
DOI 10.22455/2541-8297-2018-7-307-330

УДК 821.161.1

**«Бетховен, сыгранный на балалайке»:
опыт критической статьи
Е.Г. Полонской о Маяковском (1919)**

С.В. Федотова

Аннотация: Публикация критической статьи Е. Полонской «Владимир Маяковский», выполненной в рамках работы семинара по критике в литературной студии при издательстве «Всемирная литература», позволяет рассмотреть методику преподавания К.И. Чуковского, влияние его критических работ на студентов, а также выявить степень самостоятельности его ученицы в оценке творчества Маяковского.

Ключевые слова: Полонская, Чуковский, Зощенко, Блок, Маяковский, Некрасов, Тынянов, студия «Всемирной литературы», семинар по критике, методика преподавания.

Информация об авторе: Федотова Светлана Владимировна, д. ф. н., ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия. E-mail: lucia-th@yandex.ru

В 1957 г. к 75-летию К.И. Чуковского Елизавета Григорьевна Полонская (1890–1969)¹, в свое время единственная «сестра» среди Серапионовых братьев, достаточно известная поэтесса, переводчица и детская писательница, послала юбиляру шуточное поздравление, которое начинается с искреннего признания: «Я Вас люблю, Корней Иванович, я Вас люблю с далеких лет...»²

В те «далекие» годы в тревожном и голодном Петрограде 1919 г. была открыта Студия художественного перевода при издательстве «Всемирная литература», возглавляемом М. Горьким. Просуществовав в знаменитом Доме Мурузи (Литейный пр., 24) совсем недолго, в течение только летних месяцев, в, с открытием Дома искусств (в обиходе – ДИСК'а) она переехала в бывший елиссевский дом (Мойка, 59) и была переименована в Литературную студию. Хотя это хорошо известные факты³, стоит все же подчеркнуть, что в воспоминаниях современников различия двух студий часто стираются, сливаясь в единую историю Литературной студии при Доме искусств. Мемуары Елизаветы Полонской, одной из первых описавшей семинар по литературной критике в Студии «Всемирной литературы», – важный источник сведений о стиле Чуковского-преподавателя, но они также не касаются продолжительности его занятий и их результативности. По воспоминаниям же Николая Чуковского, семинар по критике «просуществовал недолго – отец, пылко взявшись за дело, скоро охладел к нему. И студисты его, весьма многочисленные, разошлись по другим семинарам. Однако десяток занятий отец все-таки провел»⁴. Хотя в памяти сына К.И. Чуковского, тогда совсем мальчика, сохранилось далеко не все или с большими искажениями, тем не менее приведенное замечание подтверждается документально.

Из отчета издательства за 1919 г. следует, что в Студии художественного перевода, открывшейся в феврале того же года, семина-

¹ Богатая событиями биография Полонской дореволюционного времени описана в ее воспоминаниях: *Полонская Е.Г. Города и встречи. Книга воспоминаний.* М., 2008, а также в работах: *Фрезинский Б.Я. Жизнь и стихи Серапионовой сестры Елизаветы Полонской // Полонская Е. Стихотворения и поэмы.* СПб., 2010; *Фрезинский Б.Я. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты.* СПб, 2003.

² *Фрезинский Б.Я. Судьбы Серапионов.* С. 361–362.

³ См. подробный, хорошо документированный материал в работе: *Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919–1921 гг.) // Русская литература. 1973. № 1. С. 241–247.* Отметим только, что в этой статье датой официального открытия Дома искусств указано 19 декабря, хотя по многочисленным свидетельствам событие произошло 19 ноября. Ср. запись в дневнике Чуковского от 20 ноября 1919 г.: «Итак, вчера мы открывали Дом Искусства» (*Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 11: Дневник 1901–1921.* М., 2013. С. 270). В дальнейшем ссылки на собрание сочинений Чуковского даются в тексте с указанием тома и страниц.

⁴ *Чуковский Н. Дом искусств, клуб Дома искусств, литературная студия Дома искусств // Чуковский Н. О том, что видел.* М., 2005. С. 60–61.

рии велись Н.С. Гумилевым, А.Я. Левинсоном, М.Л. Лозинским, В.А. Чудовским. К.И. Чуковский и Е.И. Замятин читали отдельные лекции⁵. Семинар по критике появился только в расширенной программе Студии на летний триместр, опубликованной в «Известиях» (1919. № 126, 13 июня). Она включала в себя три направления курсовой подготовки («Поэтическое искусство», «Искусство прозы», «Критика»), внутри каждого планировались лекции и семинарии (в частности, критическое направление предполагало занятия 1) по составлению литературных характеристик; 2) по составлению биографических и библиографических очерков).

Когда Елизавета Полонская записалась на краткосрочные курсы для переводчиков весной 1919 г.⁶, эта программа выглядела несколько иначе, отражая реальные направления деятельности. «Мне предложили на выбор четыре отделения: прозы, поэзии, переводов и критики, – вспоминала она. – Во главе каждого отделения стояли известные писатели. Занятия по поэзии вел Н.С. Гумилев, по литературной критике – К.И. Чуковский, по прозе – Е.И. Замятин, по стихотворному переводу – М.Л. Лозинский, по теории литературы – В.Б. Шкловский. <...> я выбрала поэзию и критику, хотя, собственно говоря, мне хотелось записаться на все отделения»⁷.

Регулярные занятия в Студии начались 10 июня 1919 г.⁸, хотя официально она открылась только 28 июня⁹. Занятия продолжались до конца лета, а к осени Студия стала, по выражению самого Чуковского, «хиреть» (Т. 5. С. 390). Уже 19 ноября 1919 г. открылся Дом искусств и при нем – Литературная студия с «более широкими задачами», общее руководство которой было поручено К.И. Чуковскому. При этом отдельного семинара по критике в программе новой

⁵ Исторический архив. 1958. № 2. С. 79.

⁶ Ср.: «Настала весна, и все жители города вышли очищать улицы от снега, скалывать лед с трамвайных путей, заросших сугробами. Когда это было выполнено, в Гавань пошли трамваи. <...> я ехала до Гаванского кольца, у меня было достаточно времени, чтобы прочесть все объявления, наклеенные сверху донизу на стекле вагона. И вот среди множества реклам, призывов и извещений об открытии самых различных студий – театральных, вышивальных, акробатических – я прочла о том, что издательство “Всемирная литература” открывает кратковременные трехмесячные курсы для переводчиков. В тот же день вечером я была на Литейном, в доме 28, где помещалась канцелярия курсов-студии» (Полонская Е.Г. Города и встречи. С. 340–341). Номер дома указан мемуаристкой неточно. Вместе с ней на курсы записались М. Зощенко и И. Груздев, будущие «Серапионовы братья».

⁷ Там же. С. 341.

⁸ В личном архиве К. И. Чуковского сохранилось объявление Студии «Всемирной литературы», состоящее из двух разделов. В объявлении оповещалось о начале занятий по вышеуказанной программе в учебном отделе Студии (Литейный проспект, д. 24) (Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств». С. 144).

⁹ См.: Литературная жизнь России 1920–х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М., 2006. С. 417–418.

студии уже не было¹⁰. Однако, судя по воспоминаниям Конст. Федина, Чуковский и позже проводил критический разбор произведений начинающих писателей¹¹, но здесь он уже выступал в привычном для себя амплу *критика-художника*¹², а не критика-преподавателя, что далеко не одно и то же. Таким образом, семинар Чуковского, действительно, был непродолжителен, поэтому его более детальная реконструкция представляет определенный историко-литературный интерес. Основанием для нас послужат, во-первых, воспоминания Полонской, а также самого Корнея Ивановича, написанные с опорой на первую публикацию мемуаров поэтессы о Зощенко (1963); во-вторых, ее опыт критической статьи о Маяковском, сохранившейся в архиве Чуковского. При всей рискованности публикации ученической работы, нельзя не увидеть в ней наглядный пример, демонстрирующий методику учителя. В конце концов, «изучение подражателей плодотворно в том отношении, что позволяет видеть “манеру” мастера, служащего образцом»¹³.

