

ФЕНОМЕН ТРИКСТЕРА И ОБРЯДОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ПОЭМАХ В. МАЯКОВСКОГО

М. А. Галиева

THE PHENOMENON OF THE TRICKSTER AND RITUAL REALITY
IN VLADIMIR MAYAKOVSKY'S POEMS

М. А. Galieva

В статье рассматривается раннее творчество Маяковского в контексте фольклорной традиции. Объектом исследования выступает поэма «Флейта-позвоночник» и «Облако в штанах». Предметом исследования являются принципы фольклоризма в поэмах Маяковского. Применен историко-типологический метод. Компаративный анализ позволяет по-новому посмотреть на поэтику Маяковского. Также в статье рассматривается проблема антропокосмизма в творчестве поэтов Серебряного века. Поднимается вопрос о соотношении поэзии авангарда с мифом и фольклором.

Миф и фольклор представлены в неразрывной связи. Учитываются внутренние формы проявления фольклорной традиции в литературе. В центре внимания оказывается обрядовый погребальный комплекс, связанный с мотивом «ожившего покойника», мотивом отрубленной головы и женским архетипом в имплицитном виде. Учитывается мировой культурный и литературный контекст.

Полученные результаты можно применить и в курсе по русскому фольклору, и в курсе по русской литературе начала XX века.

The paper discusses the early work of V. Mayakovsky in the context of the folk tradition. The field of research is the poems "The Backbone Flute" and "A Cloud in Trousers". The object of research is the principles of folklorism in Mayakovsky's poems. The historical-typological method was applied. Comparative analysis provides a new look at Mayakovsky's poetics. The paper also addresses the problem of anthropocosmism in the poetry of the Silver Age. The author raises the question of the relationship between avant-garde poetry with myth and folklore. Myth and folklore are presented in close connection. The internal manifestations of folk tradition in literature are taken into account. The paper focuses on a ceremonial burial ritual associated with the motif of "the resurrected dead man", the motif of the cut head and the female archetype in the implied form. The global cultural and literary context is taken into account. The results can be used in teaching Russian folklore and Russian literature of the early 20th century.

Ключевые слова: авангард; миф; фольклор; космическое вознесение; Маяковский.

Keywords: avant-garde; myth; folklore; cosmic ascension; Mayakovsky.

О широком распространении неомифологизма, творении «своего мифа» в культуре начала XX века говорить не приходится. Однако, начиная статью о Маяковском и о связях его творчества с фольклором и мифом, необходимо совершить небольшой экскурс в авангардистскую среду и её «окрестности», в которой идеи воскрешения разных мифов и архаического мышления были особенно актуальны. Первое, что обращает на себя внимание в контексте нашей проблемы – это деятельность футуристов-заумников, а именно, язык, ими созданный. Конечно, особенно выделяются призывы основателя «заумного языка» А. Крученых «оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закрепленном ярлыком понятия – на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно» [13] («О безумии в искусстве», 1919). Но здесь стоит обратить внимание на то, что русские футуристы хоть и активно обращались к непонятному языку, творили его, однако не стремились объяснять «истоки» такого своего выбора. В связи с этим показательным сопоставлением с грузинским вариантом футуризма, испытавшим на себе влияние идей ОПОЯЗа. Дело в том, что грузинские футуристы-заумники теоретически осмысливали свои опыты, связывая напрямую свою поэзию с фольклором, видя истоки поэтики зауми в фольклорной поэтике. Так, Л. Асатиани в своей статье «Проблемы поэзии: Поэзия и заумь» прослеживает генетическую связь зауми в языке с грузинским фольклором: «Вслед за Шкловским, указывающим на заумь в заговорах и заклинаниях, Асатиани приводит образцы зауми, со-

державшиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи, болезни глаз» [17, с. 154]. Таким образом, теоретическая статья поэта показывает сложную связь новой авангардистской поэтики с уже сложившимися и существовавшими веками формулами. Думается, что и русский футуризм вырос со своим заумным языком, языком числа, звезд на русской фольклорной почве, не смотря на то, что новые поэты постоянно публично отказывались от традиции и какой-либо преемственности («Пошечина общественному вкусу»). Еще В. Шкловский в 1919 г. устанавливал связи «заумного языка» и ритуальных формул, отмечая, что «заклинания всего мира часто пишутся на таких языках <...>» [28, с. 21].

