ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ МАЯКОВСКОГО

Статья В. А. Арутчевой

«Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после законченных вещей, но для писателя эта книжка — всё».

В. Маяковский. Как делать стихи [1].

О записных книжках Маяковского писали многие исследователи: Н. Н. Асеев, О. М. Брик, В. В. Тренин, Н. И. Харджиев, П. В. Незнамов, Н. В. Реформатская, В. А. Катанян, З. С. Паперный.

Единая задача объединяла их исследования: раскрыть читателю творческую лабораторию поэта, показать своеобразие его работы.

Обширность темы, богатство материала, не раскрытое до конца содержание записных книжек — не давали возможности полностью охватить все стороны творчества Маяковского.

Освещая наиболее важные компоненты мастерства поэта — язык, рифму, ритм, образную систему, — исследователи опирались лишь на часть большого рукописного наследия Маяковского.

Многое еще не сделано, над очень многим придется в дальнейшем поработать не одному десятку исследователей. Исчерпать до конца всё обилие материала, заключающегося в записных книжках,— задача нелегкая. Почти каждый черновик может служить темой самостоятельного исследования.

Настоящий обзор записных книжек не претендует на их полное раскрытие или окончательное решение вопросов, возникающих по ходу работы. Его следует рассматривать как характеристику некоторых отличительных особенностей творческого процесса Маяковского, еще не отмеченных в других работах или же отмеченных, но не всегда верно объясняемых.

Обзор строится на результатах наблюдений, возникших при архивной обработке записных книжек, в помощь издающемуся третьему полному собранию сочинений Маяковского. Поделиться с будущими исследователями опытом, накопленным при этой работе, помочь им ориентироваться в записных книжках, понять их своеобразие, заинтересоваться еще не затронутыми вопросами творчества и биографии великого поэта, отраженными в этих книжках,— вот задача данной работы.

Если бы Маяковский сам не определил значения записной книжки для своей поэтической работы, об этом рассказали бы известные нам семьдесят три книжки поэта, из которых семьдесят две были сохранены им самим в его личном архиве.

В настоящее время большая часть книжек (шестьдесят восемь) сосредоточена в Государственной библиотеке-музее В. В. Маяковского, четыре, входившие в экспозицию выставки «20 лет работы», переданной Маяковским Государственному Литературному музею,— хранятся в Центральном Государственном архиве литературы и искусства и одна, о которой мы узнали из недавней публикации, находится в Нью-Йорке[2].

Внешний вид записных книжек крайне разнообразен: большие и крошечные, в красивых кожаных переплетах и в простых картонных или клеенчатых обложках; ученические тетрадки для слов, блокноты всех видов и форматов — от карманных до настольных, в обложках и без обложек; детский альбом для стихов с разноцветными листками, книжечка в веселом ситцевом переплете. Книжки хорошей сохранности и книжки, потертые от долгого ношения в кармане, с мятыми, загнутыми углами, со стершимся текстом. В их многообразии отражается и биография поэта и жизнь страны.

Вот книжки эпохи гражданской войны — в невзрачных картонных переплетах. Небольшие тетрадки в оранжевых глянцевых обложках привезены, должно быть, из Риги в 1922 г. Нарядные книжки в цветных кожаных переплетах с золотым обрезом куплены во время нэпа. Вот изящные книжки, подаренные поэту Л. Ю. Брик,—они всегда сопровождаются дарственной надписью-рисунком: кошечка (Киса), сидящая спиной. Детский альбом для стихов — не был ли он куплен на вокзале по дороге в Свердловск, где не оказалось ничего более подходящего? А вот книжка-малютка в красном сафьяновом переплете с золотым тиснением «1929» с точными данными: Париж, весна 1929 г. Эта книжечка-календарь слишком мала для стихов, в ней только набросок одной строфы, различные записи-памятки и адреса.

Для работы поэт, видимо, предпочитал книжки побольше и потолще, в простой клеенчатой обложке, удобные для записи и для ношения в кармане. Именно в таких книжках находятся наиболее значительные его произведения: около половины поэмы «Владимир Ильич Ленин» (№ 23)*, цикл стихов об Америке (№ 33), главы 1, 9—17-я поэмы «Хорошо!» (№ 43), шестнадцать стихотворений 1928 г. (№№ 60 и 61).

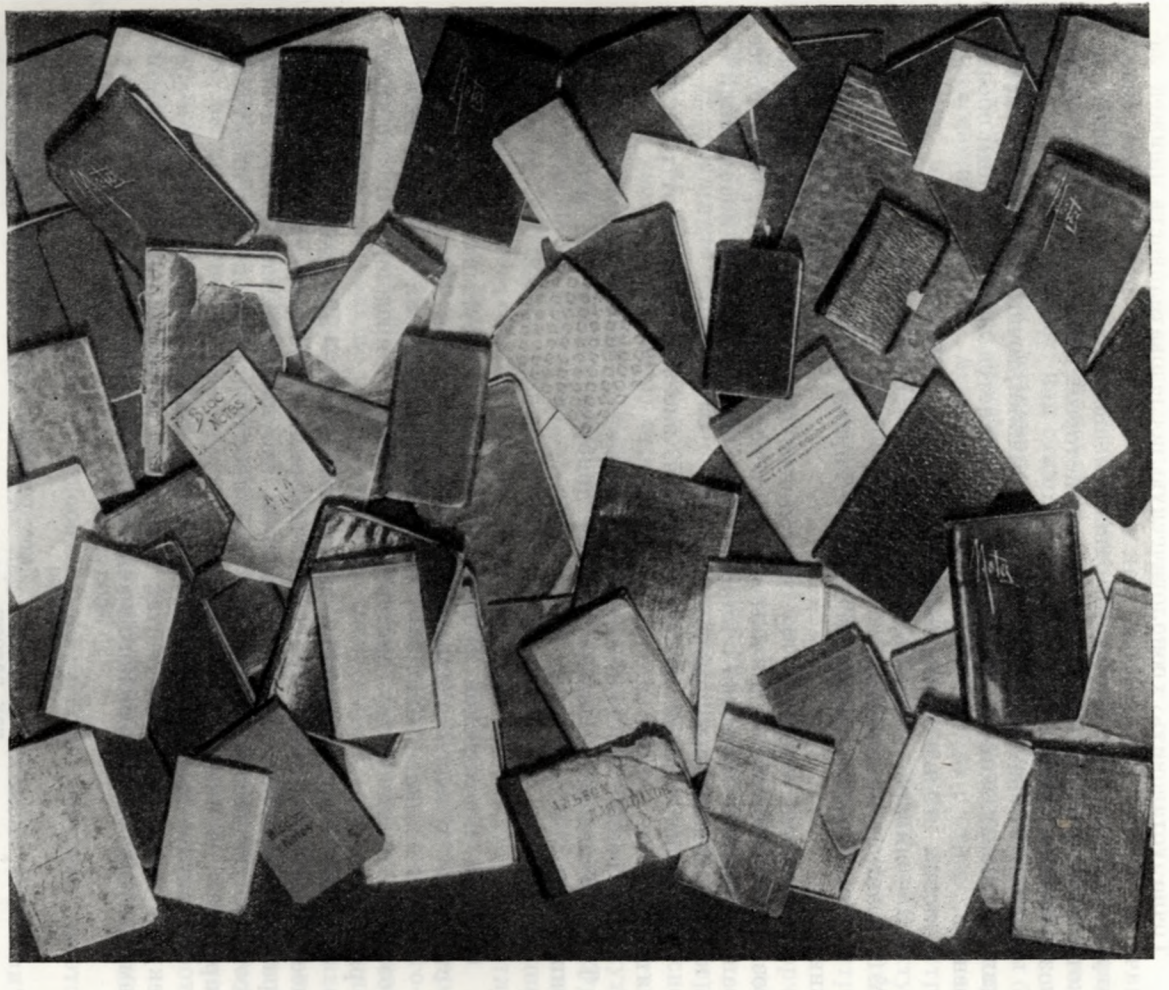
Пятнадцать книжек из семидесяти трех вообще не содержат поэтических текстов: в девяти из них находятся только различные заметки делового характера и бытовые, к которым в двух книжках примешивается несколько заготовок-рифм; в шести остальных — тексты сценариев «Дети», «История одного нагана», «Позабудь про камин».

Зато в остальных известных нам пятидесяти семи книжках, несмотря на различную степень их заполненности, записано около 10 000 поэтических строк[3], не считая вариантов.

Самая ранняя запись в книжках —«Революция. Поэтохроника» и отрывки из поэмы «Человек» (№ 1, 1917 г.), самая поздняя — поэма «Во весь голос» (№ 71, 1930 г.).

Эти тринадцать с небольшим лет работы отражены в записных книжках далеко не одинаково. 3000 поэтических строк находятся в четырнадцати книжках 1928 г. (№№ 52—65), около 1300 строк — в двух книжках 1925 г. (№№ 31, 33), из которых одна — со стихами об Америке содержит более тысячи строк, занимая по насыщенности первое место среди всех книжек За ними следуют книжки с поэмами: в шести книжках 1927 г. (№№ 39—44) записано немногим более 1100 строк (поэма «Хорошо!» и десять стихотворений) и почти столько же строк в трех книжках 1924 г. (№№ 23, 24, 27) с поэмой «Владимир Ильич Ленин» и семью стихотворениями. Около тысячи строк содержится в восьми книжках конца 1921 — начала 1922 г.

* Здесь и в дальнейшем при ссылках на записные книжки в скобках указывается только их номер.



ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ МАЯКОВСКОГО, 1917—1930 гг.
Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

с поэмами «Люблю», «IV Интернационал» и «Пятый Интернационал» (№ 15).

При архивной обработке записных книжек, каждой из них в хронологическом порядке присвоен номер, установленный в соответствии с ее содержанием: по имеющимся в ней датам, времени публикации стихотворений, по различным биографическим данным.

Точно установить хронологическую последовательность книжек задача не всегда выполнимая, так как Маяковский пользовался иногда двумя и даже тремя книжками одновременно. Возможно, он забывал некоторые из них в кармане костюма, который долго не носил, и, найдя, возвращался к ним.

Поэтому в некоторых случаях номер книжки, точный для части записей, для остальных записей этой же книжки является лишь условным обозначением.

Поясним это на примере четырех книжек 1920 г.

№ 3 — январь — апрель, № 4 — март — май, № 5 — январь — август, № 6 — август — сентябрь.

Таким образом, записи за март — апрель 1920 г. находятся в трех книжках.

Практически отразить эту хронологию записей номером книжки невозможно. Поэтому не должны вызывать недоумения случаи, когда более ранний вариант окажется в книжке с бо́льшим номером, а позднейший — в книжке с меньшим номером.

Нумерация книжек сделана сквозная, вне зависимости от того, хранятся ли они в БММ или в ЦГАЛИ[4].

Единственная книжка, не имеющая номера,— нью-йоркская (хранится у Т. А. Яковлевой). Она датируется ноябрем 1928 г. Ее место между книжками № 64 и № 65.

* * *

О своей поэтической работе Маяковский исчерпывающе рассказал в статье «Как делать стихи», написанной им весной 1926 г.

В ней и в цикле стихов того же времени он выразил свое отношение к поэзии, к поэтическому мастерству, стремясь определить «место поэта в рабочем строю».

«Поэзия — производство,— писал он в статье.— Труднейшее, сложнейшее, но производство»[5]. Про себя он говорил: «Я, по существу, мастеровой, братцы»[6], Есенина называл «звонкий забулдыга-подмастерье»[7], а свою поэтическую работу, пользуясь этой производственной номенклатурой, определял не иначе, как ремесло.

«Вы вправе требовать от поэтов, чтоб они не уносили с собой в гроб секреты своего ремесла»[8],— так предварял он свою «попытку раскрытия самого процесса поэтического производства» и через год повторил в стихах:

А я
раскрываю
мое ремесло
как радость,
мастером кованную[9].

И действительно, стараясь сделать все «секреты» своего мастерства доступными «человеку, который хочет, несмотря ни на какие препятствия, быть поэтом»[10], Маяковский раскрыл их в статье с той добросовестностью, полнотой и щедростью, на какую способен только большой мастер.

О том, насколько точно отразил Маяковский свой творческий процесс в статье «Как делать стихи», свидетельствуют его записные книжки. Каждое положение статьи наглядно подтверждено на их страницах. Статья

и записные книжки взаимно дополняют друг друга: то, что могло в книжках остаться непонятным без помощи поэта, расшифровано им в статье; то, о чем он упомянул в статье вскользь или не коснулся совсем, считая второстепенным для своей работы, раскрывается из анализа его поэтических записей.

ОСНОВНОЙ ВИД РАБОТЫ НАД СТИХОТВОРЕНИЕМ

Наиболее характерный для Маяковского способ работы, бросающийся в глаза при первом же знакомстве с книжками, описан им подробно.

СТРОФЫ-«КИРПИЧИ»

Он работает над стихотворением не от начала к концу, последовательно развивая тему, а создает отдельные строфы без всякой видимой внутренней связи. Запись стихотворений в книжке представляет собой беспорядочное нагромождение строф. Он называет их «кирпичами», уподобляя свой поэтический процесс строительному. В зависимости от темы поэт составляет «общий архитектурный план», никогда не отражая его на бумаге, определяет, какое количество «кирпичей» ему понадобится и, «наработав» их, начинает «строить» стихотворение.

«...я начинаю их примерять,— говорит он, описывая этот этап творчества,— ставя то на одно, то на другое место, прислушиваясь, как они звучат и стараясь представить себе производимое впечатление»[11].

В результате этой работы он или перенумеровывал строфы или переписывал их в нужной ему последовательности, вычеркивая в записной книжке уже переписанную строфу.

Поэтому подавляющее большинство черновиков в книжке перечеркнуто.

По-видимому, такой способ работы над стихом не представлял труда для Маяковского. Поэт настолько точно знал, о чем он будет писать, так отчетливо ощущал все произведение в целом, его объем, его композицию, что четверостишия, создаваемые им, «пригонялись» друг к другу как отлитые по чертежам сложные детали к готовому каркасу здания.

Любопытно, что точно таким же образом, ясно видя общий план произведения, работал один из любимых литературных героев Маяковского— Мартин Иден, чей образ, близкий ему по духу, поэт воплотил в кино, сыграв главную роль по написанному им сценарию «Не для денег родившийся». «Вся повесть целиком словно горела перед ним огненными буквами,— пишет Джек Лондон. — Мартин вдруг оторвался от работы и набросал в своей записной книжке отрывок, который должен был стать заключительным. Вся композиция вещи была настолько ясна ему, что он мог вполне написать конец задолго до того, как подошло время его написания»[12]. Эти слова вполне применимы к описанию работы Маяковского над стихами.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ

Можно ли установить какую-то систему в последовательности обработки строф?

Разные исследователи по-разному отвечают на этот вопрос.

В статье «Работа Маяковского над циклом стихов „О поэзии“» Н. В. Реформатская пишет: «Маяковский начинает то с концевых, ударных строк, то с середины, то с начала стихотворения. Установить здесь какую-нибудь закономерность записи весьма трудно»[13].

В. В. Тренин в книге «В „мастерской стиха“ Маяковского» склоняется к выводу, что поэт обычно начинал стихотворение с начала, с первой строфы: «Анализ многих черновых текстов Маяковского показывает, что расположение кусков текста в порядке 2—1 или 3—1—2 вовсе не является доказательством того, что такова же была и последовательность их создания.

Даже в том случае, если небольшое стихотворение записано на одной стороне листа, причем заключительные строфы находятся вверху, а начальные внизу,— у нас не может быть полной уверенности в том, что стихотворение писалось с конца...

Маяковский записывал части создающегося стихотворения в разных местах записной книжки, в зависимости от того, где остались свободные (чистые) листы, но обычно порядок записи был такой: Маяковский записывает начало стихотворения, оформившееся с известной точностью на одном из листов записной книжки. Если текст не умещается на этом листе, то Маяковский записывает продолжение не на следующем листе, а на обороте предыдущего, заполняя таким образом разворот записной книжки...»[14].

Решая вопрос о том, чья из двух противоположных точек зрения правильна, обратимся к тому, что говорит сам Маяковский.

ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЕ

Намечая схему своей работы, он заявляет: «Первое четверостишие определяет весь дальнейший стих»[5].

Просмотрев одну за другой все книжки, мы убеждаемся, что в подавляющем большинстве случаев работа действительно начинается с первой строфы. Так начаты стихотворения: «Разговор с фининспектором о поэзии» (№ 34), «Тамара и Демон» (№ 27), «Ужасающая фамильярность» (№ 37), «Голубой лампас» (№ 51); в книжке № 52 стихотворения: «Солнечный флаг», «Добудь второй!», «Весенняя ночь», «Бей белых и зеленых», «Кто он?», «Красные арапы»; в книжке № 55: «Даешь тухлые яйца», «Парижская Коммуна», «Лицо классового врага»; в книжке № 59: «Критика самокритики», «Казань», «Безработный», «Слегка нахальные стихи товарищам из Эмкахи»; в книжке № 61: «Дождемся ли мы жилья хорошего...», «Плюшкин»; в книжке №62: «Костоломы и мясники», «Размышления у парадного подъезда», «Лучше тоньше, да лучше», «Зевс-опровержец», «Столп», «Рассказ одного об одной мечте», «Ханжа», «Поп», «Враги хлеба»; в книжке № 63: «Поиски носков», в книжке № 64: «Стихи о разнице вкусов», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и др.

Но иногда такое начало работы обнаруживается не сразу. Только установив, *где* начало записи, можно правильно определить, *с чего* начиналась работа.

Для этого не всегда достаточно рассматривать самый автограф стихотворения. Такой изолированный анализ текста приводит зачастую к неправильным выводам, что мы наблюдаем в ряде толкований текстов Маяковского.

Например, записная книжка 1924 г. № 27 начинается беловиками двух стихотворений, переписанных чернилами, — «Севастополь — Ялта» и «Тамара и Демон». Черновик стихотворения «Тамара и Демон» занимает в конце этой же книжки несколько листов (с оборота л. 77 по л. 80). Перед ними находятся тексты для журнала «Красный перец». Вся середина книжки чистая.

Такое расположение текстов вызвано «беловым» началом книжки. Переписав в новую книжку стихотворение «Севастополь — Ялта», Маяковский начинает работать над черновым текстом стихотворения «Тамара и Демон» в конце.

Нам кажется, что тенденция разобщать различные виды записи, создавая между ними своеобразные барьеры в виде чистых листов, в книжках довольно ощутима. Впоследствии, по мере заполнения книжки, эти грани невольно стираются, и в тексте стихов оказываются фамилии и телефоны или какая-нибудь деловая запись соседствует с лирической строкой, но, как правило, в начале каждой из записей отводится особое место, и смешение их уже непроизвольно происходит позже.

Поэтому в записной книжке № 27 необычным кажется не то, что бело-

вики и черновики отделены друг от друга, и не то, что книжка заполняется с начала и с конца одновременно. Этот способ поэт применяет постоянно из-за его удобства: использовав начало книжки, он переворачивает ее и начинает писать с конца или же пользуется одновременно начальными и конечными страницами, распределив между ними различные функции книжки. Здесь необычен самый ход записи.

Начав работу над стихотворением с первых строк, Маяковский вел запись от конца книжки к середине, не перевернув ее, а последовательно заполняя справа налево один разворот за другим.

И хронология текстов для журнала «Красный перец», которая определяется по публикациям в журнале, по-видимому, осуществлявшимся без промедления, дает возможность установить направление записей от конца книжки к середине. И в самом тексте черновика «Тамара и Демон», несмотря на то, что строфы идут не подряд, явно ощущается стремление развить тему в ее естественной последовательности. Но не рассматривая книжку в целом и, главное, не руководствуясь указанием, данным Маяковским в его статье, где определяющую роль он отводит в основном первому четверостишию, легко не заметить этого и впасть в ошибку, которую, например, допустил один из составителей т. VIII первого посмертного Полного собрания сочинений[16]. Необычность хода записи ввела его в заблуждение, и он приписал Маяковскому последовательность работы над стихотворением «Тамара и Демон» прямо противоположную той, которая имела место в действительности,— не от начала стихотворения к концу, а от конца к началу.

Это далеко не единственный случай неверного толкования последовательности работы в двух посмертных собраниях сочинений Маяковского, но наиболее характерный. Трудность в установлении последовательности записи по черновикам настолько велика, что в каждом случае требует специального исследования.

Маяковский, говоря в статье: «Я пишу о своей работе, которая, по моим наблюдениям и по убеждению, в основном мало чем отличается от работы других профессионалов-поэтов»[17]— видимо, не стремился подчеркивать ее своеобразие.

Если бы он сам не открыл «секретов своего производства» и не оставил бы нам ключа, с помощью которого можно пытаться проникнуть в трудно доступную лабораторию поэтического творчества, очень многое так бы и осталось навсегда скрытым в его черновиках.

С тем бо́льшим вниманием следует относиться к каждому слову, сказанному поэтом о своей работе. Его статья «Как делать стихи» — самый верный и надежный путеводитель по записным книжкам.

Открыв нам значение первой строфы, Маяковский дал возможность в большинстве случаев безошибочно распознавать исходную точку его работы. В записях, кажущихся беспорядочными, стала ощущаться какая-то планомерность. Выявилось, что «глыбы» четверостиший вовсе не навалены в кучу, а группируются вокруг ведущих строф.

СТРОФА НАИБОЛЬШЕГО ЗНАЧЕНИЯ

Ведущей строфой Маяковский считал не только первую строфу, определяющую все стихотворение, но даже в большей степени и последнюю, особенно в стихах «тенденциозных». Поэтому называя ее «строфой наибольшего значения», он ставил в концовку «удачнейшие строки». «Иногда, — говорил он, — весь стих переделываешь, чтобы только была оправдана такая перестановка»[18]. В его представлении функции обеих ведущих строф различны: первая строфа определяет тему и сюжет стихотворения, а концовка представляет собой идейный итог.

Указание Маяковского о строфе наибольшего значения является новой путеводной нитью по черновикам.

Проследим, как работал поэт над этой строфой, на примере стихотворения «Солдаты Дзержинского», состоящего из 54 строчек (ступенек)[19].

Основной текст этого стихотворения в записной книжке 1927 г. (№ 51) находится на развороте, левая половина которого является оборотом л. 27, а правая — листом 28.

Об. л. 27

17—32* Крепче держись-ка
Не взять нас врагу
Солдаты Дзержинского
Союз берегут
Враги вокруг республики рыскают

Не скоро установить
блаженство весеннее
Битвы будут громше
чем крымское
землетрясение

40—47 Мы стоим с врагом
о скулу скула
время ждет сражения
жатвы
Чека это диктатуры
кулак
Класса кулак сжатый

л. 28

1—16 Тебе Маяковский поэт
и певун
Какое дело тебе
до Гепеу
Железу незачем комплименты
лестные
Вас не славить ни вымести
Мое железное слово
железной
Необходимости

48—54 Храни дома и речки
и кровь и кров
Следи врага секретчики
и крой Кро

33—39 Есть твердолобые
вокруг и внутри
Зорче
и в оба
чекист смотри[20].

Кроме этой записи, на об. л. 2 занесены заготовки-рифмы к строкам 17—21 и 53—54, и на л. 44 — вариант строк 9—16.

Пользуясь схемой поэтической работы, данной Маяковским, мы можем установить: сперва были записаны первые две строфы и вслед за ними концовка на л. 28, затем он перенес работу на левую половину разворота и, заполнив его строками 17—32 и 40—47, закончил стихотворение на л. 28, занеся в конец недостающие строки 33—39. Заготовки на л. 2 и на л. 44 были первыми набросками замысла, осуществленными на указанном выше развороте.

Характер записи начальных строк и концовки, почерк, линия карандаша — все убеждает в том, что работа шла именно таким образом.

Но в вариантах этого стихотворения в двух посмертных собраниях сочинений порядок записи строк воспроизведен механически — от начала левой страницы до конца правой, что в корне искажает представление о действительной последовательности работы Маяковского[21].

