

Флейта

Позвоночник

И.К.А.



Владимир Маяковский

ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК

Вначале поэма называлась "Стихи ей". Отдельной книгой вышла в феврале 1916 года. Все дореволюционные издания содержали цензурные изъятия. Купюры были восстановлены только в сборнике "Все сочиненное Владимиром Маяковским" (т.1-2, 1919), где поэма была напечатана под названием "Флейта позвоночника".

*"За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подземлю стихами наполненный череп."*

Содержание

#1	0005
Владимир Маяковский ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК	0005
Контекст словесно-изобразительного комплекса заглавия поэмы В. Маяковского "Флейта- позвоночник"	0021

Владимир Маяковский ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК



Пролог

*За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пеще-
ре,
как чашу вина в застольной здра-
вице,
подъемлю стихами наполненный
череп.*

Все чаще думаю -
не поставит ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

1

Версты улиц взмахами шагов
мну.
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

Буре веселья улицы узки.
Праздник нарядных черпал и чер-
пал.

Думаю.
Мысли, крови сгустки,
больные и запекшиеся, лезут из
черепа.

Мне,
чудотворцу всего, что праздни-
чно,
самому на праздник выйти не с
кем.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову вымозжу каменным Нев-
ским!
Вот я богохулил.
Орал, что бога нет,
а бог такую из пекловых глубин,
что перед ней гора заволнуется и
дрогнет,
вывел и велел:
люби!
Бог доволен.
Под небом в круче
измученный человек одичал и вы-
мер.
Бог потирает ладони ручек.
Думает бог:
погоди, Владимир!
Это ему, ему же,

чтоб не догадался, кто ты,
выдумалось дать тебе настояще-
го мужа
и на рояль положить человечьи
ноты.
Если вдруг подкрасться к двери
спаленной,
перекрестить над вами стёганье
одеялово,
знаю -
запахнет шерстью паленной,
и серой издымится мясо дьявола.
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший
ювелир.
В карты бы играть!
В вино
выполоскать горло сердцу изохан-
ному.

Не надо тебя!
Не хочу!
Все равно
я знаю,
я скоро сдохну.

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.
Жди моего визита.
Я аккуратный,
не замедлю ни на день.
Слушай,
всевышний инквизитор!
Рот зажму.
Крик ни один им
не выпущу из искусанных губ я.
Привяжи меня к кометам, как к
хвостам
лошадиным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья.
Или вот что:
когда душа моя выселится,
выйдет на суд твой,
выхмурясь тупенько,
ты,
Млечный Путь перекинув висели-

цей,
возьми и вздерни меня, преступника.

Делай что хочешь.

Хочешь, четвертуй.

Я сам тебе, праведный, руки вымою.

Только -

слышишь! -

убери проклятую ту,
которую сделал моей любимой!

Версты улиц взмахами шагов
мну.

Куда я денусь, этот ад тая!

Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

2

И небо,

в дымах забывшее, что голубо,
и тучи, ободранные беженцы точно,
но,

вызарю в мою последнюю любовь,
яркую, как румянец у чахоточно-го.

Радостью покрою рев
скопа
забывших о доме и уюте.
Люди,
слушайте!
Вылезьте из окопов.
После довоюете.
Даже если,
от крови качающийся, как Бахус,
пьяный бой идет -
слова любви и тогда не ветхи.
Милые немцы!
Я знаю,
на губах у вас
гётевская Гретхен.
Француз,
улыбаясь, на штыке мрет,
с улыбкой разбивается подстре-
ленный авиатор,
если вспомнят
в поцелуе рот
твой, Травиата.

Но мне не до розовой мякоти,
которую столетия выжуют.
Сегодня к новым ногам лягте!
Тебя пою,
накрашенную,

рыжую.

Может быть, от дней этих,
жутких, как штыков остря,
когда столетия выбелят бороду,
останемся только
ты
и я,
бросающийся за тобой от города
к городу.

Будешь за море отдана,
спрячешься у ночи в норе -
я в тебя вцелую сквозь туманы
Лондона
огненные губы фонарей.

