

**ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ХАРАКТЕРА В ЛИРИКЕ  
МАЯКОВСКОГО**

Поэтическое наследие Маяковского остается предметом самого пристального внимания литературной науки. За четыре десятка лет, в особенности за последние годы, здесь достигнуты значительные успехи. Советские исследователи вскрыли классово-идеологические корни того, что юный бунтарь, пришедший в литературу вместе с футуристами, стал величайшим певцом революционного переустройства мира, образцом и знаменем социалистического реализма в поэзии. Они показали трудные пути, приведшие к этому результату.

Советские ученые доказали несостоятельность многих буржуазных и обывательских предрассудков о Маяковском. Нашим маяковедам уже удалось в основном показать ложность представлений о нигилизме Маяковского в отношении классического культурного наследия. Уже поставлен вопрос о той объективно верной мере сочетания самого смелого, подчас дерзкого новаторства и «левизны» с усвоением плодотворных традиций, вне которого вообще невозможно какое бы то ни было научное изучение литературы как закономерного исторического процесса, вне которого и творческий облик Маяковского предстает обедненным.

Однако очень сложный вопрос о традициях, правильно поставленный в смысле защиты самого факта наследования Маяковским традиций, нуждается в дальнейшем развитии.

Предлагаемая работа не притязает на фронтальное прослеживание традиций в средствах и формах лириче-

ского выражения характера на протяжении всего творческого пути Маяковского; ее задача много скромнее: дать предварительную наметку ряда вех в развитии средств лирического раскрытия характера, которые, не образуя связной и полной *истории* этого развития, помогают составить представление о его размахе и направлении.

Изменение интересующих нас принципов, форм и средств не может мыслиться независимым от качества отражаемого характера как общественно обусловленного единства жизненной практики, идейных взглядов и настроений, неповторимо индивидуальных переживаний и т. д., от его эволюции. Находящиеся в постоянном поступательном движении особенности характера, воссозданного Маяковским, его связь с историческими событиями эпохи, с общественной борьбой современности в основном раскрыты в лучших монографических трудах советских ученых. Их выводы служат исходным основанием для других, более специальных работ.

Связь особенностей выражения характера с сущностью самого характера, а через него — с условиями общественной жизни, непреложна. Она должна постоянно учитываться. И все же сами особенности выражения могут выступать *самостоятельным* предметом анализа с не меньшим правом, чем, скажем, метрические особенности стиха или принципы сюжетосложения.

По ходу работы и в меру поставленной задачи нам придется совершить экскурсии в лирический мир Пушкина и Блока; эти отступления имеют лишь прикладное значение, однако при всей своей отрывочности представляются совершенно необходимыми.

Следует предварительно сделать замечания о той специфической форме воссоздания характера, которая традиционно называется «лирическим героем».

В нашей критике понятие лирического героя вводится прежде всего как некий противовес субъективно-идеалистическому произволу в понимании лирического выражения или «самовыражения». Это понятие призвано отстоять объективное начало в области лирики. При всей правильности такой постановки вопроса, само определение лирического героя еще не освободилось от некоторой односторонности и туманности и потому, как король в начале шахматной партии, выступает по большей части

не как активная фигура, а в страдательной роли: как предмет постоянных тревог и опасений, нуждающийся в бдительной опеке и защите.

Иногда данное понятие связывают с суждением Чернышевского о том, что «я» «лирического стихотворения» не всегда совпадает с «я» автора<sup>1</sup>. Можно заметить, однако, что Чернышевский настаивает на таком различии лишь в случае, когда того требуют «положительные историко-литературные факты», то есть когда наблюдается несоответствие между известными обстоятельствами жизни поэта и тематическими деталями лирического произведения.

Как видно, Чернышевский вводит в оборот не совсем то, что понимается иногда под именем «лирического героя»; когда правильное стремление подчеркнуть общезначимость лирических переживаний утверждается непомерно дорогой ценой — совершенным устранением субъективного начала, вытравлением активной личности поэта<sup>2</sup>. В критической практике не до конца преодолено недиалектическое представление о герое лирического произведения как о некоем постороннем поэту образе его современника, «от лица» которого будто бы страдает, радуется и переживает поэт.

Между тем такое принудительное отчуждение лирического переживания от личности поэта, воссоздавшего его, то есть разрушение единства объективного и субъективного в отраженном характере, становится совершенно неприемлемым при обращении от отвлеченных выкладок к конкретным примерам. Ведь странно предполагать, что кто-то другой, а не Маяковский прочувствовал свою «немыслимую любовь» вечно «несгорающим костром» для себя и «тяжкой гирей» для любимой, что кто-то, а не величайший поэт обновляющегося мира так тесно связал в своем чувственном восприятии любовь и револю-

---

<sup>1</sup> См. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М. 1947, стр. 457.

<sup>2</sup> См., например, статью К. Чистова «О лирическом герое и поэзии» («На рубеже», 1953, № 8): «Поэт-реалист не просто самовысказывается, он бережно выбирает из богатейшего запаса своих чувств и мыслей лишь те, которые найдут отклик в сердцах его соратников в борьбе за коммунизм... Следовательно, он выражает не только свои индивидуальные, субъективные чувства, а мысли и переживания целого коллектива. Так, в процессе этого отбора, возникает художественный образ — типический герой» (стр. 62).

цию, когда, глядя прямо в глаза «этой теме», шел «знаменосцем», «красношелкий огонь над землей знамени», что кто-то, а не поэт ощутил необоримую потребность в том,

Чтоб  
вся  
на первый крик:  
товарищ! —  
Оборачивалась земля.

Глубоко прав И. Бехер, когда он, опираясь на известную гегелевскую концепцию, утверждая подлинным героем лирики самого поэта и говоря о невозможности подмены лирического «я» каким-нибудь «мы», подчеркивает, что вся суть в понимании этого «я». «Для лирика,— пишет Бехер,— дело состоит в том, насколько эта личность (лирический субъект.— В. С.) в состоянии так запечатлеть в себе самой известную эпоху, чтобы в этом самовоссоздании (*Selbstgestaltung*) содержались решающие, важнейшие проблемы времени»<sup>1</sup>.

Видимо, диалектика связи неповторимо личного и общезначимого в лирически воссозданном реалистическом характере состоит в том, что поэт-лирик, во-первых, способен все многоцветное богатство отражаемых явлений жизни и человеческих чувств пережить как свое личное, интимное, «кровное» достояние, а во-вторых, это непременно личное переживание он переводит в план общезначимого, типического, оглашая не все случайные переживания в нем, но, в меру таланта, идейной позиции и метода, лишь некий художественный эквивалент переживания. Так создается *лирический образ* характера.

Здесь мы соприкасаемся с весьма сложной проблемой. Доля участия собственной личности поэта, его личной судьбы в воссозданном характере лирического героя всегда значительна: без этого лирики нет. Но нельзя забывать, что не все хорошие и искусные лирики — замечательные люди или хотя бы значительные характеры! Фет, например, в своей лирике *не смел* говорить о себе целиком: то, что выше было условно названо художественным эквивалентом переживания, в данном случае далеко отстояло от «личного» переживания-прототипа во всей его реальной (и во многом неприглядной) конкретности. В других случаях названный эквивалент часто почти со-

<sup>1</sup> Johannes R. B e c h e r, Das poetische Prinzip, Aufbau-Verlag, B. 1957, S. 233.

впадает с выражением личности поэта. Подробнее об этом мы скажем ниже, при обращении к лирике Пушкина.

Лирический образ характера, выступающий не только выразителем связи отдельных образов лирического переживания, но и как единство общего и индивидуального в воссоздаваемом человеческом характере, по праву может называться «лирическим героем», единственным героем лирического произведения, поскольку именно характер является в лирике, в отличие от иных родов, в конечном счете *исключительной целью* художественного отражения, хотя при этом далеко не всегда выступает предметом непосредственного изображения.

Запечатленный в «лирическом герое» характер обнаруживает ряд существенных особенностей.

Характер в искусстве всегда является средоточием и реальным обнаружением разнообразных общественных отношений и связей. Раскрытие обстоятельств через характеры, как один из возможных путей художественного воссоздания обстоятельств, существует во всех родах литературы. В лирике же оно является преимущественным, если не исключительным.

Это придает содержанию понятия «лирический герой» еще большую значительность. С тем большей готовностью можно поэтому принять то положение, что в лирике *внешняя* конкретность облика героя, причем не только портрета, но и внешних форм поведения, является второстепенной и необязательной: <sup>1</sup> с героем лирического произведения не очень удобно обращаться, как с эпическими героями, говоря, например, «герой пошел», «влюбился» и проч., поскольку этот герой — не имя с биографией, не некая «материальная» оболочка, но образно воссозданный внутренний облик характера как личности, типический строй переживаний и представлений.

Особенность понятия «лирический герой» оттеняется еще и тем крайне ограниченным «диапазоном отрицательности», которым этот герой располагает: «лирический герой» всегда субъективно положителен. Даже в тех случаях, когда лирически выражается глубокая самокритичность поэта (классические примеры в русской лите-

---

<sup>1</sup> Иллюзия такой портретной определенности возникает иногда потому, что мы невольно наделяем лирического героя чертами внешности поэта, нам хорошо памятными. В эпических произведениях так случается с образом рассказчика.

ратуре — «Дума» Лермонтова, «Рыцарь на час» Некрасова), непосредственным предметом лирической типизации, отражающей переживание, становится самый факт этого недовольства — факт, понятно, положительный. Так что возможность собственно лирического воспроизведения характера, по мнению поэта отрицательного, оказывается мнимой. Другое дело, что такой характер (а следовательно, и лирический герой) может оказаться в ряде случаев отрицательным, реакционным объективно, с точки зрения реальных законов общественного исторического развития.

Таким образом, лирический герой есть и результат «присвоения» поэтом человеческих переживаний его современности и предмет «присвоения» читателем, обращаемый им в свое личное достояние. Поэтому когда мы говорим, что поэт-лирик выражает думы и чувства своего современника, это означает не только признание того, что поэт, мол, смог выразить за современника его чувства. «Смог выразить» — это значит не просто нашел более точные слова и расположил их более удачным образом, чем сделал бы современник-непоэт. Это значит — смог индивидуально-поэтически пережить, лирически осмыслить какое-то конкретное чувство, определенное данными условиями, и воссоздать характер в цельном образе лирического героя.

Когда безнадежно влюбленному человеку попадаются на глаза строки:

Дай хоть  
последней нежностью выстелить  
твой уходящий шаг,—

он не может воспринимать их как чужие, как не «свои». Но это не оттого, что поэт просто сказал «за» своего современника и «товарища потомка», а оттого, что он этого человека обогатил, подарил ему возможностью освободить свои ощущения — пусть только на время — от всякой корысти и эгоизма, возможностью довести их до самой восторженной и безоглядной преданности и тем самым возвысить их до степени настоящей любви. Думается, что в недалеком будущем окончательно будут изжиты представления о лирическом герое, при которых сам поэт предстает чем-то вроде легендарного оракула: пустой фигурой, одушевляемой чужим голосом спрятанного в ней жреца — плоско понимаемого «лирического героя».