К моменту открытия Студии при «Всемирной литературе» Корней Чуковский был известен как один из самых ярких, талантливых и парадоксальных критиков дореволюционного периода, принявший революцию и активно сотрудничавший с новой властью. Он уже был автором нескольких книг: «От Чехова до наших дней» (1908), «Нат Пинкертон и современная литература» (1910), «О Леониде Андрееве» (1911), «Критические рассказы» (1911), переизданные в 1914 г. под названием «Книга о современных писателях», «Лица и маски» (1914) и др. Особенно ему удавался жанр литературных портретов: в них научный подход, под которым критик понимал внимательное

¹⁰ Ср.: «В Студии читались и читаются следующие курсы: Н. Гумилев – “Драматургия”; Андрей Белый – “Ритмика”, А.З. Штейнберг – “Эстетика”, В.М. Жирмунский – “Теория Поэзии”; Виктор Шкловский – “Теория Сюжета”; К.И. Чуковский – “История современной английской литературы”; А.В. Амфитеатров – “История итальянской литературы”; Б.М. Эйхенбаум – “Толстой”; при Студии организованы также занятия по изучению новых языков. <...> С другой стороны прямой задачей Литературной Студии является помощь начинающим писателям: разбор и критика их произведений, указания и советы, касающиеся техники стихов, рассказов и проч. С этой целью при Студии ведутся практические занятия по “Технике художественной прозы” – Евг. Замятин; “Практические занятия по поэтике” – Н. Гумилев; “Перевод стихов” – М.Л. Лозинский; “Перевод прозы” – А.А. Левинсон и др.» (Дом искусств. № 1. С. 70).

¹¹ К. Федин описывает свое единственное посещение занятия К.И. Чуковского в Доме искусств в 1920 г., когда объектом критики стал его собственный рассказ (*Федин Конст. Литературная студия // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977. С. 69–70*).

¹² Ср. мнение дочери: «Критик Корней Чуковский был художником. Без этого не понять ни замысла его критических статей, ни причины их воздействия» (*Чуковская Л.К. Памяти детства. Воспоминания о Корнее Чуковском. Архангельск, 2008. С. 160*).

¹³ *Бицилли П. Зощенко и Гоголь // Числа. 1932. Кн. 6. С. 215.*

изучение стиля писателя, совмещался с импрессионизмом, а также очень часто с пародийно-шаржированными приемами. Критический разбор произведений, по мнению Чуковского, необходим для того, чтобы увидеть тщательно прикрываемую «душу художника». В этой установке на психологию личности и заключалась, вероятно, живая достоверность его портретов, даже когда они были явными шаржами, утрирующими отдельные черты в ущерб целому. Позже, в 1941 г., в письме С.Я. Маршаку из Ташкента он признавался: «Я (может быть слишком поздно) понял, что основное мое призвание – характеристики, литер[атурные] портреты, и мне было весело работать над ними» (Т. 15. С. 321–322). Но, наверное, далеко не случайно, что семинар по критике предполагал в первую очередь «составление литературных характеристик».

Как же Чуковский учил своих учеников? Какие требования предъявлял к их работам? Каким образом выстраивались занятия? Имеющиеся воспоминания и материалы позволяют реконструировать методику преподавания Чуковского, применяемую им стихийно, без педагогических навыков, но с четкой установкой на то, что литературная критика – интереснейший жанр, увлекательный не в меньшей мере, чем самое остросюжетное произведение¹⁴.

В восприятии Николая Чуковского педагогическая метода его отца сводилась к двум моментам: определению тематики критических статей студийцев и их публичному разбору с безжалостным высмеиванием их беспомощности. Первый момент несомненен. В архиве К.И. Чуковского сохранились отдельные работы студийцев (черновые наброски «Эпитеты Бунина», «О поэзии Надсона», «О стихах К.К. Вагинова», статья Полонской «Владимир Маяковский»¹⁵, о которой пойдет речь ниже). Н. Чуковский запомнил также, что на одном из занятий Лев Лунц прочитал реферат о прозе Андрея Белого¹⁶. Что же касается второго, здесь воспоминания сына, отца и его ученицы Полонской расходятся не только фактически, но и эмоционально.

Так, в качестве примера педагогического метода Чуковского мемуарист приводит первое задание студийцам: «написать критиче-

¹⁴ Ср. мнение студийца М. Слонимского: «Критические статьи Корнея Ивановича были первыми статьями о современной литературе, которые я читал, и я обязан их автору неправильными представлениями о жанре критики как об одном из самых интересных» (*Слонимский М. За много лет // Воспоминания о Корнее Чуковском. С. 79*).

¹⁵ Все работы хранятся в НИОР РГБ (Ф. 620. Карт. 41), на всех рукой Чуковского стоят буквы «ДИ» <Дом искусств>, хотя среди них есть рукописи, датированные летом 1919 г., т.е. они выполнены в Студии художественного перевода при «Всемирной литературе».

¹⁶ *Чуковский Н. Дом искусств, клуб Дома искусств, литературная студия Дома искусств. С. 61.*

скую статью о стихотворениях С. Надсона. Подобно большинству литераторов того времени, отец мой считал Надсона одним из самых плохих поэтов на свете, как бы учебно-показательным образцом плохого поэта. На следующем занятии отец уже разобрал принесенные статьи. Статьи были беспомощные, плохие, и отец эффектно и радостно высмеивал их недостатки». И дальше Н. Чуковский описывает, как его отец под общий хохот «издевался» над статьей М. Зощенко о Надсоне, которая «была первым его литературным произведением. Разобидевшись на моего отца, он перешел в семинар прозы, которым руководил Евгений Замятин»¹⁷. Тут много неточностей: сам критик вспоминал о том, что реферат о Надсоне был задан студийцам уже в конце летнего триместра. Работа Зощенко «Поэзия Надсона» (рукопись датируется 2 сентября 1919 г.) была далеко не первой (Т. 5. С. 384). К тому же ни Полонская, ни Чуковский-старший не упоминают о том, что эта работа разбиралась публично, зато оба останавливаются на другом эпизоде, связанном с Зощенко, причем оценивают его по-разному.

Как запомнила Елизавета Полонская, «Корней Иванович Чуковский вел занятия умно и непринужденно. Он рассказывал, над чем работает сам, и предлагал нам, студистам, включаться в работу над этими же темами». Чуковский в «это время занимался проблемами творчества Александра Блока», – уточняет поэтесса, поэтому в числе прочих тем предложил ей вместе с Зощенко написать «основательную статью о трех томах его стихотворений». Она «не без страха согласилась взять на себя разбор последнего тома стихов Блока», Зощенко же должен был проанализировать первые два тома и не вошедшие в третий том «Скифы» и «Двенадцать»¹⁸.

Что из этого вышло, хорошо известно: совместной работы не получилось, и каждый пошел своим путем. Результатом ответственного, серьезного подхода Полонской стала большая несохранившаяся статья¹⁹, в которой автору «хотелось передать это ощущение

¹⁷ Там же.

