

# ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX–XXI ВЕКОВ



УДК 821.161.1-1. DOI 10.26170/FK20-03-09. ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45.  
ГРНТИ 17.07.41. Код ВАК 10.01.01

## ГРОТЕСК В ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭМАХ С. ЕСЕНИНА И В. МАЯКОВСКОГО 1920-х годов

**Скрипова О. А.**

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)  
ORCIDID: <https://orcid.org/0000-0001-8619-6101>

*А н н о т а ц и я .* В статье исследуется семантика и функции гротеска в лирических поэмах 1920-х годов. Это переломная, кризисная эпоха, вызвавшая активизацию гротескной эстетики. В центре внимания – экспрессионистские поэмы С. Есенина «Кобыльи корабли» (1919) и В. Маяковского «Про это» (1923), в которых модернистский гротеск играет роль стилевой доминанты. Рассматривается коллизия гротескного превращения своего мира в чужой, остранение традиционных романтических образов, алогичная метафорическая визуализация абстрактных понятий, вызывающая ощущение сюрреалистического кошмара. На примере поэмы «Кобыльи корабли», с которой связан переход Есенина к имажинизму, прослежено, как создается целостный образ антимира, уделяется внимание мотивной композиции в поэме, особенно развитию мотива голода, а также деформации телесных и природных образов, алогичному совмещению несовместимого. В есенинской лирической поэме гротеск становится способом сопротивления новому социальному порядку, идеологии «светлого будущего». В поэме Маяковского «Про это» прослежена тесная связь гротеска и двойничества, гротеска и метаморфоз, подчеркивающих фантазмагорический характер окружающей действительности. Делается акцент на причудливом совмещении бытовых и природных, бытийных образов. Автор показывает, что лирический сюжет в поэме разворачивается как масштабный фантастический эксперимент, который обнаруживает трагическую несовместимость романтического идеала с эпохой. Несмотря на различия творческих индивидуальностей двух поэтов, в поэмах Маяковского и Есенина обнаруживаются общие черты в характере лирического героя, в частности – готовность к самопожертвованию, которая отличает его от бездушных обывателей. Гротеск у Есенина и Маяковского становится способом материализовать, визуализировать мучительное внутреннее переживание лирического субъекта, прежде всего болезненное ощущение собственного отчуждения от мира. Делается вывод о том, что с помощью гротеска в поэмах происходит масштабное лирическое осмысление наиболее характерных противоречий времени.

*К л ю ч е в ы е с л о в а :* гротеск; экспрессионизм; лирический герой; лирическая поэма; В. Маяковский; С. Есенин.

## GROTESQUE IN THE LYRIC POEMS BY S. ESEIN AND V. MAYAKOVSKIY OF THE 1920s

Olga A. Skripova

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8619-6101>

*Abstract.* The article investigates the semantics and functions of grotesque in the lyric poems of the 1920s. This was a transitional, critical period stirring the rise of grotesque aesthetics. The study focuses on the expressionist poems “The Mare’s Ships” (1919) by S. Esenin and “About this” (1923) by V. Mayakovskiy, in which the modernist grotesque plays the role of a stylistic dominant. The article considers the collision of grotesque transformation of one’s own world into an alien one, estrangement of traditional romantic images, non-logical metaphorical visualization of abstract notions leading to a feeling of surrealistic nightmare. Considering as an example the poem “The Mare’s Ships”, related to Esenin’s transition to imagism, it is traced how the holistic image of an antiworld is created. Attention is also attracted to the motif composition of the poem, especially to the deformation of corporal and natural images and to non-logical combination of incompatible things. In Esenin’s lyric poem, grotesque becomes a way to resist the new social order and the ideology of “a bright future”. In the poem “About this” by Mayakovskiy, the author of the article distinguishes a close relationship between grotesque and duality, as well as between grotesque and metamorphoses stressing the phantasmagoric nature of the surrounding reality. Emphasis is given to the peculiar combination of domestic and natural images. The author demonstrates that the lyric plot in the poem develops as a large-scale fantastic experiment revealing the tragic incompatibility of the romantic ideal with the present era. In spite of the differences in creative individualities of the two poets, the poems by Mayakovskiy and Esenin exhibit similar features in the personality of the lyric character, and specifically, the readiness to self-sacrifice that distinguishes him from callous inhabitants. For Esenin and Mayakovskiy, the grotesque becomes a way to materialize and visualize the mental sufferings of the lyric character, first of all, the painful feeling of estrangement from the world. It is concluded that in these poems, the grotesque is used for large-scale lyric interpretation of the most typical contemporary contradictions.

*Keywords:* grotesque, expressionism, lyric character, lyric poem, V. Mayakovskiy, S. Esenin

*Для цитирования:* Скрипова, О. А. Гротеск в лирических поэмах С. Есенина и В. Маяковского 1920-х годов / О. А. Скрипова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 108–117. – DOI: 10.26170/FK20-03-09.

*For citation:* Skripova, O. A. (2020). Grotesque in the Lyric Poems by S. Esenin and V. Mayakovskiy of the 1920s. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 3, pp. 108–117. DOI: 10.26170/FK20-03-09.