В зное пустыни вытянешь караваны,
где львы начеку,-
тебе
под пылью, ветром рваной,
положу Сахарой горящую щеку.
Улыбку в губы вложишь,
смотришь -
тореадор хорош как!
И вдруг я
ревность метну в ложи

мрущим глазом быка.

*Вынесешь на мост шаг рассеян-
ный -
думать,
хорошо внизу бы.
Это я
под мостом разлился Сеной,
зову,
скалю гнилые зубы.
С другим зажгешь в огне рысаков
Стрелку или Сокольников.*

*Это я, взобравшись туда высоко,
луной томлю, ждущий и голень-
кий.
Сильный,
понадоблюсь им я -
велят:
себя на войне убей!
Последним будет
твое имя,
запекшееся на выдранной ядром
губе.*

*Короной кончу?
Святой Еленой?
Буре жизни оседлав валы,*

я - равный кандидат
и на царя вселенной,
и на
кандалы.

Быть царем назначено мне -
твое личико
на солнечном золоте моих монет
велю народу:
вычекань!

А там,
где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет река
торги,-
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелю во мраке каторги.
Слушайте ж, забывшие, что небо
голубо,
выщетинившиеся,
звери точно!
Это, может быть,
последняя в мире любовь
вызарилась румянцем чахоточно-
го.

3

Забуду год, день, число.

Запрусь одинокий с листом бума-
ги я.

Творишь, просветленных страда-
нием слов
нечеловечья магия!

Сегодня, только вошел к вам,
почувствовал -
в доме неладно.
Ты что-то таила в шелковом
платье,
и ширился в воздухе запах ладана.
Рада?

Холодное
"очень".

Смятеньем разбита разума огра-
да.
Я отчаянье громозжу, горящ и ли-
хорадочен.

Послушай,
все равно
не спрячешь трупа.
Страшное слово на голову лавь!
Все равно
твой каждый мускул
как в рупор
трубит:
умерла, умерла, умерла!

Нет,
ответь.
Не лги!
(Как я такой уйду назад?)

Ямами двух могил
вырылись в лице твоём глаза.

Могилы глубятся.
Нету дна там.
Кажется,
рухну с помоста дней.
Я душу над пропастью натянул
канатом,
жонглируя словами, закачался
над ней.

Знаю,
любовь его износила уже.
Скуку угадываю по стольким при-
знакам.
Вымолоди себя в моей душе.
Празднику тела сердце визна-
комь.

Знаю,
каждый за женщину платит.
Ничего,

если пока
тебя вместо шика парижских
платьев
одену в дым табака.
Любовь мою,
как апостол во время оно,
по тысяче тысяч разнесу дорог.
Тебе в веках уготована корона,
а в короне слова мои -
радугой судорог.

Как слоны стопудовыми играми
завершали победу Пиррову,
Я поступью гения мозг твой вы-
громил.
Напрасно.
Тебя не вырву.

Радуйся,
радуйся,
ты доконала!
Теперь
такая тоска,
что только б добежать до кана-
ла
и голову сунуть воде в оскал.

Губы дала.

Как ты груба ими.
Прикоснулся и остыл.
Будто целую покаянными губами
в холодных скалах высеченный
монастырь.
Захлопали
двери.
Вошел он,
весельем улиц орошен.
Я
как надвое раскололся в вопле,
Крикнул ему:
"Хорошо!
Уйду!
Хорошо!
Твоя останется.
Тряпок нашей ей,
робкие крылья в шелках зажирели
б.
Смотри, не уплыла б.
Камнем на шее
навесь жене жемчуга ожерелий!"

Ох, эта
ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже
сам.
От плача моего и хохота

морда комнаты выкосилась ужа-
сом.

И видением вставал унесенный
от тебя лик,
глазами вызарила ты на ковре
его,
будто вымечтал какой-то новый
Бялик
ослепительную царицу Сиона ев-
реева.

В муке
перед той, которую отдал,
коленипреклоненный выник.
Король Альберт,
все города
отдавший,
рядом со мной задаренный име-
нинник.

Вызолачивайтесь в солнце, цветы
и травы!
Весеньтесь жизни всех стихий!
Я хочу одной отравы -
пить и пить стихи.