При обращении к лирическому герою Маяковского, точнее — к принципам создания его в связи с классическими традициями, возникают немалые трудности. В работах о Маяковском уже было указано на прямые тематические переклички в отдельных произведениях (например, пушкинская тема роли поэта во вступлении «Во весь голос» и других произведениях<sup>1</sup>, некрасовские мотивы в сатире Маяковского<sup>2</sup>), в них с полным правом подчеркнута аналогичность исторической роли Пушкина и Маяковского<sup>3</sup>, «конгениальность направления их развития»<sup>4</sup>. Однако не менее важны, хотя и более неуловимы те нити родства, которые связывают Маяковского и поэтов-предшественников в глубинной области лирического выражения характера, проступая через все различия эпох и мировоззрений.

Уже в ранние годы (а на первый взгляд — особенно в эти годы) творчество Маяковского настолько резко вырывается из всех привычных норм, что поначалу кажутся оборванными все связи преемственности. Такому впечатлению способствует и сознательное, задорное отрицание юным поэтом всего предшествующего искусства, в том числе и реалистического, звучащее в программных стихах, статьях и манифестах, вроде известного сбрасывания классики с «Парохода Современности», призыва «над заревом горящих книгохранилищ зажечь проповедь новой красоты»<sup>5</sup> и т. п.

Еще более показательны знаменитые ответы на анкету К. И. Чуковского (1919), где декларируется «полный неинтерес» к Пушкину и Лермонтову, а заодно, хотя в смягченном виде, — и к Некрасову. Нарочито вызывающий, даже прямо озорной характер этого документа не дает, однако, оснований для вывода о неискренности,

---

<sup>1</sup> См., например, А. Андреев, Поэма Маяковского «Во весь голос», «Звезда», 1952, № 4.

<sup>2</sup> См., например, В. Бакинский, Маяковский и традиции русской классической литературы, «Звезда», 1938, № 4; или: Н. Степанов, Маяковский и русская классическая поэзия, «Литературное обозрение», 1940, № 7, стр. 32—33.

<sup>3</sup> См., например, Б. Сарнов, Маяковский и Пушкин, «Октябрь», 1953, № 7.

<sup>4</sup> Ан. Тарасенков, Пушкин и Маяковский (Некоторые параллели), «Знамя», 1937, № 1, стр. 271.

<sup>5</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. I, Гослитиздат, М. 1955, стр. 305.

тем более что в анкете есть и почти серьезный, задумчивый ответ: «Неизвестно» — на вопрос: «Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?»<sup>1</sup> А уже через полтора года Маяковский совершенно ответственно подчеркивает «огромное влияние» Блока на «всю современную поэзию»<sup>2</sup>.

Конечно, одно дело — заявления, а другое — реальная поэтическая практика. Но если из многих, противоречиво сочетающихся у раннего Маяковского тенденций лирического выражения попытаться все же выделить относительно выдержанную и цельную исходную традицию, то ею окажется та лирическая «свобода», то есть непосредственность выражения характера, то сведение конкретно-вещной образности до роли известной условности, та прихотливость ассоциативных связей в выражении и т. д., которые можно квалифицировать, правда, с известными ограничениями, как «блоковские».

Вопрос о преемственной связи Блока — автора первого замечательного произведения советской литературы — с величайшим поэтом нового мира напрашивается сам собою<sup>3</sup>. Блок явился самым большим лирическим поэтом предреволюционных лет XX века, чье могучее влияние было признано очень строгим на этот счет молодым Маяковским. Лирику Блока неверно было бы представлять неким морем, принимающим в себя все достижения классики XIX века; скорее всего ее можно уподобить шпилью — настолько резко обнаружилась у Блока устремленность в одном направлении, приводящая развитие принципов и форм выражения к предельному и даже «запредельному» совершенству, крайняя односторонность которого исключает полное принятие и усвоение.

Противоречия творческого развития Блока, мучительность изживания им болезни модернизма известны. В ходе непрерывной борьбы прогрессивно-романтических

---

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 24—25.

<sup>2</sup> Там же, стр. 31.

<sup>3</sup> Этой теме были посвящены работы: О. Брик, Блок и Маяковский, «Литературный Ленинград», 1936, № 1; Е. Малкина, А. Блок и В. Маяковский, «Литературный критик», 1938, № 9/10; П. Громов, Маяковский и Блок, «Резец», 1939, № 8.

Небольшие размеры статей позволили авторам коснуться вопроса лишь в самом общем виде.



и реалистических тенденций<sup>1</sup> со всем ущербным — мистическим («соловьевским»), угарно-кабацким, беспросветно-тоскливым — антимодернист в Блоке одерживал трудные победы, решительные, но не до конца устойчивые. Блок отходил от модернизма упорно, но с частыми «откатами» назад. Это проявляется у него в скрещении двух тенденций развития лирического словесного выражения.

Первая из них — непрекращающийся никогда и активно продолженный в XX веке Блоком поиск наиболее точного выражения лирического переживания, значит и наиболее точного и однозначного слова, как правило, простого, даже *прозаического* подчас. При этом возникала та насквозь будничная, житейская вещная словесная форма, где образы, сцепляясь, разрастались до словесных натюрмортов, до целых символических картин, не становящихся, впрочем, обычно аллегориями, то есть внешне сохраняющих свой буквальный смысл. Эта тенденция, как видно, непосредственно обнаруживалась прежде всего в описаниях. Но описательность и изобразительность в лирическом произведении не претендуют на самодовлеющую роль, служа целям выражения лирической мысли. Эта их служебность особенно очевидна в ранней символистской лирике Блока. Блоковские *quasi*-описания были настолько, в сущности, условны, что поэт легко и свободно мог перебивать их основным, глубинным, собственно лирическим потоком где-нибудь в самых, казалось бы, неожиданных местах.

С этим вторым потоком была первоначально тесно связана другая тенденция словесного выражения — она несла и свои традиционные слова, и свою условно-поэтическую образность, часто в буквальном смысле несоединимую с первой. Эта тенденция приходила в конфликтное соприкосновение с первой, ставя исторически изменчивые, но всегда неизбежные ограничения прозаизации выражения, вводя лирический поток в привычные поэтические условности, где собственно выразительный элемент был обременен мистико-символистской фразеоло-

---

<sup>1</sup> Развернутая (хотя, конечно, не исчерпывающая и не окончательная) характеристика творческого метода Блока на разных его этапах дана в работах современных исследователей Л. И. Тимофеева и В. Н. Орлова. Оба автора признают истинное величие Блокромантика, не связывая его успехов только с вызреванием реализма.

гией. В результате возникало субъективное усложнение образности. Рождающиеся на стыках этих потоков смысловые «завихрения» иногда озадачивали исследователей, вынуждали их говорить о непонятности, вычурности, темноте тех или иных мест или целых произведений. В таком духе ласково трунил над многими стихотворениями Блока К. И. Чуковский, считая его вообще «единственным мастером смутной, неотчетливой речи»: «Никто, кроме него, не умел быть таким непонятым»<sup>1</sup>.

Обе тенденции, попеременно преобладая в отдельных лирических произведениях, в своем сплетении и взаимном отталкивании давали различные стилевые сочетания. Иногда это было почти механическим «сосуществованием», особенно часто в творчестве раннего Блока. Может быть, поэтому в сознании многих читателей и критиков особенно запечатлелась именно усложненность и субъективность образов Блока, доходящие до причудливых искажений мира, до того, что Л. И. Тимофеев назвал некогда «бормотанием впавшего в экстаз сектанта»<sup>2</sup>.

Все это резко сокращается у Блока — автора третьей книги стихов. Такое упрощение, «просветление» лирической образности, объясняется, по-видимому, не только зрелостью, всегда предрасполагающей к большей простоте и ясности. Это не имманентная эволюция формы, высвобождающая заложенные в ней возможности независимо от существа выражения. Можно заметить безусловную связь между таким прояснением лирической образности и прогрессивным процессом освобождения лирики Блока от декадентства. Однако вся трудность здесь — в понимании конкретного смысла этой связи.

Вызревание реализма в лирике, согласно самой ее сущности, всегда предполагает прежде всего более совершенное, более адекватное действительности, а значит, более *многостороннее* воссоздание определенного характера. Если же самый характер весь соткан из противоречий больших и случайных, если в переживаниях много иррационального, туманного, усложненного, — создание лирического героя не может совсем обойтись без соответствующих усложненных форм выражения, форм скорее

---

<sup>1</sup> К. Чуковский, Книга об Александре Блоке, «Эпоха», Пб. 1922, стр. 11.

<sup>2</sup> Л. Тимофеев, Блок и современность, М. 1940, стр. 4.

символистских, чем реалистических (мы об этом еще раз вспомним ниже, при обращении к поэме Маяковского «Про это»). При создании *такого* во многом *смутного* характера даже реалистический метод неизбежно не был бы свободен от воздействия нереалистической стихии, особенно у поэта со столь тяжелой идейно-эстетической наследственностью, как Блок.

Поэтому упрощение выражения характера, зависящее от преодоления декаданса в разных его сторонах, непосредственнее всего коренится в эволюции *самого отражаемого характера*, в его оздоровлении в предгрозовые годы, в годы создания основного корпуса стихов третьей книги — этого величественного создания «большого» Блока.

В работах советских исследователей жизни и творчества Блока Л. И. Тимофеева и В. Н. Орлова обстоятельно и в целом очень убедительно означен основной «рельеф» противоречий и исканий Блока на фоне идейно-политической борьбы и брожений эпохи. В книгах обоих авторов<sup>1</sup> впервые подробно обосновано известное положение о том, что, преодолев в себе многое из декадентского прошлого, Блок до конца дней не смог выбиться из мучительных противоречий, из иллюзорных и отвлеченно-идеалистических представлений об общественной жизни, что, верно оценив, восторженно приняв и поэтически воспев социалистическую новь, Блок до конца в ней не разобрался, и т. д.

Действительно, противоречивость переживаний великого поэта на пороге революции, засвидетельствованная и в переписке, а в особенности в дневниках (отсюда — безмерная запутанность характера, который вырастает из этих переживаний), трудно постижима полностью. В отдельных сторонах эти переживания столь капризно непоследовательны, до истерики искажены, что понимание их исключительно затруднено. Вообще трудно говорить о терзаниях Блока словами ординарных критических разборов.

Эта обостренная противоречивость, так и не разрешившаяся до конца «разорванность» характера, неустой-

---

<sup>1</sup> Вл. Орлов, Александр Блок, Гослитиздат, М. 1956; Л. И. Тимофеев, Александр Блок, изд-во МГУ, 1957. (Первое издание — «Сов. писатель», М. 1946.)

чивость даже временных равновесий в нем сама с годами выступала как устойчивое в таком своем качестве состояние. Тем самым лирический образ характера, тот общезначимый художественный эквивалент переживания, который определен выше, тоже становился устойчивее, оборачивался привычной нормой блоковского лирического выражения. «Незнакомка» (не женский образ, а поэтическая мысль) с каждым новым циклом встречалась как все более знакомая и все менее странная. В связи с этим отчасти (но только отчасти!) упразднялась и «остраненная» образность и неотчетливая метафоричность. Накал и безысходная взвинченность переживания эстетически находили себя в более строгих и сдержанных формах выражения.