¹⁸ Полонская Е.Г. Города и встречи. С. 342. Давая такое простое задание, Чуковский, возможно, надеялся с помощью студийцев найти выход из творческого кризиса, который постоянно отмечался в его дневнике именно по отношению к Блоку. Ср. более поздние дневниковые записи (Т. 11) в октябре 1920 г.: «В сотый раз я берусь писать о Блоке – и падаю под неудачей» (С. 301); «снова берусь за Блока. Но как-то потерял аппетит. “Стихи о Прекрасной Даме”, столь чаровавшие меня в юности, словно умерли для меня. Читаю – одни слова!» (С. 302); 1 декабря: «Сегодня похерил все, что писал о Блоке, и начал по-другому» (С. 305); 1 января 1921 г.: «сделал записи о Блоке» (С. 312); 7 марта 1921 г.: «Ну, пора за Блока – уже рассвело. Боюсь, что он у меня вял и мертв» (С. 327). Вплоть до отчаянной записи 25 апреля 1921 г. о провале лекции на вечер Блока в Большом театре (С. 329–330).

¹⁹ «Никогда еще я не писала с таким чувством ответственности. Впервые при столь внимательном чтении лицо поэта открылось мне во всем своем трагическом величии и значении» (Полонская Е.Г. Города и встречи. С. 343).

обреченности», которое ей «чудилось и в стихах, и в облике поэта»: «Недели через три я огласила свою статью на одном из очередных занятий. Выслушав ее, Чуковский похвалил некоторые мысли, хотя кое в чем со мной не согласился». Как видим, лаконично переданная оценка критика не содержит даже намека на высмеивание. Ситуация с Зошенко была иной: он отказался читать свой реферат после Полонской, и его прочел сам Чуковский «“с выражением”, привычно подчеркивая интонацией отдельные слова. Так он читал детям “Крокодила” или “Тараканище”, – комментирует мемуаристка. – Это было так смешно, что мы не могли удержаться от хохота»²⁰. Этот смех, однако, ни в коей мере не связывался Полонской с «издевательством» над учеником, ей запомнилось только общее впечатление (смешно «по стилю»). Позднее, уже после выхода ее мемуаров о Зошенко, она прочитала сохранившийся текст его реферата и была поражена: «...это ужасно: там ничего нет смешного! Но ведь я помню – мы страшно хохотали!»²¹

Чуковский, опираясь на «верные до последнего штриха» мемуары Полонской, дал свою оценку этому событию: «Когда он <Зошенко> выступил в Студии со своим рефератом, стало ясно, почему он держал его в тайне и уклонялся от сотрудничества с кем бы то ни было: реферат не имел ни малейшего сходства с обычными сочинениями этого рода и даже как будто бы издевался над ними. С начала до конца он был написан в пародийно-комическом стиле. <...> Своевольным, дерзким своим рефератом, идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям, Зошенко сразу выделился из массы своих сотоварищей. Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока вульгарным слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова, физиономия которого стала впоследствии одной из любимейших масок писателя» (Т. 5. С. 382).

В этом ретроспективном осмыслении статьи Зошенко важно упоминание о «наших студийных установках и требованиях», которым не подчинялся будущий сатирик. По мнению же М. Чудаковой, глубоко проанализировавшей эту «странную» историю, критический опыт Зошенко был выполнен в самом «старательном следовании» этим установкам, что проявилось в добросовестном усвоении не только идей, но и *слога*, «даже особенностей устной интонации Чуковского-лектора»²².

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зошенко // Чудакова М.О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 94.

²² Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зошенко. С. 97.

В чем же заключались эти «установки и требования» в семинаре по критике? Ни один из участников, кроме самого Чуковского, да и то задним числом написавшего о них, не сохранил их в памяти. Попытаемся их реконструировать, обратившись к публикуемой студийной работе Полонской «Владимир Маяковский», датированной 29 июля 1919 г. Судя по всему, она предшествовала работе над статьей о Блоке²³. Удивительно, но мемуаристка о ней вообще не упоминает, как и о том, что Зошенко разрабатывал аналогичную тему (в его личном архиве сохранились почти завершённый вариант «О Владимире Маяковском» и набросок «Вл. Маяковский: поэт безвременья»; одна из рукописей датирована июлем 1919 г.)²⁴. Не говорит она также о том, что Чуковского в этот период интересовали проблемы творчества не только Блока, но и Маяковского, а также Некрасова. Неопубликованная статья «Две России (Ахматова и Маяковский)»²⁵ неоднократно читалась как лекция, причем чаще именно о Маяковском. Можно предположить, что Полонская, как и Зошенко, могла ее слушать 27 апреля 1919 г. на вечере в бывшем петроградском Земско-городском союзе, если вспомнить о том, что в Студию художественного перевода они записались примерно в это время. Лекция Чуковского имела огромный успех, и он читал не только о Маяковском, но и о Некрасове²⁶. Известно также, что на официальном открытии Студии «Всемирной литературы» была его лекция о стихотворной технике Некрасова²⁷, а на открытии Дома искусств он читал «свою

²³ М. Чудакова убедительно доказывает это на основании появления в маргиналиях черновика статьи Зошенко о Блоке имени Маяковского. «На первом листе рукописи реферата о Блоке заголовок: “Конец рыцаря Печального Образа”. О поэзии Алекс. Блока. Статья Михаила Зошенко», в конце последнего листа – «7 авг. 19. Петербург» (Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зошенко. С. 89–90).

²⁴ См.: Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств». С. 145; Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зошенко. С. 89. Отметим, что обе исследовательницы только упоминают статью Полонской, не анализируя и не цитируя ее: их внимание сосредоточено на критических работах Зошенко.

²⁵ Опубликована в первом номере журнала «Дом искусств» (1921). О многочисленных противоречивых откликах на статью см. комментарии Е. Ивановой (Т. 8. С. 628–630).

²⁶ Ср. дневниковую запись Чуковского от 27 апреля 1919 г.: «Сейчас в Петрогорском союзе был вечер литературный. Участвовали Горький, Блок, Гумилев и я. Это смешно и нелепо, но успех имел только я. Что это может значить? Блок читал свои стихи линялым голосом, и публика слушала с удовольствием, но не с восторгом, не опьянялась лирикой, как было в 1907, 1908 году, Горький забыл дома очки, взял чужое пенсне у кого-то из публики (не тот номер) и вяло промямлил “Страсти-мордасти”, испортив отличный рассказ. Слушали с почтением, но без бури. Когда же явился я, мне заплодировали, как Шаляпину. Я пишу это без какого-нб. самохвальства, знаю, что виною мой голос, но все же приятно – очень, очень внимательно слушали мою статью о Маяковском и требовали еще. Я прочитал о Некрасове, а публика требовала еще» (Т. 11. С. 250).

²⁷ Отклик на доклад Чуковского: Шкловский В. Техника некрасовского стиха (Жизнь искусства. 1919, 9–10 июля).

новую статью «О Маяковском»²⁸. В 1920 г. цикл литературных вечеров в ДИСК'е открылся лекцией «Две России (Ахматова и Маяковский)»²⁹. То, что два последних события произошли после летнего триместра в Студии «Всемирной литературы», не имеет особого значения: лекция-статья была известна студийцам так же хорошо, как и восторженное отношение критика к таланту Маяковского, его словотворчеству, сильно повлиявшему на язык Чуковского-сказочника³⁰.

Обращаясь к учебной статье Полонской, надо иметь в виду, что студийцы, находясь под сильным влиянием артистического таланта критика, тем не менее умели и хотели мыслить самостоятельно. В их сохранившихся работах сталкиваются как минимум две стихии: приемы критического разбора, демонстрируемого Чуковским на занятиях и лекциях, и их собственный интеллектуальный опыт и эстетические предпочтения. Помимо этого в публикуемом материале может отражаться, на наш взгляд, и общий студийный дух сотворчества и соперничества различных «литературных канонов», проводимых руководителями семинаров³¹.

