и инициатического неомифов. Описывается соотношенность чудесного и обыденного, потустороннего и посюстороннего, выводимость их аксиологии из специфики неомифологического мироустройства.

В заключении диссертации обобщаются результаты проведенного теоретического и практического исследования. Библиография работы содержит 485 наименований.

ГЛАВА 1. ЛИМИНАЛЬНОСТЬ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОГО

1.1. Мифологическое и неомифологическое: теория, практика, эволюция

1.1.1. Эволюция и соотносимость понятий

Одной из важнейших характеристик любой рубежной эпохи – особенно эпохи, рубежной буквально, исторически – является лиминальность мировосприятия, которая выражается в том, что индивид воспринимает себя и «размыто», и дезориентированно, и в странной позиции «ни здесь ни там», и в не менее странном статусе «ни то ни сё» [Тэрнер 1983: 169]. Это обуславливает его непринадлежность и ничейность, вынуждает и смириться (даже если бороться) с шаткостью собственного положения, и искать иные точки опоры, часто находя их в самых древних культурных кодах.

На «архаических формах ментальности» базируются миф и мифологическое как элементы особого, «сакрализованного» [Жбанков 1998: 431] типа культуры с его надындивидуальной (в классическом понимании) значимостью и структурной замкнутостью. Их независимость от переломной эпохи с её противоречиями и несостыковками и от самой личности, потерянной в многочисленных рубежах, обуславливает способность стать одной из устойчивых систем координат, с которой культура и человек могут себя соотносить – и от которой возможно оттолкнуться.

Мифологическое взято на вооружение художественным и философским сознанием рубежа XIX–XX веков потому, что оно предположительно способно гармонизировать мир и объяснить его законы и является одним из немногих способов борьбы с ощущением лиминальной неустойчивости человеческого существования. Не стоит забывать, что начало XX века – это и «травматический опыт войн, революций и диктатуры», который «заставляет культуру искать безопасности в мифическом мировосприятии» [Сочивко

2013: 13], и модернистская (восходящая и к христианской догматике, и к философии Ф. Ницше) идея о вечном повторении, и совокупность эсхатологических предощущений во всей их многоплановости.

Обращение русской литературы к мифологическому сознанию – неоднократное культурфилософское явление, которое и на рубеже двух тысячелетий не теряет своей актуальности – лишь приобретает иную форму воплощения.

Культурфилософский рубеж XX–XXI веков вписан уже в аксиологическую относительность постмодернистских категорий и семиотических моделей, и его задача – говорить о проблеме соотношения реального и ирреального, первичного и вторичного, рационального и эмпирического. При всей видимой включенности и в исторический процесс, и в политическую конъюнктуру, и в социокультурное развитие мирового сообщества, и в нюансы новой этики «человек современный» остается тем более неосведомленным и лишенным привилегии быть объективным, чем более «глубокого» уровня информационного насыщения он достигает. Реальные проявления современности и истории продолжают восприниматься им как иррациональные, а существующая модель мира продолжает нуждаться в мифологическом основании – с той лишь разницей, что объектом моделирования становятся не силы природы, а механизмы общественного устройства [Лесных 2009: 111-112].

Так, взаимодействие культурного и мифологического – процесс длительный и лишь на самом активном этапе своего существования затребовавший почти полтора века. При этом остается непроясненным в полной мере, какой именно способ взаимодействия с мифологическим избирает и культура в целом, и литература в частности в зависимости от направления ее развития. Отчасти отсюда – и существующая неоднозначность терминологии, связанной с категорией мифологического. Представляется необходимым ответить на вопрос, какими понятиями следует оперировать

литературоведению – и (что более важно!) в какой степени они соотносимы друг с другом.

Начало монографии Г.П. Козубовской [Козубовская 2011] наглядно фиксирует существующий плюрализм понятий, восходящих к термину «миф»: исследователь не формулирует собственные определения и лишь дает обширные сноски [Козубовская 2011: 4-5], отправляя читателя к обширности существующих подходов. М.В. Ерёменко указывает на необходимость расподобления терминологического множества, а также выстраивает и комментирует оппозицию миф / неомиф [Ерёменко 2001: 18-24]. Важности разведения понятий «мифологизм» и «неомифологизм» посвящено несколько параграфов первой главы докторской диссертации Я.В. Погребной [Погребная 2006: 29-141].

Поиск наукой о литературе новых путей своего развития привёл к разрастающемуся терминологическому множеству, когда «давно известные компоненты художественного целого и методы его препарации» переименовываются бесконечно, что вызывает «усталость» литературоведения от «собственного всезнания и изошренности» [Петрова 2001: 6]. Множество терминов не может не породить и полисемантичность их толкований. Необходимость «отрефлексировать терминологический инструментарий» утверждается И.О. Шайтановым [Шайтанов 2005: 130], который сравнивает понятийный плюрализм с энтропией в сфере гуманитарных наук. В разных работах мы, действительно, наблюдаем разговор об одних и тех же явлениях – но на разных терминологических языках, когда, к примеру, под неомифологизмом подразумевается то постмодернистский инструментарий, то мировоззренческий феномен начала XX века, то панмифологические тенденции в культуре всего XX века, то сюжетные интерпретации античного мифа.

Основная причина такого рода смысловой путаницы – существующая практика использования терминов как рабочих определений без ясного эксплицирования их значения. И если в случае с общепринятыми

литературоведческими терминами чрезмерное увлечение их толкованием может представляться избыточным, то в случае с понятиями, значение которых сформировано неокончательно, – скорее, необходимым.

Сама по себе существующая сегодня проблема соотнесения значений именно этого рода терминов свидетельствует об онтологической важности связанных с ними культурологических явлений не только в области научного знания, но и за его пределами. Наша задача – предложить собственный вариант их терминологического расподобления. В качестве одной из наиболее продуктивных, с нашей точки зрения, стратегий мы избираем различение понятий относительно заложенных в них установок субъектно-объектных отношений.

Ментальность архаического мифа связана с коллективными представлениями, а не личным опытом человека [Мелетинский 2000: 24]. Он – форма «целостного массового переживания действительности» [Жбанков 1998: 430], он исключительно самостоятелен, замкнут структурно и устремлен к созиданию отдельного пространства, которое (внутри самого себя) упорядочивает хаос реальности.

«Наделенный... внутренней гармонией» [Зайнуллина 2004: 3], миф архаический – это объект, мыслящий сам себя, потому что «мифы мыслят в людях без их ведома» [Леви-Строс 1999: 20]; это разум, оставшийся лишь наедине с собой, потому что обладает собственной ценностью [Барт 2008: 275]; это условная «вещь в себе». Коллективная форма «создания» такого рода мифа приводит к фактическому отсутствию фигуры автора, «размноженной» до бесконечности (а когда мы говорим «все», мы подразумеваем – «никто»). Нет у архаического мифа автора еще и потому, что в момент самого первого «рассказывания» он уже *откуда-то* известен нарратору, он и есть – рассказанная история, независимая от формы, человека и его языка. Он сам – язык, причем самого высокого уровня [Леви-Строс 1985: 187].

Одна из важнейших пространственных характеристик такого мифа – его принципиальная завершенность, основанная и на хронотопной закрытости, и

на бесконечной повторяемости событий и воспроизведении уже некогда свершившегося, что воспринимается как единственно возможное движение [Жбанков 1998: 430]. Это не только «вещь в себе», но и «объект в себе», потому что не нуждается ни в субъекте, ни во взгляде на себе подобных. При всем плюрализме собственных вариаций (которые, в силу архаичности, фактической предзаданности, уже осуществленности, – неизменны), такого рода миф – система замкнутая, подверженная энтропии и, как следствие, смерти – моменту, когда в миф перестают верить.

Мифология – это «своеобразная форма проявления мировоззрения древнего общества», «фантастическое отражение действительности в первобытном сознании» [Философский словарь 1975: 248]. Она семиотически вторична, ведь для архаичного человека выступает лишь дешифровщиком явлений, их толкователем и системой, способной их упорядочить. Тем не менее, мифология в ее архаическом понимании оказывается сильнее сознания древнего человека и будто не нуждается в адресате. Она есть второй мир, который не принадлежит ни отдельному человеку [Зенько 2012: 62], ни общественному сознанию. Её замкнутость существует в том числе и по причине функционирования собственных законов, объективных только внутри мифологической системы. Эти законы не сопряжены с направлением и темпом развития человечества. Архаическая мифология оказывается отчужденной от человечества – и, пусть и самодостаточная в собственной глубине, со временем становится лишь разговором о прошлом, когда-то надевшем маску всезнания, застывшем в мраморных скульптурах и превратившимся в «остатки древнего сонного сознания человечества» [Волошин 2007: 9].

О прошлом принято вспоминать и искать в нём истину – особенно в рубежные эпохи с их одновременной разрушительностью и созидательностью. Очень часто прошлое само вторгается в наше сознание, иногда подсказывая выход, иногда удушая множественностью сожалений и альтернатив, бывших перед нами в момент любого решения. Миф, уставший без постоянного

слушателя и почитателя, но всё ещё всемогущий и потому способный говорить и убеждать, из области мифологической архаики переходит в плоскость культурного мифологизма.

Мифологизм называют определяющей чертой XX века. Он трактуется исследователями и как мироощущение конкретной художественной эры, и как художественный приём безотносительно принадлежности эпохе и направлению. Его основополагающая интенция – «воскрешение» уже существующего пласта архаико-мифологических и культурных сюжетов, образов и персонажей на новой, художественной почве. Мифологическое продолжает существовать независимо от воспринимающего субъекта и практически обособленно от человеческого сознания, только теперь «оживает» в художественном пространстве, приходя в него подчеркнуто самостоятельно, по *своей* воле, чтобы моделировать *собственный* мир сконструировать некую «*иную* реальность, претендующую на то, чтобы действительно существующую заместить» (курсив мой. – *Е.С.*) [Тернова 2000: 110].

Мифологизм как мироощущение – это функционирование в общественном сознании существующих мифологических концептов. Важно отметить, что в качестве исходно мифологического при этом воспринимаются и архаические, и культурно-социальные мифы, если они устоялись в культурном пространстве и закрепились в исторической памяти с определенным набором присущих им характеристик.

Как приём мифологизм – это функционирование мифологического в художественном произведении. Миф в таком случае «воплощается» в тексте вместе с органичным ему «набором» значений и смыслов. В этом смысле показательна для нас следующая исследовательская формулировка: «Мифологизм – *проникновение* элементов мифа в литературу» (курсив мой. – *Е.С.*) [Короткова 2021: 16]. Миф «*вторгается*» в художественное пространство извне; ставший, на первый взгляд, объектом изображения, на

поверку он продолжает доминировать над субъектом любого рода – и над реципиентом, и над авторским сознанием.

Как художественному и мировоззренческому явлению мифологизму сопутствуют процессы де- и ремифологизации. Понятие «демифологизация» изначально принадлежит парадигме христианского мировоззрения и связано с недоверием человека к любого рода «мифологической речи»; недоверие это нарастает тем сильнее, чем хронологически дальше в прошлое уходит «мифическая картина мира», а любая «мифологическая речь» воспринимается все более и более недостоверно [Бульман 2004: 7-8].

Изначально демифологизация – это критика новозаветной мифологии вплоть до устранения ее мифологизированных смыслов и ее новая критическая интерпретация, экзистенциально-ориентированная на «немифологически мыслящего человека» [Бульман 2004: 15-17]. Проявления потустороннего в посюстороннем в демифологизированном пространстве воспринимается теперь не как чудо, а как «парадокс присутствия» (курсив мой. – Е.С.) [Бульман 2004: 40], и пласт мифического повествования выходит в область исторических обобщений.

Литература также подвержена процессу демифологизации; относительно категории художественного это – аналогичный процесс «разрушения стереотипов мифопоэтического мышления, утративших свою “подъёмную” силу» [Топоров 1995: 5]. Миф в тексте воспринимается теперь как объективированное «чужое сознание» [Осаченко 2011: 65], требующее если не уничтожения или развенчания, то расколдования. Миф начинает пониматься именно как *чужое*, изначально чуждое и потому не подверженное субъектному присвоению.

Процесс демифологизации осуществляется после «уничтожения» мифа, которое, означая потерю конкретным мифом мироорганизующей способности, между тем предваряет появление на его месте новых установок, на поверку – тоже сакрализованных. Процесс ремифологизации функционирует в иной ситуации: не после «конца» мифа, а «внутри» него.

Ремифологизация – это использование существующего в культуре мифа в дистанцированной от времени его создания эпохе [Тернова 2000: 111], его «восстановление» [Осаченко 2011: 65], но отнюдь не качественная трансформация. «Становление Нового Мифа» – лишь видимое, а сам миф функционирует в своем *«исконном»* понимании» (курсив мой. – *Е.С.*) [Жерносенко 2013: 358], даже если и «на почве новой реальности» с использованием «её действующих лиц и элементов» [Тернова 2000: 112].

Ремифологизированные элементы остаются объектными составляющими художественного текста, они – как и прежде – не связаны с фигурой автора, проецируются в художественное пространство извне и сохраняют логику собственного существования. Автор, безусловно, может перестраивать мифологический сюжет или образ, но *сам* он так и не будет вписан в эту мифологическую структуру, не будет ей органичен, не станет мирозидателем и демиургом – лишь протоколистом и созерцателем. Ремифологизация – только попытка «сделать миф реальностью современности» [Рылова 2010: 102], актуализировать его, сделать «рамой» для «упорядочивания материала, отобранного историей» [Рылова 2010: 103], хотя в литературоведении под ремифологизацией часто понимают очень широкий спектр смежных между собой явлений – от использования отдельных мифологических образов и сюжетов, в том числе в виде стилизаций и вариаций, до «авторских мифов» и панмифологических тенденций [Лесных 2009: 111].

XX век – эпоха социальных религий и их жрецов, новых мифов и мифотворцев. Ее направление развития – выверенное следование новым канонам и заповедям, а отправной точкой становится «жизнестроительная идея» (курсив мой. – *Е.С.*) [Никонова 2011: 11], стремление к преобразованию, «перевыстраиванию» «живой жизни». XX век часто понимается как отдельная, новая эра в истории литературы, основанная на мифологическом типе сознания, пришедшая на смену реализму века XIX [Максимов 1979: 4-5] и сложно соотносимая с его наследием [Минц 2004: 60].

Модернизм осмыслял миф как первочастицу человеческого мировоззрения, а искусство воспринималось как форма «постижения мира и его *сотворения*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Шлигерская 2005: 201]. С этой точки зрения явления архетипического, мифологического и символического воспринимаются как «высший класс универсальных модусов бытия» [Топоров 1995: 4]. Однако «мифотворчество XX столетия характеризуется не только интересом к классическому мифу, но и созданием *авторами своей оригинальной мифологической структуры*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Зайнуллина 2004: 12], а «поэтический миф нового времени – это построенная с помощью *авторской* фантазии моделирующая “вторая действительность”, взятая в метаисторическом плане или превращенная в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории» (курсив мой. – *Е.С.*) [Максимов 1979: 6].

Так, «миф нового времени» – *неомиф* – иной по своей интенции. Он тоже апеллирует к элементам архаического сознания и утвержденным в культуре социальным мифам, но качественно иначе. Это не тот миф, что «пробуждается» и ищет реципиента только затем, чтобы вторгнуться в его сознание; ищет автора, чтобы его рукой «воскресить» себя в новой культурной реальности; «прорывает» громаду лет весомо, грубо и зримо, вторгаясь в современность через единственное пространство, где в него еще могут поверить – через художественное, – но оставаясь при этом существовать в привычных условиях и смыслах. Такой миф остается чуждым ткани произведения, ощущается швом, а не одной из множества нитей.

В центре неомифологического текста – не внешний мир, не сама космогония и её ритуальное воспроизведение, а «именно положение *субъекта* в мире, созданном и упорядоченном космогоническим мифом» (курсив мой. – *Е.С.*) [Погребная 2006: 79]. Поэтому в неомифе все воспринимается исключительно по отношению к «собственному космогоническому мифу *творящего* неомифологического *сознания*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Погребная 2006: 80-81], которое обретает статус первоэлемента и первопричины. В нем,

а не в чем-либо извне, – и миростроительная интенция, и способность «оживлять» художественное пространство, приближать его к реальности, к симбиозу правды и вымысла, парадоксальным образом возрождая «самые архаические качества мифа» [Погребная 2006: 83].

Автор является создателем неомифа – но и одновременно его участником [Погребная 2006: 89]. Неомиф всегда исходит от субъекта – от творящего художественного сознания. Это представляется нам его основополагающей характеристикой. Даже обращаясь к элементам архаического мифа, неомиф перестраивает логику взаимосопрежений мифологических элементов, отталкиваясь от авторской интенции и важности «местоположения» лирического или ролевого героя в выстраиваемом мире. Архаика уже не является объектом, исключительно внешним для изучения и осмысления, и поэтому нуждается в антропоцентрическом толковании – через мировоззрение современного художника, идентифицирующего через архаическое и мифологическое, в первую очередь, себя. *Миф – объектен, неомиф – субъектен*. И само его появление в культуре XX века, помимо прочего, дополнительно доказывает важность антропоцентрического подхода к анализу аксиологии художественного – в чем, однако, искусству XX века часто отказывают [Петрова, 2001].

Неомиф выстраивается соразмерно особенностям мироощущения автора – сознательно или бессознательно (на наш взгляд, субъектность и осознанность неомифа – не обязательно предполагающие друг друга обстоятельства). Неомиф обращен к имеющемуся культурному опыту, но воспринимает его лишь как *материал* для собственного мифотворчества. Одно из важных, с нашей точки зрения, отличий неомифа от мифа – в «наглядности» его проявлений в тексте. Как правило, миф явлен в тексте показательно; один из способов его появления – реминисцентно-аллюзивные отсылки, если они однозначные, относительно легко опознаваемые и прямо указывают на миф-источник; иной – «перепроговаривание» известного сюжета, также распознаваемое и подробное; третий – выстраивание системы

персонажей как мифологических двойников, иерархически расположенных относительно друг друга и с той или иной мерой «четкости» следующих, как правило, *одному* мифологическому канону.

Неомифологическое художественное пространство иное. Оно выстроено автором и поэтому свободно в вариантах собственного бытия. В нем «отчетливо выделяются два слоя – один, достаточно точно передающий содержание известных источников фольклорного и мифо-ритуального происхождения, и другой – “авторский”», который «одновременно выступает и как некая соединительная ткань между этнографически “подлинными” частями... и как мотивировка тех или иных элементов “подлинных” мифологических фрагментов, всегда сильно разреженных содержательно и нередко остающихся темными» [Топоров 1990: 63].

Одна из важнейших неомифологических характеристик – основанность на сопрягаемости нескольких мифологических пластов, каждый из которых выступает в роли «шифра» и по-своему раскрывает значение изображаемого. Поэтому неомифологические образы в такого рода произведениях всегда многозначны и гетерогенны, а самому неомифологическому тексту присуща сложная полигенетичность (термин В.М. Жирмунского), полисемантичность, поликультурность, даже металитературность [Минц 2004: 74].

В неомифологическом тексте часто нет прямых номинаций либо указаний на культурно-мифологические источники. «Пропущенный» «через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому» [Максимов 1979: 5-6], неомиф вербализован в гораздо меньшей степени, чем миф, а главным способом его восстановления и функционирования становятся мифологемы или реминисценции, но предельно свернутые и даже неразличимые при первичном восприятии [Минц 2004: 75]. Неомиф часто «вплетается» в нарративную ткань текста настолько, что поддается восстановлению только на мотивном уровне и потому даже (с нашей точки зрения) не всегда может быть осознаваем автором, если является порождением эпохи и сопряжением смыслов, «витающих в воздухе», которые

транслируются автором невольно, пронизывая само пространство истории и культуры.

«Зарождение» неомифологизма как особого культурного феномена [Минц 2004: 60] как раз и произошло эпохально-определенно – в парадигме модернистского мировоззрения, культурфилософия которого связана с идеями Р. Вагнера и Ф. Ницше, предопределившими попытки художников создавать «авторские мифы» в их нарочитой мифологизированности и «отходе от бытовой эмпирии, от чёткой временной или географической приуроченности» [Лотман, Минц, Мелетинский 2008: 596]. Наиболее подробно и многоаспектно неомифологизм описан применительно к поэтике символистов [Сочивко 2013], хотя мы убеждены, что поэтика футуризма в не меньшей степени философична и устремлена к мифотворчеству – и не только в области лингвистических новаций.

Неомифологизм в описанном модернистском варианте своего бытования часто приравнивается к понятию «мифотворчество» [Можейко 1998: 433], а неомиф – к термину «индивидуально-авторская мифология», под которым подразумевается авторский дискурс, функционирующий по собственным художественным и миростроительным законам [Якобсон 1987: 145-147]. Между тем индивидуально-авторская (по Якобсону) художественная структура не всегда содержит элементы неомифологического, которое все равно – не чисто-авторское, а восходящее (пусть и с сопутствующими трансформациями) к культурно-социальному мифологическому опыту. Во избежание смысловой путаницы, мы считаем необходимым предложить собственные формулировки понятий, составляющих основу терминологического аппарата нашего исследования.

Понимая под *неомифологизмом* (как художественным явлением) **принцип выстраивания художественного дискурса, который включает в себя сложное полигенетическое сочетание разных культурных и мифологических контекстов, имплицитно сопряжённых по законам субъектно-авторской творческой воли, под термином «неомиф» мы**

подразумеваем целостную художественную структуру, выстроенную посредством образного, сюжетного и мотивного переплетения разнородных мифологических пластов и индивидуально-авторских мифотворческих интенций, а также значимый элемент такой художественной структуры, восходящий к преломленному авторским творческим сознанием конкретному культурному коду, являющемуся одним из ключевых для восстановления общей логики функционирования неомифологической системы.

Исходя из обозначенного, *мифотворчество* понимается нами как процесс проявления индивидуально-авторской воли, которая подчиняет своей интенции, а также преломляет и выстраивает соответственно собственной аксиологии избранное полигенетическое множество культурных и мифологических кодов. Мифотворчество порождает неомифы, причем ими могут стать исторические, культурные, социальные, биографические и прочие факты, самые разнообразные явления окружающей действительности – в том числе и те, которые изначально мифологизированы не были. Причина этого – в открытости неомифа (в противоположность энтропийной замкнутости мифа архаического), что предопределяет множественность явлений, которые потенциально могут стать элементами мифотворческой авторской структуры.

Так, неомифологизм отличается от мифологизма на уровне предзаданности собственной мифологичности. Диссипативно рассеянные по системе художественного текста, неомифы могут представлять перед исследователем на различных уровнях и в разнообразных воплощениях, что обуславливает, как мы уже указывали, сложность их «обнаружения». Поэтому *неомифологизм*, с нашей точки зрения, существует не только как расширение смысловых возможностей текста путем включения в него реконструированных мифологических элементов, в результате чего мифологическая архаика оказывается и материалом, и средством изображения, и особой формой художественной герменевтики [Кривонос

2008: 123-124]. Это еще и методология литературоведческого исследования, целью которой является обнаружение и воссоздание неомифологической структуры текста.

Подходя к тексту с неомифологической точки зрения, мы смотрим на него дважды: сначала считываем имеющиеся в тексте отсылки на аллюзивно-реминисцентном уровне, «узнавая» тот пласт архаической (и не только) культуры, к которому апеллирует автор, а потом «встраиваем» толкование этих отсылок в контекст индивидуально-авторского дискурса, позволяя коррелирующим неомифам прояснять друг друга. Элементы конкретного мифа, взятого автором для переосмысления, находятся лишь в ряду «многих равноценных объектов изображения» [Минц 2004: 73]. «План выражения и план содержания» в такого рода художественных пространствах «постоянно и характерно меняются местами» [Минц 2004: 74], неомифологическое и раскрывает смысл событий истории и современности, и одновременно само объясняется ими, а смыслы отдельных неомифов, в свою очередь, заполняют лакуны в структурах друг друга.

Неомифологизм как *методология* одновременно и сопрягает частные методы, и доминирует над ними, позволяя обобщить полученные (часто видимо разрозненные) результаты в единую мифотворческую картину. Это ожидаемо расширяет возможности толкования авторской поэтики – причем не только расширяет поле ее смыслов, но и связывает воедино компоненты, на первый взгляд взаимоисключающие друг друга. В исследовании ранних произведений Маяковского неомифологизм как методологическая стратегия и совокупность исследовательских приемов и инструментов, направленных на раскодирование художественного содержания текста [Погребная 2006: 22-23], важен принципиально.

Совокупность христианских, дионисийских, инициатических мотивов, объединяемых в неомифы, поскольку каждый из них – своё пространство, свои метасюжеты и мироустроительные законы, сплетены в тонкую, почти незримую ткань поэтики раннего Маяковского. Неомифологизм как

методология – это способ свести воедино разрозненные (на первый взгляд) тексты-неомифы, проявляющие себя с разной степенью интенсивности и на разных дискурсивных уровнях, способ посмотреть, как плотно сплетена мотивно-метасюжетная ткань, как органично один текст продолжает другой – и одновременно сам является его первоосновой.

Все чаще литературоведением неомифологизм понимается не как культурфилософский феномен или онтологическое свойство литературы XX века, а как философско-методологический приём создания постмодернистского текста [Можейко 1998: 433]. В этом случае неомифологические построения не претендуют на функционирование в качестве глобальной «модели» мироустройства, создаваемой автором [Лотман, Минц, Мелетинский 2008: 598], поэтому неомифологизм в его постмодернистском варианте, на наш взгляд, существенно отличается от неомифологизма модернистской эпохи. Детализируем это различие.

Неомифологизму постмодерна онтологически присуща поэтика «отсутствия»: чувства личности, ценностных доминант, моральных догм. Если модернизм претендует на заполнение аксиологических лакун и в целом ищет справедливый, «правильный» порядок мироустройства, то постмодернизм кроме фиксации и изоцированных в подходах наблюдений ни к чему не устремлен. Постмодернистский неомифологизм сводим к приему, особенностям поэтики, когда «мифологические образы выполняют лишь роль формы, маски», а «художественная структура текста... *деконструирует* устойчивую структуру известного мифа» (курсив мой. – Е.С.) [Зайнуллина 2004: 19]. Такой вариант неомифологизма уместно характеризовать как «мозаичный», поскольку в нем «многочисленные и разнообразные элементы разных мифов» хотя и «образуют... многокомпонентное единство», но, с нашей точки зрения, существуют преимущественно «как разнородные» [Короткова 2021: 7].

Постмодернистский неомифологизм – как и сам постмодернизм – есть в первую очередь игра с реципиентом, совокупность реминисценций и аллюзий,

которые выполняют свою непосредственную функцию, однако не являются элементами авторского мифотворчества в полной мере, поскольку не демонстрируют авторского способа мышления и не претендуют на авторское художественное воплощение. Неомифологизм такого типа невосстановим нарративно, так как существует только в виде «дискурса», чистой парадигматики мотивов, сводимого к корпусу фраз и стереотипов – он не претендует на наррацию, но его нужно (и это предполагается автором) толковать и анализировать [Зенкин 2008: 18-19].

В работах последних лет активно используется понятие «авторский миф», с помощью которого мы и предлагаем отличать модернистский вариант неомифологизма от его постмодернистского аналога. Определенный в исследованиях как «авторская система мифем», получившая текстовое воплощение [Зайнуллина 2004: 11-12], авторский миф является основным строительным материалом при создании постмодернистской художественной системы, в которой работа автора с исходно-мифологическим сводится к его подчеркнутой десакрализации [Зайнуллина 2004: 16].

Пока модернистский неомифологизм трансформирует известное и переосмысляет его с целью создания собственного, авторский миф только «деконструирует устойчивую структуру известного мифа» [Зайнуллина 2004: 19] и сводится к «эмоционально связанному набору фактов», выстроенному автором с целью свободно распоряжаться культурными кодами и вовлечь читателя в постмодернистскую игру, сводимую к «угадыванию» отсылок разного рода и наслаждению этим процессом [Борунов, Шерчалова 2021: 11]. Миф в такой художественной «среде» «утрачивает способность быть описательной моделью, стоящей над реальностью». Ему оказываются чужды и традиционные аксиологические оппозиции, находящиеся в основе модернистского неомифологизма, и авторская интенция встроить себя в мифотворческое пространство. Категория истинности нивелируется и осмеивается, а мифологические элементы зачастую обыгрываются лишь саркастически [Борунов, Шерчалова 2021: 18].

Считаем важным подчеркнуть, что, исследуя поэтику раннего Маяковского в данной работе, мы говорим именно о модернистском «варианте» неомифологизма, который есть и одновременное проговаривание противоречий, важных для автора и его жизнеустройства, и выстраивание своей аксиологии, и поиск личной истины в творимом художественном пространстве, подчинённом логике авторского мировосприятия и законам авторской воли.

1.1.2. Неомифологическое в художественных практиках Серебряного века

Обращение русской литературы Серебряного века к мифологическому – опыт широкий и многоаспектный. Мифологические сюжеты и мотивы, преломленные в поэтических опытах разных авторов, при близком рассмотрении оказываются неомифологическими построениями, коррелирующими друг с другом и обращенными к одного рода источникам. В области нашего внимания – исследования различных вариантов проявления дионисийского кода «с его жаждой растворения в стихии, ощущением космических ритмов страсти и творчества, пониманием житнетворчества как мифотворчества» [Осипова 2001: 162], работающего не только в области символистских поэтических поисков, но и воспринятого поэтикой авангарда, а также тесно сопрягаемого с христианской символикой.

Внимание к дионисийскому прослеживается еще с ключевых элементов поэтики старших символистов. Относительно дионисийско-аполлонического подхода к восприятию античности рассматривается творчество Д.С. Мережковского [Болнова 2015: 200] – к примеру, его стихотворения «Леда» и «Песня вакханок» [Тюрина 1999: 23] и его трилогия «Христос и Антихрист» [Суханова 2012: 185]. В трактатах «Тайна Трех» и «Тайна Запада» Мережковский рассуждает о языческих богинях-матерях, «соответствующих

умирающим-воскресающим богам», а одним из сюжетостроительных образов его текстов является «герой, стремящийся стать богом» [Жулькова 2010: 79].

Поэтические обращения Мережковского к образу Хаоса, коррелирующего с ощущением бессмысленности бытия, «где традиционные человеческие ценности теряют свое значение», возводятся исследователями к дионисийскому мотиву жизни «как вечной игры» и как «бесцельной красоты» [Ковальчук 2010: 100]. Интересен и опыт неомифологического переосмысления Мережковским исторических событий. Антиномия «Христос/Антихрист» в его романе «Петр и Алексей» через уподобление Петра «культурному герою Прометею и олимпийскому богу Аполлону» может быть истолкована как оппозиция «Аполлон/Дионис» соответственно, ведь «Дионис и Христос – оба “страдальцы”», а судьба Алексея встроена как раз в сюжет о «кровавой жертве», которую Петр, «творческий гений, демиург новой России», приносит будущему своего государства [Белоусова 1996: 14].

Неомифологическое и дионисийское исследуется в поэтике В.Я. Брюсова, который в своем житетворчестве «и Господа, и дьявола» хочет прославить [Мусинова 2010: 58]. Брюсов же замечает дионисийство А. Блока, творящего в «двух реальностях» и «балансирующего на грани запредельного, вторгающегося в дионисийские пределы культурного пространства» [Мусинова 2010: 61]. М.А. Лохвицкую современники определяли как «поэтессу восприятий», которая служила «и Аполлону, и Дионису одновременно», в творчестве которой «эллинический культ красоты... сочетался... с восточным сладострастием и “оргийностью”» [Лайне 2019: 338]. Е.А. Нагродская, создавшая роман «Гнев Диониса», интерпретировала ницшевскую идею о двуединстве «эротической и эстетической природы “дионисийского исступления”» и по-своему воплотила «ницшеанский идеал “прекрасного равновесия”» [Лю Инь 2014: 184].

З.Н. Гиппиус утверждала «истинность *интуитивного* начала жизни, красоты во всех ее, даже самых *противоречивых* проявлениях» (курсив мой. – Е.С.) (цит. по: [Лю Инь 2014: 181]). Мировосприятие М. Кузмина помимо

внимания к соотношению феминности и маскулинности [Лю Инь 2014: 181], которое тоже восходит к оппозиции дионисийского и аполлонического соответственно, отмечено «парадоксальным сочетанием античности и христианства в его старообрядческой форме» [Болнова 2016б: 165], а история его Орфея «воспринимается как повторяющаяся в современности» и приближается, таким образом, к дионисийским смыслам [Болнова 2016б: 166].

Значительное место дионисизм занимал в творческой концепции И. Анненского, сопроводившего собственный перевод «Вакханок» Еврипида статьей «Дионис в легенде и культе» и создавшего собственную оригинальную «вакхическую драму» «Фамира-кифарэд» [Тюрина 1999: 23]. Символика аметистов в его текстах также возводится литературоведами к дионисийскому коду, связанному с мифом о «безответной любви Диониса к нимфе Аметис, которая предпочла превратиться в камень... чем разделить страсть преследующего ее бога» [Налегач 2012: 52].

Мифологема рождения и смерти в мифотворчестве К.Д. Бальмонта нашла выражение еще в эссе к программному сборнику «Будем как Солнце» (показательно здесь и его название) и на первый взгляд сводима к солярному коду, однако на проверку оказывается воплощенной в сложной диалектике дионисийской и аполлонической двойственности, которая позволяет поэту раскрыть «свои грани именно в отсутствие света: при “погружении в бездну” стихи Бальмонта заменяют собой солнце» [Бучкина 2010: 63]. Творчество Ф. Сологуба в контексте «дионисического духа» рассматривается на примере романа «Мелкий бес», в котором Передонов, неспособный «чувствовать красоту – природы, искусства, религиозного обряда», – это человек, «явно находящийся» в плену индивидуации [Мокин, Мокина 2016: 396], а полубезумные, находящиеся между наслаждением и болью отношения Людмилы и Саши вместе с мотивами переодеваний, двойничества материнского и женского и проч. есть проявления дионисийского экстатического начала [Тюрина 1999: 23].

В эстетике балагана у Ф. Сологуба – дионисийские мотивы: антиномия красивого и безобразного, грубая телесность, культ тела, танцевальная экстатическая ритмика, в которой «множество индивидуумов способно слиться в единство» [Шевченко 2009: 285, 288]. Дионисийское опьянение начинает выступать как «форма приобщения к соборности» и приближается таким образом к христианским коннотациям, когда в культе Диониса русские символисты увидели «преддверие христианства, его духовные основы» [Шевченко 2009: 288] – именно поэтому «демоническое» у символистов исследователи возводят к «”дионисийскому” экстазу» [Попова 2013: 270], утверждая, что именно «такое понимание “демонического” лежит в основе культуры Серебряного века» [Попова 2013: 271].

Для Серебряного века было важно преодолеть опасность радикального отказа «от поиска гармонии в объективной (исторической, социальной, природной) реальности» [Лейдерман 2010: 615]. Представители модернистского типа культуры, который определен Н.Л. Лейдерманом как «хаографический» [Лейдерман 2010: 507] или «хаотологический» [Лейдерман 2010: 615], были разочарованы в идее о достижимости мировой гармонии [Лейдерман 2010: 615] – но вместе с тем не оставляли попыток «в земном прозреть неземное» [Лейдерман 2010: 616]. Зачастую это осуществлялось посредством сопряжения противоположностей – тем более, что диалектическая суть их «противостояния» этому способствовала.

Так, сочетание дионисийского и аполлонического начал у А. Блока усматривает В.Н. Топоров, утверждая, что тот знал «две гармонии – ясную, светлую, примиряющую аполлоническую и туманную, темную, возбуждающую дионисийскую» [Топоров 2003: 132]. Важнейшими для Блока называют внимание к «восходящему» и «нисходящему» дионисизму, которые суть «любовь-вражда, открывающая катастрофическое состояние мира» и «символика сораспятия... образ Христа – итоговый символ “нищей России”» соответственно [Тюрина 1999: 23].

Замысел и само название задуманной «сонной мистерии» «Дионис Гиперборейский» А. Блока также отправляет нас к ницшеанскому коду, поддерживаемому и мотивом двойничества Диониса и Девы снежных гор [Гроховская 2006: 72], и неутоленным стремлением возвращения к людям в «бесконечную тоску и проклятие» [Гроховская 2006: 74], и сюжетом о «крушении героя» [Сарычев 2019: 9], который, по словам самого Блока, «уходит и силою своей пустой воли уводит за собою всех по извилистому и бесконечному (без отдыха) отныне пути» (цит. по: [Сарычев 2019: 9]). В то же время alter ego Блока не устраивает ни «дионисийская чрезмерность восхождения», ни «нисхождение, грозящее утратой высоты достигнутого идеала» [Сарычев 2019: 10]; лиминальность его положения остается прежней, равно как и дионисийско-аполлоническая двойственность мировосприятия.

Одной из плодотворных является идея о соотнесенности культурных реалий начала XX века с «пушкинской эпохой» [Осипова 2001: 166] в частности и XIX веков в целом. Произведения XIX – начала XX вв. (от Лермонтова до Брюсова) объединяет сквозной образ Пана в его мифопоэтическом единстве «дионисийского и аполлонического мироощущения» [Косяков 2008: 69]. Антропософические идеи Ницше находят в творчестве М.Ю. Лермонтова [Синеокая 2009: 29] и Ф.М. Достоевского [Ремезова 2017: 33]. Поэтика рассказа Л.Н. Толстого «Люцерн» представляет собой систему дионисийских мотивов, связанных с перерождением, Посвящением, состоянием инициации, когда ментальное «освобождение» Нехлюдова происходит за счет возможности «выйти за рамки дуального восприятия, разрывающего диссонансами целостную симфонию жизни», а образ музыканта возводится к дионисийскому коду (одинокость, сиротство, бродяжничество одновременно с полнотой творческих сил, способностью к спонтанному вдохновению и общим состоянием счастья) [Ибатуллина 2020б: 125].

Описание поэтической мифологии А.С. Пушкина развивается в продолжение обозначенной Р.О. Якобсоном мысли о существовании

статуарного пушкинского мифа [Якобсон 1987] и также включает в себя исследовательский комментарий о «двух бесах изображения» и о двойничестве Диониса и Венеры [Роготнев 2018: 18]. В «пушкинской перспективе» (и дионисийско-аполлонической тоже) исследователями анализируется образ блоковского «Исуса», а поэтика Пушкина и Блока разводится в плане их векторной направленности: «Если Пушкин от Диониса через Аполлона стремится к Христу, то Блок от “Исуса” через Диониса как будто влечется к Аполлону» [Сузи 2005: 480].

Яркие мифологические ассоциации возникали в связи со смертью Александра Блока, «роль которого в поэзии Серебряного века приравнивалась к роли Пушкина»: образы двух Александров часто наделялись «солнечной», аполлонической символикой, а их уход из жизни приравнивался к аналогу искупительной жертвы, по-разному трансформируясь в разных поэтиках и контексте христианского мифа, и в категориях мифологического сознания [Осипова 2001: 166-167], в том числе и восходящего к двойственности демиургических и жертвенных ассоциаций, когда «поэт... был не только особой ипостасью демиурга... но и одновременно его жертвой» [Осипова 2001: 167].

Миф о смерти поэта, сплетенный с мифом о поэте-пророке, «взывал» и к новым интерпретациям орфического мифа в творчестве А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Вяч. Иванова, О. Мандельштама, К. Бальмонта, М. Цветаевой и других. Мифопостроительные переосмысления, исполненные философским духом эпохи, приводили том числе к восприятию образа Орфея как синтезирующего начала между аполлоническим и дионисийским – единственного, кто способен «постичь скрытые законы Бытия, сущность мира» [Белова 2010: 66]. В исследованиях поэтики произведений Серебряного века имеют место и рассуждения иного вектора – например, об аполлонической составляющей образа Орфея, ставшего антиподом «дионисийской» Эвридики с ее губительной женской силой вакхического восторга и экстаза [Болнова 2014: 347]; или фактическое приравнивание

Орфея к фигуре Диониса, восприятие его образа как «"земной" эманации Загрея» по причине существования общей цели – «освобождения души от уз материального мира для единения с богом» [Видершпан 2017: 121, 120]. Осмысление образа Орфея частотно и в контексте христианского неомифологического кода, и в области инициатических ассоциаций, связанных с процессом познания истины и «перерождения» в новом качестве [Тырышкина 2020: 79].

Образ Орфея – один из частотных в лирике Марины Цветаевой. Исследование мифологического и неомифологического в ее поэзии – одно из актуальных сегодня исследовательских направлений, в том числе и в области поисков аполлоно-дионисийского кода. Исполненная оппозиций, поэтика Цветаевой тесно сопряжена с «мотивами жизни и смерти, поэта и поэзии, любви и разлуки» [Естехина 2011: 26], а испытание лирического героя смертью не может не привести его в противоположный мир, куда Орфей спускается за своей Эвридикой, – т.е. к умиранию, за которым последует воскрешение. «Цветаева интерпретирует отдельные мотивы мифа об Орфее в “дионисийском” ключе... лира и голова Орфея были выброшены на остров... лиру поместили в святилище Аполлона» [Естехина 2011: 28].

Для мифотворчества Цветаевой характерно соединение библейских, античных и языческих мифологических мотивов [Гадиятулаев 2011: 285]. Родство ее поэтического таланта и мироощущения с поэтиками символистов А. Блока, А. Белого и Вяч. Иванова многими исследователями рассматривается как раз сквозь призму антиаполлоничества, обращенности к образам и мотивам «модернистского дионисийства», «стихийных энергий, иррациональных сил, живущих в человеке и в мире» [Ибатуллина 2020а: 24]. Система образов Цветаевой подтверждает феминно-маскулинную амбивалентность Диониса и Аполлона, их диалектическую сочетаемость [Ибатуллина 2020а: 25], которая обеспечивает «возможность устойчивой гармонии изображенной космизированной реальности» [Ибатуллина 2020а: 26].

Дионисийский код – одна из основ для выявления разного рода интертекстуальных и рецептивных связей между поэтиками авторов Серебряного века: например, для сопоставления поэтики Цветаевой и Белого [Маршалова 2016: 120]. Логика соотнесения аполлонического и дионисийского уже самой Цветаевой позволяет различить мировидение римлянина-Брюсова, Аполлона-Бальмонта, Орфея-Блока и африканца-Диониса-Пушкина [Корниенко 2010: 51-52]. А рассмотрение цветаевского Крысолова как инкарнации Аполлона с совокупностью его античных характеристик позволяет и обратиться к работам М. Волошина и А.Ф. Лосева, и восстановить логику соотнесенности некоторых дионисийско-аполлонических мотивов, и найти в поэтике «Крысолова» смыслы, имплицитные при иных подходах вплоть до их невозможности [Ибатуллина 2017: 22-23].

Вызывает интерес исследователей образная (в т.ч. вещная) насыщенность поэтики Серебряного века. В этом ключе анализируется образ чаши, от Античности до современности пронесший и смысл дионисийского «трансисторического культурного символа» с сочетанием «противоположных начал – жизни (спасения) и смерти (гибели)», и таинство жертвоочистительных христианских сюжетов [Руднева 2017: 69-70]. Сопрягаемы с аполлоно-дионисийским кодом традиционные для поэтики Серебряного века оппозиции – и одновременно с этим не менее показательны в контексте наших рассуждений сочетаемы они и с кодом христианским [Осипова 2001: 168]. Например, образ обезглавленного героя у Н. Гумилева, А. Блока, В. Ходасевича, М. Цветаевой и др. восходит одновременно и к архаической судьбе Диониса, и к христианскому мотиву усекновения головы Иоанна Предтечи [Осипова 2001: 168].

Частотность образа «зверя» в поэтике Серебряного века восходит к самой концепции «времени, века, судьбы, когда неизменное присутствие низового, хтонического начала» при воссоздании хронотопных доминант было помимо прочего воспринято как «дикое, чудовищное, хищное,

подчиняющееся только слепым инстинктам, убивающее духовность» [Осипова 2001: 175]. В анималистических образах нашли свое отражение «бесовское, дьявольское, хтоническое» [Осипова 2001: 175]. Отдельная и важная для контекста наших рассуждений вариация «звериного» образа – определение его как «загнанного» одновременно с педалированием его антропоцентрического начала и корреляцией с судьбой человека, поэта, художника, в котором заключена борьба хаотического и космического (В. Брюсов, Н. Асеев, Б. Пастернак, А. Ахматова, О. Мандельштам) [Осипова 2001: 176]. К этому же феномену вмешательства хтонического и потустороннего восходят разного рода трансформации человеческого тела (С. Есенин, М. Цветаева, Н. Заболоцкий, Н. Гумилев); все из отмеченных интерпретаций восходят к различным вариантам проявления дионисийского мифа и разноликим эпифаниям Диониса.

Показательна устремленность литературы Серебряного века к особому рода сочетаемости разных пластов лирических и лиро-эпических повествований, когда во многих текстах выделяется «два плана: *автобиографический* (связанный с аспектом личного переживания собственной жизненной ситуации, чем определяется исповедальность) и условный, *мифотворческий* (втягивающий в свою сферу все смежные культурные парадигмы и онтологические категории). В результате автобиографизм... становится космичным, авторское Я – равновеликим природе, культуре, вселенной» (курсив автора. – *Е.С.*) [Осипова 2001: 169]. Поэтому в одинаковом ключе авторы подходят к осмыслению разного рода хронотопных характеристик, восходящих к двумерности любого мифологического пространства; отсюда – оппозиции день/ночь, город/загород, потустороннее/посюстороннее, город/мироздание и проч., а «спрессованность» мифологического пространства до объема комнаты, дома, квартиры на поверку расширяется до уровня всей Вселенной [Осипова 2001: 170].

Дионисийское и неомифологическое – это всегда и синтетическое в том числе, несводимое к одному литературному направлению – и даже к одной историко-литературной эпохе, даже к одному виду искусства: вагнеровская концепция *Gesamtkunstwerk*, проявление дионисийского именно в «духе музыки», внимание Ф. Ницше и Вяч. Иванова к проблемам античного театрального искусства обусловили особую сферу «проявления» дионисийского, многовекторность его эпифанического дыхания. Отсюда – поиск дионисийского в области интермедиального, когда «одним из важнейших свойств мифопоэтического видения художника первой четверти XX в. является ориентация на идею синтеза искусств, ставшую основой множества мифопоэтических построений» [Осипова 2001: 176].

Создание в начале XX века «лирического театра», вобравшего в себя функцию мифа «в смысле моделирования мира и даже поведения» его персонажей [Осипова 2001: 172], включает в себя подчеркнутую эстетизированность и сочетание хрупкой изощренности с «дикой, дремучей, разрушительной архаической стихией» [Осипова 2001: 172]. Вариации «театрального кода» нашли себя в оппозициях праздник/умирание и культура/хаос в лирике О. Мандельштама, М. Кузмина и Вяч. Иванова [Осипова 2001: 172], а восприятие такого рода оппозиций насыщено *трагической* тональностью.

Своеобразным символом времени стала танцующая Саломея, а дионисийские мифологемы нашли свое выражение и в танцевальном искусстве [Осипова 2001: 173]. Восходящие еще к экстатическим танцам вакханок, элементы стихийного дионисийского танца отражены в поэтике А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, М. Волошина, Ф. Сологуба [Осипова 2001: 173]. Метафора такой пляски часто включала в себя и языческие мотивы, «фольклоризованные и связанные с образами “хтонического” мира» [Осипова 2001: 174], и такого рода танцевальные сюжеты – особенно в лирике М. Цветаевой – особенно тесно связаны с дионисийскими мотивами огня и опьянения, а «слово-движение» в них обретает статус «молитвы-рефрена»

[Осипова 2001: 174]. Танцевальное мастерство Айседоры Дункан осмысляется как сопряжение рационального и иррационального, поиск «гармонии между дионисийской и аполлонической стороной бытия», поиск «человека, рождающегося из отречения, из хаоса, который выступает источником или, скорее, импульсом жизни» [Осинцева 2020: 109].

Важность музыкального при разговоре о дионисийском несомненна – и важность дионисийского в музыкальных практиках начала XX века также основополагающа. Дионисийское «безумие» находят в неистовой музыкальности сочинений и исполнительского искусства Сергея Рахманинова, восходящей к интерпретаторским принципам Ф. Листа и А.Г. Рубинштейна с их конфликтным, почти трагедийным началом творческого самовыражения: «Его [Рахманинова] игру отличало мастерское владение выразительным интонированием, “пением” на инструменте» [Мариупольская 2019: 222]. Дионисийское мироощущение было присуще музыке Александра Скрябина, который вслед за «основоположниками психологической музыки» Ф. Шопеном и Ф. Листом работает с пафосом сопряжения трагически-скорбного и мажорного, отражает в звуках «прометеевское начало», исполненное не пассивной обреченности, а бунтарства, борьбы, «пусть даже такое действие есть мученичество» [Чупахина 2009: 12].

«Вскормленная» философией Вагнера и Ницше, русская модель синтеза искусств отличалась обращенностью к «праязыку» культуры и к древнейшему мифологическому сознанию человека [Осипова 2001: 177]. Ночь, безумие и искусство – своеобразный художественный «триумвират», наряду с музыкальными мотивами по-дионисийски подчиняющий себе художественные интенции многих авторов (Б. Лившиц, Н. Асеев, М. Цветаева, О. Мандельштам), сопрягая «стихию звучащего мироздания» и «романтическую эстетику мифологизации музыки в ее “двуединстве”» [Осипова 2001: 178]. Отсюда – система оппозиций еще одного,

«музыкального» рода: звук/беззвучие, творение/антитворение, космос/хаос [Осипова 2001: 177].

Дионисийско-неомифологические построения, а также рецепция их «серебряновековых» вариантов – предмет активного изучения и в поэтиках авторов второй половины XX века и рубежа XX–XXI веков – в плане музыкальной образности в том числе. Так, музыкальность поэтики В. Кривулина, включающей в себя в том числе сюжет противоборства «козлоногого» сатира-флейтиста Марсия и Аполлона, подробно описана в контексте «идеи дионисийского искусства», актуальной «для ленинградской неофициальной поэзии» и возведенной к многочисленным интерпретациям античного мифа О. Мандельштамом, М. Волошиным и В. Маяковским [Хайрулин 2020: 67-68].

«Многогранный и противоречивый феномен» рок-искусства ориентирован, с точки зрения исследователей, на бессознательное начало и онтологически восходит к специфике дионисийского мироощущения [Кумичев, Гильманов 2013: 85], а фигура рок-музыканта с культом молодости, трагичности и принесения себя в жертву во имя искусства описана как инкарнация дионисийского разрушительно-жизнеутверждающего начала с ее включенностью в цикл смерти и возрождения [Кумичев, Гильманов 2013: 87-88]. Поэтика рок-музыки описана и как дионисийское сочетание протеста, эроса и психоделического транса, отражающее «упоение и буйство... неистовство, имманентное самому миру»; внимание к телесному, «любовь и сексуальность в качестве способа оскорбления отцов, противодействия войне, нормам морали» восходит к феминности фигуры Диониса и вакхическим началам его экстатического культа, а эпоха рок-музыки как контркультуры в целом определяется как «неомифологическое сознание, которое... заново осмысляет творческий потенциал мифа» [Мирская, Пигулевский 2017: 79].

Пока большая часть литературоведов рассматривает феномен неомифологизма начала XX столетия как типическую черту, в первую очередь, русского символизма – а некоторые и вовсе фактически отказывают

футуризму и акмеизму в художественной и программной самостоятельности, определяя их поэтику лишь как набор постсимволистских тенденций [Петрова 2001: 17; Полтаробатько 2008: 11], – другие исследователи отдают должное неомифологизму как феномену более универсальному и потому несводимому к бытованию в рамках одного литературного направления. В.Н. Топоров среди «фигур» русского неомифологизма, помимо символистов К. Бальмонта, А. Кондратьева и А. Белого [Топоров 1990: 28-29, 39-41], отмечает, в числе прочих, акмеиста В. Нарбута и футуриста В. Хлебникова [Топоров 1990: 28-34]. Дионисийское находят у реалиста М.А. Шолохова [Диброва 2012] и неореалиста Б.К. Зайцева [Вилесова 2014; Жулькова 2019], в антиутопиях Е. Замятина [Степанова 2013, 2016; Хатямова 2006] и сектантских практиках начала XX века [Суслопарова 2012: 159]. Нужно ли говорить, что эта особенность общего мировоззренческого уклада культурного пространства начала XX века не могла обойти стороной и акмеистическую и авангардную практики.

Исследователи, восстанавливая логику культурфилософских отношений символизма и акмеизма, возводят последний к аполлоновской модели мира, четко противопоставляя его символистско-дионисийским построениям. Акмеизм есть аполлоническое как «отражение предельной ясности, предметности... “вещности” мира» [Фетисова 2013: 48-49], в то время как поэтика символизма мировоззренчески этому противоположна. «Отвергнув опыты жизнетворчества, попытки синтеза искусства и религии, размывание предметной образности в метафизических символах, культ музыки и дионисийской стихийности, акмеисты утверждали “земное” бытие, равновесие между метафизическим и физическим началами мироздания... культ архитектуры и аполлонического, а также отношение к поэзии как к высокому ремеслу» [Фетисова 2016: 46].

Антитеза аполлоническое – дионисийское «разграничивает соответственно акмеизм и символизм не только на онтологическом уровне, но и в лице его мэтров»: дионисийская музыкальность А. Блока, увлеченность его

хаосом и стихией, восходящими к поэтике М. Лермонтова, противоположны «точности, стройности, ясности» Н. Гумилёва, поэтическому потомку А. Пушкина, желающему «даже язык богов – поэзию... подчинить железному закону необходимости» [Фетисова 2013: 49]. Различение дионисийского и аполлонического усматривается исследователями и в поэтике О. Мандельштама, который «вслед за Ф. Ницше считает лирического героя своего текста Бетховена ярким представителем “дионисийского” начала в искусстве», а в статье «Скрябин и христианство» размышляет о связи христианского и дионисийского [Становкин 2012: 251-252].

Пока символистская поэтика анализируется в указанном аспекте обширно и подробно, в том числе и в сопоставлении с поэтикой акмеизма, футуристический художественный код рассматривается как «последователь» дионисийского преимущественно в области языковой игры, а любая интенция футуристической поэтики истолковывается лишь в авангардной традиции слома, крушения, разрушения.

Футуризм в литературоведческих работах будто отмежёван от общего дыхания философии и художественных практик Серебряного века в области внимания к мифологическому, а попытки создания целостной картины мира в художественном творчестве футуристов часто сводят только к синтезийной концепции искусства (на поверку – дионисийской по своей сути) [Зайцева 2008: 75]. Элементы дионисийского в поэтике футуризма исследователи рассматривают фрагментно, на уровне отдельных мотивов поэтики Е. Гуро, Н. Асеева, В. Хлебникова, В. Каменского, И. Северянина [Мароши 2005: 24-28], к тому же значительно уходя в сторону от мифологического источника, а ницшеанский код зачастую сводится к «будетлянскому» устремлению к за-человеку, возводимому к сверхчеловеческим интенциям ницшевского пророка [Мароши 2005: 18].

Анализ неомифологической структуры текстов футуристов часто подменяется в разного рода работах лексико-этимологическим комментарием. Язык футуристов, их «заумь» сами по себе рассматриваются как проявление

особой формы мифотворчества, связанного с подсознательным, «шаманским» уровнем языкового восприятия, когда «свое вдохновение создатели “зауми” нередко черпали в религиозной практике, главным образом сектантской», обосновывая «связь футуристического словотворчества с “магическими” ритуалами... во время которых у доведенных до экстаза участников начинали вырываться оргийно-бредовые крики» [Зайцева 2008: 74]. В. Шкловский писал, что «футуризм хотел вернуть миру звучание» (цит. по: [Зайцева 2008: 75]), что он «родился из страстной тоски и желания “вложить” нежное слово в зажившее ухо» [Шкловский 2019в: 130]. Язык футуризма возводится Шкловским к «религиозной поэзии почти всех народов», которая «написана на... полупонятном языке» [Шкловский 2019в: 131], а его «религиозный экстаз» описывается как близкий увлечению символистов «звуковой стороной слова» [Шкловский 2019б: 147].

До футуристической поэтики «искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками – старыми поэтическими образами – мельчало и вымирало. Вымирал миф» [Шкловский 2019а: 133]. Заумь, по Шкловскому, стала одной из основ «воскрешения» поэзии, поскольку обращалась именно к архаико-мифологическому уровню словотворчества, к его экстатическому звуко-содержанию, когда «в наслаждении ничего не значащим заумным словом несомненно важна произносительная сторона речи» [Шкловский 2019б: 144].

Такая заумь есть чистая поэзия, приравненная к выходу сознания за его пределы, к способности человека постичь всеобщность – и, собственно говоря, преодолеть страдание индивидуации. Преимущественно в таком ключе дионисийское и рассматривается в футуристической поэтике – и в поэтике Владимира Маяковского в том числе. Т.В. Давыдов в кандидатской диссертации «Дионисийское начало в ранней лирике В.В. Маяковского» (Москва, 2006) [Давыдов 2006] ставит одной из своих задач «показать влияние дионисийского мироощущения на поэтику В. Маяковского (как в фонетике, так и в содержании)» [Давыдов 2006: 9].

Анализируя специфику дионисийского, Давыдов помимо прочего обращается к осмыслению музыкального сопровождения разного рода экстатических ритуальных празднеств [Давыдов 2006: 22], рассматривает их инструментальное разнообразие [Давыдов 2006: 24], исследует музыкальную культуру разных народов [Давыдов 2006: 25-28], говорит об истории дионисийско-диссонансного развития музыки в XX веке [Давыдов 2006: 29-31]. Анализирует Т.В. Давыдов и фонетическую специфику поэтики русского футуризма [Давыдов 2006: 34].

Описанию «фонетического дионисийства» поэтики ранних текстов В. Маяковского посвящена глава исследования, содержательно обращенная как к поэтическим, так и к литературно-критическим работам автора, направленным на анализ специфики собственной поэтологии. Поэтика Маяковского рассмотрена на уровне выявления диссонансных звуковых фигур, многочисленных аллитераций, последовательности точных и неточных рифм, особенностей акцентного стихосложения; звуковая напряженность текстов возводится исследователем к «дионисийской экстатичности», а звуки «более расслабленные и плавные» определяются как «условно-аполлоновские» [Давыдов 2006: 79-80].

Интереснее для наших рассуждений та глава исследования Т.В. Давыдова, что посвящена дионисийскому содержанию ранней лирики Маяковского. К «дионисийским» проявлениям в поэтике Маяковского Давыдов относит склонность к гиперболизму [Давыдов 2006: 96] вместе со стремлением его как живописца к осязаемому и чувственному [Давыдов 2006: 97]; сюда же относится визуальная экспрессия [Давыдов 2006: 102], «вещность» окружающего пространства [Давыдов 2006: 106], «уравнивание слова и предмета» [Давыдов 2006: 110], направленность на житнетворчество, «шаманское» отождествление индивидуального и сакрального [Давыдов 2006: 111], стремление к всеобщности [Давыдов 2006: 114], способность (и даже устремленность) к самопожертвованию [Давыдов 2006: 120] и приравнивание своего героя к Христу [Давыдов 2006: 122], оргиастическое неистовство

любовных переживаний [Давыдов 2006: 126], построение произведений по законам музыкального жанра [Давыдов 2006: 128] и проч.

Одновременно отметим, что рассуждение Давыдова о дионисийском начале поэтики раннего Маяковского оказывается все равно тесно переплетенным и с новациями поэта в области звукописи, и с экстралитературоведческими фактами, связанными со сторонним осмыслением его фигуры, а большинство из отмеченных «дионисийских» мотивов сводимы лишь к нескольким из них: дионисийскому оргиастическому иступлению и стремлению к единению с людьми и миром [Давыдов 2006: 150-151].

Одна из задач нашего исследования – описать дионисийское на *внутреннем* уровне философско-мировоззренческих устремлений раннего Маяковского, выявить и обосновать логику функционирования дионисийского неомифа в пространстве художественных построений автора, доказать, что дионисийское есть не только внешние проявления его поэтики, но и значимая часть полигенетической структуры его мироустроительных интенций.

* * *

Любая рубежная эпоха характеризуется лиминальностью сознания, акцентирующего состояние перехода, неопределенности, растерянности. В эстетической практике рубежа XIX–XX веков одной из самых распространенных стратегий преодоления дезориентированности был неомифологизм.

(Нео)мифологизм российской и мировой литературы XX века – огромная, разрабатываемая многими исследователями тема. Один из способов не потеряться в необозримости ее конкретных историко-литературных сюжетов – типологизация подходов к определению ключевых понятий, описывающих эту предметную область. В контексте данного исследования

ключевыми определяются понятия «миф» и «неомиф», «мифологизм» и «неомифологизм».

Самое глубокое различие, на наш взгляд, состоит в том, что миф объектен, а неомиф субъектен. Миф запечатлевает устройство мира, он занят космогонией и ритуалом; неомиф характеризует положение субъекта и преломляет реальность в его системе представлений. Миф всегда «готов», дан, он при всей своей вариативности – предсуществует индивидуальному сознанию; неомиф всегда творится, создается художником исходя из его ценностных потребностей.

Миф, как правило, явлен в тексте эксплицитно как ряд номинаций и реминисцентных отсылок; неомиф нередко может быть скрыт, в том числе от авторского осознания, последовательность в развертывании его элементов позволяет говорить о значимости неомифа для автора, но не об осознанности «конструирующих» усилий.

В отличие от мифа, неомиф полигенетичен, возводим к разным образам и сюжетам; полисемантичен, так как включает разноречивые смыслы; металитературен, поскольку может выступать не только инструментом структуризации художественной реальности, но и способом осмысления механизмов творческой работы. В неомифе «план выражения и план содержания» взаимнообратимы; внетекстовая реальность может объясняться с помощью неомифов, а сами неомифы могут складываться и проясняться отсылкой к внелитературным событиям.

Значительная роль интерпретатора, которому в результате аналитических усилий открывается явленная в тексте система значений, позволяет в качестве «неомифологической» воспринимать не только художественную реальность, но и такую стратегию чтения, которая исходит из презумпции присутствия в тексте мирозидательной мифотворческой интенции, связывающей разные реалии и уровни реальности.

Один из универсальных неомифов XX века, связывающий поэтов разных эстетических установок и разных поколений, – дионисийский неомиф.

В разной степени детализированности и в разном наборе признаков его следы обнаруживаются и у символистов, и у акмеистов, и у футуристов; многочисленные отсылки к его компонентам можно найти и за пределами Серебряного века – в позднем авангарде и в русской поэзии второй половины – конца XX века.

Связываемый, как правило, с «экстатической» практикой поэтической зауми, дионисийский код в русском футуризме в действительности явлен в гораздо более широком наборе вариантов, и творчество Маяковского – одно из самых убедительных тому подтверждений. «Дионисийское» затрагивает здесь не только уровень выражения, систему образов и мотивов, но и область философско-мировоззренческих устремлений.