Поэтика загадки строится, по замечаниям специалистов, на зауми, темном языке, заключающем в себе космическое знание, получить которое можно только путем разгадывания – тайн Вселенной. Эстетика авангарда связана напрямую с поэтикой зауми, которая привлекательна была тем, что «основной акцент делается не на словесной форме ради ее самой, а на телесно-духовной форме самого творящего субъекта в момент вдохновения, которая являет собой постоянно меняющуюся форму самого бытия – прообраз новой Вселенной» [26, с. 72]. Таким образом, происходит приобщение к *небытовому*. К последнему в своем творчестве, поэмах и манифестах, призывал В. Маяковский.

По замечаниям специалистов, авангард не только переосмыслил представления о мире, но и был обра-

щен к прошлому, сакральным переломным его моментам. Стоит здесь отметить и проблему внутренней формы культуры, о которой Г. Кнабе писал: «Внутренние формы культуры – это образные представления, обнаруживаемые в основе самых разных проявлений духовой и материальной жизни данной эпохи и составляющие глубинное единство ее культуры» [12, с. 146]. Таким образом, перед нами стоит следующая задача – выявить модель *нового человека*, человека будущего, модель «нового бытия» в поэзии Маяковского и формы её взаимодействия с подлинным мифом и фольклорной традицией. *Однако, в связи с этим, стоит обратить особое внимание на то, что взаимодействие культуры авангарда с разными проявлениями форм мифа, фольклора сложнее, чем представляется на первый взгляд.* Это не только известные сюжетные картины о «красных», «синих», «желтых» конях Петрова-Водкина, Ф. Марка (отметим, что в это время *анималистический сюжет* получил всемирное распространение – Х. Сабогаль создает картину «Лошади на побережье», сюита П. Элюара «Животные и их люди, люди и их животные»), не только проникновение новокрестьянских поэтов в тайны природы, это прежде всего новое видение космоса и искусства, не с мещанских позиций, а с позиций сопричастности человека *бытийному миру*. В свете этого речь пойдет, конечно же, не о внешних проявлениях фольклорной традиции в творчестве Маяковского, хотя ученые указывают зачастую именно на такое проникновение устной традиции в его поэтику. Вопрос о фольклоризме Маяковского начал разрабатываться уже в 30–40-е гг. XX века в статьях А. Дымшиц [9, с. 125–131], И. Дукор [8, с. 122–143], свое продолжение тема получила в диссертации И. С. Правдиной [20], но в этих работах связь творчества Маяковского с фольклором ограничена примерами («вторичного фольклоризма»), а генетическое родство, типологии почти отсутствуют. По этим причинам проблема фольклорной традиции и дожанровых формул в поэтике Маяковского кажется особенно актуальной и требует непосредственного обращения к текстам поэм.

Так, в поэме В. В. Маяковского «Флейта-позвоночник» главный герой живет не просто в мире музыки, но и сам воспринимает музыку (сфер):

Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт [15, с. 199].