Сердце обокравшая,

*всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не
придумаю.*

*В праздник красьте сегодняшнее
число.*

*Творись,
распятью равная магия.
Видите -
гвоздями слов
прибит к бумаге я.*

Контекст словесно-изобразительного комплекса заглавия поэмы В. Маяковского "Флейта-позвоночник"

Об отдельном издании поэмы В. Маяковского "Флейта-позвоночник", осуществлённом автором в 1919 году, Н. Харджиев свидетельствует: "Особый интерес представляет обнаруженное мною /... / рукописное "издание" поэмы "Флейта-позвоночник". Уникальная рукописная книга, датированная 21 ноября 1919 года, с тонким мастерством "разрисована" Маяковским: обложка и четыре иллюстрации (акварель)" [Харджиев, Тренин, с. 24]. Подробно описывается и оформление обложки:

"Текст титульного листа написан Маяковским (кистью): *"Флейта позвоночника. Соч. Маяковского. Посвящается Л.Ю. Брик. Переписала Л.Ю. Брик. Разрисовал Маяковский"*. Вверху титульного листа автограф: *"Написал эту книгу я. Вл. Маяковский. 21. XI. 19 г."* (частное



собрание, Москва). Размер 24x16 (обложка), 23x14,5 (иллюстрации)" [Харджиев, Тренин, с. 309]. Сделанный на обложке рисунок И. Правдина описывает следующим образом: "/... / в правом нижнем углу обложки условное изображение поэта — профиль в цилиндре, — извлекающего звуки из своего опрокинутого, вытянутого по диагонали тела с подчёркнутой линией позвоночника" [Правдина, с. 215]. Её комментарий к рисунку включает в себя и отсылку к строчкам Бальмонта:

*Играть на скрипке людских рыда-
ний,
На тайной флейте своих же бо-
лей,
И быть воздушным, как миг сви-
даний,
И нежным-нежным, как цвет
магнолий, —*

и указание на более ранние тексты самого Маяковского — трагедию "Владимир Маяковский":

*Ищите жирных в домах-скорлу-
пах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри
флейте, —*

и стихотворение "А вы могли бы?": "Трубка позвоночника ассоциируется с формой инструмента, так же как в стихотворении 1913 года с ним ассоциировались водосточные трубы /... /" [Правдина, с. 215-216]. В поиске возможных прототипов образа "флейты-позвоночника" исследовательница приводит и сцену из "Гамлета":

"Входят флейтчики.

Г а м л е т : А, флейты! Подайте мне одну из них. (Берет флейту. Гильденштерну.) ... Не угодно ли сыграть что-нибудь на флейте?

Г и л ь д е н ш т е р н. Я не умею, принц.

Г а м л е т. Прошу вас ...

Г и л ь д е н ш т е р н. Поверьте, я не умею.

Г а м л е т. Сделайте одолжение.

Г и л ь д е н ш т е р н. Но я не знаю, как взяться за неё, принц.

Г а м л е т. Это так же легко, как лгать. Пусть пальцы и клапаны управляют отверстиями, дайте инструменту дыхание из ваших уст — и он заговорит красноречивейшей музыкой. Смотрите, вот как надо это делать.

Г и л ь д е н ш т е р н. Я не владею искусством извлекать гармонию.

Г а м л е т. Видишь ли, какую ничтожную вещь ты из меня делаешь? Ты хочешь играть на мне, ты хочешь проникнуть в тайны моего сердца, ты хочешь испытать меня от низшей до высочайшей ноты. Вот в этом маленьком инструменте много гармонии, прекрасный голос — и ты не можешь заставить говорить его. Чёрт возьми, думаешь ты, что на мне лег-

че играть, чем на флейте?.." [Шекспир В. Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. III. СПб. Изд. Брокгауз — Ефрон, 1902, с. 113-114 (перевод А. Кронеберга). Цит. по: Правдина, с. 216-217].

Попробуем расширить и дополнить этот комментарий. Прежде всего сделаем некоторые уточнения относительно самого рисунка. В традиции кубистической живописи Маяковский изображает себя — героя поэмы — в перевёрнутой позе: стоя на руках; опираясь ладонями о землю и повернувшись в профиль к зрителю, он дует (или приготовился дуть) в самого себя как в полую трубку. Из круглого отверстия позвоночника-трубки то ли свешивается галстук (шейный платок), то ли льётся кровь (в стихотворении 1913 г. "От усталости" есть образ, близкий к нарисованному на обложке. Тема крови соединяется с темами музыкального произведения — "песни" — и "рога" как духового инструмента в следующем фрагменте:

*В богадельнях идущих веков,
может быть, мать мне сыщется;
бросил я ей окровавленный пес-*

нями рог.)