1.2. Диалектика аполлонического и дионисийского

1.2.1. Рецепция идей Ф. Ницше в русской философской мысли

Логика развития философской мысли начала XX века совпадает с общекультурными тенденциями и актуальностью эсхатологического мироощущения. Внимание к идеям, сопрягающим конец прекрасной эпохи с завершением человеческого бытия в его привычном этико-эстетическом варианте, обусловило и поиск новых «столпов» для «воскрешения» «умирающего» мира (важные для нас определения) с его реалистическими доминантами, и пристальное внимание к тому новому, что приходит и требует осмысленного освоения.

Русская философская мысль откликалась на запросы времени многообразно и смело и «единомышленников» часто искала, выходя за собственные пределы, ожидаемо расширяя собственные возможности и встраивая себя в общепланетарное дыхание философии, примеряя мировые культурные коды, не отмежёвываясь от них. Эстетизация и философизация и художественно-литературного, и бытового сопровождалась «непрерывным

воспроизводством эстетических моделей культурного прошлого», когда «декоративный историзм» В. Брюсова с его «окликанием эр, наций, великих личностей, вещей, ситуаций и характеров» сосуществовал с эллинизированной современностью Вячеслава Иванова, а «корнесловное родство племен» в убеждениях В. Хлебникова сочеталось с «экзотическими» увлечениями И. Северянина, М. Зенкевича и Н. Гумилёва [Исупов 2013: 245].

Одновременно с этим многими ощущалась и «трагедия творчества своей эпохи», усматриваемая в пути «от мистерий Диониса к вселенской мистерии Голгофы» (курсив мой. – *Е.С.*) [Исупов 2013: 245]. Вполне предполагаемо в логике такого рода философских построений влияние на этико-эстетические воззрения художников Серебряного века и идей Фридриха Ницше, тезисы которого были «безумны» для бытийной парадигмы XIX века в степени достаточной, чтобы оказаться актуальными для новой, только наступившей эпохи, во всём непохожей на предшествующую.

О рецепции идей Ницше в парадигме культурфилософских установок начала российского XX века сказано достаточно и обширно. К примеру, вторая глава докторской диссертации Ю.В. Синеокой посвящена исследованию «русского спора» о Ф. Ницше, рецепция идей которого в отечественной культуре начала XX века не была лишена и внутренней полемики, и идолопоклонничества, и открытого неприятия [Синеокая 2009: 27]. В числе наиболее известных трудов Ницше в России той эпохи Ю.В. Синеокая указывает «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883–1885), «По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего» (1886), а также «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм» (1872) – самое первое сочинение Ницше, посвященное «культурологической и эстетико-этической проблематике» [Синеокая 2009: 21].

Т.В. Давыдов отмечает, что «уже к концу первой декады XX века в России насчитывалось более ста статей и монографий, посвященных творчеству немецкого философа, было издано около ста пятидесяти переводов его... текстов» [Давыдов 2006: 6]. Н.К. Бонецкая называет «русского Ницше»

не менее чем «коллективным созданием мыслителей Серебряного века» (курсив мой. – Е.С.) [Ремезова 2017: 32], указывая таким образом и на его надличностную, близкую к юнгианскому «коллективному бессознательному» рецепцию, и на самобытное, ремифологизированное «воскрешение». Принятый и за «нового Иова» – Л.И. Шестовым – [Ремезова 2017: 32], и за «провозвестника нового христианства» – Д.С. Мережковским, в котором исследователь усматривает «преломленного сверхчеловека» [Ремезова 2017: 34], – «русский Ницше» характеризуется как связующее звено между догмами новозаветного христианства в его культурных интерпретациях и языческими «религиозными интуициями», восходящими в том числе к культу Диониса [Ремезова 2017: 33]. Поэтому А. Белый Ницше назван проповедником «неохристианства», а «религия» Серебряного века получает в его трактовке определение не менее чем «постнищевского христианства» [Ремезова 2017: 33].

«Первые ницшеанцы» конца XIX – начала XX века «видели в Ницше святого» [Ремезова 2017: 34]. А. Белый называл его «острием всей культуры, её вершиной и концом», ставил его на один уровень с Христом и говорил об «одинаковой священности» Евангелия и книги «для всех и ни для кого» [Ремезова 2017: 34]. Религиозные мыслители рубежа веков часто относились к привлекательности ницшеанского и жертвенно-дионисийского культа сдержанней, но отнюдь не оставляли без внимания, равно как и не подвергали разрушительной критике. Так, в рассуждениях Н. Бердяева о собственно-религиозном культе Ницше – относительная близость и мотивам «смерти Бога и творчества», и идее «сверхчеловечества» [Ремезова 2017: 34]. Период «антроподицеи» П.А. Флоренского насыщен идеями об «абсолютном значении» «большого Человека», «который вбирает в себя стихии мира, превращая Вселенную в свое тело» [Ремезова 2017: 35], в то время как поздние сочинения В. Соловьева, не оставлявшие «сверхчеловеческие» искания Ницше без внимания, свидетельствуют и «о его [Соловьева] уязвленности

ницшевской идеей» [Ремезова 2017: 35], и о том, что с Ницше он «разделался» «слишком легко и даже легкомысленно» [Мережковский 1914: 70].

О несомненной важности Ф. Ницше, ремифологизированности его фигуры, необходимости если не принимать его идеи, то с ними считаться, влиянии его личности и философских подходов на культурное и религиозное пространство русской мысли (не говоря уже о пространстве художественном, более эмпатичном, «бессознательном» и творчески-восприимчивом) говорят в том числе примеры «включенности» сознания русских мыслителей в парадигму ницшеанских установок. Так, рассуждая о «христорочестве» В. Розанова, Д.С. Мережковский формулирует свою мысль очень показательно с точки зрения задействованных пластов философско-религиозного мышления и их причинно-следственной соотнесенности: «Почему же Ницше не узналъ Христа? Неужели только по злонравію или недомыслию? Разумѣется, своего “распятаго Діониса” не могъ не узнать онъ въ распятомъ Христѣ, но не хотѣлъ; а когда все-таки узналъ, то сошелъ съ ума отъ ужаса. Откуда же этотъ ужасъ, откуда эта ненависть ко Христу, которая заставила Ницше объявить себя “антихристомъ”? <...> Помогло бы отвѣтить на этотъ вопросъ явленіе антихристіанства, болѣе страшное, чѣмъ Ницше. Это явленіе – В. Розановъ» [Мережковский 1914: 71]. Не менее примечательно, что сам В. Розанов, реагируя на «враждебность» мысли Мережковского, утверждает: «...идеи мои произвели... на Мережковского – впечатление *трагического*» (курсив автора. – Е.С.) [В. Розанов 1990: 239], т.е. – на что мы обращаем внимание – буквально использует и даже подчеркивает ницшевские формулы, демонстрируя их укорененность в эпохе и специфике религиозной мысли.

Идеи Ф. Ницше и сама парадоксальность его фигуры оказались органичными времени, пронизывали культурфилософское пространство, наполняли его категориями, отчего-то важными и нужными мыслящему и ищущему человеку. Более того – они воплощались и укоренялись в *русской* философской идее, создавая собственный вариант «славянского

дионисийства». Н. Бердяев утверждает, что «Бог Аполлон... не сходил в дионисическую Россию». А. Блок противопоставляет интеллигентное (духовное, аполлоническое) иному, народно-стихийному дионисийству: «Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлоническом сне». Революция 1917 года стала в создании мыслителей вершиной деперсонализованной стихии, победой дионисийского безумия: «Явилась Цирцея, превратившая в свиней дионисийствующих граждан» (С. Булгаков) (цит. по: [Лисина 2011: 16]).

Но отчего столь сильна – в своей *воле и трагедии* – привлекательность установок Ф. Ницше, даже воспринимаемая по-разному, но остающаяся в круге важных проблем русской гуманитарной мысли начала XX века? Эта сила – в сонаправленности с тем антропологическим кризисом, который разрушил устоявшийся порядок мировосприятия и личностного самоощущения. Тоска по ушедшей «прекрасной эпохе», эсхатологические предчувствования надвигающихся катастроф и попытки «вписать» себя в их неоднозначность, невозможность совладать ни с темпом социального прогресса, ни со скоростью заполняющих любой уровень зарождающегося информационного пространства смыслов – все это обусловило время, когда морали зачастую не на кого было равняться, когда единственный «гарант» существовавших ценностей «умер», дискредитировав этим свою силу и волю, а главным критерием нравственности осталось лишь «самоощущение человека, пребывающего наедине с вечностью, в круге вечного возвращения» [Синеокая 2009: 23]. Отчасти те же процессы, только претерпевшие неизбежную череду трансформаций, обуславливают «возвращение» интереса к философии Ф. Ницше сегодня, в эпоху нового, уже «тысячелетнего» рубежа [Синеокая 2009: 27].

Одна из важнейших заслуг этико-философской мысли Ф. Ницше – в поиске основополагающих столпов развития мировой культуры, начатом с разговора о специфике древнегреческого искусства. В «Рождении трагедии» Ницше задаётся вопросом об истоках древнегреческого трагического

мироощущения и вместе с тем выстраивает собственную парадигму «экзистенциального понимания жизни», которая стала «одной из центральных в философских исканиях XX века» [Синеокая 2009: 21]. Диалектическое взаимодействие жизни и смерти, рождения и умирания, гармонии и хаоса рассматривается Ницше как со- и противопоставление аполлонического и дионисийского начал соответственно, которые суть разум и страсть, рациональное и иррациональное, созерцание и творчество. Помимо прочего, «в аполлодийско-дионисийском дуализме Ницше очевидно влияние Вагнера (противопоставление искусства и человека) и Шопенгауэра (дуализм интеллекта и воли)» [Синеокая 2009: 21].

С проблемой соотношения дионисийского и аполлонического связано и метафорическое учение Ницше о вечном возвращении, восходящее к эллинской религии умирающего и воскресающего Диониса. Мысль позднего Ницше о бесконечной повторяемости времен, которая уничтожает человека, не нашедшего устойчивость бытия, близка его ранней вдохновенности Артуром Шопенгауэром с его идеей *Мировой Воли*. Оба философа утверждают неизбежность зла и человеческих страданий, причина которых – вечный «голод» антропоморфной Воли, которая есть весь мир и одновременно его создатель, которая не может насытиться, потому что «в мире нет ничего, кроме неё самой» [Коровников 2001], и которая в хаосе собственных проявлений теряет контроль над ними и безразлична к «вечным повторениям трагических состояний» (курсив мой. – Е.С.) [Коровников 2001].

Ницше не определяет дионисийское и аполлоническое однозначно, однако сравнивает с опьянением и сном соответственно, давая образное представление о различных типах мироощущения, которым эти начала соответствуют [Давыдов 2006: 12]. Посредством рассуждений о дионисийском начале музыки, которая суть воплощение Мировой Воли, Ницше фактически уравнивает (по крайней мере, дает нам такое основание) дионисизм и Волю в её шопенгауэровском понимании как сущностей творящих, преобразующих действительность и одновременно с этим разрушительно-хаотичных,

интуитивно-функционирующих, скрывающих от постороннего взгляда внутренний порядок своей экзистенции [Давыдов 2006: 18].

В то время как мир Аполлона – это мир цивилизованного грека, направленный на защиту от первобытного хаоса и его преобразование через упорядоченность и ясность, мир Диониса вбирает в себя все «варварские» влечения грека, в том числе и подсознательное стремление его к экстатическому единству со всем сущим. Только когда древний грек перестаёт быть индивидуальностью (а индивидуация – это «праоснова зла» [Ницше 2001: 120], это «клеймо... всех живущих» [Слотердаик 2001: 613]), оказывается во власти неконтролируемых импульсов, поддаётся силам хаоса, он способен и воссоединиться с другим человеком и природой, и вернуться к спасительности праисток, ныряя в самые глубины человеческого сознания.

По Ницше, с дуализмом дионисийского и аполлонического связано само развитие искусства. В то время как аполлонический принцип есть символ гармонии, дионисийство воплощает вневременное иррациональное начало и буйство творческой энергии, позволяет и создающему, и воспринимающему искусство сознанию почувствовать двойственную природу человеческого. Художественное (будь то «дух музыки» или восходящая к нему древнегреческая трагедия, которая вся – «исключительно страдания Диониса» [Ницше 2001: 118]) оказывается непосредственно связанным с хаотическим и диссонансным и помогает человеку с выходом в надмирное, с преодолением «первородного греха» индивидуации (которая предзадана Мировой Волей), с «оправданием мира как эстетического феномена» [Ницше 2001: 211].

Дионисийское и музыкально-диссонансное симбиотически дополняют и разъясняют видимую иррациональность друг друга; «то, что вносит разлад в привычный упорядоченный мир, то, что должно вызывать как минимум неприятие, а то и отвращение... становится воплощением вакхической радости» [Давыдов 2006: 19-20]. Поэтому «дионисийское с его праисконной радостью, что воспринимаема даже от боли, — оно есть материнское лоно и музыки, и трагического мифа» [Ницше 2001: 211].

Дионисизм и аполлонизм для Ницше – диалектически-неразрывные начала, утверждающие невозможность и в искусстве, и в самом мире «прекрасной поверхности без ужасной глубины» [Ирицян 2010: 115]. Смысл его антропологической эстетики – в «напряженном вопрошании: что представляет собой человек как род сущего?» [Спирова 2018: 41], а «Дионис в руках Ницше есть художественный инструмент обоснования занимаемой позиции, весомый аргумент в пользу собственных... доводов» [Цуканов, Цуканова 2017: 185]. Ницше противопоставляет «гармоническому объединению (“снятию”) противоположностей их слияние в борьбе», и только их «постоянная двойственность» была способна к созданию «столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии» [Лисина 2011: 15].

Ницше безотрадность человеческого существования и неосознанность Мировой Воли как непостижимой и единственно существующей «вещи в себе» предлагает преодолеть на уровне человека, способного к экспансии части этой Воли. Такой человек даже в трагедии вечной повторяемости бытия способен перенаправить собственную энергию на волю к жизни и стремление к максимальной самореализации. «Человеку нужно, думал Ницше, устремляться ввысь, в мир, который мог бы возвысить человека над страданием бытия» [Спирова 2018: 41]. Если избежать страданий невозможно, то необходимо научиться испытывать радость от «преодоления препятствий и чувства растущей власти, власти, прежде всего, над собой самим» [Синеокая 2009: 24]. Человек, не бегущий такой власти над самим собой и научившийся наслаждаться той долей Воли, которую сумел заполучить, – Сверхчеловек, или, по Ницше, «дионисийский человек» [Синеокая 2009: 25], принимающий жизнь с её вечными мучениями, однако в преодолении себя нашедший смысл и счастье собственного бытия.

Находящийся «между» (жизнью/смертью, будущим/прошлым, миром/собой, миром/войной, светом/тьмой, верой/безверием etc.), связанный по рукам и ногам собственной и мировой лиминальностью Человек – объект

сочувствия и внимания художественной и философской мысли начала XX века, в то время как история человечества часто воспринималась лишь как необратимый процесс «усиления одиночества и утраты всех возможностей для борьбы с миром» [Никонова 2003: 8]. «Экзистенциальная нагота» (М. Бубер) европейского человека беспомощна в противостоянии с миром, подверженном хронотопной космогонической линейности и оттого развивающимся бесцельно, но постоянно [Никонова 2003: 8], и только само человечество может стать «смыслом и оправданием бытия», противопоставив свою ницшеанскую жизнеспособность «нигилизму современной Европы» [Синеокая 2009: 25]. Категорией дионисийского Ницше определяет само бытие в целом, характеризуя таким образом важнейшую способность жизни «превосходить саму себя» и «развиваться по законам собственной силы» (цит. по: [Перепечина, Матюшова 2019: 6]).

Рецепция идей Ницше ожидаемо находила отражение не только в сознании философских и религиозных мыслителей, но и в парадигмах конкретных художественных построений. Так, образы А. Блока и А. Белого (Б. Бугаева) в творчестве З. Гиппиус оказываются подчиненными «близнечному мифу», в основе которого лежит логика «одной из ключевых оппозиций символизма» – оппозиции Диониса-Блока и Аполлона-Белого [Бучкина 2008: 318]. Очерк Марины Цветаевой «Пленный дух» исполнен мифологических аллюзий, уравнивающих «страсти» Христа и Диониса с судьбой «писателя и страдателя» А. Белого, отождествляемого с быком, лошадей и волком (ипостасями Диониса) и обвиненного современниками в «болезненном безумии» [Мокина 2010: 33, 35]. А сам А. Белый, в свою очередь, отмечал аполлоно-дионисийскую двойственность творчества Вяч. Иванова: «Бог его мира дум – Дионис; и Аполлон – мира лирики» (цит. по: [Тюрина 1997б: 66]).

Вячеславом Ивановым искусство в целом понималось как ницшеанская диада, основанная на дионисийском и аполлоническом полюсах художественного творчества [Арефьева 2012б: 101], а дионисийские и

аполлонические мотивы найдены Ивановым в лирике многих своих современников (А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Волошина, Ф. Сологуба, М. Кузмина и проч.). Творчество и идеи самого Вяч. Иванова были восприняты в дионисийском контексте М. Волошиным «как откровение о единстве божества в создании человека и в истории человечества» [Титаренко 2016: 21], а А. Блоком – как рассуждения о происхождении религии, сопровождаемой дионисийскими мифами и ритуалами [Титаренко 2016: 29].

1.2.2. «Страдающий бог» в философской интерпретации

Вячеслава Иванова

В начале российского XX века категория дионисийского воспринималась философским и художественным сознанием эпохи именно в связи с актуализацией философии Фридриха Ницше, впервые употребившего это понятие в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки». Основной своей целью философ ставил объяснение феномена древнегреческой трагедии, напрямую связанной с архаико-мифологической спецификой мировоззренческих установок античного человека. Сознание древнего грека, по Ницше, разрывала борьба между мировидением Аполлона и Диониса, и природа древнегреческой трагедии кроется в диалектике этого противоречия.

Много и подробно можно рассуждать о рецепции Ницше в творчестве и воззрениях Вячеслава Иванова [Ремезова 2017: 33], который начинает увлекаться ницшеанскими идеями ещё в 1890-е годы и встраивает их в свою творческую жизнь и научные поиски, обогатив филологическую мысль новыми подходами к восприятию античного, а также сделав ницшеовское дионисийство «источком собственных мировоззрения, творчества и жизненной практики» [Ремезова 2017: 34].

Сам поэт, Иванов также насыщал и собственные тексты дионисийско-аполлоническими мотивами, выстраивая собственные неомифологические

структуры [Чиндин 2019: 67]. Переосмысляя образ мифологической Психеи, он видит «заветную цель земной души» в том, чтобы стать «дочерью Неба и Земли», т.е. отыскать дионисийско-аполлоническую гармонию [Арефьева 2003-2004: 61], а все мифологические образы у Иванова «вскрывают душевное состояние человека, стремящегося к Эросу – своему духовному росту, единению с людьми и Богом» [Арефьева 2003-2004: 65]. Поэтика Вячеслава Иванова рассматривается современными исследователями как сложная система собственных неомифологических построений, где поэтом воспринимается «миф как развернутый символ, а символ как структурный элемент мифа», основанного на одном «ключевом мифологическом персонаже» – Дионисе, напрямую соотносимом с фигурой Христа [Болнова 2016а: 172]. Близость Христа и Диониса усматривается им «через общую духовную ипостась», которая приближает его «и к божественному, и к человеческому мирам» [Варакина 2009: 49].

Дионис у Иванова – это «тризна и воскрешение» [Сычева 2011: 99], но одновременно с этим – «бог-герой», элементы мифа о котором «были заложены греками еще в истории Геракла» [Чистоткина 2009: 81]. Более того – именно в развитии дионисийского начала Иванов «рассматривает перспективы эволюции человека» – который, как и у Ницше, через победу над собой и противоречивостью собственного «бунтующего характера» способен преодолеть предзаданность мировой несправедливости. «В этой связи появляется у Иванова понятие “мистического анархизма”» [Чистоткина 2009: 82]. Дионисийские герои – это «пророки, и поэтому истинной анархией является анархия пророческая», а Христос – тот же богоборец с мистико-анархической идеей неприятия мира, восставший и победивший, через пробуждение «истинной творческой воли» приобретающий и «черты “вселенского”», и волю сверхчеловека [Чистоткина 2009: 82].

Дионисийское движение страдающего бога идет от смерти до воскрешения, которые «обычно описываются в работах Иванова в форме движения по вертикали» и часто сопровождаются выражением «лицо земли»

[Ермакова 2019: 227], словно подчеркивая доминирование «земного» кода в восприятии фигуры Диониса над кодом «отцовским», «небесным». «Небо и Земля для Вяч. Иванова – два начала мироздания», из-за разрыва которых «наступила дисгармония макрокосмоса» [Тюрина 1998: 148]. Философия и эстетика Иванова строится на нескольких ключевых образах-категориях, в числе которых – лунарно-солярный код, восходящий и к идее вечного возвращения, и к дионисийской близости лунного/ночного и земного/женского [Локша 2006: 44].

Для русской *философской* «почвы» категория дионисийского была адаптирована Вячеславом Ивановым в работе 1904 г. «Эллинская религия страдающего бога», ставшей результатом серьезных научных изысканий и многочисленных путешествий [Вяч. Иванов 2014]. Итоговым и крупнейшим трудом Вячеслава Иванова о Дионисе стала его работа «Дионис и прадиионисийство» (1923), изданная по результатам написания в 1921 г. одноименной диссертации [Вяч. Иванов 1994].

Множество мифов о Дионисе (или даже о разных Дионисах), существующих в мифологии Древней Греции, обуславливает определенные противоречия в сюжетах об эпифаниях бога и даже его происхождении. Иванов ссылается на исследования теологов и приводит их утверждение, что в древнегреческой мифологии существовало пять Дионисов [Вяч. Иванов 1994: 142], а до эллинства культ прадиионисийства делился на материковый и островной с совокупностью определенных отличий [Вяч. Иванов 1994: 288].

Дионис одновременно – жертва и божество, в честь которого она приносится; в нем соединяется «страстная участь» [Вяч. Иванов 1994: 26] и страшная губительная сила. Это определяет одну из основных дионисийских категорий – парадоксальную диалектическую двойственность: «Прадиионисийские человекоубийственные культы привнесли в историческую религию Диониса необходимый ей элемент: многообразно представленный в ликах мифа единый тип свирепого Дионисова двойника-преследователя, жреца-исполнителя оргиастической жертвы» [Вяч. Иванов 1994: 26].

Двойствен Дионис по своей сути; однако его двойственность внутренняя (жертва и божество) сосуществует с двойственностью внешней (Дионис и Аполлон). Несмотря на диаметрально противоположность, Аполлон и Дионис диалектически и двойнически сопоставляются в разных трактовках древнегреческих мифов. Например, вспоминая известный миф о Дафне, Иванов отмечает, что по разным версиям за Дафной гнался и Аполлон, и Дионис [Вяч. Иванов 1994: 40-41].

Диалектическое со- и противопоставление Аполлона и Диониса Иванов метафорически называет «мистическим слиянием братьев-соперников в *двуипостасное единство*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 55] и указывает, что в его основе находится мистическое утверждение определенной божественной антиномии, которая сопутствует единству и парадоксальным образом ему не противоречит. Обретение этого антиномичного единства – один из путей к гармонии.

Диалектика жертвы и божества в фигуре Диониса явлена в мифах со всей очевидностью и нашла отражение, к примеру, в фокейском предании о змий. По легенде, правитель прячет сына в глиняный сосуд от врагов. Ребенку угрожает волк, но тут змий обвивается кольцами вокруг сосуда и оберегает ребенка. Отец, который видит на сосуде змия, убивает его копьем, но одновременно пронзает и *ребенка*. Впоследствии отец узнает, что змий охранял ребенка, и сжигает на ритуальном костре мертвого сына и змия вместе. В этом мифе Вяч. Иванов усматривает единство ребенка и змия: единство их *жизни, смерти и погребения*, – в то время как волк играет роль двойника-преследователя. Страдающий младенец – земная жертва, змий – божество, суть которого – сакральна; они противоположны по происхождению – но едины в своей судьбе. В этом единении – не только внешняя, ипостасная, но и *внутренняя* двойственность Диониса, т.к. *издревле «прадионисийский змий в Амфиклее отождествлен был с Дионисом»* (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 48].

Дионису «на земле <...> не было места, где преклонить голову; его непрестанно и пышно *отпевали*, а восхищаться им любили понаслышке», ведь «его демоническое веселье было *опасно*, как *огонь в доме*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 56]. «Вечно умирающий и воскресающий Дионис требовал особого измерения бытия», поэтому вокруг него «река времен течет по замкнутому кругу» [Кибальниченко 2017: 22]. Он отрицает закон, он почти по-романтически жаждет свободы (пусть и вместе с бурей) – но это и обуславливает его «неприкаянность», «бездомность», которые нужны, чтобы свободно переходить *из одного мира в другой*: «...так *нисходит* к людям, как к своим кровным, и так же *восходит* к отцу, в котором пребывает: ведь Зевс и Дионис <...> *одна сущность*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 56].

Рассуждая об Аполлоне и Дионисе, Вяч. Иванов отмечает, что Аполлон – это, скорее, бог, а Дионис является, скорее, *героем*. Судьба бога – вселенское посланничество, цель которого – достижение людьми *совершенства и гармонии*. Судьба героя – «вечно обновляющаяся *страстная смерть* и божественное *восстание* из гроба» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 57]. Одновременно с этим Аполлон есть *единство*, Дионис – множество, *раздробленность*. Аполлон связан с образом неба и мотивом восхождения на небо, отсюда – его гармоничность и воссоединяющая сила; Дионис – бог *растерзанный* и страдающий, который нисходит к людям и в *жертву* приносит «свою божественную полноту и *цельность*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 166]. Он несет людям полноту жизни, но за ней идет исступление, которое влечет «временное *самоупражнение личности*, бесформенное единство» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 167]. Процесс разобщения и обуславливает «страдание жертвоприносящегося¹ бога» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 168].

Поэтому если символ Аполлона – целостная монада, то символ Диониса – нецельность, диада. Если Аполлон представляет собой мужское начало, то противоположный ему Дионис должен представлять женское; однако

¹ Т.е. в том числе и самостоятельно.

априорно антиномичный Дионис «не женский только, но и мужеский бог», потому что «он одновременно *творит* и *разрушает* текущие формы индивидуализации» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 167]. Дионисийское начало невозможно без аполлонического, которое его определенным образом стабилизирует, сохраняет его сущность за порогом смерти для нового возрождения. Аполлоническое есть условие вечности дионисийского начала, вечного возрождения и нисхождения от бога-отца на землю [Вяч. Иванов 1994: 167], а Дионис, бог *смерти* и распада, «есть вместе и бог *возрождения*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 169].

Древнегреческие философы считали, что дионисийское в человеке есть его низшая *природа*, которая восстает против *божественного* всеединства. От этой нецельности, внутренней дисгармонии человек должен откупиться своей смертью. После смерти он вновь обретает единство (аполлоническое начало), чтобы воскреснуть – и снова пройти свой путь. Скрепляет, синтезирует противоположные начала Диониса и Аполлона творец, Орфей, который «есть тот лик Диониса, в коем бог *вочеловечившийся*, совершая свое мировое *мученичество*, *отрекается* в то же время *от* самой *воли* своей, подчиняя ее закону воли отчей» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 168]. Более того – Вяч. Иванов увидел «в *орфизме* вершину античной культуры, что позволило ему безболезненно решить проблему “*смерти*” аттической трагедии» (курсив мой. – Е.С.) [Кибальниченко 2017: 21].

Дионис исконно тождествен богу-отцу и бытийствует в нем [Вяч. Иванов 1994: 93]. Между тем в изначальной языческой архаике Дионис не считался сыном Зевса; только в период эллинского религиозного творчества появляется миф о двойном рождении Диониса: сначала – условном – от Семелы (земной матери, ипостаси прадионисийской богини Земли, сожженной самим Зевсом за то, что она его увидела), а потом – из бедра небесного отца, куда Дионис был зашит.

Важно, что фигура Диониса в доэллинскую эпоху была в той или иной степени приближена к женскому началу (мать-Семела, вакханки,

преображения в женскую сущность в мифах и переодевания мужчин в женские одежды в обрядах и т.д.), но с течением времени стала тяготеть к началу мужскому. Тем не менее, в Дионисе остается и любовь к потерянной матери, и иррациональная тоска по утраченной близости к женскому началу. Образы его матери и возлюбленной словно отождествляются друг с другом: в аттических преданиях женское божество, связанное с Дионисом, «мыслится в двух ипостасях – Матери-Земли и Девы-царицы подземной» [Вяч. Иванов 1994: 96], а в ряде мифов и вовсе становится Деметрой и сочетается с Дионисом любовными узами [Вяч. Иванов 1994: 96]. В той же степени показательно противоречив союз Диониса с Артемидой – если у фракийцев (и преимущественно у эллинов) они сочетаются браком, то «на Эвбее Артемида слывет *матерью* Дионисовой» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 100].

Отдельно пишет Вяч. Иванов о безумии, постигшем Диониса; его причина – стремление к освобождению «от страстной доли» [Вяч. Иванов 1994: 103]. Здесь – и имплицитно связанный с этим же устремлением мотив телесной разобщенности, разорванности: существует ряд мифов, повествующих о том, как младенца-Диониса растерзали титаны. Эта *жертва* есть «божественное *творчество*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 188], она фактически *создала* мир, а титаны поэтому – «хаотические силы *женского* [т.е. репродуктивного] материального первоначала» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 188]. Растительный символ Диониса – плющ – во время празднеств часто съедался, что тоже рассматривалось как поглощение бога; «то же значение имело и выпитие вина – крови Дионисовой <...> Отсюда развивается образ *жертвенного* виноградника Дионисова, в котором Титаны разрывают бога» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 121].

С телесной разобщенностью связан и мотив отсечения головы: по одному из вариантов мифа, Дионис отсекает голову Тритону, хозяину морей и сыну Посейдона, – в то время как и сам Дионис на территории древнегреческих островов в определенной мере считался властителем моря. С этой точки зрения смерть Тритона есть участь самого Диониса (Вяч. Иванов

называет этот факт *законом дионисийского отождествления*) и демонстрирует тем самым исконную внутреннюю двойственность Диониса как палача и жертвы одновременно [Вяч. Иванов 1994: 132]. Обезглавливание же самого Диониса, также встречающееся в древнегреческих мифах, происходит от рук Персея; голова Диониса падает в море, приплывает к берегам Лесбоса и потом становится «*пророчествующей* головой *певца*», т.е. Орфея, а на месте ее погребения «*воздвигнут храм Диониса*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 133-134].

Вячеслав Иванов приходит к выводу, что Дионис – это, прежде всего, не символ эллинской *чрезмерности*, но история о *трагедии* бога, «растерзываемого иступленными» [Вяч. Иванов 1994: 313]. Дионис – бог «умирания мученического» и единственное «чаяние утешительного богонисхождения» для эллина [Вяч. Иванов 1994: 312] – изначально не был осмыслен Фридрихом Ницше именно как «бог, претерпевающий *страдание*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 313]. «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру» [Вяч. Иванов 1994: 319].

По Вяч. Иванову, ввергнутый в конце жизни в безумие Ницше сам становится страдающим богом, которого до этого проповедовал и отринул. «Пророк и противник Диониса в своих возгорениях и муках, своей вине и своей гибели, он являет *трагические* черты божества, которое в веровании эллином само сызнова переживало вселенское *мученичество* под *героическими* личинами смертных» (курсив мой. – *Е.С.*) [Вяч. Иванов 1994: 320]. Ницше лишь к концу жизни, называя самого себя «*распятым* Дионисом» [Вяч. Иванов 1994: 313] признал родство между судьбой Диониса и трагедией мученического заклания.

Евангельская символика (виноград, вино) и чудесность происходящих событий (насыщение народа хлебами, хождение по воде, претворение воды в вино на свадебном пире и проч.) осмысляются Вяч. Ивановым как восходящие именно к судьбе Диониса, в прообразе которого намечен помимо прочего облик *бога*, воплощенного в *человеке*, зачатого земной женщиной и небесным

Отцом, преследуемого во младенчестве, странствующего по земле и часто не узнаваемого. Рассматривая «религию Диониса» как парадигму духовного переворота и зарождения *новой* мировой религии, Вячеслав Иванов выявляет присутствие общих элементов в дионисийском восприятии мира и в христианстве – а отождествляя языческий, дионисийский *экстаз* и мессианскую *жертвенность*, усматривает в страданиях Диониса прообраз крестных мук Христа [Вяч. Иванов 2014: 187-188]. Так именно специфика страстного *страдания* бога (совокупно с множеством элементов архаического дионисийского мифа) позволяет Вячеславу Иванову возводить к судьбе Диониса многие из сюжетов и мотивов новозаветного культурного кода.

1.2.3. Судьба Диониса

В сознании древних греков Дионис часто отождествлялся с другим богом, Загреем. Имя Загрея (Загреоса), впервые встречающееся в эпической поэме фиванского цикла «Alcmaeonis» (VI в. до н.э.) [Элиаде 2001: 336], означает «великий охотник» – но, помимо прочего, означает и «растерзанный» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 411], словно предопределяя коварную трагичность его судьбы: это «загнанное» и растерзанное божество, «пожирание *плоти и крови*» (курсив мой. – Е.С.) [Отто 2016: 130] которого «должно было означать поглощение “жизненных соков”» [Отто 2016: 130]. В смерти Загрея видели смерть Диониса (и наоборот), уравнивая их судьбу функционально и семантически.

Дионис как бог вечного *воскрешения* (и потому часто считающийся, помимо прочего, покровителем плодородия и постоянной изменчивости природного цикла) умирал много раз при самых разнообразных обстоятельствах. Вариант «умирания» через растерзание – один из самых трагических и насильственных. Существует несколько трактовок этого эпизода дионисийского мифа, которые отличаются между собой уровнем сакрализованности.

Согласно одному из вариантов, «Гера посылает к маленькому Дионису-Загрею титанов, которые сначала завлекают его игрушками... а потом убивают, разрезают на части, варят в котле и, по некоторым версиям, съедают. Сердце Диониса-Загрея получает (или ей удается его сохранить) богиня – Афина, Рея или Деметра, – и она прячет его в ларец. Узнав о преступлении, Зевс поражает титанов ударом молнии. Христианские авторы не говорят о воскресении Диониса, но античные авторы о нем знали. Эпикурец Филодем, современник Цицерона, пишет о трех рождениях Диониса: первом – от своей матери, втором – из бедра Зевса, и третьем, состоявшемся, когда Рея сложила куски его растерзанного титанами тела, после чего он вновь вернулся к жизни» [Элиаде 2001: 336]. Согласно иной версии, после смерти бога от титанов «Зевс, проглотив содрогающееся *сердце* его, снова родил Диониса» (курсив мой. – Е.С.) [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 411].

Согласно варианту, восходящему к формам «мистического служения» Дионису-Загрею, которые сопровождалась «обрядом приобщения... через поглощение *сырого* мяса жертвенного животного, отождествляемого с Дионисом» (курсив мой. – Е.С.) [Кузина 2008: 16], «женщины из Элиды... своим пением вызывали Диониса, видели его появление в виде быка» [Отто 2016: 130]. Фиады убивали его и разрывали на части, чтобы «получить могущество бога» [Отто 2016: 130].

Дионису были посвящены *ночные* «таинственные» служения [Кузина 2008: 17], направленные на «достижение бессмертия <...> души и посмертного существования» [Кузина 2008: 17], которые отражали в том числе «древнейшие по происхождению магические представления о вечной смене жизни и смерти» [Кузина 2008: 21]. Прозвище Диониса «Бахус» означает помимо прочего «шумный» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 411], а оргии в его честь проходили, как правило, ночью: часть дионисийских «церемоний» была публичной, но часть «носила инициатический и тайный характер» [Элиаде 2001: 335].

Несколько иной вариант мифа о смерти Диониса – тот, когда «растерзав ребенка, титаны бросили куски его тела в котел, сварили, а потом зажарили, – был известен еще в IV веке; более того, все эти детали “репетировались” в связи с празднованием мистерий». С этой точки зрения «кипячение в котле и прохождение через огонь – это обряды инициации, дарующие бессмертие... или омоложение», а в убийстве Диониса распознается «древний посвятельный сценарий, первоначальный смысл которого оказался забытым. Титаны ведут себя как “магистры инициации”, т.е. они “умерщвляют” посвящаемого, чтобы он “заново родился” на более высоком уровне существования» – т.е. фактически даруют младенцу Дионису божественную природу как право второго рождения и *бессмертие*. Вместе с тем «в религии, провозгласившей абсолютное верховенство Зевса, титаны могли играть только демоническую роль, за что и были испепелены Зевсовой молнией», а из их пепла потом были созданы люди [Элиаде 2001: 337].

В характерном для судьбы Диониса эпизоде *преследования* враждебными персонажами – тоже отголосок «древнего инициатического сценария» [Элиаде 2001: 326], частично нашедший отражение в мифах о Персее, гомеровской «Илиаде», а также еврипидовых «Вакханках» [Элиаде 2001: 326]. «Преследование» Диониса зависит от типологии его явлений и воплощений [Элиаде 2001: 327]. Он то отправляется к Музам, то ныряет в море – то не менее таинственно и внезапно появляется, чудесным образом «пробуждаясь» зачастую в новом обличии, чередуя и объединяя в себе самом *жизнь* и *смерть* [Элиаде 2001: 327]. В этом преследовании – странного рода неприятие Диониса, угрожавшего верховенству олимпийской религии и ее институтов, демонстрация его чуждости греческой культуре: «...в “Вакханках” Еврипида (строки 220-21) Пенфей говорит об “этом боге-пришельце: что за бог, не знаю”» [Элиаде 2001: 327]. «Но в неприятии выражала себя и более тонкая драма... сопротивление любому *абсолютному* религиозному опыту из-за того, что такой опыт может быть реализован только за счет отрицания *всего*

остального (каким бы термином оно ни обозначалось – равновесие, личность, сознание, разум и т.д.)» (курсив автора. – Е.С.) [Элиаде 2001: 327].

Дионисийство мистерийных обрядов древних греков заключалось в попытках достичь *единения* с богом; оно достигается в том числе «жертвоприношением животного, которое раздирают на части... и поедают сырым» [Элиаде 2001: 332]. Неистово «пожирая сырую плоть», еврипидовы вакханки словно впадали в «божественную одержимость», безумие, манию – и «на самого Диониса находило “безумие”, а вакханки лишь разделяли с ним его испытания и страсти – в конце концов, это был самый верный способ войти с ним в общение» [Элиаде 2001: 332-333], хотя способ такой и не помогал достичь «божественного» бессмертия [Элиаде 2001: 334].

Безумие Диониса диалектически соотносимо с общим состоянием экстатического сумасшедшего ужаса, пронизывающего любые стороны его культа, а за «ослепительной истиной волшебства поднимается в неведомой своей жестокости иная истина» [Отто 2016: 111]. Преследуемый Дионис и сам преследует и жестоко карает отвергнувших его – часто через жреца, который «яростно преследует женщин и каждую настигнутую ударяет мечом» [Отто 2016: 111], полосует бичами [Отто 2016: 112], ввергает в страшное безумие и внезапную неоправданную жестокость.

Так, на острове Хиос «вакхически безумные женщины растерзали случайного прохожего» [Отто 2016: 113]. В «Вакханках» Еврипида «упоминается о том, как *безумные* женщины набрасываются на стадо скота и разрывают на части даже быков» (курсив мой. – Е.С.) [Отто 2016: 131], отрывают животным ноги и головы [Отто 2016: 114]. На острове Тенедос на новорожденного телёнка надевали котурны – обувь актёров древнегреческой *трагедии*, – потом «убивали ударом топора, после чего жреца, державшего топор, забрасывали камнями и гнали до морского берега» [Отто 2016: 113]. Здесь – возможность многоуровневого толкования системы *двойнических «воплощений»*: Дионис – это и закланный телёнок, и сам жрец, которого вынуждают броситься в морскую бездну *люди* [Отто 2016: 111] – а они, в свою

очередь, когда-то произошли от титанов, убивших Диониса изначально, еще во времена докультовой архаики.

Убивающие «дионисийских» *животных* (быков, оленей и волков) часто с той же полубезумной энергией берутся их спасать и – буквально – выкармливать. Женщины кормят грудью оленят, волчат [Отто 2016: 114], львят [Отто 2016: 110], отчасти отождествляясь тем самым с мифическими кормилицами самого Диониса [Отто 2016: 109]. Диониса и быка связывают безумие, свирепость, дикость и опасность [Отто 2016: 161], более жестокая и смертоносная, чем ярость пантеры или рыси [Отто 2016: 162]. В «Вакханках» Еврипида «владыку Диониса» призывают именно в виде «благородного быка» [Отто 2016: 162]. На территории Греции множество скульптур быков; поэты напрямую часто называют Диониса быком; существуют свидетельства, что менады надевали на головы рога, чтобы походить на своего бога [Отто 2016: 162]. Другие животные культа Диониса также объединяют в себе высокую репродуктивную силу и нечто зловещее, ужасающее, а фигура козла связана с такими элементами дионисийского культа, как виноградная лоза, фиговое дерево, кувшин вина [Отто 2016: 163]; Диониса в «темном» варианте его аттического культа даже называли «богом в шкуре черного козла» [Отто 2016: 164].

Но не только животные – двойники Диониса. Ассоциируются с ним и *дети*, преимущественно младенцы, которых и без внешних причин экстатически любят их матери – но которые и погибают так же страшно, как младенец Дионис: от того же вездесущего безумия, в которое он повергнут. Отсюда – упоминания о том, как в Аргосе «женщины впали в делириум и *пожрали* собственных детей» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 113]. Три дочери Миниаса «жадно... пожрали» сына одной из них [Отто 2016: 112]. Родная мать Пентея «разорвала сына в клочья» [Отто 2016: 114]. «Прокна с помощью своей сестры Филомелы зарезала собственного сынка и предложила супругу на обед» [Отто 2016: 114].

Мир Диониса – это мир *женщин*, которые взрастили его и пробуждают [Отто 2016: 140], его сестер, которые сопровождают бога и заботятся о нем [Отто 2016: 168]. У самой Семелы, матери Диониса, было три сестры, которые, по одной из версий мифа, заменили ему мать. По другим версиям, они бросили младенца-Диониса – и не справились с посланным на них безумием [Отто 2016: 169].

По природе своей Дионис и сам скорее женствен, чем мужествен, и теснее связан с *материнским, земным* началом, нежели с началом отцовским, небесным. Феминность Диониса резко противопоставлена иному, подчеркнуто маскулинному пространству Аполлона, в котором господствует радио, ясность ума и гармоничное спокойствие, лишенное тайнства жизни и *крови*, силы земли, трагедии сопутствующих *страстей* [Отто 2016: 141]. Еврипид называет его «женственным незнакомцем», а по одному из вариантов мифа Гермес передал младенца-Диониса его тетке Ино при условии, что она воспитает его девочкой [Отто 2016: 171].

В произведениях изобразительного искусства также подчеркивается женственность Диониса. Даже наиболее древние его изображения, восходящие к полуиндийской традиции его представления как бога «с величественной осанкой, густыми волосами и окладистой бородой», демонстрируют Диониса «в почти женской одежде» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 412]. Тем более – изображения позднейшие, представляющие Диониса в *отроческом* возрасте «с мягкими, как бы расплывающимися мускулами, полуженскими формами тела, мечтательными чертами лица, полными неопределенной, приятной тоски» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 412].

Любовь Диониса также женственна и даже *идеалистична*, а он сам близок к Эросу и Афродите. Его любовь экстаична и «связывает бога с его возлюбленной *вечными* узами» (курсив мой. – Е.С.) [Отто 2016: 171]. Оргиастические танцовщицы вокруг него не похотливы, а мифы часто описывают их как «величественных, надменных и отчужденных» [Отто 2016:

172], отгоняющих от себя «нахальных любовников», чтобы хранить «в своей *душе и сердце* образ Диониса»; взгляд такой вакханки «*возвышает* к эфиру и наполняет душу любовью» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 172]. Их истинная женственность «в меньшей мере раскрывается в сексуальном желании, чем в глубоком переживании материнской заботы» [Отто 2016: 172], а образ матери и возлюбленной в дионисийском культе, таким образом, сливается воедино.

Смертная Ариадна, которую открыто называют женой Диониса, разделяет с ним его бессмертие. По Гесиоду, ради своего сына Зевс даровал ей «вечную жизнь и вечную молодость» [Отто 2016: 175]. Рожденная на острове, похищенная сыном Посейдона Тесеем и оставленная им «на побережье пустынного озера» [Отто 2016: 175], Ариадна близка и дионисизму морской стихии, и внутреннему противоборству *печали* и *блаженства*, и чарам прекрасной и милосердной Афродиты, часто с ней отождествляемой [Отто 2016: 176]. Как и свойственно дионисийским женщинам, Ариадна выступает одновременно в роли девы и матери; этим она близка Артемиде, богине *охоты* (подобной двойнику Диониса Загрею, богу-*охотнику*), и Семеле, матери Диониса, которая тоже подверглась страданиям и разрушению из-за того, кого так сильно любила [Отто 2016: 179], – и по одной из версий мифа умерла при родах, как и сама Семела [Отто 2016: 180]. Таким образом, Ариадна связана и с Дионисом, и с его культом, а в чем-то на функциональном и смысловом уровне уподоблена ему, сочетая в себе то же смешение жизни и смерти, блаженства и горя [Отто 2016: 179], а также воскрешения после смерти [Отто 2016: 181].

«Ужасающая бездна» такого уровня преломления *материнского* и *женского* начал – в разрушении, сопровождающем и умирающую в огне Семелу, и любую «обезумевшую» от любви и страдания женщину, «хладнокровно уничтожающую» все, что «она сама столь преданно любит», – даже самого «Диониса с его трагической участью» [Отто 2016: 174]. Дионисийская любовь не имеет отношения ни к разуму, ни к целомудрию, ни к институту семьи и брака, которому покровительствует Гера; она природна и

в безумии своем словно призывает женщин «разорвать узы супружеских и домашних обязанностей, чтобы последовать за божественным огнем к высоким горным вершинам и сколыхнуть сонный лес своим восторженным криком» [Отто 2016: 173] – отчего Гера и «возненавидела бога [Диониса], едва он появился на свет» [Отто 2016: 174].

Дионис, «готовый породниться с самыми разными божествами (даже с такими антагонистами, как Деметра и Аполлон, <...> самым способом существования... выражает парадоксальное единство жизни и смерти. Вот почему Дионис по типу своей божественности так радикально отличался от олимпийцев. Стоял ли он *ближе* к человеку, чем другие боги? Трудно сказать; но к нему можно было приблизиться, можно было даже впустить его в себя; а экстаз *мании* служил доказательством того, что человеческая ограниченность преодолима <...> Другие олимпийцы не сравнятся с Дионисом, этим *молодым богом*» (курсив автора. – *Е.С.*) [Элиаде 2001: 338-339].

Дионис – сын *человека*, поэтому к роду человеческому имеет непосредственное отношение. «Илиада» гласит, что Дионис – «радость людей» и человечества, счастье богов и людей, ведь он «предаст горести смертных забвению» [Отто 2016: 147]. Не случайна близость Диониса к *человечеству*: именно он «милостиво пребывает» на земле «среди рода человеческого» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410]. А по одному из вариантов мифа «вакх, владыка» рыдает, «чтобы смертных *слезы* не были слышны» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 147], ведь и сам он «знаком с болью и страданиями, от которых избавлял его дар (вино) *смертных*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 148].

Дионис отличается от истинных олимпийцев, являясь сыном смертной женщины, и «...самые ранние предания, что существенно, подчеркивают именно этот факт: *смертная женщина*, Семела, произвела на свет *бога*» (курсив автора – *Е.С.*) [Элиаде 2001: 325]. Одновременно с этим, второе рождение Диониса из тела Зевса позволяет назвать его не человеком, но богом – хотя и оставляет «*богом дуальности*», находящемся на пересечении земного

и божественного [Отто 2016: 194]. Его земная природа и *двойственность* слишком тесно связаны со смертью, поэтому Дионису не место на Олимпе – «там, где царит лишь *свет*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 194]. *Сакральность земного* признавалась Олимпом и транслировалась культом Аполлона, который оказывается столь же противоположным Дионису божественным началом, сколь и диалектически сопоставимым с ним, а «в некоторых поздних религиозных течениях они вовсе представляют собой одного и того же бога» [Отто 2016: 195]. По другим версиям, Дионис – возлюбленный Аполлона (а в некоторых культах – и его двойник), представший перед ним как Гиацинт, который тоже погиб в юном возрасте, был воспитан чужой женщиной и вознесся на небеса [Отто 2016: 195-197]. Глубокая и сложная связь Диониса и Аполлона – это и демонстрация неоднозначной полноты мира, и новый уровень противопоставления буйства жизни и отрешенности духа, и «вершина» религии древних греков, стремящихся в культовом и мистическом отразить объективную реальность [Отто 2016: 199].

По Вильгельму Дильтею, *безумие* «дионисийских женщин» – признак принадлежности пространству *потустороннего*, «сакральное» и массовое сумасшествие которого похоже на «процессию загробных обитателей» [Отто 2016: 119]. Живой и мёртвый, умирающий и воскресающий, Дионис обладает двойственностью и соединяет несочетаемые экзистенциальные состояния – отсюда и безумие, поглощающее несчастное существо, раздираемое противоречиями и страстями. «Его двойственность проявляется через экстаз и ужас, буйство жизненной силы и жестокость уничтожения, грохот и мертвую тишину, близость его присутствия и одновременную отдаленность божества. Все дары Диониса и явления, сопровождающие его появление, также обладают явными признаками безумия и двойственной природы божества» [Отто 2016: 121-122].

Безумие Диониса – не болезнь и не психическое расстройство. Это *свойство самой жизни*, таящееся еще в материнском чреве, присутствующее

при любом акте творения и превращающее любое упорядоченное существование в хаос, «взывая к первичным страданиям и первичному спасению» [Отто 2016: 142]. Это «первичный феномен дуальности, присутствие невозможно далекого, слияния жизни и смерти» [Отто 2016: 200]. Отсюда – связь Диониса и с музыкой, и с отчаянным буйством оргиастических обрядов, и с Музами и нимфами, и с прорицательством, и с искусством, причем искусством именно древнегреческой трагедии, в которой «живет дионисийский дух со всем его волнующим великолепием и ужасом» [Отто 2016: 200].

Страшное в своей жестокости безумие распространяется и на тех, кто существует непосредственно рядом с Дионисом: Аура, одна из его возлюбленных, «убила и съела собственного ребенка» [Отто 2016: 113], а его тетка Ино убивает своего младенца прямо во время кормления грудью [Отто 2016: 113]. Поэтому «Диониса... на острове Тенедос и прозвали “убийцей детей”, ибо таковых приносили ему в жертву» (курсив мой. – Е.С.) [Отто 2016: 113]. Дионис получил еще одно страшное прозвище – «человекоубийца» [Отто 2016: 113]; животные, являющиеся его инкарнациями, столь же преследуемы человеком (бык, козел, осел, кабан), сколь хищнически-опасны для его жизни (медведь, лев, пантера, рысь, змея), а сам Дионис так и остается в восприятии большинства «бешеным хищным зверем» [Отто 2016: 115-117].

Безумие Диониса мстительно и восходит к его собственной младенческой гибели – и само размышление о Дионисе всегда направлено «в сферу смерти» [Отто 2016: 118]. По одному из вариантов, первые кормилицы новорожденного Диониса обезумели и хотели *разорвать* ребенка – но его успел спасти Гермес [Отто 2016: 113]. По другой версии, фракийский царь Ликург прогоняет из своего царства младенца Диониса, вынуждая того броситься в морскую бездну [Отто 2016: 111], – а потом жестоко платит за это: в нашедшем на него безумии он *разрубил на куски* сына, будучи уверенным, что вырубает виноградную лозу (один из символов Диониса) [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410]. По ряду других

вариантов, Ликург отрубает себе ногу – или обе; согласно другим мифам, поступок Ликурга навел на страну бесплодие, отсутствие урожая, а его самого по приказанию Диониса жители отводят на гору Пангей и раздирают на части с помощью лошадей [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410].

Древний языческий бог проявляется в форме наделенного властью индивида, который является частью управляемой им реальности. Поэтому подвластные ему процессы должны быть рожденными и завершенными в нем самом [Отто 2016: 183]. Дионис воплощает в себе и жизнь, и смерть, «ведь его дух восстает из незримых глубин, где жизнь и смерть нераздельны» [Отто 2016: 184], – поэтому в архаическом мифе ему суждено умереть. О том, как умирает Дионис, есть только один миф (помимо нескольких незначительных упоминаний) – и это тот самый миф о страшной смерти от рук титанов, которые по напутствию Геры «разорвали на части и пожрали» его тело [Отто 2016: 184]. Его «хтонический» прототип Загрей, «дикий охотник», сам становится преследуемой жертвой и оборачивается, подобно собственным жертвам, быком. «Словно менады, по его примеру разрывающие на куски животных и своих же детей в порыве дионисийского безумия, так и сам Дионис, будучи ребенком, становится жертвой Титанов, которые разрывают и поглощают его тело» [Отто 2016: 185].

Неразрывная связь жизни и смерти зафиксирована во многих культурных мифологических практиках [Отто 2016: 138], а глубина жизни из-за наличия смерти становится почти непостижимой – и человек оказывается на пороге безумия [Отто 2016: 139]. Только Дионис может скреплять противоречия воедино, и только его «саморазрушительное безумие», по утверждению Ф. Шеллинга, «остается *сердцем* всех вещей» (курсив мой. – Е.С.) [Отто 2016: 140].

Центральной фигурой, определившей в российском контексте и возникновение интереса к неомифологической оппозиции «аполлоническое» – «дионисийское», и магистральные направления ее конкретизации, был Ф. Ницше. Его влияние на философскую и художественную мысль эпохи трудно переоценить. Идея «дионисийского» начала в культуре, вероятно, в наибольшей степени отвечала лиминальной логике времени, чувствительного к интуитивным, противоречивым, но стремящимся к всеохватности формам постижения жизни. Под влиянием Ницше само творческое начало стало рассматриваться как хаотическое, стихийное.

Рецепция идей Ф. Ницше в русской философской мысли соотносима с поисками русской художественной и философской мысли выхода из эсхатологической предрешенности наступившей эпохи. С дуализмом дионисийского и аполлонического связано само развитие искусства, а учение Ницше о вечном возвращении восходит к эллинской религии умирающего и воскресающего Диониса.

Одним из самых известных российских популяризаторов ницшеанского дионисийства, а вместе с тем и автором оригинальной концепции «дионисийского» стал Вячеслав Иванов. Вклад Иванова в развитие дионисийского неомифа разнопланов: как историк культуры он актуализирует для широкой аудитории круг неизвестных прежде вариантов мифа и связанных с ним деталей культа; как своеобразный христианский мыслитель, он разрабатывает оригинальную концепцию, в которой образ Диониса последовательно сближается с образом Христа. Одна из самых резонансных идей Вяч. Иванова – в выявлении амбивалентности образа Диониса и противоречивости связанных с ним смыслов и значений.

Архаический миф о Дионисе обусловил возникновение в культуре сюжетов и мотивов, соотносимых со спецификой его образа. Эта специфика иллюстрирует обратимость самых разнообразных полюсов. Для мифологического сознания Дионис – не только жертва, но и охотник;

сопровождающая его свита вакханок способна и разорвать животных, и вскормить их; в образах сатиров акцентируется и стихийная репродуктивная сила, и жуткое, ужасающее начало. Дионис воплощает в себе и жизнь, и смерть; в его образе переплетаются женское и мужское, жертвенно-смирненное и властно-мстительное, а любого рода противоречия объединены спецификой экстатического всепоглощающего безумства. Сопряженность такого рода полюсов и окажется значимой для дионисийского неомифа Маяковского.

ГЛАВА 2. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ НЕОМИФЫ В ПОЭТИКЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

Мы убеждены, что главным в поэтике Маяковского был и остается Человек, а ранние тексты Маяковского – лирическая и лиро-эпическая вершина художественного осмысления того трагического и противоречивого, что сопровождает и наполняет перипетии его – Человека – жизненного пути.

Говоря о лирическом герое Маяковского, исследователи могут упрекать его – и упрекают – в замещении искреннего ораторским, тихого громким, личного общественным. В эгоизме героя Маяковского упрекают не менее часто, равно как и в разрушительности любого рода стихий, наполняющих его жест и слово. Действительно, как не испугаться ярости такого пророчествующего крика, доносящегося до нашего сознания из глубин времен и переплетения событий:

И когда,
наконец,
на веков верхи став,
последний выйдет день им, –
в черных душах убийц и анархистов
зажгусь кровавым видением! [«Ко всему», 108]²

Или – тем более – такого:

Я думал – ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.
Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски! [«Облако в штанах», 196]

² Здесь и далее произведения 1912 – 1916 гг. цитируются по источнику: *Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1955. – Т. 1. – 463 с.*

В скобках дается название произведения и номер, соответствующий номеру цитируемой страницы в данном издании.

Маяковский играет в безжалостность хорошо и убедительно. Он – поэт, но и актер; циник, но и неоромантик [Тернова 2011a]; он сам – борьба противоречивого, соотносимого сложно и болезненно. Изначально почувствовавший в предстоящем поэтическом пути трагическое, он погружается в него всецело и стремится получить все возможные преимущества – даже соглашаясь на необходимые жертвы. Первая и основная – принесение в жертву *себя*, своего героя, сразу же ставшего главным, центральным, большим и громким; но куда вписана эта громкость, чему он отдает сразу же, с первых поэтических шагов самое главное, что есть у поэта, – свое имя?

Владимиром Маяковским становится его герой, «Владимиром Маяковским» названо (осознанно или волей судьбы) первое его крупное произведение – *трагедия* по своему жанру; с Владимиром Маяковским отождествляется поэт Маяковский, навечно заключивший себя в небольшое пространство сцены с «невозможностью спуститься» с нее [Тернова 2011a: 60]. Из этого пространства единственно можно «грубому гунну» быть услышанным, кривляться и плакать, насмехаться и проповедовать, но из него уже не уйти никогда – ни с той площади, у которой «выжженный квартал» как «рыжий парик» [«А все-таки», 62], ни с революционных трибун, – вплоть до катастрофического в своем отчуждении февраля 1930 года, до окончательного ощущения оставленности, до собственной апрельской Страстной недели, после понедельника которой, действительно, можно вспомнить раннее:

...я с сердцем ни разу до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть. [«Облако в штанах», 193]

Поэт Маяковский оказывается пленником собственной жертвы, принесенной им когда-то и с течением времени осознанной на ином уровне, с наличием иного потенциала, претворенной с новыми интенциями. Поэт Маяковский и после смерти – спустя уже почти век! – оказывается неизбежным от облика его героя, Владимира Маяковского, то иконически

вознесенного, то попранного с этой трибуны, то пугающего своим громогласным голосом, цель которого – не разрушить, а докричаться.

Поэт Маяковский все никак не станет в нашем сознании Человеком, которого не нужно бояться.

Маяковский был художником, «область деятельности которого – человековедение» [Абрамов 1955: 5]. Самым главным вопросом, который волновал его, был вопрос о том, «как обрести счастье и кто его будет достоин». А достоин его будет «только смелый, гордый человек, человек, не уклоняющийся от ответственности за все несчастья мира, готовый перенести любые испытания, – вот кто, говорит Маяковский, очистился от скверны прошлого и потому “один достоин / новых дней принять причастие”» [Абрамов 1969: 47-48].

Воронежский литературовед, исследователь наследия Маяковского Анатолий Михайлович Абрамов одним из первых почувствовал за спиной глашатая-Маяковского того Маяковского, который принес свою искупительную жертву – и своего героя заставил поступить так же: «Маяковский, обратив свой взгляд к самому главному – к человеку, к человечности... естественно, и героем своим должен был избрать человека прометеевского масштаба. Он его не называет Прометеем. Он его называет Человеком, нередко – Маяковским» [Абрамов 1982: 84]. Маяковский «хочет говорить о простых людях, об их страданиях, об их тоске и порыве к грядущему» [Абрамов, Осицкая 1999: 256], поэтому интенция его текстов одновременно и «глубоко уходит во все сферы человеческой жизни» [Абрамов, Осицкая 1999: 258], и, будучи «лирикой большого сердца» [Абрамов 1969: 82], обращена к «грандиозному» – к «векам, истории и мирозданию» [Абрамов 1969: 12].

Но считал ли лирический герой Маяковского Человеком себя? Казалось бы – по ряду характеристик – да, ведь именно он – тот, кому суждено увидеть новый мир, где «семь тысяч цветов засияло / из тысячи разных радуг» [«Война и мир», 236]; тот, кто «Голиафами... зачат – / такой большой / и такой

ненужный» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127]; тот, кто предрекает свое бессмертие, «которое, громяя по всем векам, / коленопреклоненных соберет мировое вече» [«Дешевая распродажа», 116]; тот, кто пишет собственное Евангелие и дает ему вполне прозрачное название – «Человек» – абсолютно так же, как когда-то трагедия получила в качестве названия его имя.

Драма Маяковского в том, что Человек – все же не он, как бы того ему ни хотелось. Он – Владимир Маяковский: «мне больше всего нравится / моя собственная фамилия, / Владимир Маяковский» [«Владимир Маяковский», 172]. Он – тот Маяковский, который «подножию идола / нес обезглавленного младенца» и «еретикам / в подземельи Севильи / дыбой выворачивал суставы» [«Война и мир», 231]. Он – тот, кого можно попросить: «Владимир Владимирович, / милый», – чтобы от тепла этого «человечьего» слова получилось «что-нибудь / замечательно красивое» [«Мрак», 119]. Он – тот, которому всегда «предпочитают Варавву» [«Облако в штанах», 190], потому что сама сила его земного присутствия – в принятии на себя грехов человечества: только понимая Маяковского как «впитывающего “соки со всей Вселенной” можно по-настоящему осознать все значение его творчества» [Абрамов 1982: 89]; только «боль любви к людям, любви к живому, принимающая крайне острые формы, и повышенная личная ответственность за все, жажда самопожертвования за людей» [Абрамов 1982: 88] способны приблизить ту эпоху, когда все увидят «с Каином / играющего в шашки Христа» [«Война и мир», 241].

«И он, / свободный, / ору о ком я, / человек – / придет он, / верьте мне, / верьте!» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 242] – придет, когда действительно будет возможна для него свобода от «дисгармонии действительности» [Абрамов, Осицкая 1999: 247] – такая, чтобы «вчера бушевавшие / моря, / мурлыча, / легли у ног» [«Война и мир», 240], и такая, чтобы Человеку были доступны, по словам А.М. Абрамова, «и небо, и ад одновременно», потому что «обыденная жизнь его не может устроить»

[Гусаков 2018: 334]. Основной конфликт двадцатого столетия, по Маяковскому, – конфликт любви, человечности, свободы и «обезлюбленности» бытия [Абрамов, Осицкая 1999: 258], когда главный дефицит – то самое «слово / ласковое, / человечье» [«Дешевая распродажа», 116]. Поэтому и Человек придет, когда будет доступен такой уровень любви, который суть высшая степень добра и справедливости, при котором глаза возлюбленной «расцветают», как «два луга» [«Война и мир», 239], а не смотрят «ямами двух могил» [«Флейта-позвоночник», 206].