Он воспринимает музыку сфер, являясь певцом любви, певцом печали – пусть и сделано это «жестко и грубо», но решено глубоко оригинально, по-своему [19, с. 122]. Поэму «Флейта-позвоночник» невозможно понять без анализа ее мифопоэтики, без рассмотрения ее философских вопросов, кроме того – она вписана в мировой литературный и культурный контекст (здесь возникает и фигура Гофмана, и гетевская Гретхен). Так, относительно поэмы «Человек» Петросов писал о параллели Гофман – Маяковский, о сходстве мотивов и сюжетов в «Крошке Цахес» и «Человеке». Исходя из этого, уместным будет провести такую же параллель и при анализе поэмы «Флейта-позвоночник», где Маяковский показал высокую трагическую любовь в ее *истинном космическом модусе* (обратим внимание на то, что первоначально поэма носила другое название – «Стихи ей» [15, с. 442], связанное с личными любовными переживаниями поэта). По мнению С. Г. Се-

меновой, Маяковский в своем творчестве, особенно в своих поэмах, «бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду» [23, с. 418]. Но, несмотря на все бунтарские, богоборческие настроения в поэзии Маяковского, о которых пишут многие исследователи, в его творчестве зачастую побеждает «любящее сердце человека»: «<...> на чувстве основывается новая религия («сердце все»), из чувства идет и импульс к преображающему творчеству» [23, с. 419]. Значит, можно говорить о *космическом эросе*, который преобразует хаос (стоит также обратить внимание на то, что Маяковский был «околдован» Блоком, его «Прекрасной Дамой» [27, с. 356], а здесь же – и служение этой Даме, иначе говоря, Небесной Деве, Софии). Герой Маяковского преодолевает этот хаос за счет приобщения к знаниям и Земли, и Неба, в этом случае и важна для рассмотрения образа антропология (в космическом пространстве). У Гофмана такую любовь мы найдем в его сказке «Золотой горшок». Итак, обратимся к двум текстам – к гофмановскому и поэме «Флейта-позвоночник» Маяковского.

Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?! [15, с. 199].

Выдумалась ты – ключевые слова для понимания пролога поэмы. Возлюбленная поэта находится не в реальной действительности, а в бытийной, она, можно сказать, существует в качестве женского архетипа, она выдумалась *небесному Гофману*, то есть Она существовала до «сознания» лирического героя. Такое мы найдем и в поэзии Блока, и в поэзии Есенина. У Есенина в «Персидских мотивах»:

Я сюда приехал не от скуки –
Ты меня, незримая, звала. [11, с. 256].
Вспомним у Пушкина в «Евгении Онегине»:
Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил. [21, с. 61].

Здесь важно замечание М. О. Гершензона о «сонном творчестве души» Татьяны [5, с. 275] и замечание Г. Д. Гачева о том, что самая высокая любовь в нашей литературе представлена героями Пушкина и Достоевского (идеи о *космическом эросе*). Кроме того, лирическая героиня может быть вообще «не выражена», то есть являться фигурой умолчания – та, о которой не говорят:

Свет такой таинственный,
Словно для Единственной –
Той, в которой тот же свет
И которой в мире нет. [11, с. 224].

Возлюбленная находится за гранью земного пространства, но лик ее проявляется в поэзии Березовой Руси:

За березовую Русь
С нелюбимой помирюсь. [11, с. 225].

Так, Г. Гунн в своей монографии «Очарованная Русь» отмечает: «Название «Стихи о Прекрасной Даме» – чужеродное, романское, но Блоку чужда мироискусническая ретроспектива, он не поселяет ту, которой поклоняется, ни в Версаль, ни в сады Италии, ни в средневековые замки, стилизация есть только в названии, – Та, Которой имени нет, является ему среди русских полей и лугов, среди таинственной и прекрасной природы, расстилающейся за порогом шахматовского

дома» [7, с. 66]. Подобную ситуацию наблюдаем и в лирике Есенина. Для лирического героя Есенина Любовь – космический абсолют, который может выражаться в любой женщине:

Едет, едет милая,
Только не любимая. [11, с. 224].