Многие исследователи отмечают, что гротескная эстетика актуализируется в моменты культурных интервалов, парадигматических кризисов. «Изменение форм гротеска всегда является отражением социальных и духовных противоречий эпохи, что особенно ярко проявляет себя в периоды кризисов» [Канева, Минасян 2017: 16]. Таким периодом были 1920-е годы. В это время экспрессионизм выдвигается на авансцену литературного процесса, становится художественной интенцией, заражающей все другие направления. Категория чужести является основой экспрессионистской эстетики, именно поэтому гротеск рассматривают как стилевую доминанту экспрессионизма. Вообще в модернизме

традиция романтического гротеска получает новое продолжение – в гротескных образах оформляется попытка «воплотить хаос, стоя на хаотической точке зрения» (Й. Бейхер). Как пишет М. Бахтин: «Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в чужой мир (разрядка М. Бахтина – О. С.). В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное. Такова тенденция романтического гротеска (в наиболее крайних и резких его формах)» [Бахтин 1990]. Гротескное превращение сво-

его мира в чужой – распространенная коллизия в модернистских поэмах 1920-х годов, причем в центре внимания само переживание этого процесса лирическим субъектом.

Мы попытаемся выявить функцию гротеска в лирических поэмах С. Есенина «Кобыльи корабли» (1919) и В. Маяковского «Про это» (1923). Роднит эти поэмы то, что в них «на первый план выдвигается кричащий диссонанс, выражающий трагическую несовместимость идеала и действительности, омертвление, автоматизацию жизни, искажение ее сущностных свойств» [Бахтин 1990]. Так, в предельно заостренной форме выражается конфликт лирического субъекта с современной эпохой, неслучайно Джон Рескин видел в гротеске форму сопротивления социальному порядку.

Именно с поэмой «Кобыльи корабли» сам Есенин связывает свой переход к имажинизму. Н. Л. Лейдерман, рассматривая имажинизм как вариант экспрессионистской художественной стратегии, отмечает, что «в „Кобыльих кораблях“ поэт впервые создает целостный образ антимира... Здесь все сдвинуто, смещено, сломано, разрушено, и ассоциации, с помощью которых создается образ Человека или Природы, нарочито огрублены, порой даже брутальны, они демонстрируют разрыв, разрушение „узловой завязи“» [Лейдерман 2007: 47]. Ведущая роль в создании образа антимира принадлежит гротеску. Ю. Манн так характеризует гротескный мир: «Перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу „от противного“, или, точнее, вышедший из колеи» [Манн 2017: 11]. Алогизм ощущается уже в названии поэмы, построенном на паронимической аттракции (звуки *к, б, л, и, о* метафорически сближают ключевые слова). Само их соположение и грамматическое объединение допускает разные трактовки. Корабли, принадлежащие кобылам, корабли из кобыл, кобылы, плывущие подобно кораблям? О. Юдушкина видит в названии «метафорическую аллюзию на ветхозаветный эпизод о „Ноевом ковчеге“ – полное разочарование в деяниях человека» [Юдушкина 2014: 58]. Назывные предложения в первой части поэмы развивают «корабельные» и «кобыльи» ассоциации, образы предельно экспрессивны,

окрашены зловещей семантикой: «Рваные животы кобыл», «черные паруса воронов». Это знаки голода и насильственной смерти. В третьей строфе появляется еще одна «корабельная» ассоциация:

Веслами отрубленных рук

Вы гребетесь в страну грядущего [78].

Н. Л. Лейдерман так рассуждает о густой семантике этого образного комплекса: «Здесь и популярная романтическая формула „страна грядущего“, и очень распространенный в поэзии революционных лет возвышенный образ корабля, но весь этот патетический запал уничтожается образом „весел отрубленных рук“ (отрубленные руки – синекдоха, которой испокон веку обозначали пресечение инициативы, самостоятельности, свободы)» [Лейдерман 2007: 48]. Вроде бы это движение вверх: «Плывите, плывите в высь!/Лейте с радуги крик вороной». Но императивы звучат с отчаянием и надрывом, крик вороной предвещает беду, к тому же он обретает особую материальность и плотность. К названию поэмы отсылает и метафора «ржанье бурь» (отметим, что образ бури тоже необычайно популярен в революционной поэзии). Но в поэме Есенина «облетает под ржанье бурь черепов златохвойный сад». Здесь возвышенный, поэтически сложный эпитет, вызывающий ассоциацию с осенью, листопадом, оттеняет зловещую метафору «сад черепов»; стирается граница между красотой и ужасом, связанным с массовой гибелью. Рожь ассоциируется с синей конницей, но это лишь сон, а наяву «скачет по полю стужа». Эпатирует и сравнение замерзшего солнца с «лужей, которую напрудил мерин». Наконец, в четвертой части появляется образ, вынесенный в название поэмы, но со знаком отрицания:

Не нужны мне кобыл корабли

И паруса вороны [79].