Пока лирический герой Маяковского завершает дореволюционный путь «в тонах мученического ореола» – так, «что изображаемое не назовешь иначе как именно – “положение во гроб”» [Абрамов 1982: 85], – нет и речи об уже фактическом наступлении эпохи, когда «будет стоять сплошное Рождество» и «даже – / надоест его праздновать» [«Хвои», 125]. Пока «глаз новолуния страшно косится / на мертвый кулак с зажатой обоймой» [«Мама и убитый немцами вечер», 67], миропорядок спокойно смотрит на то, как смерть, «хороший игрок», «раскидала шарами... черепа в лузы могил» [«Мысли в призыв», 70], а любимая завтра забудет, что лирический герой ее «короновал, / что душу цветущую любовью выжиг» [«Лиличка!», 108], – невозможен приход Человека, потому что онтологически невозможен сам факт его появления в этом мире.

Трагедия поиска, который принципиально не может быть завершен сиюсекундно, по одному лишь желанию – пусть и такому, от которого «срываются гроба / шагать четверкою своих дубовых ножек» [Маяковский 1958: «Неоконченное», 287], – трагедия и поэта Маяковского, который так и не обрел ту вечность, в которой «не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте» [Маяковский 1961: «Всем», 138], и его лирического героя, который оказался среди людей, лишенных нравственных ресурсов для того, чтобы стать предвестием Человека. Таким предвестием становится сам лирический герой, возвращая человечность внутри себя, меняя собственную жизнь на право говорить и надеяться быть услышанным, обрекая на гибель

свою судьбу и на забыть себя настоящего, который «весь / боль и ушиб» [«Ко всему», 106], скрытые за «криком тысячных мук» [«Надоело», 113].

«О самом главном, что породняет искусство всех эпох, он (А.М. Абрамов) сказал четко и ясно: “Художественное произведение тем сильнее, тем долговечнее, чем оно более рассчитано на сильные, наиболее постоянные качества и свойства человека”. Эти слова не просто дали человеку, нацеленному на эксперимент, на новизну, на переступание норм и правил в духе футуриста Маяковского, с работ о котором он начинал свое исследовательское поприще» [Акаткин 2018: 22]. Но, может быть, в том и сила поэзии Маяковского, что под внешней эпатажностью – надетой на стихотворные строки напоказ, как та самая жёлтая кофта, которой удобно «душу от осмотров» укутывать [«Облако в штанах», 186], – скрывается и чувствуется то «долговечное», потому что – обращённое к вечным страданиям человеческим, к неизбывной мировой тоске, к жажде гармонии и добра, которые пронизывают и мир, и всех людей постоянно – и, хочется верить, по сей день тоже?

Когда и в ком лирический герой отыщет Человека – вопрос, который представляется центральным для *всего* творчества Маяковского. Центральным, потому что к нему сводимы поиски трех основных неомифологических ипостасей лирического героя Маяковского – и Диониса, и Христа, и забытого отцом ребенка. Устремленность его *ранних* исканий – в том, чтобы отыскать к Человеку дорогу, а потом уже ступить на нее полноправно.

2.1. Дионисийский неомиф: образная, сюжетная и мотивная ткань художественного дискурса

Дионисийский неомиф раннего Маяковского хронологически соотносим с работами Вячеслава Иванова [Вяч. Иванов 1994; Вяч. Иванов 2014] – даже ещё находившимися в процессе создания – и является одним из

проявлений общей «наполненности» культурфилософского пространства начала XX века ницшеанскими идеями, «пропущенными» «через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому» [Максимов 1979: 5-6]. Так, всегда обусловленное авторской интенцией (осознанной или неосознанной), неомифологическое является и порождением эпохи с сопряжением актуальных ей смыслов и потому, с нашей точки зрения, находится в том числе в области пересечения сознательного и бессознательного. Возможность «бессознательного» проявления неомифологического в художественном тексте косвенно подтверждается и тем, что неомифологизм как явление часто возводится к архетипическому учению К. Юнга [Тарасова 1998: 431], которое само по себе – о бессознательном, символическом и коллективном.

Отчасти отсюда – важная черта дионисийского неомифа у раннего Маяковского: его имплицитный характер. В то время как, к примеру, элементы христианского неомифа вербализованы автором в виде аллюзивно-реминисцентных указаний («Я вижу, Христос из иконы сбежал» [«Несколько слов обо мне самом», 48]), а инициатический неомиф восстановим по совокупности видимых трансформаций в соположениях детского и взрослого кодов (от «У меня братец есть, / маленький, – / вы придете и будете жевать его кости!» [«Владимир Маяковский», 161] до «Сегодня / у капельной девочки / на ногте мизинца / солнца больше, / чем раньше на всем земном шаре» [«Война и мир», 237]), дионисийство своё лирический герой нигде не проявляет в виде непосредственной автономии. Единственное, что указывает по крайней мере на ницшеанский код, – это строки:

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стена,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра! [«Облако в штанах», 184], –

воспринятые литературоведением середины XX века лишь аллюзивно³, а для литературоведов рубежа веков предопределившие одно из частотных направлений исследовательских поисков – поиск «сверхчеловеческого» в раннем герое Маяковского, поиск его тринадцатиапостольской маски, значение которой сопрягаемо не только с христианским кодом, но и с фигурой самого Ницше, которого часто называли «тринадцатым апостолом», новым пророком, олицетворением новой веры [Магаротто 1995].

Если коротко обозначить специфику зороастрийского варианта ницшеанского кода в поэтике Маяковского, то она условно сводима нами к следующему перечню сюжетов, мотивов, характеристик и образов: проповедь героя и его жертвенность; нисхождение на землю и образ горы; любовь к дальнему и образ детей; вера в сверхчеловечество; вечное возрождение и тяжесть возложенной ноши; бездомность, неприкаянность и одиночество. На поверку, большая часть зороастрийского у раннего Маяковского – один из вариантов дионисийских трансформаций.

Между тем ницшеанское у раннего Маяковского – это не только и не столько зороастрийские ассоциации, хотя невозможно отрицать и сходство между лирическим героем и Заратустрой как героем «книги ни для кого», и внутреннюю оправданность их устремления к аналогу «сверхчеловеческого» состояния, достижимого посредством самопреодоления и жертвования, погружения в хаос окружающего мира и осознания неизбежности человеческих страданий. Более значительно ницшеанство воплотилось в дионисийском начале текстов Маяковского, который, «не являясь пропагандистом античного греческого искусства», тем не менее, даже «многие свои вещи строил по законам именно греческой трагедии – через крещендо к катарсису» [Давыдов 2006: 8].

Когда кто-то «рвется во всеобщее, пытаясь сделать шаг за пределы жесткой индивидуации, когда одиночка смеет желать быть самым единым

³ Показательно в этом смысле примечание В.А. Катаняна: «Заратустра – мифический создатель религии в древнем Иране. У Маяковского это имя употреблено в нарицательном смысле – глашатай, проповедник» [Маяковский 1955: 441].

мировым существом, он испытывает на себе скрытое в вещах праисконное противоречие, то есть он кощунствует и страдает» (курсив мой. – *Е.С.*) [Ницше 2001: 116]. Когда «’я’ / для меня малó» [«Облако в штанах», 179], неизбежен и «пожар сердца» [«Облако в штанах», 180], и путь «туда, / где в тисках бесконечной тоски / пальцами волн / вечно / грудь рвет / океан-изувер» [«Владимир Маяковский», 170]. Эта тоска, которая и «жизнь всех стихий», и отравы, «сердце обокравшая», «вымучившая душу», от которой «только б добежать до канала / и голову сунуть воде в оскал» [«Флейта-позвоночник», 208, 206], есть одновременно и отзвук шопенгауэровской Мировой Воли как предзаданности человеческой неустроенности и предопределенности беспощадного хаоса его страданий, и трагедия Диониса, неспособного достичь того уровня любви и понимания со стороны всего сущего, которого ищет.

Ницше называет индивидуацию «праосновой зла в мире», а целью искусства как проявления *прекрасного* определяет «радостную надежду» на обретение никогда не существовавшего в хаосе Мировой Воли единства [Ницше 2001: 120]. Индивидуация – это предзаданная самозамкнутость человека и любого явления мироздания, не позволяющая выйти за пределы собственного бытия к надмирному уровню. «Вслед за Шопенгауэром Ницше открыто заявляет: истина состоит в изначальной боли, в первострадании, помечающем клеймом индивидуации всех живущих» [Слотердаик 2001: 613].

Путь к преодолению «индивидуального существования», к тому, чтобы стать одним из 150 миллионов и одновременно объединить их в себе, – трагическое жертвование собой, «дионисийское разрушение собственной телесной формы, слияние с телесной универсальностью мира, отказ от разума, потерявшего свою универсальность, выход в безумие» [Гройс 2001: 717]. Только в момент понимания необходимости и добровольности этой жертвы открывается путь к видению искомой гармонии единства – ведь дионисийское начало при всей своей иррациональной сущности является диалектической ипостасью аполлонического – и, как ни парадоксально, гарантом целостности, рациональности и ясности последнего.

Между тем Б. Гройс отмечает, что «симметрия между аполлоническим и дионисийским оказывается иллюзорной: философия выбирает дионисийское» [Гройс 2001: 717]. «Выбирает» ли дионисийское начало любая творческая интенция – вопрос, скорее всего, не имеющий однозначного ответа, но интересный для осмысления. Рассматривая истоки древнегреческой трагедии (долгое время она «имела своим предметом исключительно страдания Диониса» как единого носителя беспокойного и трансформирующегося начала, явленного во множественности образов борющихся героев [Ницше 2001: 118]), Ницше утверждает важность именно дионисийского и подходит, с нашей точки зрения, в том числе и к вопросу о значении истинного творчества: какова сила произведения искусства, если конкретный индивид в нем остается в пределах своей частности и если сила и логика его душевных порывов не имеет отношения к читателю-зрителю-слушателю, явленному наиндивидуально, т.е. внеисторически и внеконтекстно?

Раз «...любой индивид как индивид комичен, а потому и нетрагедийен», что и чувствовали искушенные в творчестве греки, которые «вообще не могли терпеть на трагической сцене индивидов» [Ницше 2001: 118], то художественному как явлению, стремящемуся закрепиться в общей вечности посредством пересечения пространственно-временных границ, необходим инструмент, восходящий к наиндивидуальному – которое, в свою очередь, достижимо только через преодоление «отдельной воли» «заблуждающегося – стремящегося – страдающего индивида» [Ницше 2001: 119]. Это и есть путь Диониса, из улыбки которого «вышли боги Олимпа, из слез... – люди» [Ницше 2001: 119]. Вопрос об искусстве и способах остаться тем, чей «крик в граните времени выбит», волнует и раннего Маяковского, который и в определении собственного творческого пути, и в предвидении судьбы своего лирического героя ощущает открытость только одной дороги: в предзаданно «выжженном, как Египет», сердце ему нужно своей силой и волей выстроить и сохранить в целостности «тысячу тысяч пирамид» [«Я и Наполеон», 74].

Дионисийский неомиф как элемент общего неомифологического дискурса раннего творчества Маяковского – основополагающий и исходный. Его представляется логичным восстановить, исходя из рассмотрения дионисийских характеристик лирического героя, и от них же оттолкнуться при осмыслении сюжетно-мотивной эволюции поэтики автора.

«Как бог растерзанный, Дионис соединил в своем существе двоякую природу — природу одичавшего жестокого демона и кроткого милосердного господина» [Ницше 2001: 119]. Многоплановая двойственность лирического героя раннего Маяковского – одна из самых примечательных его черт, воплощенная во многих автохарактеристиках. С одной стороны, лирический герой Маяковского – и, как правило, именно эта его ипостась приходит на ум любому, кто берется рассуждать об авторе так, как было принято рассуждать о его поэтике в течение многих десятилетий, – носитель яростной силы, которая способна и разрушить, но и повести за собой, быть властной, подчинять и управлять: «Я вышел на площадь, / выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик. / Людям страшно – у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик» [«А все-таки», 62].

Сила такого героя внушает одновременно доверие и опасение, демонстрирует жажду и способность не просто быть услышанным – «Но меня не осудят, но меня не облают, / как пророку, цветами устелят мне след» [«А все-таки», 62], – а воплотить свое слово в действие, направленное на перспективу общего блага:

Идите, изъеденные бессонницей,
сложите в костер лица!
Все равно!
Это нам последнее солнце –
солнце Аустерлица! [«Я и Наполеон», 72]

В своих призывах лирический герой часто груб и видимо небрежен: «Идите, голодненькие, / потненькие, / покорненькие...» [«Облако в штанах», 188], – но вместе с тем предстает идеалистом, уверенным, что «солнце померкло б, увидев / наши душ золотые россыпи!» [«Облако в штанах», 184].

Он умеет сострадать и искренен в своих переживаниях за мир, аккумулируя внутри себя все его страдание («Послушайте, – / я не могу! / Вам хорошо, / а мне с *болью-то* как?» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 169]), хотя и характеризует его и как «земли одряхлевший скит» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127], и как множество повешенных вместе с башнями городов [«Я», 45].

Он видит *человеческое* без прикрас и описывает конкретными, *человеческими* категориями; отсюда – и натурализм изображаемого, и нарочитая сниженность сравнений («Я это все писал / о вас, / бедных крысах» [«Владимир Маяковский», 172]), и подчеркнутая телесность окружающего, когда все вокруг – губы, которые как «страницы поваренной книги» [«Облако в штанах», 175], или поцелуи, брошенные окурками на тротуар [«Любовь», 52], или раскрытые то ли в крике («скоро криком издерется» [«Облако в штанах», 177]), то ли от голода рты с острыми зубами, которыми «двери вдруг заляскали, / будто у гостиницы / не попадает зуб на зуб» [«Облако в штанах», 178].

Его оценки двойственны, но оправданы двойственностью внутренней, жертвенно-владыческой, исходно-дисгармоничной:

Хотите –
буду от мяса бешеный
– и, как небо, меняя тона –
хотите –
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а – облако в штанах! [«Облако в штанах», 175]

Здесь же – кардинальное несоответствие между идеальным и реальным. Конечно, лирическому герою хотелось бы, чтобы окружали его «красивые люди» и чтобы они не исчезли «в 1916 году / из Петрограда» [«Надоело», 114]. Но как относиться к чему-то, что не соответствует представлениям о красивом, этичном, гармоничном, правильном? Это один из вопросов, который подспудно волнует лирического героя раннего Маяковского, ведь он оказался в заведомо «неправильной», дисгармоничной эпохе – в «уродце века» [«Несколько слов обо мне самом», 49], где только «тоска... растет»

[«Владимир Маяковский», 158], но не найдена ни «невиданная душа», ни хотя бы один «счастливый человек» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 159-160]. Лирический герой словно «заключен / в бессмысленную повесть» [«Человек», 251]. Он действительно, по его собственному определению, «одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека» [«Несколько слов обо мне самом», 49], и его одиночество приобретает поэтому одновременно жертвенные и эсхатологические черты. Что делать, когда «многие вещи сшиты наоборот» – настолько, что «там, где у человека вырезан рот, / многим вещам пришито ухо» [«Владимир Маяковский», 158], а лирический герой остался среди них один «муз обреченный данник», способный смотреть сквозь «вымыслов бремя» [«Человек», 251]? Как поступить, когда есть два пути: «вещи надо рубить» и «вещи надо любить», потому что у них «душа другая» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 158]?

Лирического героя раннего Маяковского часто обвиняют в жестокосердии и даже ненависти к миру. Эволюционную драму творческого пути Маяковского усматривают в «нарушении коренных законов искусства, по самой природе своей *созидательного* и *гуманного*» (курсив мой. – Е.С.), в его «поэтическом ницшеанстве» и – шире – в ненависти, направленной «на весь подлунный мир в его прошлом и настоящем», когда его агрессия и насилие есть попытка «взять» мир, ему не принадлежащий [Акаткин 2011: 157-158]. Между тем представляется более важным, что не столько лирический герой Маяковского хочет, чтобы ему принадлежал мир (вернее, преодолевая страдания индивидуации, чтобы он сам стал с миром единым целым), – сколько мир совсем не собирается делать его своим:

Я бы всех в любви моей выкупал,
да в дома обнесен океан ее! [«Человек», 251]

Маяковский сам не принадлежит этому миру (ни земному в полной мере, ни – тем более – небесному), поэтому вряд ли можно говорить о попытке «присвоения», если сам герой – не «присвоенный» и не «освоенный»: лошадь без извозчика, собака без хозяина, сын без отца, Земля без Вселенной?

Эту экзистенциальную трагедию лирический герой хотя бы отчасти разрешает, с одной стороны, собственным криком – исполненным всегда разных эмоций, от злости и отчаяния до громкого плача. Вне зависимости от заложенной интенции, крик лирического героя не услышать невозможно: он проникает в сердца и души людей даже в обход их сознания, потому что пропитан «языческой силою» [«Ко всему», 104], обращенной к корням человечества, его общности, его праисторическому началу: «Ночью вскóчите! / Я / звал!» [«Ко всему», 105]. Его слово бессмертно, потому что «гроыхает по всем векам»; оно собирает «коленипреклоненных... мировое вече» и призывает идти «со всего земного лона» [«Дешевая распродажа», 116]. Когда «вся земля – / каторжник / с наполовину выбритой солнцем головой» [«Ко всему», 105], которая страдает от пресыщения «воем человеческой орды» [«Владимир Маяковский», 156], не остается ничего, кроме как «до края полное сердце» вылить «в исповеди» [«Ко всему», 106], пусть даже эта исповедь будет сопровождаться страшным возгласом в адрес «глухих»: «Не уйти человеку!» [«Ко всему», 105].

Но вместе с тем Слово лирического героя – это непрекращающаяся жалоба и одновременно признание в любви, ведь ему «люди... всего дороже и ближе» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 185]. Вторая часть его располовиненной натуры – жаждущая тепла и понимания *душа*, дионисийски страдающая от невозможности существования всего идеального, о чем мечтается. Лирический герой улыбается, смеется, издевается, «площадной / сутенер и карточный шулер»; призывает пить «какао Ван-Гутена», «брошенный в зубы эшафоту», и кутается от осмотров в желтую кофту, «невероятно себя нарядив» [«Облако в штанах», 186-187]; одна из его целей – чтобы все думали, что он «зеленые весны идет насиловать» [«Кофта фата», 59] и действительно способен взять «любую, / красивую, / юную – / души не растратить, / изнасиловать / и в сердце *насмешку* плюнуть ей» (курсив мой. – Е.С.) [«Ко всему», 104-105]. Лирический герой обличает всех, «присосавшихся бесплатным приложением / к каждой двуспальной кровати»,

и злится на них, и призывает «не слушать, а *рвать* их» – но тут же прорывается из его уст фраза, эмоционально противоположная:

Их ли смиренно просить:

«*Помоги мне!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 183]

В том, что не слышат его, заглушают своими «шумиками, шумами и шумищами» – трагедия лирического героя: «А мне / сквозь строй, / сквозь *грохот* / как пронести *любовь к живому?*» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 211]. Он собирает с людей и их поцелуи, и их слезы, чтобы «в последнем бреду» бросить их «темному богу гроз / у истока звериных вер» [«Владимир Маяковский», 171]. Призывая тех, которые не пощадили когда-то его и «каждого, / кто об *отдыхе* взмолится» [«Ко всему», 104], на бой против Солнца («Люди! / Будет! / На солнце! / Прямо!» [«Я и Наполеон», 76]), лирический герой движим не чувством обиды, не мстительной злобой – а желанием освободиться от оков того, которого «ни один не *трогает* бунт» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 254], всегда вынужденный, всегда «вспыхивающий» тогда, когда не остается иного выхода.

Пленник собственной индивидуации, лирический герой стремится преодолеть ее – поэтому движим еще и чувством вины, ведь «все равно мне, – / я или *он* их / убил» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 229]. Его трагедия – еще и в том, что он «один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизнью» [«Война и мир», 231]; и даже тем, «что *обидели*» [«Облако в штанах», 185], адресован полный боли крик, не прикрытый уже ничем: «Люди! / Дорогие! / Христа ради, / ради Христа / *простите меня!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 232], – и громкий призыв: «Злобой не мажьте сердца концы!» [«Владимир Маяковский», 158].

С жалобой или призывом, песней любви или отчаяния, но лирический герой и других призывает быть громкими, такими же, не избегающими крика, когда в нем есть необходимость: «Мама, громче!» [«Мама и убитый немцами вечер», 66]; все должно быть громким, «орущим», когда мир попустительствует смерти и несправедливости – «Громче из сжатого горла

храма / хрипи, похоронный марш!» [«Я и Наполеон», 74], – пусть даже после этого крика, сравнимого и с экстатическим воздействием музыки, и со звериным воем, от которого можно «обезуметь вовсе», возможна только смерть: «...дирижер на люстре уже посиневший / висел и синел еще» [«Кое-что по поводу дирижера», 90].

То языческое, что связано с «шаманской» силой воздействия словесного и музыкального и исторически восходит также к дионисийскому экстатическому культу, нашло свое отражение в поэтике Маяковского в виде отдельных упоминаний соответствующих образов и мотивов. Так, его скрипка – «вещный» двойник лирического героя – помещена в окружение толпы-оркестра, основное свойство которого – лишь «чужость», насмешка и подчеркнутая антиэмпатичность: «Оркестр чужо смотрел» [«Скрипка и немножко нервно», 68]. Подчеркнутое свойство скрипки – музыкальная дисгармония («выплакивалась скрипка / без слов, / без такта» [«Скрипка и немножко нервно», 68]), на которую, «шатаясь», откликается лирический герой – умеющий только «орать», а не доказывать, «хороший», живущий всепоглощающей эмоцией, а не насмешливым циничным разумом.

С самых первых текстов лирический герой Маяковского окружен экстатически-музыкальным хаосом, который, на первый взгляд, едва ли поддается какой-нибудь стройной организации и потому внушает страх («пугая / ударами в жезл, хохотали арапы» [«Ночь», 33]), растерянность («брошаю в бубны улиц дробь я» [«Уличное», 37]), неприятие («заиграет вечер на гобоях ржавых» [«Несколько слов о моей маме», 47]), желание подражательства с целью приобщения к тому неведомому, что сокрыто за этим непонятным пока обрядом («А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» [«А вы могли бы?», 40]). Чтобы перекричать «шумики, шумы и шумищи», которые живут и «на шепоте подошв», и «на громах колес», и в «царстве базаров» [«Шумики, шумы и шумищи», 54], действительно нужно обладать голосом (= словом): и «природным», органичным, чтобы из его «бархата» можно было сшить «черные штаны» [«Кофта фата», 59], и громким,

огромным, от которого «кометы заломят горящие руки, / бросятся вниз с тоски» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127], – и человеческим:

Единственный человеческий
среди воя,
среди визга,
голос
подземлю днесь. [«Война и мир», 212]

Знаменитая флейта, ставшая позвоночником – т.е. «структурой» крепкой, четко выстроенной, которая предполагает функционирование в качестве «опоры» и претендует потому на упорядочивание «звуковой» системы окружающего мира, – помимо того, что со времен мифологической архаики является атрибутом Диониса в его эпифании козлоногого сатира (почти маяковского «площадного / сутенера и карточного шулера» [«Облако в штанах», 187]), позволяет лирическому герою усилить собственный голос, сделав его частью общего музыкально-пространственного хаоса, которому и сама принадлежит с эпохи «исполнения» ноктюрна на водосточных трубах. Лирический герой «встраивает» себя в музыкальное, которое перекрикивал до этого, хаотическое, что пытался преодолеть, бросаясь на помощь одинокой, как и он сам, скрипке; он даже на этом, музыкальном уровне преодолевает ту самую индивидуацию, от которой всегда страдал и страдает Дионис. Причем преодолевает настолько, что жертвует собой, чтобы из позвоночника получилась флейта, предстает перед нами заведомо «разделенным» на отдельные части – на элементы, позвонки, по-своему функционирующие шестеренки и отдельные пространства его внутреннего бытия: «у души в пещере», «подземлю стихами наполненный череп», «у мозга в зале» (курсив мой. – Е.С.) [«Флейта-позвоночник», 199].

Став в буквальном смысле «музыкой» и «инструментом» («прими мой дар, дорогая, / больше я, может быть, ничего не придумаю» [«Флейта-позвоночник», 208]), лирический герой одновременно уподобляет себя шуму окружающего пространства (ведь «песня» его тоже громка, дисгармонична и

отчаянна, как у той скрипки), но и подчиняет свою волю интенции любого из тех, «которые нравились или нравятся» [«Флейта-позвоночник», 199]: теперь каждому в его лице доступна «распятью равная магия», которая творится не сама по себе, не обособленно от остальных, а исходя из их потребности, подчиненно их мироощущению. Лирический герой становится и инструментом, и песней флейты, делает первый шаг к тому, чтобы вверить свою жизнь другому (и приводит к высшей степени неразличения личное и общественное), – но и «берет» музыкальное, стихийное, доселе непонятое в свои руки тоже и уже в следующей поэме («Войне и мире») обращается с ним настолько вольно, что «вплетает» в ткань повествования в виде частей партитуры, делает и художественным приемом, и синестезийным элементом.

Тональность партитуры в «Войне и мире» по ее отрывкам неопределима однозначно – и это тоже представляется показательным: с одинаковой долей вероятности перед нами может быть дионисийский соль минор, но может быть и аполлонический си-бемоль мажор. Принципиальная *незавершенность* каждого фрагмента [«Война и мир», 214, 215], его *«разорванность»* (две линейки нотного стана не являются продолжением друг друга, о чем свидетельствует отсутствие тактовой черты в конце каждой из них), *дисгармоничность* структуры (несоотнесимость длительности тактов с предопределенным музыкальным размером количеством долей в каждом из них), *лексическая «невнятность»* (слова подменены звуками, которые в совокупности с обозначенным темпом («*accelerando*» – итал. «ускоряя») напоминают череду пулеметных выстрелов) – и одновременная *цикличность* «исполняемой» мелодии (затакт является продолжением такта, а количество долей безотносительно деления их на два такта оказывается равным необходимому в соответствии с музыкальным размером), означающая претензию на *бесконечность* ее звучания и *«вечное воскрешение»*, представляются нам значимыми мотивами, соответствующими основным признакам дионисийского неомифа в поэтике раннего Маяковского, – и

одновременно с этим художественно удачными, подводящими читателя к тому, что:

Барабаны, музыка?
Неужели?
Она это,
она самая?
Да!
НАЧАЛОСЬ. [«Война и мир», 219]

Другие элементы партитуры более «традиционны» (насколько это вообще возможно утверждать применительно к поэтике Маяковского), поскольку гармонически узнаваемы, лексически повторяют фрагменты христианских тропарей. Начало тропаря Кресту [«Война и мир», 222] свидетельствует об обращении к исходной для самого тропаря аполлонически-мажорной тональности (на это указывает буквальное совпадение высоты нот и их интервального порядка, при котором соотношение длительностей также пропорционально друг другу), но тоже не так однозначно, как может показаться на первый взгляд: претендующий на фа-мажорную тональность, музыкальный текст лишен ключевого знака альтерации, ей соответствующего (си-бемоля), и потому тоже – дисгармоничен, неокончателен, не «аполлоничен» однозначно. Вместе с тем тропари, взятые из панихиды [«Война и мир», 226, 227], сохраняют изначальную «тональность» поэмы и даже сводимы к ее дионисийскому варианту (соль минор), потому что минорность их восстановима из исходного нотного текста, а в случае с тропарем, панихиду завершающим, тональность даже повторяется буквально – но в своем гармоническом варианте (на VII ступени которого – тон натурального мажора) и потому тоже – не минорном безусловно, по-дионисийски не окончательном.

Вместе с тем в тропарную последовательность песнопений снова (в *третий* раз) вкрапляется первоначальный «пулеметный» фрагмент [«Война и мир», 222], отражающий бой барабанов и теперь сведенный к одному лишь ритму, не повторяющему изначальный и знаменующему атаку: «Вздрогнула от крика грудь дивизий. / Вперед!» [«Война и мир», 222]. Ритм, а не

музыкальность, становится основой и фоном дальнейшего повествования, когда отрывисто гремел «фейерверк фактов», взрывалось «громоголосие меди», а «в телеграфах надрывались машины Морзе» [«Война и мир», 223, 225]. Не случайным здесь представляется появление и еще одного ритмического вида искусства – танца, специфика которого тоже восходит к оргиастическому дионисийскому культу, к «надменным и отчужденным» [Отто 2016: 172] менадам, танцующим вокруг своего бога:

...выбежала смерть
и затанцевала на падали,
балета скелетов безногая Тальони. [«Война и мир», 228].

С той же смертельной интенцией танцует Иродиада вокруг Земли – головы Иоанна Предтечи [«Облако в штанах», 194]; в танец войны и смерти «вылавливает» юношей Франция, готовясь к Первой Мировой войне, чтобы «под музыку митральезы жечь и насиловать!» [«Война и мир», 219]. Танец и музыка у раннего Маяковского – выраженный в движении и звуке хаос всего сущего, своей экстатической энергией заполняющий пространство и сопутствующий его разрушению: «Разве так красиво смерть / бежала б в небе паркета!» [«Великолепные нелепости», 92]; «Не будет музыки» [«Хвои», 125]. Одновременно с этим танец и музыка часто – и неотделимое от творчества движение, связанное с образами будущего человечества, гарант и одновременно условие его потенциальной жизнеспособности: «Эй! / Человек, / землю саму / зови на вальс!» [«Эй!», 102]; «Чтоб бешеной пляской землю овить» [«Гимн здоровью», 81].

Музыкальное (= творческое) органически восходит к дионисийскому началу и отражает то трагическое, что наполняет неправильность мира. Оно же = человеческое, потому что непосредственно связано с людскими страстями, единственно способно воплотить в экстатичности и невербализованной истинности своего звучания чистое чувство с той интенсивностью эмоции, которая ему присуща – «на рояль положить человечьи ноты» [«Флейта-позвоночник», 200]. Поэтому прикосновение к творчеству – всегда болезненное:

Схватишься за ноту –
пальцы окровавишь!
А музыкант не может вытащить рук
из белых зубов разъяренных клавиш. [«Владимир
Маяковский», 157]

Творчеством – «Ты один умеешь песни петь» [«Владимир Маяковский», 169], – которое сродни молитве жреца и приобщению к небесному («Творишь, / распятыю равная магия!» [«Флейта-позвоночник», 208]), вроде бы можно попытаться достучаться до Создателя, который тоже – Творец, потому что может сделать так, «чтоб обязательно была звезда» [«Послушайте!», 60]. Казалось бы, в этом он – такой же, как *красивый* лирический герой; по крайней мере, все убеждены в их непрекращающемся диалоге: «Отнеси твоему *красивому* богу» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 169]. Между тем бог и его Вселенная, которая только «спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо» [«Облако в штанах», 196], онтологически неспособны *слышать* лирического героя, который, хотя и «плачет, целует ему [богу] жилистую руку» [«Послушайте!», 60], но остается тем, на зов которого никогда не отзовутся: «Хочешь? / Не хочешь? / Мотаешь головою, кудластый? / Супишь седую бровь?» [«Облако в штанах», 195].

В ситуации, когда бог никого не услышит и не поможет миру побороть существующую дисгармонию, любая из инкарнаций лирического героя должна стать *воплощением силы* – той, что и есть предтеча Человека («Придите все ко мне» [«Владимир Маяковский», 154]), – *оратором* и *властителем*, готовым взять на себя ответственность за всех, кто готов держать «в своей пятерне / миров приводные ремни» [«Облако в штанах», 184]. Это обуславливает одну из «героических», «полководческих» эпифаний лирического героя:

Идите, сумасшедшие, из России, Польши.
Сегодня я – Наполеон!
Я *полководец* и больше.
Сравните:
я и – он! (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73]

Известны архаические мифы, где Дионис отождествляется с *полководцем*, который «победоносно прошел по Элладе и варварским землям до отдаленной Индии» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410]. Сказание «о вакханском походе» стало известно после времен Александра Македонского и, конечно, представляет собой мифический первообраз его похода. Дионис «заставил весь мир признать себя богом», после чего «вывел свою мать из преисподней на Олимп, где она... наслаждалась бессмертием» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410-411]. Художественным исканиям начала XX века также свойственны «бонапартистские, “нероновские” черты», которые являются воплощенным желанием самовозвеличивания [Ханзен-Лёве 2016: 90-91].

«Героическая» эпифания лирического героя Маяковского («Поэт! / Поэт! / Вас объявили князем!» [«Владимир Маяковский», 165]) связана с «земным», человеческим началом его экзистенции и возводима к истокам древнегреческой трагедии, когда «один подлинно-реальный Дионис является во множестве персонажей, в личине *борющегося героя*» (курсив мой. – Е.С.) [Ницше 2001: 118-119]. Дионисийский неомиф здесь коррелирует с культурным мифом о Наполеоне, фигура которого и значима в мировой истории в достаточной степени, чтобы обращаться к связанным с ней ассоциациям, и так же двойственно-неоднозначна, *жертвенна* и вместе с тем *всесильна* до уровня чудесного и легендарного: «Он [Наполеон] раз чуме приблизился тронем, / *смелостью смерть поправ*» (курсив мой. – Е.С.) [«Я и Наполеон», 73]. Культурный миф о полководце-Наполеоне и сам по себе исполнен *романтических* представлений (истинных или ложных); а в поэтике Маяковского его *дионисийская двойственность* – основа одновременной силы и страдания лирического героя: «Он раз, не дрогнув, стал под пули / и славится столетий сто, – / а я прошел в одном лишь июле / тысячу Аркольских мостов!» [«Я и Наполеон», 74]. Полководческо-наполеоновские интенции лирического героя определяют избранный им путь:

Короной кончу?

Святой Еленой?
Буре жизни оседлав валы,
я – равный кандидат
и на царя вселенной
и на
кандалы. [«Флейта-позвоночник», 204]

Но поэту-Наполеону, «крикогубому Заратустре», мало проповедовать, «мечась и стена» [«Облако в штанах», 184]; сила его проповеди должна сопровождаться действием, после которого «в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год» [«Облако в штанах», 185]. Лирический герой берет на себя ответственность быть предвестником, катализатором, «предтечей» того, приход которого встретят, «мятежом оглашая» [«Облако в штанах», 185]. Только причина этой необходимой революции – не столько социальная или политическая, сколько гуманистическая:

Когда все расселятся в раю и в аду,
земля итогами подведена будет –
помните:
в 1916 году
из Петрограда исчезли красивые люди. [«Надоело», 114]

«Красивость» и «некрасивость» у Маяковского – не эстетические, а этические категории. Пока лирический герой – «может быть, / самый красивый» из всех сыновей Богоматери [«Облако в штанах», 190], потому что единственный, «не разбрызгав, / душу / сумел, / сумел донести» [«Война и мир», 212], для него невозможно гармоничное существование в мире «некрасивых» людей, которые «измазанной в котлете губой / похотливо напевают Северянина» [«Вам!», 75]. Сам мир этот уже невозможен, потому что «некрасивые» люди ничего не делают, ничего не способны сделать: в их маленьких, не «голиафовских» душах только «нежность растили» [«Облако в штанах», 185]; они мягки («Вашу мысль, / мечтающую на размягченном мозгу» [«Облако в штанах», 175]) и бесполезны – «мужчины, залежанные, как больница, / и женщины, истрепанные, как пословица» [«Облако в штанах», 176].

И вместе с тем они опасны, потому что «некрасивость» их заразна («Мокрая, будто ее облизали, / толпа. / Прокисший воздух плесенью веет» [«Эй!», 101]), перетекает в ненависть и «заражает» этой ненавистью – пусть даже выраженной пассивно – все сущее. Она делает из города лепрозорий [«Облако в штанах», 184], а из «идущих веков» – богадельню [«От усталости», 51]; опошляет землю, превращая ее в любовницу, «которую вылюбил Ротшильд!» [«Облако в штанах», 189], встраивая самого Наполеона в приземленный, опошленный сюжет («а впереди / на цепочке Наполеон поведу, как мопса» [«Облако в штанах», 187]); вынуждает лирического героя «каждый день идти к зачумленным / по тысячам русских Яфф!» [«Я и Наполеон», 73]. Более того: «некрасивость» «мягких» людей, часто лишенных даже лиц, даже малейших человеческих примет («Два аршина безликого розоватого теста: / хоть бы метка была в уголочке вышита» [«Надоело», 113]; «Смотрят: ни одного человеческого качества. / Не человек, а двуногое бессилие» [«Гимн ученому», 78]), опасна для жизни лирического героя, потому что перерастает в озлобленность, агрессию, акт коллективного неприятия чуждого, не похожего на них, «сохранившего бесстрашную душу» [«Я и Наполеон», 73]: «Толпа орала: “Марала! / Мааарррааала!”» [«Ко всему», 104]. «Владычество» лирического героя обращается его заклятием, диалектически неотделимо от него, предопределено самой его дионисийской сущностью.

К мифу о смерти Диониса и одному из его имен – Загрей, что означает «великий охотник», – восходит сюжет погони толпы за лирическим героем раннего Маяковского. Это преследование завершается его ритуальным убийством. Толпа, до этого либо не замечавшая лирического героя, онтологически неспособная его услышать («*Душа* не хочет немая идти, / а сказать кому?» (курсив мой. – Е.С.) [«Надоело», 113]), либо обожавшая его экстатически, чрезмерно («“любящие Маяковского!” – / да ведь это ж династия / на сердце сумасшедшего восшедших цариц» [«Облако в штанах», 193]), очень быстро переходит к крайней степени выражения интенсивности своих эмоций – так же, как безумствующие вакханки, поклонявшиеся Дионису («у

меня на шее воловьей / потноживотые женщины мокрой горою сидят» [«Облако в штанах», 192]), буквально растерзывали его («женщины, любящие мое *мясо*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Кофта фата», 59]) в порыве то ли сумасшедшей жажды обладания, то ли отчаянной злости от невозможности такового:

Мария!
Звереют улиц выгоны.
На шее ссадиной пальцы давки.
Открой!
Больно!
Видишь – натыканы
в глаза из дамских шляп булавки! [«Облако в штанах», 192]

Важен здесь и еще один вариант двойственности лирического героя, когда его эпифаническое «звериное» обличие проецируется на «звериные» характеристики его «загонщиков» («звереют улиц выгоны» – и практически одновременно: «сердце возьму, / слезами окапав, / нести, / как собака, / которая в конуру / несет / перееханную поездом лапу» [«Облако в штанах», 194]) – и даже на характеристики всего окружающего пространства: «Всех пешеходов *морда дождя обсосала*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 191]. В этом «многоплановом» двойничестве также – отголосок дионисийско-загрейских интерпретаций античных мифов, в которых жертва и ее мучители постоянно менялись местами в обличиях и инкарнациях.

Сельские Дионисии древних греков, заключавшиеся в том, что процессия с песнями проносила по улицам фаллический символ Диониса [Элиаде 2001: 328], косвенно (по семантической значимости события) напоминают следующие строки Маяковского:

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание. [«А все-таки», 62]

Между тем, древнегреческий Дионис и лирический герой Маяковского отличаются степенью «удачливости» своих любовных «похождений». Пока у Еврипида ради Диониса «женщины бросают свои дома, убегают по ночам в горы и танцуют там под звуки тимпанов и *флейт*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Элиаде

2001: 331], герой-Маяковский всё никак не пробьётся к Марии («Пусти, Мария!» [«Облако в штанах», 192]); его возлюбленная не то что не бежит вслед за ним, но выгоняет его прочь («День еще – / выгонишь, / может быть, изругав» [«Лиличка!», 107]) и предпочитает его другому: «В мягкой постели / он, / *фрукты, / вино* на ладони ночного столика» (курсив мой. – Е.С.) [«Ко всему», 104]. Сам лирический герой играет песнь любви на флейте высшего уровня трагизма и чувственности – ведь она есть «собственный позвоночник», – поднимает «как чашу вина» «стихами наполненный череп» [«Флейта-позвоночник», 199] – но даже к такому, смертно-сильному призыву остается глуха его возлюбленная, «грубая» губами, «мертвая» глазами [«Флейта-позвоночник», 206-207].

Двойственность лирического героя Маяковского отчасти восходит и к сюжету его двойного рождения. Как и у Диониса, у лирического героя есть земная мать и небесный отец. Его мать (по одному из воплощений, восходящих уже к христианскому неомифу, – Богоматерь) всегда неподвижна и замкнута в пространстве дома, комнаты, трактира:

Ежусь, зашвырнувшись в трактирные углы,
вином обливаю душу и скатерть
и вижу:
в углу – глаза круглы, –
глазами в сердце въелась богоматерь. [«Облако в штанах»,

189]

Ее нимб сияет – сродни надежде, той самой, которая «сияет сердцу глупому» [«Надоело», 112]. Поэтому одна из ее эпифаний – собственное иконическое изображение («У меня есть мама на васильковых обоях» [«Несколько слов о моей маме», 47]), которое наделено чудесными свойствами, ведь оно и предвещает, и становится гарантом этого предвестия («И новым рожденным дай обрасти / пытливей сединой волхвов, / и придут они – / и будут детей крестить / именами моих стихов» [«Облако в штанах», 190]), и причащает на подвиг: «И когда мой лоб, / венчанный шляпой фетровой, / окровавит гаснущая рама, / я скажу, / раздвинув басом ветра вой: /

“Мама...”» [«Несколько слов о моей маме», 47]. Мать, в отличие от отца, всегда рядом со своим сыном – или, по крайней мере, доступна для его зова: «Алло! / Кто говорит? / Мама? / Мама! / Ваш сын прекрасно болен!» [«Облако в штанах», 180].

В контексте дионисийского неомифа мы не ошибемся, если назовем матерью лирического героя и саму землю, вместе с которой их – «двое, / ораненных, загнанных», убегающих от «оседланных смертью коней» [«От усталости», 51], от «пожаров сердца» [«Облако в штанах», 180], от того, «кто жизнью движет» [«Человек», 272], ото всех, кто «грязные, в калошах и без калош» [«Нате!», 56] и кто не способен дослушать «скрипкиной речи» [«Скрипка и немножко нервно», 68].

Мифическая мать Диониса, земная женщина Семела (ипостась прадионисийской богини Земли, Деметры), напомним, погибает в пожаре, огне и муках; совсем как земля у Маяковского, которая страдает настолько, что, «может быть, / дымами и боями охмеленная, / никогда не подыметя земли голова» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 234], но которая берет на себя и часть страданий своего сына – а значит, и всего человечества: «А у мамы *больной* / пробегают народа шорохи / от кровати до угла пустого» (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько слов о моей маме», 47]. Умереть ей суждено тоже вместе со своим сыном – жалея его, сочувствуя его судьбе, по возможности облегчая ее; она, как и Семела, хотела бы его спасти:

Звонящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающих,
слышу
твое, земля:
«Ныне отпускаеши!» [«Человек», 245], –

пусть и в другой жизни, на которую был обречен и Дионис, спасенный из отцовского (Зевсова) огня в отцовском же теле – но и запертый в телесной чуждости, тесноте, том «я», которое «для меня малó»:

Я сам.
Глаза наслезненные бочками выкачу.

Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули.
Не выскочишь из сердца! [«Облако в штанах», 180]

От этого пожара Диониса не спасет отец – потому что он его причина; могла бы спасти мать – но и она тоже умирает от беспощадности этого огня: «Мама! / Петь не могу. / У церковки сердца занимается клирос!» [«Облако в штанах», 180]. И лишь когда придет Человек, наступит гармония всего сущего, которая пока – в воображении лирического героя («Мозг мой, / веселый и умный строитель, / строй города!» [«Война и мир», 234]); когда не будет страха «схватиться за небо» [«Облако в штанах», 180], земля тоже возродится, пусть даже обманутая и поруганная – и тоже вместе с ним, своим сыном:

Ко всем,
кто зубы еще
злостью выщемил,
иду
в сияющих глаз заре.
Земля,
встань
тыщами
в ризы зарев разодетых Лазарей! [«Война и мир», 234]

Все «земное», плотское, страдающее у лирического героя часто сопряжено с мотивами огня, костра, пожара, пламени: «Опять влюбленный выйду в игры, / огнем озаряя бровей загиб»; «Помните! Погибла Помпея, / когда раздражили Везувий!» [«Облако в штанах», 179]; «Пеной выстрел на выстреле / огнел в кровавом вале» [«Война и мир», 222]; «И только / боль моя / острей – / стою, / огнем обвит» [«Человек», 271]. Этот мотив снова отправляет нас к сюжету о втором рождении Диониса и одновременно с этим актуализирует значение языческой огненной мистерии как трансформирующей силы, означающей в том числе инициатический переход из одного состояния в другое.

Вырванный из горящего чрева матери, Дионис считается рожденным от огня, а его повивальщицами часто считают молнии [Отто 2016: 145]. «Пламенность» рождения Диониса, по убеждению Посидония, обуславливает

его связь с «пламенностью» винных напитков, а «Архилог начинает свой гимн Дионису со слов “пораженный *молнией* вина”» (курсив мой. – *Е.С.*) [Отто 2016: 145]. Вино уподобляется живому существу с теми же стадиями развития, что и у человека – «от хаоса и юношеской неистовости к силе, ясности и зрелости» [Отто 2016: 145], – после прохождения которых хаос возвращается к человеку, охватывает его, цикл замыкается, и человек готов «вознестись на новый уровень» [Отто 2016: 145]. Удовольствие от вина экстатически сопровождается болью и слезами, а согласно одной из легенд «вином кровоточило тело Ампелы – погибшей возлюбленной Диониса, по которой он проливал горячие слёзы» [Отто 2016: 146].

«Огненные» мотивы – это и «отзвук» аполлоно-дионисийского противоборства, когда солярно-аполлоническое – ясное, гармоническое, целостное, но вместе с тем подчеркнуто индивидуалистическое – метафизически противостоит дионисийско-хаотическому, которое (воплощенное и в лирическом герое, и в хронотопных характеристиках) в «темноте» своей ночной стихии страдает от неизбежности своих страстей («А ночь по комнате тинится и тинится, – / из тины не вытянуться отяжелевшему глазу» [«Облако в штанах», 178]), но в не меньшей степени страдает от вмешательства извне, попытки навязывания своего варианта «солнечного», «правильного» миропорядка, на деле превращающейся в насилие и даже бойню: «Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок» [«Из улицы в улицу», 39]; «Сейчас притащили израненный вечер» [«Мама и убитый немцами вечер», 66]; «Восток... выдрав солнце из черной сумки, / ударил с злобой по ребрам крыши» [«За женщиной», 44].

Солнечное и огненное у Маяковского до рубежа «Войны и мира» – почти всегда смертельное. Свет и видимая «гармония» опаснее стихии темноты и сумеречных сомнений. Огонь разрушает тело лирического героя: «...*лохмотьями губ* моих в пятнах чужих позолот» (курсив мой. – *Е.С.*) [«От усталости», 51]; «Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает *обгорающим* ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного

дома» (курсив мой. – *Е.С.*); «Обгорелые фигурки слов и чисел / из черепи, / как дети из горящего здания» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 180]. Он является синонимом лихорадочного состояния беспокойства и тревоги: «А если за неделю / так изменился россиянин, / что щеки сожгу огнями губ ему» [«Надоело», 112]; «Трясущимся людям / в квартирное тихо / стоглазое зарево рвется с пристани» [«Облако в штанах», 181]; «Белый, / сшатался с пятого этажа. / Ветер щеки ожег» [«Ко всему», 103]. Он сопряжен с мотивом преследования возлюбленной, которое, действительно, очень часто – как «тяжкая гиря» [«Лиличка!», 107] и в стремительности, и в накале страстей: «Будешь за море отдана, спрячешься у ночи в норе – / я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона / огненные губы фонарей» [«Флейта-позвоночник», 203].

«Солнечное» убивает лирического героя и все в лирическом герое, потому что темнота может стать целебной для несчастного человека, но свет ему – всегда смертелен. Ночь – «Хорошая. / Вкрадчивая» [«Я и Наполеон», 72]. Она практически отождествлена с лирическим героем – сравним с автохарактеристикой: «А мне – наплевать! / Я – хороший» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Скрипка и немножко нервно», 69]. Вместе с тем солнце, к которому лирический герой обращается так: «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Несколько слов обо мне самом», 48], – существует в мире не за тем, чтобы «жалеть» лирического героя. Оно – «неб самодержец», который «вырезает ночь из окровавленных карнизов» и по характеристикам ближе «некрасивым» людям, встречающимся в «Надоело», «Вам» или «Нате!»: «Вот он! / Жирен и рыж. / Красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73]. Ему, уже несжалившемуся, кричит лирический герой: «Здравствуй, / мое предсмертное солнце!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 74]. В «поход» против него призывает Маяковский-Наполеон, готовый выступить полководцем и командиром: «Люди! / Будет! / На солнце! / Прямо!» [«Я и Наполеон», 74]; «Я знаю, / и в лаве атак / я буду первый / в геройстве, / в храбрости» [«Война и мир», 212]. Оно – чуждое, не слышащее, сжигающее все

на своем пути – символ несправедливого мироустройства, допускающего и «морщины седых матерей» [«Владимир Маяковский», 159], и смертельное равнодушие того, кого любишь: «В грубом убийстве не пачкала рук ты» [«Ко всему», 103].

И вместе с тем Солнце – это тоже и Наполеон («Скажите Москве – / пускай удержится!» [«Я и Наполеон», 73]), и аполлоническая ипостась самого лирического героя-Диониса, диалектически неотделимая от него. Поэтому борьба с Солнцем – это еще и борьба с самим собой, выражение исконного аполлоно-дионисийского противоречия, являющегося основой и страданий безумствующего бога («Это душа моя / ключьями порванной тучи / в выжженном небе» (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько слов обо мне самом», 48], и самой творческой интенции: «Не потому ли, что небо голубо́, / а земля мне любовница в этой праздничной чистке, / я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, / и острые и нужные, как зубочистки!» (курсив мой. – Е.С.) [«Кофта фата», 59].

Сложная система эпифанических двойничеств, составляющая основу дионисийского неомифа раннего Маяковского, выражена и в характеристиках других персонажей. Так, образ земли тоже двойствен: она и мать лирического героя, и одновременно его возлюбленная – совсем как у архаического Диониса, в мифах о котором на функционально-мотивном уровне отождествлялись Семела и Ариадна. Потому и возлюбленная лирического героя Маяковского – подчеркнуто «земная»: она рождена «из пекловых глубин» [«Флейта-позвоночник», 200]; глаза ее то «ямами двух могил» смотрят на лирического героя [«Флейта-позвоночник», 206], то «расцветают» как «два луга» – опять же, воплощаются в земные топосы [«Война и мир», 239]. Земное пространство матери и возлюбленной намного ближе лирическому герою, чем отцовское, небесное, ведь мир Диониса – это мир, онтологически лишенный аполлонической маскулинности, мир женщин, которые взрастили его и пробуждали [Отто 2016: 140], – мир матери, сестер,

возлюбленной и вакханок, каждая из которых, «прежде чем лечь... / не забудет над стихами моими замлеть» [«Дешевая распродажа», 116].

Семелу и Ариадну – мать и возлюбленную – в дионисийском неомифе Маяковского объединяет и хромотопный уровень, выразившийся в их подчеркнутой «антисолярности». Их время – ночь или сумерки (закат/восход), выход за пределы которых всегда смертелен: «...мой лоб, венчанный шляпой фетровой, / окровавит гаснущая рама» [«Несколько слов о моей маме», 47]; «В какой ночи, / бредовой, недужной, / какими Голиафами я зачат...» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127]; «Светает. / Все шире разверзается неба рот. / Ночь / пьет за глотком глоток он» [«Ко всему», 106]. Ночные муки и смерть на рассвете – постоянные «спутники» страданий лирического героя, «церковка сердца» которого занимается именно тогда, когда «стоглазое зарево рвется с пристани» [«Облако в штанах», 180-181], и истекает кровью, «изодранное пальцами пуль», одновременно с освещенными утренним «смертельно-бледным газом» бульварными цветниками [«Я и Наполеон», 72].

Пространство матери и возлюбленной – замкнутость дома или квартиры. Эту замкнутость лирический герой стремится преодолеть: либо убежать из нее от страданий («Выбегу, / тело в улицу брошу я» [«Лиличка!», 107]), либо – напротив – ворваться внутрь в поисках понимания («Сегодня, только вошел к вам...» [«Флейта-позвоночник», 205]; «Пусти, Мария! / Я не могу на улицах!» [«Облако в штанах», 191]), прикрываясь мужественной воинственностью, но на поверку лишь жалобно требуя любви и сочувствия: «Мария, / видишь – / я уже начал сутулиться» [«Облако в штанах», 191].

Это пространство, «квартирная яма» [«Мысли в призыв», 71], – пограничная между смертью и жизнью область («Ждешь, / как щеки провалятся ямкою» [«Облако в штанах», 191]), потому что, в зависимости от желания женщины, может либо поддерживать жизнь в лирическом герое [«Несколько слов о моей маме», 47], либо быть поглощающе-хтоническим, убивающим, смертельным: «Комната – / глава в крученыховском аде»

[«Лиличка!», 107]; «Послушай, / все равно / не спрячешь трупа... / Все равно / твой каждый мускул / как в рупор / трубит: / умерла, умерла, умерла!» [«Флейта-позвоночник», 205]. Земная смертельность – «Могилы глубятся. / Нету дна там. / Кажется, / рухну с помоста дней» [«Флейта-позвоночник», 206] – потенциально преодолима, если слово лирического героя будет услышано, обретет в ответ свой «ласковый, человеческий» [«Дешевая распродажа», 116] аналог, если творческое в нем сможет воскрешать, оживлять, чтобы любовь, «как апостол во время оно, / по тысяче тысяч» разнести дорог [«Флейта-позвоночник», 206] и чтобы не зря «суетных дней взметенный карнавал» [«Лиличка!», 108] растрепал страницы его «книжек»: «Я *душу* над пропастью натянул канатом, / жонглируя *словами*, закачался над ней» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Флейта-позвоночник», 206].

Но возлюбленная остается как «в холодных скалах высеченный монастырь» [«Флейта-позвоночник», 207]; поэтому лирический герой в очередную ночь – но уже спустя тысячелетия, когда снова *извне* врывается в пространство ночной комнаты («Сквозь тысячи лет прошла – и юна. / Лежишь, / волосá луною высиня» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 270]), – находит не ее, а «чужую женщину, / раздетую догола» [«Человек», 271]: его возлюбленная не пережила «любви тысячелетий» [«Человек», 271]. Она осталась в памяти людей выбросившейся *из окна* (т.е. «вышедшей» – хотя бы так – за пределы комнаты, наружу, причем впервые за сюжеты всех ранних текстов Маяковского) навстречу его самоубийству («он здесь застрелился у *двери* любимой» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 269]), произошедшему после того, как она, очевидно, снова не пустила его к себе: «...а я *человек*, Мария, / простой, / выхарканный чахоточной *ночью* в грязную руку Пресни. / Мария, хочешь такого? / *Пусти*, Мария!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 192].

Лирический сюжет «Человека» – это Евангелие-мечта, написанное волей, воображением и словом лирического героя, сочетающее описание одного из важнейших предзнаменований наступления Человеческой эры

(принципиальное отсутствие в небесном пространстве бога, которого теперь будет необходимо кем-то заменить) и размышления лирического героя о собственном месте в грядущем мире. Поэтому мысль о романтическом самоубийстве возлюбленной – не сожаление о случившемся, а мечта о будущем. Она может показаться жестокой – и, конечно, по отношению к женщине, которой суждено в его представлении «валяться / тело на теле» [«Человек», 271], и по отношению к самому лирическому герою тоже, который, «большой, / косматый... луной облитый» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 271], знает, что после смерти любимой его ждет только вечное пламя костра «немыслимой любви» и вечная панихида: «...затянул / и тянет мир: “Со святыми упокой!”» [«Человек», 272]. Но мечта эта и романтически-обоснована, потому что хотя бы в ней возлюбленная и испытывает вину за погубленного лирического героя, которого все время не пускала, чтобы он мог кого-нибудь «беречь и любить» [«Облако в штанах», 193], и оказывается все-таки равнодушной к его любви – поэтому и бросается к нему из окна, становясь в этом жесте двойником и его страсти, и его смерти.

Запертый в комнате отчаяния («плавлю лбом стекло окошечное»), лирический герой думает о «большой или крошечной» любви [«Облако в штанах», 177] – той, дионисовой, которая «связывает бога с его возлюбленной вечными узами» [Отто 2016: 171]. Мария не пришла к лирическому герою «в четыре», вынуждая его сначала погрузиться в ночное пространство («Вот и вечер / в ночную жуть / ушел от окон, / хмурый, / декабрь» [«Облако в штанах», 176]), но приходит теперь, «проклятая!», будто под вой химер Собора Парижской Богоматери, когда «упал двенадцатый час», – и приходит «резкая, как “нате!”» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 178]. Резкость, холодность, циничность, отчужденность – важные характеристики (восходящие к характеристикам дионисовых менад) возлюбленной лирического героя, которая ему – скорее Лилит, чем Ева, причем со всей совокупностью сопутствующих коннотаций.

Лилит, «выразительница противоположного Еве начала», есть синтез демонического и романтического, земного и лунного (хотя *лунного* – преимущественно); воплощенная романтическая тоска по неземному [Савинков 2008: 53]. По легенде она была сотворена не из ребра, а из той же глины, что и Адам; отсюда – и равенство с мужчиной, и даже превосходство над ним, выраженное в стремлении к свободе чувственности и самовыражения [Савинков 2008: 54]. Лилит в различных эпифаниях – лирическая героиня М. Цветаевой, Н. Гумилева, Ф. Сологуба, И. Северянина, В. Набокова. Одной из наиболее значительных эпифаний Лилит считается образ Саломеи, дочери Иродиады, – той самой, которая «вошла, плясала и угодила Ироду и возлежавшим с ним; царь сказал девице: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе; и клялся ей: чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя» (Мк. 6:22-25).

Образ Лилит-Саломеи связан с телесностью, демонизмом и подчеркнутой чувственностью, которая возможна «только в особом состоянии дионисийского “опьянения”, в экстатическом танце, где тело, доверившись непосредственному переживанию вещей, собственной пластикой воссоздает колыхание мировой стихии» [Савинков 2008: 59]. Сюжет усекновения головы в этом смысле – не только христианский. Разъединение тела и головы – это и экзистенциальное разъединение тела и разума, материального и духовного, своего и чужого, Евы и Лилит соответственно [Савинков 2008: 61, 64]. Лилит отдельно есть воплощенное «чужое», чуждое, недоступное, онтологически отделенное. Одновременно с претензией на демоническую страстность ее природы она остается холодной, своевольной и неуловимой, и «посягнуть» на ее свободу никому невозможно.

Такова и возлюбленная лирического героя раннего Маяковского, тем более что зачастую воплощена она в образе переменчивого в своих фазах

ночного светила – холодной луны: «Морей неведомых далеким пляжем / идет луна – / жена моя» [«Несколько слов о моей жене», 45]. Вместе с тем холодность луны подчеркивается ее обманчивой соблазнительностью – она «рыжеволосая», т.е. потенциально такая же, какую «поёт» лирический герой в других текстах: «накрашенная, / рыжая» [«Флейта-позвоночник», 203], от которой «ширится в воздухе запах ладана» [«Флейта-позвоночник», 205], обещающий возможность «новых дней приять причастие» [«Война и мир», 233], но оставляющий после себя только «румянец чахоточного» [«Флейта-позвоночник», 205]. Поэтому за «любовницей рыжеволосой» «крикливо тянется толпа созвездий» и «шлейфа млечный путь моргающим пажем» [«Несколько слов о моей жене», 45].

«Земное» происхождение Лилит продолжает проявляться угрожающе для лирического героя («из глаз колодцев студёные ведра» [«Несколько слов о моей жене», 46]), превращая ночное пространство – и без того predetermined экстатическое, сумеречное, пограничное – в расширенное пространство могильной «ямы» [«Флейта-позвоночник», 206] той комнаты, которая – «глава в крученыховском аде» [«Лиличка!», 107]. «Чувственная амбивалентность одновременных привлекательности и отвращения» характеризует «первозданный ужас», «сводится к страху» и даже «к активной и пассивной мании преследования» [Ханзен-Лёве 2016: 93]. Свою беспомощность и силу любви к той, которая как «в холодных скалах высеченный монастырь» [«Флейта-позвоночник», 207], лирический герой сублимирует в творчестве: «прими мой дар, дорогая» [«Флейта-позвоночник», 208]. Его стихи инкрустированы «изумрудами безумий» [«Облако в штанах», 179] «в короне... радугой судорог» [«Флейта-позвоночник», 206] – только она забудет, что он ее короновал, уже завтра [«Лиличка!», 108]. Его слова – «дети» predetermined бесплодной любви, насильно взятые у нее; поэтому их не ждет ничего, кроме забвения («и суетных дней взметенный карнавал / растреплет страницы моих книжек» [«Лиличка!», 108]) и смерти, ведь пока «дочь твоя – / моя песня / в чулке ажурном» находится «у кофеев» (курсив

мой. – Е.С.) [«Несколько слов о моей жене», 46], «лысый фонарь» уже готовится с нее – вместе с улицей – сладострастно снять «черный чулок» (курсив мой. – Е.С.) [«Из улицы в улицу», 39].

Таких обреченных «детей», конечно, жаль, как и любого, кто брошен и не нужен:

...вдруг
у поцелуя выросли ушки,
он стал вертеться,
тоненьким голосочком крикнул:
«Мамочку!» [«Владимир Маяковский», 168]

Но вместе с тем такая любовь – со всеми ее «плодами» – губительна априорно: она либо прорастает в нежной душе лирического героя поцелуем «громадным, / жирным», удушающим его [«Владимир Маяковский», 168], либо по-фабричному бессмысленно множится и обесценивается («Нас массу выпустили. / Возьмите! / Сейчас остальные придут. / Пока – восемь. / Я – / Митя. / Просим!» [«Владимир Маяковский», 169]), доводя до высшей степени душевной усталости («Господи! – заплакал человек, – / никогда не думал, что я так устану» [«Владимир Маяковский», 168]) и отчаяния («Надо повеситься!» [«Владимир Маяковский», 169]; «Все равно, / я знаю, / я скоро сдохну» [«Флейта-позвоночник», 201]).

Судьба такой любви – только ждать, когда «тихим, / целующим шпал колени, / обнимет мне шею колесо паровоза» [«Владимир Маяковский», 154], потому что Лилит, холодная и цинично-отстраненная – при всей своей женственности, – была и остается той, что радостно «опляшет... голову Крестителя» [«Облако в штанах», 194] – удивительным образом приближаясь в своей жестокости уже к не лунной, а к солнечной, «отцовской» своей ипостаси.

От возлюбленной лирический герой словно «забирает» феминность – в противовес «оставленной» ей жесткости и жестокости. Его феминность обуславливает и близость любому женскому, что проявляется в окружающем пространстве («Женщины, любящие мое мясо, и эта / девушка, смотрящая на

меня, как на брата, / закидайте улыбками меня, поэта» [«Кофта фата», 59]), и культ молодости («У меня в душе ни одного седого волоса, / и старческой нежности нет в ней!» [«Облако в штанах», 175]), красоты этической и эстетической («иду – красивый, / двадцатидвухлетний» [«Облако в штанах», 175]). Портрет лирического героя Маяковского аналогичен тому, как в позднеэллинистический период изображался сам Дионис – в отроческом, подчеркнуто юном теле («лучшие телом нагим они [греческие юноши]» [«Война и мир», 238]), с тонкими чертами лица, женственной мягкостью очертаний фигуры, томными глазами.