Однако откуда берется эта «незримая» константа в нашей поэтической традиции? Поиск «незримого», неведомого в те годы, в начале XX века, осуществляли не только поэты. Этот поиск прослеживается и в трудах Е. Н. Трубецкого, который обращался к явлению сказки в философско-фольклорном ключе. В своей лекции «"Иное царство" и его искатели в русской народной сказке» мыслитель изобразил всю суть русского космо-психо-логоса – русский человек влечется «запредельным», то есть *иным царством*. Таким образом, Трубецкой установил связь между сказкой и мифом, между «иным царством», невыраженным пространством, и солнечной землей [25, с. 20]. Думается, что и в поэзии Пушкина, Есенина, Блока эта «незримость» *генетически восходит* к мифу, но, вероятно, через фольклор. Этот ряд можно дополнить и трагической любовью героя Маяковского, который страдает от Возлюбленной:

Я сам тебе, праведный, руки вымою.
Только –
слышишь! –
убери проклятую ту,
которую сделал моей любимой! [15, с. 202].

Но страдания эти он принимает, так как они посланы ему свыше, это «надмирные» страдания, как у Ансельма, героя сказки Гофмана:

Млечный Путь перекинув виселицей,
возьми и вздерни меня, преступника.
Делай, что хочешь.
Хочешь, четвертуй. [15, с. 202].

Строчка «*Млечный Путь перекинув виселицей*» проясняет нам *обрядовую ситуацию* в поэме Маяковского. Обращаясь к фольклорной традиции, к разбойничьим песням, мы находим в них мотив «виселица-свадьба». Известный этнограф и фольклорист П. Г. Богатырев показал, что в этих песнях представлен образ смерти-свадьбы [2, с. 170], герой этой песни приобщается к сакральным знаниям, обретает любовь лишь после смерти, поэтому любовь в космическом представлении это всегда первоначально смерть. Сам поэт готов идти на смерть ради Возлюбленной:

Привяжи меня к кометам,
как к хвостам лошадиным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья. [15, с. 201].

Г. Д. Гачев, анализируя «Левый марш» Маяковского, пишет о том, что в поэзии Маяковского, напитанной народной и многотысячелетней традицией, присутствует мотив смерти, причем «смерть представляется как космическое бессмертие, блаженство» [4, с. 168]. Герой находится в звездном пространстве. Более того, Маяковский очень точно представил женский архетип в тексте – «кометы, как хвосты лошадиные». Откуда могло возникнуть такое сравнение? Обращаясь к фольклору, найдем в нем образ лошади, конницы, союзы кобылиц, воплощающие *женское царство*; в трудах этнографов описываются культовые предметы и вышивка с изображением именно лошади [22]. Кроме

того, в начале XX века об этом говорил в своих лекциях по античной литературе И. Ф. Анненский, размышляя над «корнями», происхождением трагедии, связывая ее с *культовыми братствами*: «Подобно трагам братчики или сестры могли называться пастухами, *конями*, медведицами и т. п.» [1, с. 104]. Также вспомним то, что у футуристов в 1913 г. возникает слово о «великой Гилее» (стихотворение Хлебникова «Семеро»), связанное с древней Гилей, архаизированным образом, уподобляющим «семерых футуристов неким семи обротням, превращающимся в могучих коней» [10, с. 229].

Обрядовый погребальный комплекс в поэме Маяковского, как показал анализ, связан с мотивом отрубленной головы, с имплицитно выраженным женским архетипом. Однако этот ряд можно еще дополнить фигурой *трикстера*, который зачастую представлен у Маяковского неким шутком. Герой поэмы «Облако в штанах» хочет «кроить» мир кастетом:

Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе! [15, с. 187].

Заметим, что мир представляется в виде головы, значит, и в этом случае можно говорить о мотиве отрубленной головы в *трансформированной форме*. Кроме того, герой, ломающий мир, не просто бунтарь, а «площадной», шут:

смотрите, как развлекаюсь
я –
площадной
сутенер и карточный шулер!
.....
Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса [15, с. 187].