Лирический герой отказывается от кобыльих кораблей, которые в поэме символизируют антимир. Если мы попытаемся визуализировать образ есенинского корабля, то получим гротескное изображение в первоначальном смысле слова, т. е. причудливое, невозможное в реальности: корабль из рваного кобыльего живота с вороньими черными парусами, льющими вороний крик, с веслами – отрубленными руками.

Мотив голода развивается на протяжении всей поэмы, связывая природное и человеческое (а порой звериное) начало. В поэме повторяются глаголы с семантикой поедания, жадного добывания еды. Открывает поэму образ изглоданного тучами неба. Краткое причастие прошедшего времени «изглодано» указывает на свершившийся факт, а в финале глагол с тем же корнем отсылает к будущему времени: «Сгложет рощи октябрьский ветер». Здесь совмещены прямое значение – «грызть, объедая, обкусывая мякоть» и переносное – «мучить, терзать». Из того же семантического поля глаголы «сосать», «лакать»: «На дорогах голодным ртом/ Сосут край зари собаки», «Половину ноги моей сам съем/ Половину отдам вам высасывать». «Не пора ль перестать луне/ В небесах облака лакать?» «Завершается вторая часть жутким образом-перевертнем: „Бог ребенка волчице дал/Человек съел дитя волчицы“ [78]. Подобные образы, где гротеск переходит уже в сюрреалистический кошмар, вызывает ощущение жути – мир разлагается и распадается, ничего человеческого не остается» [Лейдерман 2007: 48]. В третьей части гротескная деформация-метаморфоза происходит с женщинами:

Посмотрите: у женщин третий

Вылупляется глаз из пупа [78].

Женское чрево традиционно связано со священной миссией вынашивания и рождения детей. Здесь происходит гротескное рождение третьего глаза (неслучаен глагол «вылупляется», как птенец из скорлупы). Третий глаз рассматривается в буддизме как астральный орган, орган ясновидения, шестая чакра, энергетический узел между бровей. В поэме Есенина он не только вылупляется из пупа (низкий образ), он гиперболизируется с помощью сравнения в творительном падеже – сравнения-превращения: «Вот он! Вылез, глядит луной, не увидит ли помястей кости» [78]. Глаз разрастается до размеров луны, чтобы высмотреть кость, которую можно жадно глотать. Безусловно, это экспрессионистский образ, вызывающий отвращение и ужас, синекдоха, обретающая «пугающую самостоятельность». Наконец, в четвертой части голод персонифицируется, нападает на лирического героя, правда, все происходит в условном наклонении, это

воображаемая ситуация, подчеркивающая самоотверженность поэта, способность к деятельному состраданию: «Если голод с разрушенных стен/ Вцепился в мои волосы, – Половину ноги моей сам съем, Половину отдам вам высасывать» [80]. С другой стороны, сочетание аллегории и натурализма позволяет читателю живо представить себе картину, визуализировать ее и содрогнуться в страхе.

При этом в поэме много традиционных поэтических образов: лазурь, сад (садовник, дерево), заря, корабль, луна. Гротеск возникает из неожиданного совмещения этих образов с натуралистическими, низовыми, зловещими. Например, лазурь обретает когти, уподобляется хищному зверю: «Не просунет когтей лазурь/ Из пургового кашля-смирада» [77]. Но даже когти не позволяют лазури пробиться, и таких примеров множество, поэту в поэме повторяются отрицательные конструкции. Образ зари, связанный в романтической и символистской поэзии с грядущим обновлением, преображением мира, в поэме Есенина приобретает зловещую семантику: «грабли зари по пущам» издают «звонкий стук», метафора придает образу вещественность, затем заря превращается в «бешеное зарево трупов». Образ сада тоже становится «скрепой» лирического сюжета. Мы видим, как разворачивается метафора «черепов златохвойный сад». Лирический герой предчувствует свою скорую гибель, причем в первой части это дается как природный процесс: «Скоро белое дерево сронит / Головы моей желтый лист». Неслучайно употреблен глагол «сронит», подчеркивающий произвольность этого процесса. Дистанцированный повтор и синтаксический параллелизм отмечает начальную и конечную фазы лирического сюжета, в пятой части та же метафора возникает в несколько ином контексте: «Срежет мудрый садовник осень / Головы моей желтый лист». Здесь уже сознательное, насильственное действие, которое ассоциируется и со сбором урожая (ведь его совершает садовник), и с казнью. Парадокс в том, что садовник назван мудрым, значит, и казнь воспринимается как мудрое решение, с которым смиряется лирический герой. В финале образ зари и образ сада сливаются воедино в метафоре: «В сад зари лишь одна стезя». Здесь преобладает высокая по-

этическая лексика, исчезает экспрессионистское остранение романтических образов. Несмотря на трагические ноты, предчувствие гибели, ощущение обреченности, поэт превращает хаос в суровую гармонию.