Прежде всего в публикуемом тексте обращает на себя внимание наличие вопросно-ответного каркаса изложения. В самой по себе форме риторической диалогизации материала нет ничего удивительного: это хорошо известное средство выразительности. Но характер вопросов и ответов в реферате Полонской иной. Представляется, что в своей одной из первых учебных работ поэтесса пользовалась определенным алгоритмом критического анализа, своего рода вспомогательными вопросами, отвечая на которые она последовательно создавала литературный портрет. Инициатором такого аналитического «механизма», по логике вещей, мог быть именно преподаватель.

Особенно наглядно в этом отношении начало второго абзаца: *«Монологи из трагедии? Нет, потому что монолог не всегда предполагает слушателя. А Маяковский немислим без слушателя»*.

²⁸ Дом искусств. 1921. № 1. С. 68.

²⁹ Там же. С. 70.

³⁰ Ю. Тынянов в статье «Корней Чуковский» (Детская литература. 1939. № 4), говоря о необыкновенно гибком и раскрепощенном языке «Крокодила», прямо связывал это с влиянием Маяковского: «Детская поэзия вдруг приняла метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии – от народной песни до Некрасова. Одно имя невольно вспоминается здесь: Маяковский. Эта перемена в детском стихе, в детской литературе произошла в видимой близости к нему» (Тынянов Ю. Корней Чуковский // Воспоминания о Корнее Чуковском. С. 66).

³¹ «Наша Студия с первых же дней походила на вавилонскую башню, – вспоминал Чуковский. – Каждый ее руководитель говорил на своем языке. Каждый тянул в свою сторону: Шкловский – в свою, Замятин – в свою, Гумилев и Лозинский – в свою. <...> Мудрено ли, что уже в первый же месяц студисты разделились на враждебные касты: шкловляне, гумилевцы, замятинцы. И все эти разнородные касты без конца сражались меж собой» (Т. 5. С. 388).

Очевидно, вопрос был связан с преобладанием одной из форм высказывания в поэмах Маяковского. Точно так же выглядят вопросно-ответные конструкции: «Любовь? Но и любовь у Маяковского крик»; «Так ли это?»; «Доступно ли это? В этой внешней доступности глубочайшая ирония и сарказм». Наконец: «О чем же может писать в наше время поэт с темпераментом Маяковского? Конечно, о революции».

Ответы на вопросы, а также некоторые «безвопросные» утверждения Полонской напрямую переключаются с критическими оценками Чуковского, которые содержатся не только в его статье «Две России (Ахматова и Маяковский)», но и в дореволюционной работе «Русские футуристы» (Русское слово. 1913, 19 нояб.)³². Так, в реферате стилистика «крика» поэта связывается с тем, что «Маяковский оратор. Его аудитория – все люди, все страны, все века, Бог, вселенная. Разве можно с такой аудиторией говорить шепотом или хотя бы вполголоса?». У Чуковского читаем: «... он поэт грома и грохота, всяческих ревов и визгов, неспособный ни к какой тишине. <...> Нельзя же делать революцию – шепотом. <...> В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. <...> Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт, – это мне нравится в нем больше всего» (Т. 8. С. 533–534). Утверждения Полонской о том, что «Маяковский умеет слушать речь городской толпы, подметить характерный говор, меткое слово, расположение слов в фразе, придающее ей вкус и цвет», что «улица – вот забота Маяковского», соответствует тезису Чуковского: «Маяковский бессознательно – каждой своей строкой – служит этой новой эстетике: уличной» (Т. 8. С. 535). Пишет студийка и об «ошеломляющей гиперболе», и о «темпе мятежа», и о соответствии темперамента Маяковского революционной эпохе. Все это – положения статьи-лекции Чуковского, главное из которых раскрывает «гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромности, которые органически присущи» поэту (Т. 8. С. 533)³³. Переключек и дословных со-

³² Эта статья была включена через год в следующую публикацию Чуковского «Эгофутуристы и кубофутуристы. Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии» (Альманах издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22), а затем в сборник Чуковского «Лица и маски» без заключительной части «Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии». После революции выходит книга «Футуристы» (Пб.: Полярная звезда, 1922), где к тексту сборника «Лица и маски» добавлен раздел «Владимир Маяковский». Об откликах на книгу «Футуристы», в основном отрицательных, см. комментарии Е. Ивановой (Т. 8. С. 586–588).

³³ Ср. отзыв на лекцию о Маяковском: «К.И. Чуковский прочел свой очерк о Маяковском, указав на его ошеломляющие гиперболы и метафоры и на некоторые непоэтические вольности автора “Облака в штанах”, которому, однако, ставит в заслугу обновление нашего стихосложения» (Вестник литературы. 1919. № 12. С. 16).

впадений можно привести еще много, но важнее увидеть различия: в них как раз и раскрывается самостоятельность оценок и выводов автора реферата.

Сразу же обращает на себя внимание уподобление поэзии Маяковского сочинению пародийного персонажа из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», дворового человека Видоплясова, поэта. Хотя Полонская специально оговаривает: «Конечно, я не думаю сравнивать Маяковского с Видоплясовым – я слишком высоко его ставлю. Но – Вопли Маяковского – разве это не звучит так же эффектно, как и “Вопли Видоплясова”», – можно усомниться в приведенной оценке. Поэтессе, посещавшей также семинарий Н. Гумилева, была ближе акмеистическая поэтика, что отмечалось в рецензиях на ее стихотворные сборники³⁴. «Крикливость» футуриста, в контексте рассуждений о которой появляется Видоплясов, явно не является для нее поэтическим достоинством. В обширных мемуарах «Города и встречи» только однажды встречается красноречивое упоминание имени поэта, сопровождаемое выразительным многоточием: «...читали стихи приезжавшие из Москвы левовцы – Маяковский с братией...»³⁵ С другой стороны, пародийный прием неожиданного уподобления какому-то заведомо сниженному персонажу – один из излюбленных приемов Чуковского³⁶. Стоит вспомнить только знаменитые отождествления Л. Андреева с его же героем Тюхой из пьесы «Савва», или Северянина – со знаменитым пародийным персонажем Madame de Курдюков (Т. 8. С. 31), или же Маяковского – с «Исайей в личине апаша» (Т. 8. С. 534).

³⁴ Ср. «...именно Гумилев профессионально очень многому научил Полонскую, как поэта» (Фрезинский Б.Я. Жизнь и стихотворения Серапионовой сестры Елизаветы Полонской. С. 14). В одобрителной рецензии на первый сборник стихов «Знаменья» (1921) Эйхенбаум, например, отмечал близость стихов Полонской поэтике Мандельштама и Ахматовой (Эйхенбаум Б.М. Книжный угол. Пг., 1921. С. 40–42).

³⁵ Полонская Е. Города и встречи. С. 420. Ср.: «4 декабря 1920 г. Вл. Маяковский читал новую поэму «150.00.00» (Дом искусств. 1921. № 1. С. 70). Негативное отношение многих студийцев к Маяковскому подтверждается воспоминаниями Н. Чуковского: «Было человек двадцать <...>. Не было ни Гумилева, ни, разумеется, Блока. <...> Я припоминаю с трудом и могу ошибиться, но, вероятно, там были два Жоржика – Иванов и Адамович – да Оцуп, да Вова Познер, Нельдихен, Лева Лунц, Миша Слонимский, Оленька Зив, Муся Алонкина, Елизавета Полонская, Даниил Горфинкель. Маяковский читал «150.000.000». Мне кажется, что поэма эта была мне и всем присутствующим уже известна. Читал он потрясаясь. Но большинство находившихся в комнате относились к нему и к его стихам враждебно. <...> Помню, как он, сев за стол (читал он стоя), безуспешно пытался заставить слушателей заговорить. Никто не сказал ни слова» (Чуковский Н. Дом искусств, клуб Дома искусств, литературная студия Дома искусств. С. 28).