Дионис, который по одной из легенд даже должен был воспитываться как женщина, – бог, страдающий от индивидуации, но связанный с землей и кровью, жизнью и смертью и потому испытывающий жажду растворения в объекте, любовь к которому страстна настолько, что сродни идолопоклонничеству: «завтра забудешь, / что тебя короновал!» [«Лиличка!», 108]; «В муке / перед той, которую отдал, / коленопреклоненный выник» [«Флейта-позвоночник», 207]; «Вижу – подошла. / Склонилась к руке» [«Человек», 255]. Лирический герой Маяковского, который то определяет себя то как «жилистую громадину», у которой «сердце – холодной железкою» [«Облако в штанах», 176], то представляет себя огромнее океана [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 126], то даже отождествляет себя с каменным идолом (но, что характерно, именно с женщиной: «Я сухой, как каменная баба» [«Владимир Маяковский», 155]), на поверку демонстрирует исключительную нежность души – но не «старческую», а почти женскую: «А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные губы!»; «...хотите – / буду безукоризненно *нежный*, / не *мужчина*, а – облако в штанах!» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 175]; «блестящий глазами / сяду на трон, / *изнеженный* телом *грек*» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 170]. Он женствен и в своих романтических чувствах: «Ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое, / в женское» [«Облако в штанах», 176], «Женщину ль опутываю в трогательный роман» [«Дешевая распродажа», 115],

«Нежно говорил ей – / мы у реки / шли камышами...» [«Пустык у Оки», 91], – и в способности видеть красоту мира: «А в небе, лучик сережкой вдев в ушко, / звезда, как вы, хорошая, – не звезда, а девушка» [«Пустык у Оки», 91], – и в неспособности, нежелании скрывать страстность испытываемых эмоций, отчаяние ощущений («...иду / один рыдать, / что перекрестком / рáспяты / городовые» [«Я», 45]), горе от невозможности обрести любовь такой же, как его, – исключительной силы: «Пройду, / любвищу мою волоча» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 126].

И мать, и возлюбленная – это женские, земные «двойники» лирического героя. От матери он «перенял» страдание, ведь она – «каторжник / с наполовину *выбритой* солнцем» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Ко всему», 105], «лысеющей» головой [«От усталости», 51], похожая на него – также пострадавшего от солнца, но неумирающего, – которому «*облысевшую* голову» разрисуют «в рога или в сияния» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Дешевая распродажа», 116]. Где мать – там и сестры; они неотделимы друг от друга и потому часто отождествляются [«От усталости», 51]. Вместе с тем возлюбленная лирического героя по ряду характеристик – жестокость, циничность, равнодушие – может быть истолкована и как двойник отца лирического героя («кроме любви твоей, / мне / нету *солнца...*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Лиличка!», 109]), его замещающая сила («Рядом луна пойдет – / туда, / где небосвод *распорот*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 170]), наместник его кары на земле: «замороженность и статуарность *femme fatale...* документирует перенос *отцовских функций* на *дьяволическую женщину...* что идет рука об руку с мотивом *сыноубийства*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Ханзен-Лёве 2016: 93].

Смерть сопровождает волю отца и волю Лилит и действительно словно преследует лирического героя: город войну «вковал в обрубок» именно поцелуем, а «на мертвый кулак с зажатой обоймой» «глаз *новолуния* страшно косится» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Мама и убитый немцами вечер», 66]. Рядом с луной почти всегда – бог, который «дивной / серебряной ложкой / роется в

звезд ухё» [«Лунная ночь», 120]. Лилит вместе с богом (относительно которого лирический герой уже «доказал: / он – *вор!*») (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 172]) опустошает, обкрадывает душу лирического героя: «Сердце *обокравшая*, / всего его лишив, / вымучившая в душу в бреду мою» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Флейта-позвоночник», 207].

Возлюбленная-Лилит – рожденная не только и не столько землей, сколько адом: «а бог такую из пекловых глубин, / что перед ней гора заволнуется и дрогнет, / вывел» [«Флейта-позвоночник», 200]. Не поэтому ли бог, «небесный Гофман», так «доволен», что нашел в Лилит продолжение своей карающей руки, воплотил в ней свою волю, приводящую к плотским страданиям лирического героя, замешенным на земле и крови, приводящим к аналогу оргиастической мистерии? Мистерийный «праздник», во время которого Дионис призывает менад к веселью («Смех из глаз в глаза лей. / Былыми свадьбами ночь ряди. / Из тела в тело веселье лейте») [«Флейта-позвоночник», 199]), по своему «предсмертному» характеру оказывается близким описанию процесса творчества («В *праздник* красьте сегодняшнее число. / Творишь, / *распятью* равная магия» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Флейта-позвоночник», 208]), а вино, полуязыческое-полухристианское, – аналогично «стихами наполненному черепу» [«Флейта-позвоночник», 199], которые – та же «отрава», потому что и пьянят, и обостряют чувства, и одновременно их притупляют, и дают жизнь, и приводят к смерти [«Флейта-позвоночник», 208].

Конечно, образ Диониса невозможно представить без символики винопития («Ежусь, зашвырнувшись в трактирные углы, / вином обливаю душу и скатерть» [«Облако в штанах», 189]) и смежных мотивов опьянения, горячечности, затуманенности сознания: «В мутной передней долго не влезет / сломанная дрожью рука в рукав» [«Лиличка!», 107]; «Винные витрины... сами плеснули в днища фляжек» [«Владимир Маяковский», 163]. Вино – элемент и дионисийского, и христианского неомифа, поскольку всегда – причастие, единственно позволяющее выйти к разным уровням мистического: «один достоин / новых дней приять причастие» [«Война и мир», 233].

«Дионисийское» винопитие – один из способов приблизиться к наиндивидуальному самоощущению, чувству единения с природным и стихийным:

Бросьте города, глупые люди!
Идите голые лить на солнцепеке
пьяные вина в меха-груди,
дождь-поцелуи в угли-щеки. [«Любовь», 52]

Одновременно с этим состояние опьянения – это всегда затуманенность рассудка («под пьяные клики / строится гостиница “Астория”» [«Последняя петербургская сказка», 128]) и нерациональность поступков: «Город вывернулся вдруг. / Пьяный на шляпы полез» [«В авто», 58]; «Пьяный... вывалился из спальни комод» [«Владимир Маяковский», 163]. Поэтому Нерон именно «пьяным глазом» смотрел когда-то на бьющихся в Колизее гладиаторов [«Война и мир», 231]. Поэтому «бой идет» пьяный, «от крови качающийся, как Бахус» [«Флейта-позвоночник», 202]. Поэтому чего ожидать от «внуков Колумбов, / Галилеев потомков» [«Война и мир», 215], которые в попытке почувствовать единство всего сущего не стали пытаться «увидеть» готового к жертве «глашатая грядущих правд», которого призвал «набат гибнущих годин» [«Война и мир», 212], а вместо этого – «вихрились» на «карусели / Вавилонищ, / Вавилончиков, / Вавилонов», чтобы рядом с ними были и «бутыли, / восхищающие длиной», и «бокалы / пьяной ямой» [«Война и мир», 215-216]? Энергии такой мировой мистерии не способен противостоять даже «упившийся» Ной, а логичным ее продолжением становится страсть «ночной слепоты», когда люди «сползутся друг на друге потеть, / города содрогая скрипом кроватей» [«Война и мир», 216]. Такого рода любовь, которой «ночь излюбилась, похабна и пьяна» [«Адище города», 55], – это «миллион миллионов маленьких грязных любят» [«Облако в штанах», 193]. И конечно, это совсем не та любовь, которую ищет лирический герой, – и не та, которая спасет в итоге мироздание, чтобы было «сплошное Рождество. / Так что / даже – / надоест его праздновать» [«Хвои», 125].

Такая любовь – только «вагоны зараженной крови» [«Война и мир», 216], от которой и площадь становится «стодомым содомом», и у солнца – «запекшееся похмелье на вспухшем рте», и ночь, «продажная арапка», ложится под «новый голодный день» [«Война и мир», 217] – и от которой в том числе «зараженная земля / сама умрет», если «не взять и не взрезать людям вены» [«Война и мир», 218]. Вакхическая мистерия – это не живая сила любви, а любовь потенциально мертвая, потому что со времен дионисийской архаики она не несла ничего созидающего («В вино / выполоскать горло сердцу изоханному» [«Флейта-позвоночник», 201]); такая «животная», безумная, собственническая любовь лишь разрушала – вплоть до жестоких убийств самого Диониса в любой из его эпифаний, в том числе и виноградной лозы («Вам завещаю я сад *фруктовый* / моей великой души» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Ко всему», 106]), которую нужно сперва *разорвать* на части, чтобы получить вино после («Вытеку срубленный...» [«Война и мир», 233]).

В этом случае вино – это и символ жертвы, крови, которую нужно пролить во имя спасения сущего и для преодоления индивидуации и состояния вечного закланничества: «сердце *вырвал* – / рву аорты!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 230]. Отчасти поэтому воюющие страны соединяются друг с другом именно кровью, которую вместе «в чашу земли сцедили по капле» [«Война и мир», 225]. Вино – это и символ творчества, которое тоже есть и смерть, и «*обряд* / посвящения меня в солдаты» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 213], и сильнейшая, «распятью равная магия» [«Флейта-позвоночник», 208], плещущаяся стихами в чаше черепа [«Флейта-позвоночник», 199]. Именно поэтому –

В бедном Перу *стихи* мои даже
в запрете под страхом пыток.
Судья сказал: «Те, что в продаже,
тоже *спиртной* напиток». (курсив мой. – *Е.С.*) [«Гимн судьбе»,

77]

Сейчас толпа, «мокрая, будто ее облизали», не «приобщена» в полной мере к творчеству лирического героя – и потому исполнена людей «*ненужных*,

как насморк, / и *трезвых*, / как нарзан» (курсив мой. – Е.С.) [«Эй!», 101]. Когда же – не сегодня, а на «следующий день» после того, как прибежит некий «победы гонец» и призовет: «К веселью! / К любви! / Грустящих к черту!» [«Следующий день», 121], – люди познакомятся, наконец, с Маяковским-Демиургом, тогда – «всем целоваться!», а зал «зацветет» от оваций:

Лакеи, вин!
Чтобы все сорта.
Что рюмка?
Бочки гора.
Пока не увижу дно,
изо рта
не вырвать блестящий кран...
Домой – писать.
Пока в крови
вино
и мысль тонка. [«Следующий день», 122]

В том будущем, где все – творцы, созидатели и счастливые во всеобщей гармонии люди, всё «и поёт, / и благоухает, / и пестрое сразу, – / но от этого / костром разгораются лица / и сладчайшим вином пьянеет разум» [«Война и мир», 240]. Но уже не будет «ликерною рюмкой» вытягиваться «пропитое лицо Северянина» [«Облако в штанах», 186], потому что теперь все и красиво, и нравственно, и онтологически гармонично, ведь обеспечено «золотым запасом» – любовью всего сущего ко всему сущему, которая – «откуда... такая нам?» [«Война и мир», 241].

Устремленность лирического героя к отцу – то же стремление к гармонии, к защите от первобытного хаоса через попытку обретения упорядоченности и ясности. Солнце – двойнически неоднозначный образ в контексте дионисийского неомифа раннего Маяковского. Оно есть и аполлонический двойник лирического героя, и его небесный отец.

Основная проблема самого факта «достижимости» мировой гармонии – в том, что Солнце-отец вовсе не является гарантом вероятного счастья. Хронологически (по мере появления текстов) проследим логику его – отца – поведения: он патологически уничтожает все, что связано с земным и ночным

началом, которое, собственно, изначально никаким образом ему не угрожает: «раба / крестов / *страдающе-спокойно-безразличных*, / гроба / домов / публичных / восток бросал в одну пылающую вазу» (курсив мой. – Е.С.) [«Утро», 35]. Одновременно с этим губительно его попустительство относительно совершенно любых явлений, не связанных с ним напрямую: даже если «ветер колючий / трубе / вырывает / дымчатой шерсти клок» [«Из улицы в улицу», 39] – и пусть, пока это остается там, в мире дольном, и никаким образом не затрагивает небесное пространство. Его попустительством сильна толпа некрасивых людей: «переулки засучили рукава для драки» [«Владимир Маяковский», 158], и вокруг лирического героя – только «грязных кулачищ замах» [«Облако в штанах», 186].

Лирический герой – такой же, как любой страдающий элемент этого мира, – идет к богу с единственной просьбой: «чтоб обязательно была звезда!», причем не себе, а кому-то, кому страшно [«Послушайте!», 60]. Он не получает ответа. Живущий здесь же, в этом мире, имеющий конкретный адрес («Я живу на Большой Пресне, / 36, 24»), лирический герой готов спросить с того, кто «в буре-мире» позволил «выдумать войну», за убитую «вкрадчивую» ночь и собственное «сердце, изодранное пальцами пуль» [«Я и Наполеон», 72]. Он умирает: «миллионом кровинок устелется след / к дому моего отца» [«Облако в штанах», 194]; а после – бросается на «недоучку, крохотного божика» [«Облако в штанах», 195], который не силен, не могуч – а иначе почему «в море / железные чудища лазят» [«Хвои», 124], между которыми невозможен «мир в семействе миноносин» [«Военно-морская любовь», 80]?

И если собственные страдания лирический герой может объяснить мстительной волей отца («Вот я богохулил. / Орал, что бога нет, / а бог такую из пекловых глубин, / что перед ней гора заволнуется и дрогнет, / вывел и велел: / люби!» [«Флейта-позвоночник», 200]), то никак не смириться ему с трупами городов и сел [«Война и мир», 224] из-за того, что «металось солнце, / сумасшедший маляр» [«Война и мир», 217] – да и о сумасшествии его уже давно был предупрежден лирический герой:

А с неба на вой человечесьей орды
глядит *обезумевший* бог.
И руки в отрепьях его бороды,
изъеденных пылью дорог.
Он – бог,
а кричит о жестокой расплате... (курсив мой. – Е.С.)

[«Владимир Маяковский», 156]

«Безумство» солнца не должно удивлять нас в контексте дионисийского неомифа. Оно даже логично: аполлоническое Солнце отражает характеристики безумствующего Диониса, двойником которого является. Логичен и вопрос: может ли тогда Солнце быть гарантом гармонии, цельности, мира, будущего счастья, если и само уже обезумело настолько, что (в своем «отцовском» варианте) убегает вовсе из небесного пространства?.. Нет. Потому достучаться до сердца отца предзаданно невозможно; сын не нужен отцу, потому что на поверку и отец совершенно не нужен сыну для обретения искомой гармонии – сам мир предопределяет этот трагический парадокс, пока еще не осознанный лирическим героем в полной мере. Гармония будет достигнута иначе, уже без вмешательства отца – и даже его существования.

Поэтому в отличие от матери лирического героя, Семелы, которая умирает в огне Зевса («темного бога гроз» [«Владимир Маяковский», 171]) от своей страсти и которая сама *человечна*, поэтому подобно сыну «стоит... на несгорающем костре / невысказанной любви» [«Человек», 272] – любви к людям и лирическому герою, который есть «самый красивый» из всех ее сыновей [«Облако в штанах», 190], – отец во всей своей «божественной» отстраненности представлен в высшей степени отчужденным и от своего сына, и от *человечества* в целом. Более того, он опасен – по видимой силе своей равный Зевсу, мстительный (когда ему нужно), но и не памятный (когда ему это выгодно), способный на кару, нигде не демонстрирующий своей милости: «Огневержец! / Где не найдешь, карая!» [«Война и мир», 224], – хотя его сила совершенно бесполезна в том хаотичном и предзаданно неустроенном миропорядке, где существует лирический герой и где в принципе может

получиться, что «хотят *сжечь* / матерей» (курсив мой – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 160]. Страданиям своей матери, которая «гниет», потому что «ламп огни ей / взрывают кору горой волдырей» [«Война и мир», 216], и к которой «спустилось солнце – / суровый вечный арбитр» [«Война и мир», 221], лирический герой всегда сочувствует – и угрожает мирозданию в ответ: «На *костер* разожженных созвездий / взвесь не позволю мою одичавшую дряхлую мать!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Мы», 53].

Сочетающий в себе исходную дисгармонию и стремление к гармонии, проходящий не одно и единожды, а множество нескончаемых испытаний, страдающий от внутренней – и внешней – разобщенности, двойственности, неустроенности, берущий на свои плечи не только собственный крест, но и крест человеческий, осознано растворяющийся в любом другом, от кого услышит слово «ласковое, / человечье» [«Дешевая распродажа», 116] (и в любых других, от кого это слово не услышит никогда), – лирический герой раннего Маяковского, Дионис своего – и вечного – времени ожидаемо подвержен безумию, которое есть и всемогущая Мировая Воля, вступающая в противоборство с достойным в самоотречении противником, и собственная защита от травмирующих событий происходящего, и влияние общего хаотического бытия, пронизывающего пространство. Все отчаянное и нервное, что составляет сам хронотоп поэтики Маяковского («Нервы – / большие, / маленькие, / многие! – / скажут *бешеные*, / и уже / у нервов подкашиваются ноги!») (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 178]), подчеркивает (и отчасти диалектически обуславливает) безумствующее состояние его лирического героя, лихорадочное и болезненное: «Я отчаянье громозжу, горящ и лихорадочен» [«Флейта-позвоночник», 205].

Возможно ли лирическому герою, так эмпатично воспринимающему все происходящее вокруг него, не стать безумцем, когда безумно само пространство, мир, все его представители? Сумасшедшая мысль приходит словно извне, навязывается сознанию лирического героя («Пришла / и голову отчаянием занавесила / мысль о сумасшедших домах» [«Облако в штанах»,

186]) и одновременно с собой приносит чувство отчаяния и безысходности («Уже сумасшествие. / Ничего не будет» [«Облако в штанах», 189]). Безумие существует как одна из самобытных характеристик мироустройства, выражающего свое сумасшествие часто в яростных, разрушительных формах: «И по камням острым, как глаза ораторов, / красавцы-отца здоровых томов, / потащим мордами умных психиатров / и бросим за решетки сумасшедших домов!» [«Гимн здоровью», 81]. Злоба и разрушительность, корни которых – в непонимании того, как успокоить сумасшествие внутри каждого отдельного человека, провоцируют войны, становятся сродни бешенству («Вздрогнула от крика грудь дивизий. / Вперед! / Пена у рта» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 222]) и предрекают скорый апокалипсис: «Идите, сумасшедшие, из России, Польши <...> Это нам *последнее* солнце» (курсив мой. – Е.С.) [«Я и Наполеон», 73].

«А с неба на вой человечесьей орды / глядит *обезумевший* бог» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 156], поэтому чего ожидать от людей, которые «лишь бубенцы / на колпаке» у него [«Владимир Маяковский», 159]? Лирический герой словно «вбирает» в себя окружающее его безумие; онтологически присущее миру (которому лирический герой равен), оно по определению составляет часть его экзистенции и не отторгается им: «тело безумием качаю» [«Владимир Маяковский», 159]. Сумасшествие, «впущенное» в тело лирического героя, так же разрушительно для него, как и для всего мира: «По мостовой / моей души *изъезженной* / шаги помешанных / вьют жестких фраз пяты» [«Я», 45]), заставляя, чтобы «уже обезумевшая, / уже навзрыд, / вырываясь», молила душа о покое [«Война и мир», 224]; «Мама знает – / это мысли сумасшедшей ворохи / вылезают из-за крыш завода Шустова» [«Несколько слов о моей маме», 47].

Но пока «с каплями ливня на лысине купола» скачет «*сумасшедший* собор» (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько слов обо мне самом», 48], покой самого лирического героя недостижим и невозможен. Более того – сошедшее с ума пространство искажает восприятие событий: оно заставляет

коррелировать невозможные смыслы, на поверку восходящие к безумствующим традициям дионисийского оргиастического культа («Идем, – / где за святость / *распяли* пророка, / тела отдадим раздетому *плясу*» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 162]); внушает лирическому герою мысли о нереальности происходящего, т.е. использует газлайтинг: «Все они встанут / просто – / вот так, / вернутся / и, улыбаясь, расскажут жене, / какой хозяин весельчак и чудак. / Скажут: не было ни ядр, ни фугасов / и, конечно же, не было крепости! / Просто именинник выдумал массу / каких-то великолепных нелепостей!» [«Великолепные нелепости», 93]; высмеивает интенции лирического героя, навязывая ему позицию шутовства, ославляя его как помешанного, того, кому нельзя верить: «Я, / обсмеянный у сегодняшнего племени, / как длинный / скабресный анекдот» [«Облако в штанах», 185].

Отсюда – ряд «безумствующих» характеристик, связанных с мотивами карнавальности и рыжести: «В ресторане было от электричества *рыжбó* <...> дирижер *обезумел* вовсе!» (курсив мой. – Е.С.) [«Кое-что по поводу дирижера», 90]. Но пока лирический герой предстает перед всеми как карнавальный «сумасшедший! / *Рыжий!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Ничего не понимают», 57] и «выжженный квартал» надевает «на голову, как *рыжий парик*» (курсив мой. – Е.С.) [«А все-таки», 62], толпа сама по себе тоже – безумна, даже если не замечает этого: «Пухлыми пальцами в *рыжих* волосиках / солнце изласкало вас назойливостью овода» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 153]. Поэтому тот уровень сумасшествия лирического героя, который он демонстрирует напоказ, по сути своей является лишь осознанной поведенческой стратегией («Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием» [«Владимир Маяковский», 155]), следуя которой лирический герой вступает с окружающим пространством в аналог травестийной игры: «Ругань металась от писка до писка, / и до-о-о-о-лго / хихикала чья-то голова, / выдергиваясь из толпы, как старая редиска» [«Ничего не понимают», 57].

Важная, *внутренняя*, истинно дионисийская характеристика сумасшествия лирического героя – ее диалектическая сущность, восходящая одновременно к мотивам смеха и плача. Сочетание этих двух эмоций, с одной стороны, – проявление истерики и нервного срыва. С другой стороны, это корреляция предзаданно положительного, созидającego, укрепляющего, сильного (смех) и негативного, пассивного, подрывающего эмоциональное состояние, слабого (плач) – то же сочетание аполлонического и дионисийского, мажорного и минорного, что проявляет себя на всех уровнях поэтики ранних текстов Маяковского. Тесно переплетаясь, обе эмоции перенимают черты друг друга, поэтому смех всегда жуткий («жуток / шуток / колющий смех» [«Утро», 34]), страшный («От плача моего и хохота / морда комнаты выкосилась ужасом» [«Флейта-позвоночник», 207]), искажающий («*криворотый* мятеж» сопровождает и смех, и ужас (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 163]; «а если кто смеется – кажется, / что ему разодрали губу» [«Чудовищные похороны», 98]).

Общая функция этого синтеза – приближение катарсиса, знаменующего такого рода переосмысление предшествующих событий, которое сродни *умиранию* памяти о них («Вдруг из гроба прыснула грисама, / после – / крик: “Хоронят умерший смех!”» [«Чудовищные похороны», 97]) и формированию (*рождению*) новой последовательности увязанных между собой смыслов. Поэтому смех и плач в поэтике раннего Маяковского коррелируют и с образом смерти в ее инициатических характеристиках: «Смотрите: в лысине – тот – / это большой, носатый / *плачет* армянский *анекдот*»; «Но еще, / еще откуда-то *плачки* – / это целые полчища *улыбочек* и *улыбок* / ломали в *горе* хрупкие пальчики» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Чудовищные похороны», 98]; «Белкой скружишься у *смеха* в колесе, / когда узнает твой *прах* о том» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 220].

Катарсиса достигает и лирический герой (в нем «на кресте из *смеха* / распят *замученный крик*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 156]), тем более что приближает его наступление безумство неразделенной любви

(«Я снова земными мученьями узнан. / Да здравствует – / снова! – / мое сумасшествие!» [«Человек», 269]), сопряженное с чувством всепоглощающего одиночества, оставляющего его один на один с внутренней дисгармонией. Такая любовь *насмешлива* («Дразните? / “Меньше, чем у нищего копеек, / у вас изумрудов безумий”» [«Облако в штанах», 179]) и *цинична*, потому что, видимо *сказочная* («Какому небесному Гофману / выдумалась ты, проклятая?» [«Флейта-позвоночник», 200]) и похожая на воздействие *колдовских* чар («Вот так и буду, / заколдованный, / набережной Невы идти» [«Человек», 256]), отвергает лирического героя уже в *безумие-болезнь* («Вы думаете, это бредит малярия?» [«Облако в штанах», 176]), *безумие-бред* («В какой ночи, / бредовой, / недужной, / каким Голиафами я зачат – / такой большой / и такой ненужный?» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127]), кардинально и необратимо меняет его *мировосприятие* («Комната – / глава в крученыховском аде» [«Лиличка!», 107]) и составляет истинную опасность для *жизни*.

От безумия такого уровня лирический герой уже бежит: «Любовь! / Только в моем / *воспаленном* / мозгу была ты! / Глупой комедии *остановите* ход! / Смотрите – / *срываю* игрушки-латы / я, / величайший *Дон-Кихот!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Ко всему», 104]. Оно смертельно опасно: «вымучившая душу в *бреду* мою, / прими мой дар, дорогая, / больше я, может быть, *ничего не придумаю*» (курсив мой. – Е.С.) [«Флейта-позвоночник», 208]. Сопряженное с чувством тотального одиночества, безумие такой силы утомляет душевные силы, поэтому может поглотить лирического героя («Я добреду – / *усталый*, / в *последнем бреду*» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 171]), которому не позволено просить об отдыхе ни у толпы («Правильно! / Каждого, / кто / об отдыхе взмолится, / оплюй в его весеннем дне!» [«Ко всему», 104]), ни у своей возлюбленной («а у любви твоей и *плачем* не вымолишь *отдых*» (курсив мой. – Е.С.) [«Лиличка!», 108]). Сумасшествие грозит убить его и физически («Теперь я немного высох, / я – блаженненький»

[«Владимир Маяковский», 172]), и духовно – уничтожить «черепа шкатулку» с ее «драгоценнейшим умом» [«Человек», 247].

Единственный способ преодолеть это внутреннее смертельное давление – позволить, чтобы «мысли, крови сгустки, / *больные* и запекшиеся», лезли «из черепа» (курсив мой. – Е.С.) [«Флейта-позвоночник», 200]. *Сумасшедшее* творчество изначально приобретает черты экстатической бессвязности («В бессвязный бред о демоне / растет моя тоска» [«Человек», 255]); поэтому слова такого творчества просты, «как мычанье» [«Владимир Маяковский», 154], – такие же, как те, что произносит лирический герой, когда, обезумев после известия о смерти возлюбленной, бросается «куда глаза / глядят»: «Поля? / Пуская поля! / Траля-ля, дзин-дза, / траля-ля, дзин-дза, / тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля!» [«Человек», 271].

Душа и тело лирического героя, растерзанные аполлоническим и дионисийским, «скрепляются» орфическим – поэтическим творчеством с ее созидающей интенцией, способной и объединить противоположное, и вывести сознание к наиндивидуальному, и помочь в создании индивидуальных неомифологических построений в попытке гармонизировать дисгармоничное, определить собственное мироощущение, обрести любой уровень устойчивости в бытии, где устойчивость и постоянность не предусмотрена априори.

* * *

Антропологический идеал Маяковского, как и многих других поэтов Серебряного века, отнесен в будущее; его лирический герой – только предвестник Человека, который будет способен покинуть лиминальное пространство. Поиск путей приближения к Человеку реализуется в трех главных неомифах раннего Маяковского – дионисийском, христианском и инициатическом.

Дионисийский неомиф, впитанный, скорее, из воздуха эпохи, чем ставший следствием прямых литературных влияний, в раннем творчестве

Маяковского, как нам представляется, является центральным. В дионисийском ключе может быть истолкован прежде всего сам лирический герой.

Дионисийские характеристики лирического героя Маяковского – его двойственная небесно-земная природа, определение себя и как жертвы, и как воителя, внутренняя дисгармония, находящая свое выражение в музыкальных мотивах и элементах поэтики автора, страстная смерть во время погони за ним.

Отдельный мотивно-сюжетный пласт составляет солярный код и связанные с ним трансформации образов отца, матери и возлюбленной. В разворачивании дионисийского аполлонического полюса имеет несамостоятельное, подчиненное значение. Это только момент, частный случай, иногда – специфическое преломление дионисийского.

Недостижимость лирическим героем гармонии обуславливает его безумие, дающее силу творческой интенции, которая, в свою очередь, становится жизненно необходимой. Искомая гармония, соотнесенная с образом Человека, – не в победе одного из полюсов, но в их объединении в творчестве.

2.2. Христианский и инициатический неомифы и уровни их восстановимости

Одно из наиболее очевидных отличий *христианского неомифа* ранних произведений Маяковского от дионисийского – его вербальная выраженность, составляющая уровень реминисцентных указаний. Само упоминание лирическим героем бога в некоторых случаях контекстно дает нам понять, что речь идет именно о Боге-Отце как важнейшей фигуре христианской мировоззренческой парадигмы, а не о любой из языческих эпифаний высшей судьбоносной силы. Иногда на это указывают сопутствующие пространственные характеристики – например, упоминание ада ирая как традиционных христианских топосов: «Куда уйду я, этот ад тая!»; «а бог

такую из пекловых глубин» [«Флейта-позвоночник», 200]; «дорога – рог ада» [«Мы», 53]; или – «у рая, в облака бронированного, / дверь расшибаю прикладом» [«Война и мир», 227]; «а в рае опять поселим Евочек» [«Облако в штанах», 195]; «распластался в моленьи / о моем потерянном рае» [«Человек», 257].

Иногда – упоминания дьявольски-злого, искустельного, карающего и, напротив, непорочно-святого, безгрешного, страдающего: «дразнимы красным покровом блуда, / рогами в небо вонзались дымы» [«За женщиной», 44]; «рыжие дьяволы, вздымались автомобили» [«Адище города», 55]; но: «я тоже ангел, я был им» [«Облако в штанах», 195] или «простоволосая церковка бульварному изголовью / припала» [«Я и Наполеон», 72]. Помимо этого, поэтике раннего Маяковского свойственно использование церковной лексики: «Время! / Хоть ты, хромой богомаз, / лик намалюй мой / в божницу уродца века!» [«Несколько слов обо мне самом», 49]; «а город, вытрепав ручонки-флаги, / молится и молится красными крестами» [«Я и Наполеон», 72]; «ширился в воздухе запах ладана» [«Флейта-позвоночник», 205], «Мечите их [мечети], / впившихся зубами в огрызки просфор» [«Война и мир», 223]; «И только / проходят / вóроны да ночи, / в чернь облачась, / чредой монашьей» [«Война и мир», 223].

Вербальной восстановимости христианского неомифа сопутствуют и факты буквальных упоминаний Богоматери, Христа, Демона, Иуды, Иоанна Крестителя, Иродиады, реминисценции к фигурам апостола Петра, Понтия Пилата, Иоанна Златоуста, Марии, Ноя, Евы и проч. Напрямую восходит к библейскому коду и жанровая специфика некоторых произведений: например, поэма «Человек» по структуре своей аналогична евангельскому тексту (от «Рождества Маяковского» до его «вознесения» и «возвращения»), а мотивы, сопутствующие судьбе лирического героя, соответствуют житийным традициям жизнеописания святого, хотя и не полностью им идентичны. Поэма «Война и мир» насыщена тропарными элементами, позволяющими рассуждать о соотносимости ее частей с фрагментами богослужений. Поэма

«Облако в штанах», помимо первоначального названия, прямо восходящего к новозаветному сюжету, хотя и частично полемизирующего с ним («Тринадцатый апостол»), с точки зрения жанровой специфики определена автором как «тетраптих», что своеобразным образом коррелирует с обозначением стандартной формы иконы («триптих»), намекая – как и «дополнительная» фигура апостола – то ли на смысловое «превышение» одной из частей над совокупностью остальных, то ли на их аксиологическое неравенство [Быков 2020: 175].

Подробно библейские мотивы и образы в раннем творчестве Маяковского проанализированы в кандидатской диссертации Д.Ю. Шалкова (Ростов-на-Дону, 2008) [Шалков 2008б], где поэтика Маяковского рассматривается в контексте русского религиозно-философского ренессанса, теургической эстетики русского неоромантизма и мистико-символистских художественных интенций, а также мистериальных осмыслений библейско-мифологического в контексте эпохи декаданса. Диалектика богоборчества и богоискательства раннего Маяковского восстанавливается Д.Ю. Шалковым на уровне библейских аллюзий и реминисценций в хронологической художественной последовательности, включает в себя рассуждения о взаимосвязи антропоморфности и космологичности образа бога, возводимости его к символике Абсолютного, мотивной обоснованности подходов к толкованию ранней поэтики автора. Отдельно проанализированные религиозные, философские, языческие, хронотопные и эстетические аспекты библейской мотивно-образной структуры раннего Маяковского вписаны Д.Ю. Шалковым в единую логику антропоцентрической богоискательно-богоборческой интенции поэта с целью поиска своего места в эсхатологическом универсуме.

Мы говорим о христианском неомифе раннего Маяковского не с позиции подробного описания его отдельных элементов, а с задачей выявления общих мотивно-сюжетных доминант, позволяющих восстановить

основные характеристики мироустроительных интенций лирического героя и его аксиологической рефлексии.

Христианский контекст поэтики раннего Маяковского наиболее очевидно составляют непосредственные обращения лирического героя к отцу, в том числе – демонстрация собственного смирения перед ним (приведет ли к чему-то это смирение – вопрос отдельный), почти молитва, обращенная в небо в поисках спасения, умиротворения, покоя, избавления:

Если правда, что есть ты,
боже,
боже мой,
если звезд ковер тобою выткан,
если этой боли,
ежедневно множимой,
тобой ниспослана, господи, пытка,
судейскую цепь надень. [«Флейта-позвоночник», 201]

Признавая здесь преимущество бога в силе – «Всевышний инквизитор!», которому одному под силу создать «такую... что перед ней гора заволнуется и дрогнет» [«Флейта-позвоночник», 200-201], – лирический герой полностью вменяет свою судьбу в его руки («Я сам тебе, праведный, руки вымою» [«Флейта-позвоночник», 202]) – хотя ожидаемо и не рассчитывает на милосердие, ведь оно невозможно из-за предзаданной специфики их отношений:

Бог доволен.
Под небом в круче
измученный человек одичал и вымер.
Бог потирает ладони ручек.
Думает бог:
погоди, Владимир! [«Флейта-позвоночник», 200]

Бог здесь по интенции своей – тот же мстительный (как правило – неоправданно) Дионисов отец, Зевс, который, «огневержец», везде найдет, «карая» [«Война и мир», 224]. Он «доволен», но и равнодушен; ему не просто безразличен и этот конкретный человек, и весь мир, в котором «поднебесья» *его же* соборов «скелет за скелетом / выжглись / и обнесли перилами» [«Война и мир», 220], – он испытывает удовлетворение от того, что страдания

мира к нему *не относятся*, и потому спокойно смотрит, как «по черным улицам белые матери / судорожно простерлись» [«Мама и убитый немцами вечер», 66] и как «никто не убит! / Просто – не выстоял» [«Великолепные нелепости», 92].

Когда нет иного выхода, лирический герой отдает себя в его грубые руки, чтобы тот – не больше и не меньше – привязал его к «кометам, как к хвостам лошадиным», и «вымчал», «рвя о звездные зубья» [«Флейта-позвоночник», 201], чтобы сама Вселенная – и без того глухая, спящая – стала пространством для казни лирического героя («Млечный Путь перекинув виселицей, / возьми и вздерни меня, преступника» [«Флейта-позвоночник», 202]) – но вместе с тем не признает его окончательного превосходства: как может быть признано истинным господство, основанное на жестокости осознанного безразличия? Это кардинальное аксиологическое несоответствие не устраивает лирического героя – в то время как бог довольствуется существованием такого земного миропорядка, где под влиянием хаоса рушится мир в целом и жизнь его сына в частности; довольствуется, лишь бы это не нарушало покой «чинного» райского пространства, которое – только «зализанная гладь» [«Человек», 259].

Лирический герой оказывается запертым в «богадельнях» веков [«От усталости», 51] и лишенным хотя бы доли отцовского сочувствия. Он начинает искать «*душ* золотые россыпи» – и все более верит в их существование у людей, которые «от копоти в оспе» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 184]. *Душа* – лексема, встречающаяся в поэтике раннего Маяковского едва ли не столь же часто, как *сердце*: «Я, сохранивший бесстрашную душу...» [«Я и Наполеон», 73]; «Душу цветущую любовью выжег» [«Лиличка!», 108]; «Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?» [«Надоело», 113]; «У меня в душе ни одного седого волоса» [«Облако в штанах», 175]. Она бездонна, не всегда чиста («В черных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением» [«Ко всему», 106]), но одновременно с этим подчеркнута измерима, вещественна, невероятно

сильна, находится в постоянном напряжении, соединяет жизнь и смерть, движение вперед и падение вниз: «Теперь / у него / душа канатом...» [«Мысли в призыв», 71]; «с душой натянутой, как нервы прóвода» [«Владимир Маяковский», 154]; «душу над пропастью натянул канатом» [«Флейта-позвоночник», 206].

Душа лирического героя коррелирует с окружающим миром, все время оказывающим на нее свое воздействие, часто губительное:

Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!» –
резок
жгут
муки. [«Из улицы в улицу», 39]

Но ведь лирический герой и стремится к такому уровню надындивидуального существования, чтобы его душа была неотделима от мира – и раз страдает все сущее, то будет страдать и душа лирического героя: «По мостовой / моей души *изъезженной*» (курсив мой. – Е.С.) [«Я», 45]; «Это душа моя / ключьями порванной тучи...» [«Несколько слов обо мне самом», 48]. Душа диалектически двойка, как и сам лирический герой, исполнена дисгармонии и романтических противоречий. Совсем по-дионисийски душа лирического героя может властвовать («Все, чем владеет моя душа...» [«Дешевая распродажа», 116]) и быть подвластной («Посмотрю, / какую дрянью заначиняют / чемоданы душ» [«Мрак», 119]); по-христиански – она жертвенна («Душу к одной зажечь! / Стихами велеть истлеть ей!» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 127]; «душу на блюде несу / к обеду идущих лет» [«Владимир Маяковский», 153]; «прихрамывая душонкой» [«Владимир Маяковский», 154]) и всепрощающа («я вам открою / словами / простыми, как мычанье, / ваши новые души» [«Владимир Маяковский», 154]).

Поэтика раннего Маяковского пронизана библейскими реминисценциями: например, «Кесарю кесарево – богу богово» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 126]; ср.: «Тогда говорит им: итак,

отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (курсив мой. – Е.С.) (Мф. 22:21). Часто они подчеркнута снижены – как «упившийся Ной» [«Война и мир», 216] или призыв выволакивать «забившихся под Евангелие Толстых» [«Война и мир», 219] (хотя отметим, что к этому действию призывает отнюдь не лирический герой), – что, безусловно, является коннотативным свидетельством отношения и мира, и лирического героя к тому факту, что надета «на сердце цепь – “Религия”» [«Человек», 250].

«Цепь религии», которая «висит» на сердце лирического героя, «сковывает» его душу, «обкрадывает» в сговоре с высшим небесным чиновником (ведь лирический герой уже «доказал: / он – вор!» [«Владимир Маяковский», 172]): «Что деньги душе? / Ненасытный *вор* в ней» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 126]. Этот небесный «вор» парадоксальным образом оказывается сродни осмеянным взяточникам, которые тоже – «вы наши *отцы*, а мы ваши дети», вынужденные встать «голые под голые небеса» (курсив мой. – Е.С.) [«Внимательное отношение к взяточникам», 96]. А среди людей, «транжир и мотов» [«Внимательное отношение к взяточникам», 96], находится и лирический герой, который тоже – еще раньше – «бесценных слов транжир и мот» [«Нате!», 56]; так свои характеристики он переносит на толпу, растворяясь в ней, сливаясь воедино с общей несправедливостью, постигшей и мир, а не только его самого.

«Обокраденная» душа разъедаема изнутри обидой, потому что вор – это и отец лирического героя, и вседержитель, от которого зависит мировая гармония; поэтому лирический герой просит: «Заштопайте мне душу, / пустота сочиться не могла бы» [«Владимир Маяковский», 155]. Ничего не осталось и у некрасивых людей, т.е. у тех, в чьих «душонках» – только «поношенный вздошек» [«Владимир Маяковский», 156]; только «золотопалый микроб», который еще вьется в «прогрызанной душе» даже после того, когда любого «вынут из гроба» [«Человек», 216]. Нет нигде в мире «невиданной души» [«Владимир Маяковский», 159], которая – *цельная*, которую не обокрали, не лишили счастья, не надругались над ней, не

разорвали этим на части: «выйду сквозь город, / душу / на копьях домов / оставляя за клоком клок» [«Владимир Маяковский», 170].

Религия для мира раннего Маяковского – не гарант искомой цельности, а скорее напротив: синоним *несвободы* и *несправедливости*. Во-первых, не считаться с ее предзаданными законами невозможно: ведь лирический герой уже рожден в мире – и тем более отправлен в него, – который не знаком с иным временем, когда воскресение Лазаря – не исключение из правил, а заведомое право всего сущего, когда «встают из могильных курганов, / мясом обрастают хороненные кости» [«Война и мир», 236]. Во-вторых, нельзя избежать смертельных для *души* испытаний – подобных такому, когда «из пекловых глубин» [«Флейта-позвоночник», 200] была «дарована» лирическому герою его возлюбленная, вечно холодная и жестокая, как и сам бог, или такому, как сама любовь лирического героя, которая – то же Евангелие, – сколь бы не была «по тысяче дорог» им, как апостолом, разнесенной [«Флейта-позвоночник», 206], все равно обречена стать только «сухими листьями» слов, которые (еще неизвестно!) смогут ли «заставить остановиться, / жадно дыша?» [«Лиличка!», 108].

В-третьих, «цепь религии» обрекает на подчинение религиозной иерархии – и, как следствие, беспрекословное подчинение несправедливому миропорядку и его главенствующей единице – богу. Эта *несвобода несправедлива* в высшей степени, поскольку и не пытается предстать хотя бы симулякром свободы, но и не становится жесткой диктатурой, методы которой, так или иначе, на определенном этапе развития общественных отношений могут выступить сдерживающим фактором назревающих конфликтов. Бог оставляет рай – незримо, потихоньку, тайно, прячась от возмездия («Где они – / боги! “Бежали, / все бежали...”» [«Война и мир», 227]), оставляя тонущий в войне мир на трясущихся ангелов, у которых «белее перышек личика овал» [«Война и мир», 227], и на «чинных чиновниц ангельской лиги» [«Облако в штанах», 175]. Так же бог подходит и к «управлению» миром – безынициативно, равнодушно, пуская все на самотек,

оставляя сына на произвол судьбы, но вместе с тем демонстрируя жестокость в частных вопросах, где применение силы не требует ни большой смелости, ни душевной отваги; а его небесная «коллегия» «бестелого стада» [«Человек», 264] – тех, кто всегда «в покое, / в чине» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 261], – почти прообраз будущих «прозаседавшихся», тоже «небожителей» («Снова взбираюсь... / на верхний этаж семиэтажного дома» [Маяковский 1957: «Прозаседавшиеся», 8]), тоже чем-то вечно занятых – и тоже бесполезных, неполноценных телесно («сидят людей половины» [Маяковский 1957: «Прозаседавшиеся», 8]), важных в собственном осознании («Важно живут ангелы. / Важно» [«Человек», 259]).

Между тем отмеченная несправедливость мироустройства свойственна у раннего Маяковского не только христианству как мировой религии, ведь трусливо (потому что тайно, не приняв ответственность) убегают от винтовок, которыми сами вооружили человечество, все боги: «и Саваоф, / и Будда, / и Аллах, / и Иегова» [«Война и мир», 227]. Это на них всех показывает пальцем лирический герой и провозглашает: «он – вор!» [«Владимир Маяковский», 172]. «Он» для раннего Маяковского – именно христианский Бог-Отец, потому что такова культурная парадигма, в которой он воспитан. Но человечество (как и его боги) пусть и делится на страны, на континенты, на расы или национальности, но кардинально между собой не размежевано, поскольку оно едино и в своих страданиях («Идите, сумасшедшие, из России, Польши» [«Я и Наполеон», 73]), и в своей любви («Милые немцы! / Я знаю, / на губах у вас / гётевская Гретхен. / Француз, / улыбаясь, на штыке мрет, / с улыбкой разбивается подстреленный авиатор, / если вспомнят / в поцелует рот / твой, Травиата» [«Флейта-позвоночник», 202-203]), и в стремлении к миру:

Тогда
над русскими,
над болгарами,
над немцами,
над евреями,
над всеми <...>
семь тысяч цветов засияло

из тысячи разных радуг. [«Война и мир», 237]

Да и сам Владимир Маяковский – и «петух *голландский*», «и «король *псковский*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 172]. В этом национально-территориальном неразличении – один из признаков надындивидуального, общего, природно-единого, к чему стремится лирический герой-Дионис – и герой-Христос тоже, который «вознес над суетой столичной одури / строгое – / древних икон – / чело» [«Ко всему», 103]. Именно герой-Христос дарует человечеству общий «язык, «родной всем народам» [«Владимир Маяковский», 154], в то время как бог – напротив – разъединяет их, разрушает все, ими созданное: «Городов *вавилонские башни*, / возгордясь, возносим снова, / а бог / города на пашни / рушит, / мешая слово» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 182].

Только осознает ли человечество свое предзаданное единство? Пока оно не увидит то общее, что его объединяет, – нет. Оно едино изначально и страдает одновременно, ведь, к примеру, «заревое» дьявольских «зевот» – «озаренное порохowymi заводами / небо в Берлине» – это та же кровь, «рыжая жижка», которая в Ростове «во всех водопроводах сочилась» [«Война и мир», 225]. Но когда во главе мира облеченный властью двойник бога, его наместник и вершитель судеб Нерон, а лирический герой еще не признан, жертва его еще не обретена – мир обречен на то, чтобы стать Колизеем, чтобы бились в нем «государством в государство / 16 отборных гладиаторов» [«Война и мир», 220]. Нерон – это символ разрушительности огненной стихии; он – и Солнце (ср.: «Нерон! / *Здравствуй!*») (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 220] и «*Здравствуй*, / мое предсмертное солнце...» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 74]); и, по свидетельствам Светония, зачинатель известнейшего римского пожара, в бессмысленности своей проецируемого на этот мировой пожар войны, когда «люстрой подвешена / целая зажженная Европа» [«Война и мир», 220]; и инициатор беспощадной расправы⁴ с проповедниками,

⁴ Римский император Нерон (37–68 н.э.) – один из первых гонителей христиан. При его правлении казнили апостолов Петра и Павла.

носителями милосердного христового Слова. Пока Нерон (бог, поступки которого не поддаются логическому осмыслению) у власти и готов безумно «скружиться» «у смеха в колесе» [«Война и мир», 220] – «зараженная земля / сама умрет – / сдохнут Парижи, / Берлины, / Вены!» [«Война и мир», 218].

Бог-Отец – в любом из его обликов – на поверку оказывается главным препятствием на пути лирического героя (и всей Земли как его двойника) к искомой цели – преодолению индивидуации. Только с исчезновением бога гармоничная целостность миропорядка оказывается возможной, когда «всякому, / живущему на земле, / слава, / слава, / слава!» [«Война и мир», 238-239], когда любой – совершенно любой – может существовать не зря, не бесцельно, не бесполезно: в перечне даров общемирового «вече» [«Дешевая распродажа», 116] оказываются и мощь Америки, и тепло Италии, и страстность французов, и философская мысль немцев, и богатства Индии – и сердце России, раскрытое «в пламенном гимне» [«Война и мир», 238], бьющееся так же сильно, как у самого лирического героя («да не колотись ты!» [«Война и мир», 239]). Лирический герой первоначально был готов преклонить колено перед богом, если это помогло бы в достижении мировой гармонии – поэтому интонационно так походит на молитву его «Послушайте!», исполненное лишь смиренной жалобной просьбы; но в поэтике раннего Маяковского бога, «некоронованного сердец владельца, / ни один не трогает бунт!» [«Человек», 254] – и ни одна просьба, ни одна *молитва* не трогает тоже.

А поэтика раннего Маяковского исполнена фрагментов или интерпретаций текстов христианских *молитв*: «тело твое просто прошу, / как просят христиане – “хлеб наш насущный / даждь нам днесь”» (курсив мой – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 193]. Или иное: «он раз чуме приблизился тронем, / смелостью смерть поправ» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73] – интерпретированная реминисценция к повторяющимся строкам завершения пасхального канона: «Христос воскрес из мертвых, *смертию смерть поправ* и сущим во гробех живот даровав». В отдельных случаях лирический герой

проговаривает тропарные строки, включенность которых в тот или иной эпизод лирического сюжета помимо прочего соответствует замыслу их композиционного расположения в церковных службах.

Преимущественно тропари мы наблюдаем в «Войне и мире», третья часть которой (*война*) содержательно соотносима и с литургией, и с панихидой. Так, неоконченная партитурная строка «Спаси Господи лю...» [«Война и мир», 222] восходит к части божественной литургии святого Иоанна Златоуста: «Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние твое; победы православным христианом на сопротивных *даруя*, и Твое сохраняя Крестом Твоим *жительство*» (курсив мой. – Е.С.). Лирический герой уже отождествлял себя с Иоанном Златоустом: «Я, / златоустейший, / чье каждое слово / душу новородит, / именинит тело, / говорю вам: / мельчайшая пылинка живого / ценнее всего, что я сделаю и сделал!» [«Облако в штанах», 183-184]. В обоих случаях – призыв к милосердию и гуманизму, но и сочетание мотивов смирения с мотивами борьбы, стойкости духа, готовности к сопротивлению.

Так и в поэме условная «литургия» начинается одновременно с началом боевых действий: «Вдруг – / секунда вдребезги. / Рухнула арена дыму в дыру» [«Война и мир», 222]. Читаемая во время церковной службы трижды в том числе во время освящения воды, эта молитва содержательно коррелирует с образом «кровавого вала», образовавшегося из-за того, что прежде «седоволосые океаны / вышли из берегов, / впились в арену мутными глазами» [«Война и мир», 222, 221]. Текст «литургии» прерывается, заглушается барабанной дробью походного марша [«Война и мир», 222], а ее «содержание» выходит за пределы отмежеванных от реальности представлений в область фактов («Катафалк готовь! / Вдов в толпу!» [«Война и мир», 222]), «фейерверк» которых – «один другого чудовищней» [«Война и мир», 223].

Литургия, ставшая кровавой мессой, завершается портретом человека в рясе, кинувшегося из окопа в «ветер ядер»: «библеец лицом», он, вероятно, такой же неузнанный проповедник, как и сам лирический герой, и последнее его слово – тоже проповедь, тоже фрагмент этой литургии, напоминание

человечеству о возможности спасения, указание на «способ» победы жизни над кровью, над солнцем, над смертью: «За ны! / При Понтийстем Пилате!» [«Война и мир», 226]. Этот способ – жертва, добровольная и всевбирающая, как уже свершенная когда-то: «Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы и вочеловечшася. Распятаго же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна».

Эта жертва будет принесена – только уже лирическим героем, именно в этот момент осознающим окончательно, что *добровольность* предстоящего, и без того неизбежного заклания – способ открыть дорогу к будущей гармонии. Это способ за все «расплатиться» [Маяковский 1957: «Про это», 172], «на каждой капле слёзовой течи / распять себя на кресте» [«Облако в штанах», 185], растоптать душу – «чтоб большая!» – и окровавленную дать, «как *знамя*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 185] – знамя почти военное, ведущее за собой, символизирующее обретшуюся ясность будущего пути:

Вселенная расцветет еще,
радостна,
нова.
Чтобы не было бессмысленной лжи за ней,
каюсь:
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизней! [«Война и мир», 230-

231]

Он берет на себя вину человечества в целом, которое в язычестве его руками «подножию идола» несло «обезглавленного младенца» [«Война и мир», 231] – теперь «сам казнится / единственный людоед!» [«Война и мир», 233]. И нынешняя война – это «не немец, / не русский, / не турок, – / это я / сам, / с живого мяса сдирая шкуру, / жру мира мясо» [«Война и мир», 232], поэтому нет в мире ни капли крови, «в которой невинен я!» [«Война и мир», 232]. Лирический герой берет на себя вину и каждого по отдельности – того же Нерона («Это я, / Маяковский / Владимир, / пьяным глазом обволакивал

цирк» и «еретикам / в подземельи Севильи / дыбой выворачивал суставы» [«Война и мир», 231]), того же Солнца («Мечу пожаров рыжие пряди» [«Война и мир», 232]), того же Бога-Отца:

Вытеку срубленный,
и никто не будет –
некому будет человека мучить.
Люди рождаются,
настоящие люди,
бога самого милосердней и лучше. (курсив мой. – Е.С.)

[«Война и мир», 233]

В его собственном подходе к принятию вины – то же стремление к преодолению индивидуации, когда поступок одного будет неразличим с поступком общего, а их интенция будет всегда единой и сонаправленной. Так и будет достигнута гармония мироздания, ведь желаемое будет совпадать с действительным, а устремлениям ничего не будет противоречить.

А между тем литургия «Войны и мира» переросла в панихиду; партитуры тропарей («Упокой, Господи, душу усопшаго раба Твоего» и «Въчная память») – тому подтверждение. Уже «никто не просил, / чтоб была победа / родине начертана» [«Война и мир», 227]. «Заглохла» канонада, и вся земля – лишь мертвый паркет для танцовщицы-смерти, гора нашинкованного человеческого мяса [«Война и мир», 228]. Принесение себя в жертву лирическим героем спасет землю: она, как и все, прозреет, «увидит, как хлещет из тел алá», встанет – тоже неотделимая от своих «детей» – «тыщами / в ризы зарев разодетых Лазарей» [«Война и мир», 234] и разожмет черные губы [«Война и мир», 235], чтобы, взяв клятву мира («Клянитесь, / больше никого не скóсите!»), позволить людям восстать «из могильных курганов» [«Война и мир», 236].

Тогда наступит иная эпоха – в которой «каждая страна / пришла к человеку со своими дарами» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 237] и где все – единое, светлое, широкое, гармоничное, лишённое обид и столкновений: «А кругом! / Смеяться. / Флаги. / Стоцветное. / Мимо. / Вздыбились. / Тысячи. / Насквозь. / Бегом» [«Война и мир», 240]. Этот мир не только красив внешне

(«Не поймешь – / это воздух, / цветок ли, / птица ль!» [«Война и мир», 240]), но и подчеркнуто духовен. Это не псевдодуховность, которую мы увидим в «Человеке» при описании райского пространства; эта духовность созидательна, жива, находится на пересечении прошлого и будущего, исполнена творческой силы: «В каждом юноше порох Маринетти, / в каждом старце мудрость Гюго» [«Война и мир», 240].

Не случайно пространство солнечного будущего отождествлено с мировым собором, двери которого – тоже показательно – глаза лирического героя, творца, поэта, возвысившегося до этого своей жертвой до высшего уровня духовности: «Смотри, / *мои глазища* – / всем открытая собора дверь. / Люди! – / любимые, / нелюбимые, / знакомые, / незнакомые, / широким шествием излейте в двери те» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 241-242]. Очень важным здесь представляется мотив зрячести: до этого всегда идущий к слепым [«Несколько слов обо мне самом», 49], глаза которых раскрывались хоть немного лишь при виде неминуемой гибели («И чего это барышни некоторые / дрожат, пугливо поворачивая / глаза громадные, как прожекторы?» [«Я и Наполеон», 72]), лирический герой едва дожидается «зрячей» эпохи, когда глаза его – а значит, и всего мира, который от него неотделим, – открываются:

Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет:
«Подымите,
подымите мне
веков веки!» [«Война и мир», 230]

Лирический герой довольно часто отождествляет себя с теми или иными религиозными объектами – и никогда с негативной коннотацией. Его душа – пещера для «всех вас», / которые нравились или нравятся, / хранимых иконами». Его голова – «стихами наполненный череп» и одновременно «чаша вина», которое всегда – еще и кровь Христова [«Флейта-позвоночник», 199]. Его сердце, «изодранное пальцами пуль», – такое же, как истекающие кровью

цветники у бульвара; и он сам здесь такой же, как «простоволосая церковка», которая «бульварному изголовью / припала»; ее голый купол – «набитый слезами куль» [«Я и Наполеон», 72], совсем как голова лирического героя, тоже лысая, которую «от уха до уха выбрили аккуратненько» [«Война и мир», 213], тоже «набитая» слезами и слезищами, которые ему принесли еще в «Владимире Маяковском» – и которые есть и его слезы тоже.

Между тем гармония будущего оказалась достижима смертью творца; она же может быть сохранена единственно его учениками, тоже творцами, тоже созидателями, которые, в прошлом «каторжане *города-лепрозория*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 184], в будущем силой своего ума и желания выстроят и сохранят новый мир («Мозг мой, / веселый и умный строитель, / строй *города!*») (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 234]). Тем более, что жертва лирического героя – не только христиански-искупительная и дионисийски-отчаянная, направленная на преодоление и мировых, и собственных страданий одновременно, обеспечившая достижение гармонии и в своей душе, и во всем окружающем бытии. Его жертва – это и жертва поэта, творца, Орфея, которому, «*чудотворцу* всего, что празднично, / самому на праздник выйти не с кем» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Флейта-позвоночник», 200], и все созданное им – «распятыю равная магия», после которого –

В праздник красьте сегодняшнее число. <...>
Видите –
гвоздями слов
прибит к бумаге я. [«Флейта-позвоночник», 207]

Личность и творчество есть сущности неразделимые, потому что творец находится в вечной зависимости от создаваемых им произведений, равно как и творчество автора не может не носить в себе отпечаток его личности: «Личность предполагает творчество» [Бердяев 1994в: 298]. Ранний Маяковский идет дальше этой мысли и уравнивает не только личность и творчество, но и жертву и творчество. Если жертва = творчество, но одновременно с этим жертва = достижение новой эпохи, эпохи гармонии и мира, то и творчество = новая эра, образ которой созвучен грядущей эпохе

Духа, о которой размышлял в своих трудах Н.А. Бердяев, видя способ ее приближения в подходе к творчеству как к «третьему откровению».

В бердяевской философии творчества личность (в подлинно духовном смысле этого слова) может развиваться только в процессе творчества: «Вне творчества нет личности» [Бердяев 1994б: 361]. Это не только создание художественных произведений, но и «творение», «созидание», т.е. процесс, носящий не вещественный, а скорее *духовный* характер: «строй города!» – призывает лирический герой раннего Маяковского, обращаясь не к собственной или сторонней физической силе, а к духу, к «мозгу», «веселому и умному строителю» [«Война и мир», 234].

Вместе с тем творчество – это и переход из области идеального в область материального («И вместо нового бытия творилась... культура» [Бердяев 1994а: 130]), обуславливающий потенциальную возможность коренного переустройства человеческого бытия, возможность выйти за рамки культуры, не закрепляя в культуре несовершенства мира, но поднявшись над ними, преобразив сам мир. Поэтому так важна в мире будущего не только «мудрость Гюго», но и «порох Маринетти» [«Война и мир», 240]. И поэтому творчество всегда неотделимо от смерти – и с «забыванием» лирического героя возлюбленной одновременно «суетных дней взметенный карнавал / растреплет страницы... книжек», которые, умирая, станут только «сухими листьями» [«Лиличка!», 108]. Поэтому лирический герой, «заморский страус, / в перьях *строф, размеров и рифм*» (курсив мой. – Е.С.), исчезает из мира, как только «под неистовства всех декаблей» «бритва ветра» обривает его перья [«России», 130-131].

Преодолеть несовершенство существующего миропорядка возможно только в процессе творчества – но в таком случае творчество предполагает не только отказ от мира, но и отказ от собственной сущности, которая является неотъемлемой частью этого мира, – а значит, означает необходимость преодоления индивидуации. Поэтому творчество есть абсолютная и аскетическая *жертвенность* собой, равноценная смирению перед высшим

космическим началом. «Творчество менее всего есть поглощенность собой, оно всегда есть выход из себя» [Бердяев 1999: 211], поэтому является первейшим из путей к преодолению дионисийского страдания; оно не только порождено личностью автора, но и преодолевает ее границы, поэтому – *обновляет бытие* и даже способно сотворить иную жизнь («Мне, чудотворцу всего, что празднично...» (курсив мой. – Е.С.) [«Флейта-позвоночник», 200]).

Творчество – область сотрудничества бога и человека. Более того – человек, созданный по образу и подобию, унаследовал от своего божественного отца и названную выше *двойственность* свобод, и отпечаток «творческой способности». Духовная миссия человека – объединить в себе противоположные начала посредством творчества – оказывается созвучной изначальной творческой цели бога. Поэтому «антиномия единства-различия творца и творения разрешается... в третьем субъекте – в *духовном человеке*», который есть Человек-Творец (курсив мой. – Е.С.) (цит. по: [Титаренко 2005: 8]). Для лирического героя раннего Маяковского разрешение противоборства двух антиномий в чем-то третьем – это обращение к орфическому, творческому началу, которое «примиряет» дионисийское и аполлоническое, земное и небесное, материнское и отцовское, женское и мужское, человеческое и божественное, которое единственное может «усмирить» всеразрушающее безумие лирического героя.

Христос есть прямое указание не только на наличие в каждом человеке богоподобной природы, но и на возможность *личностного выбора* каждого человека в плане искупления или неискупления грехов; поэтому человек свободен от навязанной свыше божественной воли, а искупление выходит за рамки его обычной судьбы, становится запредельным. Стремление к достижению запредельного (к *искуплению*) и превращает *человека* в *творческий акт* [Бердяев 1994а: 298-299]:

Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,

всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы –
каждое мое четверостишие. [«Война и мир», 229]

«С открытием в себе духовной сущности происходит перерождение человека, он совлекает с себя оболочки ветхого Адама, подавленного грехом, и являет нового Адама – Духовного Адама, *трансцендентального* человека» (курсив мой. – *Е.С.*) [Титаренко 2005: 9]. Человек не просто имеет дух, т.е. не просто опирается на божественное – он становится духом, заполучает право распоряжаться заложенной в нем творческой интенцией; это и есть новое, «третье откровение» человека, идущее не свыше, а изнутри самого человека и знаменующее наступление новой эпохи – эпохи Духа:

Вселенная расцветет еще,
радостна,
нова.
Чтобы не было бессмысленной лжи за ней,
каюсь:
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизней! [«Война и мир», 230-

231]

В возможности выбрать (или не выбрать) путь собственного искупления – утверждение права человека (даже в рамках христианского канона) на свободу от воли своего творца, право самостоятельно распоряжаться своей жизнью, которое и реализуется в процессе творчества. Здесь – сходство с интенцией лирического героя заявить право на «творение» себя и утвердить собственную *свободу* – в т.ч. свободу в приобретении статуса *Человека*, которому через призму творчества доступно все структурное многообразие бытия, ведь именно в нем «скрыта загадка познания и разгадка бытия» [Бердяев 1993: 25]: «Сегодня ликую! / Не разбрызгав, / душу / сумел, / сумел донести. / Единственный *человечий*, / среди воя, / среди визга, / голос / подымаю днесь» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 212].