Горестные вопросы в сочетании с лексическими повторами становятся интонационной скрепой лирического сюжета, выполняя суггестивную функцию. 1 часть: «Слышите ль? Слышите звонкий стук?» 2 часть: «Поле, поле, кого ты зовёшь?» «Кто это? Русь моя, кто ты? кто?» 3 часть: «О, кого же, кого же петь / В этом бешеном зареве трупов?» Синтаксический параллелизм передает растерянность лирического героя в мире, внезапно ставшем чужим. М. Бахтин подчеркивает отличие романтического гротеска от средневекового и ренессансного, непосредственно связанного с народной культурой: «Романтический гротеск становится камерным: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [Бахтин 1990]. В то же время у Есенина есть отголоски народного смехового действия, карнавального ритуала, например, в обращении к поэту: «Если хочешь, поэт, жениться, Так женись на овце в хлеву», «Он пришел целовать коров». Обращение к зверям звучит с той самой пророческой интонацией, которая неоднократно варьируется в цикле библейских поэм: «Звери, звери, приидите ко мне», «Сестры-суки и братья-кобели». Такое сочетание тоже дает гротесковый эффект, в то же время лирический герой восстанавливает свое родство с миром природы, обретая хоть какую-то опору в хаотичном мире. В 5 части исчезают кричащие диссонансы и горестные вопросы, утверждается действие без объекта, трехкратный повтор создает интонацию самовнушения: «Буду петь, буду петь, буду петь» [80]. Нет ответа на вопрос, кого петь, зато есть осознание своего предназначения. Можно говорить о «примирении с миром в субъективно-лирическом плане», но не о примирении с новым социальным порядком, формой сопротивления которому становится гротеск.

Если С. Есенин постепенно разочаровывается в революционном преобразовании мира, то В. Маяковский, казалось бы, всецело принимает Октябрь с его «огнеперым крылом». Почему же гротескная образность сохраня-

ется в его творчестве? Почему и как в своем советском мире обнаруживается чужой мир? Попробуем ответить на эти вопросы, обратившись к одному из самых загадочных произведений В. Маяковского – поэме «Про это».

В завязке лирического сюжета доминирует иррациональная стихия страсти, воплощающаяся в образах ожога, землетрясения, взрыва. Алогизм становится структурной основой построения гротескного образа, нарушаются привычные пропорции, часть перерастает целое: «Тряся ручонкой дом-погремушку / Тонул в разливе звонков телефон» [179].

Образы двойников и пространственные метаморфозы играют основополагающую роль в развитии лирического сюжета поэмы Маяковского. При этом двойничество и метаморфозы нередко рассматривают как одно из проявлений гротеска, особенно модернистского, в котором есть нечто неконтрольное, иррациональное. Именно накал чувств лирического героя Маяковского вызывает остранение привычного мира. Так, в эпизоде «Просветление мира» «застыли докладчики всех заседаний, не могут закончить начатый жест. Как были, рот разинув, сюда они смотрят на рождество из рождеств» [180]. Всеобщее окаменение сродни немой сцене в гоголевском «Ревизоре». У Гоголя это потрясение, высшая форма страха. Застывшее, растянутое мгновение у Маяковского – отображение мучительного ожидания дуэли: «Ждали смертельной любви поединок» [180]. Действуют законы субъективной оптики: «Вселенная вся как будто в бинокле, в огромном бинокле (с другой стороны)». Бинокль – «в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, *квинтэссенция* взгляда» [Лавлинский 2015: 14]. Лирический герой способен разом охватить взглядом всю Вселенную, через которую «легла Мясницкая костью слоновой», а весь мир держится на ниточке кабеля. Трубка, кабель становятся оружием на дуэли: «лишь трубкой в меня неизвестное целит» [179]. Неизвестное ассоциируется с пулей, которую ждет лирический герой, чтобы окончилось это мучительное ожидание. Затем ощущение ирреальности происходящего усиливается, в том числе за счет визуализации незримого, материализации абстрактного: «проглоченным кроликом в брюхе удава

по кабелю, вижу, слово ползет». Затем слово оборачивается «чудищем скребущейся ревности» [181]. Как и в поэме Есенина, гротескный образ у Маяковского строится на алогичной метафорической визуализации абстрактного понятия: читатель может представить себе ползущее из телефонного шнура «времен троглодитских тогдашнее чудище» и содрогнуться от этой сюрреалистической картины. По наблюдению В. Альфонсова, Маяковский «выводит чувства на подмостки, как реальных действующих героев. Это склад поэтического мышления, вернее – видения» [Альфонсов 1984: 181]. Несмотря на то, что наличие «троглодитчьей рожи» затем опровергается в поэме («сам в телефоне. Зеркалюсь в железе»), цепь метаморфоз запущена: лирический герой превращается в медведя: «поэт, почтенный сотрудник „Известий“, царапает стул когтем из штиблета» [182]. Метаморфоза поддержана и сравнениями-превращениями в форме творительного падежа: «Косматый. **Шерстью свисает** рубаха», «**Медведем**, когда он смертельно сердится, на телефон грудь на врага тяну», чуть позже «**белым медведем** взлез на льдину» [184]. С этого момента фантастическое пребывание лирического героя одновременно в облике медведя и в облике человека-поэта, Маяковского, во многом определяет развитие лирического сюжета. В. Маляева полагает, что «из всех двойников „Про это“ именно медведь является тем образом, в котором получил развитие внутренний душевный конфликт лирического героя» [Маляева 2014: 109]. Фантастическим допущением мотивировано и путешествие на «подушке-льдине», и появление у знакомых, которые сначала в страхе шарахаются от медведя, а затем узнают футуриста-Маяковского. Ю. Манн, выделяя два вида гротеска, рассматривает пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня» как примеры второго вида гротеска – фантастического предположения. Действие разворачивается в них как огромный фантастический эксперимент [Манн 2017: 13]. Но подобный эксперимент мы видим и в лирической поэме «Про это». Алогично совмещается бытовое пространство (кухня, протекающая комната) и природное (река, Ладога, Нева). Плач медведя, буквальная реализация метафоры «море слез», вызывает подобные пространственные метаморфозы. Наводне-