³⁶ См. характеристику критического метода «неистового Корнея», данную Е. Ивановой, которая, в частности, отмечает, что «одним из приемов, часто используемым Чуковским, было неожиданное отождествление» (Т. 6. С. 16).

Но обращение Полонской к «Селу Степанчикову» приоткрывает еще один возможный источник ее реферата. Трудно не увидеть в нем влияние Ю.Н. Тынянова, воспоминания о котором она начинает словами: «Мне кажется, что с Юрием Николаевичем Тыняновым я никогда не знакомилась, а была знакома всегда»³⁷. Тем не менее знакомство могло произойти не ранее 1919 г. Известно, что Тынянов осенью 1918 г. возвращается из Пскова в Петроград, сближается с В.Б. Шкловским и Б.М. Эйхенбаумом, примыкает к ОПОЯЗу. Хотя он появляется среди официальных преподавателей только после открытия Дома искусств, т.е. позже написания реферата, его идеи о пародии, разрабатываемые в это время, могли попасть в поле зрения студийцев «Всемирной литературы» и раньше. Они лягут в основу его цикла лекций «История и теория пародии», который будет читаться в Доме литераторов (ул. Некрасова, 11) в конце 1919 г., а в 1920 г. – курса «Пародия и литература», прочитанного в Студии ДИСК'а. Но главное – именно в этот период Тынянов активно работает над статьями «Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)» (1921) и «О пародии» (завершенной в 1929 г.)³⁸. Излишне говорить, что в первой из них анализируется пародийность «Села Степанчикова».

С влиянием Тынянова может быть связано еще одно утверждение автора реферата, на это раз оспаривающее мнение Чуковского о том, что у Маяковского нет никаких литературных предтеч. «Предков у него никаких. Он сам предок и если чем и силен, то потомками», – заявлял критик в своей лекции-статье (Т. 8. С. 545). В отличие от него Полонская, ставя под сомнение общедоступность разговорного стиля Маяковского, видит в ней *«глубочайшую иронию и сарказм. Сарказм и ирония вообще немаловажный элемент в творчестве Маяковского. Гейне несомненно относится к литературным предкам его»*. Полонская с детства читала Гейне по-немецки и любила его всю жизнь (как и Некрасова)³⁹. В этом она была близка Тынянову, исследователю и переводчику немецкого поэта. В 1917–1920 гг. он работает над монографией «Тютчев и Гейне», в феврале 1921 г. в Доме искусств выступает с докладом «Гейне в России», летом того же года на основе незавершенной монографии пишет одноименную статью. Осенью Тынянов дважды выступает с докладом «Блок и Гейне», второй раз (17 октября) – в Доме искусств⁴⁰. Впоследствии Полонская, сама профессиональная переводчица, назовет тыняновские

³⁷ Полонская Е. Города и встречи. С. 413.

³⁸ Юрий Тынянов: Библиографическая хроника (1894–1943). СПб., 1994. С. 13–16.

³⁹ См.: Фрезинский Б.Я. Жизнь и стихотворения Серапионовой сестры Елизаветы Полонской. С. 6–7.

⁴⁰ Юрий Тынянов: Библиографическая хроника. С. 20.

переводы из Гейне «высочайшими образцами поэтического перевода», строго воссоздающими «строй речи и лексику автора и, самое важное по тем временам, ритмическую структуру оригинала»⁴¹. Вероятно, не без влияния Тынянова, созвучного, как мы видели, мнению автора реферата, спустя 20 лет Чуковский будет утверждать, что «Маяковский был не безродный поэт, как чудилось многим его современникам. У него были могучие предки, наследие которых он принял и великолепно использовал... Одним из этих предков, наряду с Генрихом Гейне, был Уитман...»⁴².

Нельзя не отметить еще один выразительный момент в критической статье Полонской. Говоря о «диапазоне голоса» Маяковского – «от добродушной усмешки – к едкому издевательству, к гневному негодованию, к внезапному умилению и снова к высоким ликующим нотам», – который реализуется только с помощью «низкого штиля», «словами улицы», она вводит броскую фразу: «Бетховен, сыгранный на балалайке!» Похоже, в этом *bon mot* – суть критической статьи студийки. Внутренняя мощь, динамизм, огромность и патетичность поэтического дара, выраженного на примитивном музыкальном инструменте, – в этом парадоксальном афоризме можно увидеть и иронию, и восхищение мастерством Маяковского.

Это хлесткое выражение, по-видимому, восходит тоже к Чуковскому. Так, ядовито высмеивая «пародийность» (вторичность) творчества С. Юшкевича в книге «От Чехова до наших дней» (1908), критик бросает фразу: «...легче сыграть марсельезу на перевернутом бочонке, чем извлечь из г. Юшкевича хоть каплю религиозного экстаза» (Т. 6. С. 116). Более кратко и значительно ближе к афоризму Полонской звучит характеристика «вульгарности» и «примитивности» пьесы Л. Андреева «Царь-Голод» из книги «Леонид Андреев большой и маленький» (1908): «На барабане сыграешь ли фугу Баха?» (Т. 6. С. 189). Помимо этого пришла пора вспомнить о том, что студийка неоднократно могла слышать лекции Чуковского о Некрасове⁴³. Лекционный материал вошел в книжку Чуковского «Не-

⁴¹ Полонская Е.Г. Города и встречи. С. 416. Интересно в этой связи мнение Е. Эткинда о том, что «тыняновская техника переводов поэтических сатир Гейне принципиально близка поэтике Маяковского» (Эткинд Е.Г. «Веселый пример Гейне» (Гейне – Тынянов – Маяковский) // *Revue des études slaves*. Т. 55. Fasc. 3, 1983. P. 457–481. [Электронный ресурс]. URL: http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1983_num_55_3_5353.

⁴² Чуковский К. Маяковский и Уитман // Ленинград. 1941. № 2. С. 19.

⁴³ Вероятно, в 1919–1920-е гг. Чуковский, выступая в бесчисленных литературных кружках, чаще всего читал о Некрасове, технике его стиха, дактилических окончаниях. Последнее обыгрывается в эпиграмме пушкиниста Н.О. Лернера «Торжество версификаций» с посвящением Чуковскому – «знаменитому дактилоскопу»: «...Некрасова аллитерации / Пред чрезвычайными чухонцами / Поет Корней...» (Чукоккала. М., 2008. С. 275).

красов как художник» (Эпоха, 1922)⁴⁴. В ней приводится цитата К.Н. Батюшкова, сердившегося на неблагозвучность русского языка: «Не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза, вдруг вздумал воспеть ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз – Тасс, арфа – язык Италии, нищий – я, а балалайка – язык наш, жестокий язык, что ни говори». Но Батюшкову, по Чуковскому, удалось «превратить балалайку в арфу», только «Некрасов вернул нашему языку его естественный, неприкрашенный звук» (Т. 8. С. 475–476).

Можно сказать, что в первые пореволюционные годы Маяковский и Некрасов сплелись в сознании Чуковского в неразрывное целое, и работа над осмыслением их творчества шла параллельно, как и лекции о них. В его архиве хранятся наброски статьи «Некр<асов> и Маяк<овский>», где утверждается, что язык Некрасова «после Маяк<овского> воспринимается иначе. Маяк<овский> приучил нас к Н<екрасов>ву»⁴⁵. И если критик считал, что Некрасов вернул в поэзию корявый «балалаечный» язык, то его ученица по аналогии могла назвать стиль Маяковского, подхватившего и усилившего разговорную уличную стихию, «*Бетховеном, сыгранным на балалайке*».