Черновик стихотворения «Солдаты Дзержинского» — не единственное подтверждение того, что Маяковский, придавая особое значение двум ведущим строфам, опоясывающим стихотворение, создает их в самом начале работы. Так же записаны черновики 14-й главы поэмы «Хорошо!», стихов «Парижская Коммуна», «Готовься! Стой! Строй!», «Странно... но верно», «Товарищи хозяйственники!», «Халтурщики», «Рассказ одного об одной мечте», «Идиллия», «Зевс-опровержец» и др.

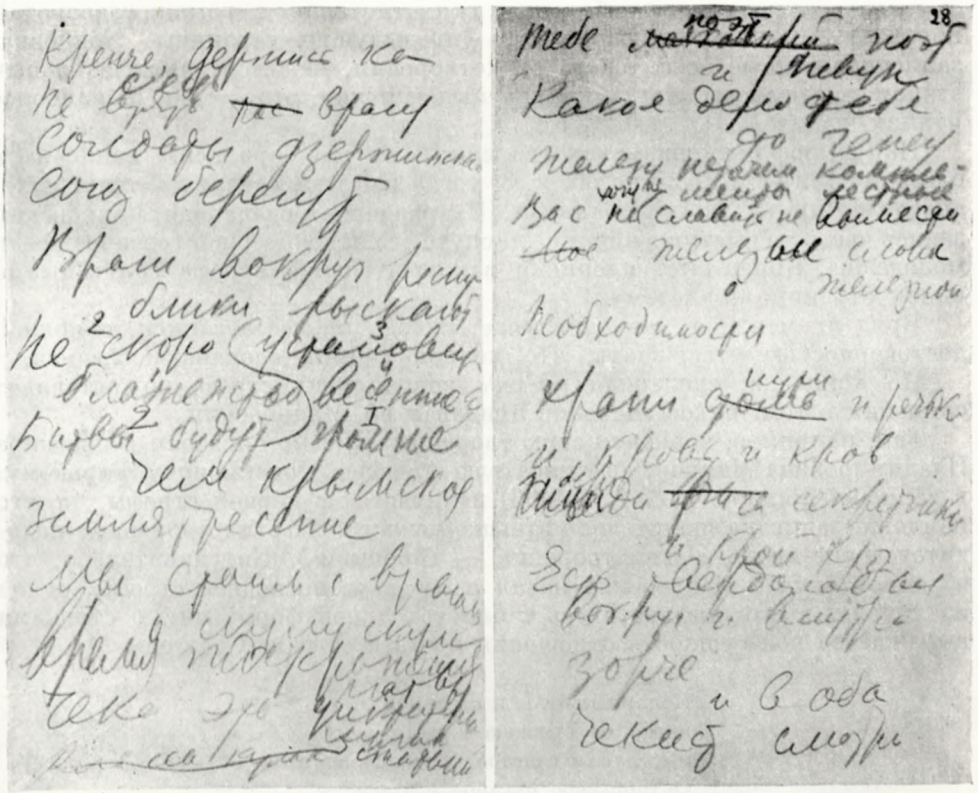
Но иногда этот прием выделения первой и последней строфы предстает в настолько замаскированном виде, что попросту не замечается.

Это происходит в тех случаях, когда концовка занимает в черновике свое естественное место, то есть находится в конце записи. Тогда, кажется, нет оснований предполагать, что внимание поэта фиксировалось на ней прежде, чем на остальных строфах.

* Здесь и в дальнейшем цифрами обозначены строки окончательного текста, которые соответствуют этим записям в книжке.

Здесь на помощь приходят некоторые черновики и, в частности, черновик стихотворения «Поп» в записной книжке 1928 г. (№ 62).

Он записан на развороте, левая половина которого заполнена началом стихотворения и предпоследней строфой, а правая — содержит только одну среднюю строфу вверху листа и заключительную — в самом конце. Между этими двумя строфами незаполненный просвет, в который впоследствии была вписана чья-то фамилия.



ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ «СОЛДАТЫ ДЗЕРЖИНСКОГО» В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ МАЯКОВСКОГО № 51, 1927 г.

Листы 27 об. и 28

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

Здесь бросается в глаза одна особенность. Несмотря на то, что на листе места для концовки более чем достаточно, она вжата в четыре последние узенькие строчки и записана мелким, очень убористым почерком, совершенно не похожим на другие записи.

Ясно, что Маяковский, рассчитывая уместить все стихотворение на развороте, записал концовку, сделанную раньше других строф, там, где ей полагалось быть, стеснив ее, чтобы оставить как можно больше места для остальных, еще не написанных строф.

Окажись на месте этого просвета еще одна строфа, справедливая догадка не получила бы такого убедительного доказательства. Дальнейшие наблюдения показали, что так же записаны концовки стихотворений «Фабрика мертвых душ», «Красные арапы», «Кто он?», четверостишие «Электричество — вид энергии», которое, вероятно, вначале мыслилось как последняя строфа стихотворения «Весенняя ночь», и др.

Иногда две ведущие строфы находятся рядом: одна начинает левую половину разворота, другая — правую. Так, например, записана 17-я глава поэмы «Хорошо!», стихотворение «Зевс-опровержец» и др. Иногда эти строфы записаны вместе в конце листа под другими строфами, как в черновике стихотворения «Стих не про дрянь, а про дрянцо. Дрянцо хлещите рифм концом».

РАСПОЛОЖЕНИЕ ВЕДУЩИХ СТРОФ

Менее явственна роль концовки в черновиках, где текст, не уместившись на развороте (а Маяковский предпочитает укладывать небольшое стихотворение в рамки разворота), переходит на последующие или предыдущие страницы. Концовка, записанная после всего текста стихотворения, кажется заключительным этапом всей работы, тогда как, очень возможно, это — одна из наиболее ранних записей.

Например, концовка стихотворения «За что боролись?» записана в блокноте 1927 г. (№ 39) на об. л. 8, тогда как весь остальной текст находится на предыдущих страницах. Их разделяет сделанная Маяковским запись чьего-то выступления на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи». Конец выступления и заключительная строфа записаны на одной странице «валетом».

Вряд ли можно в данном случае, исходя из места записи, с полной достоверностью утверждать, что концовка была сделана последней.

Но концовка, сделанная *прежде* всех других строф, не оставляет сомнения в том, какое значение придавал ей Маяковский.

Так, например, черновик стихотворения «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» в записной книжке 1927 г. (№ 36) начинается с первой строфы, но его концовка записана значительно раньше (между ней и стихотворением находится текст другого стихотворения — «Тропики»). Не удивительно, что в данном случае Маяковский начал работать с последней строфы, одной из лучших в его поэзии. Здесь в блистательной форме пятью строками выражается вся сущность отношения поэта к «стране Советов»:

Делами кровью и строчкой этою
нигде не бывшею в найме
мы славим взвитое красной ракетою
Октябрьское руганое и пропетое
пробитое пулями знамя.

Такие концовки Маяковский считал «одним из серьезных моментов стиха, особенно тенденциозного, декламационного» [22]. Для данного стихотворения эта строфа являлась «строфой наибольшего значения», поэтому он сделал и записал ее раньше остальных.

Так же с концовки началась работа над первой главой поэмы «Хорошо!» в записной книжке 1927 г. (№ 43):

Этот день воспевать никого не наймем
Мы распнем карандаш на листе
Чтобы шелест страниц как шелест знамен
Надо лбами годов шелестел

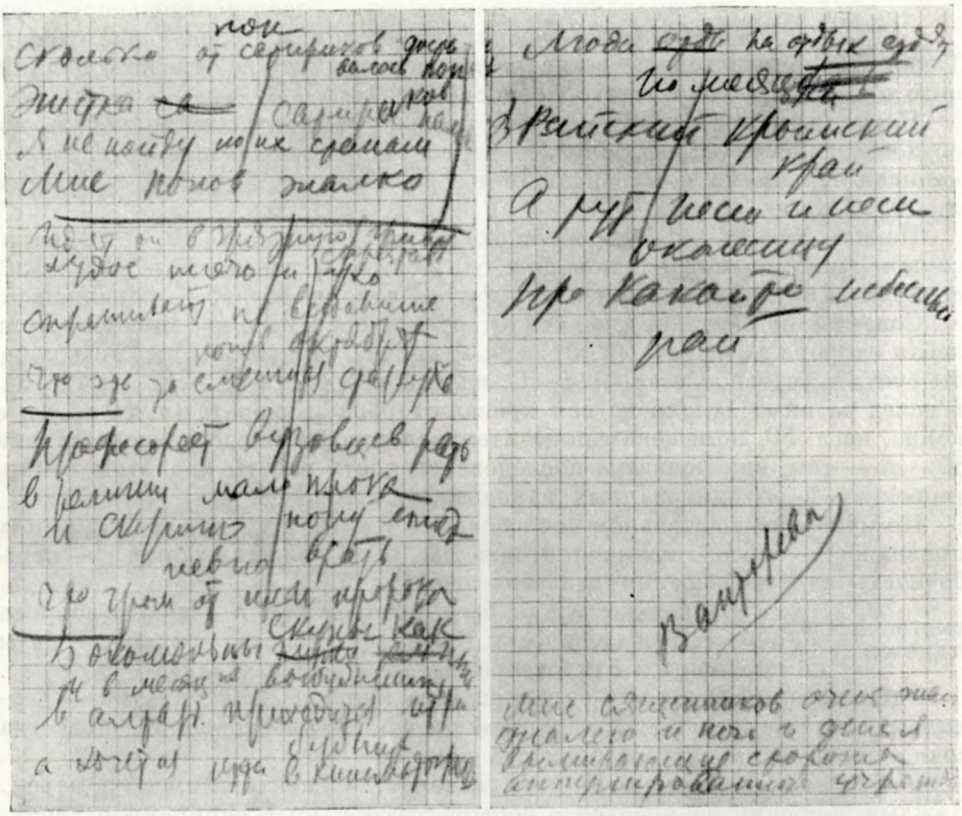
Раньше остального текста, хотя и в одной книжке, зафиксированы концовки стихотворений «Ужасающая фамильярность», «Голубой лампас», «Две культуры» и др.

Ведущие строфы — первая и последняя — часто делаются настолько раньше самого стихотворения, что оказываются записанными в книжках, где отсутствует текст этих стихов.

Так первая строфа стихотворения «Нашему юношеству»:

На сотни эстрад бросает меня
на тысячи глаз молодежи
Как разны земли моей племена
и разен язык и одежи —

находится в записной книжке 1927 г. (№ 37), затем Маяковский переносит ее в записную книжку того же года (№ 39), в которую впоследствии вписывает две дополнительные строфы, сделанные после чтения стихов по замечаниям слушателей [23]. Остального текста этого стихотворения ни в одной из сохранившихся книжек нет.



ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПОП» В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ МАЯКОВСКОГО № 62, 1928 г.

Листы 57 об. и 58

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

В этой же книжке записано первое четверостишие стихотворения «Крым» («Хожу гляжу в окно ли я»), а в книжке 1928 г. (№ 62) заключительная строфа стихотворения «Небесный чердак»; в записной книжке того же года (№ 64) находится концовка стихотворения «Ответ на будущие сплетни», а черновик всего стихотворения записан в книжке № 65.

РАБОТА НАД ЗАГЛАВИЕМ

Такое же обособление характерно и для заглавий, представляющих собой рифмованные строки: они записываются часто в конце стихотворения, на отдельной странице, напр., «Помощь Наркомпросу, Главискусству в кубе, по жгучему вопросу, вопросу о клубе», «Про школу и про учение (из хорошей школы

дрянные исключения)», «Послеоктябрьский скопидом обстраивает стол и дом». Но иногда они даются в качестве первого двустишия в начале стихотворения. Так записаны заглавия стихотворений «О том, как некие сектанцы зовут рабочего на танцы», «Товарищи хозяйственники! Ответьте на вопрос вы: что сделано, чтоб выросли Казанцевы и Матросовы?».

Бóльшая часть черновиков не имеет заглавий. Те же, которые озаглавлены, несмотря на совершенно определенную тему стихов, получают заглавие в самом конце работы — оно вписывается мелко над началом текста: «Поп», «Ханжа», «Халтурщики» и т. п.

ДАЛЬНЕЙШАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ТЕКСТА

Значение ведущих строф связано с началом работы над стихом. Но найдя отправную точку, нельзя устанавливать дальнейшую последовательность работы, механически перечисляя все следующие строки. Такая «топографическая» регистрация текста никак не отражает подлинного протекания творческого процесса.

Наглядным примером того, как неверно механически толковать последовательность строф, служит черновик стихотворения «Столп». Он написан чернилами и карандашом на развороте л. 51 и об. л. 50 и на л. 50 (1928 г., № 62).

Первые строки — 1—11, начинающие л. 51 и текст на об. л. 50, написаны чернилами; вторая половина л. 51, занятая строками 12—34, и л. 50, содержащий заключительную строфу и строки 35—45,— карандашом.

Совершенно очевидно, что стихотворение сделано в два приема. Будь левая сторона разворота (л. 51) вся написана чернилами, это позволило бы считать, что после строк 1—11 идут непосредственно строки 12—34, а вслед за ними заполнена вся правая сторона разворота (л. 50 об.) и в конце, на л. 50, помещена заключительная строфа и недостающие строки 35—45 — так, как показана последовательность работы над этим стихотворением в опубликованных вариантах[24].

Но при более тщательном исследовании текста, с учетом всех внешних признаков — способа написания, почерка, расположения записей — ошибочность такого решения делается очевидной.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТЕКСТОВ

Насколько нужно быть осторожным в решении вопроса о последовательности создания текста, видно по двум черновикам стихотворения «Зевс-опровержец».

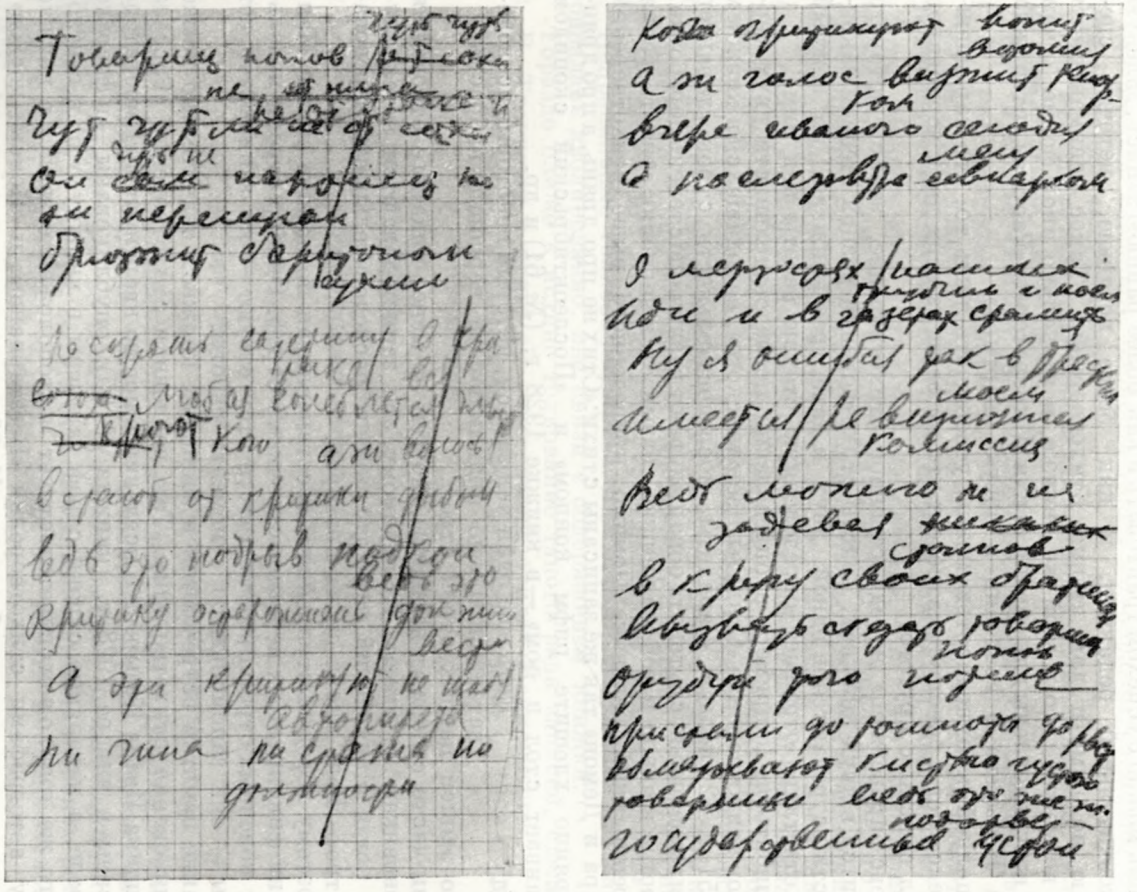
Один черновик записан карандашом в книжке № 62, другой — чернилами в блокноте № 63. Номер книжки, как мы уже говорили, не всегда точно отражает последовательность текста.

Оба черновика занимают полный разворот. Оба почти не имеют помарок. Каждый черновик начинается с первой строфы, но в написанном чернилами—отсутствует начальное двустишие,зато есть заглавие; в написанном карандашом — нет заглавия, но есть двустишие. Последняя строфа в карандашном черновике следует непосредственно за первой, в чернильном— каждая из ведущих строф начинает одну из половин разворота.

Чернильный черновик написан строфами-«кирпичами», которые после перенумерованы; карандашный — гораздо более компактный (вся правая сторона содержит строки 14—52). Но и здесь порядок строк не совпадает с окончательным текстом стихотворения.

Отклонений от окончательного текста в чернильном черновике раза в три больше, чем в карандашном, но есть в нем варианты, которые ближе к окончательному тексту, чем соответствующие строки карандашного черновика.

По характеру записи карандашный черновик, в котором всего две поправки, приближается к беловику, но он не переписан с черновика чернильного, так как не повторяет последовательности строф, намеченной цифрами, и не отражает тех вариантов, которые вошли в окончательный



ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ «СТОЛП» В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ МАЯКОВСКОГО № 62, 1928 г.

Листы 51 и 50 об.

Библиотека музей В. В. Маяковского, Москва

текст из чернильного черновика. С карандашного текста сделан беловик, на что указывают перечеркнутые строфы, которые, по мере переписывания, Маяковский одну за другой вычеркивал чернилами.

Черновики стихотворения «Зевс-опровержец» являются, пожалуй, единственными записями в книжках, где не наблюдается преемственности текста. Каждый из них сделан как бы самостоятельно. Чернильный черновик можно с успехом трактовать и как более раннюю запись, далекую от окончательной редакции, и как более позднюю, неточно сделанную по памяти для чтения стихотворения. Такое понимание тем более возможно, что в этой же книжке, в несколько иной форме (о чем ниже) восстановлены для чтения стихи «Император» и «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру».

С полной несомненностью можно утверждать лишь то, что карандашный текст лег в основу печатного и что ни один из этих двух черновиков не был списан с другого.

«Зевс-опровержец» не единственное стихотворение, запись которого находится в двух книжках. Тексты стихотворений разной степени законченности встречаются в одной, двух и даже трех книжках, но каждый текст отчетливо отражает определенную стадию работы над ним.

Ошибиться, например, в определении последовательности двух черновиков стихотворения «Солдаты Дзержинского», находящихся в книжках №№ 51 и 52, нельзя. Варианты, последовательность строк, характер записи, завершенность текста обнаруживают различную степень обработки.

Иногда в одной и той же книжке оказывается черновик стихотворения и переписанный беловик. Помимо приведенного выше стихотворения «Тамара и Демон» так же записаны стихи: «Стих не про дрянь, а про дрянцо. Дрянцо хлещите рифм концом» и «Послеоктябрьский скопидом обстраивает стол и дом» — в книжке 1928 г. (№ 61) и др.

ОСОБЫЙ ВИД ЗАПИСИ

Есть еще один вид записи, который некоторые исследователи ошибочно принимают за черновые наброски.

Это записи первых строк строф.

Они часто содержат варианты, но тем не менее никакого отношения к черновикам не имеют. По-видимому, эти записи делаются в тех случаях, когда Маяковский нетвердо помнит последовательность чередования строф. Ведь писал он их вразброд.

Поэтому перед выступлением, восстанавливая по памяти стихи, Маяковский фиксирует их первыми строчками строф. Однако строки начальных и конечных строф при этом часто отсутствуют — их записывать нет нужды — они запоминаются с момента работы.

Такие памятки встречаются в записных книжках значительно позже опубликования стихотворения. Так, черновики стихотворений «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» и «Император» написаны в январе 1928 г. (книжка № 55), опубликованы — в феврале и апреле, а начальные строки строф занесены в книжку № 63 в сентябре того же года, о чем свидетельствует местоположение записи в книжке между автографами стихотворений «Вегетарианцы» и «Поиски носков».

На одном развороте блокнота № 63 записаны первые строки строф стихотворения «Рассказ литейщика Ивана Козырева...»:

Я пролетарий
Вода в кране холодная крайне
Можешь холодной мыть хохол
Придешь усталый вешаться хочется
Как будто пришел к социализму в гости
Сидишь и моешься долго долго
Хоть грязь

Уж разжаришься распаришься уж
Ну и ласковость в этом душе
Вылезешь ⟨*оторван край листа*⟩
и трешь тельце
Поглядевшись в зеркало вправленное
в рубаху чистую влазь

На втором развороте блокнота таким же образом записаны строки стихотворения «Император».

Два исследователя дают два разных, но одинаково неверных, толкования приведенных выше строк.

Так, в статье «Работа Маяковского над циклом стихов „О поэзии“» Н. В. Реформатская пишет:

«С системой повествовательного стиха и тем более стиха сюжетного, где последовательность частей определяется развитием сюжета, этот метод работы Маяковского ⟨строфами-«кирпичами».— *В. А.*⟩ принципиально несовместим. Пример из самого Маяковского — такое сюжетного типа стихотворение, как „Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру“ — только подтверждает эту мысль: в записной книжке Маяковского помечены (очевидно, как тематический план) начальные строки всех (кроме двух) строф этого стихотворения точно в том же порядке, в каком следуют эти строфы в печатном тексте, т. е. расхождения между наброском первоначального и окончательного порядка строф нет»[25].

Неверно и второе объяснение этой записи, сделанное В. А. Катаняном. «По-видимому, это окончательно установленный порядок строф»[26].

Неправильные толкования произошли оттого, что запись эта рассматривалась изолированно, вне связи с содержанием книжки.

Гораздо ближе к истине толкование такого рода записей, сделанное В. В. Трениным в книге «В „мастерской стиха“ Маяковского».

Приводя запись стихотворения «Мы не верим» в книжке 1923 г. (№ 19):

Тенью истемня
весенний день
выклеен
Нет не надо
Разве молнии велишь
не литься
Разве гром бывает
немотою бол⟨ен⟩
Разве жар такой
терм⟨ометрами меряется⟩ —

Тренин пишет: «Очевидно, что в этой записи зафиксированы начальные строки первой, второй, третьей и четвертой строф стихотворения о болезни Ленина „Мы не верим“. Характер записи свидетельствует, что она сделана для памяти: все эти строфы были созданы Маяковским раньше, и он записал начальные строки, чтобы не забыть последовательность строф»[27].

Здесь неточность только в одном: Маяковский записал их не для того, чтобы не забыть, а зафиксировал, вспоминая, на что указывают записанные над этими строками и отчеркнутые от них четыре слова, начинающие строки 19, 9, 8 стихотворения «О дряни», напечатанного в 1921 г.:

Со всех
Поддернулась
Утихомирились

По способу записи, по почерку можно сделать вывод, что эти строки зафиксированы одновременно.

«Стихотворение о проданной телятине», опубликованное в декабре 1928 г., отразило все стадии работы Маяковского над ним. Сперва — черновик, записанный в Париже в ноябре 1928 г. в книжке № 64, составленный из «кирпичей»-четверостиший, перенумерованных по окончании стихотворения для перестановки строф. Потом переписанный в другую книжку (№ 65) беловик и, наконец, в третьей книжке (№ 66) запись начальных строк для чтения, сделанная летом 1929 г. Что это не установление порядка строк, подтверждается такой же записью-памяткой стихотворения «Идиллия», опубликованного в сентябре 1928 г., начальные строки строф которого зафиксированы на той же странице. Кстати, этому стихотворению тоже повезло: его заготовки находятся в книжке № 56, черновой текст в книжке № 60, автограф на отдельном листе и запись-памятка в книжке № 66.