Предположение о том, что из тела льётся кровь, вполне согласуется со страдальческим выражением на лице героя (здесь можно вспомнить фрагмент из пролога трагедии "Владимир Маяковский":

*а у облачка
гримаска на морщинке ротика ...)*

Благодаря сделанной над рисунком надписи трубка тела (позвоночника) воспринимается именно как флейта, а не дудка, свирель, гобой ("Заиграет вечер на гобоях ржавых", "Несколько слов о моей маме", цикл "Я", 1913) или какой-либо другой инструмент.

В целом вся опрокинутая поза человека может быть понята и как поза клоуна, выступающего перед публикой (вспомним о "рыжем парике" героя в "А всё-таки", 1914; ср. также его самохарактеристику: "А если сегодня мне, грубому гунну, // кривляться перед вами не захочется ..." — из стихотворения 1913 г. "Нате!"); в этом случае к рисунку на обложке можно отнести следующие слова героя трагедии из её первого действия:

*Милостивые государи,
хотите —
сейчас перед вами будет танце-
вать
замечательный поэт?*

Туловище человека изображено так схематично, все линии тела редуцированы до такой степени, что одновременно с метафорой "флейта позвоночника", стоящей в качестве заглавия непосредственно над рисунком, в сознании читателя, разглядывающего эту обложку, возникает "обратная" метафора "человек — флейта". Такое понимание рисунка, иллюстрирующего заглавие и предваряющего текст поэмы, возвращает нас к теории "дионисического" искусства, которую Ф. Ницше развивал в своей работе "Рождение трагедии из духа музыки" (1871): "В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. /... / Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается

здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого" (*курсив наш* — **Ф. И.**) [Ницше, с. 61]. Человек на рисунке Маяковского соответствует описанному образцу "дионисического" искусства: это и "художник", музыкант-исполнитель, и сама флейта, и игра на ней. Обращение к ницшевской антитезе аполлонического и дионисического начал в искусстве оправдано прежде всего тем, что "непластическое искусство музыки" Ницше связывает именно с Дионисом. Доказательством того, что наше предположение о "дионисической" природе изображённого на обложке поэмы Маяковского человека-флейты верно, является параллелизм отдельных мест этого произведения и некоторых характеристик художника дионисического типа в работе "Рождение трагедии из духа музыки". Так, в первой главе "Флейты" есть фрагмент:

*В карты б играть!
В вино
выполоскать горло сердцу изохан-
ному, —*

созвучный положению о том, что "художест-

ственный мир опьянения" отражает важнейшую особенность искусства дионисического типа. Когда Ницше описывает ситуацию возникновения дионисической эмоции: "Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъёме коих субъективное исчезает до полного самозабвения" [Ницше, с. 60], — мы узнаём в его описании основные темы и мотивы — напиток-отрава, весеннее оживление природы — одной из финальных строф поэмы "Флейта-позвоночник":

*Вызолачивайтесь в солнце, цветы
и травы!
Весньтесь, жизни всех стихий!
Я хочу одной отравы —
пить и пить стихи.*

"Дионисический художник опьянения" [Ницше, с. 62], живущий в мире празднеств: их центр "лежал в неограниченной половой разнузданности, волны которой захлёстывали каждый семейный очаг с его достопочтен-

ными узаконениями" [Ницше, с. 63], — угадывается и в любовных желаниях героя Маяковского в третьей главе:

*Вымолоди себя в моей душе.
Празднику тела сердце визна-
комь, —
и в его начальном выступлении:
Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.*

Самый же музыкальный выбор героя: "Я сегодня буду играть на флейте" (расширяя его контекст, к "ноктюрну на флейте водосточных труб" добавим также "мою песню в чулке ажурном у кофеен" из второго стихотворения цикла "Я" "Несколько слов о моей маме", 1913) — может быть понят в контексте того, что Ницше говорит о "музыкальном зеркале мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грёзе и выражающей эту последнюю в поэзии. Мелодия, таким образом, есть первое и общее |.../

Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом всё снова и снова /... /" [Ницше, с. 75-76]. Справедливость этих слов по отношению к Маяковскому очевидна: после "игры на флейте" последуют музыкальные вставки (нотные записи аргентинского танго, барабанной дроби, речитатива заупокойной молитвы) в тексте поэмы "Война и мир". В том же музыкальном контексте находятся и фрагменты поэмы "Человек" (молитвенный распев в прологе: "слышу // твоё, земля: // 'Ныне отпускаеши!'", "Барабанит заря ...", "голос // мягко сойдёт на низы", "Траля-ля, дзин-дза, // тра-ля-ля, дзин-дза ...", и в "Последнем" снова мелодический строй молитвы: "Тысячью церквей // подо мной // затянул // и тянет мир: // "Со святыми упокой!") По аналогии с тем, что Ницше говорит о передаче музыкальных впечатлений в образах "сцены у ручья" или "весёлой сходки поселян": "Этот процесс разряжения музыки в образы /... /" [Ницше, с. 77], — можно сказать, что у Маяковского в лирике и поэмах 1913-1916 гг. происходит "разряжение поэтических образов в музыку".

А.Ф. Лосев, следуя ницшевской антитезе

Аполлона и Диониса, также говорил о "двух основных типах мироощущения", разделяя созерцание и действие, зрительные и слуховые "устремлённости сознания", понятие и волю, оптимизм и пессимизм [Лосев 1995, с. 624-625]. Исследуя мифологию Аполлона и называя убитых им, в особую группу А.Ф. Лосев выделяет тех, кто состязался с Аполлоном в искусстве. И "самым замечательным мифом в этом смысле" он считает миф о сатире Марсии, главное содержание которого состоит в том, что "фригийский силен, или сатир, Марсий, сын Эагра, поднял однажды ту флейту, которую бросила Афина Паллада, пробовавшая на ней играть, но испугавшаяся своих раздутых щёк при игре. /... / Марсий стал учиться играть на флейте и быстро достиг успехов. Это побудило его вступить в состязание с Аполлоном, который был известен как выдающийся игрок на кифаре. Когда судьи этого спора высказались за Аполлона, то последний содрал с Марсия кожу и повесил её в той пещере, откуда берёт своё начало река, получившая с тех пор наименование Марсия" [Лосев 1996, с. 455]. В этом мифе очевидной

становится противоположность кифары Аполлона и флейты Марсия: "Кифара Аполлона — это символ олимпийской, героической и специально-эпической поэзии и музыки. Достаточно прочесть начало первой пифийской победной оды (эпиникия) Пиндара, чтобы представить себе размеренное, умиротворяющее и даже наводящее сон и сновидения звучание лиры. В противоположность этому флейту Диониса — Пана — Марсия вся античность воспринимала как нечто чрезвычайно возбуждённое, порывистое, восторженное и даже исступлённое. Флейта вместе с бубнами, трещотками и прочей оглушительной музыкой составляла постоянную принадлежность экстатических празднеств как малоазиатской горной Матери, так и самого Диониса" [Лосев 1996, с 456]. Музыкальные составляющие празднества в честь Диониса могут быть обнаружены в стихах раннего Маяковского в контексте любовного желания героя, его шествия по улицам, городского пейзажа, "праздника нищих". "Оглушительная музыка" в его стихах создаётся не только флейтой, но и другими духовыми и ударными инструментами:

Был вой трубы — как будто лили
любовь и похоть медью труб.
(*"Порт"*, 1912)

бросаю в бубны улиц, дробь я
(*"Уличное"*, 1913)
заиграет вечер на гобоях ржавых
(*"Несколько слов о моей маме"*,
1913)

Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри
флейте.

.....
Все вы, люди,
лишь бубенцы
на колпаке у бога.