Религиозное искупление равно творческому самораскрытию человеческого «Я». Поэтому такого рода «откровение творчества» –

фундамент антропологического устройства Вселенной, а творчество само, по сути, становится религией: «Первое откровение – древние религии и Ветхий Завет – Откровение Отца, второе откровение – христианство и Новый Завет – откровение Сына, третье откровение – откровение человека – откровение Духа» (цит. по: [Титаренко 2005: 11]).

«Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея» [Бердяев 1999: 208], потому что только в нем проявляется истинное назначение человека и самоцель его существования – стать Творцом. Задача Творца – гармонизировать мир с помощью творчества. Цель любых эпифаний лирического героя раннего Маяковского аналогична: утративший индивидуацию Дионис стремится обрести целостность; Христос есть носитель божественного Слова, которым можно «излечить» мир; героическая эпифания лирического героя, Наполеон, – этот тот, кто способен преодолеть несвободу и подтолкнуть к борьбе человечество; поэт, Орфей – художник-мироустроитель, создатель будущего. Сюжет добровольного принесения себя в жертву во имя мировой справедливости – краеугольный камень в эволюции мировосприятия раннего Маяковского, открывающий его лирическому герою возможность увидеть способ обретения целостности и гармонии.

Антроподицея – оправдание – человека наступит только тогда, когда человек станет Человеком, обретя духовную свободу. Творчество – форма выражения духовной свободы человека, поэтому третье откровение не может быть ниспослано свыше. Более того, с третьим откровением наступает новая эпоха сотворчества человека и бога: творение мира еще не завершено, и духовный человек теперь так же участвует в совершенствовании мира, как и его божественный отец. Маяковский идет еще дальше мысли Н.А. Бердяева: Человек (особенно Человек будущего) – не просто со-Творец, но больший Творец, чем сам бог: «Люди рождаются, / настоящие люди, / бога самого милосердней и лучше» [«Война и мир», 233]. Но человек отличается от бога – в первую очередь, тем, что процесс творчества для него жертвен и опасен

пусть частичным, но растворением творца в созданном произведении [Титаренко 2005: 10] – и, как следствие, «распадением» его личности, «возвращением» в состояние дионисийской раздробленности, лишением телесной цельности.

Дионисийский и христианский неомифы коррелируют друг с другом на сюжетно-мотивных уровнях – например, на уровне ветхо- и новозаветных аллюзий: «Это взвело на *Голгофы* аудиторий» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 184]; «Я... / в самом обыкновенном евангелии / тринадцатый апостол»; «может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки» [«Облако в штанах», 190]; «хмурому Петру Апостолу» [«Облако в штанах», 195]; «там / под деревом / видели / с Каином / играющего в шашки Христа» [«Война и мир», 241]. Мотив усекновения головы коррелирует и с дионисийским сюжетом о растерзанном Дионисе (в том числе с образом Земли), и – в контексте христианского неомифа, в том числе на уровне конкретных упоминаний – с новозаветной судьбой Иоанна Предтечи:

Тысячу раз опляшет Иродиадой
солнце землю –
голову Крестителя. [«Облако в штанах», 194]

Сравним: «В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им. <...> Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. <...> И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей» (Мф. 14:1–11). Важно для нас в этом евангельском отрывке, в первую очередь, отождествление судьбы Иоанна и образа Иисуса. Это отождествление происходит и у Маяковского, ведь ему, двойнику Иисуса, тоже «обнимет... шею колесо паровоза» [«Владимир Маяковский», 154]. Так полигенетичность – основная характеристика неомифологического – проявляется в области собственного осмысления Маяковским евангельских мотивов, сюжетов и

фигур, которые, смешавшись и создав собственную гибридную систему параллелей и двойничеств, преобразовались из христианского мифа в неомиф. Сам образ головы Земли (и головы лирического героя как ее двойника) во всех описанных ранее эпизодах дионисийского метасюжета уже можно усматривать как усекновение новозаветного пророка, жестокое в своей бессмысленности принесение его в жертву.

Более того – в «Человеке» загадочная и, с нашей точки зрения, несводимая к однозначному толкованию фигура Его – это также лишь голова, «череп... *безволосый*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 255], странно возвышающийся над миром, возносясь – опять же – «над *головами*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 255]. Циничный и равнодушный Повелитель Всего, которого в советском литературоведении определяли не иначе как Лысый, буржуй, олицетворенный империализм, представляется нам более *многоликой* и неоднозначной фигурой; сам лирический герой отмечает, что тот появляется «то в виде *идеи*, / то *чёрта* вроде, / то *богом* сияет, за облако канув» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 266]. Эта характеристика важна принципиально.

Кардинальная разность этих воплощений – в том числе и коннотативная – свидетельствует об одновременной и равновеликой близости Повелителю Всего самых разных проявлений мироздания с соответствующей разнонаправленностью интенций; потому так трудно определить, кто он на самом деле или двойником кого из лирических субъектов является. Одна из главных его портретных характеристик, лысость, принадлежит многим лирическим субъектам поэтики раннего Маяковского: например, земле с ее «лысеющей» головой [«От усталости», 51], всегда страдающей, которая, «каторжник / с наполовину *выбртой* солнцем головой» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Ко всему», 105], почти такая же, как ее сын, которому тоже «от уха до уха *выбрили* аккуратненько» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 213].

Повелитель Всего в этом и похож на лирического героя – особенно в двойничестве своих характеристик, ведь лирическому герою тоже «облысевшую голову» разрисуют «в *рога* или в *сияния*» (курсив мой. – *Е.С.*)

[«Дешевая распродажа», 116]: «...меня, / сегодняшнего *рыжего*, / профессора
разучат до последних иот, / как, / когда, / где явлен. / Будет / с кафедры
лобастый идиот / что-то молоть о *богодьяволе*» (курсив мой. – Е.С.) [«Дешевая
распродажа», 115]. Лексема «богодьявол» здесь интересна с той точки зрения,
что определяет противоречивую сущность субъекта, которого обозначает, –
сущность, аналогичную диалектике дионисийско-аполлонического, основной
для экзистенции лирического героя. Поэтому богодьявол – образ,
потенциально возводимый к фигуре самого лирического героя, когда-то
безумного (*рыжего*) пророка, перед которым в будущем «склонится толпа, /
лебезяща, / суетна» [«Дешевая распродажа», 116].

Вместе с тем Повелитель Всего – это даже не сам бог, но сверх-бог,
потому что над «обычным» богом (малодушным, убегаящим от человечества,
неспособным на поступок) он возвышается: «”*Рабы*, / хочу отобедать заново!”
/ И *бог* / – его проворный повар – / из глин / сочиняет мясо фазаново» (курсив
мой. – Е.С.) [«Человек», 253]. Возлюбленная лирического героя целует его
пальцы ровно так же, как сам лирический герой целовал «жилистую руку»
богу и просил, «чтоб обязательно была звезда!» [«Послушайте!», 60].
Повелитель Всего, которого «ни один не трогает бунт!» [«Человек», 254],
видимо не похож на Владимира Маяковского, однако вдруг оказывается
связан с противоречивой сущностью лирического героя настолько тесно, что
фактически сливается с его образом: «Вижу – подошла. / Склонилась к руке. /
Губы волосикам, / шепчут над ними они, / “Флейточкой” называют один, /
“Облачком” – другой, / третий – сияньем неведомым / какого-то, / только что
/ мною творимого имени» [«Человек», 255].

Сложно и противоречиво объединяющая в себе и бога, и дьявола, и
землю, и самого лирического героя, чем-то увязывающая их в едином хаосе
несправедливости, фигура Повелителя Всего, с нашей точки зрения, может
быть прочитана как олицетворение пронизывающей мир дисгармонии,
обрекающей все сущее на страдания. Он появляется «то в виде *идеи*, / то *чёрта*
вроде, / то *богом* сияет» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 266] – но с той же

легкостью «преображается» и в «*лысый* фонарь», который «сладострастно снимает / с улицы / черный чулок» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Из улицы в улицу», 39]. Из-за него слаб бог, онтологический неспособный (и не желающий) ничего противопоставить его *воле*, а неправильность мира достигла такого апогея, что «с каплями ливня на *лысине* купола / скакал сумасшедший собор» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Несколько слов обо мне самом», 48], что «*лысины* слиплись в одну луну» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 214], а для будущей жизни (и *гармонии*) будет необходимо, чтобы «на череп обрубку / вспрыгнул *скальп*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 236].

Так, «лысое» в поэтике раннего Маяковского бывает и злым, и добрым, и убийцей, и жертвой, являя в себе ту же двойственность всех вещей и образов, которая характерна дионисийской дисгармонии; но всегда появление и проявление этой характеристики означает присутствие некоего сильнейшего воздействия на мироздание, *разрушительного* и *хаотичного*, лишённого и эмпатии, и логики. Подходя к толкованию образа Повелителя Всего метафизически, отметим, что, с нашей точки зрения, Повелитель Всего – это имманентный носитель Мировой Воли, которая, по Шопенгауэру, как раз многолика и необъяснима в своих «воплощениях»; она же антропоморфна и вечно «голодна», но никогда не сможет насытиться, потому что «в мире нет ничего, кроме неё самой» [Коровников 2001].

Суть Мировой Воли – устремленность к преобразованию действительности, изменению всего сущего, бесконечная творческая интенция, «вещь в себе», желающая стать Создателем [Давыдов 2006: 18]; однако эта устремленность, функционирующая интуитивно и беспорядочно, влекомая только хаотичностью собственной экзистенции, оказывается разрушительной, теряющей контроль над собственными проявлениями и потому ведущей только к «вечным повторениям *трагических состояний*» (курсив мой. – *Е.С.*) [Коровников 2001]. Мировая Воля – единственное *потустороннее*, что существует в поэтике раннего Маяковского: она неясна, неподконтрольна, вседвлюща и априорно лишена гармонии. В ней –

источник такой же неподконтрольности дионисийской *дисгармонии*, с которой борется лирический герой, а его *безумие* есть свойство самой жизни, присутствующее при любом акте творения и превращающее любое упорядоченное существование в хаос [Отто 2016: 142]. Из-за довлеющего начала Мировой Воли – и отчужденность Бога-Отца, и неласковость возлюбленной, и глухость Вселенной, и всепланетный бытийный хаос, и единая трагедия всего, что существует здесь, в посястороннем, вынужденное страдать от неразрешимости противоречий, «запертое» в несоответствии материального и идеального с их вечной бытийностью.

Вопрос о соотношении материи и духа выводит нас и к другому, метафизическому уровню прочтения мотива усекновения головы в поэтике раннего Маяковского. Дионисийская губительность женского начала здесь – одна из основополагающих характеристик: решающую роль в судьбе Иоанна Предтечи («тысячу раз опляшет Иродиадой / солнце землю – / голову Крестителя» [«Облако в штанах», 194]) играет именно женщина, которая одновременно – Иродиада, Саломея, Лилит, Лиличка, даже само «имя Лилино» [«Флейта-позвоночник», 204]. Иродиада и Саломея становятся голосом дьявольской воли; Лилит-Лиличка – порождение этой воли («знаю – / запахнет шерстью паленной, / и серой издымится мясо дьявола» [«Флейта-позвоночник», 200]) и живое орудие убийства, хотя своей прихотью осуществляет лишь неизбежное: ведь это он, «Всемогущий, <...> сделал, / что у каждого есть *голова*» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 195] – а значит, у каждого *страдающего* напрасно она будет *отсечена* – рано или поздно.

Губительно-беспощадное влияние Лилит коррелирует с влиянием на судьбу Диониса женского начала, безумная разрушительность которого, по Дильтею, – признак принадлежности пространству того же потустороннего [Отто 2016: 119]. Мотив усекновения головы оказывается связан с Лилит и по иной причине. Разъединение тела и головы – это и экзистенциальное разъединение тела и разума, своего и чужого, материального и духовного

[Савинков 2008: 61, 64], где Лилит есть воплощенное «чужое», чуждое, недоступное, отделенное онтологически [Савинков 2008: 62] и потому – тоже связанное с вечной опасностью, априорной смертью, страстными пытками и лирического героя, и – в его лице в том числе – всего сущего, когда «пятый день / в простреленной *голове* / поезда выкручивают за изгибом изгиб» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 228] или «Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами *голову* Дуная» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 235].

Круговорот смертельной опасности в мире свершается таким образом, что Лилит опасна для лирического героя, а для самой Лилит-Земли опасен бог, который следит за ней, «бросив в небо косые вожжи», и качается «в тучах, седой и тяжкий» [«За женщиной», 44]. Если определение «седой и тяжкий» можно отнести к Зевсу, а «косые вожжи» – атрибут Аполлона с его солнечной колесницей (мы помним, что они – двойники друг друга, как и многие из образов дионисийского неомифа), то упоминание «молитв высей», т.е. небесных молитв, отправляют нас уже к фигуре Бога-Отца, которого «в небе поймали» [«За женщиной», 44]. Важна сцена его поимки, которая свершилась одновременно и как месть за «подглядывание», и как закономерное следствие всей системы мировых событий: сначала в него (снизу вверх!) «ревниво взвились тупые стрелы», а потом покой небесного нарушается звуком загреевой погони-охоты: «вспугнув копытом», «арканом... поймали» [«За женщиной», 44]. Преследователь и преследуемый меняются местами, и вот уже не бог смотрит на такую, которая «пугливо куталась в болото» [«Любовь», 52], а его как дичь «ощипывают» загонщики, «*глумясь*» при этом «с улыбкой крысьей» (курсив мой. – *Е.С.*) [«За женщиной», 44]. Так на мотивном уровне выявляется сходство Бога-Отца и лирического героя (который тоже – «скабрзный анекдот» [«Облако в штанах», 185], вызывающий насмешки и поругание), их родство, страстность, вожделение, даже сонаправленность их судеб, неочевидная сюжетно.

Неочевидность двойнических совпадений христианского неомифа столь же сложна, как и в неомифе дионисийском. Лирический герой, функционально повторяющий земную часть жизни Христа и периодически отождествляющий самого себя с ним («Видишь – опять / голгофнику оплеванному / предпочитают Варавву?» [«Облако в штанах», 195]), на поверку – не Христос непосредственно, а только еще менее счастливый его двойник, часто наблюдающий его историю со стороны:

Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть. [«Несколько слов обо мне самом»,

48]

Пока Христос бежит из иконы, в библейский сюжет которой уже культурно-предзаданно встроен, лирическому герою лишь предстоит и сыграть на собственном позвоночнике, чтобы его слово стало Словом, и добраться до осознания необходимости добровольной жертвы, чтобы через искупление грехов человечества открыть путь в райское пространство, и написать свое Евангелие, чтобы убедиться в необходимости поиска Человека.

Лирический герой сам признается зрителю своего «прощального концерта»: «Вот я богохулил. / Орал, что бога нет» [«Флейта-позвоночник», 200]. Между тем бог в его ранних текстах всегда есть – вопрос лишь в том, каким образом он изображается. Бог – такой, каким он предстает перед нами на страницах ранних текстов Маяковского, – не умеет слышать и слушать и сам не нуждается в голосе своего сына, которого когда-то неизвестно зачем и совершенно не вовремя отправил на Землю («Был абсолютно как все / – до тошноты одинаков – / день / моего *сошествия* к вам» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 246]) – и оставил на произвол судьбы («И никто / не догадался намекнуть / недалеко / неделикатной звезде» [«Человек», 246]). Будучи Христом онтологически, лирический герой не становится Христом с буквальной, функциональной точки зрения, хотя на мотивном уровне их земные судьбы отчасти совпадают.

Мотив неузнанности, исходно связанный с сюжетом Воскресения Христова («И когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам Иисус, приблизившись, пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его» (Лк. 24:14-15)), в христианском неомифе раннего Маяковского распространяется на весь период земного пути лирического героя: от самого земного «рождения», нежданного и потому не поддержанного символически («В небе моего Вифлеема / никаких не горело знаков, / никто не мешал / могилами / спать кудроголовым волхвам» [«Человек», 246]), до земной смерти:

Протягивает.
Череп.
«Яд».
Скрестилась кость на кость.
Кому даешь?
Бессмертен я,
твой небывалый гость [«Человек», 257], –

и последующего возвращения спустя тысячелетия: «Даже *не узнаете* – / я не я» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Дешевая распродажа», 116]. Отождествляющий себя с христианскими атрибутами, лирический герой не отвергает аксиологической и экзистенциальной значимости религии, которая – как и весь мир – есть и он сам тоже: и его душа «на ржавом кресте колокольни» [«Несколько слов обо мне самом», 48], и его «глазища – / всем открытая собора дверь» [«Война и мир», 241], в которые «люди... / широким шествием» войдут, как в двери [«Война и мир», 242], – те самые люди, *все* люди, которые – не важно, «нравились или нравятся» – хранятся «иконами у души в пещере» [«Флейта-позвоночник», 199]. Вопрос в том, какова эта значимость коннотативно – и что сделать лирическому герою, чтобы «цепь религия» не препятствовала обретению пути к искомой гармонии.

Коренным отличием *инициативического неомифа* от христианского и – тем более – дионисийского представляется его меньшая функциональная широта и, соответственно, значительно более узкий спектр мотивно-сюжетных вариаций. Сложно утверждать однозначно его имплицитный или

эксплицитный характер (опять же, в отличие от предыдущих); тесно переплетенный с дионисийским и христианским, этот неомиф функционирует скорее как дешифровальная система для некоторых эволюционных трансформаций, что не отменяет, помимо прочего, его собственную неомифологическую структуру, специфические эпифанические проявления лирического героя и отдельные хронотопные доминанты.

К рассмотрению единого лирического сюжета ранних текстов Маяковского как процесса взаимосвязанных и взаимообусловленных инициаций нас побудило несколько факторов. Во-первых, не может не привлечь внимание ряд аксиологических и антропоцентрических трансформаций, произошедших в процессе эволюции дионисийского и христианского неомифов: от растерзанного Загряя, «ораненного, загнанного» [«От усталости», 51], даже запуганного, лирический герой «вырастает» до фигуры, самостоятельно ищущей заклания: «Рушься, комнат уют! / Смотрите, / под ногами камень. / На лобном месте стою <...> каюсь: / я / один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней!» [«Война и мир», 230-231]. Почему произошло это изменение? Каким образом оно повлияло на специфику само- и мироощущения лирического героя?

Во-вторых, к поиску инициатических кодов нас не может не сподвигнуть и сам факт вечного умирания и вечного воскрешения лирического героя («О, кому же охота / помнить номер / нанятого тащиться от рождения к смерти?!» [«Никчемное самоутешение», 110]). Для нас важно, что умирание это всегда трагическое, подчеркнуто жестокое, показательное и демонстративное, а предваряется оно чередой испытаний, которые лирический герой вынужден преодолеть своей итоговой смертью. Пограничное положение лирического героя остается неизменным до тех пор, пока «испытания» не окажутся им принятыми, а цель смерти – осознанной и понятой. Только тогда, когда лирический герой оставит попытки избежать смерти, только после добровольного принятия уготованной судьбы смерть

окажется преодолимой, а лирический герой получит возможность возрождения в ином, качественно новом статусе.

В-третьих, специфика некоторых самоопределений лирического героя (в том числе и контексте хронотопных построений) также остается смысловой лакуной без определения логики функционирования инициатического неомифа. Непроясненными до конца в контексте дионисийского и христианского кодов остаются вопросы соотносимости родительского и детского начал и вписанности лирического героя в солнечное и ночное пространства. Кто он и окружающие его люди, души которых – и «золотые россыпи», и настоящие труженики, каких нет «у Гомеров и Овидиев» [«Облако в штанах», 184], – дети или взрослые? Как это соотносимо с уровнем их зависимости или независимости от бога или любого из проявлений Мировой Воли? Каков будущий статус тех, кто будет жить в эпоху Человека? Почему солярное, которое изначально сопровождалось исключительно мотивами крови, убийства и смерти, в завершении ранних текстов становится символом гармоничного, «любвеобильного» пространства?

Ответы на эти вопросы – сопологаемо с мотивно-сюжетной структурой дионисийского и христианского неомифов – и дает неомиф инициатический, позволяющий рассмотреть судьбу лирического героя раннего Маяковского и сквозь призму постоянного пересечения границы между жизнью и смертью, и в контексте вынужденного – и спасительного – перехода в статус самостоятельного свободного субъекта, не нуждающегося в родительской опеке и не зависящего от самого факта существования родительской фигуры.

Инициатический неомиф онтологически восходит к тем же архаическим временам, что и неомиф дионисийский, тем более что и преследование Диониса является отголоском древнего инициатического сценария [Элиаде 2001: 326], а умерщвление Диониса титанами через «кипячение в котле и прохождение через огонь» есть «древний посвятельный сценарий», способствующий последующему возрождению на более высоком уровне существования [Элиаде 2001: 337].

Сама природа инициации сопровождает переход человека из чисто профанного мира, «где протекало его *детство*», в мир *сакральных* вещей (курсив мой. – *Е.С.*) [Дюркгейм 2018: 107]; суть инициации изначально противоречива и погранична, а ритуалы, открывая доступ к экзистенциально новому уровню общественного существования индивида, основаны на антагонизме умирания и воскрешения. «Посвящение равнозначно онтологическому изменению экзистенциального состояния» [Элиаде 1999: 12-13], и потому «центральный момент посвящения представлен обрядом, символизирующим смерть неопита и его возвращение к живым... новым человеком, подготовленным к другому способу существования» [Элиаде 1999: 15-16].

Находясь на инициационном Рубиконе, человек может совершить движение только в одном направлении – «из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное» [Геннеп 1999: 9]. Вместе с тем доступ к сакральному получить сложно: оно, как и любая «вещь в себе», не стремится быть открытым любому – только тому, кто действительно видит «идущего через горы времени, / которого *не видит никто*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 185]. За тем рубежом – «глаз людей обрывается куцый» [«Облако в штанах», 185], поэтому до получения доступа к сакральному человек и чувствует себя одиноким, «как последний глаз / у идущего к слепым» [«Несколько слов обо мне самом», 49]. И только потом «большими глазами землю обводит / человек» [«Война и мир», 237], прошедший инициацию и получивший способность видеть иное и по-новому.

Высока опасность не перейти инициационный рубеж. Инициация – лиминарный обряд [Геннеп 1999: 24], который подразумевает, что индивид, проходя испытания, временно находится в локально и хронологически неопределенном пространстве. Отказываясь от чего-то в своем прошлом («имя твоя я боюсь забыть» [«Облако в штанах», 193]), он принимает часть нового будущего, но еще не принял ее окончательно («я, / сохранивший бесстрашную душу, / бросаю вызов!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73]); оттого

состояние его *деструктивно* и *конструктивно* одновременно («меня сейчас узнать не могли бы: / жилистая громадина / стонет, / корчится» [«Облако в штанах», 176]). Он – лиминальная личность, которая – «ни здесь ни там, ни то ни сё... в промежутке *между* положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» (курсив мой. – Е.С.) [Тэрнер 1983: 169].

Состояние лиминальности подразумевает определенную степень «размытия» идентичности индивида, его дезориентацию («и чувствую – “я” / для меня малó» [«Облако в штанах», 179]). Состояние лиминального героя – *двойственное* и *противоречивое*, потому что ему – парадоксальным образом – необходимо умереть ради жизни; для достижения определенности – утратить *индивидуальность*; во имя постижения сакрального – отречься от значимой части себя самого, т.е. посягнуть на собственную *целостность*.

И это состояние, и эта «судьба» идентичны судьбе и состоянию лирического героя раннего Маяковского, являющегося как раз такой – лиминальной личностью. Специфика описанных нами дионисийских противоречий, составляющих суть внутреннего конфликта лирического героя, как раз основана и на стремлении к преодолению индивидуации, и на трагедии необходимой жертвы, и на физической «расподобленности», являющейся отражением такой же нецелостности личной, ментальной, внутренней. Лирического героя всегда преследуют, хотят принести в жертву («Звереют улиц выгоны. / На шее ссадиной пальцы давки. / Открой! / Больно!» [«Облако в штанах», 192]); он неприкаян, у него нет дома, в который можно было бы вернуться («Пусть исчезну, / чужой и заморский, / под неистовства всех декаблей» [«России», 131]); он обречен на вечное перерождение и муки. Отсутствие индивидуации подтверждается тем, что лирического героя охватывает сумасшествие, т.е. буквальная потеря «целостности» разума («Дикий, / обезумлюсь, / отчаяньем иссечась» [«Лиличка!», 107]), и тем, что он – и его герои, альтер-эго, – страдает от буквальной физической разорванности, телесной разобщенности (герои трагедии «Владимир

Маяковский» – Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Человек с двумя поцелуями и т.д.).

Маяковский Лиминальный вынужден существовать на границах многих уровней одновременно, т.е. перерождается – стремится к перерождению – во многих своих эпифаниях, оттого и испытывает страдания невообразимой мощи. Его основная трагедия – в том, что он «с сердцем ни разу до мая не дожили, / а в прожитой жизни / лишь сотый апрель есть» [«Облако в штанах», 193]. Его жизненное путешествие бесконечно и никак не может закончиться: он раз за разом возвращается в мир, не может избежать страданий, пытается «достучаться» до отца – и вновь оказывается обреченным на жизнь в обществе, еще не готовом к приходу Человека. Вторая сторона этой трагедии – в отсутствии того, кто способен его слышать, любить, дарить добро, которого не найти ни в отрекающейся от него возлюбленной, ни в бессильно запертой в замкнутом пространстве матери, ни в отстраненном отце. Он пытается найти отклик в самих людях – но они не слышат его, возводя «на Голгофы аудиторий», бросая «в зубы эшафоту», предпочитая «голгофнику оплеванному... Варавву» [«Облако в штанах», 184, 186, 190].

Лирический герой всегда находится между – целостным и разобщенным, прошлым и будущим, гармоничным и дисгармоничным и проч. Его пограничность одновременно и экзистенциальная (кто он? Ушедший из рая или изгнанный из него? Сын матери или отца?), и онтологическая (каково мироустройство? Каково место героя в мире? Кого нужно и можно видеть во главе Вселенной?), и аксиологическая (стать Христом или Наполеоном? Жертвовать или приносить в жертву? Созидать или разрушать?), и даже хронотопная (что органичнее лирическому герою – замкнутое или открытое, ночное или дневное, утреннее или вечернее, земное или небесное?).

И хотя инициация – процесс болезненный, однако потенциально конечный. И лиминальность – вполне преодолимое и временное явление. Поведение лиминальной личности в большей степени должно быть «пассивным или униженным», ведь чтобы перейти к следующей стадии

процесса инициации, «...они [лиминальные личности] должны беспрекословно подчиняться своим наставникам и принимать без *жалоб несправедливое* наказание» (курсив мой. – *Е.С.*) [Тэрнер 1983: 169]. В этом осознании – дорога к внутренней и внешней свободе от страданий; в этом факте – ответ на первый из поставленных нами вопросов.

Пока лирический герой раннего Маяковского предпочитает, чтобы боль и страдания его миновали, прошли стороной, не уничтожили («Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай!» [«Несколько слов обо мне самом», 48] – почти как «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия...» (Мф. 26:39)), он не сможет преодолеть состояние, когда «у нервов подкашиваются ноги» [«Облако в штанах», 178], а душа его останется домом, «который выгорел» [«Облако в штанах», 179]. Он противится видимой бессмысленности смерти, которая его ждет в уже вырытой могиле:

Слышите!
Каждый,
ненужный даже,
должен жить;
нельзя,
нельзя ж его
в могилы траншей и блиндажей
вкопать заживо –
убийцы! [«Война и мир», 213]

Христос после добавляет: «...впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39). Лирический герой Маяковского тоже в итоге принимает свои мучения – он вынужден это сделать: «Здравствуй, / мое предсмертное солнце, / солнце Аустерлица!» [«Я и Наполеон», 74]. Но видимое их принятие не означает внутреннего согласия с их необходимостью. Он не беспрекословен, ведь он готов сказать богу: «...ты недоучка, крохотный божик» [«Облако в штанах», 195], – а идя в небо, берет нож [«Облако в штанах», 195] или ружье [«Война и мир», 227].

Пока Маяковский Лиминальный не преодолеет в себе ярость этого внутреннего несогласия, он не достигнет качественно нового уровня существования, не увидит – при всей внутренней зоркости – дорогу туда, где

«...радость, / радость! – / сквозь дымы / светлые лица...», где Земля встает «тыщами / в ризы зарев разодетых Лазарей!» [«Война и мир», 234-235]. Мириться с несправедливостью Мировой Воли сложно, да и не нужно стопроцентно; важно *смириться с собственной* судьбой, предреченной и уготованной, и принять ее боль и страдание, парадоксальным образом вступая этим смирением в борьбу с Волей, в стойкое противостояние с ней. Тем более, что судьба собственная у раннего Маяковского никогда не отделена от судьбы общего, а устремление к преодолению индивидуации остается одним из первейших приоритетов на протяжении всей творческой эволюции.

Поэтому смирение со своей судьбой есть смирение с судьбой мира – и в этом смирении окажется та *сила*, которая способна преобразовать все сущее. Именно когда лирический герой провозглашает собственную ответственность за все самые страшные страницы истории человечества («...каюсь: / я / один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней!» [«Война и мир», 230-231]), он вступает в свою самую страшную битву – и побеждает в этой «войне», достигает своего и общего «мира», преодолевает себя и свою боль, становясь личностью, лишенной необходимости зависеть от кого-то, надеяться на бога, который уже сбежал, ждать поцелуя возлюбленной, которая уже в следующей поэме сама бросится из окна от чувства вины перед ним.

Ранее ритуал инициации для лирического героя был принципиально незавершен. Теперь же он видит путь к искомой целостности и гармонии – и может перешагнуть через собственную лиминальность, выйти из этого вечного состояния. Круг вечного умирания и вечного воскрешения лирического героя наконец замкнулся, и мы получили возможность уточнить наше второе замечание: вот-вот наступит уже иное, новое воскрешение Маяковского, качественно отличающееся от всех его предшествующих эпифаний.

Не случайно в момент самых страшных жизненных потрясений, поворотных моментов собственной истории лирический герой всегда – «спокоен как! / Как пульс / *покойника*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в

штанах», 178]. Когда он переходит границу от нервов «отчаянной чечетки» к осознанию того, что Джиоконду украли, или того, что «небо опять иудит / пригоршню обрызганных предательством звезд» [«Облако в штанах», 178, 189], – он мёртв, он *покойник*, «субботный» Христос, который еще не воскрес, но воскресение которого обозначит новую эру в жизни человечества. Он уже по ту сторону границы лиминальности, и все, кто принимал участие в инициационном обряде («Эй! / Господа! / Любители / святотатств, / преступлений, / боен» [«Облако в штанах», 179]), видят пока только одно:

самое страшное
видели –
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен? [«Облако в штанах», 179]

По этой же причине любой из «противников», перед ним оказавшихся (каждый из которых – и жрец, помогающий в осуществлении инициации, и триггер, повышающий уровень готовности лирического героя к смерти), связан с мотивом убийства и смерти. Солнце-восток бросает «гроба домов публичных... в одну пылающую вазу» [«Утро», 35] и вместе с этим убивает и самого лирического героя, и всех «прозревших», которые «дрожат, пугливо поворачивая / *глаза* громадные, как прожекторы» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 72]. Толпа, умерщвляющая и умерщвленная собственными некрасивостью и равнодушием, топчет «в калошах и без калош» нежную «бабочку поэтиного сердца» [«Нате!», 56], и без того «горящего», на которое «лезут в касках» [«Облако в штанах», 180]. В «квартирной яме» [«Мысли в призыв», 70], похожей на могилу, – глаза-могилы холодной возлюбленной, которая в сговоре с общим равнодушием смотрит так, что, действительно, будто подталкивает «добежать до канала / и голову сунуть воде в оскал» [«Флейта-позвоночник», 206].

Оживая в новом качестве после смерти и инициации, которая наконец произошла, лирический герой становится весел, активен, *жив, здоров, целен*, един со всеми: «В старушье лицо твое / смеемся, / время! / Здоровые и целые

вернемся в семьи!» [«Война и мир», 236]. Ожидаемо меняется само- и мироощущение лирического героя. Теперь он не «идуший к слепым» – и сам не слеп, ведь уходит в новое завтра, «солнце моноклем» вставив «в широко растопыренный глаз» [«Облако в штанах», 187]; не случайно и двери в свободное пространство будущего – это «глазища» лирического героя, наконец *открытые* и полные любви ко всему [«Война и мир», 241]. Воюющие страны помирились, убитые на войне воскресли; настало время добра, света и понимания: «...вчера бушевавшие / моря, / мурлыча, / легли у ног» [«Война и мир», 240]. Лирический герой тоже здесь – он наконец переродился в новом качестве, он «великолепен... / в самой сияющей / из... бесчисленных душ!» [«Война и мир», 239]. Вместе с мировой гармонией он обретает и личный покой – глаза его возлюбленной теперь не холодны: они «расцветают» навстречу лирическому герою [«Война и мир», 239]. «...Откуда любовь такая нам?» – риторически спрашивает у Земли (исстрадавшейся ранее, как и он сам) лирический герой, видя «под деревом... с Каином / играющего в шашки Христа» [«Война и мир», 241].

Любая инициация как явление социальное обозначает «превращение» ребенка во взрослого, в самостоятельную, целостную и отдельную личность. Наивным детям, мечтающим о любви и гармонии и не знающим, как их добиться, покорным, которые «толпятся за дверью, / пальцы сосут» [«Владимир Маяковский», 165], в сотворенном богом мире делать нечего: «Скрипка издергалась, упрашивая, / и вдруг разревелась / так *по-детски*, / что барабан не выдержал» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Скрипка и немножко нервно», 68]. Спокойствие – пусть мнимое – и относительная защищенность возможны для героя-ребенка только ночью («Ночь пришла. / Хорошая. / Вкрадчивая» [«Я и Наполеон», 72]), пространство которой свободно от тех самых «любителей / святотатств, / преступлений, / боен», которые ждут его заклятия [«Облако в штанах», 179].

Кровавое утро с его солнцем (вырезающим «ночь из окровавленных карнизов» [«Я и Наполеон», 73]) именно поэтому – предвестник будущих

страстей лирического героя («...мой лоб, венчанный шляпой фетровой, / окровавит гаснущая рама» [«Несколько слов о моей маме», 47]), знамение наступления дня «причастия», вынужденного похода на запад («Теперь и мне идти на запад!» [«Война и мир», 213]), когда хочется лишь на восток, в борьбу – «на солнце! Прямо!» [«Я и Наполеон», 74]; начало дня посвящения, страстей и неминуемой гибели: «Мишенью / на лоб / нацепили крест / ратника» [«Война и мир», 213].

Ранее стремившийся к пониманию и любви отца лирический герой прошел инициацию и осуществил полную сепарацию от него – стал взрослым. Собственно говоря, и фигуры бога-отца ни в «Войне и мире», ни в последующем «Человеке» мы не увидим в полной мере: в первом тексте он сбегает, оставляя воюющий мир на произвол судьбы; во втором – не появляется вовсе в том небесном пространстве, куда лирический герой так изначально стремился. Наступает новая эра жизни лирического героя: он становится свободным, он – самостоятельная новая личность, ищущая Человека и ни в боге, и ни в себе самом, но готовая к его приходу – спокойно и осознанно.

Поэтому постепенно в ранней лирике Маяковского солнце (день, свет) приобретает все больше положительного, а счастливое пространство будущего подчеркнуто солнечно и светло: «...семь тысяч цветов засияло / из тысячи разных радуг» [«Война и мир», 236]. Мировая Воля с ее хаосом, смертью, дисгармонией словно отступает от мира, и теперь можно перестать бояться и солнца, грозящего закланием, и дня, и того, что с собой этот день принесет. Мир населяют взрослые, самостоятельность и свобода которых велика настолько, что они сами становятся себе и творцами, и крестителями – не без памяти о принесенной лирическим героем жертве (и собственных жертвах как ее двойнических проявлений): «...чтоб стали дети, должны подрасти, / мальчики – отцы, / девочки – забеременели. / И новым рожденным дай обрасти / пытливой сединой волхвов, / и придут они – / и будут детей крестить / именами моих стихов» [«Облако в штанах», 190].

И мудрая сила «взрослости» подросших – преодолевших собственную лиминальность – детей велика настолько, что они парадоксальным образом могут позволить себе... снова стать детьми. Идиллическому «завтра» не нужны взрослые, которым нужно будет за что-то бороться – и которые привыкли к постоянству этой борьбы: «Дети, / вы еще / остались. / Ничего. / Подрастете. / Скоро / в жиденьком кулачонке зажмете кнутовище, / матерной руганью потрясая город» [«Никчемное самоутешение», 111]. Эта условная, видимая «взрослость» связана с необходимостью; «взрослость» истинная, которую человечество обретает и возможность существовать в которой новая эра предоставляет, – это умение наслаждаться счастьем и быть гармоничными в пространстве, так похожем на райское: «...истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3).

Поэтому новый мир населяют мальчики и девочки, свободные от мытарств, играющие с солнцем: «Сегодня / у капельной девочки / на ногте мизинца / солнце больше, / чем раньше на всем земном шаре»; «Мальчик / в новом костюме / – в свободе своей – / важен, / смешон от гордости» [«Война и мир», 237]. Мировая Воля больше не властна над ними. Все, развязавшие Первую мировую войну, также превращаются в детей: «...попарно, / цари-задиры / гуляют под присмотром нянь» [«Война и мир», 241]. Да и сам лирический герой вдруг ощущает себя ребенком – но не тем, прячущимся под покровом ночи и готовящимся к взрослой борьбе, а иным – беззаботным, наконец целостным в своей аполлонической гармонии: «Я кувыркаюсь... / веселый ребенок» [«Война и мир», 239].

Но новый мир – лишь мечта, а не истина, картина будущего, а не наступившая гармония всего сущего: пока еще мир населяют все те же люди, которые испуганно смотрят на лирического героя, «как смотрит дитя на скелет» [«Человек», 269]. Актуальная граница пересечена, жизненно необходимая на данный момент инициация пройдена, но на пути к намеченной цели (Человеку) могут возникнуть – и возникнут – иные препятствия. Личность лирического героя снова станет лиминальной, пограничное

положение его окажется непреодоленным в полной мере (лишь изменит свое звучание), и инициация на поверку так и останется незавершенной в границах ранних текстов Маяковского – потому что Человек еще не найден, хотя дорога к нему уже открыта.

* * *

Уровни восстановимости христианского и инициатического неомифов сопряжены с доминирующим над ними дионисийским неомифом. Новый уровень осмысления отношений лирического героя и бога, сына и отца, личностного и надиндивидуального дает нам обращение к христианским элементам поэтики автора. От уровня реминисцентно-аллюзивных указаний христианский неомиф восходит до области аксиологических и экзистенциальных трансформаций лирического героя, а также влияет на его устремленность к онтологическому переустройству мироздания.

Поэтическая интенция лирического героя осмысляется в контексте философии творчества как «третьего откровения», что привносит собственные смыслы в устремленность лирического героя к творческой и личностной свободе, а также приносимой им жертве как гаранту наступления эпохи Духа, которой противоборствует разрушительная и хаотическая интенция Мировой Воли.

Инициатический неомиф позволяет восстановить некоторые лакуны, видимые при анализе аксиологической эволюции лирического героя. Вечность его неизбежного умирания есть непреодоленность собственной лиминальности в попытке достичь сепарации от отца. Переход в статус «взрослого» – а значит, самостоятельного и свободного – возможен только при добровольном прохождении обряда инициации, всегда сопряженного с испытаниями и страданиями.

Завершенность такого обряда означает акт самопожертвования лирического героя, следствием которого становится обретение «видимости» пути к искомой эпохе гармоничного, духовного и человеческого.

ГЛАВА 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА РАННЕГО МАЯКОВСКОГО

3.1. Неомифологические проекции поэтического хронотопа

Пространственно-временные характеристики ранней поэтики Маяковского, а особенно происходящие в них изменения непосредственно связаны с логикой функционирования дионисийского, христианского и инициатического неомифов, а во многом и восстановимы благодаря обращению к специфике неомифологических взаимообусловленностей.

Пограничность – важнейшая пространственная характеристика поэтики раннего Маяковского, неотъемлемое свойство окружающего мира и следствие воздействия мирового хаоса. Конфликт дионисийского и аполлонического, гармонии и дисгармонии, личного и наиндивидуального и проч. выходит за рамки личностной характеристики лирического героя и становится мирообразующим свойством. Отсюда – противоречия в пространственных и временных категориях, которые нашли свое выражение в аксиологически соотносимых с описанными прежде противоборствах неба и земли, дня и ночи, тьмы и солнца: «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» [«Ко всему», 106]. Данному противопоставлению присущ диалектический характер, а сам лирический герой по этой причине не принадлежит одному полюсу, положительному или отрицательному. Он – на границе между ними, в состоянии вечного перехода и его вечного неосуществления, он не может отказаться ни от одной из существующих противоположностей.

Обретение гармонии и экзистенциальной целостности как конечная цель любой интенции лирического героя распространяется и на пространство всего мироздания, находящегося в таком же состоянии лиминальности и стремящегося к его преодолению. Достижение этой цели возможно только в

неотчужденности лирического героя от всеобщего бытия, которая выражается в виде принятия им дионисийско-христианской судьбы растерзанного и закланного бога. До этого принятия, до осознания добровольного отречения от жизни, до преодоления инициатических рубежей с их смертельно-перерожденческой опасностью преодоление лиминальности невозможно, мир остается в положении дионисийско-аполлонической разрозненности, а судьба лирического героя, вписанная в круг вечного повторения умираний и воскрешений, остается обязательно трагичной и *неокончательной*.

«Неокончателность» жизненного пути – важнейшая характеристика трагедии лирического героя, обусловившая, в свою очередь, вечный характер его лирического путешествия и вечность *временную, цикличность* не только его собственного умирания и воскрешения, но и любых других происходящих событий. В отличие от Христа, который, принеся себя в жертву, заканчивает свою земную миссию, обретает дом, лирический герой Маяковского, умирая раз за разом, вновь и вновь воскресает в том же качестве, обреченный на вечное скитальчество и бесплодные проповеди: «Я тоже ангел, я был им...» [«Облако в штанах», 195]; «О, как великолепен я / в самой сияющей / из моих бесчисленных душ!» [«Война и мир», 239].

А. Блок четко различал «два времени, два пространства; одно – историческое, календарное, другое – *нечислимое, музыкальное*» (курсив мой. – Е.С.) [Блок 1982: 335], которое есть «время *вечности* и мифа, требует возвращения к природе *изначальной, человеческой*, апеллирует к ее внутренней динамике» (курсив мой. – Е.С.) [Никонова 2003: 10]. Специфика самой судьбы лирического героя как неумирающего бога – точнее, бога вечного умирания и воскрешения – обуславливает эту *нечислимость* временного. Любое событие в поэтике раннего Маяковского существует одномоментно – но и вечно одновременно, выстраивая собственную систему хронотопных параллелей, когда городские пространства Петербурга, Москвы, Лондона, Парижа, Берлина – то же единое, обобщенное и частное место страданий лирического героя, как Сахара, Сена, остров Святой Елены и

мировой океан; гладиаторская арена – поле выступления испанского тореадора; заключение Наполеона – каторга декабристов, а из панорамно-обобщенного пространства Первой мировой войны лирический герой перемещается в пространство аудитории, в которой читает свое произведение. Пространство расширяется до бесконечности; время утрачивает свою линейность и становится проводником в иные исторические пласты. Лирический герой, рожденный на рубеже XIX–XX веков, имеющий конкретное имя и адрес, оказывается «на лобном месте» уже не самим собой; он – Вий, Нерон, языческий жрец, а его современники – толпа фарисеев, которые уже осудили в прошлом, судят сейчас и будут судить в будущем «голгофника оплеванного», снова и вечно предпочитая ему Варавву [«Облако в штанах», 190].

Всепронизывающее художественное пространство не может не влиять и на характеристики времени – и наоборот. Время в поэтике раннего Маяковского одновременно – миг, «напряженный, как совокупление» [«Война и мир», 222], и вечность, осязаемая почти физически, из которой можно вынырнуть и вознестись в небо, но можно потом и вернуться обратно, спуститься вниз. Поэтому и равны лирические субъекты, принадлежащие разным временам историческим, но – единому художественному: возлюбленная лирического героя и Гретхен; Маяковский-поэт и Христос; бог и Гофман; Нерон и Наполеон; Тальони и Саломея.

Диалектический характер соотнесенности лирического героя с землей и небом, жертвенностью и демонизмом, днем и ночью и т.д. предполагает не только закономерное разделение мира на два противоположных полюса, но и существование некоего пространства «между». Этому пространству и принадлежит лирический герой. Пограничное по своей сути, оно не является для лирического героя ни домом, ни спасением; оно – вечное испытание и область непрекращающегося путешествия между жизнью и смертью, которую лирический герой никак не может покинуть. Это пространство – сакральное, расположенное между землей и небом, адом и раем, настоящим и будущим,

грехом и благодетелью, добром и злом. Находясь «между», лирический герой не может полностью отдаться одному полюсу, забыв о другом: это не свойственно самой его поливалентной природе.

Отсюда – неприкаянность, отсутствие дома, постоянного пристанища – важная пограничная характеристика лирического героя, которая также берет начало из его дионисийской сущности. На это указывает Вячеслав Иванов: Дионису «на земле <...> не было места, где преклонить голову» [Вяч. Иванов 1994: 56], а его «бездомность» нужна, чтобы свободно переходить из одного мира в другой: «...так нисходит к людям, как к своим кровным, и так же восходит к отцу, в котором пребывает» [Вяч. Иванов 1994: 56]; он то исчезает, то внезапно появляется – зачастую в новом облики [Элиаде 2001: 327]. Между тем, отсутствие пристанища – это элемент и христианского неомифа тоже: «И говорит ему Иисус: лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20).

Сквозной сюжет ранних произведений Маяковского – вечное путешествие (внешнее и внутреннее) между двумя пространствами, из которых складывается мир, – пространством небесным и земным, горним и дольным. Раздробленный Дионис, лирический герой стремится достичь аполлонической гармонии, но терпит неудачу; как и раздираемый противоречиями мир, он не может обрести счастье и целостность, но, в то же время, земные страдания и муки, посланные герою небесным отцом, способствуют рождению Поэта, способного объединять миры земной и небесный, приближая эпоху Духа.

Неприкаянность, *отсутствие дома*, постоянного пристанища как важная пограничная характеристика лирического героя связана с трагедией его вечного *возвращения*, неумирания, воскресения – пока! – все время в прежнем качестве:

Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими! (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 272]

Судьба героя-Диониса – «вечно обновляющаяся страстная смерть и божественное восстание из *гроба*» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 57]. Его «дух / бездомный давно / полон дум о давних днях» [«Человек», 265]. Определенный А.М. Абрамовым как «положение во *гроб*» (курсив мой. – Е.С.) [Абрамов 1982: 85], заключительный микросюжет поэмы «Человек» – а вместе с тем и всего раннего творчества Маяковского – есть новая попытка умирания, преодоления лиминальности (тем более, что путь намечен, пусть и в будущем) и вечного характера своей жизни, возвращения в земное лоно, уже не раз им описанного («Пыля проспекты, топоча рожь, / идите со всего земного *лона!*» [«Дешевая распродажа», 116]):

Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церковей
подо мной
затянул и тянет мир:
«Со святыми упокой!» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 272]

Лирический герой здесь ложится в лоно земли – но думает вновь о том, «чтоб обязательно была звезда!» [«Послушайте!», 60]. Но исход этой последней попытки тоже предопределен: Дионис всегда воскресает, хотя и воскресение это может приобрести новый, постинициатический характер. Сквозной сюжет ранних произведений Маяковского – *вечное путешествие* (внешнее и внутреннее) – так и проходит между двумя пространствами, из которых складывается мир, – пространством небесным и земным, горним и дольным и потому всегда лиминальным, пограничным, лишенным гармонии и целостности. Во взаимосвязи с этой пространственной спецификой и лирический герой лишен хромотопной константы, он всегда «между»: днем и ночью, тьмой и светом, добром и злом, землей и небом, жизнью и смертью, забвением и бессмертием и т.д. Подобная амбивалентность, принадлежность одновременно двум противоположным полюсам в рамках пространственно-

временного – наследие, в первую очередь, дионисийского неомифа, но и с христианским неомифом связь здесь тоже прослеживается.

Мир уже в самых ранних произведениях автора изображен в пограничном состоянии, связанном с диалектикой дионисийского и аполлонического. Одновременный губитель и помощник, бог-каратель и бог всемирной гармонии, Аполлон, чья двойственность определяется сочетанием в одном образе черт архаических и хтонических, сам по себе является своеобразным двойником (и, одновременно с этим, антиподом) дисгармоничного и непостоянного Диониса, представляющего собой олицетворение страданий разобщенности и раздробленности, свойственных и лирическому герою, и окружающему его миру. С точки зрения хронотопа диалектическое противоборство Диониса и Аполлона на страницах ранних произведений Маяковского нашло свое отражение в вечной борьбе ночи и утра. Аполлон (бог Солнца, Феб) связан с образом неба и мотивом восхождения на небо, отсюда – его гармоничность и воссоединяющая сила. Дионис (Никтелий, которому Овидий в «Метаморфозах» приписывает эпитет «ночной») – бог растерзанный и страдающий, который нисходит к людям и в жертву приносит «свою божественную полноту и цельность» [Вяч. Иванов 1994: 166].

Аполлоническое есть условие вечности дионисийского начала, поскольку определенным образом стабилизирует и сохраняет его сущность за порогом смерти для нового возрождения и нисхождения от бога-отца на землю [Вяч. Иванов 1994: 167], а Дионис, бог смерти и распада, «есть вместе и бог возрождения» [Вяч. Иванов 1994: 169], который в своем вечном путешествии все время преодолевает границу дневного и ночного: границу либо между ночью и утром, либо между вечером и ночью. Чаще в лирике поэта встречается *рассвет*, а не закат; граница между пространством звезд, луны, сумерек и солнца, лучей, света несет *разрушение* и смерть, вскрывает все несовершенства существующего мира.

Контраст этих двух важнейших категорий пространства и времени заявлен уже в двух самых ранних произведениях поэта, которые, с этой точки зрения, не случайно называются «Ночь» и «Утро». Пространство ночи в первом стихотворении оказывается наполненным богатейшей цветовой палитрой, а ночной город предстает как «композиция цветowych пятен» [Ванюшкина 2010: 99]. Багровый, белый, зеленый – цвета, принадлежащие дневному пространству, – «отброшены и скомканы», пока «синие тоги», «желтые раны» [«Ночь», 33] окружают лирического героя вместе с подступающей ночью. Противоположное с временной точки зрения, аполлонически-светлеющее утреннее пространство описано во многих произведениях лексемой «газ» – «Смотрело небо в белый *газ* / лицом *безглазым* василиска» (курсив мой. – Е.С.) [«Уличное», 37] – и связано с мотивом смертельности: «Уже у Ноева оранжереи / покрылись *смертельно-бледным газом*» (курсив мой. – Е.С.) [«Я и Наполеон», 72]. Безглазость, слепота («из меня / слепым Вием / время орет» [«Война и мир», 230]) в противовес зрячести, умению «через горы времени» [«Облако в штанах», 185] – характеристика умирающего и мертвого, лиминального, ожидающего своей трансформации. Таковы лирические субъекты ранней поэтики Маяковского; таково и пространство, его окружающее.

Так, с наступлением утра городское пространство не оживает, а, напротив, умирает. Поэтому «враждующий букет *бульварных* проституток» с наступлением утра становится таким ярким, что глазам «делает *больней*» (курсив мой. – Е.С.) [«Утро», 34], а сам бульвар – один из традиционных локусов городского пространства, которые встречаются в ранних текстах Маяковского, – всегда (и в более поздних текстах) кровав и истерзан: «...а у бульвара цветники *истекают кровью*» [«Я и Наполеон», 72]. Картина утреннего просыпающегося города отнюдь не отрадна для лирического «я»: перед ним только «гам / и жуть» [«Утро», 34]; сам город – раб «крестов» [«Утро», 35]; дома сравниваются с гробами, и город достоин лишь того, чтобы *жестоким* восток – Аполлон, Зевс, бог – бросил все его атрибуты «в одну

пылающую вазу» [«Утро», 35] так же, как когда-то обреч на мучительную гибель мать лирического героя-Диониса, Семелу. День и солнце как его неотъемлемый атрибут несут только разрушение и гибель.

Поэзия раннего Маяковского, как правило, ночная или вечерняя [Топоров 2000]. Эта хронотопная характеристика восходит к традициям проведения дионисийских мистерий, сопряжена с ожидаемыми мотивами обмана, обольщения, сумасшествия, торжества «животных, первобытных инстинктов» [Ибрагимов 2015: 66]. Тем более, что ночь – это время, когда был «зачат» лирический герой:

В какой *ночи*,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачат –
такой большой
и такой ненужный? (курсив мой. – Е.С.) [«Себе, любимому,

посвящает эти строки автор», 127]

Ночью рождается жизнь – и даже оживает мертвое. Время ночи делает городское пространство местом гармонии и спокойствия, когда сон «безобразного» общества дает возможность ожить вещам и явлениям: «...железной мысли проводов – / перина. / И на / нее / встающих звезд / легко оперлись ноги» [«Утро», 34]. Спящий порт исполнен жизни, в том числе и новорожденной: «прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей» [«Порт», 36], – но лишен даже намека на присутствие людского. Город в поэтике раннего Маяковского – своеобразный «гротескный организм» (курсив мой. – Е.С.) [Ханзен-Лёве 2001: 144]. Поэтому ночная любовь миноносца и миноносочки полноценна и в высшей степени жива, антропоморфна, чиста, *природна* и по-Человечески созидающа («Льнет, как будто к меду осочка, / к миноносцу миноносочка» (курсив мой. – Е.С.) [«Военно-морская любовь», 80]) – в отличие, например, от человеческой любви, когда люди «в ночной *слепоте*, / вывалясь мясами в пухе и вате, / сползутся друг на друге потеть, / города *содрогая* скрипом кроватей» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 216].

Мировое пространство (как и лирический герой) тяготеет к *земному* – это оправдано, ведь именно Земля (и на земле) – его мать, его возлюбленная, даже само человечество, потенциально прекрасное («Я знаю – / солнце померкло б, увидев / наших душ золотые россыпи!» [«Облако в штанах», 184]), если бы Мировая Воля своим хаосом и при попустительстве бога не «прогрызла» эти души [«Война и мир», 216]. Дионис, Христос и Орфей, лирический герой, тем не менее, более человек, нежели бог; он, его судьба и страдания неразрывно связаны с трагедией мирового опыта всего человечества. Кто, как не лирический герой, может (и вправе) собрать у человечества слёзки, слёзы и слезищи, чтобы *попытаться* рассказать о них отцу [«Владимир Маяковский»]; кто, как не он, ощущает на себе ответственность за кровавый и жестокий характер человеческой истории [«Война и мир»]. Потому вертикаль *посюстороннего* мирового пространства трехчастна: небо (которому соответствует день, бог, солнце); земля (ночь, город, Богоматерь) – и *сакральное* пространство между, где разворачиваются страдания всего мира («перекрестком / распяты / городовые» [«Я», 45]) и лирического героя, Диониса и Христа одновременно, а также творца, Орфея, наделенного созидающей и *животворящей* силой («я, / златоустейший, / чье каждое слово / душу новородит» [«Облако в штанах», 183]), способной искать гармоническое и противопоставить себя всепронизывающему хаосу – силе *потустороннего*.

Солнечное лишь освещает «безобразность» людей, подчеркивает его и даже оживляет; днем люди просыпаются с тем самым лицом, которое «как заспанная простыня» [«Облако в штанах», 184] и которое так пугает «безукоризненно нежного» [«Облако в штанах», 175] лирического героя в том кафе, куда он пришел «тоскою к людям ведомый», но не увидел никого, кроме существ, «неведомых ни на суше, ни в пучинах вод» [«Надоело», 112]. «Безобразные люди» пробуждаются с наступлением утра и выходят на улицы городов, поэтому только ночью планета свободна и может жить по своим собственным законам: «И конца б не довелось ему, / благодушью

миноносью» [«Военно-морская любовь», 80]. «Безобразные люди» опасны и для лирического героя: когда-то их жестокость раз за разом убивала Диониса, вынужденного вечно убегать от их погони; помня об этой судьбе, убегает и лирический герой в собственный мир одиночества и творчества: «В дом уйду. / Прилипну к обоям. / Где роза есть нежнее и чайнее?» [«Надоело», 113].

Стремящийся к преодолению индивидуации, лирический герой «возвышается до планетарного чувства» [Чуковский 2001: 895] и поэтому не отделяет себя ни от самого мира, ни от городского пространства, в котором находится – и которое, тем более, страдает от натиска солнечного так же, как он сам: ведь миноносец умирает, защищая миноносочку, пронзенный лучом прожектора [«Военно-морская любовь», 80] – т.е. *светом* в ночном пространстве, где до этого царила идиллия, недоступная пространству человеческого. Поэтому лирический герой ищет любви и нежности не в людях, а в вещах, потому что только городское пространство сродни *природному*, истинному, способному чувствовать: «Истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрою / умную морду трамвая» [«Надоело», 113].

Городское у раннего Маяковского может представлять не только идиллическим, но и опасным – но только когда опошляется человеческим, наполняется им, в том числе и буквально:

Через час отсюда в *чистый переулок*
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир. (курсив мой. –
Е.С.) [«Нате!», 56]

Когда город наполнен людьми, каждого из которых «провели на *улицу*, чтобы *вышел в люди*» (курсив мой. – Е.С.) [«Гимн критику», 82], «улица *му́ку*» несет в виде тех, кто «пешеходит» ей грудь и заставляет крик «торчком стоять из глотки» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 182]. В таком городе возможна ситуация, когда «улица присела и заорала: “Идемте жрать!”» [«Облако в штанах», 182], но «улица» в этом и других случаях – это лишь синекдоха, значение которой выходит за пределы одного текста. Слово «улица» не означает «город» – оно означает «люди», наполняющие городское

пространство, которое оказывается их пленником и даже безуспешно пытается сбежать в открытый мир («...на горе, / где плакало темно / и город / робкий прилез»), страдает, «выворачивается вдруг» [«В авто», 58].

Пространство города само по себе – безобидное: «Легло на город громадное горе / и сотни махоньких горь» [«Владимир Маяковский», 156]. Оно испуганное («Слезают слезы с крыши в трубы» [«Кое-что про Петербург», 43]), пытающееся загородиться от натиска людей («Город дорогу мраком запер» [«Облако в штанах», 182]), говорящее с лирическим героем на одном, творческом, *полумузыкальном* (что для дионисийского крайне важно) языке: «А вы / *ноктюрн* сыграть / могли бы / на *флейте* водосточных труб?» (курсив мой. – Е.С.) [«А вы могли бы?», 40].

А улица остается «безъязыкой», потому что некому и нечем ей «кричать и разговаривать» [«Облако в штанах», 181] в том смысле, в котором понимает смысл этих слов лирический герой: если крик, то такой, чтобы был «в граните времени выбит» [«Я и Наполеон», 74]; если слово, то такое, от которого «срываются гроба / шагать четверкою своих дубовых ножек» [Маяковский 1958: «Неоконченное», 287]. Поэтому душе лирического героя приходится либо читать «железные книги» [«Вывескам», 41], либо, пытаясь обратиться к *людям*, «немому идти», ведь – «а сказать кому?» [«Надоело», 113].

Жестокость «людского» по отношению к Дионису-Христу, преследуемому до момента его заклания-распятия («*Загнанный* в земной загон, / влеку земное иго я» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 250]), и к миру, насильно наполняемому человеческим («Звереют улиц выгоны» [«Облако в штанах», 192]), проецируется на различные варианты эпифанических воплощений лирического героя, а органическая общность городского и природного обуславливает тот факт, что всей вписанности лирических сюжетов Маяковского в подчеркнуто индустриальный «пейзаж» его раннее творчество насыщено анималистическими образами.

Образ загнанного зверя – сквозной для поэтики Серебряного века [Осипова 2001: 175-176]. Звучание этого образа у раннего Маяковского

исполнено дионисийских коннотаций: лирический герой готов выстоять над миром «затравленным зверем» (курсив мой. – Е.С.) [«Ко всему», 105]. В подавляющем большинстве случаев у раннего Маяковского животное – это двойник самого лирического героя, его эпифаническая ипостась, и у него «под шерстью жилета / бьется / необычайнейший комок» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 248].

Бык – традиционная эпифания Диониса. Это животное, воплощающее в себе в том числе и дионисийскую двойственность: его неистовая мощь сродни неконтролируемому безумству, безудержному в своих проявлениях, и зловещесть эта сочетается с высоким уровнем репродуктивной силы: «...голодным самкам накормим желанья, / поросшие шерстью красавцы самцы!» [«Гимн здоровью», 81]. Одновременно с этим бык и с его свирепостью, и с дикой опасностью, в нем заключенной («И вдруг я / ревность метну в ложи / мрущим глазом быка» [«Флейта-позвоночник», 203]), – животное, чаще прочих становившееся жертвенным, особенно в «младенческом» возрасте [Отто 2016: 113]. Безумные женщины у Еврипида разрывают быков на части [Отто 2016: 131], а по одному из вариантов мифа о смерти Диониса его «хтонический» прототип Загрей, убегая от преследователей, оборачивается, подобно собственным жертвам, быком, что не спасает его от страшной участи.

У лирического героя раннего Маяковского бычья шея – а значит, и глотка, а потому – и громкий голос, способный реветь: «Я / звал! / Белым быком возрос над землей: / Муууу!» [«Ко всему», 105], – причем так, чтобы было «встревожено логово / банкиров, вельмож и / дождей» [«Человек», 250]. Он среди других, одновременно похожих («Кто это, / кто? / Эта массомьяса / быкомордая орава?» [«Война и мир», 215]; «Спи, не тревожась картиной крови... молоком богаты силы коровьи, / и безмерно богатство бычьего мяса» [«Гимн обеду», 85]) и непохожих на себя, «тонконогих, жидких кровью», с трудом поворачивает «шею бычью» [«Гимн здоровью», 81]. Он вынужден нести «на шее воловьей» и женщин-вакханок [«Облако в штанах», 192], и

людские горести, от которых «в ярмо замучена шея-язва, / над язвой смерчи мух» [«Ко всему», 105]. Эта ноша тяжела, а «если быка трудом умóрят – / он уйдет, / разляжется в холодных водах»; но лирическому герою «нету моря» [«Лиличка!», 108], когда «пожаром мир опоясан» и есть угроза того, что восторжествует гибель и жестокость, «взрежется последняя шея бычья», а «из звезд сфабрикуют консервы» [«Гимн обеду», 85].

