

Стереоскопическая тень Ф. М. Достоевского в книге В. В. Маяковского «Как делать стихи?»

Александр Викторович Марков^{1✉}, Оксана Александровна Штайн²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

² Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия

Контакт для переписки: markovius@gmail.com✉

Аннотация. Статья посвящена анализу книги В. В. Маяковского «Как делать стихи?» в контексте новаций поэтики Достоевского, в которой поэт рассматривает поэзию как производственный процесс, подчиненный социальному заказу и требующий планомерной организации ресурсов. В работе применяются методы рецептивной эстетики, интертекстуального анализа, а также историко-культурный подход для реконструкции связи между поэтикой Маяковского и наследием Достоевского. Маяковский акцентирует внимание на создании коллективного тела взаимосвязей, обеспечивающего бесперебойность поэтического труда. Его подход к поэтике сочетает элементы производственничества, социальной психологии и научной рациональности, что сближает его метод с идеями Павлова о второй сигнальной системе. Маяковский видит поэта как создателя общего производственного навыка, способного преобразовывать реальность через слово. В статье также исследуется связь поэтики Маяковского с идеями Достоевского, особенно в аспекте социальной психологии и оптики парности, где сочетаются эпическое созерцание и сатирическое самоуглубление. Книга Маяковского представляет собой социально-философский трактат, в котором поэзия становится инструментом формирования новой социальной психологии и регуляции общественных процессов, где рецепция формализма стала возможна только благодаря особой работе с образностью романного типа.

Ключевые слова: Маяковский, производственничество, социальная психология, вторая сигнальная система, Достоевский, социальный заказ, преобразование реальности, научная рациональность, эпическое созерцание, сатирическое самоуглубление

Цитирование: Марков А. В., Штайн О. А. 2025. Стереоскопическая тень Ф. М. Достоевского в книге В. В. Маяковского «Как делать стихи?» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 11. № 4 (44). С. 21–36. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2025-11-4-21-36>

Поступила 06.03.2025; одобрена 06.06.2025; принята 10.12.2025

Dostoevsky's stereoscopic shadow in Mayakovsky's book “How to Make Poems?”

Alexander V. Markov¹✉, Oksana A. Shtayn²

¹Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

²Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia

Corresponding author: markovius@gmail.com✉

Abstract. The article analyzes V. V. Mayakovsky's book “How to Make Poems?”, framed in the Dostoevsky's polyphonic novel principle, in which the poet views poetry as a production process subordinate to social demands and requiring systematic organization of resources. The study employs methods of receptive aesthetics, intertextual analysis, and a historical-cultural approach to reconstruct the connection between Mayakovsky's poetics and Dostoevsky's legacy. Mayakovsky emphasizes the creation of a collective body of interconnections that ensures the uninterrupted flow of poetic labor. His approach to poetics combines elements of productivism, social psychology, and scientific rationality, bringing his method closer to Pavlov's ideas about the second signal system. Mayakovsky sees the poet as a creator of a general production skill capable of transforming reality through words. The article also explores the connection between Mayakovsky's poetics and Dostoevsky's ideas, particularly in the aspect of social psychology and the optics of duality, where epic contemplation and satirical self-reflection are combined. Mayakovsky's book is presented as a socio-philosophical treatise, where the reception of formalism became possible only through special work with the imagery of the novel type.

Keywords: Mayakovsky, productivism, social psychology, second signal system, Dostoevsky, social demand, reality transformation, scientific rationality, epic contemplation, satirical self-reflection

Citation: Markov, A. V., & Shtayn, O. A. (2025). Dostoevsky's stereoscopic shadow in Mayakovsky's book “How to Make Poems?”. *Tyumen State University Herald*.

Humanities Research. Humanitates, 11(4), 21–36. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2025-11-4-21-36>

Received Mar. 6, 2025; Reviewed Jun. 6, 2025; Accepted Dec. 10, 2025

Введение

Прежде всего, следует объяснить «стереоскопическая тень», вынесенный в заглавие статьи. Этот термин метафорически обозначает многомерность влияния Достоевского на Маяковского: не просто заимствование мотивов, а сложное взаимодействие оптики парности, о которой мы и будем говорить в основной части статьи — сочетание эпического созерцания и сатирического самоуглубления — с проектом социальной психологии Маяковского. Это позволяет увидеть, как наследие Достоевского не просто «отбрасывает тень», но создает объемный эффект в поэтике Маяковского, где соединяются контрастные начала.

В. В. Маяковский писал текст «Как делать стихи?» как книгу, но отдельной брошюрой массовым по тем временам тиражом он выпустил его только в 1927 г.; в 1926 г. он публиковал его отрывками в различных изданиях, стремясь немедленно сообщить свои идеи публике этих изданий. Книга Маяковского продолжает производственничество в искусстве: искусство должно быть подчинено как социальному заказу, так и планомерной поставке ресурсов и материалов. Производственничество интересует Маяковского, в отличие от других производственников, таких как Б. И. Арватов [1926] или Н. М. Тарабукин [1923], не с точки зрения *цеха*, а с точки зрения внешней *цеху транспортной сети*: поэту важно, чтобы происходили бесперебойные поставки материала, не было разрыва тех цепочек поставок или трудовых операций, из-за чего сорвется выполнение плана, намеченного здесь и сейчас. В. В. Библихин точно заметил, что позиция Маяковского того времени напоминает монашескую позицию — не иметь ничего, но всё возделывать и окультуривать: «Преображение должно было опереться на труд коллективной личности, которая переделывает мир, выбравшись из-под обломков старого мира» [Библихин, 2003, с. 372]. Ниже мы доказываем, что в книге по поэтике Маяковский проблематизирует эту коллективную личность как коллективное тело бесперебойных взаимосвязей.