Скоморохи «водили козу», медведицу и прочих животных – они были узнаваемы уже по этому одному признаку [3, с. 154], а герой поэмы «Облако в штанах» «на цепочке Наполеона поведет, как мопса», при этом «невероятно себя нарядив». Антиповедение героя связано с выходом в антимир, в котором происходит смена ценностей. Прочтение И. Б. Ничипоровым поэмы «Облако в штанах» в свете религиозных интуиций, «богоборчески направленного демиургического акта» [18] позволяет обратить внимание на взаимопроницаемость мира небесного и «телесного», однако в этом случае представляется возможным обратиться не только к богоборческой тематике в религиозном аспекте, но и к фольклорной скоморошечьей традиции. Скоморохи выворачивали «красоту поднебесную», осмеивали ее, «но это была лишь форма ее бытования с «обратным» знаком, подчеркивающая ее истинное значение и действительное величие» [14, с. 98]. Для «мира навыворот» характерен целый комплекс явлений, «сопровождающихся всевозможными «переворачиваниями», производимыми «наоборот» в отношении привычного, естественного порядка вещей, т. е. строящихся в ключе антиповедения» [29, с. 42]. В трагедии «Владимир Маяковский» *травестийное начало* связано со сменой пола, значит можно говорить об *идее перехода в другой*

образ, характерной для скоморошин. Скоморохи носили маски, могли представляться разными животными: «Этимология названия «скоморох» соответствует древнейшей традиции ряжения, ношения масок и костюмов звериных и чудовищных, издревле принятых как в Европе, так и на Руси на время народных праздников» [29, с. 43]. Конечно, всем этим игрищам, площадным зрелищам можно приписать только комический характер, однако скоморохи изначально, как показывает в своей монографии «Скоморохи и фольклор» З. И. Власова, связаны с обрядовым комплексом. Стоит напомнить, что скоморохи связаны также с фарсовыми похоронными причитаниями, а значит, с намеренным «умерщвлением» плоти, которое может быть отнесено, как к третьему лицу, так, думается, и к самому скомороху – происходит как бы отречение от самого себя. В последней части поэмы «Человек» поэт говорит об отпевании самого себя:

Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церквей
подо мной
затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!» [15, с. 272].

В данном контексте важно еще раз обратить внимание на то, что герой говорит о себе, как о «слепом»:

Глаза слепые,
голос нем. [15, с. 257].

Важность подобной характеристики состоит в том, что в фольклорной погребальной традиции покойника характеризуют как незрячее существо: «<...> в момент смерти с его зрением происходят явные изменения, наступает, если можно так сказать, смена «виденья», он теряет способность видеть как живые» [16, с. 16]. Кроме того, в непосредственной связи с процессом отделения души от тела, путешествия в другом мире находится архетип окна, так как именно через окно, по народным общеславянским представлениям, осуществляется выход души умершего из тела: «<...> душа только что умершего, выйдя из тела, может стоять у окна (з.-полес.) или сразу через окно покидает дом (с.-рус., кашуб.)» [16, с. 15]. В части поэмы под заголовком «Маяковский векам» герой оказывается пролетающим мимо окон:

Глаза пролетают оконные соты,
и тяжело,
и чуждо,
и мёрзко в июле им.
Витрины и окна тушит
город. [15, с. 267].

Почему вдруг «мерзко в июле им»? Учитывая ритуальный контекст поэмы, можем предположить, что речь идет о *путешествии по стране мертвых*, главным признаком которой является состояние холода. Итак, на погребальный комплекс, переход героя на «тот свет» указывает и окно, и метафизическое состояние холода, и наконец, состояние бреда, лихорадки, жара, которое достигает героя:

Под хохотливое
«Ага!»
брёду по брёду жара. [15, с. 251].