ВТОРОЙ ВИД «ДЕЛАНИЯ СТИХА»

Все рассмотренные выше записи соответствуют основному способу «делания стиха» — отдельными четверостишиями-«кирпичами»,— о котором Маяковский подробно рассказал в статье.

Но Маяковский не ограничивался этим способом в своей поэтической работе. Об этом говорят записные книжки, об этом вскользь упомянул и сам поэт, рассказывая, как создавалась концовка стихотворения «Сергею Есенину».

РАБОТА НАИЗУСТЬ

«Я не записывал этих строк, а делал их наизусть, (как раньше всё, и как теперь большинство из моих ударных стихотворений)» [28]. Если мы обратимся к ранним книжкам, мы, действительно, установим, что характер записи в них отличается от описанного выше.

Работа «наизусть» освобождает текст от того множества вариантов, которое свойственно черновику. Эти автографы трудно даже назвать черновыми, хотя они являются первой записью произведения и содержат много отклонений от окончательного текста. Скорее это первый беловик, который поэт после переработает. В книжке записан только результат работы, сделанной наизусть. Небольшие стихотворения с очень незначительным количеством помарок сохраняют свою естественную последовательность. Так записаны в книжке 1917 г. (№ 1) стихотворения «К ответу» и «Басня», получившая после название «Интернациональная басня».

Как мы уже знаем со слов поэта, этот ранний способ работы «наизусть» он сохранил впоследствии для «ударных» стихов.

Такими стихами он, без сомнения, считал американский цикл.

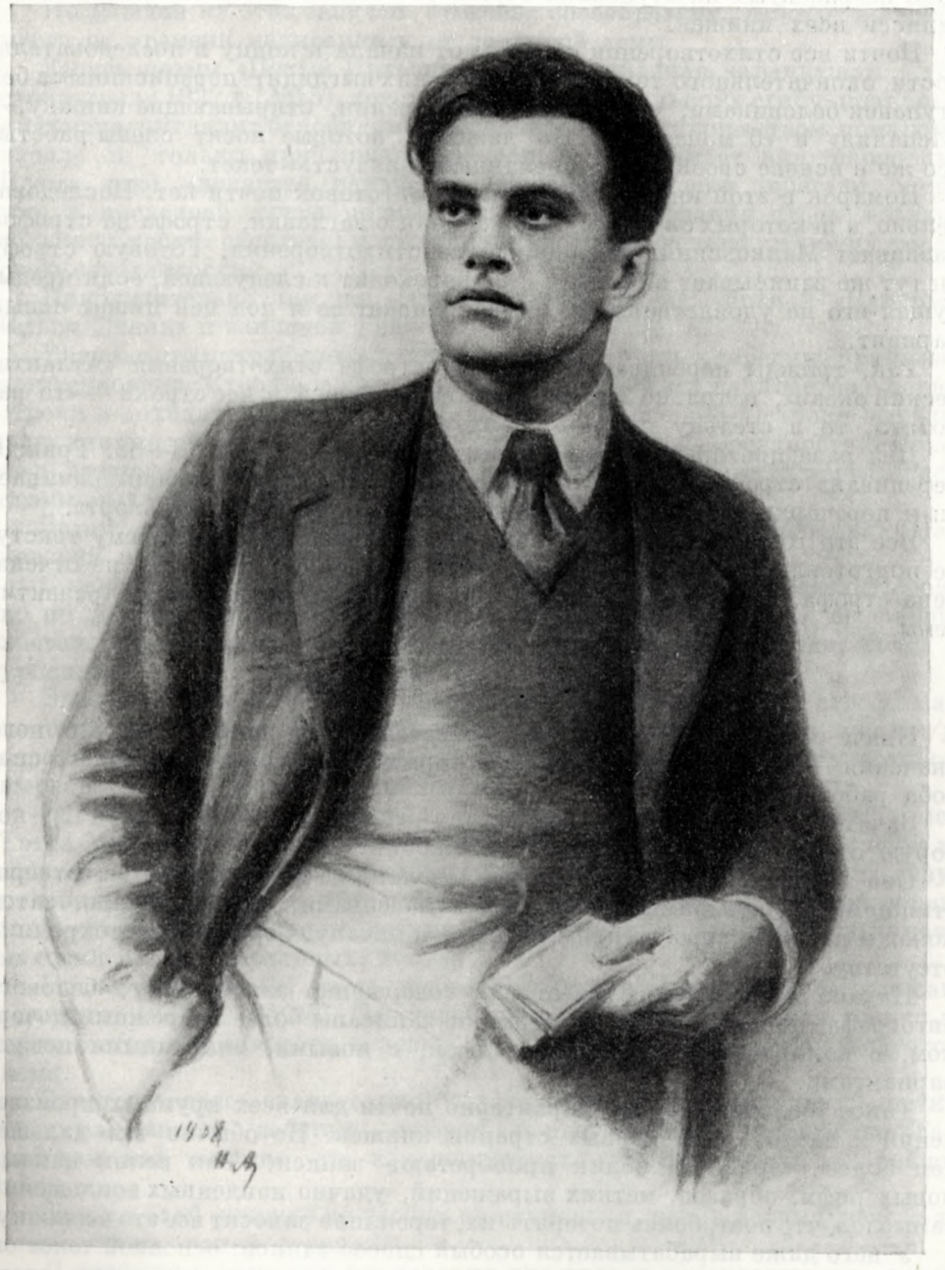
Когда Маяковский впервые собрался за границу в 1922 г., в тезисах к выступлению, занесенных в книжку № 14, он писал, что едет не удивляться, а удивлять.

В 1925 г. он поехал в Америку с более ответственной миссией — представлять Советский Союз, молодую советскую поэзию.

«Я полпред стиха»,— кратко сформулировал он задачу, стоящую перед ним, и подчинил ей все свое дарование поэта, опыт большого мастера, зоркий глаз художника.

По возвращении ему предстояло рассказать об увиденном советскому читателю, раскрыть ему незнакомое обличие крупнейшей капиталистической державы.

Такой ответственный «социальный заказ», который Маяковский считал «первоосновой каждой вещи», заставлял его с исключительной требовательностью относиться к каждому слову, каждой строке, каждому образу создаваемых им стихов. Он гранил и отшлифовывал строки, доводя их до совершенства, и только тогда записывал в книжку.



МАЯКОВСКИЙ

Рисунок Н. М. Аввакумова, 1938 г.

Собрание Г. Д. Аввакумовой, Москва

В этой — «американской» — книжке 1925 г. (№ 33) находится восемнадцать стихотворений, содержащих, как уже упоминалось выше, более 1000 не разбитых на ступеньки строк, то есть одна десятая поэтических записей всех книжек.

Почти все стихотворения сделаны от начала к концу в последовательности окончательного текста. Многие из них выглядят переписанными без ступенек беловиками, особенно стихотворения, открывающие книжку,— «Испания» и «6 монахинь». Но даже те, которые носят следы работы, все же в основе своей имеют сделанный «наизусть» текст.

Помарок в этой книжке очень мало. Заготовок почти нет. Последовательно, в некоторых случаях даже начиная с заглавия, строфа за строфой развивает Маяковский основной образ стихотворения. Готовую строфу он тут же записывает в книжку и не переходит к следующей, если предыдущая его не удовлетворяет. Он зачеркивает ее и под ней пишет новый вариант.

Так, трижды переписана четвертая строфа стихотворения «Атлантический океан», и только пятый вариант входящей в нее строки — «то работяга, то в стельку пьян»— удовлетворяет поэта.

Два раза повторена в том же стихотворении строфа 78—88. Трижды переписана строфа 54—65 стихотворения «Бродвей» и трижды начинает он и перечеркивает начало стихотворения «Барышня и Вульворт».

Все это говорит о том, что поэт не переходит к дальнейшему тексту, не подготовляет и не накапливает заготовок до тех пор, пока не отчеканена строфа, над которой он работает в порядке планомерного развития темы.

РАБОТА НАД ПОЭМАМИ

Иначе работает Маяковский над произведениями наибольшего для него значения — поэмами, самая форма которых требует несколько иного способа работы.

Зачатки такой работы наблюдаются в книжке 1917 г. (№ 1), которую открывает поэтохроника «Революция».

Она зафиксирована не полностью, сделана не подряд, но и не четверостишиями, а большими поэтическими массивами: сперва начало, затем конец и после — строки, примыкающие к началу. Середина поэтохроники отсутствует.

Начало поэтохроники имеет вид совершенно законченного белового автографа, но дальнейшие ее отрывки записаны более небрежным почерком, с помарками, с пропуском строк, с новыми, вписанными позже, вариантами.

Такое «беловое» начало характерно почти для всех крупных произведений и часто — для первых страниц книжек. Но обычно чем дальше, тем более «черновой» облик приобретают записи. Так велик наплыв новых рифм, образов, метких выражений, удачно найденных воплощений замыслов, что поэт, боясь потерять их, торопливо заносит все это в книжку.

У него даже вырабатывается особый способ записи: основной текст он ведет без перерыва на правой половине разворота, а левую половину оставляет для этих, непрерывно возникающих и иногда намного опережающих текст «заготовок». Это удачное название — «заготовка», заставляющее вспомнить подготовительный процесс на производстве, принадлежит самому Маяковскому.

Если продолжить начатое им сравнение поэтической работы со строительным процессом, то здесь уже вырабатываются не «кирпичи», а идет непрерывная подноска строительного материала, необходимого для того, чтобы обеспечить дальнейшую работу.

Так делаются произведения крупного поэтического жанра: поэмы «IV Интернационал», «Пятый Интернационал», «Про это», «Владимир Ильич Ленин».

Но каждая из этих записей отмечена своеобразием работы в зависимости от времени написания и от заданной темы.

Запись поэмы «Пятый Интернационал», сделанная карандашом в толстой тетради 1922 г. (№15), которую, судя по продольному сгибу, поэт носил в кармане, выглядит беловиком с незначительным количеством помарок в начале и, только приближаясь к концу, принимает вид черновика. Поэма явно «делается наизусть». Редкие заготовки забегают вперед уже в последней трети поэмы. Перебои в чередовании строк незначительны. Строки расчленены столбиком, который только к концу теряет свою отчетливость.

Приблизительно так же начинается работа над поэмой «Владимир Ильич Ленин» в записной книжке 1924 г. (№ 23).

Вначале это почти беловая запись, которая лишь к середине принимает вид черновика. Строки разбиты на ступеньки[29]. Текст начинается с первой строки и доходит, не перебиваясь, до 408-й. После 408-й строки вырваны одна или две тетрадки, в каждой из которых, по всей вероятности, находилось примерно такое же количество строк, означающее, что первая часть поэмы была закончена и, возможно, начата вторая.

Затем, повторяя прием работы над поэтохроникой «Революция», Маяковский переходит к концу второй части.

С какого места он начинает работать над ним, можно определить только по догадке, так как начало этого отрывка находится на вырванных листах. По-видимому, это строки 1826—1827: «Гнет капитала, голод — уродина»[30].

Завершив на л. 33 конец второй части без последних пяти строф, Маяковский приступает к ее середине, начиная со строки 1511 и доводит до строки 1825, очевидно, смыкая с концом, начальные строки которого вырваны. Этот отрывок занимает лл. 34—47.

Записная книжка заполнена. В конце остается один чистый лист. Тогда Маяковский, чтобы закончить работу над второй частью в этой же книжке, переходит на оставшиеся свободными обороты (то есть на левую половину разворота) и записывает на пяти оборотах лл. 40—44 строки 1247—1461, подводящие к середине главы ее начало, которое, надо думать, находилось на вырванных листах.

Последняя, третья, часть поэмы «Владимир Ильич Ленин» записана в книжке 1924 г. (№ 24). Основной текст в ней тоже записан только на правой стороне разворота, а левые стороны — почти все — заняты заготовками.

Заготовок здесь значительно больше, чем в первых двух частях. Они наплывали, забегали вперед, и поэт спешил записать их. Так, работая над текстом, он, как шахматист, уже обдумывал дальнейшие ходы.

Текст в этой книжке не разбит на ступеньки, как в предыдущей, а записан тесно, целой строкой.

В этих двух книжках происходит интересное перекрещивание текста поэмы «Владимир Ильич Ленин»: в книжке № 23, на об. л. 45 находятся заготовки к двум строфам из заключительной части поэмы, содержащейся в книжке № 24:

2441 нагни
2445 огни
2717 лоб его лишь
2720 за

В этом, конечно, ничего удивительного нет. Как мы знаем, заготовки часто намного опережают текст. Гораздо удивительнее то, что в книжке № 24 на обороте обложки записан первоначальный вариант строк 106—113:

Когда с часами плохо
мала часов мера
мы говорим эпоха
мы говорим эра,

а окончательный текст этих строк находится в книжке № 23 на л. 6.

Это наводит на мысль, что поэт пользовался одновременно двумя записными книжками, а следовательно, мог работать или на самом деле работал — об этом можно только догадываться — над началом и концом поэмы одновременно.

Обращает на себя внимание также запись вступления в поэму. Она находится на об. л. 1, то есть на левой половине разворота, тогда как почти весь текст, заполняющий книжку, написан на правой половине разворотов.

Это говорит о том, что вступление было сделано после того, как заполнились начальные листы книжки. Очевидно, Маяковский оставил для вступления первый лист, но, заняв его в процессе работы заготовкой-рифмой к строкам 824, 831 — «восковой—Москвой», вынужден был записать вступление на об. л. 1.

Иначе, чем над поэмами «Пятый Интернационал» и «Владимир Ильич Ленин» работает Маяковский над поэмами «Люблю» и «Хорошо!»[31].

Эти поэмы отличаются тем, что с самого начала мыслятся автором подразделенными на ряд глав. Каждая глава, приближаясь по объему к стихотворению, позволяет работать над ней уже привычным способом — строфами-«кирпичами».

Особенно явственно это выступает в черновике поэмы «Хорошо!», сохранившемся в двух записных книжках 1927 г.: №№ 43 (главы 1, 9—17) и 44 (главы 18—19).

Почти все главы сделаны отдельными строфами, кроме двух глав — 16 и 9-й, начинающих книжку № 43. Они записаны как уже готовый текст, без помарок, но еще не разбиты на ступеньки. Возможно, они переписаны с какого-нибудь черновика и, как обычно, представляют беловое начало книжки, а может быть, они сделаны «наизусть» и записаны по окончании работы.

Но дальнейшие главы уже не похожи на беловики. Как и отдельные стихи, они втиснуты в разворот, они даже записываются иногда в два столбца, чтобы только избежать перехода на другую страницу. Как и в стихах, в них сохраняется значение ведущих строф. Главы 17, 10, 11, 12, 15 начинаются с первой строфы, а концовки их большей частью записаны в конце разворотов. Но такие концовки, как:

Этот день воспевать никого не наймем
мы распнем карандаш на листе
чтобы шелест страниц как шелест знамен
надо лбами годов шелестел
(гл. 1)

или

Как первую весну человечества
идущую в трудах и в бою
пою мое отечество
республику мою
(гл. 17)

или

Можно забыть где и когда
пуза растил и зобы
но землю с которой вдвоем голодал
не разлюбить не забыть
(гл. 14)

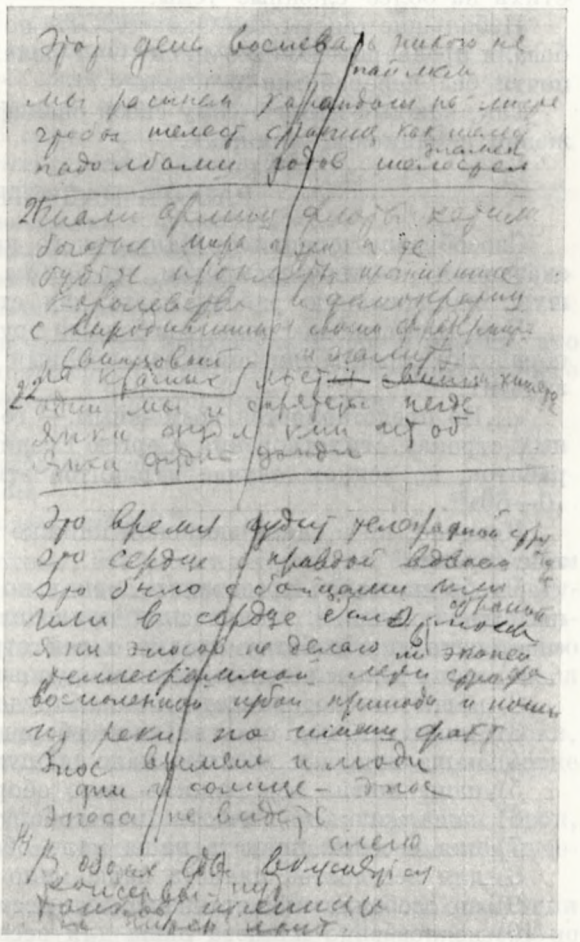
делаются или значительно раньше всего текста на отдельном листе (концовка главы 17) или в самом начале страницы. А в главе 14-й за концовкой сразу же следует первое четверостишие.

Запись поэмы «Во весь голос», черновик которой сохранился не полностью, а отрывки записаны в книжке 1930 г. (№ 70), тоже представляет собой только результат работы, сделанной «наизусть».

На первой же странице, занятой разрозненными строками поэмы, внизу записана концовка. Дальше, в конце книжки, разбросаны отрывки, перемешанные со строфами, не вошедшими в текст. По характеру этих записей видно, что работа над ними велась устно.

АГИТКИ

Есть еще один вид записи, непрерывной и последовательной, которая не сопровождается ни заготовками, ни переделками. Это — агитки.



ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ ПОЭМЫ «ХОРОШО» В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ МАЯКОВСКОГО № 43, 1927 г.

Лист 8

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

Они записаны подряд, с первой до последней строки, почти без помарок, без разбивки строк и идут широкой полосой, разбегаясь иногда во весь разворот («Вон самогон», 1923 г., № 20).

Неискушенный читатель, пожалуй, не усмотрит в этих записях разницы с записью «ударных» стихов — и те и другие похожи на беловики.

Тем не менее, никакого сходства не только внутреннего, но даже и внешнего, между ними нет.

Запись «ударных» стихов является результатом напряженной устной работы. Почерк, каким написано одно четверостишие, не похож на почерк, которым написано соседнее с ним. Только в тех случаях, когда записывается сразу отрывок, состоящий из нескольких строф, между ними нет разнобоя в почерке.

Почерк же, которым заполнены, например, страницы книжки 1920 г. (№ 4) с текстом агитпьес «Что было б если? Буржуазные грезы в вольтеровском кресле» и «Пьеса про попов кои не поняли первое мая что такое», широкий, размашистый и настолько одинаковый, что видно, как сразу, почти в один присест, заносятся строки на страницы книжки.

Назначение таких агиток — довести в популярной форме до сознания масс очередной актуальный лозунг. Маяковский писал, что «считающиеся легкими агитки на самом деле требуют самого напряженного труда и различнейших ухищрений, возмещающих недостаток времени»[32]. Но такому большому мастеру, каким был поэт, этот жанр давался все же легче, чем стихи на более сложные темы.

Небольшие тексты для Окон РОСТА по самой своей краткости не требовали предварительной записи. Они делались на слух и записывались почти без переработки в книжку.

Так, каждый жанр в силу своей специфики получил различное отражение в записных книжках.

РАБОТА НАД СТРОКОЙ

Своеобразие черновиков Маяковского, как уже можно судить по всему сказанному, заключается в том, что они не отражают в полной мере большую, напряженную работу поэта над стихом.

Чем ответственнее тема, тем больше труда затрачивает он на «устную» обработку строк и тем более законченный вид имеет записанный им результат.

«...Не представляется возможным,— говорит он о двух заключительных строках стихотворения «Сергею Есенину»,— учесть количество переработок, во всяком случае вариантов этих двух строк было не менее 50—60»[33].

Конечно, ни в одной записной книжке нет такого количества вариантов строки.

Чтобы наглядно представить, «сколько надо работы класть на выдел нескольких слов»[34], Маяковский приводит в статье «Как делать стихи» «постепенную обработку слов в одной строке:

1) наши дни к веселью мало оборудованы;
2) наши дни под радость мало оборудованы;
3) наши дни под счастье мало оборудованы;
4) наша жизнь к веселью мало оборудована;
5) наша жизнь под радость мало оборудована;
6) наша жизнь под счастье мало оборудована;
7) для веселий планета наша мало оборудована;
8) для веселостей планета наша мало оборудована;
9) не особенно планета наша для веселий оборудована;
10) не особенно планета наша для веселья оборудована;

11) планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована.

12) для веселия планета наша мало оборудована».

Черновик, с которого Маяковский списал эти строки, не сохранился.

Ни в одной записной книжке не найти двенадцати вариантов одной строки.

Единственный случай, отразивший одиннадцать вариантов,— это строки 47—50 стихотворения «Добудь второй!» в записной книжке 1927—1928 г. (№ 52). Маяковский написал его в связи с награждением газеты «Комсомольская правда» орденом Ленина.

В этих строках он хотел усилить мысль, которую после выразил в заглавии, и говорил не только о втором ордене, но еще и о третьем и четвертом:

I Нам если не третий с четвертым
то нужен орден второй
II Нам нужен не третий с четвертым
нужен орден второй
III Нужен не третий с четвертым
нужен орден второй
IV Нам нужен третий с четвертым
и нужен орден второй
V Чтоб третий зажегся с четвертым
чтоб орден зацвел второй
VI Чтоб третий зацвел с четвертым
чтоб орден зажегся второй
VII Чтоб третий горел с четвертым
чтоб орден горел второй
VIII Чтоб орден третий с четвертым
чтоб орден горел второй
IX Зажгитесь третий с четвертым
развесься орден второй
X На знамя третий с четвертым
привинтим орден второй
XI На знамя третий с четвертым
на знамя орден второй

Эти одиннадцать вариантов являются исключением еще и потому, что Маяковский, положив на них много труда, в результате отказался от своего замысла и дал в печатном тексте окончательный вариант:

Зажгись
рабочим почетом!
На знамя —
орден второй! [35]

Вероятно, он сделал это потому, что рамки двух строк были слишком тесны, чтобы с полной ясностью выразить его мысль. Поэтому он поступился хорошей рифмой «чертом—четвертым», более точной, чем «чертом—почетом», и ограничился пожеланием «Комсомольской правде» второго ордена. А чтобы приблизить звучание рифмы к слову «чертом», ввел определение «рабочим» с недостававшим звуком «р».

Только в черновой рукописи поэмы «Про это» встречаются строки, отразившие 8—10 переработок. Две такие строки относятся к концовке поэмы.

В записных книжках в основном отражены 2—3 варианта строк, реже 4—5. Количество вариантов свыше пяти встречается как исключение.

Судить о работе Маяковского над стихом мы можем только на основании этих сохранившихся записей, то есть далеко не полно. И все же, даже по

этим частичным записям, можно составить некоторое представление о том, в каком направлении идет работа поэта.

Вот три варианта первой строфы стихотворения «Барышня и Вульворт» (1925 г., № 33), которую поэт настойчиво перерабатывает:

I Гудит Бродвей и в этом гуле вот
в небо высаживая труб десант
стоит нью-йоркская гордость Вульворт
домина этажей под шестьдесят

II Гудит и гремит Бродвеево гулево
крыши в небо высаживают десант
а посредине Бродвея Вульворт
домина этажей под шестьдесят

III Бродвей сдурел бегня и гулево
с небес обрываясь дома висят
Но даже меж ними заметишь Вульворт
корсетную коробку этажей в шестьдесят.

Печатный текст этой строфы дает четвертый, окончательный вариант:

IV. Бродвей сдурел.
Бегня и гулево.
Дома
с небес обрываются
и висят.
Но даже меж ними
заметишь Вульворт.
Корсетная коробка
этажей под шестьдесят[36].

Задача поэта — охарактеризовать в этой строфе Вульворт, здание грандиозное даже на фоне небоскребов Бродвея.

В очерке «Мое открытие Америки» Маяковский пишет подробно обо всем, что здесь, обобщенное образами, должно уложиться в четыре строки:

«Напрасно вы будете искать по Нью-Йорку карикатурной, литературой прославленной организованности, методичности, быстроты, хладнокровия.