Иными словами, критические приемы К.И. Чуковского явно просматриваются в учебной статье Полонской, даже когда она пытается дать самостоятельные оценки или выразить собственные впечатления от поэзии Маяковского. Это проявляется не только в почти дословном повторении основных идей Чуковского, но прежде всего в самой логике построения литературного портрета: от анализа стиля к пониманию личности поэта⁴⁶. Не в ней ли заключалась главная педагогическая идея Чуковского? «Научность» при этом «обслуживает» импрессионистическое содержание, придающее рисуемому портрету живость и незабываемо яркие черты. Однако личное впечатление, ассоциация, неожиданное сопоставление базируются на предварительном серьезном изучении произведений, выявлении доминантных мотивов и образов, выписке цитат и т.д. Импрессионистические зарисовки (часто шаржированного или пародийного характера) ритмично чередуются с парадоксально сформулированными тезисами и цитатными аргументами, неуклонно подводя чита-

⁴⁴ Позднее вошла в книгу «Некрасов» (1926), 2-е изд. – «Рассказы о Некрасове» (1930).

⁴⁵ НИОР РГБ. Ф. 620. Карг. 47. Ед. хр. 13. Л. 15.

⁴⁶ В статье «Ахматова и Маяковский» Чуковский в очередной раз проговаривает свое критическое сredo: «Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих бессознательных навыках творчества сказывается подлинная личность поэта» (Т. 8. С. 521).

теля к неопровержимой наглядности и справедливости эстетической интуиции критика. Именно так выстраивались критические статьи Чуковского, структуру которых старательно воспроизвела Полонская. Правда, она не дошла до «души художника» и даже как будто стеснялась о ней упоминать. Нельзя не заметить, что, при явной ориентации на работу Чуковского о Маяковском, она не захотела повторять слишком яркие характеристики его нигилизма, «обиды на Бога», отсутствия у него «патриотизма», который, по Чуковскому, поэт заменил «вселенством, возвысившимся до планетарного чувства» (Т. 8. С. 531) и т.д. Но ученица уловила ритм критических статей Чуковского, их «композиционные жесты»⁴⁷, попыталась применить даже метод неожиданного отождествления и свести свое впечатление к одному яркому афоризму. Ее текст держится на четырех стержневых импрессионистических образах:

индивидуализм Маяковского (*«У всех произведений поэта одно законное заглавие, у каждой из его строчек – законная фамилия – Владимир Маяковский»*);

чрезмерность его «крика» (пародийное уподобление с Видоплясовым – *«Вопли Маяковского»*);

парадоксальное соединение внутренней сложности и примитивной уличной лексики (*«Бетховен, сыгранный на балалайке!»*);

ощущение вихревого, футуристического движения мира поэта (показательно, что реферат заканчивается импрессионистической картинкой, близкой манере живописцев, *братьев* Маяковского *по духу*, изображать людей в движении – *«С шестью ногами и летящим по воздуху»*).

Между этими импрессионистическими «пиками» – тезисы об особенностях стиля поэта, подтвержденные шквалом цитат из поэм «Владимир Маяковский» (1913), «Облако в штанах» (1914–1915), «Флейта–позвоночник» (1915), «Простое как мычание» (1916), «Человек» (1916–1917), «Война и мир» (1917) и «Мистерии–Буфф» (1918), приведенных без отсылок к произведениям и, судя по неточностям, по памяти. И хотя тезисы в основном совпадают с положениями Чуковского, аргументы Полонская приводит самостоятельно (из 19 цитат только три повторяют подобранные критиком). Вместе

⁴⁷ Ср. описание творческой «лаборатории» Чуковского его дочерью: «Он работал над ними, как другие работают над стихами, выстраивал абзацы, как строфы, подчиняя движение мысли и образов ритму – скрыто присущему всякой прозе <...> Статьи его (в не меньшей степени, чем сказки) рассчитаны на громкое чтение в многолюдном зале, где, слушая, не должен ни на минуту соскучиться, зевнуть, заговорить с соседом ни один человек. Отсюда разнообразие внутренних жестов, выраженное в разнообразии интонаций, крутизна и неожиданность поворотов» (*Чуковская Л.К. Памяти детства. С. 161–162*).

с постепенно увеличивающимся к концу реферата пропуском знаков препинания это выглядит как усилие выразить стремительно нарастающий поток мыслей и впечатлений, вызванных погружением в поэтическую стилистику Маяковского.

Можно предположить, что именно в этом и заключались «установки и требования», существующие в семинаре по литературной критике. Образцом для студийцев, несомненно, были импрессионистические статьи самого Корнея Чуковского. «Основа же для импрессионистической статьи – изучение, научность», – так охарактеризовала критический стиль отца Л.К. Чуковская⁴⁸. Этот вывод совпадает с двумя принципиально важными признаниями самого критика. Первое хорошо известно по часто цитируемому письму М. Горькому, датируемому концом 1920 – началом 1921 г., которое, кстати, является ответом на горьковский отзыв о статье Чуковского «Две России (Ахматова и Маяковский)»: «Критика должна быть универсальной, научные выкладки должны претворяться в эмоции. Ее анализ должен завершаться синтезом, и, покуда критик анализирует, он ученый, но, когда он переходит к синтезу, он художник, ибо из мелких и случайно подмеченных черт творит художественный образ человека» (Т. 14. С. 446). Второе же содержится в письме от февраля 1939 г. к Т.Г. Габбе, которой он предлагал написать историю литературы для детей в виде портретов писателей, подчеркивая, что характеристики должны быть «якобы импрессионистические – четкие, меткие, – с цитатами из каждого автора». И дальше очень важный момент: «Импрессионизма бояться не нужно», потому что статьям будет придан научный аппарат, который «будет служить для читателя компенсаций. Им будут парализованы те черты кажущегося дилетантизма, которые неотъемлемы от всякой импрессионистской характеристики» (Т. 15. С. 295).

Остается добавить, что приведенные автопризнания Чуковского появились уже после его педагогического опыта в Студии «Всемирной литературы». Она стала настоящей творческой мастерской, полезной не только для начинающих писателей, поэтов и переводчиков, но в каком-то смысле и для самого преподавателя⁴⁹. В любом случае, обучая критике, он вынужден был отрефлексировать собственный критический метод в четких поэтологических формулировках.

⁴⁸ Там же. С. 163.

⁴⁹ О том, что работы студийцев были полезны и для преподавателя, говорит, в частности, его дневниковая запись от 12 февраля 1920 г., где сначала он фиксирует, что «читает работы студистов об Ахматовой», а потом, в этот же день, – в Пролеткульте «читал каким-то замухрышкам и горничным об Анне Ахматовой» (Т. 11. С. 288).

Статья Е. Полонской печатается с сохранением авторской орфографии и пунктуации. Цитаты для четкости восприятия текста выделяются курсивом, в сносках приводятся только названия цитируемых произведений, без указания на печатный источник, которым могла пользоваться поэтесса.

*Владимир Маяковский*⁵⁰

Владимир Маяковский – так называется главное действующее лицо в трагедии Владимира Маяковского. И сама трагедия носит название – «Владимир Маяковский». И напрасно автор придумывает другие имена для своих книг: «Простое как мычание», «Облако в штанах», «Флейта позвоночник» – все это случайно выхваченные из сотни подобных, ошеломляющих сравнений, отрывки. У всех произведений поэта одно законное заглавие, у каждой из его строчек – законная фамилия – Владимир Маяковский.