В этом смысле труд Маяковского стоит на переходе от НЭП к плановой экономике: для Маяковского существенно, чтобы эти разрывы цепочек не привели к срыву сроков и увеличению сметы, о чем ожидаемо думать в эпоху НЭПа, но при этом он говорит о планировании как необходимости — в некоторых случаях необходимо планировать большую поэзию, когда простыми текстами, агитационными или публицистическими, уже не обойдешься: «Не надо пускать в ход большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок» [Маяковский, 1959, с. 116] (далее цитируется по этому источнику с указанием страниц в скобках). Требуется использовать стих там, где только стих производит необходимую переработку реальности и ее данных.

Именно из этого масштабного видения *массовой и почти всеохватной переработки*, совершенствования и вещей, и орудий производства вещей, и орудий производства этих орудий, следует основной тезис Маяковского, что поэт по сути создает общий производственный навык: «Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые» (с. 116). Это отличается от плановой экономики, создающей ожидаемые вещи, но соответствует скорее различным футуристическим идеям *овладения временем* (В. Муравьев), *планирования самой организации экономической активности* (А. Гастев) и другие.

Здесь поэт создает сами принципы научной рациональности в области слова, которые требуют художественности для того, чтобы стать общим достоянием, — но при этом всякий раз обращают нас к гениальности поэта как источнику этих продуктивных рациональностей, масштабно действующих схем разума. И уже эти схемы порождают различные науки, формы организации и формы контроля над этой организацией. По сути, текст Маяковского *упорядочивает эти порождения*, показывая, что они и принадлежат плоскости социальной психологии и потому могут стать продуктивными, своими, так что и производство и контроль оказываются частью этой постоянно поддерживающей социальную жизнь схемы. Поэтому, как помнят все читатели поэм Маяковского, для него есть и «мой дом» и «моя милиция», — то есть инстанция бытовой продуктивности и инстанция социального контроля объединены в едином производстве желательных психологических реакций на происходящее.

Такое понимание гениальности как поддержания в действии схем разума, формирующих психологические реакции, но и делающих повседневность продуктивной, стало возможно в период интенсивной межкультурной коммуникации, когда уже есть не только «германский гений», описывающий себя через ряд сюжетов, но и скажем «японский гений», который переописывает себя через ценности демократии, пересобирает себя как создающий общезначимое и общедоступное созерцание природы, открытое любой гражданской или творческой продуктивности. Достаточно вспомнить, как японцы Какудзо Окакура или Инадзо Нитобэ в англоязычной среде переописали Японию как страну гармоничную, благородную и толерантную, где и инстанции контроля, и инстанции творческого созерцания и творческой импровизации принадлежат единой гармонии чаемых и желанных всем реакций. Русский гений, как и японский, также создавался в эпоху декаданса, русский гений создавал особую рациональность иконы и одновременно особое чувство пространства и границы, захваченности, странничества, культурного номадизма, что и легло в основу новой репутации русской культуры периода модерна [Шевеленко, 2017].

По сути, об этой роли гения как высшей инстанции социальной устойчивости говорит и знаменитое базовое сравнение статьи: «Математик — это человек, который создает, дополняет, развивает математические правила, человек, который вносит новое в математическое знание. Человек, впервые формулировавший, что „два и два четыре“ — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие

вещи, например, паровоз с паровозом, — все эти люди — не математики. Это утверждение отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы. Его работа в дни транспортной разрухи может быть в сотни раз ценнее голой арифметической истины. Но не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтоб она рассматривалась наряду с геометрией Лобачевского. Это взбесит плановую комиссию, озадачит математиков, поставит в тупик тарификаторов» (с. 83). Поэты, создающие новые духовные формы, сопоставляются с математиком, складывающим окурки, тогда как поэты, пишущие по рекомендациям Шенгели, работают с паровозами, то есть претендуют на то, чтобы их творчество оплачивалось бы по тому же тарифу, что и творчество Маяковского.

Как показало ключевое коллективное исследование об экономическом измерении поэтической мысли Маяковского [Россомахин, 2022], Маяковский, настаивая на затратности поэтической работы, требующей больших ресурсов времени, сил и материала, тем не менее не допускал сбой плана, потому что «ценой жизни поэта» создавал прежде невиданное слово, которое не может создать инстанция контроля, в лице фининспектора [Россомахин, 2022, с. 38]. В этом коллективном исследовании хорошо показано, как различные *репутационно-имиджевые стратегии* Маяковского, от вождя поэтического слова до народного слуги, от пролетария пера до звезды-гастролера, нарочито сводились поэтом в *единую точку парадокса*, чтобы доказать, что именно он способен создавать это невиданное слово, а не те, кто умеют только водить паровозы и только учитывать паровозы, и следовательно, заслуживает большей оплаты. Мы покажем, как этот самопроект гениальности был реализован в книге по поэтике как проект социальной, а не коллективной психологии, и как эта социальная психология не могла обойтись.