Строгость и сдержанность не означала, однако, какого-нибудь отказа от специфики лирического выражения, какой-нибудь примитивизации. В поздней лирике Блока переживание внешне могло быть выражено метафорически условно, как и раньше, но в таком цельном образе «лирического героя», то есть в таком органическом единении формы и содержания, в котором значительность лирической идеи и общедоступность образа вполне достойны друг друга.

Стихотворение «Поздней осенью из гавани...», нравящееся самому поэту<sup>1</sup>, потрясшее до рыданий Леонида Андреева<sup>2</sup>, в самых простых словах повествует об отплытии поздней осенью торговых кораблей, описывает кратко небольшой, может быть, каботажный порт с подъемным краном у причала и одним (у Блока именно просто «одним», не «одиноким»!) фонарем, сообщает о забудыге-матросе, засыпающем под снежным «саваном», — и все. Интересно, что в первом варианте, созданном, очевидно, незадолго до окончательного<sup>3</sup> и несравненно более слабом, ничего подобного нет, кроме общего ритмического распева первой строфы да ее рифм «гавани» — «земли», «плаванье» — «корабли», но зато, несмотря на особенно обязывающую краткость, есть прямая авторская сентенция, занимающая половину стихотворения (аналогия фольклорному параллелизму):

<sup>1</sup> Письма Ал. Блока к родным, «Academia», Л. 1927, стр. 285.

<sup>2</sup> См. воспоминания К. Чуковского о Блоке («Лит. Москва», т. I).

<sup>3</sup> Он помещен в двухтомном Полном собрании стихотворений А. Блока («Сов. писатель», т. II, 1946, стр. 211).

Так и вы, мои  
Золотые года,  
В невозвратное —  
Отошли навсегда.

Первый вариант позволяет заключить о лиричности авторского замысла, здесь она заявлена прямо. Однако первоначальное решение не удовлетворило поэта: состояние было названо немножко навязчиво, как навязчив оказался и параллелизм; самая образность, в которой выступало лирическое ощущение, тут еще только словно бы нащупывается: в сущности, одни «корабли», да и то лишь названы.

При вторичной реализации замысла Блок совершенно снял медитативную часть, а собственно образную развил до целой картины, сообщив ей видимую самостоятельность. В этом органическом воплощении переживания содержание и форма, характер и его выражение, мысль и образ непредставимы один вне другого. Стихотворение о матросе, «на борт не принято», проникает в душу читателя и покоряет ее не только сюжетно описанной трагедией отверженного и гибнущего человека. Вероятно, не только сочувствие безвестному замерзающему матросу вызвало у Андреева такое внезапное и непереносимо острое горе, когда он, рухнув в снег, продекламировал третью строфу. Иначе говоря, стихотворение воздействует не только тем, что в нем изображено, но тем прежде всего, что в этом изображении *выражено* поэтом.

Если сначала обратить внимание на образно-ритмический строй произведения, поскольку он внедряется в сознание раньше всего, то окажется, что основу впечатления заложили уже самые первые слова «поздней осенью», еще не воспринимаемые как собственно образ, но достаточно традиционно экспрессивные; что уже к концу первого стиха некоторую инерцию меланхолического состояния создает ритм размашистого двухударного дольника, который потом ярче подчеркнет тоскливое бесшабашье хмельного разгула; что настроение, когда, что называется, море по колено, оттенено безбрежным масштабом картины: не просто «гавань» и берег, но вся «заметенная снегом земля»<sup>1</sup> в одну сторону, а в другую — путь «тяжелых» кораблей (тут сама собою пред-

---

<sup>1</sup> В первоначальном варианте — «от родимой земли».

ставляется свинцово-тяжелая ноябрьская вода); что слово «предназначенное», как будто бы и не несущее в себе ничего определенно угрожающего, вместе с тем словно приоткрывает роковую неумолимость того, что должно произойти<sup>1</sup>.

Все это задает уже первая строфа. Можно более подробно разложить на звенья и элементы следующие строфы. Можно отметить, например, определенно эстетическое, хотя и неотчетливое эмоциональное воздействие сложной рифмовки двух средних строф, где разгульно «завывающий» ритм совершенно обнажен в рифмующихся и конечных для обеих строф «у» (во второй раз оно еще усилено многоточием); можно задержаться перед проявлением изумительного чутья поэта, подсказавшего ему в последнем стихе форму «ли» вместо напрашивающегося ради сохранения метра сокращенного «ль»:

Сладко ли спать тебе, матрос?

Этот стих, еще раз напомнив о стихийной, как бы неупорядоченной «буранной» ритмике всего произведения, вместе с тем благодаря введению «ли» вносит ощущение штиля: даже преобладание пришептывающих глухих согласных этому способствует.

Разобрать поэтическое совершенство этого стихотворения и значит раскрыть его лирическое содержание. Выраженное посредством будничной, прозаически частной, невозвышенной образности, лирическое переживание в стихотворении «Поздней осенью...» оказывается и очень высоким, и очень значительным. В этом лирическом признании пусть неоднозначно в деталях, но непрерывно слышится беспокойная, «вьюжная», прямо-таки воющая тоска одиночества, осмысленная как ужас полнейшей бесполезности, *посторонности* и этой опустелой гавани, и уходящим кораблям, и пьяненькому матросу, над которым наклоняется поэт.

Последний вопрошающий стих в своей *буквальной* форме — праздное любопытство искушенной в красоте

---

<sup>1</sup> Вспомним, что не любивший стихов Л. Толстой восхищался, по словам А. Гольденвейзера, тютчевским образом «праздной борозды», находя, что в обычной речи слово «праздной» было бы в таком сочетании «бессмысленным», но здесь, в силу его отвлеченной многозначности, оно уместно и прекрасно (А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. I, М. 1922, стр. 315).

души, обращенное к безобразию, и желание облечь его в «самый чистый, самый нежный саван», прикрыть, украсить. Но сверх этого буквального смысла и в первых и в последних словах стихотворения раскрывается готовность к самоотдаче, к слиянию с людской сутолокой (не навсегда же гавань «опустела»!), с людскими массовыми стремлениями, отсюда — острое сочувствие матросу, «на борт не принятому», оказавшемуся «за бортом» всего этого оживленного и деятельного человеческого мира.

В результате подхода к образности и идейному содержанию лирических произведений, при котором они не мыслятся одно вне другого, станет яснее недоразумение, возникающее иногда при первоначальном ознакомлении со стихами Блока: на первый взгляд переживания в них могут показаться подчас мелковатыми, преходящими и в такой видимой капризной мимолетности граничащими с несерьезным настроением, вряд ли заслуживающим права на оглашение. Таким отраженным переливом неглубокого настроения может поначалу представиться, например, лирическое «Весенний день прошел без дела...» (цикл «Возмездие»).

Действительно, как будто бы некая протокольная фиксация очень частных, случайных, заведомо малоинтересных деталей, вплоть до «неумытого окна». Но не упустим из поля внимания, что «весенний день» при еще «неумытых окнах» — это день именно *ранней* весны, рождающей обычно беспредельные надежды, а окна в эту пору — самые грязные после зимы, самые тусклые! Неотчетливый мотив какого-то тягостного заточения, особенно несносного «без дела», возникающий, помимо иных ассоциаций, из этого контраста, закрепляется далее:

Скучала за стеной и пела,  
Как птица пленная, жена.

Даже не анатомируя этих образов, легко себе представить состояние, когда впору кричать, — а дано оно подчеркнуто сдержанно:

Я не спеша собрал бесстрастно  
Воспоминанья и дела...

Но это не вольная прихоть формы, это — закономерность данного содержания. Всякий лирический порыв

становится концентрированнее, «плотнее», когда его укрощают. Необходимость держаться внешне спокойно, как ни в чем не бывало, привычно перемещаться в комнате, залитой весенним светом (сквозь неумытые окна), терпеливо слышать к тому же из соседней комнаты пенье скучающей «пленной птицы» — жены и не находить себе места,— можно понять, как чревата взрывом эта оцепенелая неподвижность потока перед запрудой! Поэтому почти физически ощутима та душевная напряженность, с которой «не спеша» и «бесстрастно» подводятся «беспощадно ясные» итоги жизни. Два четверостишия предельно простых слов и будничных образов создают значительный идейно-эмоциональный фундамент для прямого высказывания лирического героя.

В лучших образцах блоковской лирической поэзии изобразительные средства сплавлялись с непосредственно изливаемым переживанием, с прямой исповедью.

«Ночь, как ночь...» — так сразу и просто начинается одно из энергичнейших лирических стихотворений Блока (1908, цикл «Возмездие»). Конечно, эта простота — не беззаботная разговорная непринужденность: отозвавшись в предпоследнем стихе — «день, как день», она выступит перед нами уже как образец художественной изощренности. Но установка на мгновенность восприятия, как следствие полного доверия к собеседнику, заявлена с самого начала: действительно, ночь была, *как ночь*, и каждый волен сам воссоздать в воображении, что это такое, без авторских особых указаний. Отчаянные думы среди скитаний по опустевшему простуженному городу не инкрустированы в описание «обстановки»; с другой стороны, самая эта обстановка дана не в виде цельного живописного куска, предваряющего лирический ход или как-то обрамляющего, оттеняющего его.

Границы изображения и непосредственного выражения размыты. То, что можно назвать обстановкой, и прочувствованная мысль не расслаиваются, а собственно описательный элемент проникает в лирический поток так глубоко, что уже не может быть оттуда извлечен. Данная в двух стихах лаконичнейшая картина мгlistой «демпсезонной» городской ночи разорвана, но внешняя чересполосица обнаруживает в результате внутренне очень монолитный контекст, выражающий состояние смятения



и безверия. Благодаря равномерному эмоциональному «намагничиванию» всех элементов стихотворения исчезает ощущение словесной протяженности, поступательно-го словесного движения, что так свойственно эпическому повествованию. Остается общая *напряженность контекста*, одним и тем же тоном отвечающего на прикосновение к любой своей части,— верный признак подлинного лирического произведения. Поэтому однородное эстетическое впечатление производит и образ «сырой мглы» на карнизах, и ледящее душу открытие поэта: «Счастья нет».

Это стихотворение — красноречивый пример выразительной направленности всего образно-ритмического состава у Блока-лирика. При видимой несхожести этих составов в двух последних из рассмотренных стихотворений, самые переживания в основе близки, типизируемый характер в основе един, *принципы выражения* в обоих случаях однородны, будучи вариациями одного метода, где широко используется изобразительность, но где установка на выразительность доминирует.

Для оттенения этой особенности чрезвычайно интересно во многих отношениях суждение Блока о лирике в предисловии к «Лирическим драмам» (1908). Говоря о лирике вообще, но опираясь прежде всего, конечно, на собственный опыт, поэт замечает: «В лирике закрепляются переживания души, в наше время по необходимости уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути». Через несколько строк следует безрадостное уточнение: «Самое большее, что может сделать лирика,— это обогатить душу и усложнить переживания; она даже далеко не всегда обостряет их, иногда, наоборот, притупляет, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью»<sup>1</sup>. Здесь для нас особенно важно, что надо «самому быть» «немножко в этом роде», то есть признание необходимой связи между качеством характера («переживания души») и выразительной нацеленностью лирического произведения.