ние, вызванное отчаянием лирического героя, постепенно вытесняет все бытовые приметы: «Размыло все, даже запах капустный с кухни всегдашний, приторно сладкий» [184]. Остается только подушка, являющаяся в то же время плотом и льдиной, этот образ настойчиво варьируется: «плыву на своей подушке-льдине», «подо мной подушки лед», «летит подушка-плот», «лихорадуюсь на льдине-подушке», после встречи с человеком из-за семи лет подушка превращается в остров: «остров растет подушечный» [188]. Постель, подушка, простыня ассоциируются со сном, перед нами именно сновидческое пространство – зыбкое, изменчивое, ирреальное: «Одно ощущение водой не вымыто: я должен не то под кроватные дужки, не то под мостом проплыть под каким-то» [184]. Ряд однородных членов с повторяющимися союзами соединяет логически несовместимые понятия, связанные лишь внешней формой (мост – кроватные дужки). Отметим, что «постельные» ассоциации будут и далее варьироваться в поэме. Так, момент возвращения лирического героя в «московское» пространство отмечен метафорой: «Вперед Тверской простыня», а в сатирическом отступлении о семейках («Путешествие с мамой») упоминается перина: «Сомнете периной и волю и камень» [193]. С одной стороны, так метафорически обозначена схватка лирического героя с бытом, с другой стороны, возникает ощущение, что все происходит во сне, поэтому образы нередко дwoятся, подчеркнута их миражность. Неслучайно один из эпизодов так и назван – «Пресненские миражи», он предшествует сатирическим главам поэмы, в которых гротеску принадлежит центральная роль. Как подчеркивал Ю. Манн, «фантастическое и невероятное является следствием каких-то качеств героя или явления, сатирической формой их обрисовки» [Манн 2017: 13]. В главе «Муж Феклы Давидовны со мной и со всеми знакомыми» лирический герой появляется в обществе обывателей в облике медведя, в то же время в нем можно узнать Маяковского, к тому же здесь появляется еще один сатирический двойник-обыватель. Мотив двойничества, фантастический сам по себе, здесь гиперболизируется, доводится до абсурда. Гиперболизируется и реакция гостей на явление лирического героя:

Со страха к мышам ушедшие в норы,  
Из-под кровати полезли партнеры.  
Усища – к стеклам ламповым пыльники –  
Из-под столов пошли собутыльники.  
Ползут с-под шкафа чтецы, почитатели.  
Весь безликий парад подсчитать ли?  
Идут и идут процессией мирной.

Блещат из бород паутиной квартирной [195].

Здесь Маяковский вновь как будто растягивает мгновение. С одной стороны, используются литоты, с другой стороны, компания гостей превращается в бесконечную процессию обывателей, которая внушает отвращение и пугает своей мертвенностью. Отметим, что в отличие от поэмы Есенина, поэтический мир поэмы Маяковского достаточно густо населен, но герои – не личности, а безликая масса, марионетки. Нанизывая слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, доводя до абсурда квартирную идиллию, Маяковский добивается эффекта остранения, что вполне соответствует природе романтического гротеска: «Запели герани на каждой на жердочке, герани в ноздри лезут из кадочек. Как были сидя сняты на корточках, радушно бабушки лезут из карточек» [196]. Все чрезмерно и настолько приторно, что вызывает отвращение, мы ощущаем «обыденщины жуть». «Романтики добиваются комического эффекта, выбирая особую точку зрения на действительность – глядя на нее как бы сверху вниз, прикладывая к ней меру вечного и абсолютного. Великое у романтиков смеется над мелочным, «духовная сущность строит гримасы» видимости (Новалис). Так разоблачаются иллюзии, внушенные бытом: то, что казалось важным, в свете гротеска оказывается смешным пустяком. Задача романтического гротеска – освободить явления и вещи из плена привычек, добиться «взрыва скованного сознания» (Ф. Шлегель)» [Свердлов 2004]. Однако слово поэта не достигает сознания обывателей, случайно Маяковский обыгрывает фразеологизм «как об стенку горох»: «Слова об лоб и в тарелку – горохом» [198]. Мир призрачен, поэтому «слова проходят насквозь».