Материалы и методы

Методологическая основа статьи включает:

- анализ автокомментариев Маяковского в парадигме рецептивной эстетики (связь текста и аудитории);
- интертекстуальный анализ для выявления скрытых отсылок к Достоевскому;
- историко-психологический подход (идеи Павлова и Выготского как контекст).

Сразу необходимо объяснить обращение к психофизиологии Павлова, которая Маяковскому была известна из общего контекста дискуссий, и психологии Выготского, которой Маяковский ни разу не уделил специального внимания. В 1920-е гг. идеи психологов и психофизиологов активно обсуждались в связи с задачами воспитания «нового человека», что объясняет их неизбежное вторжение в дискурс Маяковского. Вторжение еще не означает прямых отсылок, и тем более размышлений, но это вторжение влияет больше всего на то, как автор организует комментарий к чужому, и тем более автокомментарий, комментарий к своему. Ведь именно в этом жанре он вынужден обращаться к некоторой социопсихологической рамке существования самих дискурсов, во всяком случае, если он хочет дать не рутинный академический, а творческий комментарий, который будет действовать в социальной и психологической среде современности.

Учение Павлова о второй сигнальной системе важно для Маяковского как модель: поэт создает «условные рефлексы» через ритм и контрасты (например, отказ от сравнений в пользу «делания образа»). Лаборатория Павлова с ее координацией ресурсов — прообраз «поэтической лаборатории» Маяковского, где стих — это стимул для коллективной реакции. Тогда как сходство с Выготским, как мы покажем ниже, проявляется не в прямом заимствовании, а в общем контексте эпохи: оба мыслителя решают проблему перехода от индивидуального к социальному. Если Выготский говорит об искусстве как о своеобразном переключателе интересов от индивидуального к социальному, то Маяковский реализует это в поэтике, например, в стихотворении о Есенине, где городская топография становится инструментом переключения от скорби к действию.

Вопрос о том, какие тексты Достоевского были актуальны для Маяковского, непрост, в силу специфики работы Маяковского с источниками, где он мог опираться и на опыт непосредственного чтения, и на пересказы, мистифицировать свое знание или, наоборот, незнание текстов. По нашему предположению, существенны для Маяковского были не собственно подробности текстов Достоевского, а определенные модели социальной психологии. У Достоевского, особенно в «Бесах» и «Братьях Карамазовых», социальная психология раскрывается через конфликт индивидуального бунта и коллективного фанатизма. Например, в «Бесах» массовые сцены (пожар, убийство Шатова) демонстрируют, как эпическое описание толпы сочетается с сатирическим обличением ее иррациональности. Маяковский, вслед за Достоевским, использует этот приём, но трансформирует его в технологию управляемых контрастов, которую мы и раскрываем в статье.

Для раскрытия социальной психологии существенны такие романы, как «Бесы» — коллективная истерия, механизмы массового поведения, роль идеологии в разрушении социальных связей; «Преступление и наказание» — индивид в конфликте с социальной средой, теория Раскольникова как пример деформации социальной психологии; даже «Записки из Мертвого дома» — анализ тюремной среды как микромоделей общества.

Оптика парности (эпическое + сатирическое), которая и окажется в центре нашего анализа, это прежде всего «Братья Карамазовы» — диалоги Ивана и Алеши (эпическое созерцание vs сатирическое саморазрушение через скепсис); «Село Степанчиково и его обитатели» — сатира на квазипросветительскую риторику Фомы Опискина, пародийное снижение «высоких» тем; «Двойник» — раздвоение сознания как сатирический гротеск, перекликающийся с гротескными полемическими образами Маяковского.

Ядром книги Маяковского «Как делать стихи?» следует признать автокомментарий Маяковского к стихотворению памяти Есенина. Маяковский постоянно подчеркивает, что он стремился переломить социальную тенденцию самоубийств, и вообще так отрегулировать социальную жизнь, чтобы самоубийства были для нее дисгармоничны. Агитация против уныния и отчаяния за позитивное принятие мира — это только грани более общего проекта того самого гениального регулирования социальной жизни, которое и стремился осуществить Маяковский всем своим творчеством. «Вырванное из сложной социальной и психологической обстановки самоубийство, с его моментальным немотивированным отрицанием (а как же иначе?!), угнетает фальшивостью»

(с. 97). Фальшь — это эстетическое, или этическое понятие, и угнетение фальши можно преодолеть только тем, что сложная социальная и психологическая установка будет осуществлена во всей полноте, благодаря постоянным усилиям поэта по отлаживанию этой установки. Маяковский подробно описывает топологию изобретения стихотворения памяти Есенина (во многом сценарную [Купченко, 2021]): внутренние переживания как постоянно овнешняемые, растворяемые в бытовой и городской топографии: «Вот почему стих об Есенине я двинул больше на маленьком перегоне от Лубянского проезда до Чаеуправления на Мясницкой (шел погашать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом: после одиночества номеров — мясницкое многолюдие, после провинциальной тишины — возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом, как вызов старым лучинным деревьям, — электротехнические конторы» (с. 100). Маяковский здесь выступает как современник проекта Л. С. Выготского [1986], который противопоставил коллективной психологии, основанной на интересе коллектива, социальную психологию, которая и есть психология одновременно индивидуального и коллективного развития, освоения мира. Искусство, по Выготскому, и есть переключатель от частного интереса к социальному принятию противоречивости мира, постоянного разрыва между замыслом и реализацией: оно не «заражает», но управляет этой противоречивостью как принципом осознания своего места и своей задачи. Маяковский и прямо говорит как о магистральной задаче усилить контраст и обобщенность: «Как же сделать эти строки еще более контрастными и вместе с тем обобщенными?» (с. 104). Маяковский, правда, описывает свое движение, вне каких-либо готовых форм движения, например, схем танца или пролетарского труда, то есть прямо предъявляет свою способность ходить, находить ритм, проговаривать строки, и в конце концов и создавать стихотворение.