---

<sup>1</sup> Александр Блок, Собр. соч., т. 6, Л. [1933], стр. 275.

Мы лишены, к сожалению, возможности показать на большем числе разнообразных примеров из лирики зрелого Блока эту почти исключительно выразительную направленность всего ее художественного строя. Однако думается, что и приведенные примеры могут в этом убедить.

Выразительная функция всех средств являлась одной из существенных особенностей лирики символистов, чьим поэтическим знаменем был молодой Блок. Как видно, эта черта метода символистов оказалась очень живучей и у Блока позднего периода. При всем внешнем сходстве с другими символистами Блок и в отношении выразительности был гораздо ближе к русской поэтической культуре XIX века, которую он не только, как известно, очень любил (лирику Пушкина, Лермонтова, Некрасова), но которой наследовал именно в поисках формы, наиболее адекватной большому, граждански значительному переживанию.

Так что «блоковская» традиция — это в известной мере и творчески претворенная традиция поэтической классики XIX века, только доведенная до одностороннего совершенства, до почти болезненного обострения, как уже было сказано. Последнее обстоятельство да еще то, что Блок был очень неравнодушен и, к так сказать, «цыганской» струе в русской лирике (А. Григорьев, отчасти очень любимый Блоком Полонский) и к провиденциальным мотивам лирики Вл. Соловьева, ослабляло актуальность блоковской традиции как нового типа выражения, не давало ей обещающей перспективы в будущем.

Достижения Блока в выразительных возможностях лирики, а также трансформированные и растворенные в этих достижениях более ранние успехи были творчески восприняты Маяковским. В течение ряда лет Маяковский-лирик использует тот опыт раскрытия противоречивого, не нашедшего себя до конца, не устоявшегося характера, который оставил Блок. Другими словами, Маяковский активно продолжает «блоковскую» — в широком смысле — традицию, пока и поскольку он изживает неустойчивость, разорванность воспроизводимого характера, хотя идейно-социальная природа этого характера даже в его *нецельности* совершенно иная, чем у Блока (мы к ней вернемся после рассмотрения поэмы «Про это»). В дальнейшем определенная выше тради-

ция как нечто цельное в системе лирического выражения Маяковского не сказывается. Она присутствует лишь в виде элементов, дающих в соединении с другими новые художественные единства.

Момент такого выключения традиции вряд ли можно точно обозначить. Вероятно, рубеж мыслим здесь не в образе точки или линии, а в виде довольно широкой переходной полосы. В этой полосе оказывается «одна из больших революционных поэм Маяковского»<sup>1</sup> — «Про это», «лейтмотивом» которой, по верному замечанию современного исследователя, «является требование цельности, идеал человека, целостного как в общественной, так и в личной жизни»<sup>2</sup>.

Характер, подлежащий лирическому отражению, уже был закален и обогащен опытом революционных переживаний, это уже был в основе своей стойкий характер сознательного борца за коммунизм. Личные переживания, обострившиеся к 1923 году, искали выхода, творческого отчуждения (и тем самым известного преодоления) — состояние, столь знакомое большим поэтам<sup>3</sup>. Собственно *лирическое* воссоздание характера, которое, как уже было замечено выше, никогда не ограничивается самоизлиянием, в данном случае для Маяковского явилось решением определенной художественной задачи: показа изживания в муках своей человеческой слабости, недопустимой в коммунистическом завтрашнем дне.

Поэтому развитие цепи переживаний (а значит, и характера) в поэме *начато с заведомо более «низкой», изначальной точки*, чем это допускал наличный уровень переживаний характера-прототипа.

Тематически это мотивировано совершенно естественно — так, как подсказала жизнь: размолвка, ревность, безграничное горе — и герой разом отброшен назад, чуть не к пещерным предкам, «где самку клыком добывали люди еще...». Далеко и трудно ему идти в ХХХ век!

---

<sup>1</sup> В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции, АН СССР, М. 1956, стр. 238.

<sup>2</sup> А. Метченко, Творчество Маяковского 1917—1924 гг., М. 1954, стр. 429.

<sup>3</sup> Об этом очень интересно писал, например, Гете в мемуарах «Поэзия и правда» (Гете, Собр. соч. в 13 тт., т. IX, ГИХЛ, М. 1935, стр. 301).

Так завязанный исходный узел противоречивых переживаний, душащих героя, требовал и определенного строя средств художественного выражения. Здесь нам надо несколько задержаться, потому что в этом вопросе — о повышенной сложности образного состава поэмы, особенно первых ее глав — еще существует путаница. Еще жива издавна сказавшаяся тенденция к недооценке содержательной значительности сложных образных построений Маяковского. А эта тенденция не имеет оснований даже применительно к раннему периоду творчества поэта.

Еще в 1921 году В. М. Жирмунский указал на то, что «в раскрепощении метафорического построения от норм логически понятной и последовательной практической речи» Маяковский явился прямым учеником Блока. Автор подчеркнул, что Маяковский в этом смысле пошел «еще дальше Блока»; но если «катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания», то «у Маяковского прием лишен этой мотивировки, является «самоценным» и вследствие того, естественно, производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады и вместе с тем может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока»<sup>1</sup>.

Сопоставление двух поэтов относится ко времени, когда Маяковский-лирик еще не в полной мере обнаружил свою силу. Оно очень предварительное, неточное, а в отдельных сторонах (насчет прямого «ученичества») и неверное. Во-первых, буффонадой и проч. того же ряда сфера грандиозной метафоричности Маяковского совсем не ограничивается, хотя действительно представлена там широко. Во-вторых, «самоценность» метафорических внешних алогизмов сравнительно с Блоком, где она обусловлена иррациональностью выражаемого, тоже может быть утверждаема с большими оговорками, хотя, конечно, иррациональности даже у раннего Маяковского куда меньше.

Вместе с тем должно когда-то найти вечный покой распространенное и неверное представление, будто бы

---

<sup>1</sup> В. М. Жирмунский, Поэзия Александра Блока.— «Об Александре Блоке», сборник, Пб. 1921, стр. 123—124.

Маяковский, особенно ранний, склонен был часто выражать в усложненной «форме», через посредство вычурных словесных и фразеологических приемов, общедоступные и «простые» чувства и настроения. Иногда это мнение утверждается с такой глубокой верой, что кажется, — иной критик едва удерживается от желания сдернуть с «чувств» пестрое и малопонятное словесное одеяние и тем самым улучшить поэта, сделать его «понятнее», помочь ему и читателю<sup>1</sup>. В более общем виде подобное представление можно определить как уверенность в том, что переживание, выраженное большим и талантливым поэтом именно *так*, могло бы быть с неменьшим успехом выражено и как-то принципиально *иначе*. Такая убежденность опять же восходит к пониманию выражения как чего-то внеположного переживанию характера, постороннего ему, формально вторичного, не необходимого в том виде, какой ему придал поэт. В конечном счете этот предрассудок связан со старой вульгарной традицией, с совершенно бесплодными покушениями проникнуть в смысл поэтического произведения, *минуя* его неповторимую образность, с поисками художественной мысли (идеи) не *в образах*, а где-то *за* ними. Между тем данное переживание немислимо *вне* данного образного единства, если речь идет о подлинно значительном лирическом произведении.

Сравним для примера три случая использования параллели: огни — карты в стихотворении Блока «Болотистым, пустынным лугом...», в самом раннем стихотворении Маяковского «Ночь» и в поэме «Про это». В сопоставлении первых двух мысль В. М. Жирмунского о «самоценности» метафорической образности Маяковского как будто бы подтверждается. «Горящие желтые карты» в «Ночи» (самое сочетание еще по-юношески несколько неэкономное) напоминают об образе, но пока не дают его: трудно представить себе карты в «ладонях», хотя бы и «черных», расположенные так, как окна на стене дома. В то же время — буквально в то же время, в тот же год — Блок подарил поэзию образом огней на болотистом, пустынном лугу, расходящихся «точно

---

<sup>1</sup> См., например, книгу В. Бакинського «Маяковский в борьбе за социалистический реализм», «Сов. писатель», Л. 1952, стр. 19.

карты, полукругом». Вряд ли надо комментировать его непритязательную прелесть.

Но через десятилетие Маяковский снова возвращается к этому сравнению, и уж здесь условно метафорическую образность никак нельзя квалифицировать как «самоценную». В поэме «Про это», в эпизоде, названном «Деваться некуда», старый, несколько искусственный образ вырастает в осмысленный, содержательный, то есть становится единственно возможным здесь выразителем переживания, хотя при этом внешне еще более растворяется в условности тропов:

Прикрывши окна ладонью угла,  
стекло за стеклом вытягивал с краю.  
Вся жизнь  
                  на карты окон легла.  
Очко стекла —  
                  и я проиграю.  
Арап —  
                  миражей шулер —  
                                  по окнам  
разметил нагло веселия крап.  
Колода стекла  
                  торжеством яркоогним  
сияет нагло у ночи из лап.

Как будто бы прежние (как в «Ночи») «лапы» и как следствие — непредставимость «яркоогних» стекол в виде «колоды». Но ощущение, возникающее сразу и отличное от первого, заставляет доискиваться, почему же здесь эта видимая непредставимость не вынуждает споткнуться, как в первом случае. И оказывается, что во втором случае, в отличие от первого, заключительное представление не апеллирует непосредственно к наглядности, потому что восходит не непосредственно к действительности, а через «нагло» размеченный по стеклам «веселия крап» — к уподоблению возникающих одно за другим из-за угла соседнего дома окон — картам, поочередно вытягиваемым из-за ладони, когда на карту поставлено все. Оттого образ этой операции, такой рискованной и мучительно напряженной, может сказать много-много тому человеку, кто хоть однажды шел незванный к дому любимой. Словом, в отличие от «Ночи», окна-карты становятся здесь не эпизодически беглым образом, говорящим о наблюдательности, еще только проглядывающей через внешнее штукарство, а звеном

целой цепи образов, развивающих смысловое и эмоциональное содержание исходного «образа-зерна» (выражение покойной М. Рыбниковой)<sup>1</sup>. Такие образные цепи сплетаются в более иерархически высокое и сложное целое, в образную вязь лирического произведения.

Частный этот пример не только лишний раз свидетельствует о скорости роста поэта, возмужании его мастерства. Мы еще раз убеждаемся в необходимости каждого выразительного слова или целого сложного образа, которой только и можно объяснить вторичное возвращение Маяковского к старой своей поэтической находке.

Это очень важно иметь в виду, обращаясь к поэме «Про это». Исключительная сложность ее образного состава и напрашивающиеся прототипы героев и ситуаций приводила к попыткам интерпретировать поэму так, что, мол, все в ней не столь уж сложно по существу, стоит лишь все словесно-образные ребусы перетолковать простыми словами<sup>2</sup>.

Начало этой тенденции к упрощению лирического содержания поэмы положила работа, и по сей день остающаяся в целом очень интересным исследованием «Про это». Я имею в виду статью Н. Асеева «Работа Маяковского над поэмой «Про это»<sup>3</sup>. Статья являет собою образец деликатного и квалифицированного проникновения в творческую лабораторию старшего собрата по перу, при котором без назойливой прямолинейности

---

<sup>1</sup> В статье «Разговорная фразеология в языке Маяковского» М. Рыбникова на кратком анализе образов поэмы «Про это» показывает, что «основные темы со всеми своими деталями вырастают из образа-зерна, заключенного в ходовом обороте разговорной речи. Не от детали к образу, а от зерна-образа к его ветвям и листьям, строкам-предложениям, с подбором нужных по смыслу деталей». (Сб. «Творчество Маяковского», АН СССР, М. 1952, стр. 471.)