Вы увидите массу людей, слоняющихся по улице без дела»[37].

Вот эту особенность нью-йоркских улиц надо было так сконденсировать в образе, чтобы уместить в одну строку.

Первый вариант «Гудит Бродвей и в этом гуле вот» — неудачен. Хорошая составная рифма «гуле вот», рифмующаяся с «Вульворт», ничего не прибавляет к образу гудящего Бродвея. Маяковский отбрасывает ее. Новая строка «Гудит и гремит Бродвеево гулево»— неточна. Разве на Бродвее только гуляют? Ведь это одна из наиболее деловых улиц Нью-Йорка. Кроме того, неэкономно занимать полстроки двумя словами одинаково передающими шум: «гудит и гремит».

Последний вариант полностью отвечает заданию: «Бродвей сдурел. Бегня и гулево» — в строке переданы и шумная сутолока Бродвея, и деловая спешка, и праздношатание.

Дальше, в первом варианте три последних строки четверостишия заняты описанием здания Вульворт. Они создают неверное впечатление, что это единственный небоскреб на Бродвее. Задача — показать, что Бродвей — улица небоскребов.

В прозе такое описание занимает целый абзац:

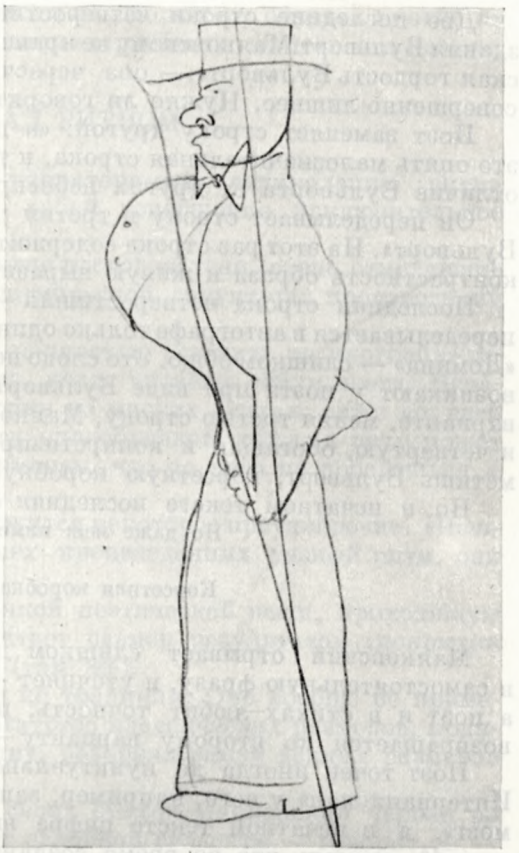
«Повернулся этажами сорока, сквозной окнами Метрополитен-бильдинг. Накиданными кубами разворачивалось новое здание телефонной станции, отошло и на расстоянии стало видно сразу все гнездо небо-

МАЯКОВСКИЙ

Автошарж в записной книжке № 64, 1928 г.

Лист 5

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва



скребов: этажей на 45 Бененсон-бильдинг, два таких же корсетных ящика, не известных мне по имени... Потом здания слились зубчатой обрывной скалой, над которой трубой вставал 57-этажный Вульворт»[38].

Поэзия требует более экономного изображения. Она располагает мощным средством — образом, при помощи которого в одной строке воплощается целая картина.

Маяковский отбрасывает первый вариант «в небо высаживая труб десант» и, сохраняя стержень образа — «десант», создает второй — «крыши в небо высаживают десант». Но в первом варианте, где речь шла об одном Вульворте, гигантская высота его раскрывается в удачном образе, тогда как во втором — образ затемнен. Непонятно, что за десант высаживают крыши.

Поэтому второй вариант тоже отбрасывается и заменяется третьим: «с небес обрываясь дома висят». Теперь высота небоскребов Бродвея передана точно, и в автографе Маяковский больше не перерабатывает строку.

Но ритмически строка эта, состоящая из трех амфибрахиев, монотонна. «Выучите строчки ходить по-разному»,— наставляет поэт через три года Равича[39].

Сам он делает это всегда. Поэтому в печатном тексте, сохраняя смысл строки, он дает ей новое ритмическое звучание:

Дома
с небес обрываются
и висят.

Две последние строки четверостишия посвящены описанию самого здания Вульворт. Маяковскому не нравится третья строка: «стоит нью-йоркская гордость Вульворт»,— она чересчур прозаична, да и слово «стоит» совершенно лишнее. Нужно ли говорить в стихах, что дом стоит?

Поэт заменяет строку другой: «а посредине Бродвея Вульворт». Но это опять малозначительная строка, к тому же здесь утрачено основное — отличие Вульворта от других небоскребов.

Он переделывает строку в третий раз: «Но даже меж ними заметишь Вульворт». На этот раз строка содержит то, чего не хватало предыдущей — контрастность образа и живую выразительность разговорной интонации.

Последняя строка четверостишия — «домина этажей под шестьдесят» переделывается в автографе только один раз — в третьем варианте строфы. «Домина» — слишком общо. Это слово не передает тех ассоциаций, которые возникают у поэта при виде Вульворт-бильдинга. Поэтому в последнем варианте, меняя третью строку, Маяковский вместе с ней перерабатывает и четвертую, обогащая и конкретизируя образ: «но даже меж ними заметишь Вульворт, корсетную коробку этажей в шестьдесят».

Но в печатном тексте последняя строка изменена:

Но даже меж ними
заметишь Вульворт
Корсетная коробка
этажей под шестьдесят.

Маяковский отрывает слишком длинное приложение, выделяя его в самостоятельную фразу, и уточняет — в здании пятьдесят семь этажей, а поэт и в стихах любит точность, поэтому, вместо «в шестьдесят», он возвращается ко второму варианту — «под шестьдесят».

Поэт точен иногда до пунктуальности. В черновике поэмы «Пятый Интернационал» у него, например, записано: «Я тридцать лет отращивал мозг», а в печатном тексте цифра выправлена: «Я 28 лет отращиваю мозг»[40], потому что во время создания поэмы ему действительно было только двадцать восемь лет.

В 1928 г. он пишет Равичу:

«Плохо, по-старинке:

1) рядом с точными определениями расставлены и неопределенно декадентские —

А где-то глухие часы...
А где-то сопит весна...

Где? Дайте точный адрес: на углу Литейного и Пантелеймоновской?»[41].

Ту же мысль тремя месяцами раньше он развивает в статье «Стихи с примечаниями»:

«Бабахнуло снова где-то (?) ликующе.

Где именно?

Указание места (одна из возможностей), давая незаменимое слово, притягивает к нему массу других, не бывших в поэтическом употреблении, дающих новую возможность поэтической обработки»[42].

Здесь Маяковский раскрывает значение этого приема, которым пользуется с самых первых лет творчества. В 1915 г. он начинает стихотворение «Я и Наполеон» прямо с адреса:

Я живу на Большой Пресне,
36, 24 —[43]

и продолжает эту традицию, последовательно и принципиально, в стихах и поэмах на всем протяжении своего творческого пути.

Именно в силу им самим же избранного приема, поэт так настойчиво добивается абсолютной точности в изображении Бродвея и Вульворт-бильдинга.

К сожалению, из-за гиперболичности некоторых его образов многие не замечают, что точность — одно из характернейших свойств его поэзии.

РАБОТА НАД РИТМОМ

По своеобразию, богатству и неповторимому великолепию ритма поэзия Маяковского представляет собой совершенно исключительное и далеко не изученное явление.

О ритме Маяковского писали многие исследователи, верно отметившие ряд отличительных особенностей ритмической структуры произведений Маяковского.

Но нужна не одна книга, чтобы полностью осветить то многообразие ритмов, которое буквально поражает, когда читаешь стихи поэта. Недаром он сказал: «Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами»[44].

В этих словах, нам кажется, содержится некоторое противоречие. Именно потому, что у Маяковского во всех произведениях разный ритм, они не звучат одинаково.

Определяя ритм как основу «всякой поэтической вещи, проходящую через нее гулом»[45], Маяковский считает размер результатом «покрытия этого ритмического гула словами» (там же).

Слово «размер» поэт употребляет по традиции. Оно вообще не применимо к его стихам. Используя все богатство классических размеров, модифицируя их, Маяковский, по существу, разорвал рамки всяких размеров и вывел из них свой стих.

Гибкие и выразительные ритмы своих стихов Маяковский черпал из самой жизни. «Откуда приходит этот основной гул-ритм,— говорит он,— неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я наделяю звуком. Ритм может принесть и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра»[46].

Так из самой жизни «пришел» четкий маршевый ритм отрывка, следующего за словами «Шагом марш» из заключительной части поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Э́того прика́за
и не ну́жно да́же,—
ре́же,
ровне́е,
тве́рже дыша́,
с трудо́м
отрыва́я
те́ло-тя́жесть,
с пло́щади
вни́з
вбива́ем ша́г и т. д.[47]

Здесь в тексте расставлены ударения, позволяющие выделить ритмическую основу этого отрывка, которую часто искажают многие исполнители произведений Маяковского, далекие от понимания его ритмического замысла.

Каждая строка этого отрывка построена на четырех ударениях.

Но разве не на четырех ударениях построены и предыдущие строки например:

Но нéту чудéс,
и мечтáть о них нéчего.
Есть Лéнин,
грóб
и согнýтые плéчи.
Он бы́л человéк
до концá человéчьего —
несú
и казни́сь
тоскóй человéчьей[48].

Разве не на четырех ритмических ударениях строится строфа из поэмы «150 000 000»?—

Он сиди́т раззолóченный
за чáем
с птифýр.
Я приду́ к нему
в холéре.
Я приду́ к нему
в тифý.
Я приду́ к нему́,
я скажу́ ему:
«Вильсóн, мол,
Вудрó,
Хóчешь крóви моéй ведрó?» [49]

А между тем ритмическое звучание всех приведенных выше строф совершенно различное.

Вероятно, именно равноударность строк имеет в виду Маяковский, когда говорит, что ритм может быть один во многих стихах и даже во всей работе поэта. И, видимо, учитывая все остальные элементы строки, добавляет, что это не делает работу однообразной, так как выразить всю сложность ритма (вероятно, все его возможности) нельзя даже и несколькими большими поэмами. Это одно из наиболее трудных мест статьи «Как делать стихи», которое тщательно обходят во всех работах о ритме, но в них, представляется нам, лежит ключ к пониманию того, что называл ритмом Маяковский.

Его понимание ритма выходит за пределы поэтики и приближается к передаче его средствами музыки.

Сравнивая четырехударную строку не с четырехстопным поэтическим размером, а с четырехтактовой музыкальной фразой с одним акцентом (в стихе — ударением) в каждом такте и с разной длительностью долей, которую в стихе составляют безударные слоги, мы приблизимся к пониманию многообразных ритмов Маяковского.

Только благодаря такому восприятию ритма, он мог, не разрывая ритмической ткани стихов, применять неравносложные строки, выражая нередко строку в одном слоге (целая нота) или же дробя ее на большое количество слогов-долей, тем самым невероятно обогащая ритмическую выразительность стиха.

Он понимал, что для передачи ритма его стихов бедны и невыразительны типографские возможности. Ему нужны были обозначения, свойственные музыке,— нотные знаки,—которые могли бы передать и паузы, и длительность слов и слогов. Таких средств не было. Чтобы в какой-то мере передать читателю свой ритмический замысел, он придумал «ступеньку», возникшую впервые во второй главе третьей рукописи поэмы «Про это».

О первоначальной стадии работы над стихотворением, о возникновении ритма, о том, как он «обстругивается» и оформляется и как постепенно из него начинают «вытискиваться слова» — сперва «главное слово», а затем остальные,— Маяковский подробно рассказал в своей статье.

Проследим на примере из записных книжек поэта его работу над ритмом.

В книжке 1928 г. (№ 55) он несколько раз перерабатывает две строки стихотворения «Император»:

Да лишь брюхатые следы волков
и мелкие диких козлов

Строки эти ритмически слабо связаны между собой. Он меняет их:

И лишь по следу диких козлов
брюхатый след волков.

На этот раз строки слишком однообразны. В их ритме не отражается то различие следов, которое поэт хочет показать. Появляется третий вариант:

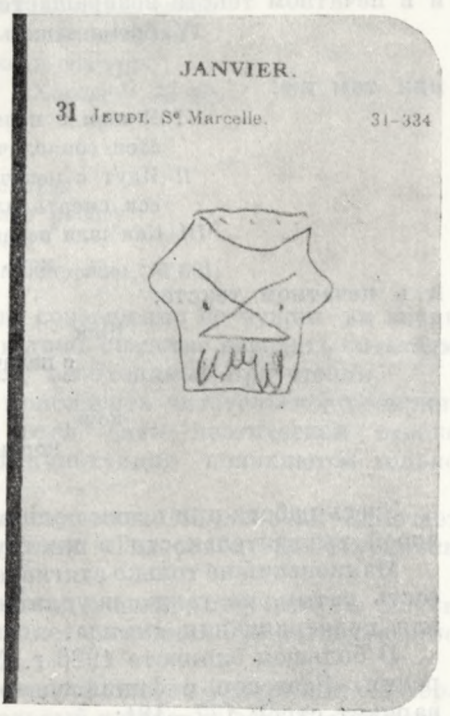
И только по следу диких козлов
брюхатый след волков.

Лишний слог в первой строке разбил ее однообразие. Но, вероятно, чтобы передать ритмом ту характеристику следов, которая дана в первом варианте, он снова меняет обе строки:

И только следы от брюха волков
по следу диких козлов.

Эта переработка удовлетворяет его: чередование следов на снегу — широких и мелких — ощущается в ритме строки.

Поиски ритмического разнообразия тесно связаны со стремлением использовать ритмические средства для создания образа.



ГОРЬКИЙ
Рисунок (шарж) Маяковского в его записной книжке № 66, 1929 г.
Лист 33
Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

В черновом автографе стихотворения «Солдаты Дзержинского» (1927 г., № 51) записаны строки:

Чека это диктатуры кулак
Класса кулак сжатый

Здесь ритм второй строки недостаточно связан с образом, не передает его ударной силы. Маяковский переделывает ее, зачеркивая два слова. Теперь строка звучит так:

Чека это диктатуры кулак
сжатый.

Образ и ритм тесно спаяны в этой строке, концентрирующей в одном коротком слове силу удара.

Такое стягивание строки очень характерно для работы Маяковского над ритмом. Он отбрасывает ненужные, несущественные слова, если они не выполняют в строке никакой функции, ни смысловой, ни образной. В строке «Идет метельная мура» он зачеркивает слово «идет» («Император»). В строке «железный Красин лез, винты свои заверчивая» он убирает слово «свои» («Крест и шампанское»); «его небритые щеки от грязи черны» оставляет: «небритые щеки от грязи черны» («Кто он?»).

Стягивая строку, он заменяет несколько слов одним: «им ⟨подтяжкам.— *В. А.*⟩ трудно держаться на честном слове»—«держащиеся на честном слове» («Кто он?»); переставляет слова, чтобы изменить ритм: «и тащат в свои мясорубки ремни»—«в свои мясорубки тащат ремни» («Бей белых и зеленых»).

Но в стихах с четким, почти маршевым ритмом, уже найденным для строки, он старается сохранить его при всех переработках:

I Вечно сияй над республикой мира
II Время зажечь над республикой мира
III Надо зажечь над республикой мира

и в печатном тексте возвращается ко второму варианту:

IV Время зажечь над республикой мира
(«Солнечный флаг»)

или там же:

I И шли с палачом по лачугам Китая
стон сон плач
II Идут с палачом по лачугам Китая
сон смерть плач
III Как шли палачи по лачугам Китая
ночь корчь плач

и в печатном тексте:

Шли
с палачом
по лачугам Китая
ночь,
корчь,
плач.

Здесь работа при почти полном сохранении ритма идет по линии смысловой выразительности и инструментовки строк.

Маяковский не только стягивает строку, чтобы придать бо́льшую упругость ритму, но также и удлиняет ее, вводя ритмическое разнообразие для подчеркивания смысла.

В большом блокноте 1926 г. № 34, где находится черновик стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии», записан первоначальный вариант строк 177—181:

А что если я народа водитель
и я же класса верный слуга

«Народ»— понятие более широкое, чем класс. Получается, что поэт — водитель всего народа, а слуга — только его части. Поэтому Маяковский зачеркивает слово «класса» и надписывает «народа». Получается:

А что если я народа водитель
и я же народа верный слуга

Две строчки звучат совершенно одинаково, не задерживая на себе внимания. Но уже в машинописи они читаются иначе:

А что,
если я
народа водитель
и одновременно —
народный слуга?

Слово «одновременно» точнее всего выражало нерасторжимое единство обеих функций поэта — водителя и слуги. Кроме того, длинное слово «одновременно» нарушило монотонную инерцию строки еще и необходимостью паузы после него и тем самым выделило вторую половину строки — «народный слуга».

СТУПЕНЬКА, ПУНКТУАЦИЯ, УДАРЕНИЕ

В черновиках Маяковский не разбивает строку на «ступеньки». Только очень продуманные, сделанные почти на слух произведения, как, например, первая и вторая части поэмы «Владимир Ильич Ленин», записаны «лесенкой». Но такие случаи редки. Иногда в черновиках прорывается ступенька, но это такое же исключение, как запись строк подряд, без соблюдения стиха, например:

дымом небесный лик помутив [почти] до самой
трубы до носа локомотив стоит в заносах
и снова поезд катит за снежную скатерть
(«Хорошо!», № 43).

или:

А мы
в пространство льда
врезаясь в белое работу
сделали и сделаем
(«Крест и шампанское», № 60).

Маяковскому, когда он пишет стихи, совершенно не нужны ни знаки препинания, ни ступенька. Для него они лишь средство передать читателю ритм стихотворения, интонацию, паузы, необходимые при чтении.

Поэт старается «всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель»[50]. Поэтому ступенька и пунктуация появляются только в беловом автографе.

Иногда переписав стихотворение без ступенек, Маяковский намечает их, разделяя строки вертикальными чертами. Так разбит на ступеньки текст поэмы «Во весь голос».

Пунктуация в черновиках, как уже было сказано, отсутствует. Точки являются исключением. Изредка их заменяет заглавная буква следующего слова, указывающая на начало фразы.

Единственные знаки, которые Маяковский иногда употребляет в черновиках,— вопросительный, восклицательный и тире, то есть эмоциональ-

но окрашенные интонационные знаки. Например, строфа, не использованная в стихотворении «Домой», записана в книжке 1925 г. (№ 33) так:

Проценты на время! Как не итти
в хороший отданы рост
Мне 30 уже и у 30-ти
пощел пробиваться хвост

Других знаков в строфе, кроме восклицательного знака, нет.

В той же книжке строфа из стихотворения «Мексика»:

Глаз торопится слезой налиться
как чему я рад?!
Ястребиный коготь я ж твой бледнолицый
брат

В этой строфе тоже только один знак — сдвоенный вопросительный и восклицательный, являющийся наиболее излюбленным интонационным знаком Маяковского, особенно часто применяемым им в беловиках.

В тексте 16-й главы поэмы «Хорошо!», открывающей записную книжку 1927 г. (№ 43) и записанной почти набело, но без разбивки на ступеньки, на сто полных стиховых строк приходится всего один вопросительный знак и одно ударение:

под выстрелы в лодку прыгнул Ваше
превосходительство грести? грести

Таких примеров исключительно интонационной пунктуации в черновиках Маяковского достаточно, чтобы понять, как уже в самой начальной стадии работы он старается зафиксировать все оттенки звучащего слова.

При почти полном отсутствии пунктуации в черновиках вообще, наличие ее драгоценно уже потому, что она несомненно выражает волю автора. К сожалению, в текстологии существует представление о непреложном изъявлении «воли» автора только в последнем печатном прижизненном издании и все нарушения этой «воли» считаются криминалом.

Поэтому две строфы из стихотворения «Бей белых и зеленых», черновик которых в записной книжке 1927/28 г. (№ 52) выглядит так:

Душу пуншем и шуткой греючи
над омаром фарфоровых блюд
ты спроси Александра Сергеича
что вы любите Я? Люблю —
и блеск и шум и говор балов
и в час пирушки холостой
шипенье пенистых бокалов
и пунша пламень голубой —

печатаются, в результате корректорского исправления, внесенного в т. VII прижизненного собрания сочинений Маяковского, иначе:

ты спроси
Александр Сергеича
— Что вы любите?—
Я,
люблю —

Здесь Пушкину приписано не существующее в его тексте местоимение «Я», то есть то, чего стремился избежать Маяковский, отделив в черновике вопросительным знаком введенное им местоимение. Оберегая пушкинскую строфу от искажения, он начал пушкинский текст с заглавной буквы и поставил в черновике после слова «Люблю» тире, показав тем самым, что дальнейшие строки не следовали непосредственно за этим словом.

Но достоверный знак Маяковского, повторенный затем в машинописи и в двух печатных изданиях, был снят только потому, что человек, не достаточно понимавший текст, передвинул вопросительный знак и поставил на его место запятую, которую редакторы посмертных собраний сочинений убрали, но правильную интонацию не восстановили.

А между тем правильное звучание стихов было так важно для Маяковского, что даже в черновиках,— только для себя!— он ставит ударения на словах.

Выше упоминалось об ударении в 16-й главе поэмы «Хорошо!». Его можно было не ставить, так как рифма «сзади» уже подготавливает правильное прочтение строки:

узлов полтораста накручивая зá день —

но тем не менее оно поставлено.

Это не единственное ударение в поэме:

Красным не нравится им голоднó

Здесь ударение необходимо, так как оно предупреждает об идущей дальше рифме «на дно».

Или:

А вот как нá зло
есть революция и нету масла.

Правильное прочтение сложных составных рифм особенно беспокоит поэта:

И вопросам разнедоуменным нéт числа —

записывает он, ставя ударение на слове «нет», иначе пропадет рифма «отечества». К сожалению, это указание, сделанное поэтом для читателя, не осуществляется в печатных изданиях.

Он ставит ударение и в таких случаях, когда иное произношение слова нарушит его замысел:

на деньги вербовочного áгентства

так как чтение «агéнтства» уничтожит рифму «Архангельску».

Но ударение, противоречащее замыслу поэта, искажает не только рифму. Перемена ударения в середине строки влечет за собой изменение ритма. Поэтому при возможном двояком прочтении слова, чтобы исключить искажение ритма, Маяковский также ставит ударение:

За горами углЯ́ и рельс
(«Три тысячи и три сестры»)

всех кто нá век ушел ко сну
(«Хорошо!», гл. 14)

идет и горит до краснá до белá
(«Моя речь на показательном процессе...»).

Он проставляет ударения, даже записывая вне текста отдельную строку: «травка выросла у мóста», и не только строку, но и рифму:

спитá
спиртах

так и оставшуюся неиспользованной.

РИФМА

Обычное представление о рифме не применимо к стихам Маяковского. Для него рифма не просто концевое созвучие строк, а нечто значительно большее.

Когда еще не оформленный замысел начинает облекаться в словесную ткань, «первым чаще всего выявляется главное слово,— пишет он и поясс-

няет,— главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке» [51].

«Главное слово» в этом определении имеет два назначения: или смысловая характеристика, или рифма. Но ниже, говоря о рифме, поэт опускает разделительный союз «или», воплощая в ней одной обе функции,— смысловую и фонетическую: «...я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало» [52].

Сосредоточивая в рифме весь заряд строки, он образно определяет их соотношение:

Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль [53].

Такое перемещение центра тяжести на рифму было под силу только ему, виртуозу рифмы, способному, по его собственным словам, «зарифмовать все Евангелие» [54].

Он никогда не облегчал себе работу, никогда не заменял слово, трудное для рифмовки, другим, более легким, а находил к нему рифму «во что бы то ни стало». Так самое главное, самое характерное слово вело за собой новую, неожиданную рифму. Отмечая это, поэт писал: «...моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет» [55].