Фольклористы отмечают: «Смерть как переход в «иной» мир могла начинаться с поиска пути: агония

нередко воспринимается как блуждание и про агонизирующего говорят, что он «блудит» (Полесье) <...>» [16, с. 15]. Более того, Маяковский подчеркивает бестелесное состояние героя в части «Вознесение Маяковского»:

Мутная догадка по глупому пробрела.
В окнах зеваки.
Дыбятся волоса.
И вдруг я.
плавно оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.
Визги.
Шум.
«Над домом висит!»
Над домом вишу. [15, с. 258].

Герой «над домом висит», проделав путь от прилавка («оплываю прилавок»), обращая внимание при этом на окно («в окнах зеваки») до потолка, который «отверзается сам» – с большой долей уверенности можно говорить о намеренном «умерщвлении плоти», о погребальной обрядности. Однако здесь наблюдается, на первый взгляд, некоторая антиномия – герой утверждает свое бессмертие:

Протягивает.
Череп.
«Яд».
Скрестилась кость на кость.
Кому даешь?
Бессмертен я,
твой небывалый гость. [15, с. 257].

В этом выражено фарсовое умерщвление, которое творит над собой герой, прося яд, а потом указывает на свое бессмертие. Маяковский уловил тонкую и архаическую связь между явлением скоморошества и волочебничества, *прихода духов-предков*. Теоретически сложная проблема соотношения скоморошества, волочебничества с погребальным комплексом в области фольклористики, разрешена поэтом в поэме «Человек» благодаря обращению к скрешиванию двух традиций и пониманию смерти как *космического рождения*. Наконец, важна последняя часть поэмы, в которой утверждается идея любви в высшем космическом проявлении:

И только
боль моя
острей –
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви. [15, с. 272].

Но для того чтобы постичь эту любовь, герой должен умереть. Учитывая наличие *имплицитно выраженного* погребального комплекса в поэме, обратимся к славянским представлениям о *смертной свече*, связанным с переходом в мир иной. Зажжение свечи в последний час воспринималось как некая помощь умершему, который благодаря свечению мог видеть в «ином» мире [24, с. 189]. Герой Маяковского, находясь на «несгорающем костре немыслимой любви» как бы сопроводен в этот путь:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,

*последний луч
над тьмой планет*

из солнц последних выжжет [15, с. 272].

При такой постановке вопроса, таким священным огнем, смертной свечой, освещающей путь героя, является «последний луч» солнца. Н. И. Толстой отмечает тесную связь между культом покойника и небесными светилами: «Чрезвычайно интересная связь культа покойников с небесными светилами, с солнцем и месяцем, через мотив света-огня дополняется в той же зоне связью с культом змей, с так называемым "змеиным днем"» [24, с. 92]. Думается, что сопоставление погребальной свечи с солнцем в таком случае уместно. Возникает картина вселенского масштаба, в которой и сам герой огромен («огромное, необъяснимое чудо»), и его любовь также велика, но для выхода из *лиминальности* необходима смерть или, по крайней мере, ритуальное драматическое разыгрывание этой смерти:

Тысячью церквей

подо мной

затянул

и тянет мир:

«Со святыми упокой!» [15, с. 272].

Этнографы и фольклористы (Н. И. Толстой, А. В. Никитина) давно обратили внимание на смертную свечу, которая также нужна в качестве источника света, помогающего обрести свое место умершему в мире «ином»: «<...> представление о возможностях живых облегчить умирающему переход в мир иной и его адаптацию там при помощи *смертной свечи*, а также позаботиться об обеспечении его соответствующим статусным положением: «со святыми упокой, Господи...», т. е. в месте райском, светлом <...>» [16, с. 15]. Таким образом, *скоморох* в поэтике Маяковского – это и *трикстер*, но обладающий функцией демиурга.