<sup>2</sup> Не свободен от этой тенденции и разбор, предпринятый А. Метченко в книге «Творчество Маяковского». «...Простой и ясный замысел поэмы,— пишет автор,— необычайно осложнен, с одной стороны, болезненным характером «личных мотивов», наложивших свою печать на ее образную ткань, с другой — не до конца изжитыми формалистическими представлениями о мастерстве... Сюжет поэмы движется сложнейшими путями, изобилует элементами поэтической фантастики, реальный смысл которой нелегко расшифровать» (стр. 443—446). Далее следует «расшифровка».

<sup>3</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 5, ГИХЛ, М. 1934, вступ. статья, стр. 8—56.

открываются и внелитературные мотивы создания вещи, и ее литературные задачи, и история поэтического текста. Но, видимо, увлекшись полемикой с отрицателями Маяковского, которых тогда было немало, и с их аргументацией, а заодно и собственной детальной осведомленностью в событиях, прототипичных для отраженных в поэме, Н. Асеев незаметно для себя стал упрощать содержание ее, что невольно могло снизить план лирического состояния. И вслед за разъяснением того, что «шапочка гриба» — реальная деталь убора реальной домработницы Бриков, а «сплошная плешь» была у реально существовавшей «в действительности» собачонки, для которой Маяковский «зачастую покупал хлеб в булочной», и т. д.<sup>1</sup>, идет подробный и блестящий формальный разбор текста первой главы, а затем — рассуждения, подстрочный смысл которых призван закрепить представление о повышенной *непосредственности* связей, существующих между подлинными, реальными поступками, частной обстановкой и образностью поэмы (таково объяснение понятия «тюрьма» и т. п.).

В целом в статье все изложено убедительно. Сопоставление идейно-тематических моментов «Про это» с мыслями, чувствами и событиями, отраженными в письмах к Л. Ю. Брик, проливает свет на некоторые не совсем внятные места поэмы (например, истинный смысл сцены ревности, из которой развертывается вся образная нить произведения, и т. д.). Такое сопоставление может еще раз поколебать уверенность всех недругов неповторимо-личного начала в лирике.

Но вместе с тем нельзя упустить из вида грань, которая отделяет исходную бытовую конкретность переживания от обобщенно-художественного его воспроизведения, другими словами — нельзя оставить без внимания ту разницу, которая отделяет исходный повод-зерно от результата его развития, иначе нетрудно впасть в иную крайность. Так, известное упрощение, сказавшееся у некоторых авторов в переоценке прототипичности бытовых деталей, переросло в прямую профанацию лирической поэзии у В. Бакинського в его книге о Маяковском,

---

<sup>1</sup> На уязвимость такого подхода указывает В. О. Перцов во 2-м томе монографии о поэте (В. Перцов, Маяковский, т. II, АН СССР, М. 1956, стр. 250—251).



в главе, специально посвященной лирическим поэмам. Не станем задерживаться на общих представлениях автора книги о лирике Маяковского и отсюда о лиризме вообще: вывод о том, что «в произведениях Маяковского интимно-лирические мотивы занимают не столь уж большое место», и затем — высокомерно-снисходительное признание того, что, впрочем, и в них «содержится немало поучительного»<sup>1</sup>, говорят сами за себя.

Вряд ли стоило бы вспоминать эту неудачную книгу, если бы не знаменательность принципиальной трактовки поэмы В. Бакинским.

Под прикрытием слов Маяковского о том, что главный стержень здесь — «быт», автор с удовольствием перебирает сатирические картинки этого нэповского быта, определенно видя в разоблачении «мурла мещанина» то главное, «ради» чего «написана поэма». Однако ж нельзя было совершенно забыть того, что поэма не про что-нибудь, а «про это»! И тут-то сказалось очень сомнительное понимание предмета: достаточно напомнить, что в гимне любви — во вступлении «Про что — про это?» В. Бакинский обособленно выделяет и подчеркивает строку: «и у негра вострит на хозяев нож»<sup>2</sup>.

Из рассуждений автора вдруг оказывается, что собственно «интимная» сторона резко противостоит «быту», будучи уже «провозглашением коммунистических идеалов» (с оговоркой о том, что «быт», впрочем, «окружает иногда лирического героя поэмы и любимого им человека»). Вся трагичность «этой темы» вдруг исчезает, словно ее и заметить нельзя было; все невыносимое до самоубийства «это» становится этакой «любовной драмой», «побеждаемой» борьбой «за высокую нравствен-

---

<sup>1</sup> Виктор Бакинский, Маяковский в борьбе за социалистический реализм, «Сов. писатель», Л. 1952, стр. 153.

<sup>2</sup> Попытка как-то, хотя не столь прямолинейно, расщлнить «личное» и «общественное» в лирических переживаниях «Про это», встречается и в уже упомянутой книге А. Метченко. В общем верная посылка («обращаясь к теме, которая считалась коронной темой «чистой» поэзии, Маяковский отвоевывал ее для социальной лирики») аргументируется, например, так: «Из одиннадцати строф вступления только пять имеют «интимное», автобиографическое значение; все остальные показывают ее общественный характер» (стр. 418). Как же быть с единством «общественного» и «личного», которое декларируется применительно к этой поэме и в этой же книге на странице 429?

ность» и какой-то неясной «творческой радостью». А чтобы утверждение такой «победы» не слишком ранило глаз и ухо своей заведомой и кощунственной неправдой, В. Бакинский мимоходом, в разных местах своего разбора заверяет читателя в незначительности для содержания поэмы и мотива человека-искупителя (стр. 156), и утрированных опасений в связи с оживлением мещанства, с ростом власти «быта» (стр. 159), и мотива добровольной смерти (стр. 162), и вообще неизбежности «трагического исхода» (там же), и всей образности, связанной с фантастическим путешествием (потому что «быт» — ревность и прочее — герою противопоказаны), и т. д.

Стоит отметить, что вообще для разбора характерен тон откровенно извиняющийся, стыдливо чего-то постоянно не договаривающий и в чем-то постоянно оговаривающийся. Таков и итог разбора: «В поэме «Про это» Маяковский в основном завершил тему драматически осложненного интимного чувства. Возвращение к теме означало бы движение вспять. Любовно-лирические мотивы в позднейших произведениях поэта... перекликаются с поэмой «Про это» (не хватало только в довершение всего, чтобы автор стал отрицать эту перекличку в отрывках из второго вступления в поэму о пятилетке! — В. С.), но поэт не стремится развернуть их в самостоятельное повествование» (стр. 161, 163—164).

Разбор В. Бакинским поэмы, применяя его слово, «поучителен» по крайней мере в одном отношении: попытка «расшифровать» лирическое произведение *вопреки* его образности и методу его создания (проистекающая из исходного убеждения в том, что оно есть некая шифровка), может предприниматься только в случае, если доказано, что эта образность — искусственно сделанное домино, чисто формальный трюк. Но тогда вообще отпадает необходимость анализа. Если же исходить из убеждения в содержательном значении лирической образности, то последовательность обязывает идти дальше — к признанию ее *необходимости* в данном идейно-художественном единстве для выражения данного типического характера.

Фантасмагорическая образность поэмы «Про это», ее кажущаяся, словно бы подсознательная произвольность соответствуют исходному состоянию героя. Утвер-

ждения противного<sup>1</sup> требуют гораздо более надёжных доказательств, чем это иногда делается. Словесная ткань поэмы уже рассматривалась исследователями. Бросающаяся в глаза и при обычном чтении стремительность поэтической речи, ее эскизность, «пунктирность» была прекрасно сформулирована Н. Асеевым в названной выше статье: «Маяковский убыстряет стихотворные темпы *до скорости мышления*, до скорости телеграфного языка, давая лишь *эмоционально-смысловые мостки*, по которым проводится читатель и слушатель над основным руслом сюжета... И если можно было бы сравнить всю лирическую поэзию до Маяковского с эпистолярной литературой, неторопливо описывающей, подробно осведомляющей и пассивно повествующей, то изменения, внесенные в нее Маяковским, будут соответствовать именно языку телеграммы, языку более экономному, выбирающему наиболее важные в смысловом отношении слова, которые, *сохраняя только необходимые смысловые и эмоциональные пятна*, не подчиняются законам обычной грамматики, связывающей слова в медленном, плавном течении, не обусловленном краткостью и энергичностью разговорной речи»<sup>2</sup>. Здесь, конечно, почти что ни слово, то преувеличение или чрезмерная категоричность, начиная с неоговоренного утверждения «телеграфности» или недооценки выразительных возможностей поэзии до Маяковского и кончая словами об отказе Маяковского от «законов обычной грамматики», но важная тенденция лирического выражения характера в «Про это» подмечена верно.

«Смысловые мостки», «эмоциональные пятна» — это сказано не просто броско, но и очень удачно. Действительно, можно следить, как от образа рождается, «отпочковывается» образ, — это был бы по-своему интересный анализ развития цепи образов в поэме. Но самое лирическое переживание движется в ней очевидно, даже подчеркнуто алогично, как и следует в полубреду, почти

---

<sup>1</sup> Так, А. Метченко в цитир. книге говорит, что «неоправданная сложность поэтической структуры «Про это» является уступкой формализму» (стр. 455).

<sup>2</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 5, ГИХЛ, М. 1934, стр. 47 (курсив мой. — В. С.).

во сне, во всяком случае где-то на границе грез и яви; это движение протекает не по привычным правилам логики, а по более капризным и субъективным, хотя тоже необходимым законам ассоциаций (некоторые примеры образного сцепления прослежены в упомянутых работах Н. Асеева и М. Рыбниковой). Отмеченная алогичность в данном случае подчеркивает непосредственно «выражающий» смысл этой *большой* поэмы (около тысячи стихов), подчеркивает ее бессюжетность: <sup>1</sup> разворачивание переживания во времени не обуздано требованием логической последовательности и полноты, обязательным в так называемых лиро-эпических поэмах. Наоборот, это разворачивание *подтекста*, как будет показано, последовательное и даже поступательное, идет через ряд кульминаций *совершенно свободно* («Это вас не касается. Говорю — тюрьма»... и т. д.), нескованно, с тем неизбежным минимумом строгого повествовательного синтаксиса, вне которого уже разрушается связь с читателем или слушателем, зато с богатым подбором специфической для данного состояния характера образности.

Чтобы понять архитектурное совершенство поэмы, от нее надо «отодвинуться», «отойти» подальше, чтобы она как бы уменьшилась до размеров лирического стихотворения. Тогда временно становятся невидимыми из-за своей миниатюрности отдельные слова, частные образы и связи; временно утрачивается прямое значение каждой такой частности, поскольку они, как детали ландшафта с борта самолета, воспринимаются как бы сгруппированными зрением в «смысловые и эмоциональные пятна». Эти «пятна» здесь являются заместителями неощутимых из-за своей относительной малости слов и, как слова в маленьком лирическом стихотворении, выражающем переживание, выступают *в целом* звеньями единой большой лирической мысли. Последовательность же этих укрупненных звеньев стройна и значительна, как того и требует художественность.