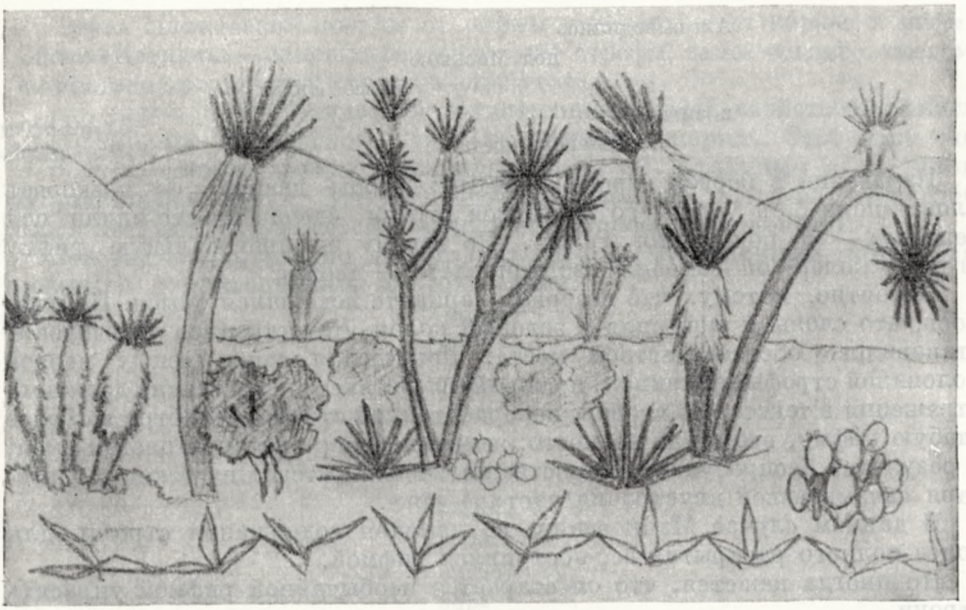
Конечно, ни в одном словаре не найдешь рифм, подобных записанным в книжках:

вывизги
вывески
во время
в Ганновере мы
в зареве
ихтиозавровы
Яковлев
яко лев
Улица нею
Дульцинею
На вечер час
Новочеркасск
вымести
непримиримости
гульбой
голубой
правители
провидели
будто я
путая

и много других.

В «Разговоре с фининспектором» поэт напрасно жаловался:

Может
пяток
небывалых рифм
только и остался
что в Венецуэле.



КАКТУСЫ

Рисунок Маяковского в записной книжке № 33, 1925 г.

Сделан во время поездки по Мексике

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

Их осталось значительно больше в его собственных записных книжках.

Но как бы хороша ни была рифма, она никогда не является самоцелью. В угоду рифме он не станет менять содержания, но ради уточнения смысла, обогащения образа всегда заменит рифму.

В черновике стихотворения «Бей белых и зеленых» (1928 г., № 52) есть строфа, над которой, судя по вариантам, поэт немало потрудился:

Пили под селедку и под луч луны
все от царей и до голи
и шли на лыжах белые слоны
и змии в зеленый колер.

Здесь пьяный бред передается образом, построенным на сочетании несовместимых представлений — белые слоны на лыжах. Первый и второй варианты третьей строки:

I и паслись по России белые слоны
II и завелись под Рязанью белые слоны —

казались ему недостаточно выразительными. Трижды переделывая строчку, он добивается наиболее контрастного сочетания, передающего горячечный бред. В первой строке он меняет слово «свет» на «луч», вводя аллитерацию. Вторая и четвертая строки, связанные свежей рифмой «голи—колер», не подвергаются никаким исправлениям: видимо, они ему нравятся.

Тем не менее, в дальнейшем он отказывается от них и перерабатывает строфу:

И под скрип телег,
и под луч луны,
пили
и зиму и лето...

Аж выводились
под Москвою
белые слоны
и змеи —
зеленого цвета.

Изменения в первой строке понятны: чтобы дважды не повторять слова «пили», он убрал его из первой строки, сделав вместо «пили под селедку» — «и под скрип телег». Но почему же оригинальную рифму «голи — колер» он заменил избитой «лето — цвета»?

Вероятно, потому, что в первом варианте искажался смысл. Получалось, что слоны и змии шли в зеленый колер. Качественное определение становилось обстоятельством места. Логическая связь между первой половиной строфы (причиной) и второй (следствием) не получила должного отражения в тексте. Во второй, переработанной строфе, несмотря на более слабую рифму, все стало на место: зеленый колер оказался цветом змей, а результат беспробудного пьянства логически вытекал из текста, благодаря связывающей двустрочия частице «аж».

В данном случае Маяковский, не изменяя содержания строфы, для более полного раскрытия ее, поступился рифмой.

Но иногда кажется, что он старается необычайной рифмой украсить строки.

Так, в черновике стихотворения «Мексика» (1925 г., № 33) есть строфа, рисующая образ современного индейца:

Навалил индеец чемоданов кучи
на спину где стрелы зубьились пугая
и пошел сомбреро нахлобучив
вместо радуги из перьев попугая

Вначале эта строфа как будто удовлетворяла Маяковского. По черновику видно, что она сделана устно и записана без вариантов. В ней только одна помарка: вместо «Навалил» было раньше «И взвалил».

Но ниже, на этой же странице, строфа записана снова, уже переработанная:

Заменила чемоданов куча
стрелы от которых никуда не деться
и пошел сомбреро нахлобуча
вместо радуги из перьев птицы Кетцаль.

Что заставило Маяковского переменить рифму? Вряд ли тот небольшой промах первого варианта, где стрелы и чемоданы представлены в одном временно́м плане. Этот изъян легко устраним в пределах той же строки. Или, может быть, рифма «пугая — попугая» показалась ему «чересчур полной, чересчур прозрачной» и уже бывшей в употреблении, а «деться — Кетцаль», которую, действительно, ни в каком словаре рифм не сыщешь, — яркой и эффектной, как оперенье этой птицы?

Возможно. Но, по-видимому, дело не только в этом.

Он слышал в Мексике много рассказов о прошлом и настоящем страны, записал предание о возникновении трехцветного мексиканского знамени, называемого «арбузом». Ему, безусловно, рассказали и о Кетцаль. Эта птица, очень похожая на попугая, является для индейцев символом свободы. Она не живет в неволе и, пойманная, тотчас же умирает.

Столкнув два образа: современного индейца и индейца, ставшего уже легендарным, Маяковский заменой рифмы усилил контраст между ними. Чемоданы и сомбреро у того, кто стал полурабом в своей стране; стрелы и головной убор из перьев птицы, олицетворяющей свободу, у другого вольного сына своего народа.

Здесь Маяковский шел не от рифмы к образу, а от образа к рифме. Слово «Кетцаль»— самое характерное для строфы, самое весомое, поэтому он поставил его в конец строки и зарифмовал.

«ФОНЕТИЧЕСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ»

О «фонетической транскрипции» рифм, свойственной письму Маяковского, уже не принято спорить. Этот факт считается прочно установленным В. В. Трениным в его книге «В „мастерской стиха" Маяковского» и приводится почти во всех работах, в которых упоминается о записных книжках Маяковского.

Действительно, трудно не согласиться с В. В. Трениным, когда знакомишься с приводимыми им примерами:

нево
Невой

плеска
железка

как те
кагтей

са́мак
дама

апарат
пара

«Подобного рода записи,— пишет В. В. Тренин,— мне не приходилось встречать ни у одного поэта, кроме Маяковского.

Характерная их особенность в том, что Маяковский решительно отбрасывает традиционную орфографическую форму слова и пытается зафиксировать его приблизительно так, как оно произносится (т. е. создает некое подобие научной фонетической транскрипции)»[56].

Поэт записывает слова так, как он их слышит. Возражать против «фонетической транскрипции» как будто не приходится.

Но вот попадается запись рифмы «кожится — скукожится».

Первое слово — не глагол, а существительное от слова «кожа» с уменьшительным суффиксом «иц». Что же это? Описка? Возможно. Ведь рифма записана не самостоятельно, а включена в контекст:

Но поздно морщинами множится кожится
Минуту любовь поцветет и скукожится
(«Люблю», 1922, № 10)

Здесь автоматически слово «множится» могло повлиять на начертание следующего слова с одинаково звучащим окончанием, и вместо «кожица» появилось «кожится».

В доказательство того, что это описка, исследователь, убежденный в незыблемости фонетического принципа в записи рифм у Маяковского, может без труда привести десятки примеров:

хмурица
Муромца

наборщица
наморщица

Гонорок
Таганрок

гололеть
жалеть

болит
инвалит

по горе ли
погорелиц (вместо «погорелец») и т. д. и т. п.

Все эти примеры очень убедительны. Но все-таки остается непонятным, почему, при таком явном тяготении к записи фонетической, Маяковский, в приведенном выше примере, допустил описку обратную, противоречащую звучанию слов? Их следовало записать согласно фонетическому канону «множица», «кожица», «скукожица».

Непонятно еще и то, что такие «описки» начинают повторяться. Они настойчиво появляются во всех записных книжках. В их упорстве проглядывает какая-то тенденция. Уже невозможно объяснить «фонетической транскрипцией» такие записи, как:

личек
католичек
пойдеж
молодеж
к земель (к зиме ль)
земель
азов
филазов
ко льту (ко льду)
культур

Таких примеров в книжках не меньше, чем приводимых выше. Они не укладываются в определение «фонетической записи». Чтобы объяснить их, сторонники последней выдвигают аргумент, который, к сожалению, имеет широкое хождение: поэт был не слишком тверд в правописании.

И все же ни один человек не станет утверждать, что Маяковский не мог без ошибки написать свое собственное имя.

А между тем чудесная строфа к стихотворению «Домой», которую он не включил в текст, записана так:

Чтоб я мое имя Владимер
похожее на вымер на стон
сменил на чужое имя
и звался мусье Гастон?
(№ 33).

Вряд ли кто усомнится, что поэт знал, как писать «Владимир»?

Почему же он все-таки написал его через «е»?

По той же самой причине, по которой почти все его рифмы записаны именно таким образом, вопреки правилам орфографии.

«Фонетическая транскрипция», объясняющая только часть его записей, на деле является не самостоятельным способом, а только одной стороной явления, охватывающего все записи рифм в целом.

Создавая рифму на слух, Маяковский искал и добивался близкого звучания слов. Его ухо поэта сближало далекие по начертанию слова созвучностью произношения.

Но когда он записывал эту, найденную им, рифму, вступал в свои права глаз художника. Совсем неосознанно, но тем не менее последовательно, этот требовательный глаз заставлял его придавать зрительное подобие одинаково звучащим словам. Маяковскому мало было слышать свои рифмы, ему надо было их еще и видеть.

Поэтому внутренняя рифма «вымер» заставила его исказить свое собственное имя. В соответствии с рифмой «скукожится» он слово «кожица» записал так, что вне контекста было бы трудно понять, что оно означает. Такое написание — не «фонетическая транскрипция», а зрительное уподобление рифм.

Наиболее убедительным подтверждением этого является случай, когда одно и то же слово, в зависимости от сочетания его с другими словами, поэт записывает по-разному.

Так в книжке 1927 г. (№ 51) сперва появляется заготовка-рифма к стихотворению «Голубой лампас»:

соборова
оборвыш

— через несколько страниц идет текст:

но лишь взобрался город оборвыш
площадь и ширь соборова

и тут же, под этими строками, записан новый вариант:

но лишь взобрался
город оборвышь
тут тебя площадь ширь
собор вишь

Две предыдущие записи слова «оборвыш» доказывают знание орфографии.

Лишь начертание «собор вишь» заставило поэта приписать в третьем случае к слову «оборвыш» мягкий знак.

ЗАГОТОВКИ

В статье «Как делать стихи» Маяковский рассказывает о необходимом условии работы — о постоянном, непрекращающемся накапливании материала — поэтических заготовок, при большом запасе которых только и можно сделать к сроку хорошую поэтическую вещь:

«Все эти заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны.

Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет всё» [57].

Заготовки, приведенные в статье, почти все использованы.

ПРИМЕНЕНИЕ ЗАГОТОВОК

Бережливо относится Маяковский и к записям в книжках. В 1923 г. в книжке (№ 20) осталась неиспользованной рифма к стихотворению «Баку» — «источники — точки». Она встречается через два года в стихотворении «Барышня и Вульворт» (1925 г., № 33).

Заготовка в записной книжке 1924 г. (№ 23) «денно и нощно — махновщина», которая не вошла в текст поэмы «Владимир Ильич Ленин», в 1926 г. использована в стихотворении «Еврей».

В книжке 924 г. (№ 29) есть запись: «Ноты тоска Макарова по Вере Холодной». Это Маяковский собирает материал для своей работы в журнале «Красный перец». Через три года заготовка, слегка измененная, находит себе место в сценарии «Позабудь про камин» (кадр 65): «Ноты с титулом: „Любовь Макарова к Вере Холодной"», а еще через год Маяковский вводит ее в реплику Эльзевиры в пьесе «Клоп».

Это единственная заготовка к «Клопу» в записных книжках.

И, тоже единственная, заготовка к пьесе «Баня» встречается в книжке 1929 г. (№ 67): «Это до Октябрьской рев⟨олюции⟩ был энтузиазм. Теперь материализм и никакого энтузиазма быть не может».

Немного изменив эту фразу, Маяковский вложил ее в уста Оптимистенки во втором действии «Бани».

Рифма «стружки — старушки», не использованная в стихотворении «Корона и кепка» (1927 г., № 39), не пропала — она вошла в четвертую главу поэмы «Хорошо!».

Рифма «свиста́ — звезда» (1927 г., № 42), слегка видоизмененная «свистать — звезда», входит через год в стихотворение «Три тысячи и три сестры» (1928 г., № 54).

Рифма «тульские — тусклые» (1927 г., № 46) используется в 1927 г. в поэме «Хорошо!» и в стихотворении «Чудеса».

Рифма «себе — сипел» (1928 г., № 59), видимо, прочно ассоциируется у поэта со сплетней, так как он помещает ее в том же году в двух стихотворениях: «Сплетник» и «Ответ на будущие сплетни».

Хорошими заготовками Маяковский дорожит и, боясь потерять их в заполненной книжке, переписывает в новую. Так рифмы и строки, разбросанные в записной книжке 1926 г. (№ 37), перенесены на первую страницу записной книжки 1927 г. (№ 39):

травы
даровым
электричество
вычерствел
парень
забыл что такое барин
из барина
испарина

К ним присоединены новые:

песчаники
чайники
дело табак
кабак
Вода отшумит
и я умыт

Здесь же заметка:

борьбу с Maison de Paris Рейн

и текст где-то прочитанного безграмотного объявления:

Желающие улыбку сиротки покупайте здесь
Пивное зало,

а ниже записана первая строфа стихотворения «Нашему юношеству»:

На сотни эстрад бросает меня
на тысячи глаз молодежи
Как разны страны моей племена
Как разен язык и одежа

— и все это находится на одной страничке небольшого блокнота.

Иногда рифмы, уже использованные поэтом, спустя некоторое время всплывали в его памяти, как вновь найденные. Так получилось и с приведенной выше рифмой «из барина — испарина». В 1923 г. она вошла в стихотворение «Газетный день». В 1926 г. Маяковский вновь записывает ее как находку, а в 1927 г.— переписывает в другую книжку, чтобы не забыть.

Или рифма «чешите — общежитие»— она вошла в стихотворение 1926 г. «Товарищу Нетте, пароходу и человеку», а в 1928 г. (№ 56) поэт записывает ее снова:

сколько не чешите
общежитие

Сколько добротного материала, сырья, которое он постоянно заготовлял впрок, чтобы «сделать к сроку хорошую поэтическую вещь», разбросано по книжкам!

НЕИСПОЛЬЗОВАННОЕ

Нередко рифмы, строки и даже целые строфы, заготовленные для определенного стихотворения, Маяковский сознательно отбрасывал по тем или иным причинам.

Трудно сказать, почему осталось незаконченным шутливое стихотворение в записной книжке 1928 г. (№ 62):

Две щеки рыданьем вымыв
Весь в слезах Борис Ефимов
Разгрустившийся Кольцов
трет кулачиком лицо

Напролет ничком в диван
от бессонной ночи бледный
исстрадавшийся Демьян
плачет грустный плачет бедный

МАЯКОВСКИЙ
Шарж Б. Е. Ефимова, 1928 г.
Воспроизводится по фотографии

Изо всей гигантской мо́чи
Маяковский сыплет плачи
и насквозь слезой промочен
фельетон который начат

Но есть случаи, когда можно с уверенностью сказать, почему отдельные строки остались неиспользованными.

Так, совершенно ясно, почему, написав в Свердловске в 1928 г. стихотворение «Император», вызванное поездкой Маяковского на место казни бывшей царской семьи, он отбросил три следующие строфы:

Я сразу вскину две пятерни
Я голосую против
Спросите руку твою протяни
казнить или нет человечьи дни
Не встать мне на повороте.

Живые так можно в зверинец их
промежду гиеной и волком
и как ни крошечен толк от живых
от мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
не может быть кровожаден

Этот отрывок был намечен в конце предыдущего листа в записной книжке 1928 г. (№ 55) одной только рифмой:

кровожаден
провожайте

Мысль, закрепленная в рифме, получив развитие, становилась в противоречие с концовкой стихотворения:

Прельщают многих короны лучи
Ну что ж пожалте сюда палачи
Но знайте бояре и шляхта
корону можно у нас получить
но только вместе с шахтой [58].

Не вязалось с этой мыслью также и четверостишие, относящееся к концовке, которое он позже откинул:

В короне из золотожилья
Башкой в изумрудные копи
лежит как его уложили
на лоб драгоценности копит.

Надо было выбирать между строками «Я голосую против» и «корону можно у нас получить, но только вместе с шахтой».

Последняя строфа была лаконичной, целенаправленной, отвечала теме стихотворения и полностью содержала тот политический заряд, который Маяковский считал необходимым для концовки. Он выбрал ее и перечеркнул отброшенные строки.

Отношение к заготовкам у Маяковского, как мы видели, было различное. Несмотря на твердую уверенность, что все они будут применены, при всем старании сохранить их для дальнейшей работы, он тем не менее забывает многие, оставляя их не использованными на страницах записных книжек, а к другим возвращается даже спустя несколько лет.

Записывает он их тоже по-разному.

Одни заготовки у него намечены только рифмами — это каркас, держащий строфу, например:

Лучики
шар ваш
попутчики
Жар⟨о⟩ва
(1928 г., № 52)

пóл дня
стаканов
наполня
канув
(1928 г., № 59)

Другим заготовкам недостаточно только рифм. Они нуждаются в дополнительных словах, эмоционально окрашивающих заготовку. Так за-

фиксированы все лирические наброски, не получившие в дальнейшем развития. Они намечены не только рифмами, но и строками, создающими определенное настроение. Эти заготовки рассыпаны по разным книжкам.

Вот некоторые из них:

пьем
Но ты одна на сердце моем
твоя о мою кость
(1926 г., № 34)

И слава горька
Позволь у твоего уголька
(1927 г., № 51)

а у меня один нехитрый дар
зарифмовать ноги и сапоги
(1928 г., № 52)

не стих
нести
позорное имя поэта
(1928 г., № 52)

Все громче гудки гудливее гул
и туже сжаты брови
(1928 г., № 53)

Олеографией
коса кости
дней
лежит на календарной горсти
(1928 г., № 64

поездил и я
поэзия
(1928 г., № 67)

прости
что говорю про стих
(1930 г., № 70)

В этих заготовках зародыши большой личной темы: в них и боль одиночества, и раздумье о своей поэтической доле.

Вероятно, некоторые из них, воплотившись в другую форму, нашли себе место в стихах на близкие темы, но большинство, отразив настроение поэта, остались навсегда схороненными в книжках.

Среди множества заготовок есть особые, драгоценные, добытые Маяковским «из артезианских глубин». Они долго вынашиваются и не забываются никогда.

Поэт ищет выражения важной для него темы, которая «разворачивается в сердце». Воплотив ее в строках, он, «сознательно или бессознательно», всегда возвращается к ним.

Приведем примеры двух таких стихотворных заготовок, которые не были и не могли быть забыты, не могли остаться только в записных книжках Маяковского.

Весной 1928 г., когда он пишет стихи для газет на всевозможные темы: про пьянство и азарт, о телевоксах * и о докладчиках на тему о культурной революции, приветствует газету «Комсомольская правда», получившую орден Ленина, и «вылизывает чахоткины плевки», работая над текстами для санплакатов,—в записной книжке, в стороне от всех этих стихов, в конце, совсем отдельно, появляется строфа:

* Телевокс — человек-автомат.

Любовь — это кажется выше рост
И кажется грудь здорова
И ты бежишь на мороз
рубить и колоть дрова

(1928 г., № 52).

Больше ничего на эту тему в книжке не записано. Можно подумать, что поэт случайно нашел удачный образ, раскрывающий его понимание любви, выразил его в четверостишии, зафиксировал на бумаге и забыл о нем. Проходит почти год. Маяковский много работает. Одиннадцать записных книжек в разной мере заполняются его стихами. Среди них попадаются лирические строчки и строфы, волнующие его, но он не уделяет им времени.

Он продолжает писать о поисках носков, о халтурщиках, бюрократах, попах, о непочиненных мостовых, обо всем том, что окружает его «мелочинным роем», что надо быстрее изжить в стране, строящей социализм.

Такую работу он считает особенно важной, и поэтому заготовки, выражающие его интимные чувства, остаются пока без развития.

После он скажет:

Я,
душу похерив,
кричу о вещах,
обязательных при социализме [59].

И повторит вскоре:

Но я
себя
смирял,
становясь
на горло
собственной песне [60].

Даже когда у него появляется настоятельная потребность писать о личном, он это расценивает как транжирство, нуждающееся в оправдании.

Но тема слишком властно заявляет о себе. В конце 1928 г. он пишет стихотворение «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и тогда строфа, сделанная не к спеху, для себя, затерянная в одной из записных книжек, возникает из сокровищницы его памяти.

В этой строфе раскрыта глубокая мысль о животворящем начале любви. Но форма ее выражения Маяковского не удовлетворяет. Стремясь довести выразительность образа до предела, он перерабатывает строфу в записной книжке № 64:

Любить это значит в глубь двора
вбежать и до ночи грачьей
блестя топором рубить дрова
силой своей играючи

Здесь поражает необычайное мастерство Маяковского. Сохраняя все атрибуты образа, он усиливает его и доводит до максимальной выразительности посредством небольших изменений лексики строфы.

Если в первом варианте любовь придает человеку только ощущение силы, крепости, в приливе которых он ищет физической разрядки, то во втором — любовь преображает человека, делает его богатырем, былинным героем, для молодецкой силы которого рубка дров до поздней ночи — игра. Здесь острота выразительности достигается введением деепричастия «играючи», свойственного былинному строю.

Это — «главное слово». Из него рождается образ, поэтому Маяковский выделяет его, вынося в конец строки и рифмуя. Строфа сделана. Поэтический образ раскрывает мысль поэта с предельной ясностью и полнотой.

Нам известна жизнь стиха только с того момента, когда появляется первая запись. Мы ничего не знаем о том, когда был дан первый толчок теме и когда впервые, еще подсознательно, заработала мысль поэта, ища себе воплощения. Мы можем только установить, что между возникновением замысла и созданием стихотворения не провал, не полное забвение темы, а ее непрестанное подспудное развитие, которое, наконец, находит свое блестящее выражение. Этот процесс бывает иногда значительно более длительным, чем описанный выше.

В детском альбоме для стихов (№ 55) в январе 1928 г., на цветном листке записано неровным, рвущимся почерком несколько строк:

Уже второй
должно быть ты легла
Покой благой
в ночи Млечпуть серебряной Окою
я не спешу и молниями телеграмм
мне не зачем тебя
будить и беспокоить.

Строки эти приходят во время поездки в Свердловск, звездной ночью, навевающей покой. У поэта особенная, почти лермонтовская любовь к звездам, которая позднее выразится в строчках:

Если б я
поэтом не́ был
я бы
стал бы
звездочетом [61].

Он выступает в Свердловске с чтением стихов, знакомится с множеством людей, пишет в этом же альбоме новые стихи: «Император», «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру».