Как показал анализ поэм «Флейта-позвоночник», «Человек», «Облако в штанах» и трагедии «Владимир Маяковский», поэтика Маяковского связана с обрядо-

вым погребальным комплексом, жанром причитаний, в котором особым образом выделяется мотив «ожившего покойника», также с мотивом отрубленной головы, характерным для разбойничьих песен и, наконец, женским архетипом. Выделение этнопоэтических констант, связанных со слепотой и немотой покойника также указывает на погребальную обрядность. Более того, все эти представления сопряжены с явлением *скоморошества*, которое носит в поэтике раннего Маяковского не только характер *трикстера*, но и созидающий, организующий космическую, ритуальную действительность. *Скоморох* связан, как с похоронной фарсовой обрядностью, так и с годовым священным циклом, представлениями о *животном-тотеме*, которые нашли свое выражение в трансформированном виде в поэмах Маяковского.

Для авангарда важно стремление к архаике, «перегнать время», атемпоральность, что напоминает «синтез вчерашнего и сегодняшнего дня», характерный для *новокрестьянской поэзии*. Любовь в поэзии Маяковского, возможно, и не носит открыто *софийный* характер, но воплощает собой стихийную силу, *космический эрос*, как знак *довневременности*. «Обращение к мифу, архаике выступало альтернативой отвергаемой «культуре», вырабатывалось особое мифопоэтическое мышление художника, народ воспринимался как носитель человеческой или надчеловеческой истины [6, с. 161]. Кризис позитивизма побудил поэтов пересмотреть взгляды на искусство, которое начало восприниматься с космических законов творчества (в этой связи Ю. Н. Гирин обращает внимание на слова Дж. Северини: «Мы хотим вложить Вселенную в произведение искусства» [6, с. 163]). Необходимость нового взгляда на самую бытовую и бытийную действительность породила Человека будущего Маяковского, осуществляющего поиск «иноного царства», запредельного предела.

Литература

1. Анненский И. Ф. Внутренний момент драмы // История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003.
2. Богатырев П. Г. К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006.
3. Власова З. И. Скоморохи и обряд // Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.
4. Гачев Г. Д. Лирика в связи с начальной философией // Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008.
5. Гершензон М. О. Сны Пушкина // Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997.
6. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
7. Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство 1990.
8. Дукор И. Маяковский – крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5 – 6.
9. Дымшиц А. Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3.
10. Дядичев В. Н. Маяковский и Хлебников в 1917-м: параллели и перпендикуляры // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012.
11. Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука: Голос, 1997.
12. Кнабе Г. Эти пятьдесят лет // Вопросы литературы. 2007. № 2.
13. Кручных А. О безумии в искусстве // Новый день. 1919. № 5. 26 мая.
14. Кузьмичев И. К. Лада. М.: Молод. гвардия, 1990.
15. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. // АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. [Далее тексты Маяковского цитируются по названному изданию с указанием страницы]. (Здесь и далее в примерах – разрядка наша).
16. Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008.

17. Никольская Т. Л. Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
18. Ничипоров И. Б. Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского. Режим доступа: // <http://portal-slovo.ru/philology/47791.php>
19. Петросов К. Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8.
20. Правдина И. С. Маяковский и русское народно-поэтическое творчество: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1953.
21. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977 – 1979. Т. 5.
22. Рыбаков Б. А. Земледельческие культы праславян // Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
23. Семенова С. Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Метафизика русской литературы. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1.
24. Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995.
25. Трубецкой Е. Н. Подъем в «иное царство» и дальний путь в запредельное // «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва., 1922.
26. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002.
27. Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2.
28. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград: 18-ая Государственная Типография. Лештуков, 13., 1919.
29. Юрков С. Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003.

Информация об авторе:

Галиева Марианна Андреевна – аспирант кафедры Истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, marianna.galieva@yandex.ru.

Marianna A. Galieva – post-graduate student at the Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, M. V. Lomonosov Moscow State University.

(Научный руководитель: Ничипоров Илья Борисович – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета.

Research advisor: Ilya B. Nichiporov – Doctor of Philology, Professor at the Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, M. V. Lomonosov Moscow State University).

Статья поступила в редколлегию 08.09.2014 г.