(*"Владимир Маяковский"*, 1913)

Картина музыкальной культуры дионисийского типа создаётся в стихах Маяковского не только в результате подбора фрагментов из разных текстов. В сюжете стихотворения "Скрипка и немножко нервно" (1914) с самого начала задан конфликт между "скрипкой" и "оркестром", состоящим из духовых ("меднорожий геликон") и ударных инстру-

ментов ("барабан", "тарелка"):

*Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта ...*

В стихотворении "Кое-что по поводу дирижёра" (1915) посетителей ресторана по приказу дирижёра преследуют своим "плачем" духовые инструменты:

*И сразу тому, который в бороду
толстую сёмгу вкусно нёс,
труба — изловчившись — в сытую
морду
ударила горстью медных слёз.
Ещё не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую че-
люсть,
его избитые тромбонами и фаго-
тами
смяли и скакали через.*

.....

*В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал — раздутым удвоен-
ный,*

мечется в брюхе плач.

Своеобразным развитием антитезы "кифара Аполлона и флейта Марсия — Диониса" отмечен у Маяковского фрагмент пролога поэмы "Облако в штанах" (1915):

*Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит гру-
бый.*

В истории европейской лирики дионисийский характер музыкального мироощущения раннего Маяковского и, в частности, его флейта в начале поэмы (заглавие + рисунок + заявление в прологе) находит свою противоположность в одах Пиндара: "Высший апофеоз поэзии у Пиндара, — пишет М.Л. Гаспаров, — это 1 Пифийская ода с её восхвалением лиры, символа вселенского порядка, звуки которой несут умиротворение и блаженство всем, кто причастен мировой гармонии, и повергают в безумие всех, кто ей враждебен" [Гаспаров 1980, с. 377]. Таким образом, с точки зрения противоположности лиры и флейты, начало первой Пифийской оды:

*Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блес-
ка;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, встrepенувшись, поведёшь
ты замах
к начинанию хора, —*

а также фрагменты зачинов первой ("Сними же с гвоздя дорийскую лиру...") и второй Олимпийских од Пиндара ("Песни мои, владычицы лиры ...") вступают в контрастные отношения со всем началом "Флейты" Маяковского.

В контексте дионисийского праздника рядом с "флейтой-позвоночником" могут быть упомянуты и "свирели (дудки) боли", которые оказываются одними из атрибутов торжества истины в сюжете стихотворения Брентано "Wenn der lahme Weber träumt, er webe ..." (из сказки 1834-1838 гг.):

*Schmerz-Schalmeien
Der erwachten Nacht ins Herz all
schreien ...*

Комментируя это стихотворение, С.С. Аверинцев отмечает, что в данном фрагменте "речь идёт /... / о "свирельных тростинках боли", "Schmerz-Schalmeien", которые все сразу кричат прямо в сердце разбуженной, всполошённой ночи. Музыка и боль, резкость звука и острота боли оказываются тождественными. Эта редкостная метафора составляет другую идентификацию, красной нитью проходящую сквозь стихи Брентано, — рана как говорящие, поющие и улыбающиеся уста, как изливающийся родник, как рождающее лоно. Исток слова уподоблен ране, музыка слова — боли" [Аверинцев, с. 24]. На рисунке Маяковского с обложки поэмы "Флейта-позвоночник" "изливается" и "рождает" "стихи ей" (о таком подзаголовке к поэме сообщалось на первой странице альманах "Пета" за 1916 год [Правдина, с. 214]) трубка тела-позвоночника, изображённого именно как "рана", с вытекающей из него кровью. Образы брентановских свирелей, причиняющих боль, и страдающего человека-флейты с обложки поэмы Маяковского могут служить признаками того, что данные авторы представляют искусство дио-

нисийского типа. К этому же типу, в свою очередь, подключаются и флейты Мандельштама. Речь идёт, во-первых, о фрагменте стихотворения "Длинной жажды должник виноватый ..." (1937 г.) из третьей "Воронежской тетради": "Флейты свищут, клеветают и злятся ..." (о дионисийском наполнении этого образа см. в статье М.С. Павлова "О. Мандельштам: Цикл о воронежской жажде" [Павлов, с. 181, 183]). Во-вторых, мы имеем в виду фрагмент третьей строфы стихотворения Мандельштама "Век" (1922):

*Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Уловатых дней колена
Нужно флейтою связать, —*