Именно эта последовательность (а не отдельно выхваченные из контекста «оптимистические» слова и

---

<sup>1</sup> Отсутствие в поэмах «Про это» и «Хорошо» сюжета, «характерного для классической поэзии», их бессюжетность отметил, например, Л. И. Тимофеев («Поэтика Маяковского», «Сов. писатель», М. 1941, стр. 71).

фразы) образует конечный революционный оптимизм переживания, выраженного в этой «личной» поэме, переживания, отличного от предшествующих, предреволюционных, сообщающего поэме «Про это» качество социалистической лирики. Самая конечная направленность переживания, воспроизведение характера в революционном развитии, а не зримое правдоподобие «мурла мещанина» прежде всего делают поэму произведением социалистического реализма.

При таком подходе к поэме обнаруживаются те существенные (а не оттеночные только!) перемены, которые претерпел в ней характер между исходным состоянием, когда

Вселенная  
вся  
как будто в бинокле,  
в огромном бинокле (с другой стороны),—

и состоянием в итоге, когда любовь отождествляется с этой вселенной — с «землей» и «миром». Напомним только кульминации, потому что перечисление и описание оттенков заняло бы слишком много места и все равно, конечно, было бы неполным. От непомерно острого ощущения исключительности своего несчастья, когда «весь мир остальной отодвинут куда-то» (вся виртуозно разработанная образность и система сравнений, воспроизводящая самый акт телефонной связи) — к «человеку из за семи лет», к искупителю на мосту:

Забить задумал невский блеск?!  
Ее заменишь?!  
Некем!  
По гроб запомни переплеск,  
плескавший в «Человеке».

Неповторимая исключительность снята. Концы семилетия стянуты, сопоставлены и отождествлены. Итог этой стадии — самая трагически-безысходная точка в развитии переживания: так было и остается, «это» не забывается и никак не преодолевается. Только самоубийство:

До чего ж  
на меня похож! —

сказано по поводу «мальчишки» в непередаваемо грустном («но такая грусть..!») «процыганенном романсе».

Казалось бы, внешне, сюжетно — существенная разница между «Про это» и «Человеком»: там Человек все же сам решился «с этажей в мостовые», здесь увидел только какое-то подобие своей судьбы в смерти комсомольца. Но состояние конечной, предсмертной напряженности в обоих случаях почти идентично: «Семь лет он вот в это же смотрит с моста»<sup>1</sup>.

От самоубийства к искупительству — пусть не магистральный, пусть боковой, но явный путь от минутного эгоизма, вызванного потрясением, к альтруизму, пока в его самом отвлеченно-общем виде. Эта страстность отвлеченного, так сказать «общечеловеческого», гуманизма снова наводит на мысль о Блоке, объективно переключаясь (но только переключаясь!) с ним.

Всплывающий в развитии переживания образ найдорогого человека, образ любимой, — просвечивавший, конечно, постоянно и раньше, но тут возникший настолько до осязаемости отчетливо, что в ряду кошмарных эпизодов разворачивается целая картина посещения ее дома, — рождает один из самых задушевных и горячих вообще у Маяковского монологов-признаний («Но где, любимая, где, моя милая...»), вызывает безоглядный, какой-то абсолютный в своей безграничности гуманистический порыв (явление Человека). В нем — и полная готовность гордого человека стать даже смешным надолго, лет на «двести», если это нужно «всем» («у лет на мосту на презренье, на смех...»), и неумные «в стотысячный» раз призывы к спасению «на каком-то Монмартре» и, наконец, — радость принятия «всей нынчести изгоем» в свою грудь векового запаса злобы и мести со стороны ненавистного «быта», «обыденщины» (в сцене расстрела героя на куполе Ивана Великого).

На исходе второй главы лирическое переживание обретает новое социально-историческое качество и тем самым выступает показателем характера нового человека, носителя коммунистического (в самом точном смысле этого слова) мироощущения.

Быть может, проще всего эту перестройку чувств и общую просветленность эмоционального колорита поэмы

---

<sup>1</sup> Показательно, что самое слово «это», приобретающее в заглавии поэмы и в содержании вполне определенный смысл, здесь означает полную готовность к самоубийству. Известное сближение двух значений.

аргументировать тем, что здесь появляется выразительнейший образ трепещущего по ветру «красного флажка» — «поэтовых ключев», оставшихся после расправы. Действительно, образ этот — не случайный революционный «привесок» к отвлеченно-общечеловеческому содержанию поэмы, не формальная дань только что победившему советскому строю; как бы развивая образ «окровавленного сердца лоскута» из «Облака в штанах», этот «красный флажок» — такой же органически личный для поэта, а в разбираемой поэме он перекликается и с «красношелким огнем» вступления, и с большим государственным красным флагом заключения, чести умереть под которым добывается поэт. Налицо примечательная симметрия. И все же дело не в одном образе, сколь бы удачным и закономерным он ни был; рядом с ним, в следующем же стихе, — открытие:

Да небо  
по-прежнему  
лирикой звездится...

И через этот образ идеально абстрактного, «чистого» оптимизма, готового к более исторически конкретному наполнению<sup>1</sup>, — переход к «Прошению на имя...», в котором несравненно меньше образных «блоковских» туманностей и символов, зато больше открытой взволнованной революционной проповеди и соответствующей широко понятой фразеологии. Поэт сам толкует и умозаключает, что он «не приемлет» и «ненавидит» и за что, он сам прямо, буквально излагает свою оптимистическую веру:

Пусть во что хотите жданья удлинятся —  
вижу ясно,  
ясно до галлюцинаций.  
До того,  
что кажется —  
вот только с этой рифмой развяжись  
и вбежишь  
по строчке  
в изумительную жизнь.

---

<sup>1</sup> Дело именно в этом оптимизме, как закономерном переходном звене в развитии переживания. Поэтому спорно утверждение В. Перцова о том, что воскрешение героя после расстрела — «крупный художественный недостаток поэмы», так как оно будто бы осуществляется «не в силу внутренней логики развития художественного образа» (цитир. книга, стр. 277).

Вряд ли верно было бы полагать, будто последняя часть поэмы — некий толковый *справочник к первым*, сложным, местами темным частям с кажущимися провалами смысла, а предполагаемые переживания ХХХ века — только ключ к запутанным реальным переживаниям ХХ-го<sup>1</sup>. Третья часть — это не прояснение затуманенного смысла первых, а выражение закономерной стадии в развитии характера, возможность которой, конечно, заложена в более ранних стадиях. При взгляде на поэму под бóльшим углом зрения оказывается, что в отношении качества выраженного переживания «Про это» находится посредине между «Человеком» и всем кругом лирических набросков к поэме о пятилетке.

К. Маркс писал, что подлинным и сокровеннейшим смыслом коммунизма как общественного строя (а отсюда — и коммунистического сознания) явится «полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, то есть *человечному*». При этом Маркс особо подчеркнул, что так понимаемый коммунизм окажется равным самому совершенному «гуманизму», именно «завершенному гуманизму», и что только таким образом окажутся разрешенными вечные дотоле антиномии человека и человека, существования и сущности и т. д.<sup>2</sup>

В поэме «Про это» обнаружился перелом к такому «завершенному гуманизму», где безграничная ненависть к «рабьему быту» в самом широком его понимании неотрывно соединена со столь же безграничной верой «в жизнь сию, сей мир...», с неукротимой энергией стремления в «изумительную жизнь». Но это сращение дано не в виде застывшего результата (даже в «Прощении» такая результативность лишь начальная), а в виде процесса.

С точки зрения выражения характера поэма представляет кризисный момент социальной, качественной его

---

<sup>1</sup> Относительно ХХХ века В. О. Перцов очень точно отметил, что «это не календарная мера, а утверждение художественными средствами величия и трудности задачи» (цитир. книга, стр. 275).

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, М. 1956, стр. 588.



переделки, при которой общие черты остаются прежними, лишь закаляются. Здесь переживание является экзаменом для характера, самым трудным экзаменом — испытанием «личным», «этим», поистине огнем и каленым железом.

Создание лирического героя в поэме «Про Это» знаменует не просто большой творческий успех поэта. Оно является показателем того, что в лирике Маяковского, в том числе и самой сложной, некогда особенно противоречивой ее стороне — в «личной», — утверждается метод социалистического реализма. Однако, как мы пытались показать, поэма представляет собою не *парад* победы нового метода и стиля, а самый *бой*, победный, но трудный бой за них. Различные стадии в развитии характера, изменение качества переживания отражают последовательные этапы завоевания нового метода.

Здесь необходимо особо выделить одну важную черту, определяющую эту победу.

Если в эпическом роде, преимущественно в современном романе, история становления и развития характера, являясь чуть ли не определяющим жанровым признаком, служит основной сферой проявления реализма, то в лирике подобная история зачастую не может быть развернута. Очевидное применительно к малым лирическим формам, это относится и к обширным лирическим поэмам.

Однако, как мы видели, «история» все же есть и в «Про Это». Но она является результатом как бы ускоренной съемки: объектом оказывается то, что в эпическом повествовании (каким бы психологизмом и драматизмом оно ни было насыщено) составляет обычно часть, момент, нередко переломный пункт развития характера. То, что в эпическом произведении часто может рассматриваться как пункт, то есть буквально как некая точка (например, так называемая сюжетная кульминация), в лирике само по себе является *процессом* с своими собственными «завязками», «кульминациями» и «развязками».

Широко и щедро написанная поэма отражает важнейший «момент» в революционном развитии характера, — по существу, как сказано выше, момент его крутого изменения, точку качественного перелома. Этот момент в жизни, подготовленный и обусловленный предшествующим состоянием, сам в свою очередь стремится тут

же «разрешиться» в качественно иное и относительно устойчивое состояние, как в свое следствие. Лирическая же поэма рассматривает эту точку как некую протяженность, с разной окраской разных ее звеньев. Создается иллюзия эпической сюжетности. Но конечное звено не дает здесь ощущения устойчивости, потому что в общей эволюции характера оно далеко не конечное.

В такой относительной неустойчивости отражена известная романтическая неудовлетворенность, характеризующая сложное переживание в поэме, даже в третьей ее части. И новое, революционно-коммунистическое качество этого переживания и способа его воссоздания сказывается не только в заключительных декларациях поэмы, а и в этой специфической неудовлетворенности. В чем ее особенности?

С некоторых пор у нас встречаются суждения об «эпизации» лирики как характерной черте социалистической поэзии<sup>1</sup>, причем понимается эта «эпизация» по-разному. Иногда представляют ее в особом, метафорическом смысле, как значительное расширение охвата лирикой явлений жизни, а отсюда — расширение сферы переживаний, как дальнейшую дифференциацию сферы чувства. Всякое расширение и различие при прочих равных условиях является показателем развития искусства, его совершенствования, но еще не приближает лирику к собственно эпосу. И все же не следует просто сбрасывать со счетов самую постановку вопроса об «эпизации» лирического выражения, поскольку она продиктована стремлением определить качественное отличие лиризма социалистической современности.