Монологи из трагедии? Нет, потому что монолог не всегда предполагает слушателя. А Маяковский немислим без слушателя. Он постоянно чувствует вокруг себя толпу. Его стихи – всегда обращение, всегда речь. Маяковский оратор. Его аудитория – все люди, все страны, все века, Бог, вселенная. Разве можно с такой аудиторией говорить шопотом или хотя бы вполголоса?

*«Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?»*⁵¹

И он кричит: *«Эй Вы, притушите восторженные глазенки, лодочки ручек спрячьте в карман»*⁵².

Кричит о войне.

*«Слушайте, каждый, ненужный даже, должен жить. Нельзя, нельзя же его в могилу траншей и блиндажей вкопать заживо. Убийцы!»*⁵³

А вот о поэзии.

*Как Вы смеете называться поэтом и серенький как перепел -
Сегодня надо кастетом
Кроиться миру в черепе*⁵⁴.

Любовь? Но и любовь у Маяковского крик. Крик желания или крик боли.

*Делай что хочешь.
Хочешь четвертуй
Я сам тебе праведный руки вымою.
Только, слышишь
Убери проклятую ту
которую сделал моею любимую.*⁵⁵

⁵⁰ НИОР РГБ. Ф. 620. Карт. 41. Ед. хр. 44. В верхнем правом углу л. 1 почерком Чуковского простым карандашом написано: *Студия*.

⁵¹ Из поэмы «Облако в штанах» (часть 4).

⁵² Из поэмы «Война и мир» (часть IV).

⁵³ Из поэмы «Война и мир» (*Посвящение Лиле*), с небольшим разночтением.

⁵⁴ Из 3-й части «Облака в штанах», с неточными знаками препинания (слова, обращенные к Игорю Северянину). Цитата есть у Чуковского (Т. 8. С. 526).

⁵⁵ Из 1-й части «Флейты-позвоночник», с неточными знаками препинания.

В Селе Степанчикове Достоевский выводит замечательную фигуру, дворового человека Видоплясова, поэта.

Его владелец так рассказывает про его таланты.

«Печатать хочет, братец. Это уже решено. Ну так представь себе на заглавном листе будет напечатано – Сочинения Видоплясова.

Вопли Видоплясова, – поправляет присутствующий автор.

Ну вот видишь, Вопли, Вопли Видоплясова».

Конечно, я не думаю сравнивать Маяковского с Видоплясовым – я слишком высоко его ставлю. Но – Вопли Маяковского – разве это не звучит также эффектно как и «Вопли Видоплясова».

Простое как мычание, говорит сам Маяковский.

Так ли это? Заметно стремление к разговорной речи, к сравнениям оглушающим своею доступностью.

«Ну как Вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?»

И я отвечаю так же любезно

Прелестная бездна

Бездна восторг»⁵⁶.

Доступно ли это? В этой внешней доступности глубочайшая ирония и сарказм. Сарказм и ирония вообще немаловажный элемент в творчестве Маяковского.

Гейне несомненно относится к литературным предкам его.

Разговорные слова вошли в моду [в] за последнее время. Вот и Блок их употребляет. Но у Блока эти уличные слова становятся жуткими, усиливающими в нас ощущение трагичности происходящего.

«С юнкерьем гулять ходила

С солдатьем теперь пошла.

Попляши как, попляши

будет легче для души»⁵⁷.

Частушка превращается в трагедию.

У Маяковского

Господа

Мы все такие чистые.

Нам проливать за работой пот ли

Давайте заставим нечистых,

Чтоб они на нас работали»⁵⁸.

Его Мистерия Буфф вся построена на разговорной речи.

⁵⁶ Из поэмы «Человек», гл. «Маяковский в небе» с неточными знаками препинания. Цитата есть у Чуковского (Т. 8. С. 535).

⁵⁷ Из 5-й главки поэмы Блока «Двенадцать» (с искажением третьей строки – у Блока: Эх, эх, *согреши!* Сопоставления Блока и Маяковского у Чуковского нет.

⁵⁸ Из «Мистерии-Буфф», с неточными знаками препинания.

Маяковский умеет слушать речь городской толпы, подметить характерный говор, меткое слово, расположение слов в фразе, придающее ей вкус и цвет.

«Низкий штиль» стал гибким материалом в его руках. От добродушной усмешки – к едкому издевательству, к гневному негодованию, к внезапному умилению и снова к высоким ликующим нотам – вот диапазон его голоса. И всего этого он достигает словами улицы. Бетховен, сыгранный на балалайке! Я не привожу цитат, пришлось бы процитировать целиком и Мистерию Буфф и Войну и Мир.

О чем же может писать в наше время поэт с темпераментом Маяковского? Конечно, о революции.

Маяковский раньше и острее других понял, что старые темы поэзии изжиты.

*Долой высоких вымыслов
бунт муз обреченного данника.
верящие в павлинов – выдумка Брэма
верящие в розы – измышление досужих ботаников, —⁵⁹
Пока выкипячивают рифмами пиликая,
Из любвей и соловьев какое-то варево,
Улица корчится безъязыкая
Ей нечем кричать и разговаривать⁶⁰.*

Улица – вот забота Маяковского.

Много писали о ней за последние годы.

Вот Северянин – поэт современного города, но он смакует его как эстетический сноб⁶¹.

Маяковский почувствовал нависшую над улицей катастрофу. Вот вот все рухнет. Война, революция, мятеж – вселенная потрясена, Бог сброшен со своего престола.

*Я думал ты всесильный Божище,
А ты недоучка, крохотный Божик⁶².*

Можно ли писать об этом спокойно и медленно. Темп мятежа – темп Маяковского. Потому то так мечутся и бегут его прерывистые то короткие, то длинные строчки.

Он весь в устремлении и в действии.

⁵⁹ Из поэмы «Человек» (главка «Жизнь Маяковского»), с нарушением строфики и знаков препинания. Ср. у Маяковского: *Долой высоких вымыслов бремя! / Бунт / муз обреченного данника. / Верящие в павлинов / – выдумка Брэма! – / верящие в розы / – измышление досужих ботаников!*

⁶⁰ Из 2-й части поэмы «Облако в штанах», с нарушением знаков препинания.

⁶¹ В статье Чуковского «Русские футуристы» (1913) Северянин несколько раз именуется снобом, напр.: «плод вульгарной личиной сноба – радующий и светлый поэт», «поэт-сноб», «романтический сноб» и т.д. (Т. 8. С. 32, 33, 36).

⁶² Из 4-й части «Облака в штанах», с неточными знаками препинания.

«Пустите, Меня не остановите.

Вру я, вправо ли, но я не могу быть спокойнее»⁶³.

И слова у него все стремительны и действенны. Конечно только существительные и глаголы. Да и существительные утратили свое лицо в разбеге. Глаголы их победили. А прилагательных нет. До них ли?

Разве время нанизывать определения. Эпитеты почти все глагольные формы – причастия, деепричастия⁶⁴.

Если есть прилагательное, оно примитивно и случайно как в речи горожанина. Но за ним следует «как» и растет одна за другой ошеломляющая гипербола.

Ночь – черная как Азеф⁶⁵.

Женщина, истрепанная как пословица⁶⁶.

Лицо заспанное как простыня⁶⁷.

Ударит незабываемым сравнением и мчится дальше.

Он весь в движении, и все вокруг него устремляется, мчится в захватывающем беге.

Кто схватит улиц рвущийся вымах

Кто их остановит⁶⁸

Скачет сумасшедший собор

Бежит Бог с книгой Маяковского под мышкой⁶⁹.

Рвань из меридианов

пенится

звонит золоторот

франков

долларов

рублей...⁷⁰

⁶³ Из 4-й части «Облака в штанах», с нарушением строфики и неточными знаками препинания.