Но мысль его непрестанно возвращается к написанной строфе. Он перерабатывает ее, переписывает набело в другую книжку (№ 54), разбивает на ступеньки и намечает дальнейшие строки:

Уже второй
Должно быть ты легла
А может быть
и у тебя такое
Я не спешу
и молниями телеграмм
Мне не зачем
тебя
будить и беспокоить

какому псу
под хвост
во весь свой грузный рост

найди
не был
один
один между землей и небом

Первая строфа и идущие дальше заготовки отчеркнуты одна от другой горизонтальными чертами.

На обороте этого листа еще одна заготовка:

Не знаю я страшнее
оскорбленья
просыпов
чтобы не видеть
то что видит
Осипов

В знакомом четверостишии эпически спокойная строка «в ночи Млечпуть серебряной Окою» заменяется тревожной, выдающей тяжелое на строение поэта: «А может быть и у тебя такое» и совсем отбрасывается строка: «покой благой»— покоя уже нет, и строка эта в строфе к тому же лишняя.

Трагические ноты звучат в набросанных далее строках: «один, один между землей и небом», «какому псу под хвост», а намеченные рифмы «найди», «не был»— усугубляют их.

Контуры стихотворения уже четко обрисованы в заготовках. Но оно остается не написанным. Может быть проходит состояние депрессии или же поэт сознательно отказывается от оформления замысла по той же причине, какую он изложил через несколько месяцев в письме к Равичу:

«Ноющее делать легко,— оно щипет сердце не выделкой слов, а связанными со стихом посторонними параллельными ноющими воспоминаниями. Одному из своих неуклюжих бегемотов-стихов я приделал такой райский хвостик:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят —
что ж?!
По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь.

Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал» [62].

Не написав стихотворения, Маяковский как будто забыл о готовой строфе. Но «сознательно или бессознательно» она жила в его поэтической памяти. Через два года, в записной книжке 1930 г. (№ 69), под заготовками к поэме «Во весь голос» появляются строки, написанные в ином ритме — медлительном и плавном — в ритме той, «забытой», строфы 1928 г.:

Ночь обложила небо звездной данью
Когда встаешь растешь и говоришь
векам истории и мирозданью
где сыщешь любовь при такой неперке [63]
все равно что в автомобильном Нью-Йорке
искать на счастье подкову

Три первые строки перекликаются с забытой строфой. Но это уже не разговор с любимой женщиной. Здесь «поэт перерос веков сроки». Он говорит один на один со вселенной. Раньше он рассказывал солнцу, «что де заела Роста»; теперь он жалуется «векам истории и мирозданию» на свое невезение в поисках любви.

В последних трех строках явственно звучат отголоски отброшенных два года назад заготовок:

найди
не был
один
один между землей и небом

В них та же безнадежность поисков, обрекающая человека на одиночество. Как невозможно найти в Нью-Йорке,— городе, где нет лошадей,— подкову — символ счастья, так же невозможно найти и само счастье — любовь, без которой человек «один, один между землей и небом».

Эти строки снова кажутся ему «ноющими». Он опять без жалости выдирает «райский хвостик», перерабатывая строфу в другой книжке (№ 70):

Смотри любимая какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
В часы в такие вот встаешь и говоришь
векам истории и мирозданью.

Здесь он дописывает первую строку, и строфа получает иной адрес. Не мирозданию говорит он теперь о своих неудачах, а любимой доверяет свой разговор с мирозданием. В строфе меняется только одно слово «растешь» в третьей строке. Оно неточно. Десять лет назад поэт дружески беседовал с солнцем, а сейчас говорит как равный «векам истории и мирозданью». Ему не надо расти, обращаясь к ним. Он лишь встает «во весь свой грузный рост». Так намеченная прежде строка выливается в одно уточняющее слово—«встаешь».

Поэт беспредельно требователен к себе. Из заготовок, записанных в четырех книжках, большинство отвергнуто им. Без сожаления

МАЯКОВСКИЙ
Фотография, Варшава, 1927 г.
Частное собрание, Нью-Йорк

отбрасывает он «ноющие» слова. Пожалуй, они вызовут восклицание:

...«Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным...» [64]

Не этого добивается он. Ему нужна форма выражения сильная и сдержанная, внешнее спокойствие которой напомнит: «а самое страшное видели, лицо мое, когда я абсолютно спокоен?»[65].

На листке почтовой бумаги появляется пятая запись:

Море уходит вспять
Море уходит спать
Как говорят инцидент исперчен
любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчете
и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид.

В этой строфе находят новое выражение неосуществленные заготовки. Трансформируясь, они приобретают иное содержание, иную форму. При всей боли, звучащей в словах «найди», «где сыщешь любовь при такой неперке», в них все же ощущается какая-то возможность выхода. Ведь «неперка»— еще не конец. Она может пройти, смениться везением. Искра надежды, пусть самая слабая, еще теплится в этих строках, как ни безнадежно они звучат.

Совсем другое в новой строфе: здесь отсутствует будущее, нет места надежде. Уже с самых первых строк «Море уходит вспять, море уходит спать» создается тревожное ощущение конца. Поэт строит эту строфу, как и предыдущие, на параллелизме внешних явлений и мира внутреннего. Раньше величавый покой строк: «в ночи Млечпуть серебряной Окою», «какая в мире тишь. Ночь обложила небо звездной данью»— находил соответствие в душевном состоянии поэта, жаждущего успокоения. Теперь уходящее в часы отлива море подводит к самому важному, что нужно сказать поэту,— к итогу. Уже не нужен «перечень взаимных болей, бед и обид» — любовная лодка разбилась.

Мастерство Маяковского с огромной силой проявилось в этой строфе. В ней нет «ноющего», которое «легко делать». Он снял его приемом, раскрытым в статье «Как делать стихи»: разговорно-бытовой интонацией строк, каламбуром «как говорят инцидент исперчен». Но тем явственнее сквозь оболочку будничных слов проступает их трагическая сущность.

Только в шестой записи обнаруживается та внутренняя связь, которая существовала между строфой, созданной два года назад, и строками, вылившимися на страницы последних записных книжек. Маяковский объединяет их в одном отрывке и записывает в книжке № 71:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
мне незачем тебя будить и беспокоить
Как говорят инцидент исперчен
Любовная лодка разбилась о быт
с тобой мы в расчете и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид
I Ты посмотри сейчас такая тишь
II Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Два года он хранил в своей памяти первую строфу и извлек ее, чтобы объединить в одно целое разрозненные строфы.

В этом целом оказались лишними две строки, которые он откинул:

Море уходит вспять
Море уходит спать —

Вероятно, ритмическое несоответствие трехударных строк разрывало общую ритмическую ткань отрывка, состоящую из пяти- и четырехударных строк, и Маяковский отказался от них так же, как два года назад он отбросил в первом четверостишии строку «покой благой», нарушающую целостность строфы.

Так, в результате длительной, настойчивой и очень взыскательной работы, отрывок, состоящий из трех строф, обрел законченную форму.

В нем не осталось ни одного слова, которое бы выражало ненавистные Маяковскому «ноющие» ноты.

Но этим отрывком не исчерпывался замысел поэта. Он был значительно шире. Это видно из разбросанных по записным книжкам заготовок.

В книжке № 69 остались две строки:

В серебре как в песочке
стариченки височки

Возможно, это был первоначальный набросок к двум строфам, которые Маяковский записал в книжке 1930 г. (№ 71), на развороте, слева от приведенного выше отрывка «Уже второй...», тем самым как бы определяя их место перед ним:

Любит! не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши
так рвут загадав и пускают по маю
венчики встречных ромашек
Пускай седины обнаруживает стрижка и бритье
Пусть серебро годов вызванивает уймою
надеюсь верую во веки не придет
ко мне позорное благоразумие

Нам кажется, что не только место записи, но и содержание этих строк, полных и мучительного сомнения и веры в неистребимую молодость сердца, говорят о том, что, по замыслу поэта, они должны были находиться перед отрывком «Уже второй...».

И, вероятно, завершением отрывка «Уже второй...» мыслились строки поразительной силы, записанные в книжке № 70. Они отделены одной только страницей от варианта третьей строфы отрывка, в заключительных строках которой поэт обращается к «векам истории и мирозданию».

Он хорошо понимает, что слова, обращенные в будущее, должны быть необычайны.

Я знаю силу слов Я знаю слов набат
они не те которым рукоплещут ложи
от слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек
Бывало выбросят не напечатав не издав
но слово мчится подтянув подпруги
Звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки
Я знаю силу слов глядятся пустяком
опавшим лепестком под каблуками танца
но человек душой губами костяком

Этот отрывок остался незаконченным. Связь между всеми приведенными выше отрывками несомненна, так же, как и связь их с поэмой «Во весь голос», с заготовками и текстом которой все они в разной мере перемешаны.

Попытка объединить их была сделана в «Альманахе с Маяковским» без отрывка «Я знаю силу слов» [67] и вторично Р. Якобсоном в статье «Новые строки Маяковского» [68]. Но исходя из ошибочной концепции о некоем «чередовании» личного и общественного в творчестве Маяковского, Р. Якобсон оставил без внимания отрывок «Я знаю силу слов», так как в схему, намеченную им, этот отрывок безусловно не входил. Кроме того, последний текст—«в ночи Млечпуть серебряной Окою»—он представил как вариант, что меняет эмоциональную окраску строфы, и включил в окончательную редакцию отрывка «Уже второй...» отброшенные Маяковским две строки: «Море уходит вспять, море уходит спать», в результате чего текст утратил ритмическую стройность и, что гораздо важнее, не получил того звучания, которое Маяковский ему дал.

В интерпретации Р. Якобсона сгущенно звучит только одна тема — это тема неразделенной любви.

Между тем, смысл, заключенный в этих отрывках, значительно глубже и шире. Если соединить их в последовательности, которую, как нам кажется, подсказывают записные книжки, картина получается иная:

Любит! Не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши
так рвут загадав и пускают по маю
венчики встречных ромашек
Пускай седины обнаруживает стрижка и бритье
Пусть серебро годов вызванивает уймою
надеюсь верую во веки не придет
ко мне позорное благоразумие

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
мне незачем тебя будить и беспокоить
Как говорят инцидент исперчен
Любовная лодка разбилась о быт
с тобой мы в расчете и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид
Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию

Я знаю силу слов Я знаю слов набат
они не те которым рукоплещут ложи
от слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек
Бывало выбросят не напечатав не издав
но слово мчится подтянув подпруги
Звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки
Я знаю силу слов глядятся пустяком
опавшим лепестком под каблуками танца
но человек душой губами костяком

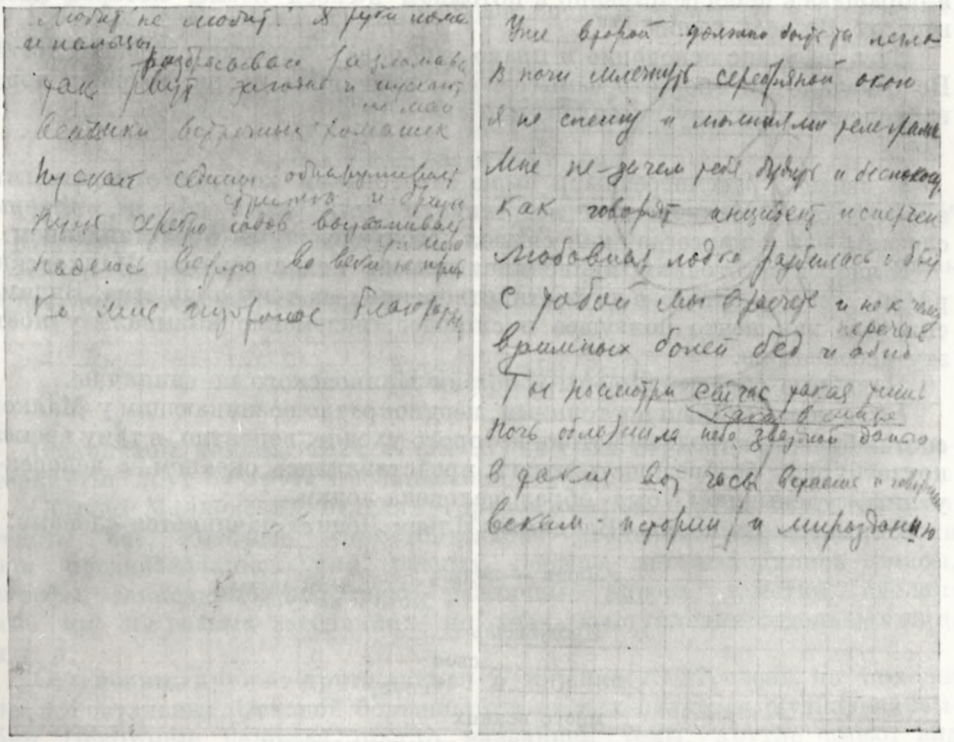
В этих отрывках отражено, на наш взгляд, развитие одной большой лирической темы: муки сомнения переходят в отчаянье, в глухое спокойствие безнадежности. «Любовная лодка разбилась». Закончилась человеческая трагедия. Но поэт — не просто человек. Он — творец. У него есть будущее. И к этому будущему обращается он, отвернувшись от горестного прошлого. Звенящая сила слов, которой он владеет, устремлена в века. «Слушайте, товарищи потомки»,— говорит он во весь голос, обращаясь к людям будущего, для которых он жил и работал.

Переход от незаконченных отрывков к поэме «Во весь голос» не является натяжкой. Развитие темы с полной последовательностью приводит к ней. Даже незавершенность вступительной части является доказательством в пользу этого предположения.

Если обратиться к трем последним, наиболее значительным поэмам Маяковского: «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!»,— бросается в глаза та особенность, что вступления к этим поэмам он пишет, сделав уже значительную часть текста.

Так, в поэме «Про это» первая заготовка к начальным строкам вступления появляется только на обороте л. 6, когда из одиннадцати главок первой части уже написаны семь. При чем утверждать, что вступление написано именно на этом этапе работы, а не позже, нельзя, так как черновиков вступления нет,— оно записано набело, отдельно от всего текста, на двойном листе писчей бумаги, тогда как остальные листы рукописи сложены тетрадками.

То же самое мы наблюдаем в черновике поэмы «Владимир Ильич Ленин». Вступление, очень короткое, состоящее всего из двух строф, занимает



АВТОГРАФ ПОСЛЕДНИХ СТИХОВ МАЯКОВСКОГО В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ № 71, 1930 г.
Листы 7 об. и 8
Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

оборот л. 1, что с несомненностью указывает на то, что оно было вписано на оставшемся свободным обороте, после того как начало поэмы заполнило первые страницы.

Работа над первой главой поэмы «Хорошо!», которая является вступлением в поэму, тоже начата после того как сделаны целиком главы 16, 9, 17 и 10-я, то есть четверть всей поэмы. Чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать записную книжку № 43.

Приведенные примеры утверждают нас в мысли, что для того, чтобы написать вступление, Маяковскому надо было войти в тему.

Вступление в поэму отнюдь не выполняло функции первого четверостишия в стихотворении. Если, сделав первое четверостишие, поэт по его содержанию определял объем всего стихотворения, то здесь наоборот: излагая задачу и цель, стоящие перед ним, он отбирал главное и необходимое, сжимая рамки вступления и конденсируя до предела выразительность каждого слова, каждого образа.

Таким незаконченным вступлением, место которого, по всей вероятности, мыслилось перед поэмой «Во весь голос», нам представляются отрывки, разбросанные по последним книжкам поэта.

Здесь может быть выдвинуто очень веское возражение, что Маяковский, публикуя в журнале «Октябрь» в феврале 1930 г. свое последнее произведение «Во весь голос», назвал его «Первым вступлением в поэму».

Но не следует забывать, что позднее — 25 марта 1930 г., выступая в Доме комсомола Красной Пресни, он уже не говорит о вступлении в поэму, а называет «Во весь голос» поэмой:

«Я человек решительный, я хочу сам поговорить с потомками, а не ожидать, что им будут рассказывать мои критики в будущем. Поэтому я обращаюсь непосредственно к потомкам в своей поэме, которая называется „Во весь голос“» [69].

Есть ли у нас основание и право оспаривать это высказывание поэта? Не означало ли оно, что замысел его изменился и он готовил новое вступление к началу своей поэмы?

В связи с рассмотренными выше заготовками хочется отметить, что в творчестве Маяковского встречаются устойчивые образы, которые связаны раз и навсегда, как символ, с определенным представлением.

Выше, в заготовках, приводился пример использования Маяковским рифмы «себе — сипел» в двух стихотворениях на тему о сплетне. Видимо, сплетня, как нечто ползущее и сипящее, неизменно вызывала у поэта эту ассоциацию.

Подобные образы-символы в поэзии Маяковского не единичны.

Быть может, самым постоянным, неоднократно возникающим у Маяковского образом, народные истоки которого уходят, вероятно, в тьму времен, когда бурная безбрежность жизни представлялась океаном, а человек — утлым суденышком, был образ человека-лодки.

Первая часть поэмы «Владимир Ильич Ленин» начинается словами:

Люди — лодки.
Хотя и на суше.
Проживешь
свое
пока,
много всяких
грязных ракушек
налипает
нам
на бока.

В первоначальном варианте строфы 88—97 стихотворения «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928 г., № 64) этот образ повторяется:

Трусь как лодка бортом к борту
льну и думаю про то
чтоб опять пошло в работу
сердце стынущий мотор

После Маяковский отбрасывает первые две строки, отказываясь от полюбившегося ему образа человека-лодки, который в сочетании с образом двух последующих строк — сердца-мотора — неожиданно приобретает третье, далеко не поэтическое значение — человека-моторной лодки. Второй образ ему, очевидно, дороже. Он заменяет первые строки и дважды перерабатывает строфу:

Нам любовь не рай да кущи
Нам любовь орет про то
что опять работать пущен
сердца выстывший мотор

Но и это не до конца удовлетворяет поэта. «Нам», по-видимому, не совсем точно. И Маяковский еще раз переделывает строфу:

Мне любовь не рай да кущи
Мне любовь орет про то
что опять работать пущен
сердца выстывший мотор.

Отброшенный, но не забытый образ снова появляется в последних, незаконченных стихах поэта:

Как говорят инцидент исперчен
Любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчете и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид.

И эту же строфу приводит поэт в предсмертном письме, завершая в нем странствия и человека, и образа.

В письме третья строка изменена: «я с жизнью в расчете». Здесь образ лодки-человека связывается с образом моря-жизни.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЖАНР

В записной книжке 1924 г. (№ 27) на трех страницах набросаны отчеркнутые друг от друга прозаические строки.

Обычно Маяковский отделял горизонтальной чертой от остального текста всё, имеющее самостоятельное значение: заготовки, если они предназначались для разных текстов, но находились рядом, строфы, записанные вплотную, различные адреса, заметки, сделанные им на разных заседаниях по ходу выступления отдельных лиц, и т. п.

Отделенные друг от друга записи в книжке № 27 очень не похожи на все остальные. Основой большинства из них является шутка, каламбур. Некоторые кажутся просто названием темы, другие имеют вид незаконченного предложения, наметки, зафиксированной для памяти.

Почти все они записаны на развороте в конце книжки и только четыре строчки находятся на предыдущем листе.

Разворот этот выглядит так:

Об. л. 76	Л. 77
Червонцы 2) Сделал и посидел 1) Посидел и сделал	Церковный звон 3 р.
Всю дорогу прошел	Блокада
У вас есть брюшной тиф могу предложить только ревматизм	Простой с памятником
Тройка Юз Макдональд Эррио	Часовой простой простой часового
Щука Савинков Сардинки меньшевики	Почему ходите в пивную Там музыка Почему не ходите в оперу Там пива нет
Часовой простой простой часового	Каждый на пять минут опоздал
	Да я ее вместе с человеком подмету

Перед разворотом, на обороте л. 75 запись:

Убийство Селькора

Прогул

Брак

Круговая цехов

Путеводной нитью, приведшей к расшифровке этих необычных для Маяковского записей, послужила первая—«Червонцы».

В книге В. А. Катаняна «Рассказы о Маяковском» [70] в числе прочих находится рассказ «Красный перец». Так назывался сатирический журнал, в котором Маяковский деятельно сотрудничал в конце 1924 г. и в 1925 г.

Кроме стихотворений под его фамилией, там было много стихотворных текстов, «мелочей», напечатанных без подписи. Принадлежность их Маяковскому В. А. Катанян устанавливал путем опроса работавших в то время в журнале В. П. Катаева и М. Пустынина.

Много неизвестных поэтических текстов удалось тогда обнаружить Катаняну. Живое свидетельство подтверждало догадки, основанные на стилистических признаках.

Выяснилось, что были и нестихотворные подписи Маяковского под карикатурами. Но таких Катаев указал всего две — в журнале № 26 за 1924 г.: первая —«Коронация Кирилла» с подписью «Будьте любезны, поставьте мне золотую коронку» (рисунок — Кирилл в кресле у зубного врача) и вторая —«Марьинорощинское», где один фальшивомонетчик, показывая другому фальшивый червонец, говорит:

— Вот! Я посидел и сделал

— А я сделал и посидел. Вот!

отвечает ему второй.

Как раз этой записью открывается левая половина разворота записной книжки № 27. Отсюда нетрудно вывести предположение, которому способствует характер текста, что все остальные записи тоже являются материалом для журнала «Красный перец».

Просмотрев страницу за страницей комплект журнала за 1924—1925 гг., мы убедились в правильности этого предположения.

Незаконченная запись «Всю дорогу прошел...» оказалась забавной «мелочью», озаглавленной «В трамвае» («Красный перец», 1924, № 24):

«В трамвае.

— Проходите!

— Проходите!

— Проходите!
— Гражданин, уплатите за проезд!
— Какой же проезд, когда я всю дорогу пешком прошел!».

На этой же странице оказалась и другая «мелочь»:

«Заколдованный круг.
— Почему вы ходите в пивную?
— Да там музыка.
— Тогда почему вы не ходите в оперу?
— Да там же пива нет».

В том же номере журнала, кроме этих двух текстов, напечатана большая часть тем, записанных в книжке.

«Два простоя» — общее заглавие двух рисунков художника К. Елисеева. На первом изображен солдат, стоящий по плечи в воде на часах у караульной будки. Над рисунком текст: «Во время наводнения в Ленинграде часовой стоял на посту по горло в воде». Под рисунком подпись: «Простой часового». На втором рисунке — рабочий, заложив нога за ногу, курит, подбоченившись. Внизу подпись —«Часовой простой».

В том же № 24 журнала, находим объяснение загадочной записи «Простой с памятником»: на рисунке художника Д. М⟨ельникова⟩ у памятника Пушкину один рабочий обращается к другому: «Сколько бы у нас в цехе с него за простой вычли!».

Там же на стр. 10 становится понятной строка «Церковный звон 3 р.». Это — не подписанное Маяковским стихотворение «Маленькая электрификация», являющееся подписью к трем рисункам художника И. Чашникова. Маяковский включил этот текст в подготовленный им в 1930 г. сборник «Грозный смех».

«Блокада» представляет собой подписи к трем рисункам художника П. Шухмина, на стр. 8, в том же № 24:

«Три блокады.

1. Мы пробили генеральскую блокаду...
2. Мы пробили блокаду Антанты...
3. Теперь блокада лени — пивная блокада.
И эту блокаду пробить надо!..».

Запись «Тройка Юз Макдональд Эррио», по всей вероятности, относится к стихотворному заглавию в № 22 журнала, на стр. 3:

Семена любви и морали сея,
Глаголят заповеди три Моисея

На рисунке, сделанном художником Д. Мельниковым, изображены три министра, держащие в руках скрижали с десятью модернизированными заповедями.

«Убийство селькора»— тема, осуществленная в стихотворении «Селькор» в № 24.

«Прогул» — также фиксация темы стихотворения «Рабочий, эй!», напечатанного в № 24.

«Брак» — по-видимому, заглавие текста, помещенного в № 31 под рисунком художника Н. Купреянова:

«Брак

Старший мастер.— Можешь меня поздравить с законным браком.

Рабочий.— С законным браком поздравлю с удовольствием, а вот с незаконным браком тебя поздравят на производственном совещании».