Не следует потому, что в основе здесь лежит правильное, хотя и чересчур общее наблюдение: советская лирика (как и демократическая классика, ее предшественница) в лучших своих образцах воспроизводит переживание непременно лично для поэта значительное, но вызванное и оплодотворенное общенародными чаяниями и задачами. В отличие от условий, в которых создава-

---

<sup>1</sup> Как на один из ранних примеров укажу на статью И. Гринберга «К проблеме социалистической лирики» (сб. «Борьба за стиль», Л. 1934). См. также ответы на нее: Л. И. Тимофеев, Лирика и эпос («Лит. газета», 1934, № 131) и А. Гурштейн, Лирика и социализм (А. Гурштейн, Проблемы социалистического реализма, «Сов. писатель», М. 1941).

лась гуманистическая лирика прошлого, эти задачи теперь научно осознаны самим обществом и осуществляются целеустремленно. Отсюда рождается тот дух исторической сознательности и уверенности в правоте данного развития, которого не знало искусство прошлого и который явился завоеванием наших дней.

Ясно осознанные, отчетливо встающие перед мысленным взором художника-лирика результаты нашего развития, то есть, говоря словами молодого Маркса, «возвращения человека к самому себе», являются той колоссальной мерой, которая «прикладывается» к переживаниям, с тем чтобы оценить их, возвысить лучшие из них. А так как общие задачи народа — строителя коммунизма — оптимальны и движение вперед беспредельно, прилагаемый «масштаб» представляется *всегда крупнее*<sup>1</sup> измеряемого чувства, конкретное данное переживание нередко кажется поэтому мельче, бледнее, а его лирический герой — во многом несовершенным. Отсюда в эстетическом плане — лирическая неудовлетворенность, *неконечность* отраженного состояния, отсюда чуждость лучших советских лирических произведений, в том числе и самых оптимистических, настроениям апофеоза. Такой самокритичностью отмечен и финал «Про это» при всей светлой и торжественной вере в «изумительную жизнь»: поэт (и его герой) не требует, а просит права на такую жизнь в «коммунистическом далеке».

Благородное гражданское самонедовольство лирического героя — одна из наиболее высоких традиций русской классической поэзии. Среди многих великих имен, освящающих ее, назовем Лермонтова и Некрасова. При всех полярных различиях эпох и условий, в которых эта неудовлетворенность собою выражалась у названных классиков и у Маяковского, в ней много субъективно сходного: помимо повышенного чувства личной ответственности перед народом и предельной искренности, в обоих случаях звучит пропаганда идеала, недостижимого и очень отвлеченного у Лермонтова, более отчетливого, но тоже утопического у певца трудового народа Некрасова и определенно коммунистического у Маяковского. Во всех этих случаях идеал поэта не воспроизводится непосредственно, но *необходимо подразумевается* как

---

<sup>1</sup> Вспомним у Маяковского: «Я себя под Лениным чищу...»

антитеза некоторой недостаточности лирического героя, глубоко осознанной поэтом: можно представить себе, как прекрасен идеал нового общества, если даже герой «Про это» сомневается в бесспорности своего права быть полноценным гражданином коммунистического завтра!

Выражение характера в поэме «Про это» означало не только максимальное освоение, но и преодоление, изживание «блоковской» тенденции. В знаменитом некрологе<sup>1</sup>, после слов об «обвораживающих» строках Блока, о значении его труда в возведении «фундамента» новой поэзии, Маяковский отмечает, что «тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее (революции) тяжелые, реальнейшие, грубейшие образы». Маяковский заканчивает это рассуждение прямым и очень резким итогом: он утверждает, что в «поэме «Двенадцать» Блок надорвался»<sup>2</sup>.

Эту мысль, очень ответственную и важную, надо правильно понять. Идейное и художественное, шире — общекультурное значение народно-революционной поэмы Блока Маяковский ни в коей мере не ставит под сомнение: он говорит о «честном и восторженном» отношении Блока «к нашей великой революции», сказавшемся и в «знаменитой, переведенной на многие языки поэме». Но бесспорно, великое произведение — лебединая песнь художника, которому не было дано, однако, перейти на иной путь. Применительно к нашей задаче это утверждение можно конкретизировать так: в «блоковской» системе оказалось в дальнейшем невозможно выразить новый характер и новую проблематику, поскольку они требовали и новых приемов выражения.

Давно и широко известны различия в социально-политической и общеидейной основе тех характеров, которые лирически воссозданы в одном случае Блоком, в другом — Маяковским. Однако, хотя и разными путями и с *разным успехом*, и тот и другой шли от индивидуализма к демократизму. При всех коренных различиях демократизма позднего Блока и автора набросков к поэме о пятилетке, самый факт демократичности одинаково несомненен в обоих случаях.

---

<sup>1</sup> «Умер Александр Блок». — В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 31.

<sup>2</sup> Там же.

Блок в третьей книге стихов (не говоря уже о «Двенадцати») решительно, а иногда прямо очертя голову (цикл «Родина») погружается в мир народных, массовых переживаний и интересов. Недаром одним из таких по-некрасовски демократичных лирических раздумий («На железной дороге») Л. И. Тимофеев начинает ту часть своей книги о Блоке, где говорит о созвучности лиры поэта нашему социалистическому гуманизму.

Но при всей своей решительности это погружение «души», «по необходимости уединенной», в мир происходит с сохранением в неприкосновенности своего собственного, особого мира, своей духовной «атмосферы», ее «давления», «температуры» и проч. Вторжение в толщи народных чувств и представлений не снимает его созерцательного по существу характера, не нарушает позиции *наблюдателя* — пусть самого отзывчивого, чуткого, страдающего, но наблюдателя!..

Известным символом этой позиции из разобранных стихов может служить «Поздней осенью из гавани...». Еще красноречивее и однозначнее говорят об этом многие записи из дневников поэта. Вот, например: «Сегодня днем — книги у букиниста (большой французский словарь истории и географии и Аполлодор). Вечерние прогулки (возобновляющиеся, давно не испытанные) по мрачным местам, где хулиганы бьют фонари, пристаёт щенок, тусклые окна с занавесочками. Девочка идет, точно лошадь тяжело дышит: очевидно, чахотка: она давится от глухого кашля, через несколько шагов наклоняется...

Страшный мир»<sup>1</sup>.

Вот так тесно, рядом: увлекательные странствия библиофила по букинистам, Аполлодор (очевидно, Аполлодор Афинский, автор «Библиотеки») — и зараженные трущобы, ужас нищеты. То Блок не без вызова утверждает, что «хулиганы, бьющие фонари и друг друга, пьяный в трамвае, какие-то муж и жена на Большом проспекте» и т. д. — лишь «так называемые скандалы, а по существу — настоящие проявления жизни, случайно вышедшие на улицу»<sup>2</sup>, то места не может найти себе,

---

<sup>1</sup> Дневник Ал. Блока (1911—1913), «Изд-во писателей в Ленинграде», 1928, стр. 84.

<sup>2</sup> Там же, стр. 85.

нервно размышляет о «желтой опасности» и проч., вспоминая о непочтительном плебейском хохоте в спину ему — «артисту» и эстету<sup>1</sup>. Л. И. Тимофеев в своей книге воспроизводит из записной книжки поэта другой убедительный пример того же противоречия, на сей раз осмысленный и оцененный самим Блоком<sup>2</sup>, и подобных примеров можно найти немало.

Лирик Блок неоднократно превозносит «исповеднический» характер искусства, он раскрывает душу навстречу каждой отзывающейся душе, позднее все чаще выносит свое на люди, но сам все встречные потоки жизни принимает не только с большим разбором, но и с большим сопротивлением и основательно их деформируя. О подобной, так сказать, «полупроводимости» лирического выражения у Блока никак нельзя забывать, справедливо восхищаясь таким его заявлением: «Писатель — обреченный, он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно». Ибо непосредственно вслед за словами: «народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже не крупного писателя», поэт не без горечи констатирует: «И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицей...»<sup>3</sup>

Ранее Блок формулирует эту мысль прямо применительно к лирике и еще категоричнее: «Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят и берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда»<sup>4</sup>.

Для сравнения спрашивается из «Облака в штанах»:

...Вам я  
душу вытащу,  
растопчу,  
чтоб большая!—  
и окровавленную дам как знамя.

Дореволюционное заверение Маяковского многократно и убедительно подтверждено позднее. Но, в отличие от Блока, здесь акцент не на обреченности лирической

<sup>1</sup> Дневник Ал. Блока (1911—1913), «Изд-во писателей в Ленинграде», 1928, стр. 38, 39 и сл.

<sup>2</sup> Записные книжки Ал. Блока, «Прибой», Л. 1930, стр. 140—141.

<sup>3</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. XII, М. 1936, стр. 24.

<sup>4</sup> Т а м ж е, т. X, Л. 1935, стр. 63.

самоотдачи, хотя благородная жертвенность присутствует в «Облаке», как и у Блока.

Вряд ли надо подробно объяснять, что «растоптывание» души у социалистического поэта вовсе не означает какого-то равнодушия в лирическом отзыве на течение жизни, что сама душа поэта и переживания его лирического героя не становятся при этом торным шляхом или неким странноприимным домом.

Выше было замечено, что даже то свойство характера, которое обычно обозначается словом «разорванность», казалось бы роднящее героев лирики Блока и романтических поэтов Маяковского, а потому и требующее принципиально сходных систем выражения, происходило, однако, от разных корней. Разбор поэмы «Про это» позволяет утвердиться в таком решении.

На первый взгляд, различие здесь в том, что в одном случае (Блок) разорванность безысходная, в другом — временная, как форма роста, с тенденцией к преодолению и т. д., что мы и старались показать. Отличие, конечно, слишком общее, однако именно эта сторона характера непосредственно определяет художественную систему его выражения. Вместе с тем в этой разорванности заключено конкретно-историческое своеобразие качества, идейно-классовая сущность переживаний. Она не определяет прямо системы выражения, но сквозит в каждом словесно закрепленном отношении к себе, к «ней», к миру, к «мирозданию».

Поэтому у Блока единство выражения и выражаемого дает ощущение не только художественной силы, но и художественной гармонии (хотя сам по себе характер далек от гармоничности!). Общедемократическая позиция, обреченная в условиях революционной ситуации на постоянные колебания между буржуазным консерватизмом, абстрактным гуманизмом и пролетарской революционностью, в том неустойчивом равновесии, как она определилась у Блока<sup>1</sup>, была адекватна (конгениальна) его системе выражения.

Диалектика единства выражения и выражаемого у Маяковского состояла в том, что, с одной стороны, «разорванность» характера требовала «блоковских» средств,

---

<sup>1</sup> Речь идет об объективном существе позиции, а не об отношении Блока к социалистической революции и советской власти.

а с другой стороны, эти средства были уже с самого начала узки для выражения мыслей и чувств героя, лирически отражавшего характер пролетарского поэта-революционера, по-большевистски относящегося к жизни, к людям.

Поэтому даже относительной гармонии, устойчивости художественной системы в то время у Маяковского быть не могло, поэтому «громеда любовь» прорывала тесные поэтические ткани дореволюционного образца, создавая ощущение хаоса, в котором рождается новое художественное открытие лирического образа человека. Так из хаоса «Облака» и «Человека» с их во многом отвлеченным гуманизмом родился герой «Про это».