Лирический герой «с характером. / Вол сам» [«Мрак», 118]. Но в то время как еврипидовы вакханки надевали на голову рога, пением вызывали «владыку Диониса» [Отто 2016: 162] и ждали его появления именно в виде быка [Отто 2016: 130], толпа «некрасивых людей» в текстах Маяковского не ожидает увидеть ни лирического героя, ни любую из его эпифаний. Органически устремленная против Диониса (хотя и диалектически равная ему в двойничестве воплощений), толпа умеет только «выть по-зверьи» [«Кое-что по поводу дирижера», 90]. Люди забыли, «что небо голубó», ведь они органически чужды городскому, они не природны, потому что не искренни и не красивы нравственно; поэтому они все – «выщетилившиеся, звери точно!» [«Флейта-позвоночник», 205], и даже от возлюбленной пахнет «шерстью паленной» [«Флейта-позвоночник», 200]).

Стремящийся избавиться от страданий индивидуации, лирический герой сам – весь мир, а потому мир также приобретает животные черты, двойнически становится и жертвой, и охотником. По-звериному ведет себя город («ветер колючий / трубе / вырывает / дымчатой *шерсти* клок» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Из улицы в улицу», 39]) и природа, ему органичная («гром из-за тучи, *зверья*, вылез» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 188]), к нему приравненная («теперь / такая тоска, / что только б добежать до канала / и голову сунуть воде в *оскал*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Флейта-позвоночник», 206]). Лирический герой и сам отождествляет себя с животно-природным, когда собирается «хвост завить кометою» [«Человек», 265] или когда мечется «человечьим / разбуженным ульем» [«Человек», 267], воплощенный во всех жителях города и даже планеты одновременно.

Та, из-за которой «морду в кровь разбила кофейня, / зверьим криком багрима» [«Война объявлена», 64], есть толпа, устроившая войну и сами теперь страдающая из-за нее: «В широко развороченную рану полка / раскаленную лапу всунули прожекторы» [«Война и мир», 227]. Война (которая и есть – люди) тоже вполне ожидаемо и закономерно влияет на разрушение городского-природного пространства: «...из-за леса / ядер осколки / протянут... хищную лапу» [«Хвои», 124]; она отождествляется со своими зачинщиками и участниками («В море / железные чудища лазят. / А с этих чудищ / злые люди / ждут: / не блеснет ли у окон в глазе» [«Хвои», 124-125]), каждый из которых равен между собой перед стихией Мировой Воли («Тонут гении, курицы, лошади, скрипки. / Тонут слоны» [«Человек», 252]). Когда война закончится, в первую очередь это почувствует мир, потом – люди («звери франтовато завили руно, / вчера бушевавшие / моря, / мурлыча, / легли у ног» [«Война и мир», 240]), и даже «чуждость» лирического героя в первую очередь измеряется способностью создавать животных, а не трансформировать людей: «Хотите, / новое выдумать могу / животное?» [«Человек», 248].

Между тем иная звериная эпифания раннего лирического героя – его трансформация в лося («Лосем обернусь / в провода / впутаю голову ветвистую / с налитыми кровью глазами» [«Ко всему», 105]) и оленя («Выросли, / спутались мысли, / оленьги / рога» [«Человек», 256]), предшественников «маяковской» лошади как его «полноценного» двойника. Лошадь в поэтике Маяковского станет символом «общей, / звериной тоски» [Маяковский 1956: «Хорошее отношение к лошадям», 11] лирического героя до такой степени, что ее образ много позже начнет ассоциироваться с фигурой автора биографического, чему свидетельство, к примеру, – название статьи Владислава Ходасевича 1927 г. – «Декольтированная лошадь» [Ходасевич 2013] – или строки Марины Цветаевой, подчеркивающие, помимо прочего, исконную, ощущаемую уже современниками двойственность Маяковского –

и его лирического героя: «Он возчик, и он же конь, / Он прихоть, и он же право» [Цветаева 2000: «Маяковскому», 36].

В ранних произведениях образ лошади выступает скорее элементом природно-городского пространства, чем двойником лирического героя; по крайней мере, лишь однажды лошадь напрямую отождествима с Наполеоном, диалектическим двойником лирического героя, а потому – и с самим героем-Маяковским: «Вот он! / Жирен и рыж. / Красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш» [«Я и Наполеон», 73]. В другой сюжетной ситуации лошадь условно соотносима с ланью, преследователем лирического героя и его матери, и включает в свой образ, таким образом, дионисийское единство палача и жертвы: «Нас – двое / ораненных, загнанных ланями, / вздыбилось ржанье оседланных смертью коней» [«От усталости», 51]. С мотивом «погони», «ловли» связано и другое «лошадиное» указание, специфика которого восходит уже к христианскому неомифу и особенностям взаимоотношений лирического героя и отрешенного бога, которого, действительно, еще нужно «поймать», чтобы к нему обратиться: «Вспугнув копытом молитвы высей, / арканом в небе поймали бога» [«За женщиной», 44].

Вместе с тем образ коня, «оседланного смертью» [«От усталости», 51], а также подчеркнутая вербализованность этого образа реминисцентно отправляет нас к апокалиптической символической – тем более, что с «лошадиным» у раннего Маяковского всегда оказывается связан мотив смерти, убийства, жестокого заклятия: «Прощающейся конницы поцелуй цокали, / и пехоте хотелось к убийце – победе» [«Война объявлена», 64]; «привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным» [«Флейта-позвоночник», 201]; «Встрясывают революции царства тельца, / меняет погонщиков человеческий табун» [«Человек», 254]. «Лошадиность» в контексте апокалиптических мотивов становится определением и самого пространства, неотделимого от лирического героя, и словно наблюдает за разворачивающимися на улицах города драмами: «Вот так же, / из ниши, /

головой кобылей / вылеп» [«Человек», 269]; «Че- / рез / железных коней / с окон бегущих домов / прыгнули первые кубы» [«Из улицы в улицу», 38].

«Лошадиное» у раннего Маяковского, еще не полностью соотношенное с ним самим, становится символом трагедии городского пространства – и лирического героя пока лишь как его части. «Человеческое» жестоко к городу так же, как к безмолвным лошадям, покорно выполняющим свою работу: «...они коней не поят... утром не начищают дуг они – / с улиц, / с бесконечных козел / тупое / лицо их, / открытое лишь мордобою и ругани» [«Никчемное самоутешение», 111]. Высшая степень этого отождествления находит свое выражение в «*Последней*⁵ петербургской сказке» (курсив мой. – Е.С.), где Медный Всадник, неотъемлемый элемент городской панорамы Петербурга, есть оживший образ Петра – «узника, / закованного в собственном городе» никем иным, как людьми, этот город населяющими, – и его коня, у которого «унынье... на морде» и шаги которого «стыдом овихрены» [«Последняя петербургская сказка», 128]. Петр (сам – герой, творец и полководец), его лошадь, когда-то встававшая на дыбы, а теперь осмеянная, и природно-городское, подавленное «некрасивыми» людьми, оказываются объединены и общемировой тоской по настоящим людям, так понятной лирическому герою («Опять, / тоскою к людям ведомый, / иду / в кинематографы, в трактиры, в кафе» [«Надоело», 112], и мотивами дионисийско-христианской неузнанности.

Одно из имен Диониса, Оместис, означает «пожиратель сырого мяса». «Словом “оместис” особенно отличают львов, однако характеризуют и других хищных зверей — волков, орлов, даже клюющих падаль птиц» [Отто 2016: 115]. Лирический герой раннего Маяковского отождествляет себя с птицей довольно часто и почти всегда – соотносимо с своей орфеической ипостасью: «Вот иду я, / заморский страус, / в перьях строф, размеров и рифм» [«России», 130]. Его «перо» семантически двузначно, соотносимо с процессом творчества и созидания («Птиц причудливых мысли роите» [«Война и мир», 234]); отсюда

⁵ «Последняя» потому, что «...в 1916 году / из Петрограда исчезли красивые люди» [«Надоело», 114].

– отождествление птичьего пения и поэзии («Птица / подбирается песней, / поет, голодна и звонка» [«Облако в штанах», 192]), «мягкости» пера и нежной души («Глубже / в перья, душа, уложись!» [«России», 130]; «Белые крылья выросли у души» [«Война и мир», 226]). Отсюда же – предощущение общей трагедии жизненного пути, который своим холодом лишает «теплолюбивую» птицу жизни: «Что ж, бери меня хваткой мёрзкой! / Бритвой ветра перья *обрей*. / Пусть исчезну, / чужой и заморский, / под неистовства всех декабрей» (курсив мой. – Е.С.) [«России», 131].

Орнитологические эпифании присущи и лирическому хронотопу. Сопутствующие им мотивы созвучны тем, что связаны с образом лирического героя. Пестрота окружающего человеческого *хаоса* подчеркивается хохотом арапов, которые над лбом расцвели «крыло попугая» [«Ночь», 33]. *Несвобода* «городского» воплощена в образе «шей колокольных», длинных, как лебединые, которые гнутся «в силках проводов» [«Из улицы в улицу», 38]. *Карательная* функция толпы – в намерениях и поступках судьи, одного из маяковских чиновников, который «пух и перья / бедной колибри *выбрил*» (курсив мой. – Е.С.) [«Гимн судье», 76]. Из-за таких, как «некрасивый» судья, пространство становится безжизненным – «в Перу *бесптичье*, безлюдье» (курсив мой. – Е.С.) [«Гимн судье», 77], – а двойникам самого лирического героя грозит опасность и исчезновение: «попал павлин оранжево-синий / под глаз его строгий, как пост, – / и вылинял моментально павлиний / великолепный хвост!» [«Гимн судье», 76].

Такое исчезновение птиц и любого проявления природного – симптом неизлечимого воздействия на мир и Землю хаоса Мировой Воли: «Где пели птицы – тарелок лязги. / Где бор был – площадь стодомым собором» [«Война и мир», 217]. Эта разрушительность всепроникающа, воздействует на любого из лирических субъектов – на возлюбленную («тряпок нашэй ей, / робкие крылья в шелках зажирели б» [«Флейта-позвоночник», 207]); на «чиновников» «ангельской лиги» («Трясутся ангелы. / Даже жаль их. / Белее перышек личика овал» [«Война и мир», 227]); на самого лирического героя («Дымным хвостом

по векам волочу / оперенное пожарами побоище» [«Война и мир», 232]). И в мире, погруженном в войну и дисгармонию вселенского хаоса, остался только «траур вóронов» [«Чудовищные похороны», 97] – символ эсхатологического предвестия: «И только / проходят / вóроны да ночи, / в чернь облачась, чредой монашьей» [«Война и мир», 223]. Апокалипсис преодолит только волей лирического героя, завершением его инициации, означающей завершение инициации мировой.

Известны упоминания того, как эллины спасали и буквально выкармливали диких животных, считавшихся эпифаниями Диониса (оленят, волчат, львят), и отождествлялись тем самым с кормилицами бога [Отто 2016: 109, 110, 114]. К таким животным относили и волков. Волк как эпифания Диониса соответствует его «культурному» потомку – «одомашненной» городским пространством собаке как эпифании лирического героя Маяковского.

В отличие от образа лошади, образ собаки отождествлен с лирическим героем напрямую и многократно. Их объединяет мотив тоски, отвергнутости, отсутствия хозяина (отца либо возлюбленной), обиженности: «А тоска моя растет, / непонятна и тревожна, / как слеза на морде у плачущей собаки» [«Владимир Маяковский», 158]; «Видели, / как собака бьющую руку лижет?» [«Облако в штанах», 185]; «Значит – опять / темно и понуро / сердце возьму, / слезами окапав, / нести, / как собака, / которая в конуру / несет / перееханную поездом лапу» [«Облако в штанах», 194]. Вместе с тем собака – когда-то волк – стремится к выживанию: «Убьете, / похороните – / выроюсь! / Об камень обточатся зубов ножи еще! / Собакой забьюсь под нары казарм! / Буду, / бешеный, / вгрызаться в ножища, / пахнущие пóтом и базаром» [«Ко всему», 105]; «Волчи щетинюсь из темени ям» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 232].

Лирический герой «делается собакой» после того, как оказался «весь как есть искусан злобой» [«Вот так я сделался собакой», 88]. Даже когда «у поцелуя выросли ушки», тот превратился лишь в «громадного, / жирного»

[«Владимир Маяковский», 168]; «человечья» ласка чужда мироустройству ранней поэтики Маяковского – поэтому и лирический герой чувствует, что онтологически «не может по-человечьи», а вместо губ, готовых к поцелуям, у него «из-под губы – / *клык*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Вот так я сделался собакой», 88]. В мире, где «толпа навалилась, / огромная, / злая» [«Вот так я сделался собакой», 89], только «взять бы / и все обвыть» [«Вот так я сделался собакой», 88], стать в контексте христианского неомифа почти дьяволом («смяли старушонку. / Она, крестясь, что-то кричала про черта» [«Вот так я сделался собакой», 89]), а в контексте дионисийского – почти безумцем («я и не заметил в бешеном скачке: / у меня из-под пиджака / развеерился хвостиче / и вьется сзади, / большой, собачий» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Вот так я сделался собакой», 89]).

Собачье «бешенство» как черта экзистенции лирического героя ожидаемо становится обобщенной характеристикой и всего городского пространства, где с посетителей театра срывают «шубы / два огневые фокстерьера» [«Театры», 42]. По-собачьи свернулась Вселенная, которая глуха не своей, а Мировой Волей и виной, и которая «спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо» [«Облако в штанах», 196]. По-собачьи (и, что важно в контексте инициатического неомифа, – по-детски) счастливым будет будущее, к которому нужно еще стать готовым настолько, чтобы «день раскрылся такой, / что сказки Андерсена / *щенками* ползали у него в ногах» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 237].

Анималистические образы у раннего Маяковского в целом «одомашнены», «окультурены», поскольку принадлежат чуждому для себя хронотопу – городу начала XX века, «пронизанному» трамвайными путями и напряжением электрических проводов. Остается «диким» слон⁶, который «стопудовыми играми» когда-то завершал «победу Пиррову» [«Флейта-позвоночник», 206], – да и лирический герой, уподобляющий себя ему в

⁶ Слон – «представитель» восточных мотивов, восходящих и к зороастризму, и к «китайской» экзотике поэзии рубежа веков [Пороль 2020: 16-17], и к ближневосточному происхождению символики Диониса, в том числе связанной с «метаморфозами божества» [Кузина 2008: 16].

«Лиличке!»), прямо определяет себя и как дикого, и как «обезумленного» [«Лиличка!», 107-108]. «Дикими» остаются и львы – там, где идут «в зное пустыни... караваны» [«Флейта-позвоночник», 203], и тогда, когда «в христиан зубов резцы» вонзали [«Война и мир», 231]. В отличие от собаки, нуждающейся в хозяине, львы (кошки) у раннего Маяковского подчеркнута свободолюбивы и потому непредсказуемы: толпа, «пестрошерстая быстрая кошка» [«Ночь», 33], пугает лирического героя, а призыв «идти и гладить сухих и черных кошек» сопряжен с призывом броситься в неизвестное, уйти из замкнутого, привычного – в открытое и опасное: «Бросьте квартиры!» [«Владимир Маяковский», 157].

«Суетность дней» и бестолковая шумность улицы губительны: есть вероятность, что они превратят слова творцов в «сухие листья» [«Лиличка!», 108]. Поэтому еще не готовый к инициатической смерти лирический герой так часто, спасаясь от трагических «загадочнейших существ» из двух аршинов «безликого розоватого теста» [«Надоело», 112-113], возвращается в спасительное, *замкнутое* пространство – к матери или возлюбленной, способным впустить его, спасти тем самым от неминуемой гибели: «Пусти, Мария! / Я не могу на улицах!» [«Облако в штанах», 191].

Вместе с тем *не выходит* из замкнутости комнаты, всегда связанной с категорией женского, томного, тягучего, часто удушающего, как табачный дым [«Лиличка!», 107] или запах ладана [«Флейта-позвоночник», 205], *невозможно*, когда в комнату проникает сильный, почти штормовой ветер («я скажу, / раздвинув басом ветра вой» [«Несколько слов о моей матери», 47]), а общее состояние мира можно назвать грозным, предапокалиптическим, тревожным. Состояние мира противоречиво и созвучно интенции лирического героя: оно означает скорое начало страстей дионисовых и христовых. Его лоб пересекает алая полоса заката – и одновременно намечает будущий исход его страданий – добровольное распятие: «...мой лоб, венчанный шляпой фетровой, / *окровавит* гаснущая рама» (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько слов о моей маме», 47]. Его поэтическое и мессианское будущее – «облачный танец»

[«Несколько слов о моей маме», 47], подчиненный ветру-судьбе и мировому хаосу.

Лирический герой из спокойствия комнаты – уже только *видимого*, внешнего спокойствия – смотрит в окно и готовится выйти навстречу «севшей / на дом / туче» [«Несколько слов о моей маме», 47] и надвигающейся буре. Его мать – Земля – «больна» совсем так же, как множество теряющих свою силу ночей, которые проходят, «в чернь облачась, чредой монашьей» [«Война и мир», 223] и горят в костре наступающего утра. Огонь и жара превращают города и села в трупы, утро и солнце убивает ночь и звезды («звезд глаза повылезли из орбит» [«Война и мир», 221]), а душа лирического героя утром окажется «клочьями порванной тучи / в выжженном небе» и будет распята «на ржавом кресте колокольни» [«Несколько слов обо мне самом», 48].

Ночь – длительные страсти лирического героя, а утро – его очередное распятие. Продолжающий существовать между двух миров, крещенный солнцем («солнца ладонь на голове моей»), но облаченный в монашеское одеяние, сотканное из ночи, лирический герой находится «в ковчеге ночи» и, «новый Ной», рождается на рассвете из узла земли, рассеченного «секирами зари» [«Человек», 245]. Подобно смене дня и ночи, жизнь в страданиях и непонимании и мученическая смерть постоянно сменяют друг друга в длительном пути бессмертной души лирического героя. Даже Христос – почти такой же мученик, как и сам лирический герой – не выдержал и «из иконы бежал» [«Несколько слов обо мне самом», 48] во время очередной ночной бури. Лирический герой, живущий в вечности, не может поступить аналогично. Распухшая мякоть неба – рождение нового дня – предмет его метафорического покушения («слов иступленных вонзаю *кинжал* / в неба распухшего мякоть» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Несколько слов обо мне самом», 48] – почти такого же, как демонстративное, полубезумное нападение на бога с «сапожным *ножиком*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 195]. Поэтому ночь в предвестии зари – это не только время, предшествующее страстной смерти лирического героя, но и время *сумасшедших*, иступленных,

отчаянных, которые во главе с лирическим героем готовы выступить против существующего мироустройства: «Идите, сумасшедшие!» [«Я и Наполеон», 73].

Но ночь в поэтике раннего Маяковского очень скоро перестает справляться с «возложенной» лирическим героем на нее «миссией» быть убежищем для бунтарей, а также темной пеленой, которой можно «скрыть» любое «безобразия» окружающего мира. Ночь обессиливает, как и «больная» мать лирического героя, которую навещают ворохи «мысли *сумасшедшей*» (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько слов о моей маме», 47]. «Похабна и пьяна» [«Адище города», 55], ночь – такой же носитель дионисийских характеристик, как и сам лирический герой, поэтому и чувствовать невозможность вечного «убегания» от своей страстной судьбы они начинают вместе:

А из ночи, мрачно очерченной чернью,
багровой крови лилась и лилась струя. [«Война объявлена»,
65]

Но лирический герой еще не в полной мере готов к добровольному закланию. Поэтому ночь, которая ранее была убежищем для лирического героя, казалась почти идиллическим пространством, начинает восприниматься им как предательница, которая уже не может (и не хочет) даровать покой или хотя бы его видимость, и даже как очередная угроза: «Ночь придет, / *перекусит* / и съест. / Видите – / небо опять *иудит* / пригоршню обрызганных *предательством* звезд?» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 189]. Предает его ночь и в самом конце раннего творческого пути: она обманывает его взор, и не сразу лирический герой понимает, что перед ним – вовсе не его возлюбленная с любовником, а совершенно иные люди, «чужая комната» [«Человек», 271].

Ночь с ходом эволюции единого лирического сюжета больше не защищает лирического героя, она становится равнодушна к нему, втянув в свое предательство даже звезды, которые, ранее являясь символом надежды («Ведь, если звезды зажигают – / значит – / это кому-нибудь нужно?»

[«Послушайте!», 60]), теперь – лишь клещи на ухе равнодушно спящей Вселенной. Ночь не в силах больше скрывать «безобразных людей», противостоять обыденности и пошлости, и закат, ее предтеча, «красный, как марсельеза» [«Облако в штанах», 189], приходит зря: он умирает, не подтолкнув никого к борьбе. Бессильную ночь особенно легко убить – и из-за жара наступающего утра и восходящего солнца проступает лицо войны, грядущих перемен, смертельных для идиллического убежища лирического героя – и всего мира.

Антимилитаристские мотивы в поэтике раннего Маяковского по глубинной сути своей оказываются связанными с этой же границей, противоборством ночного и дневного, тьмы и света. Война – это всегда несущий смерть рассвет, это всегда красная кровь от руки Наполеона, «въезжающего по трупам крыш» [«Я и Наполеон», 73]. Начинается война – и лирический герой видит и испуганные звезды, кричащие от ужаса («Горсточка звезд, / ори!» [«Война и мир», 217]). Бойтятся начала войны и город («Громоздящемуся городу урóдился во сне / хохочущий голос пушечного баса» [«Война объявлена», 64]), и невинный, по-монашески аскетичный вечер («Шарахайся испуганно, вечер-инок!» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 217]), который «крепился долго, / кургузый, / шершавый, / и вдруг, – / надломивши тучные плечи, / расплакался, бедный, на шее Варшавы» [«Мама и убитый немцами вечер», 66].

Само окружающее пространство во время войны теряет свои привычные характеристики: воздух будто вымощен камнем, города ломают «пальцы улиц», вечер превратился в безногого и безрукого калеку, чей «мертвый кулак» отброшен в сторону [«Мама и убитый немцами вечер», 66-67]. Телеграмма «об убитом» – не только о погибшем солдате, но о погибающем мире. В «глазах» газет, как в отражении, виден весь ужас военного времени; всегда стремящийся к «зрячести», лирический герой устами «белых матерей» просит теперь иного: «закр^ыть глаза газет» [«Мама и убитый немцами вечер», 66], вернуться в состояние слепоты, вернуться к зрительной темноте, потому

что на буквальное *освещение* происходящего («И чего это барышни некоторые / дрожат, пугливо поворачивая / глаза громадные, как *прожекторы?*») (курсив мой. – Е.С.) [«Я и Наполеон», 72]) ни у лирического героя, ни у мира нет нравственных сил.

Антивоенный характер ранних произведений Маяковского полностью созвучен христианско-дионисийским интенциям лирического героя, проповедующего любовь и милосердие, а размышления о сути войны и ее необязательном характере перекликаются поэтому с размышлениями о слабости бога, онтологической дисгармоничности всего сущего, влиянии хаоса Мировой Воли. Неслучайно поэтому, что с темой войны так тесно сопряжен дионисийский мотив сумасшествия, который связан и с самим Солнцем, сумасшедшим маляром [«Война и мир», 217], – двойником бога, обезумевшего уже давно [«Владимир Маяковский», 156].

Вместе с тем война – та же инициация, только для человечества; это «новый закал» [«Мысли в призыв», 70], который приобретет тот, у кого ранее душа была «поэтами рыта» [«Мысли в призыв», 71] – теми, «размокшими в плаче и всхлипе» [«Облако в штанах», 182] поэтами, на поверку связанными только с прошлым, а не с будущим. Война – «мировая кузня» [«Мысли в призыв», 71], откуда выйдут новые, приспособленные к жизни люди, спартанцы, сильные телом и духом, у которых «душа канатом» [«Мысли в призыв», 71]. Иных – не приспособленных к жизни в новом мире – заберет смерть. Мир в его военном состоянии коррелирует с дисгармонией в душе самого лирического героя, находящегося в постоянной борьбе и с собой, и со спецификой собственного бытия. Поэтому окончание войны, сопряженное с искупительной жертвой лирического героя, будет означать не только преодоление им собственной лиминальности, прохождение инициации, обретение гармонии внутренней – но и возможность привести *мир*⁷ в состояние *мира*.

⁷ Поэма Маяковского в дореволюционной орфографии носила название «Война и миръ», т.е. буквально – «Война и мироздание».

Жертва, которую приносит лирический герой, способна всё исправить – и исправляет хотя бы потенциально. Чем ближе лирический герой подходит к осознанию необходимости этой жертвы – добровольной, искупительной, освободительной, позволяющей открыть путь от хаотического безвременья Мировой Воли к эпохе Духа, – тем более значительные коннотативные изменения происходят в его восприятии ночного и дневного пространств. Так, условно начиная свой поэтически зафиксированный жизненный путь с такой просьбы:

Солнце!

Отец мой!

Сжался хоть ты и не *мучай!* (курсив мой. – Е.С.) [«Несколько

слов обо мне самом», 48], –

лирический герой эволюционирует в собственном мировосприятии и вынуждает одновременно трансформироваться все окружающее бытие, ему онтологически тождественное. Солнечное, светлое, дневное по мере приближения к возможности достижения мировой гармонии начинает восприниматься им коннотативно положительно, ведь аполлоническое – это гармоничное априорно, целостное, не подчиненное влиянию мирового хаоса. Поэтому и само солнечное начинает воздействовать на мир иначе: из разрушающего становится живительным, из нежеланного – ожидаемым, из карающего – дарующим милость.

Постепенно образ солнца в поэтике Маяковского начинает коррелировать с мотивом всеобщего возрождения: «Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы! / Весеньтесь, жизни всех стихий!» [«Флейта-позвоночник», 207]. Лирический герой отчаянно описывает свое «дневное иго» [«Человек», 250] – это и свет, который излучает сам лирический герой, теперь отождествляющий себя с солнцем, и сама двойственность земного пространства, на котором в принципе возможно разделение времени дня и ночи.

Но итогом «дневных» страданий станет радостное и гармоничное солнечное сияние. Яростный противник Солнца в прошлом, лирический герой

теперь – его поборник и «глашатай» [«Человек», 246]; он призывает Солнце в поход на землю вместе с собой:

Солнце!
Чего расплескалось мантией?
Думаешь – кардинал?
Довольно лучи обсасывать в спячке.
За мной! [«Человек», 264]

Соответственно, и наступление дня, восход солнца, равно как и само солнце теперь воспринимается с положительной коннотацией: «Солнце! / В ладонях твоих изогрей их, / лучей языками глаза лижи!» [«Война и мир», 236].

Солнце теперь – счастье, целостность, гармония; оно греет новых людей, оно стало таким огромным, что «у капельной девочки / на ногте мизинца / солнца больше, / чем раньше на всем земном шаре» [«Война и мир», 237]. Теперь каждый человек приобщен к мировой гармонии настолько, что становится ее жрецом, священником [«Война и мир», 237]. Теперь мир существует во имя прихода Человека. Растерзанные (буквально) войной люди обретают вновь свою гармоничную, аполлонически-предзаданную целостность:

Было ль,
чтобы срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени? [«Война и мир», 236]

Идеальный и счастливый мир будущего не забывает об «искупительной драме» [«Война и мир», 237], хотя лирический герой, который уже не появляется в своем жертвенном облики, снова остается неузнанным. Лирический герой, вечно стремившийся к преодолению индивидуации, есть целый мир сейчас и был им, когда стоял на лобном месте; он есть каждый отдельный человек и все вместе одновременно; потому вполне закономерно, что он не может быть осознан толпой как отдельная личность. Между тем его неузнанность соотносима и с христианским, и с дионисийским неомифом: исходно связанный с сюжетом Воскресения Христова, этот мотив восходит и к архаическому неприятию Диониса, угрожавшего верховенству олимпийской

религии и ее институтов, и потому – подчеркнутой демонстрации его неузнанности, чуждости греческой культуре: «...в “Вакханках” Еврипида (строки 220-21) Пенфей говорит об “этом боге-пришельце: что за бог, не знаю”» (курсив мой. – Е.С.) [Элиаде 2001: 327].

Теперь, когда светлое, гармоничное, аполлоническое будущее уже наступило, нет необходимости торопить время, как когда-то, держа «в своей пятерне / миров приводные ремни» [«Облако в штанах», 184]. Теперь, в счастье, свободе, гармонии есть возможность последовать завету Христа и действительно быть как дети. В ребенка образно превращается и сам лирический герой, счастливый в обретении долгожданной гармонии, любви и понимания. Счастье обрел мир, который сияет под лучами нового, огромного, *сияющего* и светлого солнца; счастье обретает и лирический герой, который тождествен этому миру:

О, как великолепен я
в самой *сияющей*
из моих бесчисленных душ! (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 239]

«Веселие, / смех, / звон» характеризуют счастливое пространство будущего, в котором (пусть мысленно!) оказался после стольких мытарств лирический герой. Мировая гармония пронизывает все уровни нового мира: от природного мира («звери франтовато завили руно») до жизни правителей государств («цари-задиры / гуляют под присмотром нянь»), от новой цели существования вооружения (пушки «мирно щиплют траву») до отношений между героями Ветхого и Нового Заветов («видели / с Каином / играющего в шашки Христа»). Буря сменилась спокойствием, а «вчера бушевавшие, / моря, / мурлыча, / легли у ног» [«Война и мир», 240-241], а стремительность и неуловимость, свойственная в поэтике Маяковского панорамам военных сражений, меняется на неторопливое и равномерное течение времени.

Некоторые из трансформированных дионисийско-аполлонических коннотаций восстановимы в контексте христианского неомифа. Так, призыв к солнцу «Лучей не кинь!» [«Ко всему», 106] кажется, с одной стороны,

закономерной заботой о мире, который солнце готовится сжечь, но, с другой стороны, противоречит другому призыву, наполненному апокалиптическими мотивами: «Сохните, реки, жажду утолить не дав ему» [«Ко всему», 106]. Толкование этих строк представляется возможным в русле христианской символики произведения через упоминание в предыдущих строках царских врат, которые традиционно расположены в христианском храме напротив алтаря.

Алтарь в православном храме, как известно, обращен к востоку – т.е. к той стороне света, откуда и наступает утро. Встающее солнце, таким образом, во время восхода освещает врата и может рассматриваться как символ самой христианской веры; тогда реки, к которым обращается лирический герой с призывом «засохнуть», есть последователи христианства, которое у раннего Маяковского связано с ощущением жестокости, несправедливости – это вера, «цепь религии», которая так и не принесла человечеству (и самому лирическому герою) ожидаемой гармонии.

С этой точки зрения, действительно, «засыхание рек» (отречение людей от веры) не даст «солнцу» (религии) «утолить жажду» (продолжать потворствовать мировой несправедливости). Тогда обусловлены и следующие строки:

чтоб тысячами рождались мои ученики
трубить с площадей анафему! [«Ко всему», 106]

На смену религии жестокой и немилосердной, а зачастую и попросту равнодушной к человеку, лирический герой, раз за разом гонимый, но вновь приходящий в мир людей («Убьете, / похороните – / выроюсь!» [«Ко всему», 105]), предлагает свои заповеди любви и сострадания. Картина наступающего утра приобретает позитивное звучание, дарует лирическому герою и всему человечеству надежду: ученики лирического героя, которые еще не появились на свет, но обобщенный образ которых появлялся и ранее, будут способствовать мировому отречению от жестокости и несправедливости во имя гармонии.

Но лирический герой, хотя и оказывается – пусть даже мысленно – в солнечном и аполлоническом будущем, является тем, кто существует вне пространства и времени ввиду неокончателности его судьбы, подчиненной логике вечного умирания и воскрешения. Его судьба – жить и во времена язычества, и в Античности, и в кровавом Средневековье [«Война и мир»], и спустя тысячелетия [«Человек»]. Везде «глухость» толпы к его проповедям, его христианская «неузнанность», непреодоленная до конца дионисийская дисгармоничность влечет страшные испытания и для него, и для человечества. Винит себя лирический герой за всю кровопролитную историю человечества и сегодня, во время очередного пришествия, выпавшего на время страшной Первой мировой войны: «Кровь! / Выщеди из твоей реки / хоть каплю, / в которой невинен я!» [«Война и мир», 232]). Пространство окружающего мира потенциально разомкнуто, его время – вечно и моментально одновременно, события после «спасения» человечества – предполагаемы и неокончательны. Картина счастливого мира будущего окаймлена изображением инициации лирического героя, а его жертва одновременно *уже искупила*, но вместе с тем и только *должна искупить* вину человечества: «И он, / свободный, / ору о ком я, / человек – / придет он, / верьте мне, / верьте!» [Война и мир, 242].

К этой пространственной открытости, разомкнутости, дающей большую потенциальную силу и свободу, должен прийти лирический герой. Замкнутость дома или квартиры, связанная в поэтике раннего Маяковского с женским началом, – пограничная между смертью и жизнью область и может, в зависимости от желания женщины, поддерживать жизнь в лирическом герое (материнская интенция), но может и убивать его (имплицитная интенция возлюбленной). В случае связи с образом матери выход за пределы такого рода пространства – это еще и акт *земного рождения* лирического героя, рождения не только его небесной, божественной сущности, но и сущности человеческой. В процессе сопряжения богочеловеческого главную роль играет творческая испостась лирического героя, его орфеическое начало, восходящее к единственно возможному способу нивелирования его безумия, раздирающих

его страстей, самой тотально противоречивой сути его дионисийско-аполлонического начала.

Пока лирический герой внутри «крученыховского ада» [«Лиличка!», 107] – он уязвим в высшей степени, ведь расподобляется не только как Дионис или Христос, но и как Орфей, творец, имманентный носитель «третьего откровения», способный заявить права на свою свободу. Маяковский-поэт, над стихами которого, по его собственному уверению, заплачет сам бог и «побежит по небу... читать их своим знакомым» [«А все-таки», 62]), находясь в комнате с возлюбленной, вдруг утверждает: «Если б так *поэта* измучила, / он / любимую на деньги б и славу выменял, / *а мне* / ни один не радостен звон, / кроме звона твоего любимого имени» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Лиличка!», 108]. Удивление здесь вызывает противительный союз «а», расподобляющий фигуру поэта и образ самого лирического героя. В замкнутых «женских» пространствах лирический герой всегда словно раздваивается, наблюдает себя *поэтом* лишь со стороны: «*Поэт* сонеты поет Тиане, / *а я* – / весь из мяса, / *человек* весь» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Облако в штанах», 193].

Маяковский-поэт существует только там, за дверью этой комнаты, где ждет одновременно разъяренная и жаждущая его самого толпа, где он станет и Дионисом, и Христом, где будет шагать по провалившимся, «как нос сифилитика» [«А все-таки», 62], городским улицам – где примет предзаданность своей судьбы и искуплением своим искупит всеобщее, приближая эпоху Духа. Только там, в *открытом* пространстве «взметенного карнавала» [«Лиличка!», 108], Маяковский-поэт вытащит душу, чтобы растоптать ее («чтоб большая!») и отдать «окровавленную... как знамя» – чтобы предшествовать Человеку, который не придет без того, кто видит его, «идущего через горы времени» [«Облако в штанах», 185].

И только когда голос лирического героя «будет греметь» [«Я и Наполеон», 74], т.е. будет услышан, устоявшийся в своей трагичности порядок вещей окажется нарушенным и претерпит кардинальные изменения. Через признание истины, которую пытается донести лирический герой (а истина эта

заключается в необходимости милосердия и всеобщей любви), мир обретет способность коррелировать с аполлоническим, а не отвергать его, станет обитателем дневного пространства, получит возможность превратить собственное бытие в нечто райское и справедливое: «И радость, / радость! – / сквозь дымы / светлые лица я / вижу» [«Война и мир», 235].

Христос всегда остается неузнан, но поэт – нет; «повзрослевший» после прохождения инициации и обретения мировой гармонии, он – и тот, в честь которого назовут улицу [«Человек», 269], и тот, которому «орать» будут рады «Браво!» [«Следующий день», 121], и тот, над чьими стихами «каждая курсистка, / прежде чем лечь», не забудет заметить [«Дешевая распродажа», 116]. Поэтому страсти уже не Христа, но лирического героя, творца ночного, дионисийски-оргиастического «прощального концерта», создателя, Орфея «не забудутся <...> никем» [«Флейта-позвоночник», 199], останутся в памяти тех, которые «нравились или нравятся» [«Флейта-позвоночник», 199] и с которыми лирический герой снова встретится в следующей земной жизни:

Я – поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих. [«Владимир Маяковский», 159]

Одновременно будет подведена к итогу и христианско-дионисийская судьба лирического героя – он сможет вырваться из замкнутого круга пограничности и перейти на качественно новый уровень существования. Бесконечная череда его смертей и воскрешений прервётся – лирическому герою больше незачем возвращаться в мир проповедником, если его проповедь уже была услышана: «Вытеку срубленный, / и никто не будет – / некому будет человека мучить. / Люди родятся, / настоящие люди, / бога самого милосердней и лучше» [«Война и мир», 233].

С наступлением утра все так же приближается смерть – лирического героя готовится распять и растерзать «безобразная» толпа, от которой «в столетия слеза лилась» [«Облако в штанах», 187]. Однако теперь он не дожидается собственного распятия, а сам произносит моление «о моем потерянном рае» [«Человек», 257]. Но не о физической смерти – о

прекращении двумерного, дионисийского существования просит бессмертный «небывалый гость», о спокойствии собственной души («дай / душу / без боли / в просторы вывести» [«Человек», 257]). На улице толпятся зеваки – они дожидаются утра, чтобы в очередной раз осудить лирического героя на мученическую смерть; но Мировая Воля – и эта вариация сквозного сюжета уникальна для раннего творчества Маяковского – словно жалеет лирического героя и позволяет ему перенестись из мучительного пространства между двумя мирами в мир горний. Так наступление утра впервые становится для лирического героя не временем бунта против солнца или мучительной гибели, но моментом избавления от вечных страданий.

* * *

Пограничность как универсальное свойство поэтического мира раннего Маяковского определяет трактовку хронотопа. Герою, находящемуся в состоянии вечного перехода, соответствует мир, который характеризуется незавершимым противоборством неба и земли, дня и ночи, тьмы и солнца.

Цикличности умирания и воскрешения героя, существующего внутри «неокончателности» своей судьбы, соответствует повторяемость любых других событий, а также взаимоотраженность разных локусов, отличающихся общими типологическими чертами. Любое событие явлено одномоментно и вечно одновременно, что возводит разные конкретизации городских пространств к топосу страданий субъекта.

«Эквивалентность» пространств и времен выстраивает ряд образов-параллелей, с которыми соотносится одна и та же характерная для неомифологизма раннего Маяковского устремленность к искомому, но не обретаемому постлиминарному состоянию. Обычно такие образные эквиваленты соотносятся с опытом культуры, но не только. «Органическая» трактовка городского пространства обуславливает тот факт, что такими «эпифаниями» могут выступать и образы животных, различные по значению, но объединенные семантикой жертвенности. В той или иной степени

отождествляя себя с этими образами, ориентированный на преодоление индивидуации лирический герой способен не отделять себя ни от самого мира, ни от городского пространства, в котором находится.

Лирическому герою раннего Маяковского не удастся шагнуть за пределы пограничного пространства окончательно: гармония еще не достигнута, а лишь предполагаема. Он всегда существует «между»: днем и ночью, тьмой и светом, жизнью и смертью, забвением и бессмертием и т.д. «Исправить» мир может только искупительная жертва, которую должен принести герой-поэт, – лишь она способна преодолеть дисгармоничность всего сущего. Подлинность этой жертвы должна остановить череду повторений и возвращений, сделать неузнаваемого героя узнаваемым, пропадающее понапрасну слово – действенным и значимым.

Вектор движения к аполлоническому – в последовательности коннотативных изменений, сопровождающих устойчивые вариации художественного хронотопа: пограничную соотносимость ночи и дня, тьмы и света, специфику трактовки «рассветного» рубежа. Сопровождавшее героя Маяковского на протяжении всех ранних произведений и являвшее для него идиллию относительной гармонии и спокойствия ночное пространство уходит в прошлое и уступает место стремительно врывающемуся в мир солнечному пространству будущего.

Мир – старый, воплощенный в пусть гармоничном и спокойном, но теперь косном мире ночи, условно прекращает свое существование, обретая через искупительную жертву лирического героя дорогу к эпохе Духа, где всегда солнечно и радостно. Замкнутость дома или квартиры должна уступить место открытым и широким пространствам, разомкнутости, дающей силу – и свободу.

3.2. Посюстороннее и потустороннее: соотнесение чудесного и обыденного и их аксиологическая значимость

Пространственно-временные характеристики поэтики раннего Маяковского подчинены общей логике выстраивания его неомифологической концепции. Поэтому любое явление мира внешнего и мира внутреннего мы рассматриваем как проявление одного из неомифов: дионисийского, христианского или инициатического – с рядом соположенных им мотивно-сюжетных конструкций.

Маяковскому, обвиняемому многими исследователями в богохульстве, не чужды (а его истерзанной неприкаянностью и ненужностью натуре даже свойственны) боль, страх, «пожар сердца» [«Облако в штанах», 180], «тиски бесконечной тоски» [«Владимир Маяковский», 170]. Он – *один из брошенных богом людей, один из «сумасшедших» и «изъеденных бессонницей», обреченных на смерть* [«Я и Наполеон», 73]. Он в первую очередь – «человек весь», поэтому ему не место в раю, «уклад» и любой атрибут которого оказался «выгоревшим», «неудавшимся», «бутафорским» [«Человек», 260-261].

Лирический герой – не то чтобы с разочарованием, скорее, с недоумением – отмечает, что в раю «всё в страшном порядке, / в покое, / в *чине*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 261] – а «*чин*» есть едва ли не самый страшный упрек раннего Маяковского в адрес любых «некрасивых», «пошлых», заранее мёртвых. Представители «чинов» у него – *предмет* (*sic!*) изображения в разного рода «гимнах», панегирически-издевательских, саркастических, исполненных метафорикой грязи и гниения: «Глаза у судьи – пара жестянок / мерцает в помойной яме» [«Гимн судьбе», 76]; «Просочится солнце в крохотную щелку, / как маленькая гноящаяся ранка» [«Гимн ученому», 78]; «Сердце девушки, вываренное в иоде» [«Гимн ученому», 79]; «От страсти извозчика и разговорчивой прачки / невзрачный детеныш в результате вытек» [«Гимн критику», 82]; «кажется, будто разлагается в газете / громадный и жирный официант» [«Гимн критику», 83].

Ненавидящий «всяческую мертвечину» [Маяковский 1957: «Юбилейное», 56], Маяковский подчеркивает отсутствие жизни в таких персонажах: «Смотрят: и ни одного человеческого качества. / Не человек, а двуногое бессилие» [«Гимн ученому», 78]; «...растет человек глуп и покорен; / ведь зато он может ежесекундно / извлекать квадратный корень» [«Гимн ученому», 79]; «Когда он вырос приблизительно с полено» [«Гимн критику», 82]. Неживые сами, они и нести могут только разрушение, лишённое смысла, нелепое, ненужное: «судья поймал и пух и перья / бедной колибри выбрил» [«Гимн судье», 76]; «Вгрызлись в букву едящие глаза, – ах, как букву жалко! / Так, должно быть, жевал вымирающий ихтиозавр / случайно попавшую в челюсти фиалку» [«Гимн ученому», 78]; «...скоро критик из имениного вымени / выдоил и брюки, и булку, и галстук» [«Гимн критику», 82].

И вдруг оказалось, что перед глазами нашего лирического героя – такие же «чины», неживые и безобразные, только «переселенные» в другое – райское – пространство. Возникает вопрос, а каковы же характеристики этого пространства, если в него так органично вписывается не жизнь, тревожная, бурлящая и всегда ищущая, а «мертвечина», у которой «хоть бы метка была в уголочке вышита» [«Надоело», 113]?

Трясутся ангелы.
Даже жаль их.
Белее перышек личика овал.
Где они –
боги!
«Бежали...» [«Война и мир», 227]

«Белее перышек личика овал», – абстрактно и максимально неконкретно описывает ангелов лирический герой, который сам – вполне четко, определенно, детально-выписанно – «у рая, в облака бронированного», дверь «расшибает прикладом» [«Война и мир», 227]. Представшие же перед ним – почти те самые «два аршина безликого розоватого теста» [«Надоело», 113]; почти рабы «крестов / страдающе-спокойно-безразличных» (курсив мой. – Е.С.) [«Утро», 35]; почти женщина, на которой «белила густо», которая смотрит «устрицей из раковин вещей» [«Нате!», 56]; почти «провалившиеся

носами» [«А все-таки», 62] и потому – одинаковые, стертые, которые, даже «*изъеденные* бессонницей» (курсив мой. – *Е.С.*), вряд ли смогут сложить «в костер *лица*» (курсив мой. – *Е.С.*), от которых не останется ничего – тем более крика, что «в граните времени выбит, / и будет греметь и гремит» [«Я и Наполеон», 72-74].

«Красивый», «чудесный» Маяковский, у которого «каждое движение... / огромное, / необъяснимое чудо» [«Человек», 247], у которого есть «пара прекрасных рук» и который может даже «новое выдумать... / животное», чтобы оно ходило по земле «двухвостое / или треногое» [«Человек», 248], вдруг оказывается в пространстве, где – неожиданно – «никто не толкается. / Впрочем, и *нечем*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Человек», 261]. Это представляется еще одной весьма странной деталью для мира, где автором всё олицетворено в высшей степени, наделено душами, а коллизии отношений между «неодушевленными» часто превосходят по накалу страстей любой человеческий конфликт. Вспомним: у скрипки в мире Маяковского есть «деревянная шея», а у её насмешливых спутников – даже ноги: «барабан не выдержал... шмыгнул на горящий Кузнецкий / и ушел» [«Скрипка и немножко нервно», 68-69]. Трагедия «семейства миноносиного» – почти зримая батальная сцена, где агрессор-прожектор, «солнечный» двойник, наделенный той же беспощадной разрушительной силой, что и солнце-Наполеон, описан вполне портретно, по-человечески полно («вздев на нос очки»), и убивает миноносца так же «по-человечески», целясь ему в ребро (онтологически то же, что и ребро Адама, созидающе-мужское, исходное), а миноносочке – в спину [«Военно-морская любовь», 80].

Трамвай с его «умной мордой» [«Надоело», 113] и взметнувшимися зрачками [«Адище города», 55]; фонарь, который «сладоострастно снимает» с – мы можем вообразить – длинноногой улицы «черный чулок» [«Из улицы в улицу», 38]; обряженные в «синие тоги» здания, занятые карточной игрой [«Ночь», 33]; подошвы, которые, оказывается, сами умеют прошептать всё нужное, пока «люди и лошади» для них – «только грумы» [«Шумики, шумы и

шумищи», 54]; дни, вооружённые штыками, и белые бороды умудрённых жизнью столетий [«Флейта-позвоночник», 203] – всё это очеловеченное, живое, представляемое читателю «весомо, / грубо, / зримо» [Маяковский 1958: «Во весь голос», 281], претендующее если не на сочувствие, то на переживание и эмоцию.

И вдруг – рай (в христианстве – пространство наивысшее, наилучшее, наисправедливейшее и потому этически «наикрасивейшее»), населённый теми, кому «толкаться» (читай: жить, волноваться, терзаться) нечем [«Человек», 261], чья бестелесность – такая же аморфная и на поверку бесполезная, как то «загадочнейшее существо», которое, «неведомое ни на суше, ни в пучинах вод» (курсив мой. – Е.С.) – потому что, видимо, «вёдомо» оно только в иной, заведомо «размытой», «бесполезной» плоскости, – так неприятно поражает лирического героя, подчинившегося зову тоски по *людям* [«Надоело», 112]. Более того, рай получает из уст Маяковского много более серьезный упрек: «...Где у бестелых *сердца?!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 261] – уже в отчаянии спрашивает он, который когда-то «с сердцем ни разу до мая» не дожил [«Облако в штанах», 193], который «сердце флагом поднял» [«Человек», 249], который, «весь / боль и ушиб», готов «до края полное сердце» «вылить» в исповеди и завещать тем самым «сад фруктовый» его «великой души» [«Ко всему», 106]. Как он со своим вечным «пожаром сердца» [«Облако в штанах», 180] может воспринять существ, у которых сердце (кровь, жизнь, боль) отсутствует?

Телесная разъединенность, «нехватка» или отсутствие частей тела – мотив дионисийского неомифа, восходящий к архаическому сюжету о «разорванности» Диониса. Напомним: по одной из версий, Дионис погибает во время охоты титанов за ним – либо фиады разрывают его на части, чтобы «получить могущество бога» [Отто 2016: 130]. Смерть его в любом случае неокончательна: согласно одному из сценариев, «Рея сложила куски его растерзанного титанами тела, после чего он вновь вернулся к жизни» [Элиаде 2001: 336]. Для воскрешения нужно и *сердце* бога: его либо сохраняет богиня

(Афина, Рея или Деметра), либо сам Зевс «поглощает» «содрогающееся сердце его», чтобы потом снова «родить Диониса» [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 411]. Для лирического героя Маяковского все окружающее есть только «*сердце всё*» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 250]; поэтому с грустью он описывает ученого, чуждого созиданию и творчеству, и его комнату, «где громоздится на банке банка. / *Сердце* девушки, *вываренное* в иоде. / *Окаменелый обломок* позапрошлого лета. / И еще на булавке что-то вроде / *засушенного хвоста* небольшой кометы» (курсив мой. – Е.С.) [«Гимн ученому», 78]. Впрочем, способности созидать лишены и те, кто видимо, но лишь поверхностно к этому устремлен; ведь «пока выкипчивают, рифмами пиликаая, / из любвей и соловьев какое-то *варево*» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 181], улица, а вместе с ней – город, вещи, всё сущее – всё так же лишены способности «кричать и разговаривать» [«Облако в штанах», 181]. Только в лирическом герое самом перед воскрешением *что-то* начнет «сердцем шуметь» [«Человек», 262] – или кто-то, потому что уже давно «на братском кладбище, / у *сердца* в яме, / легли миллионы, – / гниют, / шевелятся, приподымаемые червями!» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 229].

Мотив телесной разъединенности характерен как для самого лирического героя, так и для других лирических субъектов, чье множество он репрезентирует: «Выньте, гулящие, руки из брюк – / берите камень, нож или бомбу, / а если у которого нету рук – / пришел чтоб и бился лбом бы!» [«Облако в штанах», 188]. Перед ним – «обрывки народов» [«Война и мир», 237], такие же, как он сам, четвертованный богом [«Флейта-позвоночник», 202]. Показательна в этом смысле жертвенно-владыческая сущность лирического героя: не только его самого бог «*рвет* о звездные зубья» (курсив мой. – Е.С.) [«Флейта-позвоночник», 201], но и он сам призывает: «Нам, здоровенным, / с шагом саженьим, / надо не слушать, а *рвать* их» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 183]. Рядом с ним одновременно – и чиновник-судья, который «пух и перья / бедной колибри выбрил» [«Гимн судье», 76], и Солнце в своей новой коннотации, которое вместе с лирическим героем

спускается к «грязи земной» без галош, потому что – «все равно без ножек – / чего вам пачкать?!» [«Человек», 264].

Поэт сам, лирический герой распространяет «разъединенность» и на уровень художественного слова: «Листочки. / После строчек лис – / точки» [«Исчерпывающая картина весны», 50]. Слова – те же олицетворенные вещи, те же живые организмы – «распадаются», потому что нуждаются в том, чтобы «скинуть лохмотья изношенных имен» [«Владимир Маяковский», 163], и не только приобретают новые смыслы при этом, но даже вступают в аналог диалектически-двойнических отношений в области собственной семантики: «У- / лица. / Лица / у / догов / годов / рез- / че. / Че- / рез / железных коней / с окон бегущих домов / прыгнули первые кубы» [«Из улицы в улицу», 38].

Характерно проявляет себя оппозиция слепота/зрячесть: «глаз людей обрывается куцый» [«Облако в штанах», 185], потому что он неспособен увидеть будущее «в терновом венце революций», а Бурлюк, безумный творец, как и сам лирический герой, устремлен в будущее и способен добраться до него, поэтому портрет его биографически-обусловлен, но «зряч» в высшей степени: «сквозь свой / до крика разодранный глаз» [«Облако в штанах», 186]. Голос аптекаря нем, его глаза слепы – он не узнает богочеловека, пришедшего к нему, и пытается «убить» его ядом [«Человек», 257]. Ночное пространство – лишь «ночная слепота» [«Война и мир», 216]; предутреннее небо тоже смотрит на человечество «лицом безглазым василиска» [«Уличное», 37]: Млечный Путь (василиск, небесная змея) лишен зрения (звезд) перед лицом будущего, уготованного тем солнцем, у которого и самого, раненого, «вытекает глаз» [«Адище города», 55]. Пока любой (и *любое*) в мире есть только «выколотый глазами – / пленник, мною меченный» [«Война и мир», 232], сам лирический герой – единственный «последний глаз / у идущего к слепым человека» [«Несколько слов обо мне самом», 49].

Так мотив телесной разъединенности в раннем творчестве Маяковского тоже, как и в случае с вариациями животных эпифаний, от характеристик лирического героя распространяется на область хронотопного и становится

общей характеристикой мироздания. Вокруг лирического героя всё искалеченно и всё потому – функционирует подчеркнуто неверно, сублимируя обиду от собственной неполноценности в жестокость к окружающему. Даже когда любая женщина кидает на тротуары плевки (так же, как «поцелуи бросает – окурки» [«Любовь», 52]), они вырастают в огромных калек [«Владимир Маяковский», 157]. Пока «простыни вод под брюхом были», их уже разорвал «на волны белый зуб» [«Порт», 36], ведь и океан-изувер «в тисках бесконечной тоски / пальцами волн / вечно / грудь рвет» [«Владимир Маяковский», 170].

«Тушами» на штыках висят материки [«Война и мир», 232] – так же, как солдат «последний на штык насажен. / Наши отходят на Ковно, / на сажень / человеческого мяса нашинковано» [«Война и мир», 228]. «Ветер колючий / трубе / выбывает / дымчатой шерсти клок» [«Из улицы в улицу», 39] – на поверку такой же, как тот, что остался «на копьях домов» от души прошедшего по улицам лирического героя [«Владимир Маяковский», 170]. В то время как миру надо «кастетом / кроиться... в черепе» [«Облако в штанах», 187], чтобы обрести перерождение через собственное расподобление, чтобы был «очистительнейшей влагой вымыт / грех отлетевшей души» [«Война и мир», 211], эта его условная устремленность выражена пока только в том, что закат лезет «за кем-то вгрызаться в бока» [«Облако в штанах», 189], а «музыкант не может вытащить рук / из белых зубов разъяренных клавиш» [«Владимир Маяковский», 157].

«Обретение» телесной неполноценности всегда сопряжено с жестокостью, источник которой – любое сущее, в чем воплотилась разрушительная интенция Мировой Воли. Это и воля бога, «поднебесья соборов» во имя которого «скелет за скелетом / выжглись / и обнесли перилами» [«Война и мир», 220]. Это и воля всего природного, ведь «даже пляж, / расхлестав соленую слюну, / ослабил утыканную домами челюсть» [«Война и мир», 214]. Это и воля человечества, готового «перья линяющих ангелов» бросить «любимым на шляпы» и «хвосты на боа обрубить у комет,

ковыляющих в ширь» [«Мы», 53]. Это и воля самого лирического героя – ведь именно «Маяковский / еретикам / в подземельи Севильи / дыбой выворачивал суставы» [«Война и мир», 231]. Таким образом, всеобобщающая вина бога и лирического героя фактически уравнивается: у нее общий источник – мировой хаос, сила которого неподконтрольна ни одному, ни другому.

Но бог и лирический герой по-разному подходят к разрешению этой коренной мироустроительной несправедливости, что обуславливает разность их аксиологической значимости. Лирический герой (в отличие от бога) не бежит и признаёт собственную вину в произошедшем: «...я / один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 231]; «Кровь! / Выцеди из твоей реки / хоть каплю, / в которой *невинен я!*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 232]. Стремящийся к преодолению индивидуации, он – это и весь мир, и каждый из условных 150 миллионов; поэтому любая вина есть его собственная, и он умирает, чтобы кровью «выесть» «...имя “убийца”, / выклеянное на *человеке*» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 230]. В этом – и способ избавления от всепроникающей лиминальности, и путь к эпохе Духа, и единственная возможность противостоять потустороннему хаосу.

Согласно одному из вариантов архаического мифа, маленького Диониса завлекают игрушками титаны (по научению Геры), «а потом убивают, разрезают на части, варят в котле» [Элиаде 2001: 336], по некоторым версиям – жарят, а после – съедают. Такого рода смерть, с одной стороны, предвосхищает его воскрешение, поскольку «кипячение в котле и прохождение через огонь – это обряды инициации, дарующие бессмертие... или омоложение» [Элиаде 2001: 337]. С другой стороны, титаны «даруют» Дионису не только способность воскреснуть, но и перейти на иной уровень существования: рожденный второй раз волей Зевса, он приобретает божественную природу. К этой же специфике «умирания» Диониса восходят формы мистического служения ему, сопровождающиеся обрядом *поглощения* сырого мяса быка [Кузина 2008: 16].

Условные «гастрономические» мотивы – многократно осмысленная специфика поэтики раннего Маяковского, на поверку также возводимая к телесной разъединенности Диониса. Растительный символ Диониса – плющ – во время празднеств часто съедался, что также рассматривалось как поглощение бога; «то же значение имело и выпитие вина – крови Дионисовой <...> Отсюда развивается образ *жертвенного* виноградника Дионисова, в котором Титаны разрывают бога» (курсив мой. – Е.С.) [Вяч. Иванов 1994: 121].

Мотивы «пожирания плоти и крови» [Отто 2016: 130] распространяются на все уровни художественного хронотопа раннего Маяковского и сопрягаются с устойчивостью иных дионисийских мотивов. Одни спят, «не тревожась картиной крови / и тем, что *пожаром* мир опоясан» (курсив мой. – Е.С.) [«Гимн обеду», 85]; кресла под женщинами «облиты в дамскую мякоть», и даже труба – это «медный калач», втиснутый «в самые зубы туше опоенной» кем-то, кто «от злобы не евший» [«Кое-что по поводу дирижера», 90].

Другие видят, что туман, «с кровожадным лицом каннибала», жует «невкусных [некрасивых] людей» [«Еще Петербург», 63], что с острия солнечного луча свисает «кочок гнилого мяса» [«Человек», 251], что душа у людей – прогрызанная [«Война и мир», 216]. Тех, кому доступен этот уровень *зрения*, и лирического героя в том числе уже самих «сожрали бульвары» [«Человек», 266], а «ветер ядер / в клочки изорвал» их «мясо и платье» [«Война и мир», 226]. «Ты поговори еще там! / Мы из тебя сделаем рагу, / как из кролика!» [«Владимир Маяковский», 169] – угрожают Владимиру Маяковскому пришедшие к нему со слезами и слезищами; женщины любят только его мясо [«Кофта фата», 59], ведь, действительно, он – «весь из мяса, / человек весь» [«Облако в штанах», 193].

Но, «съеденные» жертвы, они же, что по-дионисийски ожидаемо, – охотники и «поедающие» сами; поэтому у лирического героя «изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик» [«А все-таки», 62] – и у улицы, его двойника, страдающего от натиска человеческого, «во рту / умерших слов разлагаются трупики» [«Облако в штанах», 182]. Человечество – «*массомясая*

/ быкомордая орава» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 215], и сама земля вот-вот «поляжет женщиной, / заерзает *мясами*, хотя отдаться» (курсив мой. – Е.С.) [«Облако в штанах», 187]. Лирический герой, как и Мировая Воля, не может насытиться: «если б вы так, как я, голодали – / дали / востока и запада / вы бы глодали, / как гложут кость небосвода / заводов копченые рожи!» [«Владимир Маяковский», 161]. Он душу свою на блюде несет «к обеду идущих лет» [«Владимир Маяковский», 153], но и «сам, / с живого сдирая шкуру, / жрет мира мясо» [«Война и мир», 232]. Он призывает и других, которые тоже «люди из мяса» [«Гимн здоровью», 81], идти за ним и «на тарелках зализанных зал... жрать тебя, мясо, век!» [«Владимир Маяковский», 159] – так же, как когда-то «в христиан зубов резцы / вонзая, / *львы* вздымали рык» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 231]. Но он остается «единственным людоедом» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 233] – он берет на себя любого рода вину, потому что сам – любое из проявлений сущего.

Искалеченное сущее становится безобразным – но оно не виновато в своей предзаданной некрасивости и в том, что «там, где у человека вырезан рот, / многим вещам пришито ухо» [«Владимир Маяковский», 158]. Лицо каждого человека «размокло... стало – кашлица, / смятая морщинками на выхмуренном лбу», а у любого смеющегося «кажется, / что... разодрали губу» [«Чудовищные похороны», 98]. Это же происходит и с лирическим героем: «Я летел, как ругань. / *Другая нога* / еще добегает в соседней улице. / Что же / вы, / кричащие, что я *калека*?! – / старые, / жирные, / обрюзгшие враги! / Сегодня / в целом мире не найдете человека, / у которого / *две / одинаковые / ноги!*» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 163-164]. И даже творчество лирического героя не избежало этого воздействия: каждое его четверостишие – это «всеми пиками истыканная грудь, / всеми газами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы» [«Война и мир», 229].

Онтология мировой обезображенности преодолима – и когда-нибудь выпрямятся «горбатые... Альпы, / Балканы, / Кавказ, / Карпаты» [«Война и

мир», 235]. Но до гротеска истерзанный, искалеченный мир, обезображенный хаотическим и дисгармоническим до неузнаваемости, до фактического уничтожения собственной функциональности и «распадения» на множество иных, органически чуждых ему функций, возможно спасти (буквально: восстановить) лишь обратившись к области чудесного. Это способен сделать только лирический герой, который сам – «огромное, / необъяснимое чудо» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 247].

«Чудесность» событий, окружавших Диониса в древнегреческих мифах, – это следствие его «перерожденческой» сути, способности давать жизнь, раз он возрождается сам. При его появлении «из скалы начинает бить ключ, реки наполняются молоком и медом», «три чаши, оставленные с вечера пустыми в наглухо закрытой комнате, наутро оказываются полны вина», а «однодневный виноград» расцветает и дает плоды за несколько часов [Элиаде 2001: 330]. Помимо прочего, Дионис как носитель «воодушевляющей силы» умеет врачевать болезни [Реальный словарь классических древностей 1885: Dionysus, 410]; что подразумевать под «лечением» – зависит от обстоятельств; иногда – и то, как «тысячеруким врачам / ланцетами роздано / оружие из арсеналов!» [«Война и мир», 218].

Чудеса Дионисовы похожи на те, что сопровождают жизненный путь Христа; так, превращение Христом воды в вино на браке в Кане Галилейской (Ин. 2:1-11) есть то же чудо, как то, когда при появлении Диониса «вода источника превращается в вино» [Элиаде 2001: 330]. Не случайно здесь мы возвращаемся к мысли Вяч. Иванова о коренном созвучии дионисийского и христианского, их экзистенциальной однородности и принципиальной соотносимости. Соответственно, чудеса, окружающие путь лирического героя раннего Маяковского, онтологически возводимы и к дионисийскому, и к христианскому неомифам.