Ирреальность, мертвенность нэпманского общества передается гротескным разрастанием картины Беклина «Остров мертвых» до масштабов целого города: «Со стенки на город разросшийся Бёклин / Москвой рас-

ставил „Остров мёртвых“» [199]. «Словесный гротеск охотно обращается к мотиву оживающих изображений (картин, статуй, фотографий). И в этом случае (одушевляя экфразис), и в прочих гротескная литература соревнуется с изобразительными искусствами, стремится превзойти их» [Смирнов 2005: 212]. Происходят фантастические метаморфозы: «Расчетверившись, белый Харон стал колоннадой почтамтских колонн» [200]. Омертвление целого города усиливает ощущение безысходности, неслучайно далее дается подзаголовок «Деваться некуда». Лирический герой бросается за спасением к любимой, душевная драма разыгрывается в пограничном пространстве лестницы, которая теряет свою устойчивость по мере приближения «человека из-за семи лет», двойника лирического героя: «Всего дыхание одно, а под ногой ступени пошли, поплыли ходуном, вздымаясь в невольской пене». Само явление двойника ассоциируется с природной стихией, (отсюда – образный ряд: воздушная дрожь, холод, гроза), образ гиперболизируется, напряжение нарастает и приводит к взрыву: «Взорвался, пригвоздил: – Стой!» [205]. «Взрыв в душе лирического героя вновь представлен как реальное событие, внутренний голос объективируется голосом двойника» [Скрипова 2009: 196]. Пригвожденный двойник – «земной любви искупитель» и гонимый странник, «всей нынчести изгой» [206] образуют нерасторжимое единство.

Фантастической, но в то же время закономерной выглядит развязка конфликта. Здесь и временные, и пространственные скачки создают ощущение ирреальности. Лирический герой видит себя то «стариком на каком-то Монмартре», то гимназистом, переносится из Франции к странам Востока. «Случайная станция» оказывается колокольней Ивана Великого, за луковку которой герой зацепился штанами, и здесь он еще более обретает сходство с «человеком из-за семи лет», с искупителем: «Руки крестом, крестом на вершине» [208]. Кроме того, московский хронотоп здесь парадоксально совмещается с кавказским, лермонтовским: «бросала Терекон праздник Москва», «Подо мною льдистый Машук», «Кавказ кишит Пинкертонами» [208]. Возникает гротескный собирательный образ дуэлянтов. Здесь тот же безликий

парад, но теперь это не мирная толпа почитателей, а воинственная процессия, которая гиперболизируется, обретает вселенский масштаб: «Любимых, друзей человечья ленты со всей вселенной сигналом согнало. Спешат рассчитаться, идут дуэлянты, Щетиньясь, щедрясь ещё и ещё там» [209]. Внешние атрибуты дуэли сохраняются, но доводятся до абсурда: «в мочалку щеку истрепали пощёчинами», «в лицо швыряли перчатки, швырялись в лицо магазины перчаточные» [209]. При этом сама дуэль оборачивается расстрелом безоружного поэта «в упор за зарядом заряд». Ранее мы писали о том, что последствия дуэли рисуются как последствия взрыва: «поэтовы ключья сияли по ветру красным флажком» [210]. Здесь и характерная для экспрессионизма болевая метафора, и поддержка лирическим героем «краснофлагого строя» даже после гибели. Если в начале поэмы дуэль – «смертельной любви поединок», гротескная образность была связана с необычайным накалом чувств, то в финале поэмы дуэль – бойня, демонстрирующая отчужденность и враждебность мира, трагическую неразрешимость конфликта. Здесь «создание гротеска – это игра с абсурдным» [Kausser 1966: 74]. В то же время раскрывается «внутренняя бесконечность индивидуальной личности» [Бахтин 1990]. Отметим, что в результате взрыва совершается еще одна фантастическая метаморфоза: лирический герой оборачивается «звездолетом медведькинским братом», сливается с мирозданием, с небом, которое «лирикой звездится» [210]. Здесь буквально реализуется принцип романтического гротеска – взгляд на действительность сверху вниз, поскольку герой покидает не только пространство повседневности, но и всё земное пространство. В эпилоге же предпринята попытка посмотреть на современность из будущего времени – из тридцатого века, где не будет «сердце раздиравших мелочей». По Маяковскому, именно бытовое, застывшее, косное искажает идеальный мир коммуны, делает его странным и чужим. Мысленный эксперимент по моделированию будущего своей экспрессивностью создает ощущение реальности происходящего. «Медведь-коммунист» и на себя смотрит с точки зрения потомков, ищет в себе то, что могло бы пригодиться грядущим поколениям. Обратим

внимание на то, что лирический герой Маяковского и лирический герой Есенина схожи своей любовью к зверью, любовью, доходящей до самопожертвования. У Есенина герой готов отдать собакам половину ноги, у Маяковского видим такое пронзительное признание: «Увидишь собачонку – тут у булочной одна – сплошная плешь, – из себя и то готов достать печенку. Мне не жалко, дорогая, ешь!» [216]. По наблюдению И. Смирнова, в центр внимания гротескного искусства «выдвигаются героини-жертвы» [Смирнов 2005: 214]. В обеих поэмах героем-жертвой становится сам лирический герой, которого можно назвать гротескным субъектом. Однако в поэме «Кобыльи корабли» наблюдается отказ от мира людей, в поэме «Про это» лирический герой все равно идет к людям, провозглашая сверхчеловеческий идеал, «чтоб всей вселенной шла любовь». Рассматривая лирику немецких экспрессионистов, Н. В. Пестова подчеркивает, что «в экспрессионизме... неисполнение любви окрашено особым трагизмом, так как экспрессионистская любовь – часть его утопического мировоззрения, это упрямый и напрасный путь к сути, столь же несбыточный, как мечта о новом человеке или планетарном братстве» [Пестова 2005: 182]. Подобное утопическое мировоззрение характерно для творчества В. Маяковского.