Но позиция Маяковского ближе не к Выготскому, а скорее к понятию «второй сигнальной системы» Павлова. Как показала И. Е. Сироткина, учение Павлова, встроенное в общую теорию психической гигиены, должно было позволить изобразить любое творчество как патографию, как извилистый путь постоянных неудач и несоответствий психических реакций действительному положению дел, по сути, как большой когнитивный диссонанс [Сироткина, 2008, с. 219–222]. Но как раз учение и практика Павлова были по сути тем, что пытался делать Маяковский, создавая свой идеал регулирующего социальную психологию гения. Еще до революции «И. П. Павлов, умелый и преданный своему делу администратор, координировал работу многочисленных сотрудников по собственной исследовательской программе. В его (крупнейшей на тот момент) физиологической лаборатории трудились врачи, готовящие диссертации на докторское звание; им требовалось за короткое время освоить процедуры экспериментальной физиологии» [Сироткина, Смит, 2016, с. 33].

Объем статьи не позволяет слишком много цитировать исследование Сироткиной и Смита, но мы уже видим этот принцип быстрого, бесперебойного снабжения, подчинения ресурсов безупречной координации и наконец, уникальная гениальная идея, которая и создает гармонию научного производства. По сути, вторая часть труда Маяковского — практическая рефлексология, исследование того, не вызывают ли слова

и их сочетания негативную реакцию, или торможение аффекта, фрустрацию, и поиск тех ритмических решений и контрастов, которые и усиливают действие, вдохновляющее и положительное. Поэтому, в частности, Маяковский отказывается от сравнений: «Один из примитивных способов делания образа — это сравнения» (с. 108) в пользу «делания образа» (с. 109) различными средствами, что уже стоит ближе не к формализму О. Брика, но к Павлову и его условным рефлексам как вызванным образными представлениями, эффективность и результативность которых при этом можно измерить.

Поэтому вряд ли можно согласиться с теми, кто говорят, что «Производственно-поэтической школы статья не создала. Но оказалась бесценной именно с научной точки зрения» [Хачатурян, 2020, с. 254], как ключ к поэтике Маяковского, как автопоэтика и компетентный самоанализ. Речь шла не о школе, а скорее, о лаборатории в смысле Павлова. В этом смысле нам ближе позиция Аскольда Акишина, который в своем графическом романе [Акишин, 2022] представил труд Маяковского как завещательную автобиографию, как основу рассказа о собственных страданиях, собственного жития, как раз в момент, когда он уже выступает не перед публикой отдельных городов или предприятий, но перед публикой вообще. Акишин учитывает, что Маяковский создавал сам эту публику вообще, переход от коллективного к социальному, через в том числе индустрию записок из зала, их коллекционирование и обобщение [Россомахин, 2022, с. 101–102], в чем есть и теоретическая ценность и его графического романа.

Ближе других к пониманию замысла Маяковского подошел Я. С. Левченко, который описывает проекты Маяковского, Шкловского и других учителей литературного мастерства 1920-х гг. как возможность «отступить на заранее заготовленные метапозиции» [Левченко, 2014, с. 135]. Левченко видит в этом принцип ассортимента: обучая писать разные тексты, можно было не просто увеличивать ассортимент той или иной литературной продукции, но создавать сами условия возникновения такого ассортимента, ту метапозицию, из которой и можно создавать всё прочее, вроде *метапозиции И. П. Павлова как руководителя научного производства*.

И как раз это отступление на метапозиции и позволяет говорить о некотором обращении к образности Достоевского, о том, что мы назвали его стереоскопической тенью. Мы не затрагиваем вопроса о достоевском комплексе у Маяковского, который можно реконструировать по-разному, например, через влияние на Маяковского Фр. Ницше и В. В. Розанова [Кацис, 2004]. Нам интересны наиболее странные высказывания в книге Маяковского о природе стиха, как именно они соотносятся с принципами образности Достоевского. В понимании образности Достоевского мы опираемся на работу Т. В. Зверевой об особой оптике парности у Достоевского [Зверева, 2012], то есть соединении открытого созерцания и самоуглубления, что и позволяет говорить о социальном, а не только коллективном опыте.

Оптика парности у Достоевского, в отличие от Толстого, строится на намеренном дисбалансе: эпические описания (пейзаж Петербурга) контрастируют с сатирическим саморазрушением героев (например, гротескные сны Раскольникова). Маяковский наследует этот дисбаланс, заменяя его на контраст панорамности и учебного материала. Герои Достоевского часто существуют в диалогических парах (Раскольников и Свидри-

гайлов, Иван и Алеша Карамазовы), где один воплощает рефлексию, другой — действие. Самоуглубление относится к той же оптике парности: монологи героев («Подпольный человек», Раскольников) — это сатира на рационализм, доведенный до абсурда, где углубление в себя оказывается одновременно публикацией своей подноготной. Если у Толстого психология разворачивается в «естественной» среде (природа, история), а у Достоевского — в искусственной (город, идея). Тургенев же исследует социальные типы, но не доводит их до гротеска, как Достоевский. Поэтому идеи Зверевой вполне работают и применительно к сатирическому, а не только эпическому или лирическому видению социальных типов, а значит, и для поэтики Маяковского.