Чудеса творимы лирическим героем здесь, в *посюстороннем*, но отнюдь не на всех его уровнях – только на уровне *земного*, человеческого, противящегося его появлению, как те бесноватые в Гергесинской стране,

«вышедшие из гробов, весьма свирепые», что «закричали: что Тебе до нас, Иисус, Сын Божий? пришел Ты сюда *прежде времени* мучить нас» (курсив мой. – *Е.С.*) (Мф. 8:28-29). Такое противоборство отчасти и не позволяет лирическому герою совершить именно сейчас многие из предзаданных его богочеловеческой сущностью чудес. В настоящем так и не произойдет христианское исцеление слепых, немых, одержимых, человека с иссохшей рукой, женщины, страдающей кровотечениями, глухонемого, скорченной женщины, слепорожденного, человека с водяной болезнью и т.д. – эти чудеса для всех лирических субъектов, населяющих мир раннего Маяковского (таких, как Человек без глаза и ноги, Человек без головы, Человек с растянутым лицом и проч.), останутся лишь в области возможного, предполагаемого и желаемого, и одна только воля лирического героя не излечит, к примеру, Человека без уха – такого же, как того, по отношению к кому «Иисус сказал: оставьте, довольно. И, коснувшись уха его, исцелил его» (Лк. 22:51).

Но многие из чудес лирический герой совершает – либо перекодирует их, ставит в форму императива, требует их возможности – у кого? У себя, *мира* и Мировой Воли одновременно, потому что только его *словом* «бесы», как преследователи Диониса когда-то и сам Дионис тоже, могут броситься «с крутизны в море» и погибнуть (Мф. 8:32). В то время как Иисус перед воскрешением Лазаря «возвел очи к небу и сказал: Отче! благодарю Тебя, что Ты *услышал* Меня. Я и знал, что Ты всегда *услышишь* Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня» (курсив мой. – *Е.С.*) (Ин. 11:41-42), у лирического героя нет того, кто услышит; поэтому Слово свое он творит и произносит сам, без чьей-либо помощи, призывая и заклиная: «Земля, / встань / тыщами / в ризы зарев разодетых Лазарей!» [«Война и мир», 234]. Пространство пещеры, где лежал мёртвый Лазарь, есть душа лирического героя, заклинание – его творчество: «За всех вас, / которые нравились или нравятся, / хранимых иконами у души в пещере, / как чашу вина в застольной здравнице, / подъемлю стихами наполненный череп» [«Флейта-позвоночник», 199]; сам лирический герой, таким образом, – тот же Лазарь,

которого он собственной силой, волей и словом воскрешает только *сам* – как воскрешает землю и всех погибших на ней: «Иисус сказал им в ответ: разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. <...> Он говорил о храме тела Своего. <...> Но Сам Иисус не вверял Себя им, потому что знал всех и не имел нужды, чтобы кто засвидетельствовал о человеке, ибо Сам знал, что в человеке» (Ин. 2:19-25).

Прокаженные пока не видят, что они, «каторжане города-лепрозория, / где золото и грязь изъязвили проказу... чище венецианского лазорья, / морями и солнцами омытого сразу» [«Облако в штанах», 184]. Они не знают, что уже пришел тот, который «каждый день идет к *зачумленным* / по тысячам русских Яфф» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73]. Поэтому их лица все еще «от копоты в оспе» [«Облако в штанах», 184], и никто не подходит к лирическому герою, как к Христу когда-то, и не говорит: «Господи! если хочешь, можешь меня очистить. Иисус, простерши руку, коснулся его и сказал: хочу, очистись. И он тотчас очистился от проказы» (Мф. 8:2-3). Между тем исцеление доступно – в том числе если произойдет прикосновение к лирическому герою, но не с целью принесения его в жертву, а с верой в его силу: «И вот, женщина, двенадцать лет страдавшая кровотечением, подойдя сзади, прикоснулась к краю одежды Его, ибо она говорила сама в себе: если только прикоснусь к одежде Его, выздоровею. Иисус же, обратившись и увидев ее, сказал: дерзай, дочь! вера твоя спасла тебя. Женщина с того часа стала здорова» (Мф. 9:20-22).

Пока «бог / города на пашни / рушит, / мешая слово» [«Облако в штанах», 182], лирический герой готов и хочет прикоснуться к людям, дать свое слово, способное объединять и лечить: «Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам» [«Владимир Маяковский», 154]. Они нарекли его князем («Поэт! / Поэт! / Вас объявили князем!» [«Владимир Маяковский», 165]) так же, как волхвы Иисуса – Царем Иудейским («Тогда Пилат опять вошел в преторию, и призвал Иисуса, и сказал Ему: Ты Царь Иудейский? Иисус

отвечал ему: от себя ли ты говоришь это, или другие сказали тебе о Мне?» (Ин. 18:33-34)), – но на поверку не верят в него, способного насытить и пять тысяч, и 150 миллионов: «Жалел – нет у меня груди: / я кормил бы вас доброй нененькой» [«Владимир Маяковский», 172].

Но пока толпа только преследует лирического героя, и не существует в мире Маяковского такого чуда, которое избавило бы его от тех, кто «в синагоге исполнились ярости и, встав, выгнали Его вон из города и повели на вершину горы, на которой город их был построен, чтобы свергнуть Его» (Лк. 4:28-30). Вере в лирического героя не помогает ни то, что нет ничего, «чего б не мог я!», ни его умение «в лето / зимы, / воду в вино» превращать [«Человек», 248], ни чудесное (Лк. 5:1-6; Ин. 21:3-14) умение ловить «говорящую рыбёшку», которую славословят и «воспевают рыбачью удаль» – а надо и его, ловца, воспеть, раз весь он двойнически – такая же «сплошная невидаль» [«Человек», 247]. В поисках невиданной души нет ангела, который явился бы «с небес и укреплял Его» (Лк. 22:43), поэтому он сам тело безумием качает – но в таком же «кровавом поте» [«Владимир Маяковский», 159], как пот Христа, который – «капли крови, падающие на землю (Лк. 22:43-44).

Чтобы в условном Наине «мертвый, поднявшись, сел и стал говорить» (Лк. 7:15), он или его мать должны услышать зов лирического героя в Москве или Петербурге, призывающий поверить в *его*, а не другого, силу: «Бросьте его [бога]! / Идите и гладьте – / гладьте сухих и черных кошек» [«Владимир Маяковский», 157]. Когда люди *пойдут* «за Ним из городов пешком» в его *сакральное* пространство *между небом и землей*, пространство творчества и борьбы за эпоху Духа («Бросьте квартиры!» [«Владимир Маяковский», 158]), лирический герой, как Иисус, сможет «исцелить больных их» (Мф. 14:13-14). «*Идите*, изъеденные бессонницей, / сложите в костер лица!» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Я и Наполеон», 73] – «чтобы вы знали, что Сын Человеческий имеет власть *на земле* прощать грехи» (курсив мой. – *Е.С.*) (Мф. 9:6).

Пространство чудесного, земного, природно-городского, человеческого соотносимо таким образом с пространством сакрального, онтологически

лиминального, насыщенного неведомым (пока!) созиданием, способным преодолеть разрушительность мирового хаоса. Это созидание есть слово и воля Орфея и страдания Христа-Диониса – итоговая интенция лирического героя на пути к обретению эпохи Духа и мировой справедливости. Но есть ли в этом созидании место небесному пространству?

Пока что на Земле – лишь смысловая неполнота «обезноженного» либо «обезрученного» персонажа (или группы персонажей). Все они одновременно (и Человек без уха, и Человек с растянутым лицом, и Человек без глаза и ноги) – уже (или ещё) не люди, не *Человек*, не непререкаемая гармоничная цельность, о которой лирический герой мечтает. Но одновременно с этим все они – и чуждые лирическому герою, и *равные* ему, подспудно воспринимаемые им самим как двойники, как воплотившиеся примеры собственной нецельности и внутренней разобщенности. Поэтому, к примеру, среди них вдруг появляется Обыкновенный молодой человек, который, в соответствии с авторской ремаркой, «подбегает к каждому, цепляется» [«Владимир Маяковский», 160], – сравним с самим лирическим героем, который «ходит тревожный», потому что ненужный, «говорит кому-то: “Ведь теперь тебе ничего? / Не страшно? / Да?!”» [«Послушайте!», 60]. *Обыкновенный* (курсив мой. – Е.С.) молодой человек проговаривает предельно «маяковские» вещи:

Милые!
Не лейте кровь!
Дорогие,
не надо костра! [«Владимир Маяковский», 161]

Он – двойник лирического героя, но лирическому герою «двойники» – ещё и те, у кого «другая нога / еще добегают в соседней улице» [«Владимир Маяковский», 163]. Парадоксальным образом все они – и совсем юные мальчики и девочки, указанные в перечне действующих лиц [«Владимир Маяковский», 152], и Старик с черными сухими кошками, возраст которому – несколько тысяч лет, – совсем такие же калеки, как он, «красивый, / двадцатидвухлетний» [«Облако в штанах», 175], за тем лишь отличием, что их

общая предзаданная (увы!) изуродованность либо осознаваема и искуплена сотнями своих жизней, либо нет, и в зависимости от этого – либо выражена в виде физического уродства, либо превращается в отчаянное безумство, череду фантазмагорических метаморфоз и сильнейших душевных страданий: «Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием» [«Владимир Маяковский», 155]; «я, прихрамывая душонкой, уйду» [«Владимир Маяковский», 154]; «Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике» [«Флейта-позвоночник», 199].

Поэтому, когда Обыкновенный молодой человек боится, что у него «братец есть», а они – «вы» – «придёте и будете жевать его кости. / Вы всё хотите съесть!» [«Владимир Маяковский», 161], не в качестве ли условного ответа ему и другим – как ответственный за всех этих безногих и безруких, которые есть основа тех будущих 150 миллионов, материя человечества, «родина» Человека – лирический герой спустя пару лет скажет: «...это я, / Маяковский, / подножию идола / нёс / обезглавленного младенца. / Простите!» [«Война и мир», 231]? Если он «один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней» [«Война и мир», 231], потому что он – это все, и *их* деяния всегда онтологически есть и были *его* деяниями, – действительно ли ему не в чем раскаиваться и перед миром, и перед самим собой, который «на *жёлтый* костёр» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Владимир Маяковский», 159] возводит «стыд сестёр / и морщины седых матерей» [«Владимир Маяковский», 159], и перед этим Обыкновенным молодым человеком, у которого тоже «есть Сонечка сестра» [«Владимир Маяковский», 161] – такая же реальная для Маяковского-автора женщина, как «Люда и Оля» [«Облако в штанах», 180], – и за судьбу которой тоже страшно?

Характеристики смерти Диониса с архаических времен распространяются на потенциально «виновных» субъектов окружающего его пространства: как первые кормилицы новорожденного Диониса хотели в безумии разорвать ребенка, так и его тетка после убивает своего младенца; одна из возлюбленных съедает ребенка; гонитель Диониса Ликург разрубает

на куски сына, уверенный, что перед ним виноградная лоза, либо отрубает себе ногу, либо погибает от рук подданных, казненный разрыванием на части с помощью лошадей. Страшное прозвище Диониса – «человекоубийца» – отчасти получено им потому, что детей на острове Тенедос приносили ему в жертву. Кажется, будто круг умираний и возрождений нельзя прервать, и «в богадельнях идущих веков» – только «окровавленный песнями рог» [«От усталости», 51], «окровавленные туши лабазников» [«Облако в штанах», 189] и «вагоны зараженной крови» [«Война и мир», 216].

Маяковского принято упрекать в жестокосердии и разного рода «ненавистничествах». Р.О. Якобсон обвиняет Маяковского в высшей степени «неприязни к ребенку» [Якобсон 1975: 22] как к «новому отпрыску многоликого врага» и неузнанности поэтом «своего же мифа о будущем» [Якобсон 1975: 23]. Так, известнейшее и спорное «Я люблю смотреть, как умирают дети» [«Несколько слов обо мне самом», 48] истолковано Якобсоном буквально – как следствие возведенного в «космическую тему» «детоненавистничества» [Якобсон 1975: 23]. Лирический герой, действительно, «любит» смотреть, как умирают дети; но здесь, скорее, метафора взросления человека, прохождения им инициатической замкнутости своей жизни, готовность «перерасти» уязвимость детской позиции и свою зависимость, в первую очередь, от отца. Тем более, лирический герой несёт младенца, но не говорит, что именно *он* его убил; его «обезглавленность» предзаданна самой сутью когда-то выстроенных событий, не подчиняющихся логике и любой из нравственных установок: «Никому не ведомо, / дни ли, / годы ли, / с тех пор как на́ поле / первую кровь войне отдали, / в чашу земли сцедив по капле» [«Война и мир», 225].

Мотив обезглавленности, уже охарактеризованный нами применимо к описанию христианского и дионисийского неомифов, обретает свое новое звучание применимо к специфике неомифологического хронотопа, на который ожидаемо распространяется. В этом – имплицитное влияние Мировой Воли на пространство посюстороннего, объединяющего в себе всё

зримое и прожитое и человечеством, в котором только «хлещется из тел ала́ [кровь]» [«Война и мир», 234], и лирическим героем, у которого – почти так же – «мысли, крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа» [«Флейта-позвоночник», 200]. Пока в мире идет война, в его (посюстороннего мира или лирического героя?) «простреленной голове / поезда выкручивают за изгибом изгиб» [«Война и мир», 228]. Из дыма сражений «выдернулася... сотня голов» [«Война и мир», 226] – за них, за их смерти лирический герой и готов «всех окаяннее, / пока не *расколется*... лоб разбивать» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 233]. «Война» (разрушение, хаос) как проявление воздействия Мировой Воли пронизывает все пространственные уровни: от частного изображения земного пейзажа («Это Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами голову Дуная» [«Война и мир», 235]) и конкретного сюжетного поворота, связанного с судьбой лирического героя («обнимет мне шею колесо паровоза» [«Владимир Маяковский», 154]), до самых обобщенных картин *мировой* дисгармонии, после которой, «дымами и боями охмеленная, / никогда не подыметя земли голова» [«Война и мир», 234], и даже дисгармонии *Вселенной*, доходящей практически до потусторонней «высоты», где «звезды опять обезглавили / и небо окровавили бойней!» [«Облако в штанах», 196].

Временному уровню лирического сюжета также свойствен этот мотив: «Упал двенадцатый час, / как с плахи голова казненного» [«Облако в штанах», 177]. Факт обезглавливания (читай: воздействия мирового хаоса) поражает быстротой и внезапностью, поэтому уже убитые «еще / *минуту* / бегут без голов» (курсив мой. – Е.С.) [«Война и мир», 225]. Лирический сюжет трансформируется в последовательность фантастических изображений, когда «срезанные ноги» ищут хозяев и «оборванные головы» зовут по имени, а «на череп обрубку / впрыгнул скаल्प, / ноги подбежали, / живые под ним они» [«Война и мир», 236]. «Воссоединение» растерзанного – первый шаг к «перевоскрешению» мироздания, после которого, как надеется лирический герой, «здоровые и целые вернемся в семьи» [«Война и мир», 236] – и никому

больше не придется «нести» по миру «растерзанной тенью» [«Человек», 271].

Глубина боли, которая «езде» и за которую лирический герой себя распял [«Облако в штанах», 185], – во *внешней навязанности* лирическому герою и этой вины, и всепланетарной тяжелейшей ответственности. Показан ли нам хотя бы отрывок сюжета, рассказывающего о том, *как* лирический герой оказался в бесконечном вихре времен, каким образом и по чьей *воле* вдруг появился в мире, который, в общем-то, не ждал ни его прихода, ни его слова? Что преступное (если угодно, греховное – кроме греха первородного) совершил лирический герой до начала своих мытарств, такое, за что сейчас, «раскаяньем вспоротый, / сердце вырвал» [«Война и мир», 230]? Состоялся ли хоть где-то *разговор* героя и его отца – именно разговор, а не властное повеление «люби!» перед той, которую вывел бог «из пекловых глубин» и перед которой «гора заволнуется и дрогнет» [«Флейта-позвоночник», 200]; именно разговор, а не молчаливое (и единичное) целование руки («...плачет, / целует ему [богу] жилистую руку» [«Послушайте!», 60]), подобное тому, как во время причастия грешник (но и праведник тоже) преклоняет колени перед святым отцом?

Вина Маяковского (лирического героя) – априорная, предзаданная, онтологически ему присущая, обусловленная его природой и природой самого мироздания. В своей вине он – такой же калека, как все окружающие безногие и безрукие; он сам – и Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Человек с растянутым лицом, Человек с двумя поцелуями. Калека, как ни пытайся он почувствовать собственную полноценность, никогда этой полноценности не обретет, если не отыщет качественно иную точку зрения и не поместит себя в новую позицию, при которой он *не* лишен чего-то важного – при которой *Маяковский* обладает презумпцией *невинности*. И если от вины нельзя избавиться, а до «обвинителя» нельзя достучаться – нужно лишить вину силы и авторства. До потусторонности Мировой Воли добраться нельзя. До бога – можно.

Н.Г. Юрасова рассуждает о замкнутости небесного, райского пространства, из-за чего *встреча* лирического героя с богом становится невозможной [Юрасова 2008: 207]. Между тем эта замкнутость представляется весьма условной – тем более, что лирический герой ее преодолевает; происходит ли при этом *встреча* (вплоть до разговора и узнавания) – вопрос отдельный. И хотя «врывается к богу» [«Послушайте!», 60] Маяковский то с сапожным ножиком [«Облако в штанах», 195], то с винтовкой [«Война и мир», 227], за «детской» отчаянностью этой угрозы не стоит реального намерения: это тот же крик, что обращен к его Лиличке, и его единственная цель – «вырветь / горечь обиженных жалоб» [«Лиличка!», 108]. Ребёнку не перебороть родителя; его не перебороть и взрослому – но взрослому и не нужен родитель с его обвиняюще-регулирующей функцией. Мир взрослого иной, и гармония этого мира зависит от него самого, а не от внешних скрытых устремлений кого-либо; к такому миру и подбирается Маяковский эпохи «Человека» – и в последней ранней поэме бога, лишённого своей обвиняющей власти над «выросшим» сыном, просто нет. Маяковскому нет смысла убивать его ножом. Его исчезновение – следствие изменений в самом лирическом герое.

Калеками и лирический герой, и иные персонажи стали не по своей воле, равно как и ни одна из смертей Диониса не происходила естественно и добровольно, а смерть Христа хотя и смиренна, как и итоговое принесение себя в жертву Маяковским в «Войне и мире», но тоже отнюдь не желанна: «...да минует Меня чаша сия» (Мф. 26:39). Их общая беда – в том, что «женщина ждала ребенка, / а бог ей кинул *кривого* идиотика» (курсив мой. – Е.С.) [«Владимир Маяковский», 153]. Бог в мире Маяковского не жалеет своих детей – никого из них: ни сына, от голоса которого «кометы заломят горящие руки, / бросятся вниз с тоски» [«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 157], ни «безобразную» толпу, «мокрую, будто ее облизали» [«Эй!», 101]. Бог не пытается противостоять Мировой Воле; высшая степень его

попустительства – состояние войны, которая обнажает уродства, провоцирует и множит земную искалеченность.

Что толку от любого существующего рая, если в его воротах оказывается только «безрукий мученик», которому после войны «рúченек» взять негде [«Хвои», 125]? Он искалечен настолько, что лишается даже способности творить как высшего проявления свободы: «Не будет *музыки*... Не сядет, играя» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Хвои», 125]. Никем не предотвращенная бессмысленность происходящего обесценивает любое слово, сиюсекундность любой цели – личной или обманчиво общей: «Никто не просил, / чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на чёрта она?!» [«Война и мир», 227]. «Изьеденные бессонницей» [«Я и Наполеон», 73] обречены «на паре... деревяшек / день кое-как прохромать!» [«Война и мир», 211] – и не более, потому что, «калеки лет», они уже – «оборванные войнами» [«Война и мир», 236].

«Оборванность», «изорванность» сущего страшна и гиперболизированно нелепа. Она, как и любая несправедливость, непонятна и даже не видна глазу человека неподготовленного либо намеренно отвернувшегося («и только где-то / глупая тарелка / вылязгивала: “Что это?” / “Как это?”» [«Скрипка и немножко нервно», 68]) – и ужасает любого, кто вдумался в суть происходящего, набрался смелости посмотреть, как «с запада падает красный снег / сочными клочьями человеческого мяса» [«Война объявлена», 64]. Когда «в гниющем вагоне / на сорок человек – / четыре ноги» [«Война и мир», 228], не может, онтологически не может (не должно!) быть никаких «их», «любящих баб да блюда» в тот самый момент, когда «бомбой ноги / выдрало у Петрова поручика» [«Вам!», 75]. Этот поручик – и сам лирический герой, который «в конуру / несет / перееханную поездом лапу» [«Облако в штанах», 194], и целый вечер и мир, который «кричит, / безногий, / безрукий» [«Мама и убитый немцами вечер», 67].

Игра и танец смерти («как хороший игрок, / раскидала шарами / смерть черепа / в лузы могил» [«Мысли в призыв», 70]; «балета скелетов безногая

Тальони» [«Война и мир», 228]) экзистенциально те же, что «скелет за скелетом» христианских соборов [«Война и мир», 220], отгородившихся от мира. Пока «благоприятны места» рая [«Человек», 259], отсеченного от мира «облаками бронированными» [«Война и мир», 227], Мировая Воля, действия которой ничто не может и не хочет ограничивать, сможет у любого «нежность / из памяти / вырвать с корнями, / головы скрутить орущим нервам» [«Мысли в призыв», 71]. Ей безразлично, что «морду в кровь разбила кофейня» [«Война объявлена», 64], – но безразличие ей присуще онтологически. Богу безразлично, что «в широко развороченную рану полка / раскаленную лапу всунули прожекторы» [«Война и мир», 227], – но это безразличие он сам предпочел борьбе и участию во всех судьбах разом.

И пока «с неба, изодранного о штыков жала», просеиваются «слезы звезд... как мука в сите» [«Война объявлена», 64], только и остается «беречь свою единственную ногу» – «как солдат, / обрубленный войною, / ненужный, / ничей» [«Облако в штанах», 193-194]. Чтобы *мир* восстал «с изрытого взрывами дна» [«Война и мир», 235], чтобы встали из могильных курганов и мясом обросли «хороненные кости» [«Война и мир», 236], нужен тот, чьи «разодранные части» [«Война и мир», 233], изначально оказавшиеся на плахе, станут искупительной жертвой.

Бог подчиняется Мировой Воле и хаосу происходящих вокруг событий, чтобы в раю все оставалось «чинно» и спокойно. Но вместе с тем бог лишает свое пространство любой доли сакрального, которая онтологически присуща ему хотя бы по совокупности христианских характеристик. Пространство «небесного» видимо ровное, мирное, светлое; но оно лишено любой степени антропоморфности и потому в высшей степени чуждо и лирическому герою, и человечеству. Оно трансформировало, механизировало хаос всего сущего для собственного удобства в «центральную станцию всех явлений, / путаницу штепселей, рычагов и ручек» [«Человек», 260]. Между тем видимая и весьма условная гармоничность небесного пространства, равно как и его подчеркнутая упорядоченность («всё в страшном порядке» [«Человек», 261]),

лишена созидательности; «подстроившее» себя под хаос, оно умеет только «крутнуть» ручку «так, чтоб вымер мир»: «Что им? / Кровью поля поливать?» [«Человек», 260]. В самой возможности этого предполагаемого действия – корень противоречий между нравственным императивом лирического героя и псевдогуманными установками небесного: «Шут с ними! / Пусть поливают, / плевать!» [«Человек», 260], – отвечает лирический герой, для которого мировое страдание – путь не к *смерти* сущего, а к *искуплению* общей вины; путь, за которым последует *перерождение*; путь, который и есть – предзнаменование гармоничной *жизни*, и который поэтому нельзя прерывать, ставить на нем крест, лишая его будущего.

Небесное пространство – это и «склад всевозможных лучей», где лежат «выгоревшие звезды», и «ветхий чертеж» проекта неудавшегося кита, который должен был держать мир [«Человек», 261]; в этой «зализанной глади» нет «угла ни одного» [«Человек», 259, 260], а вечность, ему подчиненная, – лишь громыхающий «оползень годов» [«Человек», 261], из-за которого «сколько их, / веков, / успело уйти, / в дребезги дней *разбилось* о даль» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 262]. Все отмеченное – уже либо подвержено условной коррозии, либо несет разрушение, либо лишено формы вплоть до исчезновения содержимого. В небе помимо ангелов, «бестелого *стада*» (курсив мой. – Е.С.) [«Человек», 264] – только те, которые «удобно» «кончались» [«Человек», 260], или те, кому «мерещится / близость / какого-то земного облика» [«Человек», 263], кто тоскует по «грязи земной» [«Человек», 264]; рядом с лирическим героем – отец автора биографического, который «тоже / устался наземь... тихо говорит: / “На Кавказе, / вероятно, весна”» [«Человек», 264].

Небесное чуждо сакральному так же, как чуждо земному – и если между земным-чудесным и лиминальным-сакральным лирический герой стремится установить отношения взаимосозидания и взаимосозерцания, то небесное оказывается инородным, бесполезным уровнем посюстороннего – профанным, обыденным, лишенным как «угловатости», так и «телесности», а значит – способности страдать, сопереживать, любить, претерпевать лишения,

переступать через боль, преодолевать индивидуацию, чувствовать себя и всё «сердцем всего». Оно, в отличие от земного и лиминального, никак не соприкасается с потусторонним – с Мировой Волей, которая довлеет над мирозданием, но собственной разрушительностью ставит точку отсчета для формирования всеобщего аксиологического императива.

Небесному чужда парадигма нравственных смыслов в той же степени, в которой чужда ему способность коренной мироустроительной трансформации. Но все это не чуждо лирическому герою – не Человеку, но сакральному гаранту его появления, – и земному, способному пусть даже в далёкой перспективе обрести целостность и подойти к этапу собственного воскрешения. «В небе... Вифлеема» лирического героя, действительно, «никаких не горело знаков, / никто не мешал / могилами / спать кудроголовым волхвам» [«Человек», 246]. Волхвы не приходят к нему, как к Христу, и нет звезды, которая шла бы «перед ними... пришла и остановилась над местом, где был Младенец» (Мф. 2:9). И хотя к объявленному князем поэту все же приходят «покорные», «толпятся за дверью, / пальцы сосут», но перед каждым из них – не золото, ладан или смирна, а только «какой-то смешной сосуд» [«Владимир Маяковский», 165].

Этим лирический герой и отличается от *Человека*, которого увидят все, потому что будет он «в новом костюме / – в *свободе* своей» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 237]. Все увидят, как «большими глазами землю обводит / человек. / Растет, / главою гор достиг» [«Война и мир», 237]. И все придут к мигу его рождения, потому что будут помнить об уже свершившейся ценой вечной жизни лирического героя «искупительной драме», поборовшей смерть и разрушение. К *Человеку* придет «*каждая* страна» и каждая – «со своими дарами» (курсив мой. – *Е.С.*) [«Война и мир», 237] – но уже настоящими.

* * *

Неомифологическая концепция Маяковского, объемля самые разные аспекты его художественного мира, определяет, в частности, трактовку

чудесного, которое в его системе координат не связано ни со сверхъестественным, ни с потусторонним.

Чудо как пример нарушения естественного порядка вещей соотносится с идеей необратимого преодоления дисгармоничного, «поврежденного» состояния мира. Чудо утверждает должное и выступает как крайняя форма неприятия обыденности субъектом, обладающим властью к ее изменению. Для Маяковского таким субъектом в строгом смысле слова может быть только человек-творец, поэт – но не бог, с которым соотносится представление о неподвижности.

Стасис как главная примета небесного определяет сугубо негативное отношение Маяковского к христианскому раю. Это неприятие усугубляется разъятостью человеческого, разрушением его сути – «сердца», а также неискупленностью несправедливости и невозместимостью страданий. Рай в его привычном понимании – ложный, «бутафорский», «чинный» вариант победы над дисгармонией мира.

Наиболее очевидно потребность в чуде обозначена в образах, связанных с телесным увечьем, репрезентирующим разорванность бытия. Вокруг лирического героя всё искалечено, обида от телесной неполноценности трансформируется в жестокость, источником которой может выступать любое сущее. Общий источник зла – мировой хаос (отраженный в мотиве пожирания, разрыва тела), сила которого неподконтрольна ни богу, ни человеку.

Но если герой Маяковского, узнавая себя в любом из увечных персонажей, готов принять ответственность за эту дисгармонию и искупить ее жертвой, то бог, скорее, закрепляет существующее положение вещей, чем выступает источником справедливости, защитником и спасителем. С этим связана переоценка чудесного, его соотнесение исключительно со сферой человеческой ответственности и человеческих, пусть и беспредельно расширившихся, возможностей.

«Чудесность» событий, окружавших Диониса, – это следствие его «перерожденческой» сути. Способность давать жизнь, характеризующая героя

Маяковского, тоже определена его вечным самовозрождением. Однако это возрождение связывается не столько с изменением природных закономерностей и тем более их отменой, сколько с манифестацией чистой креативности, порывом к пересозданию мира. Поэтому «чудо» у Маяковского часто существует как императив, проекция воли, утверждающей «искупительные» смыслы бытия.

Чудеса творимы лирическим героем здесь, в посюстороннем, и связаны с феноменом действенной веры – лирического героя в реальность и неотменимость изменений, которые он, поэт, способен принести в мир – и окружающих его людей в способность поэта к радикальной трансформации этого мира. Пространство чудесного, земного соотносимо таким образом с пространством сакрального, насыщенного созиданием, способным преодолеть разрушительность мирового хаоса. Итоговая интенция лирического героя – созидание словом, слово как создание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выявление специфики мифотворчества Владимира Маяковского и полигенетической структуры неомифологического дискурса его ранних произведений (1912 – 1916 гг.) привело к следующим исследовательским результатам.

Область соотношения понятий «миф», «неомиф», «неомифологизм», «мифотворчество» исследователски зыбка, однако возможно определить стратегию их терминологического расподобления на основании логики субъектно-объектной соотносимости авторского и мифологического. Миф объектен, а неомиф субъектен. Миф запечатлевает устройство мира; неомиф характеризует положение субъекта и преломляет реальность в его системе представлений. Миф всегда «готов», дан, предсуществует индивидуальному сознанию; неомиф всегда творится, создается художником исходя из его ценностных потребностей. Неомиф полигенетичен и полисемантичен; план его выражения и план содержания взаимнообратимы и потому сложноустановимы; поэтому неомифологизм – не только создаваемая художественная реальность, но и особая стратегия чтения, которая исходит из презумпции присутствия в тексте мирозидательной мифотворческой интенции.

Значителен контекст неомифологических исканий в художественных практиках Серебряного века, обусловленных мифотворческими интенциями. Один из универсальных неомифов XX века, связывающий поэтов разных эстетических установок и разных поколений, – дионисийский неомиф. В разной степени детализированности и в разном наборе признаков его следы обнаруживаются и у символистов, и у акмеистов, и у футуристов; многочисленные отсылки к его компонентам можно найти и в позднем авангарде, и в русской поэзии второй половины – конца XX века.

Осмысление культурфилософского контекста Серебряного века позволяет говорить о значительном влиянии на художественные устремления

эпохи идей Ф. Ницше, обусловивших возникновение интереса к неомифологической оппозиции «аполлоническое» – «дионисийское». Идея «дионисийского» начала в культуре в наибольшей степени отвечала лиминальной логике времени. Рецепция идей Ф. Ницше в русской философской мысли соотносима с поисками выхода из эсхатологической предрешенности наступившей эпохи.

С дуализмом дионисийского и аполлонического связано само развитие искусства, восходящее к эллинской религии умирающего и воскресающего Диониса. Одним из самых известных российских популяризаторов ницшеанского дионисийства, а вместе с тем и автором оригинальной концепции «дионисийского» стал Вячеслав Иванов, который и выявляет амбивалентность образа Диониса и противоречивость связанных с ним смыслов и значений, и разрабатывает оригинальную концепцию, в которой образ Диониса последовательно интерпретируется в логике христианского культурного кода.

Неомифологическая культурная преломленность дионисийского выявляется в художественных построениях многих писателей Серебряного века. Архаический миф о Дионисе обусловил возникновение в культуре устойчивого ряда сюжетов и мотивов, соотносимых со спецификой его образа. Дионис воплощает в себе и жизнь, и смерть; в нем переплетаются женское и мужское, жертвенно-смирненное и властно-мстительное, а любого рода противоречия объединены мощью экстатического всепоглощающего безумства. Сопряженность такого рода полюсов и является значимой для дионисийского неомифа Маяковского.

Мифотворческая структура ранних произведений Маяковского основана на корреляции трех неомифологических пластов, взаимосвязанных и взаимообусловленных. Поиск путей приближения к Человеку по-своему реализуется в каждом из неомифов – дионисийском, христианском и инициатическом.

Дионисийский неомиф в раннем творчестве Маяковского является центральным. Дионисийские характеристики лирического героя Маяковского – его двойственная небесно-земная природа, определение себя и как жертвы, и как воителя, внутренняя дисгармония, находящая свое выражение в музыкальных мотивах и элементах поэтики автора, страстная смерть во время погони за ним. Отдельный мотивно-сюжетный пласт составляет солярный код и связанные с ним трансформации образов отца, матери и возлюбленной.

Недостижимость лирическим героем гармонии обуславливает его безумие, дающее силу творческой интенции, которая, в свою очередь, становится жизненно необходимой. Искомая гармония, соотнесенная с образом Человека, – не в победе одного из полюсов, но в их объединении в творчестве. Выраженный имплицитно, дионисийский неомиф, тем не менее, обуславливает специфику всех основных характеристик лирического героя и художественного хронотопа, а также возводит диалектический конфликт дионисийского и аполлонического на уровень одного из фундаментальных элементов ранней поэтики Маяковского.

Внимание поэта к различным вариантам проявления нравственного и справедливого, либо к их значимому отсутствию обуславливает особую логику функционирования его лирического героя в неомифологической структуре поэтики ранних произведений, связанную с трансформацией его аксиологических установок. Ценностная эволюция лирического героя обусловлена его включенностью в контекст христианского и инициатического неомифов, специфика восстановимости которых сопряжена с доминирующим над ними дионисийским неомифом.

От уровня реминисцентно-аллюзивных указаний христианский неомиф восходит до области экзистенциальных трансформаций лирического героя, влияет на его устремленность к онтологическому переустройству мироздания, позволяет аксиологически переосмыслить отношения лирического героя и бога, сына и отца, личного и надындивидуального. Поэтическая интенция лирического героя вписана в контекст философии творчества как

«третьего откровения», что привносит собственные смыслы в устремленность лирического героя к творческой и личностной свободе, а также приносимой им жертве как гаранту наступления эпохи Духа, которой противостоит разрушительная и хаотическая интенция Мировой Воли.

Инициатический неомиф позволяет восстановить некоторые лакуны, видимые при анализе аксиологической эволюции лирического героя. Вечность его неизбежного умирания есть непреодоленность собственной лиминальности в попытке достичь сепарации от отца. Переход в статус «взрослого» возможен только при добровольном прохождении обряда инициации, всегда сопряженного с испытаниями и страданиями. Завершенность такого обряда означает акт самопожертвования лирического героя, следствием которого становится обретение «видимости» пути к искомой эпохе гармоничного, духовного и человеческого.

Сочетания дионисийского, христианского и инициатического неомифов находят свое выражение на всех уровнях художественного. Ими обусловлено многообразие вариантов самоидентификации лирического героя и лирических субъектов, логика соотносимости чудесного и обыденного, сакрального и профанного, потустороннего и посюстороннего, духовного и телесного, созидającego и разрушающего. Пограничность как универсальное свойство поэтического мира раннего Маяковского определяет трактовку хронотопа. Герою, находящемуся в состоянии вечного перехода, соответствует мир, который характеризуется незавершимым противоборством неба и земли, дня и ночи, тьмы и солнца.

Цикличности умирания и воскрешения героя, существующего внутри «неокончателности» своей судьбы, соответствует повторяемость любых других событий, а также взаимоотраженность разных локусов, отличающихся общими типологическими чертами. «Эквивалентность» пространств и времен выстраивает ряд образов-параллелей, с которыми соотносится одна и та же характерная для неомифологизма раннего Маяковского устремленность к искомому, но не обретаемому постлиминарному состоянию.

Ориентированный на преодоление индивидуации лирический герой способен не отделять себя ни от самого мира, ни от городского пространства, в котором находится.

«Исправить» онтологическую лиминальность и дисгармоничность окружающего пространства может только искупительная жертва, которую должен принести герой-поэт. Подлинность этой жертвы должна остановить череду повторений и возвращений, сделать неузнаваемого героя узнаваемым, пропадающее понапрасну слово – действенным и значимым. Последовательность коннотативных изменений в области хронотопа означает приближение к аполлоническому, к желаемой идиллии относительной гармонии, когда ночное пространство уступает место стремительно врывающейся в мир «солнечности» грядущей эпохи Духа, а замкнутость дома или квартиры должна уступить место открытой пространственной разомкнутости, дающей силу – и свободу.

Неомифологическая концепция Маяковского определяет и трактовку чудесного, которое в его системе координат не связано ни со сверхъестественным, ни с потусторонним, но соотносится с идеей преодоления дисгармоничного, «поврежденного» состояния мира, выступает как крайняя форма неприятия обыденности субъектом, обладающим властью к ее изменению. Противоборство с «первоначалом» зла – мировым хаосом – становится возможным в момент, когда лирический герой принимает ответственность за всеобщую дисгармонию и искупает ее своей жертвой. С этим связана переоценка чудесного, его соотнесение исключительно со сферой человеческой ответственности и человеческих, пусть и беспредельно расширившихся, возможностей.

Вечное возрождение лирического героя Маяковского означает, помимо прочего, манифестацию им чистой креативности, сопряженную с порывом к пересозданию мира. Отсюда – существование «чуда» как императивной проекции человеческой воли, утверждающей «искупительные» смыслы бытия, как феномена действенной веры. Пространство чудесного, земного

соотносимо таким образом с пространством творческого-сакрального, насыщенного созиданием, единственно способным преодолеть разрушительность мирового хаоса и приблизить эру обретения Человека.

Таким образом, в ходе исследования нами был сформирован круг неомифов, составляющих каркас мифотворческой структуры раннего Маяковского и потенциально соотносимых с логикой его дальнейшей творческой эволюции. Неомифологическое сопряжение дионисийского, христианского и инициатического позволяет мифотворческой интенции раннего Маяковского реализовать потребность в конструировании художественного пространства, открытого направлению дальнейших антропоцентрических поисков автора, а предложенная неомифологическая структура может быть осмыслена как фундаментальная при будущих подходах к изучению целостной творческой эволюции Маяковского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1955. – Т. 1. – 463 с.
2. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1956. – Т. 2. – 520 с.
3. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – Т. 4. – 452 с.
4. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 10. – 384 с.
5. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т. 12. – 716 с.
6. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В.В. Маяковский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 13. – 628 с.

7. А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII / Отв. ред. З.Г. Минц. – Тарту, 1986. – 163 с.
8. Абрамов, А.М. В соавторстве со временем / А.М. Абрамов. – Москва : Современник, 1982. – 334 с.
9. Абрамов, А.М. Октябрьская поэма Маяковского / А.М. Абрамов. – Воронеж : Воронежское книжное издательство, 1958. – 68 с.
10. Абрамов, А.М. Поэма В. Маяковского «Хорошо!» / А.М. Абрамов. – Москва, 1969. – 96 с.
11. Абрамов, А.М. Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» / А.М. Абрамов. – Москва, 1955. – 220 с.
12. Абрамов, А.М. Поэтическое мастерство Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин» / А.М. Абрамов. – Воронеж : Воронежское книжное издательство, 1953. – 200 с.
13. Абрамов, А.М. Ритмическое богатство поэмы «Владимир Ильич Ленин» / А.М. Абрамов // Творчество Маяковского : сб. ст. – Москва : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 131-162.
14. Абрамов, А.М., Осицкая, Т.С. «...Человек – придет...» : Лирический герой В. Маяковского / А.М. Абрамов, Т.С. Осицкая // Русская литература XX века : Учебное пособие. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999. – С. 243-258.
15. Абрамова, О.Г. Богоборческие мотивы в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» / О.Г. Абрамова // Проблемы исторической поэтики. – 2012. – № 10. – С. 287-300.
16. Абрамова, О.Г. Творчество Владимира Маяковского в литературе и критике Швеции : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01; 10.01.03 / О.Г. Абрамова. – Воронеж, 2013. – 24 с.
17. Авилова, Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Е.Р. Авилова. – Москва, 2010. – 20 с.
18. Акаткин, В.М. Любимый поэт молодежи / В.М. Акаткин // Акаткин, В.М. Слово и время в пространстве поэзии / В.М. Акаткин. – Воронеж : ВГУ, 2003. – С. 172-175.
19. Акаткин, В.М. Обретение Родины / В.М. Акаткин // Акаткин, В.М. Живые письма (О поэтах и поэзии) / В.М. Акаткин. – Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1996. – С. 3-5.
20. Акаткин, В.М. Порученное слово (А.М. Абрамов – литературовед и критик) / В.М. Акаткин // Литературно-художественный журнал «Подъём». – Воронеж, 2018. – № 7. – С. 9-15.
21. Акаткин, В.М. Ровесник революции / В.М. Акаткин // Литературная классика XX века : актуальные подходы : посвящается 100-летию со дня рождения А.М. Абрамова / под

ред. Т.А. Никоновой ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2018. – С. 16-28.

22. Акаткин, В.М. Романтика разрушения (О Маяковском) / В.М. Акаткин // Акаткин, В.М. Поэзия. Слово. Культура... Статьи. Эссе. Рецензии / В.М. Акаткин ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2011. – С. 155-176.

23. Александрова, Э.К. К истории перевода Вяч. Иванова для «Сборника латышской литературы» / Э.К. Александрова // Литературный факт. – 2018. – № 7. – С. 288-306.

24. Алесенкова, В.Н. Диалектическая модель творчества как опыт познания / В.Н. Алесенкова // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 1 (64). – С. 26-29.

25. Алрамаднех, Д.С. Анализ лексемы «Сердце» в поэзии В.В. Маяковского / Д.С. Алрамаднех // Преподаватель XXI век. – 2016. – № 2. – С. 344-351.

26. Алфёрова, С.В. Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / С.В. Алфёрова. – Москва, 2009. – 175 с.

27. Альфонсов, В.Н. «Эй, вы! Небо...» (О раннем Маяковском) / В.Н. Альфонсов // В мире Маяковского. Сборник статей / Сост. А.А. Михайлов, С.С. Лесневский. – Москва, 1984. – С. 174-211.

28. Альфонсов, В.Н. Трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский» / В.Н. Альфонсов // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 140-145.

29. Андреева, О.С. Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / О.С. Андреева. – Волгоград, 2012. – 24 с.

30. Аннинский, Л.А. Владимир Маяковский : «Я не твой, снеговая уродина!» / Л.А. Аннинский // Аннинский, Л.А. Серебро и чернь : русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века / Л.А. Аннинский. – Москва : Книжный сад, 1997. – С. 171-187.

31. Арефьева, Н.Г. Дионисийские черты лирической героини в поэтическом сборнике Вячеслава Иванова “*Cor ardens*” / Н.Г. Арефьева // Вестник ОГУ. – 2012а. – № 11(147). – С. 4-9.

32. Арефьева, Н.Г. Дионисийство и аполлонизм русских модернистов в рецепции Вячеслава Иванова / Н.Г. Арефьева // Филология и человек. – 2012б. – № 4. – С. 101-114.

33. Арефьева, Н.Г. Образ Психеи в лирике Вячеслава Иванова / Н.Г. Арефьева // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2003-2004. – № 7-8. – С. 59-68.

34. Асеев, Н.Н. Достоевский и Маяковский / Н.Н. Асеев // Асеев, Н.Н. Родословная поэзии : Статьи, воспоминания, письма / Н.Н. Асеев. – Москва : Советский писатель, 1990. – С. 138-146.

35. Астафьев, А.Ю. Художественные функции окказионализмов (на материале поэм В.В. Маяковского) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / А.Ю. Астафьев. – Москва, 2007. – 17 с.

36. Ахмади, А. Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / А. Ахмади. – Екатеринбург, 2013. – 19 с.

37. Ахматова, Т.В. Активизация творческой деятельности учащихся в процессе изучения поэзии русского футуризма на эвристической основе : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Т.В. Ахматова. – Москва, 2006. – 19 с.

38. Байгельман, Е., Сердитова, А. Автограф на нотной бумаге (К истории создания трагедии «Владимир Маяковский») / Е. Байгельман, А. Сердитова // Вопросы литературы. – 1983. – № 7. – С. 202-207.

39. Балаклеец, Н.А., Фаритов, В.Т. Поэтика трансгрессии в романе Андрея Белого «Петербург» / Н.А. Балаклеец, В.Т. Фаритов // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 48. – С. 116-130.

40. Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Прогресс, Универс, 1994. – С. 72-130.
41. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Академический Проект, 2008. – 351 с.
42. Белая, Г.А. Авангард как богоборчество / Г.А. Белая // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 115-124.
43. Белова, Д.Н. Орфический дискурс Р.М. Рильке и русских символистов : контактные и типологические связи // Д.Н. Белова // Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. 8 (98). – С. 65-69.
44. Белоусова, Е.Г. Проблема индивидуального стиля Д. Мережковского на материале романа «Петр и Алексей» / Е.Г. Белоусова // Вестник Челябинского университета. – 1996. – № 1. – С. 13-16.
45. Бердникова, О.А. Литература и театр Серебряного века. Общая характеристика / О.А. Бердникова // Русская литература XX века : учеб. пособие : в 2 ч. / под ред. Т.А. Никоновой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ч. 1 : Человек и художественная реальность в литературе 1890-1940-х годов. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2016. – С. 13-16.
46. Бердяев, Н.А. О культуре / Н.А. Бердяев // Бердяев, Н.А. Философия неравенства / Н.А. Бердяев. – Берлин, 1923. – С. 217-230.
47. Бердяев, Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – Москва : Республика, 1993. – С. 19-252.
48. Бердяев, Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н.А. Бердяев. – Москва : Книга, 1991. – 448 с.
49. Бердяев, Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н.А. Бердяев // Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – Москва : Искусство, 1994а. – Т. 1. – С. 37-341.
50. Бердяев, Н.А. Спасение и творчество / Н.А. Бердяев // Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства : В 2 т. – Москва : Искусство, 1994б. – Т.1. – С.343-367.
51. Бердяев, Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Н.А. Бердяев // Бердяев, Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – Москва : Республика, 1994в. – С. 230-316.
52. Бестолков, Д.А. Библейские истоки мировосприятия лирического героя в поэме В.В. Маяковского «Человек» / Д.А. Бестолков // Актуальные проблемы современной науки и образования. Филологические науки : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Т. V. – Уфа, 2010. – С. 99-103.
53. Бестолков, Д.А. Мотив одиночества в поэме В.В. Маяковского «Человек» / Д.А. Бестолков // Наука и образование : материалы VIII Международной научной конференции (1 февраля – 12 марта) : в 4 ч. Ч. 3. – Белово, 2010. – С. 11-14.
54. Бестолков, Д.А. Образ лирического героя в поэме Владимира Маяковского «Человек» / Д.А. Бестолков // Современное образование : реалии, традиции, инновации, перспективы : материалы международной научной конференции. 20 мая 2010 г. – Ульяновск, 2010. – С. 409-411.
55. Бестолков, Д.А. Поэма В.В. Маяковского «Облако в штанах» : к вопросу о святости и святотатстве / Д.А. Бестолков // XIV Державинские чтения. Институт русской филологии : материалы общероссийской научной конференции. Февраль 2009. – Тамбов, 2009. – С. 54-60.
56. Бестолков, Д.А. Поэма В.В. Маяковского «Человек» : жанровые особенности и мифопоэтика / Д.А. Бестолков // Национальный и региональный «Космо-психо-логос» в художественном мире русских писателей XX века. Материалы международной заочной научной конференции. – Елец, 2010. – С. 9-12.
57. Бестолков, Д.А. Творческое наследие В.В. Маяковского в отечественном литературоведении последнего десятилетия : концепции и подходы : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Д.А. Бестолков. – Мичуринск, 2012. – 211 с.

58. Блинова, С.А. Пожар как феномен культуры : исторические и актуальные формы репрезентации : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С.А. Блинова. – Челябинск, 2020. – 22 с.
59. Блискавицкий, А.А. О языке философской прозы Вячеслава Иванова / А.А. Блискавицкий // Вестник славянских культур. – 2012. – № XXVI. – С. 12-20.
60. Блок, А.А. Собрание сочинений : в 6 т. / А.А. Блок. – Т. 4. – Ленинград, 1982. – 462 с.
61. Бойко, С.С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в. : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / С.С. Бойко. – Москва, 2011. – 38 с.
62. Болнова, Е.В. Интерпретация мифа об Орфее и Эвридике в рассказе А.А. Кондратьева «Орфей» / Е.В. Болнова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (1). – С. 344-348.
63. Болнова, Е.В. Мифологическая основа стихотворения Д.С. Мережковского «Царскосельский барельеф» / Е.В. Болнова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 4. – С. 200-204.
64. Болнова, Е.В. Семантика мифа об Орфее и Эвридике в творчестве В.И. Иванова / Е.В. Болнова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2016а. – № 4. – С. 172-176.
65. Болнова, Е.В. Специфика «орфического» мифа в поэзии М. Кузмина / Е.В. Болнова // Вестник Брянского госуниверситета. – 2016б. – № 1. – С. 165-170.
66. Борунов, А.Б., Шерчалова, Е.В. Авторский миф в современном постмодернистском романе / А.Б. Борунов, Е.В. Шерчалова // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 8-20.
67. Бочаров, М.Д. Маяковский и Пастернак / М.Д. Бочаров // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы. – Вып. 5. – Таганрог, 2003. – С. 3-33.
68. Брик, Л.Ю. Из материалов о В.В. Маяковском / Л.Ю. Брик / Подгот. текста и публикация Л.Ф. Кациса // Литературное обозрение. – 1993. – № 6. – С. 59-70.
69. Брик, Л.Ю. Предложение исследователям / Л.Ю. Брик / Послесл. В. Кожина // Вопросы литературы. – 1966. – № 9. – С. 203-209.
70. Бультман, Р. Новый Завет и мифология. Проблема демифологизации новозаветного пространства / Р. Бультман // Бультман, Р. Избранное : Вера и понимание. Том I-II / Р. Бультман / Пер. с нем. – Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – С. 7-41.
71. Бучкина, Е.А. Интерпретация жизненной практики как способ конструирования мифа о творце (на материале мемуаров З. Гиппиус «Живые лица») / Е.А. Бучкина // Культура и текст. – 2008. – № 11. – С. 315-320.
72. Бучкина, Е.А. Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К.Д. Бальмонта / Е.А. Бучкина // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2010. – Вып. 4. – С. 62-64.
73. Быков, Д.Л. Лекции по русской литературе XX века. Том 1 / Д.Л. Быков. – Москва : Эксмо, 2020. – 288 с.
74. Быков, Д.Л. Тринадцатый апостол. Маяковский : Трагедия-буфф в шести действиях / Д.Л. Быков. – 3-е изд. – Москва : Молодая гвардия, 2017. – 827 с.
75. В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая / Сост. Ал. Михайлов, Ст. Лесневский. – Москва, 1984. – 464 с.
76. Вайскопф, М.Я. Маяковский глазами Jakobsona / М.Я. Вайскопф // Известия АН: Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 3. – С. 63-67.
77. Ваксберг, А.И. Пожар сердца. Кого любила Лиля Брик / А.И. Ваксберг. – Москва, 2010. – 163 с.

78. Ванюков, А.И. Германия в созвездии русского символизма (по страницам журнала «Весы» 1904 – 1909 гг.) / А.И. Ванюков // Известия Саратовского университета. Т. 9. Серия Филология. Журналистика. – 2009. – Вып. 4. – С. 55-61.
79. Ванюшкина, С. Г. Пространственные координаты в ранней лирике В.В. Маяковского / С. Г. Ванюшкина // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 8. – С. 99-101.
80. Варакина, Г.В. Античный дионисизм в русской интерпретации начала XX в. / Г.В. Варакина // Известия ВГПУ. – 2009. – № 3. – С. 48-51.
81. Веселовский, А.Н. О легендах, мифах и апокрифах славян / А.Н. Веселовский. – Москва : Вече, 2019. – 384 с.
82. Видеркер, В.В. Метатекст в культуре русского символизма / В.В. Видеркер // Идеи и идеалы. – 2013. – Т. 2. – № 2 (16). – С. 80-85.
83. Видершпан, А.А. Орфический миф в философском сознании XX века / А.А. Видершпан // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – №1 (4). – С. 118-121.
84. Вилесова, М.Л. Дионисийский код в изображении главной героини романа Б.К. Зайцева «Золотой узор» : к проблеме художественной антропологии / М.Л. Вилесова // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 3. – С. 123-128.
85. Владимир Маяковский / Сборник под ред. А.Л. Дымщица, О.В. Цехновицера. – Москва-Ленинград : Изд-во АН СССР, 1940. – 364 с.
86. Волошин, М.А. Театр – сонное видение / М.А. Волошин // Волошин, М.А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии / М.А. Волошин / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова ; коммент. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкина, О.А. Бригадной и др. – Москва : Эллис Лак, 2007. – С. 7-12.
87. Воробьева, Г.К. Несвободная глагольно-именная сочетаемость слов русского языка : лингвокогнитивное и культурологическое исследование : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.02.01 / Г.К. Воробьева. – Москва, 2006. – 40 с.
88. Воскресенская, М.А. Мировидение творцов Серебряного века : Исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX столетий : автореф. дис. ... докт. исторических наук : 07.00.02 / М.А. Воскресенская. – Санкт-Петербург, 2008. – 41 с.
89. Гадиятулаев, Д.М. Мифопоэтическое начало в творчестве М.И. Цветаевой / Д.М. Гадиятулаев // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 1. – С. 285-286.
90. Галиева, М.А. Трансформация фольклорной традиции в русской поэзии начала XX века (С.А. Есенин и В.В. Маяковский) : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.А. Галиева. – Москва, 2016. – 256 с.
91. Геннеп, А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
92. Герасимова, И.Ф. Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914 – 1918 гг. в историко-культурном контексте эпохи : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / И.Ф. Герасимова. – Москва, 2013. – 48 с.
93. Головчинер, В.Е. Два виденческих текста в лирике В. Маяковского конца 1920-х годов (18-я глава поэмы «Хорошо», «Разговор с товарищем Лениным») / В.Е. Головчинер // Вестник ТГПУ. – 2019. – № 1 (198). – С. 27-37.
94. Голубков, М.М. Русская литература XX в. : После раскола : Учебное пособие для вузов / М.М. Голубков. – Москва : Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
95. Гончаров, Б.П. О поэтике Маяковского / Б.П. Гончаров. – Москва : «Знание», 1973. – 63 с.
96. Горб, Б.И. Между демоном Лермонтова и Людогусем Маяковского / Б.И. Горб // Литературоведческий журнал. – 2005. – № 29. – С. 49-106.
97. Горб, Б.И. Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века Владимира Маяковского / Б.И. Горб. – Москва, 2001. – 253 с.

98. Горький, А.М. [О Маяковском] / А.М. Горький // Юшин, П.Ф. Русская советская литературная критика (1917 – 1934) : Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов филол. фак. пед. институтов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Сост. П.Ф. Юшин. – Москва : Просвещение, 1981. – С. 334.
99. Гройс, Б. Дионис на берегах Рейна / Б. Гройс // Ницше, Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., комм. и вступ. ст. А.А. Россиуса. – Москва : Изд-во Ad Marginem, 2001. – С. 714-724.
100. Гроховская, Н.А. Литературные влияния и реминисценции в драматическом замысле А. Блока «Дионис Гиперборейский» / Н.А. Гроховская // Новый филологический вестник. – 2006. – № 2. – С. 62-73.
101. Гусаков, В.Л. «В литературе XX века фигура Владимира Маяковского знаковая...» : последний спецкурс А.М. Абрамова / В.Л. Гусаков // Литературная классика XX века : актуальные подходы : посвящается 100-летию со дня рождения А.М. Абрамова / под ред. Т.А. Никоновой ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2018. – С. 331-338.
102. Давиденко, О.С. Мифотворчество и театральные стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. исторических наук : 07.00.02 / О.С. Давиденко. – Томск, 2010. – 28 с.
103. Давыдов, Т.В. Дионисийское начало в ранней лирике В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук / Т.В. Давыдов. – Москва, 2006. – 165 с.
104. Данилова, Н.А. Живописность дооктябрьской лирики В.В. Маяковского / Н.А. Данилова // Уральский филологический вестник. Серия : Драфт : Молодая наука. – 2014. – № 5. – С. 101-108.
105. Демиденко, Я.С. Відображення філософських ідей Ф. Ніцше у мистецтві авангардизму / Я.С. Демиденко // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2015. – Вип. 8. – С. 113-118.
106. Демченко, Ю.О. Интонационные и кинетические средства передачи эмоциональной информации и их вербальные корреляты (на материале речевого сообщения в поэтическом тексте В.В. Маяковского) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Ю.О. Демченко. – Москва, 2010. – 25 с.
107. Деревцова, Е.Ю. Дионисийское начало в поэтике абсурда : «Царь Эдип» Софокла и трилогия С. Беккета / Е.Ю. Деревцова // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2016. – № 1. – С. 129-136.
108. Диброва, Е.И. Дионисическое и аполлоническое женских портретов в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» / Е.И. Диброва // Rhema. Рема. – 2012. – № 4. – С. 14-24.
109. Дивакова, М.В. Принципы пунктуации и нормы синтаксических построений русского литературного языка первой трети XX века (на материале произведений поэтов и писателей XX века) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / М.В. Дивакова. – Москва, 2006. – 24 с.
110. Драйсави, Х.К.М. Сравнение в поэтическом идиостиле (на материале поэзии С. Есенина и В. Маяковского) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Х.К.М. Драйсави. – Воронеж, 2014. – 24 с.
111. Дубровина, К.Н. Стилистическое использование библеизмов в творчестве В.В. Маяковского / К.Н. Дубровина // Вестник РУДН. Серия : Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2010. – № 3. – С. 103-116.
112. Дувакин, В.Д. Новаторский характер лирики Маяковского / В.Д. Дувакин // Маяковский в школе. Сборник статей / Под ред. В.О. Перцова и В.Ф. Земскова. – Москва : Издательство АПН РСФСР, 1961. – С. 96-141.
113. Дударева, М.А. Апофатика русской словесной культуры конца нового времени : образы смерти : дис. ... докт. культурологии : 24.00.01 / М.А. Дударева. – Иваново, 2021. – 407 с.

114. Дымшиц, А.Л. О Маяковском / А.Л. Дымшиц // Дымшиц, А.Л. Звенья памяти / А.Л. Дымшиц. – Москва, 1968. – С. 11-32.
115. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни / Э. Дюркгейм. – Москва, 2018. – 808 с.
116. Дядичев, В.Н. В.В. Маяковский в жизни и творчестве : Учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / В.Н. Дядичев. – Москва : Русское слово, 2002. – 128 с.
117. Дядичев, В.Н. Маяковский : путь в бессмертие / В.Н. Дядичев // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 7-12.
118. Дядичев, В.Н. Маяковский: через головы поэтов и критиков / В.Н. Дядичев // В.В. Маяковский : pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2006. – С. 7-38.
119. Евстигнеева, Л.А. На пути к Октябрю / Л.А. Евстигнеева // Поэт и социализм. К эстетике В.В. Маяковского. – Москва : «Наука», 1971. – С. 74-109.
120. Ерёмченко, М.В. Мифопоэтика творчества Леонида Андреева. 1908 – 1919 гг. : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.В. Ерёмченко. – Саратов, 2001. – 185 с.
121. Ермакова, Л.Л. Мифологема страдающего бога в «Орестее» Эсхила в переводе Вячеслава Иванова / Л.Л. Ермакова // Studia Litterarum. – 2019. – Т. 4. – № 4. – С. 220-231.
122. Естехина, К.В. «Не надо Орфею сходить к Эвридике» : дихотомия «жизнь-смерть» в цветаевской трактовке античного мифа / К.В. Естехина // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2011. – № 3. – С. 26-30.
123. Жбанков, М.Р. Миф / М.Р. Жбанков // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск : Изд. В.М. Скакун, 1998. – С. 430.
124. Жердев, Е.В. Аполлоническое и дионисийское начала в пластических искусствах / Е.В. Жердев // Вестник МГХПА. – 2019. – № 2. – Часть 1. – С. 11-21.
125. Жерносенко, И. А. Интегративные процессы в современной научной картине мира / И.А. Жерносенко // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 3 (40). – С. 356-360.
126. Жирмунская, Т.А. «За всех расплачусь, за всех расплачусь... » (В. Маяковский) / Т.А. Жирмунская // Жирмунская, Т.А. «Ум ищет Божества» : Библия и русская поэзия XVIII – XX веков / Т.А. Жирмунская. – Москва : Российский писатель, 2006. – С. 351-374.
127. Жирмунская, Т.А. «За всех расплачусь, за всех расплачусь...» / Т.А. Жирмунская // Континент. – 2005. – № 124. – С. 23-29.
128. Житенёв, А.А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.А. Житенёв. – Воронеж, 2004. – 158 с.
129. Житенёв, А.А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг. : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / А.А. Житенёв. – Воронеж, 2012а. – 565 с.
130. Житенёв, А.А. Поэзия неомодернизма : монография / А.А. Житенёв. – Санкт-Петербург : ООО «ИНАПРЕСС», 2012б. – 480 с.
131. Жиц, Ф. Георгий Шенгели. «Маяковский во весь рост» / Ф. Жиц // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 239.
132. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – Москва : Наука, «Восточная литература», 1994. – 428 с.
133. Жулькова, К.А. «2010. 04. 012. Осьминина Е.А. Образы мировой культуры в прозе Д.С. Мережковского. – М.: Поли-экспресс, 2009. – 304 с.» / К.А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение : Реферативный журнал. – 2010. – № 4. – С. 77-83.
134. Жулькова, К.А. «Все эти революции и казни отойдут, искусство же останется» : живописный и архитектурный экфрасис в романе Б.К. Зайцева «Золотой узор» /

- К.А. Жулькова // Человек : Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 3 (38). – С. 91-115.
135. Журбин, А.А. Интертекстуальность творчества Леонида Губанова : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / А.А. Журбин. – Астрахань, 2006. – 20 с.
136. Завадская, А.В. «Эпатажная лексика» в поэзии русских футуристов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А.В. Завадская. – Самара, 2008. – 19 с.
137. Зайнуллина, И.Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / И.Н. Зайнуллина. – Казань, 2004. – 24 с.
138. Зайцева, М.Л. Новое сознание и новый язык : выявление специфики синестетических концепций русского авангарда сквозь призму языковых экспериментов / М.Л. Зайцева // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 6. – С. 74-76.
139. Заугольникова, А.В. Философия мифа Ф.В.Й. Шеллинга / А.В. Заугольникова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 10. – С. 89-94.
140. Зенкин, С. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии / С. Зенкин // Барт, Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Академический Проект, 2008. – С. 5-69.
141. Зенько, А.А. Социальное конструирование аполлонического и дионисийского начал в древнегреческой мифологии / А.А. Зенько // Историческая психология и социология истории. – 2012. – № 1. – С. 62-70.
142. Золотаревская, Е.А. Вопросы периодизации творчества М.А. Волошина как воплощение этапов творческого пути / Е.А. Золотаревская // Вопросы русской литературы. – 2014. – № 29 (86). – С. 88-94.
143. Ибатуллина, Г.М. Аполлоническое и дионисийское в стихотворении М. Цветаевой «Семь холмов – как семь колоколов...» / Г.М. Ибатуллина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020а. – Т. 13. – Вып. 1. – С. 23-27.
144. Ибатуллина, Г.М. Мистерия Диониса в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн» / Г.М. Ибатуллина // Филологический класс. – 2020б. – № 4. – С. 119-130.
145. Ибатуллина, Г.М., Нуриева, В.М. Мифологема Аполлона в поэме М. Цветаевой «Крысолов» / Г.М. Ибатуллина, В.М. Нуриева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11 (77): в 3-х ч. – Ч. 2. – С. 21-23.
146. Ибрагимов, Р.А. Категория времени в поэтике В. Маяковского / Р.А. Ибрагимов // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. – 2015. – № 2 (31). – С. 65-68.
147. Иванов, А.И. Первая мировая война и русская литература 1914 – 1918 гг. : этические и эстетические аспекты : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / А.И. Иванов. – Москва, 2005. – 44 с.
148. Иванов, Вяч. И. Дионис и прадионисийство / Вяч. И. Иванов. – Санкт-Петербург, 1994. – 343 с.
149. Иванов, Вяч. И. Эллинская религия страдающего бога / Вяч. И. Иванов // Символ. – Париж-Москва. – 2014. – № 64. – С. 7-219.
150. Иванова, Е.В. Мифологическое смыслообразование : образ культурного героя : автореф. дис. ... д-ра философ. наук / Е.В. Иванова ; Урал. гос. ун-т им. М. Горького. – Екатеринбург, 2005а. – 49 с.
151. Иванова, Е.В. Мифотворчество XX века : к проблеме определения нового культурного героя / Е.В. Иванова // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2005б. – № 7. – С. 110-114.
152. Иванова, О.Н. «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера / О.Н. Иванова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2007. – № 2. – С. 196-199.
153. Иванюшина, И.Ю. «Медный всадник» Владимира Маяковского / И.Ю. Иванюшина // Вопросы литературы. – 2000. – № 4. – С. 312-326.
154. Иванюшина, И.Ю. «От карнавала к субботнику». Об изменении характера праздничности в творчестве В. Маяковского / И.Ю. Иванюшина // «Человек играющий» в

творчестве Маяковского : Эстетика праздника. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1991. – С. 3-24.