⁶⁴ Весь этот «словообразовательный» пассаж развивает и оспаривает аналогичные положения Чуковского, который считал, что Маяковский имена существительные «плавит не только в глаголы, но и в имена прилагательные» (Т. 8. С. 538).

⁶⁵ Неточная цитата из 3-й части «Облака в штанах». У Маяковского: *Эту ночь глазами не проломаем, / черную, как Азеф!* Чуковский приводит эту цитату (Т. 8. С. 539).

⁶⁶ Неточная цитата из Вступления к «Облаку в штанах». У Маяковского: *... и женщины, истрепанные, как пословица.* Цитируется Чуковским (Т. 8. С. 539).

⁶⁷ Неточная цитата из 2-й части «Облака в штанах». У Маяковского: *... с лицом, как заспанная простыня.*

⁶⁸ Из поэмы «Человек» (главка «Возвращение Маяковского»), с пропуском одной строки и знаков препинания. У Маяковского: *Кто схватит улиц рвущийся вымах! / Кто может распутать тоннелей подкопы! / Кто их остановит...*

⁶⁹ Вся эта часть о вихревом движении переключается со статей Чуковского, ср.: «... по улицам скачет обалделый собор, и обезумевший Бог выскакивает из церковной иконы и мчится по уличной слякоти» (Т. 8. С. 532).

⁷⁰ Из поэмы «Человек» (главка «Жизнь Маяковского»), с большими неточностями. У Маяковского: *Рвань из меридианов, / атласа арок, / пенится, / звонит золоторот / франков, / долларов, / рублей, / крон, / цен, / марок.*

Бежит сам Маяковский.

*Выскочу выскочу, выскочу*⁷¹

*Вот захотел и по тучам лечу ж*⁷².

Если бы воображаемые портреты действительно писались на холсте и не рассказывались словами, портрет Маяковского должен был бы быть написан так, как писали людей в движении его братья по духу – живописцы.

Так я и представляю себе этот портрет. С шестью ногами и летящим по воздуху⁷³.

29/VII 1919

Полонская

⁷¹ Из 1-й части «Облака в штанах» У Маяковского: *Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!*

⁷² Из поэмы «Человек» (главка «Вознесение Маяковского»), с нарушением строфики. У Маяковского: *Вот захотел / и по тучам / лечу ж*.

⁷³ Эта кубофутуристическая картинка, скорее всего, обобщенное представление о симультанном изображении движения у футуристов. Так, скорость движущегося существа (человека, собаки, лошади) или велосипеда несколько наивно могла изображаться с помощью увеличения числа ног, колес и т.д., как у некоторых европейских и русских футуристов (напр., Дж. Балла «Динамизм собаки на поводке» (1912); У. Боччони «Лошадь + Всадник + дома (Динамическая конструкция галопа)» (1914), Н. Гончаровой «Велосипедист» (1913) и др.). Возможно, это впечатление от футуристического поклонения движению соединяется с образами летающих людей у М. Шагала, но ближе всего, кажется, все-таки графические иллюстрации Д. Бурлюка к футуристическому альманаху «Садок судей» (1913).

Литература

Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919–1921 гг.) // Русская литература. 1973. № 1. С. 241–247.

Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М., 2006.

Полонская Е.Г. Города и встречи. Книга воспоминаний. М., 2008.

Фрезинский Б.Я. Жизнь и стихи Серапионовой сестры Елизаветы Полонской // Полонская Е.Г. Стихотворения и поэмы. СПб., 2010. С. 3–74.

Фрезинский Б.Я. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты. СПб, 2003.

Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко // Чудакова М.О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001.

Чуковская Л.К. Памяти детства. Воспоминания о Корнее Чуковском. Архангельск, 2008.

Чуковский Н. Дом искусств, клуб Дома искусств, литературная студия Дома искусств // Чуковский Н. О том, что видел. М., 2005.

Эткинд Е.Г. «Веселый пример Гейне» (Гейне – Тьянянов – Маяковский) // *Revue des études slaves*. Т. 55. Fasc. 3. 1983. P. 457–481. URL: http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1983_num_55_3_5353

Юрий Тьянянов: Библиографическая хроника (1894–1943). СПб., 1994.

References

Chudakova M.O. Poetika Mikhaila Zoshchenko [Zoshchenko's poetic manner]. Chudakova M.O. *Izbrannyye raboty. T. 1. Literatura sovetskogo proshlogo* [Selected works. Vol. 1, Literature of the Soviet past]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Chukovskaia L.K. *Pamiati detstva. Vospominaniia o Kornee Chukovskom* [In memory of childhood. Memoirs of Korney Chukovsky]. Arkhangel'sk, 2008. (In Russ.)

Chukovskii N. Dom iskusstv, klub Doma iskusstv, literaturnaia studiia Doma iskusstv ["Dom Iskusstv", its club and literary studio]. Chukovskii N. *O tom, chto videl* [On what I've seen]. Moscow, 2005. (In Russ.)

Etkind E.G. "Veselyi primer Geine" (Geine – Tynyanov – Maiakovskii) ["Heine's merry example" (Heine – Tynyanov – Mayakovsky)]. *Revue des études slaves*, t. 55, fasc. 3, 1983, pp. 457–481. Available at: http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1983_num_55_3_5353. (accessed 06.06.2018) (In Russ.)

Frezinskii B.Ia. *Sud'by Serapionov. Portrety i siuzhety* [Serapion Brothers' destinies. Portraits and stories]. St. Petersburg, 2003. (In Russ.)

Frezinskii B.Ia. Zhizn' i stikhi Serapionovoi sestry Elizavety Polonskoi [Life and poems of Serapion sister Elizaveta Polonskaia]. Polonskaia E.G. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems]. St. Petersburg, 2010, pp. 3–74. (In Russ.)

Iurii Tynianov: Bibliograficheskaia khronika (1894–1943) [Yurii Tynyanov: Bibliographic chronicle]. St. Petersburg, 1994. (In Russ.)

Literaturnaia zhizn' Rossii 1920-kh godov: Sobytiia. Otzyvy sovremennikov. Bibliografiia. T. 1. Ch. 1. Moskva i Petrograd. 1921–1922 gg. [Russian literary life in the 1920s: Events. Comments of the contemporaries. Bibliography. Vol. 1. Part 1. Moscow and Petrograd. 1921–1922], Moscow, 2006. (In Russ.)

Polonskaia E.G. *Goroda i vstrechi. Kniga vospominanii* [Cities and encounters: A book of memoirs]. Moscow, 2008. (In Russ.)

Zaidman A.D. Literaturnye studii “Vsemirnoi literatury” i “Doma iskusstv” (1919–1921 gg.) [Literary studios of “Vsemirnaya Literatura” and “Dom Iskusstv” (1919–1921)]. *Russkaia literatura*, 1973, no. 1, pp. 241–247. (In Russ.)

“Beethoven played on a balalaika”: E.G. Polonskaya’s attempt of a critical essay on Mayakovsky (1919)

Svetlana V. Fedotova

Abstract: The publication of the critical essay by E. Polonskaya «Vladimir Mayakovsky», performed for the seminar on criticism in the literary studio under the publishing house “Vsemirnaia literatura”, allows to consider the teaching methodology of K.I. Chukovsky, the influence of his critical works on the students, and identify the degree of his pupil’s independence in assessing Mayakovsky’s work as well.

Keywords: Polonskaya, Chukovsky, Zoshchenko, Blok, Mayakovsky, Nekrasov, Tynyanov, studio of the publishing house “Vsemirnaia literatura”, seminar on criticism, teaching methods.

Information about the author: Svetlana V. Fedotova, Leading Researcher, RAS Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russia. E-mail: lucia-th@yandex.ru