«Круговая цехов»— возможно, подпись к двум рисункам художника Н. Купреянова под заглавием «Текущие дела» в № 26:

«На собрании они единодушно голосуют против пьянки и, наскоро проголосовав, также единодушно

— переходят к текущим делам. В ближайшую пивнушку».

Четыре текста из записанных в книжке остались, по-видимому, ненапечатанными. Про них можно сказать с достоверностью только одно: Маяковский написал их для помещения в журнале «Красный перец». Возможно, задержка произошла из-за художника, так как тема «Щука Савинков, сардинки — меньшевики» явно требует воплощения в рисунке.

Вряд ли записями в книжке исчерпывается вся «мелочь», которую Маяковский помещал в «Красном перце». В журнале встречается много похожих по построению текстов, в основу которых положен каламбур. Но все они не подписаны и ни один из них не имеет такого неоспоримого доказательства принадлежности поэту, как приведенные выше.

Возможно, конечно, что Маяковскому подражали. Например, тема «Заколдованный круг» повторяется не один раз. В феврале 1925 г. в № 7, всего через три месяца, она появляется снова под названием «Резон»:

«— Зачем ты идешь в пивную?

— А как же почитать журналы и газеты?

— Так иди в читальню.

— Чудак человек! Да ведь там пива нет».

А через два года мы встречаемся с ней уже в другом журнале — «Бузотер» (1927, № 36) под заглавием «Крайности сходятся».

«— Пойдем что ли в клуб пива выпить.

— Неохота! Пойду лучше в пивную газеты читать».

Три темы из записной книжки Маяковского 1924 г., листки которой не сохранились, приводит Н. Кальма в статье «Владим Владимыч»:

«1. Сейсмографы отметили землетрясение, сопровождаемое извержением вулкана.

2. Американского адмирала, приехавшего в Шанхай, дипломаты встретили торжественным завтраком.

3. Юз продал итальянцам за 60 000 долларов пароход, стоящий миллион.

Все это — сырой материал, из которого Маяковский извлекает сюжет для рисунков юмористического журнала и те подписи, которые после заставят смеяться читателя — любителя острот, политического юмора»[71].

Что Маяковский не оставлял намерения сотрудничать в журнале, свидетельствует его письмо из Парижа к Л. Ю. Брик: «Попроси Кольку ⟨Н. Н. Асеева⟩ сказать „Перцу“, что не пишу ничего не из желания зажулить аванс, а потому что ужасно устал и сознательно даю себе недели 2—3 отдыха, а потом сразу запишу всюду» (см. настоящий том, стр. 137).

Действительно, и в Париже он не забывает о журнале и продолжает записывать темы, собирает материал. Такие наброски сохранились в книжке 1924 г., № 29:

В Лондоне в театре встал шапо клак у кавалера

Принц Уэлльский

Как выкинула Ходасевич чемодан американца

Пожалуйста Как ваше пищение варит

Ноты тоска Макарова по Вере Холодной

о кель бель уазо

Он бегал с пером и кончал на Бордо
называя станции до Парижа

Врангелевцы друг друга ловили

Мужики такие бедные что вшей даже не было

Чемодан из фибры собственной души

Про эпизод с чемоданом рассказала Маяковскому художница В. М. Ходасевич в Париже в 1924 г. Когда она была ребенком, родители взяли ее с собой в заграничное путешествие. Однажды им пришлось ехать в одном купе с пожилым пастором. На станции с очень короткой стоянкой, где пастор сошел, а чемоданы его еще не были выгружены, девочка, беспокоясь, что поезд уйдет, выкинула на платформу большой чемодан. Раздался оглушительный звон — в чемодане оказались дорогие изделия из венецианского стекла. Поезд тронулся. Пастор на платформе бесновался и грозил кулаком. Девочке очень досталось от родителей.

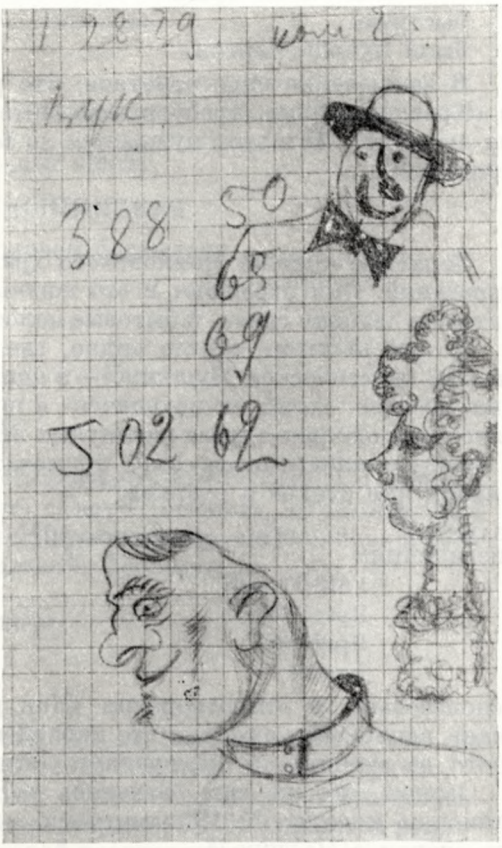
По-видимому, сюжет показался Маяковскому занимательным и годным для сатирического журнала, и он занес его в книжку наряду с другими записями.

В том же 1924 г. у него осталась неиспользованной запись в книжке № 28, вероятно, тоже предназначавшаяся для журнала:

Действия Коперника одобрить
Признать что земля вертится
Почему не говорят лошади
Потому что не было подходящих условий и организации.

После «Красного перца» Маяковский продолжал работу в других сатирических журналах. Как известно, он сотрудничал и в «Бузотере» (переименованном в 1927 г. в «Бич»), и в «Смехаче», и в «Крокодиле», и в «Чудаке».

Следы этой работы опять встречаются в книжке 1927 г. (№ 51):



СТРАНИЦА ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ МАЯКОВСКОГО № 62, 1928 г.

Лист 65

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

В Крыму их нужно знать а не знаю

Телефонограмму принимает?

Мама воскресенье это конец дня?

нет недели
Одной?

Почему там темно
Там ночь
А почему же мы не спим
Потому что рано
Как же рано когда ночь

А это что рябые
красноармеец на зебру

Луна — затмение
Она должно быть волнуется перед выходом

С билетом.
Какой я аккуратный как пивная закрылась я здесь

Дурак вместо того чтоб завернуть водопроводный
кран пытался вылить из него всю воду

Прямо пошел бы на аэродром.
Давайте аэроплан выигравший Осоавиахим.

Может быть, тоже для сатирического журнала записано в книжке 1928 г. (№ 55): «Подумаешь тоже Маркс» и в том же году в книжке № 56:

без черемухи
не пошла бы на связь
быструю
были лучшие партии

В заключение надо отметить, что ряд текстов в журналах, особенно в «Красном перце», требует дополнительной проверки для установления их авторства. И в этом нуждается не только «мелочь», но и тексты стихотворений.

РАЗЛИЧНЫЕ ЗАПИСИ

Записные книжки Маяковского хранят не только черновики его произведений. Они отражают и его жизнь, богатую и разнообразную, запечатлев и деловые связи, и бытовые мелочи, и интимные переживания поэта.

По его книжкам всегда видно, где он живет. Если он проводит лето «в уже классическом Пушкино»—в книжках появляются расписания дачных поездов; когда он находится в поездке—на страницы книжек заносятся иногородние адреса различных лиц и организаций; едет за границу—в книжку записывается самое примечательное, что после послужит материалом для стихов и очерков.

ЗАМЕТКИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

Так в книжке 1922 г. (№ 11) несколько строчек:

1 813 000 жит.
Пред. Чаксте
Префекта
Квесис —

использованы в стихотворении «Как работает республика демократическая», написанном в результате первой кратковременной поездки Маяковского за границу, в буржуазную Латвию.

Осенью того же года, находясь в Берлине и Париже, он заполняет записную книжку № 18 заметками, на материале которых построены его очерки о Париже [73].

Он интересуется жизнью Парижа — политической, литературной, художественной, музыкальной. Посещает палату депутатов и кратко записывает виденное:

Палата
Пере под барабан.
Раненые офиц⟨еры⟩ с палоч⟨ками⟩ — деп⟨утаты⟩
Направо Кастело роялист, седой, лысый
650 депутатов
Депутат центра — о бюджете для [хирургич.] медицинских школ
Мороджифери

Он записывает все, что видит и слышит:

Симультанизм
Блез Сандра— помощн⟨ик⟩ ювел⟨ира⟩
Да да
Тристан Сара
Филипп Суно
Поль Элуар
Бал Grand prix 400 000 фр.
Бунин Куприн Мережк⟨овский⟩ Гиппиус
17 000 для Бунина у Цейтлин по 100 фр.
Гала Карсавина
Дюшес Кларомонт Опер
Альгамбра Russi⟨e⟩ malheureux несчастный царь
Музыка Ах зачем эта ночь
Пуанкаре — свистит галерка
Жорес свистит зал
Свистят президенту и аплодируют Николаю
Фоли-бержер
Корова молоко и вино
стреляет
Игра с зонтиком через рубашку
Plevel — фабрика пианол (фабрикант Леон)
Этюд для пианолы испанский
Неисполнимо для руки
Соловей, Марш, Два соловья, Соловей богдыхана
Свадебка балет с хорами
Весной у Дягилева
2 части 4 карт⟨ины⟩
Мавра [бал⟨ет⟩] опера
L'haûte критик куби⟨зм?⟩
Бланшем стар⟨ым⟩ портретист⟨ом⟩
Дикие — Матис Дерен

Все эти заметки послужили основой для нескольких главок в очерках о Париже: «Отношение к эмиграции», «Театр Парижа», «Разноцветный вкус», «Серый вкус», «Музыка», «Игорь Стравинский», «Живопись» и т. д.

Он записывает названия произведений Прокофьева:

1) Бабушкины сказки
2) Марш из любви к трем апельсинам
3) Романс
4) Мимолетности
5) 3⟨-й⟩ концерт.

Сведения о литературе и писателях, об их группировках, так же как о музыкантах, он просит записать по-французски кого-то другого.

Таких подробных заметок ни в одной книжке больше не сохранилось. К краткому пребыванию в Чехословакии в апреле 1927 г. относится немногословная запись в книжке № 41, в которой перечисляются фамилии левых

писателей, отмечается журнал «Ставба», который они издают, и «около 15 стихов о Ленине». Все эти сведения входят впоследствии в очерк «Ездил я так». А в книжке № 42, относящейся к той же поездке 1927 г., снова появляются фамилии писателей, художников, музыкантов с их краткими характеристиками. Часть их войдет в очерк «Ездил я так»:

Vildrac Charles, поэт драматург
Paquebot Tenacity главная пьеса Livre d'amour
Doyen Albert
Музыкант дирижер оркестра
Fêtes du peuple Bloch J. R.
Писатель Arlos René редактор «Europe»
Rouchond — музыкант
Bazalgette — перевел Уитмена первый
Jourdain — мебель
Crucy — журналист левый
Uverth — журналист и писатель
Bonjean — писатель египетский
Picart Le Doux — художник пейзажист
Berthold Mahn — художник рисовальщик

В той же книжке находятся заметки о Польше, вошедшие в очерки «Ездил я так» и «Поверх Варшавы». В Варшаве Маяковский остановился, возвращаясь в мае в Советский Союз.

Журнал «Дзвигня»
Гемпель (экономист литерат⟨ор⟩)
Ставер — критик
Щука — художник конструктив⟨ист⟩
Жарновер (худ⟨ож⟩ница)
Вандурский (поэт Лодзин⟨ский⟩ театр)
Броневский — поэт
Слонимский — поэт (Вавилонск⟨ая⟩ башня)
Миллер — критик
скамандра
Тувим (Слонимский) — поэт. Пишет в кабарэ
Захорская (критик пластич⟨еский⟩)
Пронашко — художник экспрессионист
Винклер — художник (формисты-экспрессионисты)
Рутковский — художник
Стэрн — поэт-футурист
Ват — урожд⟨енный?⟩ футурист

Отдельно, на другом листе записано:

Шопен,
в уяздовский парк

Эта заметка входит в очерки «Наружность Варшавы» и «Поверх Варшавы». В первом — Маяковский кратко сообщает о строящихся «безделушках», вроде «нелепейшего памятника Шопену, подаренного Польше каким-то средних способностей французским скульптором», а во втором очерке, после упоминания о памятнике Понятовскому, который «на лошади, без штанов, тычет мечом в сторону Украины», пишет:

«Памятник этот не совсем плох уже одним тем, что памятник Шопену много хуже.

Шопен — это какая-то скрюченная фигура, а рядом — больше фигуры — не то разбрызганные валы, не то раскоряченные коряги.

Спрашиваю: „Что это у него рядом?"

Говорят: „Хаос".

Если рядом с человеком такое находится — это действительно большой беспорядок, но лепить это и ставить в саду — совершенно нелепо.

МАЯКОВСКИЙ В СОВЕТСКОМ ПОЛПРЕДСТВЕ В ВАРШАВЕ

Слева направо: полпред Д. В. Богомолов, советский журналист Братин, польский журналист, А. П Богомолова, Маяковский, польская журналистка, сотрудники советского полпредства.

Фотография, конец 1928 г. или начало 1929 г

Собрание А. П. Богомоловой

Постановка памятника оправдывается тем, что его, кажется, француз Польше подарил»[74].

Зрительные впечатления были так живы в памяти Маяковского-художника, что ему было достаточно записать в книжке три слова, чтобы воспроизвести всю картину.

Последние из сохранившихся заметок к произведениям сделаны Маяковским в записной книжке 1930 г. (№ 72). Это материал к стихотворению «Марш двадцати пяти тысяч»:

«25 000 рабоч⟨их⟩ на орг⟨анизацию⟩ колхозов
рабочий организ⟨атор⟩ крестьянства
рабочий на решающую посевную камп⟨анию⟩
Бей кулака
100% сплошной коллективизации».

ПЛАНЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ

В записных книжках сохранились также и планы выступлений Маяковского. Они различаются по характеру: одни подготавливаются заранее, в виде конспекта, как, например, «Вечера с заграницей — приманка» — большая часть тезисов этого конспекта вошла в афишу выступления Маяковского, состоявшегося 10 сентября 1928 г. в Красном зале МК ВКП(б); другие составляются по ходу заседания, на котором присутствует поэт, и служат ориентирами в его предстоящем выступлении. Они отличаются и по записи. В них отчеркиваются высказывания отдельных людей, мысли, вызывающие протест или согласие Маяковского. Фразы не заканчиваются. В записях чувствуется спешка[75].

РАСШИФРОВАННОЕ

Есть записи, расшифровка которых обнаружила бы, вероятно, много интересного; например, несколько строк, сохранившихся в книжке № 38:

Поэт защитник свободы
Серашевский

Крик в Ростове

Ориентировочно эта книжка отнесена к 1926 г. Впоследствии к ней прибавился листок с еще несколькими строчками:

Насилие миллионов
Думаю о крови которая сбережена
Стих как наган

ДЕЛОВЫЕ ЗАПИСИ

В книжке 1927 г. (№ 51) сохранилась записка Маяковского, свидетельствующая о его грандиозной и трудной работе: «Крайнее утомление и болезнь горла [я выступаю] непрерывные выступления с 26 октября иногда по 3 раза в день в больших нетопленных помещениях) [я вынужден] вынуждают меня уехать из Тифлиса прервав свои доклады и чтения. Прошу прощения у товарищей, которым я дал обещание выступить и не смог этого сделать, в первую очередь у тифлисских лефовцев и пролетписателей».

И дальше он диктует организатору своих выступлений, П. И. Лавуту, текст справки.

«[Настоящим] удостоверяю, что мной урегулированы в Тифлисе в связи с [прежде⟨временным⟩] перерывом выступлений Маяковского все материальные обязательства по отношению к организациям, сдавшим помещение под выступления, а также к обслуживающему техническому персоналу.

По отношению к В. В. Маяковскому в связи с устройством нет и не может быть никаких материальных претензий».

В ранних книжках часто встречаются различные денежные записи и записи гонорара, как за стихи, так и за рисунки к «Окнам Роста». Цифры гонораров растут вслед за падением рубля и становятся стойкими при твердой валюте.

В книжке 1917 г. (№ 1) он записывает суммы, которые откладывает для поездки на юг, т. наз. «южный фонд».

В книжке 1919 г. (№ 2) у него даже находится написанный по всем правилам счет, предъявленный 10 марта 1919 г. Центральному книжному складу ТЕО Наркомпроса за книги, привезенные из Петрограда: 500 экземпляров «Мистерии-буфф» и 300 экземпляров сборника «Ржаное слово» на сумму 5200 рублей. Поэт очень аккуратен — он прикладывает к счету багажную квитанцию и указывает ее номер.

В записной книжке 1921 г. (№ 9) на трех страницах перечисляются окна ГПП — Главполитпросвета с № 283 по № 295 с общим количеством текстов — 153 по 4500 рублей текст, всего на сумму 688 500 рублей. Каждая из этих записей датирована 16 августа — видимо, датой выплаты.

В 1924 г., когда Маяковский работает над рекламой для Моссельпрома, в книжке № 26 появляются записи о производительности конфетных фабрик:

Заарендовано Крафт быв. (десерт) Бывш. Блитюхина им. Марата	60 ч. и т. д.

Возможно, он собирался писать о них, так как, сделав заметки о работе бывших фабрик Шувалова, Ландрина, Абрикосова и др., отмечал попутно их неполадки: «Украли тестомесилк⟨у⟩ стоит месяцев 5—6» или «стоит 4 месяца» и т. п. Использовал ли Маяковский эти данные — неизвестно.

В книжках отражены и занятия Маяковского языками. Готовясь к заграничным поездкам, он начал изучать с Ритой Райт немецкий язык. В книжке 1920—1921 гг. (№ 7) сохранилась запись немецких слов. Видимо, ученику и учительнице вскоре наскучили обычные занятия и они

стали переводить на немецкий «Необычайное приключение...»— слова в книжке идут по тексту этого стихотворения.

Занятия французским оставили след в книжке 1924 г. (№ 28). В ней опять запись слов, но на этот раз они подобраны применительно к дорожным нуждам. Лишь с 14-й страницы идут слова, относящиеся к рассказу о найденном щенке.

ЛИРИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ.

Уехав в мае 1919 г. в Петроград, Маяковский вел в книжке № 2 почасовой «Дневник для Личики», отражая в нем свои мысли и чувства во время этой поездки.

Встречаются такие записи и в других книжках. И среди них одна, очень безнадежная, в книжке 1917 г. № 1:

«18 июля
8.45
Сразу стало как-то совершенно не для чего жить
11 октября
4 ч. [30] 15 м
Конец».

ФАМИЛИИ И АДРЕСА

Сотни фамилий, адресов и телефонов заполняют многие страницы книжек. Среди них и редакции газет и журналов, где он печатал свои произведения, и адреса организаций, где он выступал.

В самой ранней книжке 1917 г., где перемешаны адреса петроградские с московскими, находится запись: «Большая аудитория Политехнического музея. Лубянский проезд 1, 5-57-08»— место, неразрывно связанное с именем Маяковского, где он неоднократно выступал, собирая аудиторию бо́льшую, чем могли вместить стены этого помещения.

Иногда приписка к адресу позволяет вскрыть его назначение, например: «18 суббота 7 ч. Клуб Загорского Ткацкая ул. 25 Лефортово». Запись эта сделана в записной книжке 1929 г. (№ 66), после возвращения Маяковского из Парижа в начале мая. Восемнадцатое число совпадает с субботой только в мае, а «7 ч.» в совокупности со всеми данными может означать лишь начало выступления.

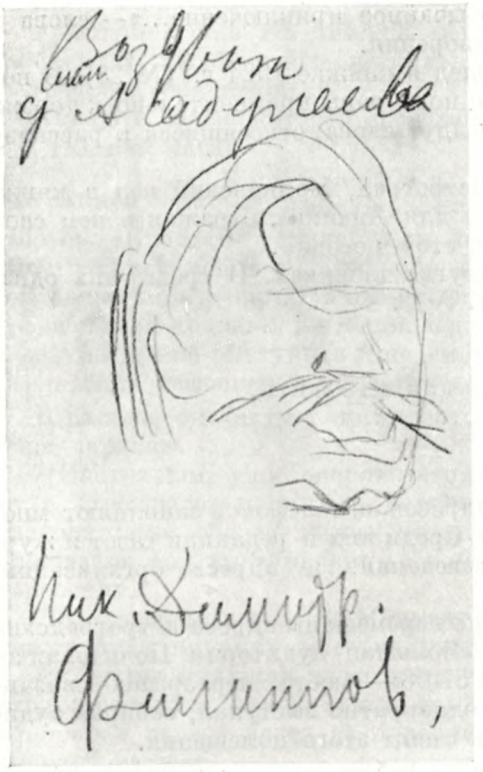
Эта запись позволяет расшифровать по аналогии другую, сделанную рядом, где не указан день выступления: «11—9 ч. Красная Роза Теплый пер. Зубовская пло⟨щадь⟩ б. Жиро». Но с такой же уверенностью утверждать, что выступление состоялось 11 мая, нельзя, из-за отсутствия указания на день.

Еще меньше данных в записи, следующей за этой: «15.6. Театр Замсовета Ордынка 69». Конечно, клуб, фабрика, театр — все это места выступлений, которые должны состояться вскоре. Поэтому месяц не нужен — записывается лишь число и время. Но для того, чтобы влиться в хронологию биографии Маяковского, бесспорной может считаться только первая запись.

Вот подробный адрес в книжке 1928 г. (№ 55): «Студенецкая ул. Шмитовский проезд 2Г Трехгорный кв. 14 (Красн⟨ый⟩ боль⟨шой⟩ с балконами) от конца 3⟨-ий⟩ под. 3⟨-ий⟩ этаж) вторник 4 ч.».

Этот адрес — событие в жизни матери и сестер Маяковского. Они переселились в новую квартиру в только что отстроенном доме и, вероятно, ждут поэта к обеду после возвращения его из Свердловска. В той же книжке находится черновик стихотворения «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». Впечатление от новых квартир — свердловской и московской — сливается, когда поэт приходит к родным. Он восхищается, что рабочие Трехгорной мануфактуры, где работает старшая сестра, живут в таких прекрасных условиях.

Много адресов московских, иногородних и заграничных записано в книжках, но еще больше — фамилий и телефонов.



СТРАНИЦА ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ МАЯКОВСКОГО № 1, 1917 г.

Лист 20

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва

Особенно много их в алфавитных книжках. Когда наступает время сменить одну книжку другой, приходится переносить в нее нужные записи. Переписывать их поэт поручает кому-либо другому, а сам только добавляет к ним пропущенные или новые имена.

Так из книжки в книжку кочуют некоторые фамилии. Среди них множество известных и еще больше — ничего не говорящих. Много фамилий, занесенных раз и не оставивших в дальнейшем следа. Но все эти люди в какой-то момент пересекали жизнь поэта, соприкасались с ним, сохранили о нем воспоминания, может быть сохранили больше, чем воспоминания,— автографы произведений, письма, фотографии.

Прошло слишком много времени, чтобы надеяться разыскать всех. Но учреждения, призванные собирать и хранить все, касающееся поэта, слишком слабо проявляют активность в розысках подобного рода. Их задача безотлагательно и срочно заняться этим первоочередным по важности делом.

РИСУНКИ

Рисунки, находящиеся в записных книжках Маяковского, крайне разнообразны: от профессионально сделанного портрета и мастерских зарисовок пейзажей, до завитков, которые чертят где-нибудь на заседании, когда в руках карандаш и бумага.

Зарисовывая людей, Маяковский хорошо схватывает характер. У него есть склонность к шаржу. Он не щадит даже себя. В записной книжке 1928 г. (№ 64, со стихами парижского цикла) находится автошарж, сделанный в профиль: мощная грудь колесом, бабочка-бант, мягкая шляпа, широкие брюки, короткий пиджачок — поэт, вероятно, хотел подтрунить над своим франтовством.

В блокноте 1930 г. (№ 69), где весь первый лист исчерчен затейливыми узорами, штрихами, разными рожицами, сбоку сделан небольшой набросок головы, очень схематичный, но тем не менее передающий характерные черты лица поэта.