155.Иванюшина, И.Ю. Первая футуристическая / И.Ю. Иванюшина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. Т. 15. – 2015. – № 1. – С. 51-56.

156.Иванюшина, И.Ю. Русский футуризм : идеология, поэтика, прагматика : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / И.Ю. Иванюшина. – Саратов, 2003. – 48 с.

157.Иванюшина, И.Ю. Творчество Маяковского как феномен утопического сознания : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Ю. Иванюшина. – Нижний Новгород, 1992. – 17 с.

158.Идиатуллина, Л.Т. Переводы произведений В. Маяковского на татарский язык (вопросы поэтики) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Л.Т. Идиатуллина. – Казань, 2008. – 24 с.

159.Ирицын, Г.Э. Дионисизм Ф. Ницше как новая культурологическая парадигма / Г.Э. Ирицын // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 2. – С. 110-115.

160.Исаева, А.Н. Мотив слепоты в романе Маргарет Этвуд «Слепой убийца» / А.Н. Исаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 14. – 2021. – Вып. 5. – С. 1408-1412.

161.Исупов, К.Г. Эстетика истории (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К.Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – № 1 (26). – С. 244-246.

162.Йованович, М. Об одном источнике «Облака в штанах» В. Маяковского / М. Йованович // Русская литература. – 1991. – № 4. – С. 119-123.

163.Йожа, Д.З. Метаморфозы Дарьяльского: диалог инициационного и мифологического текстов в эволюции нарциссического героя / Д.З. Йожа // Уральский филологический вестник. Серия : Русская литература XX-XXI веков : направления и течения. – 2016. – №3. – С. 91-107.

164.Калитин, Н.И. «Крик тысячедневных мук» : «Облако в штанах» – «вторая трагедия» Маяковского / Н.И. Калитин // Калитин, Н.И. Слово и время / Н.И. Калитин. – Москва : Советский писатель, 1967. – С. 3-69.

165.Каменский, В. Юность Маяковского / В. Каменский // В.В. Маяковский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2006. – С. 67-112.

166.Капустина, Е.А. Миф о поэте в творчестве Велимира Хлебникова : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Е.А. Капустина. – Барнаул, 2005. – 20 с.

167.Карабчиевский, Ю.А. Воскресение Маяковского / Ю.А. Карабчиевский. – Москва : Советский писатель, 1990. – 224 с.

168.Карпов, А.С. Маяковский-лирик : Кн. для учителя. – Москва : Просвещение, 1988. – 143 с.

169.Карпов, А.С. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов / А.С. Карпов. – Москва : Наука, 1966. – 404 с.

170.Катанян, В.А. Вокруг Маяковского / В.А. Катанян // Вопросы литературы. – 1997. – № 1. – С. 206-253.

171.Катанян, В.А. Лиля Брик. Жизнь / В.В. Катанян. – Москва : «Захаров», 2007. – 288 с.

172.Катанян, В.А. Маяковский : Хроника жизни и деятельности / В.А. Катанян. – Москва : Советский писатель, 1985. – 648 с.

173.Кацис, Л.Ф. Апокалиптика «серебряного века» : Эсхатология в художественном сознании / Л.Ф. Кацис // Человек. – 1995. – № 2. – С. 143-154.

174.Кацис, Л.Ф. Владимир Маяковский : Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л.Ф. Кацис. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 776 с.

175.Кацис, Л.Ф. Владимир Маяковский и русский литературный авангард в интеллектуальном контексте эпохи : дис. ... докт. филологических наук в форме науч. докл. : 10.01.01. – Москва, 2002. – 48 с.

- 176.Кацис, Л.Ф. «...Но слово мчится, подтянув подпруги...» (полемиические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях) / Л.Ф. Кацис // Известия АН : Серия литературы и языка. – 1992. – Т. 51. – № 4. – С. 52-61.
- 177.Кашина, Н.К. Проблема понимания онтологии творчества В. Розановым в контексте русской литературы Серебряного века / Н.К. Кашина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2009. – № 4. – С. 285-288.
- 178.Кессиди, Ф.Х. От мифа к логосу / Ф.Х. Кессиди. – Москва : Мысль, 1972. – 312 с.
- 179.Кибальниченко, С.А. Реализация «основного мифа» Вяч. Иванова в трагедии «Прометей» : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / С.А. Кибальниченко. – Воронеж, 2017. – 181 с.
- 180.Кихней, Л.Г., Вовна, А.В. Преломление «петербургского мифа» в городском тексте романа Андрея Белого «Петербург» / Л.Г. Кихней, А.В. Вовна // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2011. – № 1. – С. 132-139.
- 181.Климакова, Е.В. Мифопоэтические аспекты творчества В.С. Высоцкого : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Е.В. Климакова. – Красноярск, 2011. – 23 с.
- 182.Климов, П.А. Владимир Маяковский и дионисийство / П.А. Климов // Русская литература XX – XXI веков : Проблемы теории и методологии изучения : Материалы Международной науч. конф. (10–11 ноября 2004 г.) / Ред.-сост. С.И. Кормилов. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2004а. – С. 53-56.
- 183.Климов, П.А. Маяковский и Ницше / П.А. Климов // Маяковский в современном мире : Сб. ст. и материалов / Отв. ред. А.С. Карпов, А.Г. Коваленко. – Москва : Изд-во РУДН, 2004б. – С. 70-78.
- 184.Климов, П.А. Мировоззренческие предпосылки поэтики В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / П.А. Климов. – Москва, 2006. – 206 с.
- 185.Ковалева, И.А. Мифотворчество в современной культуре / И.А. Ковалева // Молодой ученый. – 2015. – № 9. – С. 37-40.
- 186.Коваленко, А.Г. Парадокс веры и безверия (о некоторых чертах художественного пространства и времени В.В. Маяковского) / А.Г. Коваленко // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – Москва, 2004. – С. 12-24.
- 187.Ковальчук, Т.Ю. Опыт художественного осмысления мира природы в ранней поэзии Д.С. Мережковского / Т.Ю. Ковальчук // Вестник Челябинского университета. – 2010. – № 4. – С. 97-101.
- 188.Кожевников, Н.Н. Этика Ницше и её значение для современной философии / Н.Н. Кожевников // Вестник СВФУ. Серия «Педагогика. Психология. Философия». – 2019. – № 4 (16). – С. 99-102.
- 189.Кожевникова, Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н.А. Кожевникова. – Москва : «Наука», 1986. – 254 с.
- 190.Козубовская, Г.П. Рубеж XIX–XX веков : миф и мифопоэтика : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2011. – 318 с.
- 191.Колмаков, В.Б. Миф : число и время / В.Б. Колмаков // Вестник Воронежского государственного университета. Серия 1. Гуманитарные науки. – 1997. – № 2. – С. 71-81.
- 192.Колмогорова, Е.Н. Образы разъятого тела в трагедии «Владимир Маяковский» В. Маяковского / Е.Н. Колмогорова // Вестник КемГУ. – 2013. – № 4 (56). – Т. 2. – С. 124-127.
- 193.Колчина, Ж.Н. Художественный мир А.А. Ахматовой : Мифопоэтика. Жизнетворчество. Культура : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Ж.Н. Колчина. – Иваново, 2007. – 19 с.
- 194.Комаров, К.М. Текстуализация телесности в послереволюционных поэмах В.В. Маяковского : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / К.М. Комаров. – Екатеринбург, 2014. – 27 с.
- 195.Кондратов, А.М., Шилик, К.К. Как рождаются мифы XX века / А.М. Кондратов, К.К. Шилик. – Ленинград : Лениздат, 1988. – 176 с.

196. Коржова, И.Н. *Драматургия В.В. Набокова в контексте театральные исканий Серебряного века* : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И.Н. Коржова. – Москва : 2010. – 23 с.
197. Корниенко, С.Ю. «Татьянин сюжет» в поэтической мифологии Марины Цветаевой / С.Ю. Корниенко // *Сибирский филологический журнал*. – 2010. – №1. – С. 48-61.
198. Коровников, В.Г. *Мировая воля по Шопенгауэру и Ницше* [Электронный ресурс] / В.Г. Коровников // *Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Серия : Гуманитарные науки. Вып. 1.* – 2001. – Режим доступа : <https://old.altspu.ru/Journal/vestbspu/2001/gumanit/PDF/korovnikov.pdf> (дата обращения : 17.03.2021).
199. Короткова, Н.С. *Модификации жанра романа в творчестве Л.Е. Улицкой* : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Н.С. Короткова. – Воронеж, 2021. – 193 с.
200. Косорукова, А.А. *Идея божественного в философии нигилизма Ф. Ницше в восприятии В.С. Соловьева, А. Белого, Л. Шестова и А.Ф. Лосева* / А.А. Косорукова // *Научный журнал «Сервис plus»*. – 2019. – Т. 13. – № 4. – С. 103-110.
201. Косяков, Г.В. *Мифопоэтика образа пана в русской культуре XIX – нач. XX вв.* / Г.В. Косяков // *Наука о человеке : гуманитарные исследования*. – 2008. – № 2. – С. 69-73.
202. Котова, М.А. *Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х – 1940-х гг.* : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М.А. Котова. – Москва, 2005. – 26 с.
203. Кошемчук, Т.А. *«Третья жизнь» Вяч. Иванова : история с умолчаниями, оправданиями и обвинениями* / Т.А. Кошемчук // *Крымский архив*. – 2015. – № 2 (17). – С. 128-153.
204. Крехалева, Е.А. *Дуальная модель в музыкальной культуре русского Севера* / Е.А. Крехалева // *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия : Гуманитарные и социальные науки*. – 2013. – № 3. – С. 115-119.
205. Кривонос, В.Ш. *Миф в литературе* / В.Ш. Кривонос // *Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий* / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 123-124.
206. Круглова, Т.С. *Адресованная лирика русского модернизма : поэтологический аспект* : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / Т.С. Круглова. – Москва, 2013. – 480 с.
207. Крылов, В.Н. *Поэтика литературно-критической эссеистики М. Цветаевой и традиции модернистской критики начала XX века* / В.Н. Крылов // *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. – 2017. – Т. 159. – Кн. 1. – С. 77-91.
208. Кудряшова, Т.Б. *Всеединство как возможное основание примирения аполлоно-дионисийской пары противоположностей* / Т.Б. Кудряшова // *Соловьевские исследования*. – 2002. – № 2 (5). – С. 42-57.
209. Кузина, Н.В. *К вопросу о происхождении культа Диониса* / Н.В. Кузина // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2013. – № 4 (1). – С. 252-259.
210. Кузина, Н.В. *Культе Диониса в античных государствах Северного Причерноморья : содержание, общественно-политический аспект, локальная специфика* : автореферат дис. ... канд. исторических наук : 07.00.03 / Н.В. Кузина. – Иваново, 2008. – 24 с.
211. Кулемина, К.В. *Эквивалентность и адекватность в переводах поэтических текстов* : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / К.В. Кулемина. – Пятигорск, 2006. – 17 с.
212. Култышева, О.М. *Поэзия В. Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910 – 1920-х годов* : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / О.М. Култышева. – Москва, 2001. – 293 с.
213. Култышева, О.М. *Творчество В. Маяковского во взаимодействии с литературным процессом 1910 – 1920-х годов* : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / О.М. Култышева. – Москва, 2007. – 39 с.
214. Кульшарипова, С.Р. *Маяковский в английских и французских переводах* : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.20 / С.Р. Кульшарипова. – Уфа, 2015. – 28 с.

215. Кумичев, И.В., Гильманов, В.Х. Рок-искусство и дионисийство / И.В. Кумичев, В.Х. Гильманов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – Вып. 8. – С. 84-89.
216. Купченко, Т.А. Условная драма 1920-1950-х годов (Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Т.А. Купченко. – Москва, 2005. – 36 с.
217. Кушелев, В.А. Дионисийское и аполлоновское истолкование искусства и человека / В.А. Кушелев // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 6 (41). – С. 163-170.
218. Кушнер, Б. Владимир Маяковский / Б. Кушнер // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 513-516.
219. Ладохина, О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / О.Ф. Ладохина. – Архангельск, 2009. – 25 с.
220. Лазанская, Е.А. Первая мировая война в общественном восприятии 1916–1918 годов (И.А. Бунин, «Последняя весна», «Последняя осень», «Окаянные дни») / Е.А. Лазанская // Тема войны в литературе XX века. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг. – Воронеж : ВГУ, 2005. – С. 36-42.
221. Лайне, Н.А. «Была до дерзости смела...» (Н.Я. Абрамович о М.А. Лохвицкой) / Н.А. Лайне // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2019. – Т. 19. – Вып. 3. – С. 336-340.
222. Левидов, М. Сборник «Стрелец» / М. Левидов // В.В. Маяковский : pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2006. – С. 245-251.
223. Леви-Строс, К. Мифологии. В 4-х тт. Том 1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – 406 с.
224. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – Москва : Наука, 1985. – 536 с.
225. Лейбель, Е.В. Поэзия Фридриха Ницше (образы и мифотворчество) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.03 / Е.В. Лейбель. – Санкт-Петербург, 2006. – 24 с.
226. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра : Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
227. Лейдерман, Н.Л. Трагедия невостребованной любви (поэма В. Маяковского «Облако в штанах») / Н.Л. Лейдерман // Филологический класс. – 2006. – № 16. – С. 64-69.
228. Лесных, Н.В. Де- и ремифологизации истории в пьесе М. Угарова «Зеленые щеки апреля» / Н.В. Лесных // Память литературы и память культуры : механизмы, функции, репрезентации : материалы Всероссийской научной конференции (Воронеж, 16-17 апреля 2009 г.) / Под ред. А.А. Житенёва ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Изд-во Воронежского государственного университета, 2009. – С. 111-118.
229. Лисина, Е.А. Диалектика культуры : Дионис, Аполлон, Сократ / Е.А. Лисина // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 1 (39). – С. 15-17.
230. Лисовская, Г.К. Идеи философии Фридриха Ницше в творчестве Каллистрата Жакова / Г.К. Лисовская // International Journal of Humanities and Natural Sciences. – 2016. – № 2. – С. 72-76.
231. Литературный процесс и судьбы цивилизации XX века : / Под ред. А.Б. Удодова. – Воронеж : Воронежский государственный педагогический университет, 2002. – 139 с.
232. Лица : Биографический альманах. 2. – Москва ; Санкт-Петербург : Феникс : Atheneum, 1993. – 480 с.

233. Лобанова, М.В. Функции поэтических ассоциаций в раннем творчестве В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.В. Лобанова. – Москва, 2007. – 201 с.
234. Лобовиков, В.О. Диалектический и исторический материализм как формальная аксиология дионисийского типа (алгебра формальной аксиологии как математическая модель идентичности «диалектического» и «исторического материализма») / В.О. Лобовиков // Дискурс-Пи. – 2005. – Т. 5. – № 1. – С. 155-158.
235. Лозовая, Л.В. Эстетика русского футуризма / Л.В. Лозовая : автореф. дис. ... канд. философских наук : 09.00.04. – Санкт-Петербург, 2007. – 19 с.
236. Локша, А.В. Лунарно-соляная символика философско-эстетических воззрений Вяч. Иванова / А.В. Локша // Транспортное дело России. – 2006. – № 11-II. – С. 43-45.
237. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – Москва : Правда, 1990. – С. 393-599.
238. Лосев, А.Ф. Дионис / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира : Энциклопедия. Электронное издание / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : 2008. – С. 314-316.
239. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Ленинград : Изд-во «Просвещение», 1972. – 271 с.
240. Лотман, Ю.М., Минц, З.Г., Мелетинский, Е.М. Литература и мифы / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С.А. Токарев. – Москва, 2008. – С. 593-599.
241. Лю, Инь. Дионисийское и аполлоническое начала в романе Е.А. Нагродской «Гнев Диониса» / Лю Инь // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2014. – №1. – С. 180-188.
242. Магаротто, Л. Ницше и поэзия Маяковского / Л. Магаротто. – Париж, *Revue des études slaves*, 1995. – С. 675-684.
243. Макарова, И.А. Христианские мотивы в творчестве Маяковского / И.А. Макарова // Русская литература. – 1993. – № 3. – С. 154-171.
244. Максименко, Л.А. Космология в культуре : философско-антропологическое осмысление : автореф. дис. ... докт. философских наук : 09.00.13 / Л.А. Максименко. – Омск, 2011. – 42 с.
245. Максимов, Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) / Д.Е. Максимов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сборник III (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та ; вып. 459) / Отв. ред. З.Г. Минц. – Тарту, 1979. – С. 3-33.
246. Маляева, Т.А. Поэма В.В. Маяковского «Про это» : история создания. Поэтика. Критика : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Т.А. Маляева. – Москва, 2014. – 23 с.
247. Манькова, А.О. Способы манифестации предметного мира Японии в русской поэзии рубежа XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / О.А. Манькова. – Москва, 2015. – 20 с.
248. Мариупольская, Т.Г. С.В. Рахманинов и его учителя – Н.С. Зверев и А.И. Зилоти / Т.Г. Мариупольская // Преподаватель XXI век. – 2019. – №2-1. – С. 220-228.
249. Маркасов, М.Ю. Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.Ю. Маркасов. – Барнаул, 2003. – 207 с.
250. Мароши, В.В. Дионисийские мотивы в литературной неомифологии авиатора / В.В. Мароши // Культура и текст. – 2005. – № 8. – С. 16-33.
251. Мароши, В.В. Цыганский «вакхический» миф в русской литературе XIX в. и неодионисийский миф Вяч. Иванова / В.В. Мароши // Культура и текст. – 2019. – № 2 (37). – С. 54-78.

- 252.Маршалова, И.О. Мифопоэтика образов в циклах «Разлука» Марины Цветаевой и «После разлуки» Андрея Белого / И.О. Маршалова // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 3. – С. 116-126.
- 253.Матросова, Е.С. Агитационно-рекламная функционализация послеоктябрьского творчества В.В. Маяковского в свете его житнетворчества и жизнестроения : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.С. Матросова. – Иваново, 2014. – 26 с.
- 254.Маяковский в современном мире [Электронный ресурс] : сб. ст. и материалов / Ред. А.С. Карпов. – Москва : Изд-во РУДН, 2004. – Режим доступа : [http://xn—90ax2c.xn—p1ai/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_555734/]. – Дата обращения: 30.01.2019.
- 255.Маяковский в школе. Сборник статей / Под ред. В.О. Перцова и В.Ф. Земскова. – Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1961. – 704 с.
- 256.Маяковский В.В. : pro et contra антология. Т.1. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РГХА, 2006. – 1072 с.
- 257.Маяковский В.В. : pro et contra, антология. Т.2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РГХА, 2013. – 839 с.
- 258.Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы и сообщения. – Москва : «Наука», 1964. – 424 с.
- 259.Медведева, К.А. Проблема нового человека в творчестве А. Блока и В. Маяковского : Традиции и новаторство. / К.А. Медведева. – Владивосток : Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1989. – С. 176-207.
- 260.Мелетинский, Е.М. Мифологическое мышление. Категории мифов / Е.М. Мелетинский // Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2000. – С. 24-31.
- 261.Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. / Е.М. Мелетинский. – Москва : 1976. – 293 с.
- 262.Мережковский, Д.С. Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского / Д.С. Мережковский. – Москва : Т-во И.Д. Сытина, 1914. – Т. 13 : Не мир, но меч : К будущей критике христианства. – 168 с.
- 263.Метченко, А. Слово о Маяковском / А. Метченко // Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. Т I. / Сост. Ал. Михайлова ; Вступ. ст. А. Метченко ; Прим. А. Ушакова. – Москва : Правда, 1987. – С. 5-20.
- 264.Метченко, А.И. Главное направление / А.И. Метченко // О литературно-художественных течениях XX века. – Москва : Изд-во МГУ, 1966. – С. 5-38.
- 265.Метченко, А.И. Путь к Октябрю / А.И. Метченко // Маяковский в школе. Сборник статей / Под ред. В.О. Перцова и В.Ф. Земскова. – Москва: Издательство АПН РСФСР, 1961. – С. 31-95.
- 266.Метченко, А.И. Ранний Маяковский / А.И. Метченко // Владимир Маяковский. Сборник под ред. А.Л. Дымщица, О.В. Цехновицера. – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1940. – С. 9-68.
- 267.Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – Санкт-Петербург : «Искусство–СПБ», 2004. – С. 59-96.
- 268.Мирская, Л.А., Пигулевский, В.О. Контркультурный эрос в рок-музыке / Л.А. Мирская, В.О. Пигулевский // Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4. – С. 78-83.
- 269.Михайлов, А.А. Жизнь Маяковского : «Я свое земное не дожил» / А.А. Михайлов. – Москва, 2001. – 142 с.
- 270.Михайлов, А.А. Маяковский / А.А. Михайлов. – Москва : Мол. гвардия, 1988. – 558 с.
- 271.Можейко, М.А. Мифология / М.А. Можейко // Новейший философский словарь / Сост. АА. Грицанов. – Минск : Изд-во В.М. Скаун, 1998. – С. 431-434.

- 272.Моисеева, А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков : формирование ролевого героя нового типа : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / А.А. Моисеева. – Пермь, 2007. – 19 с.
- 273.Мокин, Б.И., Мокина, Н.В. «Дионисический дух» в интерпретации Ф. Ницше и Ф. Сологуба / Б.И. Мокин, Н.В. Мокина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2016. – Т. 16. – Вып. 4. – С. 393-398.
- 274.Мокина, Н.В. Очерк Цветаевой «Пленный дух» как «текст-миф» / Н.В. Мокина // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – Вып. 1. – С. 33-42.
- 275.Морева, Ю.С. Диалог Белого и Рыжего клоунов как ключ к пониманию сборника В. Маяковского «Простое как мычание» / Ю.С. Морева // Новый филологический вестник. – 2016. – № 1 (36). – С. 108-118.
- 276.Морева, Ю.С. Поэтика трансформации авторской книги стихов (на материале творчества русских поэтов первой трети XX века) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.08 / Ю.С. Морева. – Москва, 2021. – 38 с.
- 277.Мурашов, А.Н. Проблема неоклассицизма в русской поэзии 10-20-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / А.Н. Мурашов. – Москва, 2004. – 20 с.
- 278.Мусинова, Н.Е. В.Я. Брюсов в поиске новых художественных форм / Н.Е. Мусинова // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2010. – № 3. – С. 57-63.
- 279.Мущенко Е.Г., Бердникова О.А. «Антропологический ренессанс» рубежа XIX – XX веков. 1890-1921 годы / Е.Г. Мущенко, О.А. Бердникова // Русская литература XX века : учеб. пособие : в 2 ч. / под ред. Т.А. Никоновой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ч. 1 : Человек и художественная реальность в литературе 1890-1940-х годов. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2016. – С. 8-12.
- 280.Мущенко, Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX – XX веков : монография / Е.Г. Мущенко. – 2-е изд. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2008. – 192 с.
- 281.Мущенко, Е.Г. Русская литература XX века. Введение / Е.Г. Мущенко // Русская литература XX века : Учебное пособие. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999. – С. 8-13.
- 282.Мущенко, Е.Г. Человек и мир в искусстве эпохи рубежа. 1880–1916 / Е.Г. Мущенко // Русская литература XX века : Учебное пособие. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999. – С. 14-21.
- 283.Найдыш, В.М. Философия мифологии : XIX – начало XXI века / В.М. Найдыш. – Москва : Альфа-М, 2004. – 544 с.
- 284.Налегач, Н.В. Символика аметистов в поэзии И. Анненского / Н.В. Налегач // Филологический класс. – 2012. – № 2 (28). – С. 51-54.
- 285.Наумов, Е.И. Семинарий по Маяковскому / Е.И. Наумов. – Ленинград : Учпедгиз, 1955. – 288 с.
- 286.Никонова, Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900–1930-х годов : проективная модель и художественная практика : Монография / Т.А. Никонова ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – 232 с.
- 287.Никонова, Т.А. А.М. Абрамов как русский советский ученый и педагог : судьба, темы, наследие / Т.А. Никонова // Литературная классика XX века : актуальные подходы : посвящается 100-летию со дня рождения А.М. Абрамова / под ред. Т.А. Никоновой ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2018. – С. 8-16.
- 288.Никонова, Т.А. К проблеме периодизации русской литературы XX века : историческая и художественная реальности / Т.А. Никонова // XX век как литературная эпоха : сборник статей. – Воронеж : НАУКА–ЮНИПРЕСС, 2011. – С. 5-17.

- 289.Никонова, Т.А., Фролова, А.В. Поэзия 1920 – 1930-х годов / Т.А. Никонова, А.В. Фролова // Русская литература XX века : учеб. пособие : в 2 ч. / под ред. Т.А. Никоновой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ч. 1 : Человек и художественная реальность в литературе 1890-1940-х годов. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2016. – С. 267-284.
- 290.Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше, Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., комм. и вступ. ст. А.А. Россиуса. – Москва : Изд-во Ad Marginem, 2001. – С. 47-216.
- 291.Ницше, Ф. Сочинения : В 2 т. / Ф. Ницше / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна; пер. с нем. – Москва : Наука, 1990. – Т. 1. – 829 с.
- 292.Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – Москва : Мартин, 2014. – 303 с.
- 293.Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. научный редактор и составитель А.А. Грицанов. – Минск : Современный литератор, 2007. – 816 с.
- 294.Новикова, М.Л. Остраннение как основа образной языковой семантики и структуры художественного текста (на материале произведений русских писателей) : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.02.01 / М.Л. Новикова. – Москва, 2006. – 40 с.
- 295.Новикова, М.М. Искусство как текст культуры / М.М. Новикова // Интерактивная наука. – 2020. – № 6 (52). – С. 27-30.
- 296.Ожегов, С.И. Словарь русского языка: Ок. 53 000 слов / С.И. Ожегов ; Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – Москва : ООО «Издательство Оникс» : ООО «Издательство “Мир и Образование”», 2005. – 1200 с.
- 297.Октябрьская, О.С. Формирование и развитие жанровой системы в русской детской литературе 1920-50-х годов : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / О.С. Октябрьская. – Москва, 2017. – 38 с.
- 298.Осаченко, Ю. С. Методологические априори теоретической мифологии : между Сциллой демифологизма и Харибдой ремифологизма / Ю.С. Осаченко // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2011. – № 342. – С. 62-67.
- 299.Осинцева, Н.В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан / Н.В. Осинцева // Общество : философия, история, культура. – 2020. – № 5 (73). – С. 108-111.
- 300.Осипова, Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века / Н.О. Осипова // Наука о литературе в XX веке : история, методология, литературный процесс. – 2001. – № 1. – С. 161-180.
- 301.Осмнина, Е.В. Творение мифа и интерпретация культурного героя : Розанов и Пушкин : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Е.В. Осмнина. – Кострома, 2005. – 24 с.
- 302.Основные направления в мировой литературе XX века / Автор-составитель Т.Г. Струкова. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2003. – 559 с.
- 303.Отто, В.Ф. Дионис. Миф и культ / В.Ф. Отто. – Москва, 2016. – 201 с.
- 304.Память литературы и память культуры : механизмы, функции, репрезентации : материалы Всероссийской научной конференции (Воронеж, 16-17 апреля 2009 г.) / под ред. А.А. Житенёва ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательство Воронежского государственного университета, 2009. – 184 с.
- 305.Паперный, З. Поэтический образ у Маяковского [Электронный ресурс] / З. Паперный. – Москва, 1961. – Режим доступа : [http://xn—90ax2c.xn—p1ai/catalog/000199_000009_005464977/]. Дата обращения : 23.06.2018.
- 306.Пашков, А.В. Звуковая организация поэтической речи В.В. Маяковского. Силлаботонический стих : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / А.В. Пашков. – Москва, 2006. – 22 с.
- 307.Перепечина, А.С., Матюшова, М.П. Фридрих Ницше и Кнут Гамсун : аполлонийское и дионисийское в творчестве / А.С. Перепечина, М.П. Матюшова // «Гуманитарный вестник» МГТУ им. Н.Э. Баумана. – 2019. – № 3 (77). – С. 1-19.
- 308.Перцов, В.О. Маяковский. Жизнь и творчество / В.О. Перцов. – Москва : Советский писатель, 1954. – 448 с.

- 309.Перцов, В.О. Маяковский. Жизнь и творчество. 1925–1930 / В.О. Перцов. – Москва : Изд-во «Наука», 1972. – 384 с.
- 310.Петрова, Н.А. Литература в неантропоцентрическую эпоху : Опыт О. Мандельштама / Н.А. Петрова. – Пермь, 2001. – 311 с.
- 311.Петросов, К.Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» / К.Г. Петросов // Вопросы литературы. – 1987. – № 8. – С. 121-145.
- 312.Петросов, К.Г. Поэтический мир Маяковского / К.Г. Петросов // Вопросы литературы. – 1980. – № 4. – С. 238-244.
- 313.Петросов, К.Г. Творчество В.В. Маяковского (о русской поэтической традиции и новаторстве) / К.Г. Петросов. – Москва, 1985. – 150 с.
- 314.Печоров, Г.М. Маяковский и XXI век : этический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве / Г.М. Печоров. – Москва, 2003. – 143 с.
- 315.Пицкель, Ф.Н. Маяковский : художественное постижение мира. Эпос. Лирика. Творческое своеобразие. Эволюция метода и стиля / Ф.Н. Пицкель. – Москва : «Наука», 1979. – 408 с.
- 316.Погребная, Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова : способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / Я.В. Погребная. – Ставрополь, 2006. – 644 с.
- 317.Покотыло, М.В. В.В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.В. Покотыло. – Ставрополь, 2008. – 19 с.
- 318.Полехина, М.М. Русская поэзия первой трети XX века : художественная космогония (М. Цветаева и В. Маяковский) : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / М.М. Полехина. – Москва, 2001. – 442 с.
- 319.Полонский В.В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX века : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01; 10.01.08 / В.В. Полонский. – Москва, 2008. – 383 с.
- 320.Полтаробатько, Е.Д. Природа и культура в русском постсимволизме: телесный код в поэзии М. Зенкевича / Е.Д. Полтаробатько // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2008. – № 3. – С. 11-16.
- 321.Пономарев, Е.Р. Типология советского путешествия : «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920-1930-х годов : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / Е.Р. Пономарев. – Санкт-Петербург, 2014. – 51 с.
- 322.Попова, Л.В. Интерпретация «демонического» в философии и эстетике Серебряного века / Л.В. Попова // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 2. – С. 268-272.
- 323.Попонова, Ю.Р. Поэтическая идеология В.В. Маяковского : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Ю.Р. Попонова. – Саратов, 2009. – 24 с.
- 324.Пороль, О.А. О семантике пространственно-временной символики в творчестве Вяч. Иванова / О.А. Пороль // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 12-19.
- 325.Пороль, П.В. Китай в рецепции поэтов Серебряного века (поэтика и эстетика) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / П.В. Пороль. – Москва, 2020. – 25 с.
- 326.Постнов, В.А. Художественный образ как концепт воплощения проблем времени в искусстве Серебряного века : автореф. дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 / В.А. Постнов. – Нижний Новгород, 2010. – 33 с.
- 327.Поэт и социализм. К эстетике В.В. Маяковского. – Москва : Изд-во «Наука», 1971. – 422 с.
- 328.Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
- 329.Приходько, И.С. Мифопоэтика А. Блока : историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам / И.С. Приходько. – Владимир : Владимир. гос. пед. ун-т, 1994. – 134 с.

- 330.Пронина, Т.Д. Перформативная стратегия «Оды Бетховену» О.Э. Мандельштама // Т.Д. Пронина // Новый филологический вестник. – 2014. – № 3 (30). – С. 96-104.
- 331.Пулаки, П. Переводы произведений В.В. Маяковского и М.А. Шолохова в Иране : проблемы интерпретации : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / П. Пулаки. – Москва, 2020. – 32 с.
- 332.Пьянзина, В.А. Авторский миф в современной русской литературе / В.А. Пьянзина // Universum : филология и искусствоведение. – 2019. – № 8 (65). – С. 1-4.
- 333.Пьяных, М.Ф. «Я пророк будущего человечества» : Трагедия «Владимир Маяковский» / М.Ф. Пьяных. – Нева. – 1993. – № 7. – С. 237-253.
- 334.Пьяных, М.Ф. Богоборец с сердцем Христа : 100 лет со дня рождения В.В. Маяковского / М.Ф. Пьяных // Свободная мысль. – 1993. – № 5. – С. 45-52.
- 335.Пьяных, М.Ф. Маяковский Владимир Владимирович / М.Ф. Пьяных // Русские писатели : XX век : Биобиблиограф. словарь : В 2 ч. / Под ред. Н.Н. Скатова. – Москва : Просвещение, 1998. – Ч. 2. – С. 36-42.
- 336.Пьяных, М.Ф. Мой Маяковский / М.Ф. Пьяных // Вечерняя средняя школа. – 1991. – № 4. – С. 47-50.
- 337.Пятигорский, А.М. Мифологические размышления : Лекции по феноменологии мифа / А.М. Пятигорский. – Москва, 1996. – 121 с.
- 338.Реальный словарь классических древностей / авт.-сост. Ф. Любкер ; Под редакцией членов Общества классической филологии и педагогики Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского, В. Канского, М. Куторги и П. Никитина. – Санкт-Петербург, 1885. – 1552 с.
- 339.Ремезова, И.И. Н.К. Бонецкая. Русский Ницше и пути постнищевского христианства / И.И. Ремезова // Вестник культурологии. – 2017. – № 3 (82). – С. 32-35.
- 340.Рогачева, Н.А. Русская лирика рубежа XIX – XX веков : поэтика запаха : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / Н.А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011. – 53 с.
- 341.Роготнев, И.Ю. Мадонны, кумиры и трупы в поэтической мифологии А.С. Пушкина / И.Ю. Роготнев // Филологические заметки. – 2018. – Т. 2. – № 16. – С. 14-28.
- 342.Розанов, В.В. Сочинения в двух томах / В.В. Розанов. – Москва : Изд-во «Правда», 1990. – Т. 2. Уединённое. – 712 с.
- 343.Розанов, И. Литературные репутации / И. Розанов. – Москва : Советский писатель, 1990. – 465 с.
- 344.Руднева, Е.Г. «Нужно понять все многообразие образов великого символа чаши» (Н.К. Рерих) / Е.Г. Руднева // Новый филологический вестник. – 2017. – № 1 (40). – С. 68-83.
- 345.Рылова, О.Н. Русская античность в отечественной литературе : к проблеме культурного диалога / О.Н. Рылова. – Вестник ТГПУ. – 2010. – № 5 (95). – С. 100-106.
- 346.Рябиничева, Д.В. Жанр плакатного лозунга и рекламы в творчестве Владимира Маяковского 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01; 10.01.10 / Д.В. Рябиничева. – Москва, 2017. – 19 с.
- 347.Савинков, С.В. Женщина как экзотический субъект и как объект экзотического переживания в русской литературе и культуре начала XX века / С.В. Савинков // Филологические записки. Вып. 27. – Воронеж : Воронежский университет, 2008. – С. 52-65.
- 348.Сакович, А.Г. Библиейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или мистерия-буфф в действии / А.Г. Сакович // Библия в культуре и искусстве : Материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1995» / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. – Москва : Изд-во Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1996. – Вып. XXVIII. – С. 326-330.
- 349.Салмина, И.Ю. История формирования идей философии космизма в русской культуре : автореф. дис. ... канд. философских наук : 09.00.03 / И.Ю. Салмина. – Мурманск, 2005. – 24 с.
- 350.Сарнов, Б.М. Маяковский. Самоубийство / Б.М. Сарнов. – Москва, 2007. – 239 с.

- 351.Сарычев, В.А. «Дионис Гиперборейский» А. Блока : эстетическая стратегия неосуществленного замысла / В.А. Сарычев // Вестник РУДН. Серия : Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Т. 24. – №1. – С. 7-15.
- 352.Сарычев, В.А. Маяковский : нравственные искания / В.А. Сарычев. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1984. – 204 с.
- 353.Сарычев, В.А. Феномен русского модернизма. Религия. Эстетика. Творчество жизни [Электронный ресурс] : монография / В.А. Сарычев. – 2-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2018. – 704 с.
- 354.Северская, О.И. Поэтический театр : от Мандельштама к метареалистам / О.И. Северская // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2019. – № 6-2. – С. 241-254.
- 355.Селиванов, Ю.Б. Художественно-философская проблематика части и целого в пьесе Н. Эрзмана «Самоубийца» / Ю.Б. Селиванов // Вестник Бурятского государственного университета. – 2008. – № 10. – С. 185-194.
- 356.Семенова, Е.С. Библизм как средство речевого воздействия : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Е.С. Семенова. – Тверь, 2003. – 19 с.
- 357.Сербин, П.К. Изучение творчества Владимира Маяковского. Пособие для учителей / П.К. Сербин. – Киев : Изд-во «Радянська школа», 1976. – 200 с.
- 358.Сидельникова, Т.Н. Поэт и читатель в творчестве В.В. Маяковского. Учебное пособие / Т.Н. Сидельникова, Калининский государственный университет. – Калинин, 1981. – 84 с.
- 359.Синеокая, Ю.В. Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX – начало XXI веков) : автореферат дис. ... докт. философских наук : 09.00.03 / Ю.В. Синеокая. – Москва, 2009. – 55 с.
- 360.Сичинава, Ю.Н. Особенности проявления языковой личности в окказиональном словотворчестве (на материале текстов В. Маяковского и И. Северянина) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Ю.Н. Сичинава. – Краснодар, 2007. – 24 с.
- 361.Скляр, Д.Н. Творчество В.В. Маяковского : Лирический герой ранней поэзии : Библейские мотивы и образы / Д.Н. Скляр // Русская литература : XX век : Справочные материалы : Книга для учащихся старших классов / Сост. Л.А. Смирнова. – Москва : Просвещение, 1995. – С. 178-190.
- 362.Скокова, Д.С. Пространство и поэт в эстетике М.А. Волошина : стихотворение «Дом поэта» / Д.С. Скокова // Филология и человек. – 2015. – № 2. – С. 116-123.
- 363.Скорятин, В.И. Тайна гибели Владимира Маяковского. Новая версия трагических событий, основанная на последних находках в секретных архивах / В.И. Скорятин. – Москва, 2009. – 386 с.
- 364.Скрипка, Т.В. Концепция человека в дореволюционном творчестве В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Т.В. Скрипка. – Таганрог, 2004. – 225 с.
- 365.Скуратовский, В.Л. На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) / В.Л. Скуратовский // Маяковский и современность / Отв. ред. А.М. Ушаков. – Москва : Наука, 1985. – С. 178-191.
- 366.Славина, В.А. Проблема идеала в русской литературе, критике, публицистике первой половины XX века : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01; 10.01.10 / В.А. Славина. – Москва, 2005. – 44 с.
- 367.Слотердайт, П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше / П. Слотердайт // Ницше, Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., комм. и вступ. ст. А.А. Россиуса. – Москва : Изд-во Ad Marginem, 2001. – С. 545-713.
- 368.Сочивко, Е.Д. Ремифологизация в культуре XX века и роль мифологического мышления в литературе / Е.Д. Сочивко // МНИЖ. – 2013. – № 5-3 (12). – С. 12-14.
- 369.Спивак, Р.С. Русская философская лирика : 1910–е годы : И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский : Учеб. пособие / Р.С. Спивак. – 2-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2005. – 408 с.

- 370.Спивак, Р.С. А. Блок. Философская лирика 1910-х годов. Учебное пособие по спецкурсу / Р.С. Спивак. – Пермь, 1978. – 112 с.
- 371.Спиридонова (Евстигнеева), Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л.А. Спиридонова (Евстигнеева). – Москва : «Наука», 1977. – 303 с.
- 372.Спиридонова, И.А., Абрамова О.Г. Метафора «Пожар сердца» в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» / И.А. Спиридонова, О.Г. Абрамова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. – № 3 (40). – С. 88-91.
- 373.Спирова, Э.М. Антропоцентрический смысл эстетической теории Ф. Ницше / Э.М. Спирова // Философская школа. – 2018. – № 6. – С. 41-46.
- 374.Ставицкий, А.В. Миф и исходные параметры его структурирования / А.В. Ставицкий // Вопросы психолингвистики. – 2019. – № 3 (41). – С. 174-185.
- 375.Становкин, П.А. Обращение как регулятивная структура интертекстуального типа в лирике О.Э. Мандельштама / П.А. Становкин // Вестник ТГПУ. – 2012. – № 1 (116). – С. 249-254.
- 376.Степанова, А.А. Аполлоническое / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Евгения Замятина «Мы» / А.А. Степанова // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 3. – С. 181-191.
- 377.Степанова, А.А. Бунт дионисийского как реакция на «совершенный миропорядок»: антиутопия Льва Лунца и утопия Герберта Уэллса / А.А. Степанова // Уральский филологический вестник. – 2013. – № 2. – С. 62-72.
- 378.Степихова, Н.В. Функциональные и контекстуальные особенности обращений в лирическом тексте (на материале русской поэзии 1-ой трети XX века) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Н.В. Степихова. – Санкт-Петербург, 2009. – 27 с.
- 379.Столяров, М. Миф / М. Столяров // Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов : В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. – Т. 1. – Москва ; Ленинград : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – С. 404-406.
- 380.Сузи, В.Н. «Исус» А. Блока в пушкинской перспективе / В.Н. Сузи // Проблемы исторической поэтики. – 2005. – № 7. – С. 470-490.
- 381.Суслопарова, Г.Д. Типология утопического мышления в литературе Серебряного века (символизм, футуризм, новокрестьянская поэзия) : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Г.Д. Суслопарова. – Москва, 2012. – 212 с.
- 382.Суханова, И.А. Оппозиция сквозных образов ласточки и летучей мыши в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» / И.А. Суханова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – № 4. – С. 185-190.
- 383.Сычева, С.Г. В.И. Иванов, А.Ф. Лосев и М.С. Альтман : учитель и ученики / С.Г. Сычева // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 1 (9). – С. 110-115.
- 384.Сычева, С.Г. Платон и Вячеслав Иванов : мифология и символизм / С.Г. Сычева // Известия Томского политехнического университета. – 2011. – Т. 319. – № 6. – С. 99-101.
- 385.Сяо, Ань. Идеиные связи театра, рождённого из духа танца, с книгой Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» / Ань Сяо // E-Scio. – 2020. – № 7 (46). – С. 138-152.
- 386.Тарановский, К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
- 387.Тарасова, Т.Н. Мифологическая школа / Т.Н. Тарасова // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск : Изд-во В.М. Скакун, 1998. – С. 430-431.
- 388.Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III / Отв. ред. З.Г. Минц. – Тарту, 1979. – 168 с.
- 389.Творчество В.В. Маяковского : Традиции и новаторство. Научные труды / Отв. ред. А.А. Ивлев. – Рига : ЛУ, 1993. – Т. 582 (11). – 185 с.

390. Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века : Новые задачи и пути исследования / Ред. А.П. Зименков, В.Н. Терехина, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008. – 800 с.
391. Телегин, С.М. Словарь мифологических терминов : Учеб. пособие. / С.М. Телегин. – Москва : Изд-во УРАО, 2004. – 100 с.
392. Терехина, В.Н. Владимир Маяковский и «искусство улиц» / В.Н. Терехина // Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института. – 2019. – № 4. – С. 35-39.
393. Терехина, В.Н. От желтой кофты до красного Лефа : Маяковский среди художников / В.Н. Терехина. – Санкт-Петербург : «Родник», 2018. – 608 с. : ил.
394. Терехина, В.Н. Пушкинские аллюзии в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» / В.Н. Терехина // Парадигма : философско-культурологический альманах. – 2016. – № 24. – С. 83-90.
395. Терехина, В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века : генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / В.Н. Терехина. – Москва, 2006. – 32 с.
396. Терехина, В.Н., Михаленко, Н.В. «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве» : по итогам международной научной конференции / В.Н. Терехина, Н.В. Михаленко // Филологический класс. – 2018. – № 4 (54). – С. 153-156.
397. Тернова, Т.А. «Чтобы на первый крик: – Товарищ! – оборачивалась земля». В.В. Маяковский / Т.А. Тернова // Русская литература XX века : учеб. пособие : в 2 ч. / под ред. Т.А. Никоновой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ч. 1 : Человек и художественная реальность в литературе 1890-1940-х годов. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2016а. – С. 267-284.
398. Тернова, Т.А. Богоборчество или веростроительство : мировоззренческие основания литературы авангарда футуристической линии развития / Т.А. Тернова // XX век как литературная эпоха : сборник статей. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011б. – С. 56-65.
399. Тернова, Т.А. История и практика русского имажинизма : дис. ... канд. филологических наук / Т.А. Тернова. – Воронеж, 2000. – 215 с.
400. Тернова, Т.А. Неоромантизм в раннем творчестве В. Маяковского / Т.А. Тернова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2011а. – № 7. – С. 57-64.
401. Тернова, Т.А. Русский футуризм. Поэтическая программа, персоналии / Т.А. Тернова // Русская литература XX века : учеб. пособие : в 2 ч. / под ред. Т.А. Никоновой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ч. 1 : Человек и художественная реальность в литературе 1890-1940-х годов. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2016б. – С. 97-110.
402. Тернова, Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в. : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / Т.А. Тернова. – Воронеж, 2012. – 524 с.
403. Тернова, Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в. / Т.А. Тернова. – Воронеж : АО «Воронежская областная типография», 2018. – 440 с.
404. Титаренко, С.А. Н.А. Бердяев : творчество – откровение человека // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. – Общественные науки. Приложение. – 2005. – № 6. – С. 3-12.
405. Титаренко, С.Д. «Ритмическая магия» «Медного всадника» А.С. Пушкина в поэтике Вяч. Иванова и символистов (от эйдоса звука – к стратегиям текстуальности) / С.Д. Титаренко // Культура и текст. – 2015. – № 3 (21). – С. 104-122.
406. Титаренко, С.Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм / С.Д. Титаренко // Серебряный век : философско-эстетические и художественные искания. – Кемерово, 1996. – 134 с.
407. Титаренко, С.Д. Мифопоэтическое начало в книге стихов Вячеслава Иванова «Нежная тайна. Лепта» : символика лунного мира / С.Д. Титаренко // Культура и текст. – 2014. – № 1 (16). – С. 54-67.

408. Титаренко, С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) / С.Д. Титаренко. – Культура и текст. – 2017. – № 3 (30). – С. 54-73.
409. Титаренко, С.Д. Феноменология чтения и проблема понимания : Вяч. Иванов в эстетическом сознании М. Волошина и А. Блока в 1900-е годы / С.Д. Титаренко // Соловьёвские исследования. – 2016. – Вып. 4 (52). – С. 14-35.
410. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – Москва : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
411. Топоров, В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» / В.Н. Топоров. – Trento : Edizioni di Michael Yevzlin, 1990. – 328 с.
412. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды / В.Н. Топоров. – Санкт-Петербург : «Искусство–СПб», 2003. – 616 с.
413. Топоров, В.Н. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты) / В.Н. Топоров // Поэзия и живопись : Сб. тр. памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 408.
414. Троцкий, Л.Д. Футуризм / Л.Д. Троцкий // В.В. Маяковский : pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2006. – С. 797-821.
415. Тынянов, Ю. Промежуток (о поэзии) / Ю. Тынянов // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 86-100.
416. Тырышкина, Е.В., Маматов, Г.М. Функционирование мифологического сюжета «Орфей в аду» в творчестве Б. Поплавского 1930-х годов / Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов // Филология и человек. – 2020. – № 3. – С. 74-86.
417. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.
418. Тюрина, И.И. Дионисизм в русском эстетическом осознании (к постановке проблемы) / И.И. Тюрина // Вестник ТГПУ. Серия : Гуманитарные науки (Филология). – 1999. – № 6 (15). – С. 22-26.
419. Тюрина, И.И. Дионисийская концепция любви и смерти в сборнике Вяч. Иванова «*Cor ardens*» / И.И. Тюрина // Культура и текст. – 1997а. – № 2. – С. 55-62.
420. Тюрина, И.И. Мотив небесного || земного во второй книге лирики Вяч. Иванова «Прозрачность» / И.И. Тюрина // Культура и текст. – 1998. – № 3. – С. 148-158.
421. Тюрина, И.И. Тема поэта и поэзии в сборнике Вяч. Иванова «Прозрачность». Мифопоэтический аспект / И.И. Тюрина // Вестник ТГПУ. – 1997б. – Вып. 1. – С. 64-69.
422. Ушаков, А.М. Маяковский – вчера и сегодня (вместо предисловия) / А.М. Ушаков // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века : новые задачи и пути исследования. – Москва, 2008. – С. 35-36.
423. Фадеева, И.В. Культурно-исторический контекст лирических поэм В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / И.В. Фадеева. – Астрахань, 2006. – 178 с.
424. Фаритов, В.Т. Идея вечного возвращения и нигилизм в лирике Ф. Сологуба : *sanguine et aqua* / В.Т. Фаритов // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 3. – С. 96-108.
425. Фаустов, А.А. Человек и судьба как тема русской культуры : начала / А.А. Фаустов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия 1. Гуманитарные науки. – 1997. – № 1. – С. 3-20.
426. Федотова, Н.Ф. Мифопоэтика русского символизма и примитивизм / Н.Ф. Федотова // Вестник Чувашского университета. – 2010. – № 2. – С. 269-275.

427. Федотова, С.В. Поэтология Вячеслава Иванова в контексте художественно-антропологических исканий русского модернизма : дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01 / С.В. Федотова. – Тамбов, 2013. – 343 с.
428. Фетисова, Е.Э. О программных и латентных организациях неоакмеизма / Е.Э. Фетисова // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2016. – № 5. – С. 45-59.
429. Фетисова, Е.Э. Третий «Цех поэтов» : традиции и новаторство / Е.Э. Фетисова // Вестник культурологии. – 2013. – № 3 (66). – С. 45-61.
430. Филиппов, Г.В. Природа и цивилизация в творчестве В. Маяковского / Г.В. Филиппов // Филиппов Г.В. Русская советская философская поэзия : Человек и природа. / Г.В. Филиппов. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 102-125.
431. Философский словарь / Под ред. М.М. Розенталя. – Изд. 3-е. – Москва : Издательство политической литературы, 1975. – 496 с.
432. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – Москва, 1998. – 253 с.
433. Хайрулин, Т.П. Проблема генеалогии музыкальной образности в стихотворениях В. Кривулина 1970-х гг. / Т.П. Хайрулин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – Вып. 10. – С. 66-70.
434. Ханзен-Лёве, О.А. Интермедальность в русской культуре : От символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. – Москва : РГГУ, 2016. – 450 с. (Серия : «Россика / Русистика / Россиеведение», IV).
435. Ханзен-Лёве, О.А. Русский формализм : методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / О.А. Ханзен-Лёве / Пер. с нем. С.А. Ромашко. – Москва : Языки русской культуры, 2001. – 672 с. – (Studia philologica).
436. Ханнанова, Д.Ш. «Свой» и «Чужой» миры в лирике В.В. Маяковского / Д.Ш. Ханнанова // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия Гуманитарные науки. – 2012а. – № 2. – С. 123-131.
437. Ханнанова, Д.Ш. Картина мира В.В. Маяковского : «Мир живых» и «Мир мёртвых» / Д.Ш. Ханнанова // Вестн. Псковского гос. ун-та. Серия : Социально-гуманитарные науки. – 2012б. – № 1. – С. 36-40.
438. Ханнанова, Д.Ш. Роль мотива еды при раскрытии оппозиции «свое/чужое» в лирике В.В. Маяковского 20-х годов / Д.Ш. Ханнанова // Известия ВГПУ. – 2011. – № 10. – С. 126-129.
439. Харджиев, Н.И. От Маяковского до Крученых : Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – Москва : Гилея, 2006. — 557 с.
440. Хатямова, М.А. Искусство как должное в романе Е. Замятина «Мы» / М.А. Хатямова // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог. – 2006. – № 8. – С. 7-26.
441. Ходасевич, В. Декольтированная лошадь / В. Ходасевич // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 248-255.
442. Цветаева, М. Сочинения [сост. Г.В. Иванов] / М. Цветаева. – Москва : Вече, 2000. – 704 с.
443. Цветаева, М. Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак / М. Цветаева // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 651-673.
444. Циань, У. Образы города «Петербург» А. Белого под узором современного мифа / У Циань // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 16. – С. 67-69.
445. Цуканов, Е.А., Цуканова, И.В. Дионис и Аполлон : проблема примогенитурности греческих богов в творчестве Ницше и её исторические последствия / Е.А. Цуканов, И.В. Цуканова // Исторические, философские, политические и юридические науки,

культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 6 (80) : в 2-ч ч. – Ч. 1. – С. 184-186.

446.Черникова, Г.Ф. Поэтика русского верлибра второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Г.Ф. Черникова. – Астрахань, 2005. – 20 с.

447.Черных, Н.Д. Лексическая структура поэтического языка литераторов Серебряного века : опыт сопоставления : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Н.Д. Черных. – Самара, 2005. – 24 с.

448.Чернышева, А.В. Философия культуры русского символизма : «новое религиозное сознание» и «плюро-дуо-монизм» / А.В. Чернышева // Вестник Волгоградского университета. Серия 7, Философия. – 2011. – № 3 (15). – С. 15-22.

449.Чернышева, О.В. Творчество раннего В. Маяковского в контексте русского авангарда : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / О.В. Чернышева. – Магнитогорск, 2003. – 207 с.

450.Чернякова, М.А. Концептосфера В. Маяковского : аксиологические доминанты автора и лирического героя : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / М.А. Чернякова. – Магнитогорск, 2008. – 202 с.

451.Чиндин, И.В. Поэзия мифа Вяч. Иванова и творчество мифа Д. Андреева / И.В. Чиндин // Философская антропология. – 2019. – Т. 5. – № 1. – С. 62-80.

452.Чистоткина, Е.С. Мифологические основы культурософской эстетики Вяч. Иванова / Е.С. Чистоткина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2009. – № 52. – С. 81-84.

453.Чичерин, А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика / А.В. Чичерин. – Москва : «Худож. лит.», 1977. – 445 с.

454.Чо, Кю Юн. Становление и развитие поэтики изобразительности в послеоктябрьском творчестве В. Маяковского : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Чо Кю Юн. – Москва, 2011. – 28 с.

455.Чужак, Н. Тринадцатый апостол / Н. Чужак // В.В. Маяковский : pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2006. – С. 461-471.

456.Чуковский, К.И. Ахматова и Маяковский / К.И. Чуковский // А.А. Ахматова : Pro et contra : Антология / Сост., вступ. ст., примеч. С.А. Коваленко. – Санкт-Петербург : РХГИ, 2001. – С. 893-900.

457.Чун, Чжиин. Поэтический антропоцентризм в лиро-эпосе В. Маяковского 1910-х годов : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Чун Чжиин. – Москва, 2019. – 174 с.

458.Чупахина, Т.И. Творчество А.Н. Скрябина в музыкальной культуре конца XIX – начала XX веков / Т.И. Чупахина // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 4 (16). – С. 10-13.

459.Шабалова, И.О. Проблемы восприятия французами русской культуры на материале отечественной поэзии XIX-XX веков : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И.О. Шабалова. – Москва, 2018. – 28 с.

460.Шайтанов, И. Триада современной компаративистики : глобализация — интертекст — диалог культур / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 130-137.

461.Шалков, Д.Ю. «Обыкновенное евангелие» «тринадцатого апостола» : библейская символика в поэме В.В. Маяковского «Облако в штанах» / Д.Ю. Шалков // Русская словесность. – 2008а. – № 4. – С. 30-39.

462.Шалков, Д.Ю. Библейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912 – 1918 годов : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Д.Ю. Шалков. – Ростов-на-Дону, 2008б. – 230 с.

463.Шевченко, Е.С. Балаган как «резонансное пространство» и культурный код футуризма // Память литературы и память культуры : механизмы, функции, репрезентации : материалы Всероссийской научной конференции (Воронеж, 16-17 апреля 2009 г.) / под ред. А.А. Житенёва ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательство Воронежского государственного университета, 2009. – С. 9-20.

464. Шевченко, Е.С. О функциях балагана в шутовской драме Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» / Е.С. Шевченко // Вестник ТГУ. – 2008. – Вып. 5 (61). – С. 284-289.
465. Шевченко, Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Е.С. Шевченко. – Самара, 2010. – 39 с.
466. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1966. – 273 с.
467. Шенгели, Г. Маяковский во весь рост / Г. Шенгели // В.В. Маяковский : pro et contra, антология. Т. 2. / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : РХГА, 2013. – С. 187-238.
468. Шинкарова, Н.В. Мифопоэтика рассказов А.А. Кондратьева : сквозные архетипические мотивы и образы (сборники «Белый козел», «Улыбка Ашеры») : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Н.В. Шинкарова. – Ульяновск, 2008. – 19 с.
469. Шкловский, В.Б. Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» / В.Б. Шкловский // Шкловский, В.Б. Собрание сочинений. Т. 1. Революция [сост. и автор вступ. статьи Илья Калинин] / В.Б. Шкловский. – Москва : «НЛО», 2019а. – С. 133-135.
470. Шкловский, В.Б. О поэзии и заумном языке / В.Б. Шкловский // Шкловский, В.Б. Собрание сочинений. Т. 1. Революция [сост. и автор вступ. статьи Илья Калинин] / В.Б. Шкловский. – Москва : «НЛО», 2019б. – С. 136-147.
471. Шкловский, В.Б. Предпосылки футуризма / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Собрание сочинений. Т. 1. Революция [сост. и автор вступ. статьи Илья Калинин] / В.Б. Шкловский. – Москва : «НЛО», 2019в. – С. 128-132.
472. Шлигерская, Е.В. Концепция мифа в литературно-критическом наследии М. Волошина / Е.В. Шлигерская // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). – Київ, 2005. – Випуск 1. – С. 199-203.
473. Штайн, К.Э., Петренко, Д.И. Синкретичные явления в поэзии А. Блока / К.Э. Штайн, Д.И. Петренко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2016. – № 1 (33). – С. 72-78.
474. Шугайло, И.В., Вежлева, Э.К. Грани бессознательного опыта как прелюдия творчества / И.В. Шугайло, Э.К. Вежлева // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2012. – № 2 (12). – С. 94-108.
475. Элиаде, М. Дионис, или возвращённое блаженство / М. Элиаде // История веры и религиозных идей. – Москва : Критерий, 2001. – Т. I. От каменного века до элевсинских мистерий. – С. 325-339.
476. Элиаде, М. Избранные сочинения : Миф о вечном возвращении ; Образы и символы ; Священное и мирское / М. Элиаде / Перев. с фр. – Москва : Ладомир, 2000. – 414 с.
477. Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде. – Москва – Санкт-Петербург : «Университетская книга», 1999. – 356 с.
478. Юдин, К.А. Как «оседлать тигра» в «мире руин»? Барон Юлиус Эвола и «дионисийский аполлонизм» как идейно-интеллектуальная стратегия / К.А. Юдин // Вестник Ивановского государственного университета. – 2017. – Вып. 2 (17). Философия. – С. 39-52.
479. Юрасова, Н.Г. Некоторые особенности пространственной организации художественного мира В.В. Маяковского / Н.Г. Юрасова // Вестник ННГУ. – 2007. – № 5. – С. 207-211.
480. Юрасова, Н.Г. Пространство и время в художественном мире В.В. Маяковского : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Н.Г. Юрасова. – Нижний Новгород, 2008. – 229 с.
481. Юрасова, Н.Г. Соотношение архаического, христианского и карнавального хронотопов в художественном мире Маяковского / Н.Г. Юрасова // Маяковский в современном мире : Сб. ст. и материалов / Отв. ред. А.С. Карпов, А.Г. Коваленко. – Москва : Изд-во РУДН, 2004. – С. 159-163.

482.Якобсон, Р. Будетлянин науки : Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Р. Якобсон / Составление, подготовка текста, вступительные статьи и комментарии Бенгта Янгфельдта. – Москва : Гилея, 2012. – 306 с.

483.Якобсон, Р.О. О поколении, растратившем своих поэтов / Р.О. Якобсон // Якобсон, Р., Святополк-Мирский, Д. Смерть Владимира Маяковского / Р. Якобсон, Д. Святополк-Мирский. – The Hague, Paris : Mouton, 1975. – С. 8-34.

484.Якобсон, Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р.О. Якобсон // Якобсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – Москва : Прогресс, 1987. – С. 145-180.

485.Янгфельдт, Б. Любовь – это сердце всего. В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915 – 1930 : Репринт / Б. Янгфельдт. – Москва : «Книга», 1991. – 287 с.