Незавершенность замыслов Достоевского, определенная рама реакции нынешней публики и трансформация идеи страдания в идею диалога — всё это, согласно Зверевой, и есть социальная психология романов Достоевского. Незавершённые замыслы Достоевского, такие как «Житие великого грешника», предполагали синтез социальной сатиры и духовного эпоса. Маяковский, работая в эпоху плановой литературы, доводит эту идею до логического конца: его поэзия — это завершённый проект преобразования реальности, где тень Достоевского служит метафорой незавершённого диалога с прошлым, который завершается внутри управляемых реакций публики в социалистическом обществе. Если у Зверевой «оптика парности» — это диалектика открытого созерцания и самоуглубления, то «стереоскопичность» у Маяковского — это доведение этой диалектики до уровня социальной технологии, где контрасты (эпос/сатира, индивидуальное/коллективное) становятся инструментом управления реакциями. Мы выявим, как такая социальная психология Достоевского и реализуется в книге Маяковского в узловых точках аргументации.

Результаты и обсуждение

В книге Маяковского «Как делать стихи?» мы наблюдаем постоянную редукцию различных жанров поэзии до двух полюсов, эпоса и сатиры. Отсюда странное стиховедческое наблюдение, которое сначала кажется сделанным только для того, чтобы раздражить Г. А. Шенгели:

«Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с

Вы жертвою пали в борьбе роковой... —

а вторая — с

Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но, честное слово, это так» (с. 102).

Оба приводимых размера трехсложные, поэтому странно слышать, что это один длинный, а другой короткий: каталектический четырехстопный амфибрахий не намного длиннее трехстопного анапеста. Исторически это демократические размеры:

«Потеснение двусложных стоп трехсложными — менее всего факт истории формы; оно сразу же было осмыслено идейно, даже идеологически: как смена аристократической традиции демократической» [Седакова, 2010, с. 248]. Идеально это трактует неоавангардист Ю. Злотников, пытавшийся соединить эффекты авангарда с верностью учению И. П. Павлова, увидевший здесь не различие эстетических впечатлений, а различие моторных действий, так называемых «комбинированных интуиций». «Создавая тот или иной знак, мы восстанавливаем и тут более сложную картину событий, которыми он порожден. Поэтому образ и знак могут нести мышечный, моторный, тонусный след, сопровождающий то или иное событие, олицетворением которого является данный образ — знак» [Злотников, 2024, с. 76]. Это вполне соответствует понятию об оптике парности у Достоевского, обоснованной Т. В. Зверевой, где тогда эпичность созерцателя (картина событий) соответствует сатиричности (тонусному следу), то есть постоянной перестройке мира через самоуглубление и обличение мира [Зверева, 2012].

Примеры европейской сатиры XIX в. показывают, как традиция, усвоенная Достоевским (гротеск, самоуглубление), повлияла на Маяковского. У Домье и Гранвиля сатира — не просто обличение, а способ создать тот самый психосоциальный «тонусный след», то есть управляемую контрастность, которую Маяковский превращает в инструмент социальной психологии. «Сатира Достоевского, как в «Бобке» или «Крокодиле», всегда направлена внутрь: его герои-«сатирики» (например, Фома Опискин) разоблачают сами себя. Маяковский перенимает этот прием, но переводит его в плоскость социального жеста: порча старых форм, намеренное тотальное разоблачение и своего пользования старыми формами — это способ создать новую коллективную оптику.

Поэтому нам придется сделать большой искусствоведческий экскурс о том, как сатира в XIX в., как ее знал Достоевский, связана с самоуглублением. Демократизация искусства в этот период проявлялась в свободном от сословной принадлежности доступе в музеи, развитии печатной графики с миллионными продажами журналов, открыток, иллюстрированных книг, календарей, плакатов. Своего рода зафиксированной хроникой происходящего была политическая карикатура с отсылками на сатирические рисунки Домье, Гаварни, Гранвиля, в которых мы уже видим этот тонусный след, то есть смену настроения как способ довершить картину событий, в которой иначе есть разрывы.

Оноре Домье (1808–1879), изображал политиков и даже короля Луи-Филиппа, адвокатов и судей. Сам в юности служил рассыльным у парижского судебного исполнителя, поэтому как инсайдер, наполнял изображение подлинной детальностью. Жизненная необходимость и относительная бедность вынудили его освоить литографию, чтобы тиражировать рекламу. Социально-политическая составляющая искусства и гражданская позиция выводили Домье на высмеивание образа жизни власть имущих и иллюстрацию социального контраста. Например, его работа про бал богатых с танцами в пользу бедных. Лица его персонажей напоминали маски, которые работали бы на разрыв образа, если бы не сатиричность как готовность обличать всех без разбора, как особая позиция сатирического юродства.