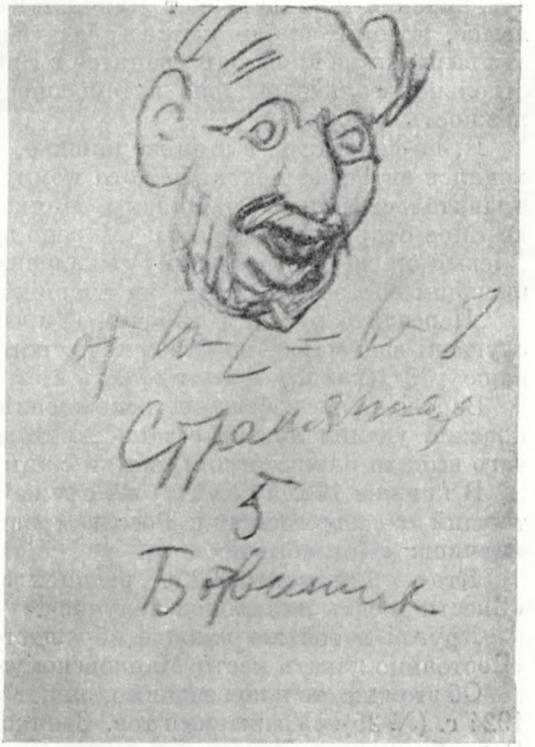
Будучи в автошаржах беспощаден к себе, он не дает пощады и другим. Дважды он делает шаржи на Горького, пользуясь простейшими изобразительными средствами — крестиком, точками.

Первый из этих шаржей относится к 1917 г. (№ 1), а второй — сделан в 1929 г. в крошечной парижской книжечке № 67.

Очень интересные зарисовки находятся в первой книжке: два наброска мужских голов, из которых один только намечен штрихами. Но так живо передан характер каждого лица, в такой лаконичной форме подан, что лишний раз убеждаешься в справедливости слов американского художника Гуго Геллерта, которого Маяковский зарисовал в Нью-Йорке в 1925 г. в записной книжке № 33: «Ей богу, вы не только великий поэт, но и художник» (см. стр. 393).

В той же тридцать третьей книжке, которая переплыла с поэтом Атлантический океан, сопровождала его в поездке по Мексике и Соединенным Штатам Америки, Маяковский сделал еще три очень лаконичные и выразительные зарисовки виденных им мест: первая — должно быть, порт Сантандер, вторая — улица в Мехико, зарисованная 27 июля, третья — кактусы (см. стр. 359).

Какие-то невообразимые физиономии появляются рядом с записями телефонов в книжке 1928 г. (№ 62): женская голова с взбитым шиньоном, похожая на Эльзевиру Ренесанс, и мужские лица, напоминающие ее гостей. Но, возможно, это зарисовки реальных персонажей, имеющих отношение к записанным телефонам (см. стр. 381).



СТРАНИЦА ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ МАЯКОВСКОГО № 1, 1917 г.

Лист 19 об.

Библиотека-музей В. В. Маяковского
Москва

Так же, вероятно, реальное лицо зафиксировано и в книжке 1927 г. (№ 39), на странице, где находится запись, сделанная, по-видимому, 9 февраля на заседании Совета Федерации писателей. Быть может, это один из участников заседания.

Маяковский любит изображать животных и птиц. Жизнерадостный слоненок набросан в книжке 1928 г. (№ 64), а в книжке того же года № 52 унылая ворона, которая в Окнах Роста выступает обычно как символ разрухи, дана в необыкновенном сочетании: на пальме, под которой ползет змея, а над ней распустился цветочек, часто служащий Маяковскому шутливым выражением лирического настроения.

ЧУЖИЕ ЗАПИСИ

В книжках Маяковского есть и записи, сделанные другими лицами. Он охотно предоставлял им возможность запечатлеть свои автографы и берег эти книжки.

Так он оставил в неприкосновенности, не сделав в ней ни одной пометки, записную книжку 1925 г. (№ 32), в которой заполнил один разворот на испанском языке известный журналист и издатель, бывший в то время министром народного просвещения Мексики, Мануэль Пуиг Касауранк.

Познакомившись в июле 1925 г. в Мексике с Маяковским и с его творчеством, Касауранк написал:

«Русское литературное движение, с каждым днем все более вдохновляемое горестями народной жизни, в своем суровом изображении этих несчастий и в своем страстном желании социальных преобразований заслуживает всяческого внимания и изучения. Только смело вступая в контакт с душою масс, чтобы найти свое спасение, мыслители и художники выполняют свою высокую миссию вождей духа».

В этой же книжке, в Париже, перед поездкой Маяковского в Америку, итальянский поэт-футурист Маринетти оставил две записи на французском языке, которые публикуются в следующем томе «Лит. наследства». Листки эти вырваны из книжки и хранятся в Библиотеке-музее В. В. Маяковского отдельно. Только недавно путем сопоставления выяснилась их принадлежность книжке № 32.

И, по-видимому, в этой же книжке, судя по вырванным листкам, находился автограф мексиканского коммуниста Морено, вскоре убитого правительственными убийцами. Маяковский вспоминает об этом в очерке «Мое открытие Америки»: «Морено вписал в мою книжку, прослушав „Левый марш“ (к страшному сожалению, эти листки пропали „по независящим обстоятельствам“ на американской границе):

„Передайте русским рабочим и крестьянам, что пока мы еще только слушаем ваш марш, но будет день, когда за вашим маузером загремит и наше „33“ (калибр кольта)»[76].

Вероятно, во избежание осложнений на американской границе, Маяковский удалил листки с записью Морено из книжки № 32, вследствие чего выпали парные к ним листки с автографами Маринетти.

В книжке 1922 г. (№ 18) в Париже художник Борис Григорьев, мечтавший о возвращении в Россию, рядом с адресом оставил тоскливую надпись: «Не забывай».

Кто-то 7 августа 1922 г. расписывается в записной книжке № 16: «Двести десять миллионов получил».

Другой в той же книжке обращается к дежурному администратору: «Постоянно давать место Маяковскому».

Об этом же, только вежливее, пишет Леонид Утесов в записной книжке 1924 г. (№ 25): «Уважаемый тов. Беляков! Очень прошу 2 места получше. Буду благодарен».

Кто-то просит весной 1929 г. (№ 66) в Париже: «C-de Aurouge, je vous prie de vendre deux cents cigarettes au c-de Mayakovsky»*.

Перед первой поездкой в Париж осенью 1922 г. в записной книжке № 18 друзья заботливо подготавливают ему словарик обиходных слов и предложений, вроде «Coupez moi les cheveux tout court»** или «Faites repasser mon costume s. v. p. plus vite»***.

В той же книжке уже в Париже, наряду с заметками, которые Маяковский фиксирует, накапливая материал для будущих очерков, разные лица записывают по-французски фамилии писателей, составляющих в 1922 г. различные группировки во французской литературе, и фамилии французских музыкантов-модернистов, так называемой «шестерки», и фамилии художников — все это по приезде в Москву Маяковский включит в разные главы очерков о Париже, его искусстве и литературе.

Г. О. Винокур и Р. О. Якобсон, оба в 1922 г., но в разных книжках — №№ 14 и 18 — удостоверяют, что рукописи В. Хлебникова, переданные Маяковским редакции Собрания сочинений Хлебникова, хранятся в архиве Московского лингвистического кружка.

И пространные объяснения П. И. Лавута, организатора выступлений Маяковского, занимающие пятнадцать страниц в записной книжке 1926 г. (№ 37) вместе с подтверждением администратора театра о причинах срыва лекции Маяковского в Севастополе, тоже находят себе место рядом с автографом стихотворения «Товарищу Нетте — пароходу и человеку».

И даже расписки хозяев дач, получивших с Маяковского деньги за наем, сохранились в двух записных книжках 1921 и 1928 гг. (№№ 8 и 59).

ТОЛКОВАНИЕ ЗАГОТОВОК

В записных книжках Маяковского сохранилось много строк, не использованных поэтом.

Отнесение таких строк к определенным произведениям, а тем более толкование причин, по которым они остались неиспользованными, требует очень большой осторожности и тщательного анализа, как их содержания и формы, так и чисто внешних признаков — места записи и способа написания текста.

Но определение текста только на основании топографического признака может привести к очень грубым ошибкам.

Так, например, В. В. Тренин только потому, что на обороте одного из листков записной книжки 1920 г. (№ 3) с текстом вступления поэмы «150.000.000» находятся следующие четыре строчки:

Раньше были писатели белоручки
Работали для крохотной разряженной кучки
А теперь писатель голос масс
Станет сам у наборных касс,—

счел их первоначальным вариантом конца вступления.

«Строки эти были отвергнуты,— пишет он,— не по причине их плохого качества, а потому что они противоречили предыдущей строфе, в которой было решительное заявление: „Так и этой поэмы никто не сочинитель“»[77].

А между тем достаточно сопоставить торжественное звучание вступления, медлительный ритм его многоударных строк, образный строй,

* Тов. Оруж, прошу Вас отпустить двести папирос тов. Маяковскому (франц.).
** Постригите меня покороче (франц.).
*** Пожалуйста, велите поскорее отутюжить мой костюм (франц.).

перекрестную рифмовку, построенную на женской и дактилической рифме, — с незатейливыми четырехударными двустишиями с их почти разговорно-бытовой интонацией, чтобы исключить какую бы то ни было связь между ними.

Это стало очевидным, когда удалось разобрать третье, последнее двустишие, примыкающее к строчкам, которые привел Тренин:

и покажет в день писательского субботника
что Россия не белоручку нашла а работника

«Концовка» вступления в поэму оказалась неизвестным и единственным Окном Роста, обращенным к писателям.

В вариантах т. VIII[78] приводятся строки, якобы не использованные Маяковским в стихотворении «За что боролись?»

формулирую
свою мысль
чувство любви
на котором
растет коммунизм
(1927 г., № 39).

Не говоря уже о том, что своеобразие ритма стихотворения ни на секунду не допускает предположения, что эти строки имеют хотя бы слабое отношение к нему, само содержание записи противоречит замыслу произведения. Кроме того, эта запись, сделанная другим карандашом, в обратном направлении к тексту стихотворения («валетом»), является несомненным продолжением заметок, сделанных Маяковским, по-видимому на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи», 13 февраля 1927 г.

Судя по способу написания, это продолжение записи выступления, зафиксированного на предыдущей странице:

поповская
Сказать правду — что следует
истреблять
Может ли он искоренить безработицу
Нет.
Может улучшить систему преподавания
Нет. Есенин и есенинщина Кто упадочник
Пессимизм признак разгромленности класса
и на беспартийную печаль мы ответим партийной
партийной тревогой
Наше старое поколение
хамское отношение к человеку

Весь этот текст записан на обороте л. 7, а на обороте л. 8 запись продолжается:

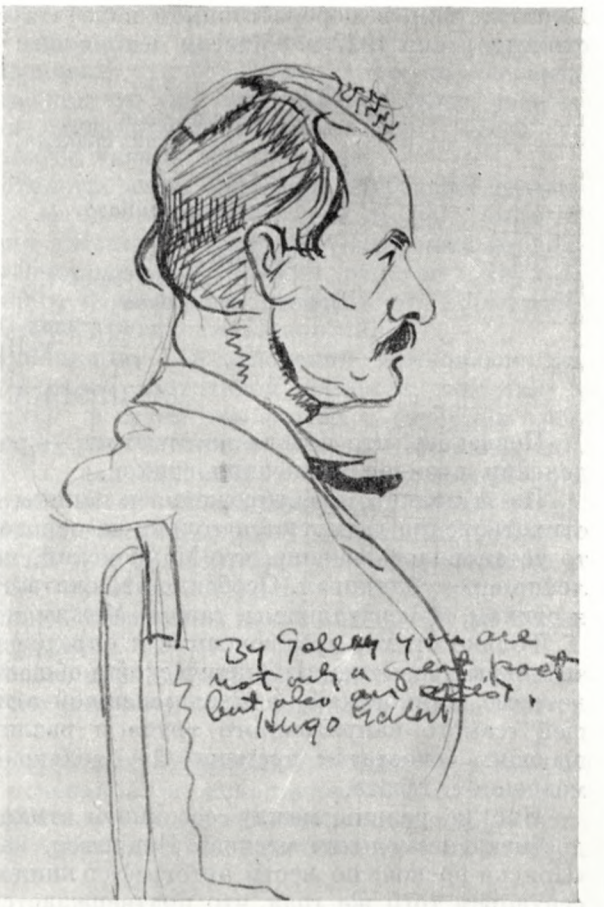
недисциплинированность
формулирую
свою мысль
чувство любви
на котором
растет коммунизм

ГУГО ГЕЛЛЕРТ

Рисунок Маяковского в записной книжке № 33, лист 27. Сделан в Нью-Йорке в 1925 г.

Под рисунком надпись Геллерта Маяковскому (по-английски): «Ей богу, вы не только великий поэт, но и художник».

Библиотека-музей В. В. Маяковского, Москва



Внизу навстречу этим словам, как бы в ответ на выступление, записана химическим карандашом «валетом» заключительная строфа стихотворения «За что боролись?»

Но достаточно было Маяковскому записать прозаический текст на отдельной странице и в силу размеров блокнота расположить его в несколько строк, чтобы ему была приписана новая стихотворная заготовка.

Связь между записью выступления и стихотворением «За что боролись?» безусловно есть, но связь эта чисто тематическая, не дающая никаких оснований для смешивания текста.

Эту связь можно проследить и в дальнейшем: на развороте, где слева записаны слова «наше старое поколение», справа находится строфа, как бы дополняющая их:

Те которые жизнь доскакали
Кто учились любить допотопное
будут мямлить о старом закале
и тому подобное

Хотя строфа вначале предназначалась для стихотворения «За что боролись?», в чем убеждает ее ритм, она уводила в сторону от темы стихотворения и была заменена другой. Но Маяковский не забыл ее.

Впоследствии, в переработанном виде эта строфа нашла место в другом стихотворении 1927 г. «Массам непонятно»:

Куда бы
мысль твоя
ни скакала,
этот
все
озирает сонно:
—Я
человек
другого закала.
Помню, как сейчас,
в стихах
у Надсона...[79]

ДАТИРОВКА

Последнее, что нельзя не отметить,— роль записных книжек в определении времени написания стихов.

Из-за полного пренебрежения к данным записных книжек, некоторые стихотворения датируются только на основании их публикации. Почему-то установилось мнение, что Маяковский, написав стихотворение, немедленно его публиковал. Особенно это считается доказанным по отношению к стихам, напечатанным в газете. Между тем это далеко не так.

Только стихи, приуроченные к определенной дате, связанные со значительным событием в политической и общественной жизни страны, стихи, которые Маяковский называл «спешной агитвещью», «агиткой», требующей «самого напряженного труда и различнейших ухищрений, возмещающих недостаток времени» [80],— только такие стихи появлялись немедленно в газете.

Иногда разрыв между созданием стихотворения и его публикацией достигал нескольких месяцев. Например, время написания стихотворения «Поиски носков» по месту автографа в книжке 1928 г. (№ 63) определяется сентябрем того же года, что подтверждается афишей выступления Маяковского «Левей Лефа» 26 сентября, где значится это стихотворение. Но при публикации оно всегда помещалось среди стихов 1929 г., так как впервые было напечатано в «Женском журнале» № 2 в феврале 1929 года.

Только благодаря афише удалось водворить его в девятом томе третьего посмертного собрания сочинений. Но вывести из этого же тома другое стихотворение — «Голубой лампас», которое не только темой, но самой записью своей в книжке 1927 г. (№ 51) перед стихами «Баку» и «Солдаты Дзержинского» свидетельствует о том, что было написано не позже конца ноября — начала декабря 1927 г.,—не удалось. И вместо того, чтобы быть одним из завершающих восьмой том, стихотворение попадает в том девятый, по публикации своей в газете «Ленинградская правда» 26 февраля 1928 г., вырываясь таким образом из цикла стихов, отражающих поездку Маяковского с выступлениями по городам Советского Союза.

Насколько точна может быть датировка по записным книжкам в тех случаях, когда тексты стихотворений следуют один за другим, можно проследить по той же книжке № 63. Она открывается стихотворением «Вегетарианцы», опубликованным 18 сентября 1928 г. в «Комсомольской правде». Создание стихотворения вызвано празднованием столетней годовщины рождения Л. Н. Толстого в сентябре и, следовательно, было написано не раньше начала месяца. Завершается книжка стихотворением «Поиски носков», прочитанным 26 сентября. Дальше следуют чистые листы. Таким образом, все, занесенное между этими двумя стихотворениями, не могло быть написанным раньше начала сентября или позже 26 сентября 1928 г.

Что же входит в эту часть записной книжки?

В ней записаны начальные строки строф стихотворений «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», «Император» и написанный чернилами черновик стихотворения «Зевс-опровержец».

Вот почему нельзя считать, как это уже было сказано выше, заготовками запись начальных строк, сделанную в сентябре 1928 г., когда стихотворение датировано автором 28 января того же года.

Также нельзя разделять стихотворения «Крым» и «Небесный чердак», черновики которых находятся на одном листе и, судя по теме, были написаны Маяковским во время поездки в Крым. Но «Небесный чердак», напечатанный 21 октября в «Ленинградской правде», отделен в двух посмертных собраниях сочинений от «Крыма», опубликованного 25 сентября в «Вечерней Москве», множеством других стихотворений.

Одной из особенностей публикации стихотворений Маяковского является то обстоятельство, что перед длительной поездкой, особенно за границу, поэт накапливал стихи и затем относил их в редакции газет и журналов, которые печатали их уже после его отъезда. Например, цикл сатирических стихов, которые он сдал «Крокодилу» перед отъездом в Париж,— «Поп», «Ханжа», «Столп», «Зевс-опровержец», записанные подряд в книжке 1928 г. (№ 62), —журнал печатал по одному стихотворению в номере в следующем порядке: «Столп»— № 36, сентябрь; «Зевс-опровержец» — № 37, октябрь; «Поп» — № 39, октябрь; «Ханжа» — № 48, декабрь.

Ясно, что, находясь в Париже, Маяковский писал совсем другие стихи, а эти — печатались в его отсутствие.

Так, сведения биографического порядка подтверждают записи в книжках, которые в большинстве случаев правильно отражают время написания произведения.

Легенда о том, что Маяковский выхватывал любую книжку и заносил в нее запись на любом листе, основанная на недостаточном анализе и изучении книжек, должна уступить место более внимательному и бережному отношению ко всему тому, что открывают нам записные книжки поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ПСС 1939, т. X, стр. 221 (приводим эту цитату с исправлением явных описок Маяковского).

[2] «Harvard Library Bulletin», Cambridge, Massachusetts, vol. IX, Spring, 1955, № 2.

[3] Для того, чтоб точнее определить общий объем стихотворных автографов в записных книжках, измерительной единицей в данном случае принят полный стих, а не «ступенька».

[4] В ЦГАЛИ хранятся четыре книжки: № 10 (отрывки из поэмы «Люблю», 1922 г.), №№ 47 и 48 (I—III части сценария «Позабудь про камин», 1927 г.), № 55 — со стихами 1928 г., январь—март.

[5] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 246.

[6] «Послание пролетарским поэтам».— ПСС 1939, т. VIII, стр. 75.

[7] «Сергею Есенину».— ПСС 1939, т. VIII, стр. 18.

[8] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 212.

[9] «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели».— ПСС 1939, т. VIII, стр. 251.

[10] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 246.

[11] Там же, стр. 237.

[12] Д. Лондон. Мартин Иден.— Соч., т. V, М., Гослитиздат, 1955, стр. 544.

[13] «Литературная учеба», 1937, № 5, стр. 60.

[14] В. В. Тренин. В «мастерской стиха» Маяковского. М., 1937, стр. 185.

[15] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 237.

[16] ПСС 1934, т. VIII, стр. 488.

[17] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 212.

[18] Там же, стр. 243.

[19] Нумерация строк дается согласно принятой в ПСС 1934 и ПСС 1939 гг.

[20] Здесь приводится первоначальный текст стихотворения без вариантов.

[21] ПСС 1934, т. VIII, стр. 542; ПСС 1939, т. VIII, стр. 538.

[22] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 245.

[23] Происхождение этих строф Маяковский объясняет в статье «Корректура читателей и слушателей».— ПСС 1939, т. X, стр. 264—265.
[24] ПСС 1939, т. IX, стр. 494.
[25] «Литературная учеба», 1937, № 5, стр. 60—61.
[26] ПСС 1939, т. IX, стр. 435.
[27] В. В. Тренин. В «мастерской стиха» Маяковского, стр. 49.
[28] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 245.
[29] «Ступенька» впервые возникает в беловой рукописи поэмы «Про это».
[30] Вся нумерация строк поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» здесь и в дальнейшем дается по ПСС 1939, т. VI.
[31] Здесь не разбирается запись поэмы «Про это», работа над которой велась не в записных книжках, а на отдельных листах. В настоящем томе эта поэма является темой специального исследования. Ограничимся указанием, что последовательность текста в черновике почти полностью выдержана и запись ведется также на правой стороне разворота, а заготовки помещаются слева. Текст в основном пишется в строку, но иногда в нем проскальзывает «столбик».
[32] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 230.
[33] Там же, стр. 245.
[34] Там же, стр. 242.
[35] ПСС 1939, т. IX, стр. 90.
[36] ПСС 1939, т. VII, стр. 160.
[37] Там же, стр. 370.
[38] Там же, стр. 418.
[39] «Письмо Равича и Равичу».— ПСС 1939, т. X, стр. 313.
[40] ПСС 1939, т. II, стр. 96.
[41] «Письмо Равича и Равичу», ПСС 1939, т. X, стр. 313.
[42] Там же, стр. 306.
[43] ПСС 1939, т. I, стр. 71.
[44] «Как делать стихи».— ПСС 1939, т. X, стр. 232.
[45] Там же.
[46] Там же, стр. 231.
[47] ПСС 1939, т. VI, стр. 227.
[48] Там же, стр. 220.
[49] Там же, стр. 11.
[50] ПСС 1939, т. X. стр. 244.
[51] Там же, стр. 231.
[52] Там же, стр. 236.
[53] «Разговор с фининспектором о поэзии».— ПСС 1939, т. VIII, стр. 29.
[54] Д. И. Рейтынбарг. Материалы к творческой биографии В. В. Маяковского, стр. 12 (БММ).
[55] ПСС 1939, т. X, стр. 236.
[56] В. В. Тренин. В «мастерской стиха» Маяковского, стр. 108.
[57] ПСС 1939, т. X, стр. 220—221.
[58] Тела членов бывшей царской семьи после расстрела были спущены в заброшенную шахту.
[59] «Вопль тела».— ПСС 1939, т. X, стр. 123.
[60] «Во весь голос».—ПСС 1939, т. X, стр. 176.
[61] «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви».—ПСС 1939, т. VII, стр. 224.
[62] «Письмо Равича и Равичу», ПСС 1939, т. X, стр. 314.
[63] *Неперка* — невезение в карточной игре.
[64] Приказ № 2 армии искусств.— ПСС 1939, т. II, стр. 90—91.
[65] «Облако в штанах».— ПСС 1939, т. I, стр. 185.
[66] «Владимир Ильич Ленин».— ПСС 1939, т. IV, стр. 138.
[67] Альманах с Маяковским. М., 1934, стр. 27—28.
[68] «Русский литературный архив», сб. 1, Нью-Йорк, 1956, стр. 173.
[69] ПСС 1939, т. X, стр. 376.
[70] В. А. Катанян. Рассказы о Маяковском, М., 1940, стр. 100—120.
[71] «Октябрь», 1937, № 2, стр. 174.
[72] «Дачный случай».— ПСС 1939, т. IX, стр. 147.
[73] ПСС 1939, т. VII, стр. 257—314.
[74] Там же, стр. 479 и стр. 451.
[75] О планах выступлений Маяковского см. статью В. Ф. Земскова в следующем томе «Лит. наследства».
[76] Там же, стр. 348.
[77] В. В. Тренин. В «мастерской стиха» Маяковского. М., 1937, стр. 199.
[78] ПСС 1939, т. VIII, стр. 504.
[79] Там же, стр. 413.
[80] ПСС 1939, т. X, стр. 230.