Таким образом, жанровые процессы, протекающие в поэме 1920-х годов, повторяющиеся мотивы и образы, типы конфликта могут многое прояснить в мироощущении человека переходной, катастрофической эпохи. Доминантой поэм Есенина и Маяковского становится заостренный гротеск, построенный на деформации, расчленяющей, травмирующей, уродующей объект изображения. Так возникает образ мира – катастрофического, безумного – в поэме «Кобыльи корабли», равнодушного, косного, мелочного до абсурда – в поэме «Про это». Фантасмагорический характер окружающей действительности выражается в причудливых метаморфозах, острашении привычных романтических образов. Поскольку поэтический образ мира в лирической поэмы выстраивается из тропов, передающих душевное состояние, эмоциональные реакции лирического субъекта, гротеск здесь становится способом материализовать, визуализировать



лизировать мучительное внутреннее переживание лирического субъекта, прежде всего болезненное ощущение собственного отчуждения от мира. Также утверждается субъективное виденье мира, свободное от привычных причинно-следственных связей, подчиняющееся подсознательным импульсам. С помощью гротеска в поэмах 1920-х годов происходит лирическое осмысление наиболее характерных противоречий времени.

### Литература

Альфонсов, В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского / В. Н. Альфонсов. – Л. : Советский писатель, 1984. – 247 с.

Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с. – URL: svr-lit.ru/svr-lit/bahtin-tvorchestvo-rable (дата обращения: 20.04.2020). – Текст : электронный.

Есенин, С. Полное собрание сочинений: в 7 т. / С. Есенин ; под ред. Ю. Л. Прокушева. – М. : Наука ; Голос, 1995. – Т. 2. – 462 с. – URL: rvb.ru/20vek/esenin/pss7/vol2/notes/182.html (дата обращения: 30.04.2020). – Текст : электронный.

Канеева, А. В. Гротеск во французской литературе XX века / А. В. Канеева, С. В. Минасян // Новейшие достижения и успехи развития гуманитарных наук : сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции / Федеральный центр науки и образования «Эвенсис». – 2017. – С. 14–18.

Кобленкова, Д. В. Проблемы становления теории гротеска / Д. В. Кобленкова. – URL: cyberleninka.ru/article/n/problemu-stanovleniya-teorii-groteska/viewer (дата обращения: 10.05.2020). – Текст : электронный.

Лавлинский, С. П. Визуальные аспекты небытия в гротескно-фантастическом произведении / С. П. Лавлинский // Новый филологический вестник – 2015. – № 2 (33). – С. 12–24.

Лейдерман, Н. Л. Сергей Есенин: Метаморфозы художественного сознания : монографический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2007. – 125 с.

Маляева, Т. А. Поэма В.В. Маяковского «Про это». История создания. Поэтика. Критика : дис. ... канд. филол. наук / Маляева Т. А. – М. : [б. и.], 2014. – 228 с.

Манн, Ю. Гротеск в литературе / Ю. Манн // Литература в школе. – 2017. – № 6. – С. 10–15.

Маяковский, В. Сочинения в двух томах / В. Маяковский. – М. : Правда, 1988. – Т. 2. – 768 с.

Пестова, Н. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма / Н. Пестова // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. – Екатеринбург : УрО РАН ; УрО РАО, 2005. – С. 155–186.

Пьяных, М. «Чтоб всей вселенной шла любовь» / М. Пьяных // В мире Маяковского : сборник статей / сост. А. Михайлов, С. Лесневский. – М. : Советский писатель, 1984. – Книга 1. – С. 260–278.

Свердлов, М. Романтический гротеск: Гофман / М. Свердлов. – Текст : электронный // Литература («ПС»). – 2004. – № 4. – URL: 19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/sverdlov-romanticheskij-grotesk-gofman.htm (дата обращения: 10.05.2020).

Скрипова, О. А. Образ «взрыва» в поэме В. Маяковского «Про это» и «Поэме конца» М. Цветаевой / О. А. Скрипова // Классика и современность: проблемы изучения и обучения : материалы XIV научно-практической конференции словесников / РОПРЯЛ, УрО РАО, Урал. гос. пед. ун-т, ИФИОС «Словесник». – Екатеринбург, 2009. – С. 194–199.

Смирнов, И. О гротеске и родственных ему категориях / И. Смирнов. – Текст : электронный // Семиотика страха : сб. статей / составители Н. Букс и Ф. Конт. – М. : Русский институт ; Европа, 2005. – С. 204–221. – URL: es-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html (дата обращения: 16.05.2020).