Поль Гаварни (1804–1866), из бедной семьи, иллюстрировал Бальзака и Гофмана. Его любимой темой был парижский карнавал: девицы в панталонах и костюмах грузчика

в масках. В повседневной жизни девушке можно было появиться в публичном пространстве в панталонах только с разрешения полиции. Опять то, что было бы разрывом образа, оказывается вариантом фрустрации, самоуглубления, поддерживаемого текстами книг, создающими эпические картины событий, пестующими романное воображение.

Жан-Жак Гранвиль (1803–1843), карикатурист-сюрреалист, своего времени оживляющий растения и предметы, которые вступают в диалог с людьми и животными. Видеть абсурдность мира означает уже в нем признаться. Вспоминая А. Камю, осознание абсурда дается избранным, но если это произошло, ты как избранный несешь ответственность за это просветление дальнейшими своими действиями. Ты не имеешь права снова вернуться в мир абсурда марионеткой-исполнителем. Ты должен быть режиссером или выйти за пределы театра. Здесь уже разрывы, тонуны исполнительства компенсируются режиссурой эпического размаха, где любое зрелище природы или повседневности оказывается частью эпического замысла. Эти три примера помогают нам понять, как жанр романа подразумевал разделение на эпос и сатиру самих практик выхода из области индивидуальной или коллективной психологии в область социальной психологии.

Как и у этих художников, у Маяковского сатира — часть эпического проекта: как мы увидим ниже, разрушая «бумажных коней» (традиционные формы), он создает новые «наглядные пособия» для коллективного переживания. Коллективная психология (например, у Толстого в «Войне и мире») — это стихийное единство (нация, армия). Но социальная психология у Достоевского — искусственно создаваемые связи (революционеры в «Бесах», семья Карамазовых). Достоевский исследует не естественные коллективы (как толстовская роевая жизнь), а социальные конструкции, где связи навязаны идеей или страхом. Маяковский, вслед за ним, проектирует коллективное тело как механизм, требующий бесперебойных поставок смысла. Поэтому можно сказать, что он заимствует из сатиры Достоевского именно социальную психологию в противовес коллективной.

Далее обращение к многотиражным изданиям привело к развитию журналистики и институционализации иллюстрированных журналов, которые и берут на себя бремя эпического размаха жизни. С середины 90-х гг. XIX в. начинает развиваться не только жанр журналистской графики, но и сами журналы. 1895 г. — «Пан» (Берлин, редактор Ю. Мейер-Греффе), 1896 г. — «Юность» («Jugend», Мюнхен) и «Симплициссимус». 1897 г. — Журнал по декоративно-прикладному искусству («Deutsche Kunst und Dekoration» (Дармштадт) с местом нахождения в бывшей колонии. 1899 г. — журнал «Остров» («Die Insel», Берлин). В России в 1898 г. — «Мир искусства» (Петербург, А. Бенуа, С. Дягилев). В это время «Ver Sacrum» (Вена, 1898–1903 гг.), «Химера» (Варшава, 1901–1907 гг.), «Joventut» (Барселона, 1900–1903 гг.). Это почти политическое движение. Журналы читали, продавали, к ним прислушивались, их рассматривали. Художественная журналистика выростала до уровня общественного мнения. В этих журналах публикуется графика немецкого модерна Отто Экмана, Юлиуса Дица, Томаса Теодора Хайне, Олафа Гульбрансона. Они затрагивают политические и повседневные вопросы в карикатурном виде.

Наряду с художественной журналистикой расцветало плакатное искусство. Неповторимый Альфон Муха («Самаритянка», 1897, «Жисмонд», 1897). Плакатное искусство перерастало в рекламное. Принцип «двойного изображения» подразумевал искусство в искусстве, рамку в рамке, как позже скажут в XX в., театр в театре или кадр в кадре. Фигуры модерна были гротескными не только в карикатурах. У А. де Тулуз-Лотрека мы наблюдаем преобразование фигуры до гротеска. Подобная интенция в архитектуре модерна «обнажает конструкцию, но тут же, словно спохватившись, декорирует ее, боясь, что она сама не выдержит эстетического испытания» [Сарабьянов, 1989, с. 104]. Плакат также лаконичен по цвету и скуп в деталях, все его формы располагаются «на грани экспрессии и бессилия, полной атрофии» [Сарабьянов, 1989, с. 105]. Мастером плакатного изображения был Альфонс Муха, группа Наби (1888–1900). «Изольда» О. Бердсли с вытянутой как у марионетки фигурой на фоне занавеса, иллюстрирует принцип «двойного преобразования» — взгляда через экран, лупу, сатирически углубленный и при этом требующий относиться к прошлому как к *учебному материалу, ряду наглядных пособий*. Сатирический жест Маяковского восходит к гротеску Достоевского («Двойник», «Крокодил»), где разрушение формы — способ обнажить абсурд социальных масок.