который М.Л. Гаспаров прямо связывает с "Флейтой" Маяковского: " /.../ здесь представляется несомненной ассоциация с "Флейтой-позвоночником" Маяковского и её темой "моя физическая мука становится песней" [Гаспаров 1995, с. 228]. Связь между двумя этими произведениями оправдана и другой общей для них темой — темой позвоночника, которая у Маяковского задана и заглавием, и

рисунком, и текстом пролога: "Я сегодня буду играть на флейте. // На собственном позвоночнике." У Мандельштама она звучит в первой, второй и четвёртой строфах стихотворения "Век":

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою кровью склеит
Двух столетий позвонки?*

.....
*Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.*

.....
*Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!*

Комментируя это стихотворение, А.Г. Мец считает вероятным подтекстом строки "Узловатых дней колена" фрагмент статьи К. Эрберга "О догматах и ересь в искусстве": "Человеческая культура растёт как лёгкий, но крепкий коленчатый тростник ... в тех местах, где находится граница между одним коленом и другим, ствол тростника бывает особенно крепок, и можно сказать, что вся крепость

тростника — от этих узловых мест его лёгкого и стройного ствола .../... /" [Мандельштам, с. 566].

Этот "тростниковый" подтекст флейты из мандельштамовского "Века" оказывается значимым в деле выяснения второго смысла заглавия и рисунка с обложки поэмы Маяковского. Полая трубка, условно изображающая тело героя, представляет собой не только музыкальный инструмент — флейту, но и инструмент для письма. Вниз головой, с вытекающей кровью (чернилами), он может быть понят и как ручка или перо, вполне в соответствии с текстом: "*Соч. Маяковского. /... / Разрисовал Маяковский*" и автографом Маяковского на титульном листе: "*Написал эту книгу я. Вл. Маяковский. /... /*" [Харджиев, Тренин, с. 309]. Отождествление Маяковского-флейты с тростниковым пером оказывается возможным в свете традиционного представления о том, что "человек — это тростниковая палочка для письма [Schreibrohr — пишущий тростник], которая лежит в руке Божией, или флейта, в которую дует Бог" [Ohly, с. 130]. Поэт, о котором говорится "вдохновляемый" или "вдохно-

венный" (der Inspirierte), служит Богу как тростниковое перо или флейта [Ohly, с. 130]. Латинский писатель середины 12 века Алан Лилльский, которого цитирует Ф. Оли, хочет быть не писцом, не автором, но пером, которым пишется произведение. И он же обозначает себя свирелью (fistula), флейтой того, кто играет на ней [Ohly, с. 133-134]. В основе сближения флейты с трубочкой для письма лежит многозначность латинского *calamus* (камыш, перо, свирель), происходящего от греч. — тростник и "сделанное из тростника: а) поэт. свирель, флейта. б) позд. перо из тростника /.../" [Вейсман, с. 654].

Сближение флейты с тростником для письма, о котором пишет Ф. Оли, позволяет провести ещё одну аналогию: рисунок на обложке поэмы Маяковского кажется близким заключительному четверостишию "Книги певца" из "Западно-восточного дивана" Гёте:

*Tut ein Schilf sich doch hervor,
Welten zu versüßen!
Möge meinem Schreiberohr
Liebliches entfließen!*

В поэтическом переводе В. Левика:

*И тростник творит добро —
С ним весь мир прелестней.
Ты, тростник, моё перо,
Подари нас песней! —*

слово Schreiberohr точно передаётся сочетанием слов "тростник, моё перо". (В буквальном переводе текст Гёте звучит примерно так: "Обратит на себя внимание [заявит о себе] [даже] камышовый [тростник], // если мир надо сделать приятней! // Пусть мой пишущий тростник // прольётся тем, что так приятно [так дорого сердцу].") "Акт творения, — пишет Ф. Оли, — был письменным актом Бога: он создавал мир пишучи (schreibend) — с помощью своего тростникового пера (Schreibrohr). Это представление связано с концепцией книги природы, которую Бог писал как своё первое откровение. Смертные авторы [menschliche Autoren] подражают Богу-творцу, чьё созидательное слово, уже согласно концепции Августина, является тростником [в руке] стенографирующего писца [des schnellschreibenden Schreibers] /.../ Если творение — это процесс писания, то мир можно увидеть как письмо [письменный доку-