Юдушкина, О. Образ-мотив как основа поэм С.А. Есенина 1917–1920 гг. / О. Юдушкина // Современное есениноведение. – 2014. – № 31. – С. 52–60.

Kayser, W. The grotesque in Art and Literature/ W. Kayser. – New York : McGraw Hill, 1966. – 224 p.

### References

Al'fonsov, V. N. (1984). *Nam slovo nuzhno dlya zhizni. V poeticheskom mire Mayakovskogo* [We need words for life. In the poetic world of Mayakovsky]. Leningrad, Sovetskiiipisatel'. 247 p.

Bakhtin, M. M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable I narodnaya kul'tura Srednevekov'ya I Rennessansa* [Creative works of François Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. 2<sup>nd</sup> edition. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 543 p. URL: svr-lit.ru/svr-lit/bahtin-tvorchestvo-rable (mode of access: 20.04.2020).

Esenin, S. (1995). *Polnoe sobranie sochinenii : v 7 t.* [Complete works, in 7 vols.] / ed. by Yu. L. Prokushev. Moscow, Nauka, Golos. Vol. 2. 462 p. URL : rvb.ru/20vek/esenin/pss7/vol2/notes/182.html (mode of access: 16.05.2020).

Kaneeva, A. V., Minasyan, S. V. (2017). Grotesk vo frantsuzskoi literature XX veka [Grotesque in French literature of the 20<sup>th</sup> century]. In *Noveishie dostizheniya I uspekhi razvitiya gumanitarnykh nauk : sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, pp. 14–18.

Kayser, W. (1966). *The grotesque in Art and Literature*. New York, McGraw Hill. 224 p.

Koblenkova, D. V. *Problemy stanovleniya teorii groteska* [Problems of formation of the grotesque theory]. URL : cyberleninka.ru/article/n/problemu-stanovleniya-teorii-groteska/viewer (mode of access: 10.05.2020).

Lavlinskii, S. P. (2015). Vizual'nye aspekty nebytiya v groteskno-fantasticheskom proizvedenii [Visual aspects of non-existence in grotesque-science fiction work of literature] in *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 2 (33), pp. 12–24.

Leiderman, N. L. (2007). *Sergei Esenin: Metamorfozy khudozhestvennogo soznaniya* [Sergey Esenin: Metamorphoses of creative consciousness]. Ekaterinburg. 125 p.

Malyaeva, T. A. (2014). *Poema V. V. Mayakovskogo «Pro eto». Istoriya sozdaniya. Poetika. Kritika* [The poem “About this” by V. V. Mayakovsky. The history of creation. Poetics. Critique]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 228 p.

Mann, Yu. (2017). Grotesk v literature [Grotesque in literature]. In *Literatura v shkole*. No. 6, pp. 10–15.

Mayakovskii, V. (1988). *Sochineniya v dvukhtomakh* [Collected Works in two volumes]. Moscow, Pravda. Vol. 2. 768 p.

P'yanykh, M. (1984). «Chtob vse vselennoi shla lyubov'» [“Let love go through the entire Universe”]. In *V mire Mayakovskogo: sbornik statei*. Moscow, Sovetskii pisatel', pp. 260–278.

Pestova, N. (2005). Filosofskie osnovy i esteticheskie printsipy ekspressionizma: opyt nemetskoyazychnogo ekspressionizma [Philosophical foundations and aesthetical principles of expressionism: Experience of German-language expressionism]. In *Russkaya literatura XX veka: zakonomernosti istoricheskogo razvitiya. Kn. 1. Novye khudozhestvennye strategii*. Ekaterinburg, UrO RAN, UrO RAO, pp. 155–186.

Skripova, O. A. (2009). Obraz «vzryva» v poeme V. Mayakovskogo «Pro eto» i «Poemekontsa» M. Tsvetaevoi [The image of “explosion” in the poem “About this” by V. Mayakovsky and the “Poem of the end” by M. Tsvetaeva]. In *Klassika i sovremennost': problemy izucheniya i obucheniya: materialy XIV nauchno-prakticheskoi konferentsii slovesnikov*. Ekaterinburg, pp. 194–199.

Smirnov, I. (2005). O groteske i rodstvennykh emu kategoriakh [About grotesque and the related categories]. In *Semiotika strakha: sb. statei*. Moscow, Russkii institute, Evropa, pp. 204–221. URL: [ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html](http://ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html) (mode of access: 16.05.2020).

Sverdlov, M. (2004). Romanticheskii grotesk: Gofman [Romantic grotesque: Gofman]. In *Literatura («PS»)*. No. 4. URL: [19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/sverdlov-romanticheskij-grotesk-gofman.htm](http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/sverdlov-romanticheskij-grotesk-gofman.htm) (mode of access: 10.05.2020).

Yudushkina, O. (2014). Obraz-motiv kak osnova poem S. A. Esenina 1917–1920 gg. [Image-motif as the basis of S.A. Esenin's poems of 1917–1920]. In *Sovremennoe eseninovedenie*. No. 31, pp. 52–60.

#### Данные об авторе

Скрипова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: [olga-skripova@mail.ru](mailto:olga-skripova@mail.ru).

#### Author's information

Skripova Olga Aleksandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).