Плакатное изображение не только на бумаге, но и в камне, повествовало о смене политических и моральных позиций и мировоззрения с коллективного на социальное. Его мы наблюдаем в распространяющихся лейтмотивах фресок. Ф. Холлер «Выступлением йенских студентов» (1908) иллюстрирует, как покрываются общественные заведения и особняки каменными письменами, гротескными и серьезными обращениями. Внутренние стены библиотек и университетов, точек питания и вокзалов также расписывались. В 1899–1903 гг. Климт в Вене пишет университетское панно с аллегорическими изображениями медицины, философии, юриспруденции в непристойных для традиционно академического восприятия видах. Это и есть *наглядное пособие* времен окончательного утверждения дихотомии *эпоса и сатиры*. Ф. Холлер в «Единодушии» также гротескно изображает лес поднятых вверх рук с возвышающейся в центре фигурой оратора. В России подобные панно создавал Врубель, как «Полет Фауста и Мефистофеля» (1896). Это отступление о гротеске поможет понять и главный тезис Маяковского, который обычно и считают декларацией приверженности формализму: «Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов. Если лошади при этом немного попортились — простите! С поэзией прошлого ругаться не приходится — это нам учебный материал» (с. 91). Очевидно, что здесь формалистская «деформация» понимается как «порча», то есть гротескно натурализуется. Внутренности оказываются пустыми, *сатирически обличенными* не просто как маски, но как пустота, тогда как гений поэта создает *наглядные пособия, панорамность которых относится не к индивидуальной или коллективной, но к социальной психологии*. С этим, конечно, связано и отрицание сравнений в пользу дидактически убедительных эффектов, что и образует окончательный сюжет книги «Как делать стихи».

Здесь можно проиллюстрировать антиномию эпоса как панорамы и сатиры как самоуглубления, например, таким рассуждением: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова. Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами, для поэтической забавы; старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией главным образом для мелодичности, для музыкальности слова и поэтому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию — звукоподражательную. О таких способах аллитерирования я уже говорил, упоминая о рифме» (с. 112). То есть обрамление и есть действие условного рефлекса по Павлову, тогда как звукоподражание принадлежит скорее действию безусловных рефлексов. Поэтическая забава — это область наглядных пособий, каких-то отдельных уроков, к которым обычное отношение заинтересованно-сатирическое. Но в школе Маяковского, как и в школе Павлова, надо расти быстро, и освоить эпическое подчеркивание важного слова.

Заключение

Мы раскрыли подход В. В. Маяковского к поэтическому творчеству, представленный в его книге «Как делать стихи?». Маяковский рассматривает поэзию как производственный процесс, подчиненный социальному заказу и требующий планомерной организации ресурсов. Его идеи о поэтическом труде перекликаются с концепциями производственничества, но акцент делается не на цеховой организации, а на обеспечении бесперебойных поставок материала и создании коллективного тела взаимосвязей, которое поддерживает социальную жизнь.

Когда Маяковский пишет, что формалисты показали «внутренности бумажных коней», он повторяет жест Достоевского-сатирика, который вскрывал абсурдность социальных масок, но делает это ради «учебного материала» — то есть планируемого эффекта, то есть учитывая социальный эксперимент в социальной реальности и психологический эксперимент в психологической лаборатории, стереоскопически их совмещая.

Маяковский рассматривает поэта как создателя общего производственного навыка, который не ограничивается изготовлением конкретных поэтических вещей, а формирует принципы научной рациональности в области слова. Эти принципы, по его мнению, должны стать общим достоянием, но при этом опираются на гениальность поэта как источника продуктивных рациональностей. Таким образом, поэзия становится инструментом социальной психологии, объединяющей бытовую продуктивность и социальный контроль в едином производстве желательных психологических реакций.

В книге Маяковский проблематизирует коллективную личность, переосмысливая ее как коллективное тело бесперебойных взаимосвязей. Его подход к поэтике можно рассматривать как переход от индивидуального и коллективного к социальному, где поэт выступает регулятором социальной психологии, создавая новые духовные формы и перерабатывая реальность. Маяковский подчеркивает, что поэзия должна быть масштабной и планируемой, особенно в тех случаях, когда простые тексты не способны выполнить поставленные задачи. В переходе от простого к сложному, от наглядных

пособий к сатирическому и формалистскому отношению к ним, Маяковский показал себя как наследник визуальной сатиры XIX в., воспринятой через полифонический образ Достоевского с его резким антиномизмом эпического и сатирического в романах — и для понимания этого потребовался визуальный анализ связи идеи учебного пособия с идеей панорамности взгляда гения.

Нам удалось установить связь теоретической авторской поэтики Маяковского с идеями Павлова о второй сигнальной системе и условных рефлексах. Маяковский стремится создать поэтическую лабораторию, где слова и их сочетания исследуются на предмет их воздействия на аудиторию, что сближает его метод с научным подходом Павлова. Поэт отказывается от традиционных сравнений в пользу создания образов, которые вызывают конкретные психологические реакции, что подчеркивает его равнение на социальную эффективность поэзии.

Тень Достоевского «стереоскопична» у Маяковского потому, что:

1. Эпическое и сатирическое у него соединяются через оптику парности.
2. Индивидуальное страдание (мученичество у Достоевского) переосмысливается как технология коллективного переживания (школа Павлова).
3. Гротеск (наследие сатиры XIX в., в том числе изобразительной) становится методом «порчи» старых форм для создания новых.

Но нельзя понять эту приверженность Павлову вне влияния на Маяковского идей Достоевского, особенно в аспекте социальной психологии и оптики парности, где сочетаются эпическое созерцание и сатирическое самоуглубление. Это позволяет Маяковскому создавать теоретическую и практическую поэтику, которая не только отражает реальность, но и активно ее преобразует, формируя новые социальные и психологические установки. *Стереоскопическая тень Достоевского* и есть переход от индивидуального мученичества к коллективному переживанию ускоренно развивающейся школы, в духе школы Павлова.