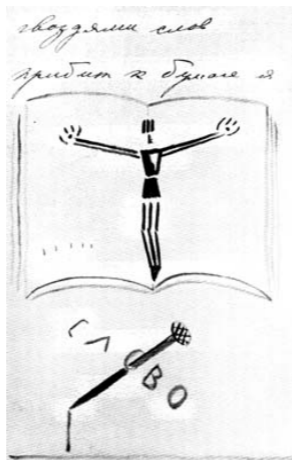
мент — Schrift]. Тростниковым пером [Schreibrohr] Бога написанный мир [die beschriebene Welt] для понимающего есть буква, которая являет власть художника, его мудрость и доброту. Но поскольку весь мир оказывается написанным, то он весь становится буквой, которая понимающему и исследующему природу вещей служит для познания и для хвалы творца" [Ohly, с. 129]. Если допустить двузначность рисунка Маяковского на обложке поэмы "Флейта позвоночника": герой изображён и как флейта, и как инструмент для письма, — то станет возможным подключение Маяковского к традиции божественного творения. Такое понимание, в результате цепочки ассоциаций "флейта — тростник — перо — писание", находится в связи с евангельским финалом поэмы:

*В праздник красьте сегодняшнее
число.*

*Творишь,
распятью равная магия.*

*Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.*

То, что герой-поэт превращается в распятого поэзией "Христа", подтверждается и рисунком, который автор сделал для этого финального фрагмента: на тридцать девятой странице рукописной книги, под заключительными строчками поэмы нарисован человек, "распятый" по центру открытой книги. Ниже нарисован "гвоздь слова", остриём упирающийся в лист бумаги.



Финальный образ распятого своим произведением поэта, на первый взгляд, никак не

соотносится с начальным художественным комплексом "заглавие + рисунок" на обложке поэмы. Но скрытое тождество флейты с тростником как орудием для письма вводит "Флейту" Маяковского в контекст божественного откровения; это предположение кажется оправданным и в свете дальнейшего творчества Маяковского. Поэме "Человек" (1916-1917) в прологе задаётся архетип начальной книги Нового Завета:

Дней любви моей тысячелистое Евангелие
целую.

"Встреча Бога и человека, — ещё раз процитируем Ф. Оли, — характеризуется наивысшей интенсивностью именно тогда, когда человек [ощущает себя] тростниковой палочкой для письма, лежащей в руке Господа, или флейтой, в которую тот дует" [Ohly, с. 130]. Беря за основу это высказывание и следуя, таким образом, традиции отождествления тростниковой флейты и тростникового пера, мы можем утверждать, что на обложке своей поэмы "Флейта позвоночника" издания 1919

г. Маяковский, изобразивший себя не только играющей флейтой, но и пишущим пером, из разряда человека-инструмента переходит в область слова Божия (ещё до того, как он заявит об этом в самом финале поэмы).

Такое понимание человека-флейты заставляет по-новому взглянуть и на связь образа Маяковского с образом шекспировского Гамлета. Нежелание Гамлета, чтобы придворные играли на нём, как на флейте, и, с другой стороны, его восхищение Горацио, который не является "дудкой в пальцах у Фортуны, на нём играющей" (пер. М. Лозинского), может быть осмыслено теперь в контексте теории инспирации, оправдывающей превращение человека во флейту лишь с целью Божественного откровения.

Литература

Аверинцев С.С. Поэзия Клеменса Брентано // Брентано К. Избранное (на немецком языке). М., 1985. С. 7-37.

Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М., 1991.

Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Пиндар.

Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 361-384.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.

Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995.

Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.

Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.

Ницше Ф. Сочинения. В двух томах: Т. 1. М., 1998.

Ohly F. Metaphern für die Inspiration. // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 87. Band. 2/3. Heft. Heidelberg, 1993. S. 119- 171.

Павлов М.С. О. Мандельштам: Цикл о воронежской жажде // Мандельштам и античность. Сборник статей. М., 1995. С. 171-187.

Правдина И. "Я сегодня буду играть на флейте..." // В мире Маяковского. Сборник статей. Книга первая. М., 1984. С. 212-231.

Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Фарида Исрапова