Список источников

- Акишин А., Дроздов А., Кондратьев А. Маяковский. 2022. Как делать стихи. М.: Алраса. 80 с.
- Арватов Б. И. 1926. Искусство и производство: сборник статей. М.: Пролеткульт. 132 с.
- Бибихин В. В. 2003. Другое начало. СПб.: Наука. 435 с.
- Выготский Л. С. 1986. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство. 573 с.
- Зверева Т. В. 2012. Картины И. Н. Крамского в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. № 4. С. 9–13.
- Злотников Ю. С. 2024. У истоков «Сигнальной системы». М.: Перо. 208 с.
- Кацис Л. Ф. 2004. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ. 830 с.
- Купченко Т. А. 2021. Сергей Есенин в сценарии В. Маяковского «История одного нагана» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. № 5. С. 89–100.

- Левченко Я. С. 2014. Послевкусие формализма. Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. № 4. С. 125–143.
- Маяковский В. В. 1959. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). С. 81–117.
- Россомахин А. А. и др. 2022. «Разговор с фининспектором о поэзии» Владимира Маяковского: Факсимильное издание. Исследования. Комментарий / сост., науч. ред. А. А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. 208 с.
- Сарабьянов Д. В. 1989. Стиль модерн. М.: Искусство. 294 с.
- Седакова О. А. 2010. Наследство Некрасова в русской поэзии // Poetica. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского. С. 248–278.
- Сироткина И. Е. 2008. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М.: Новое литературное обозрение. 272 с.
- Сироткина И., Смит Р. 2016. История психологии в России: краткий очерк с авторскими акцентами. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 60 с.
- Тарабукин Н. М. 1923. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения. 44 с.
- Хачатурян А. В. 2020. «Как делать стихи»: Свердловская записная книжка В. В. Маяковского. Часть 1 // Русская литература. № 4. С. 252–268.
- Шевеленко И. Д. 2017. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение. 338 с.

References

- Akishin, A., Drozdov, A., & Kondratyev, A. (2022). Mayakovsky. How to Make Poems. Alpaca. [In Russian]
- Arvatov, B. I. (1926). Art and Production: Collection of Articles. Proletkult. [In Russian]
- Bibikhin, V. V. (2003). Another Beginning. Nauka. [In Russian]
- Vygotsky, L. S. (1986). Psychology of Art. 3rd ed. Iskusstvo. [In Russian]
- Zvereva, T. V. (2012). Paintings by I. N. Kramskoy in the structure of F. M. Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov". Bulletin of Udmurt University. Series "History and Philology", (4), 9–13. [In Russian]
- Zlotnikov, Yu. S. (2024). At the Origins of the "Signal System". Pero. [In Russian]
- Katsis, L. F. (2004). Vladimir Mayakovsky. A Poet in the Intellectual Context of the Era. RGGU. [In Russian]
- Kupchenko, T. A. (2021). Sergey Yesenin in V. Mayakovsky's script "The Story of a Nagant". Philological Sciences. Scientific Reports of Higher School, (5), 89–100. [In Russian]
- Levchenko, Ya. S. (2014). The aftertaste of formalism. Proliferation of theory in Viktor Shklovsky's texts of the 1930s. New Literary Observer, (4), 125–143. [In Russian]
- Mayakovsky, V. V. (1959). How to Make Poems? In V. V. Mayakovsky, Complete Works: In 13 vols. Vol. 12. Articles, Notes, and Speeches: (November 1917 — 1930). Pp. 81–117. Khudozh. lit. [In Russian]
- Rossomakhin, A. A. et al. (2022). "Conversation with a Tax Inspector about Poetry" by Vladimir Mayakovsky: Facsimile Edition. Research. Commentary. Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge. [In Russian]

- Sarabyanov, D. V. (1989). The Style of Modern. *Iskusstvo*. [In Russian]
- Sedakova, O. A. (2010). Nekrasov's Legacy in Russian Poetry. In O. A. Sedakova, *Poetica*. Pp. 248–278. Universitet Dmitriya Pozharskogo. [In Russian]
- Sirotkina, I. E. (2008). Classics and Psychiatrists: Psychiatry in Russian Culture of the Late 19th – Early 20th Century. *Novoe literaturnoe obozrenie*. [In Russian]
- Sirotkina, I., & Smith, R. (2016). History of Psychology in Russia: A Brief Outline with Author's Accents. *Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki*. [In Russian]
- Tarabukin, N. M. (1923). From the Easel to the Machine. *Rabotnik prosveshcheniya*. [In Russian]
- Khachatryan, L. V. (2020). "How to Make Poems": V. V. Mayakovsky's Sverdlovsk Notebook. Part 1. *Russian Literature*, (4), 252–268. [In Russian]
- Shevelenko, I. D. (2017). Modernism as Archaism: Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia. *Novoe literaturnoe obozrenie*. [In Russian]

Информация об авторах

Александр Викторович Марков, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Оксана Александровна Штайн, кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
shtaynshtayn@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

Information about the authors

Alexander V. Markov, Dr. Sci. (Philol.), Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Oksana A. Shtayn, Cand. Sci. (Philos.), Associate Professor, Department of Social Philosophy, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia
shtaynshtayn@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>