Активное самоутверждение не только пронизывает всю лирику раннего Маяковского, но широко проявляется и в пореволюционные годы. Как мы видели на примере поэмы «Про это», такое самоутверждение на ранних стадиях отличается двумя важнейшими чертами.

Во-первых, уже в нем решительно преодолевается романтический индивидуализм, который при всей своей гуманистической настроенности (мотивы искупительства и проч.) был все же индивидуализмом, с повышенной верой в исключительность своих переживаний. Это преодоление явилось здоровой основой для победы метода социалистического реализма в «Про это».

Во-вторых, это самоутверждение сразу же не ограничилось узко «личной» сферой. Точнее — сама сфера «личного» *всегда*, с самых первых шагов в литературе была для Маяковского значительно шире привычных границ этого понятия. С другой стороны, лирика Маяковского до последних дней была «личной», интимность отдельных граней переживания в «Во весь голос» так же несомненна, как, например, в послании «Вместо письма». Но Маяковский раздвинул рамки «интимности», сделав своим глубоко личным, заветным революционные переживания, гражданские чувства своей современности.

Поэтому деление лирики, условно называя, на «гражданскую» и «личную», всегда несколько искусственное, если перед нами большой поэт, применительно к Маяковскому оказывается почти бессмысленным: у него все в лирическом переживании героя личное — и любовная мольба о близости в «Облаке», и апофеоз героизму народа в «Хорошо!», и непереносимая тяжесть горя в поэме



на смерть вождя. В последнем случае мотив горя пропитывает каждый лирический образ:

Телеграф  
охрип  
от траурного гуда.  
Слезы снега  
с флажных  
покрасневших век...

И «общие слезы из глаз» сливают героя со всем миром в едином всеохватном чувстве:

Сквозь мильоны глаз  
и у меня  
сквозь оба  
лишь сосульки слез,  
примерзшие  
к щекам...

Вполне закономерно было то, что во вторую половину творчества лирический герой Маяковского, сохраняя лучшие черты прежних лет, развивает новые, которые обнаруживают тяготение к иным традициям классического наследия.

Для представления о размахе эволюции лирического стиля Маяковского в связи с завоеванием нового метода показательно сравнить два его лирических признания, когда одна из вещей создана до революции, а вторая — десяток лет спустя, например «Лиличка!» и отрывки из второго вступления в поэму о пятилетке.

Правда, тут возникает дополнительная трудность: ведь здесь не только лирическое состояние изменилось в связи с возмужанием характера, но и самое отношение лирического героя к «ней» стало другим. Отношение мужчины к женщине, когда он, «исступленный», руки ее гладит, когда

Кроме любви твоей  
мне  
нету солнца... («Лиличка!») —

это начало той драмы, известный итог которой запечатлен во всемирно известных строках:

С тобой  
мы в расчете.  
И не к чему перечень  
взаимных болей,  
бед  
и обид («Уже второй...»).



ском произведении, даже самом богатом. Что же касается коротеньких отрывков из вступления к большой поэме, отрывков всего на несколько стихов, то к ним можно адресовать только самые скромные ожидания. Тем более показательно, если и в кратчайших фрагментах мелькнет хотя бы очень общий контур новизны характера. Обратимся к этим фрагментам.

Отошедший, как сказано в другом стихотворении этого же времени («Разговор с товарищем Лениным»), «грудою дел, суматохой явлений», день оставил усталость; эта усталость окрасила интонацию лирической исповеди отрывков из вступления, сделала ее умеренной по темпу, «матовой» по звучанию, немножко подавленной по настроению. Но глубокой ночью, перед лицом всего притихшего за окном мира, с души сходит все мелкое, суетное. И в этом «минорном» состоянии характер обнаруживает свою исключительную гармоничность и цельность, невысказанные у лирического героя «Вместо письма».

Эта гармоничность настолько ощутима, что два отрывка, в первом полном собрании сочинений поэта<sup>1</sup> нумерованные как 2-й и 3-й, а во втором<sup>2</sup> — как 5-й и 4-й, взятые из разных тетрадок и, возможно, написанные не одновременно, могут составить цельное четырехстрочное стихотворение. Трагический итог утлой лодки любви, «разбившейся о быт», итог, заявленный во второй строфе, не контрастирует с величественным зрелищем ночного мира, показанным в первой и третьей, а невеселые думы о «расчете» не контрастируют с каким-то «пантеистическим» восторгом слияния с необъятным и вечным миром. Ошибочно поэтому, к слову сказать, чтение, при котором третья строфа произносится как-то особенно пафосно и выпендренно, в отличие от остальных, «буднично»-личных: лирический фрагмент не расслаивается здесь на два таких элемента<sup>3</sup>, поскольку обе образные цепи служат выражению *единого* и цельного переживания характера.

Призыв оставить «перечень взаимных болей, бед и обид» есть не только частное следствие частного вывода

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 10, ГИХЛ, М. 1935, стр. 215—216.

<sup>2</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 10, ГИХЛ, М. 1941, стр. 188—189.

<sup>3</sup> На цельность словесно-образного состава этого фрагмента наметнул Б. Сарнов («Октябрь», 1953, № 7, стр. 178).

о «расчете», но и результат высокого, ответственного сознания своей (и собственной, и «ее», и всякого другого человека нового мира) роли в «веках, истории и мироздании». Это не умиротворенность, вроде: «...И стоило жить, и работать стоило...», где оптимизм основан более на предчувствии, нежели вытекает из непосредственного факта, положенного в основу стихотворения. Это, наконец, не традиционный в романтической поэзии уход измученного жизнью человека в нерукотворную природу. Это,— если говорить общими словами, поскольку данное произведение уполномочивает только на такую общность,— зрелая ясность взгляда на жизнь, конечный устойчивый оптимизм<sup>1</sup> которого отличается от досоциалистического романтического оптимизма именно зрелостью, *цельностью* принятия жизни; с другой стороны, самая эта зрелость свободна от скептицизма.

Таким образом, новое качество характера дало о себе знать даже в рассмотренных кратких набросках. Его можно ощутить не в том, что «чувство», «порожденное несчастьем», будто бы «переплавляется» в «общественную активность», как пишет В. Бакинский в уже упоминавшейся книге (стр. 150), а в ясном отношении к жизни, доверчивом, но вместе с тем и осознанно утверждающем.

Повторяю, зафиксированная черта — достоинство слишком общее, хотя и показательное. Стилистический анализ данных отрывков вряд ли поможет прийти к более конкретным содержательным выводам: здесь известная произвольность интерпретации, всегда в какой-то мере неизбежная, была бы особенно несносна из-за отрывочности образного контекста, из-за неотстоявшейся еще формы. Однако и без специального поэтико-лингвистического разбора можно заметить однородность выразительной функции и замедляющих вводных «должно быть», «как говорят», всегда вносящих оттенок зрелой умудренности суждений, и категорического «с тобой мы в расчете», и обращения «ты посмотри» — этого простейшего «модуса перехода» от внешне, казалось бы, чисто

---

<sup>1</sup> Для его утверждения едва ли надо ревизовать установившееся расположение отрывков, опасаясь, что при нем «развитие темы лирического вступления идет от неуверенности до осознания крушения любви», как это делает А. Андреев в статье о «Во весь голос» («Звезда», 1952, № 4, стр. 139).

«личного» к «космическому». Лирическая однородность почти всех средств в их выразительной направленности снова напоминает о «блоковской» традиции. Но это только напоминание, так как характер изменился и лирический герой эту традицию намного перерос.

В конце концов собственно выразительная направленность почти всех средств здесь — уже некоторая натяжка: речь идет, в сущности, не о ней. И не вообще об образцовом органическом единстве всего художественного организма, воссоздающего переживание, так как это свойство всех наивысших достижений художественности. В рассмотренных набросках Маяковского обнаруживается предельная ясность лирического образа мысли, напоминающая, быть может, о лучших лирических стихах позднего Блока, но восходящая к традиции гораздо более широкой и для *всей* русской поэзии *классической*.

Представляется правоммерным поставить вопрос о пушкинской традиции в реалистической лирике Маяковского последних лет. Только что рассмотренные фрагменты при всей своей лаконичности тоже указывают на нее. Именно не от Баратынского (хотя строки о «расчете» несравненно больше напоминают его единственное в своем роде суровое «Признание», чем, например, насмешливое пушкинское «Кокетке»), не от Тютчева (хотя здесь есть и звездная бездна, и все ночное мирозданье) тянется здесь нить, а от того эмоционально богатого и гармоничного мироощущения, которое мы справедливо привыкли связывать с именем Пушкина.

Расстояние между Пушкиным и Маяковским громадно: за сто лет развития жизни и литературы неузнаваемо изменился характер и формы его выражения. Поэтому регистрация отдельных тематических или формальных совпадений, всегда недостаточно доказательная при разговоре о традициях, здесь в особенности мало в чем может убедить. Поэтому простая постановка рядом, например, двух поэтических завещаний — стихотворения Пушкина о памятнике и вступления «Во весь голос» Маяковского (что уже делалось) недостаточна, а сравнение требует для своего обоснования мотивировок более содержательных, чем только указание на тематическое сходство. Видимо, основа здесь в том родстве зрелой гармоничности взгляда на жизнь, которое бросается в

глаза при сопоставлении лирики последних лет Пушкина и Маяковского. О ней было сказано выше применительно к наброскам вступления в поэму. Именно эта внутренняя близость и требовала аналогичных принципов лирической реализации.

Двадцать пятой лицейской годовщине — последней для Пушкина — поэт посвятил одно из лучших традиционных посланий. В нем он как-то особенно спокойно и ясно обозначил перемену:

Теперь не то: разгульный праздник наш  
С приходом лет, как мы, перебесился...

На этом «разгульном празднике» жизни поэт не только «присмирел, утих, остепенился», как сказано дальше. Даже не обращаясь к другому материалу, по одним лирическим стихам последних лет можно показать, как условно должно быть понято признание Пушкина, что он «утих». В одной из самых «элегических» пушкинских элегий это оговорено лучше, чем может сделать любой истолкователь:

Но, как вино — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.

Нетрудно понять и показать, что «утихнуть» и «присмиреть» для Пушкина значило нечто гораздо более высокое и почетное, чем просто согнуться под бременем годов и пережитого. Вслед за словами:

Прошли года чредою незаметной,  
И как они переменили нас! —

следует уточнение:

Недаром — нет! — промчалась четверть века!

Действительно, расставание с «беспечным невежеством» юности, со «всеми ее затеями» сопровождалось и, главное, вызывалось ростом жизненного опыта, причем не только «житейского», но жизненного в широком смысле слова, то есть углублением и зрелой устойчивостью воззрений на жизнь, определенностью чувств, общей мудростью мироощущения. Быть может, нигде эта светлая умудренность, эта человеческая неэгоистическая широта принятия многоголосого «шума жизни» (которые

давно уже называют «пушкинскими» почти в определенном, *типологическом* смысле слова!) не проявляются столь красноречиво, как в элегиях.

Мотивы угасания, убывания сил, приближения конца звучат в поздней лирике Пушкина достаточно внятно и все чаще, но звучание их, как известно, очень специфично. Дело не только в прямых оптимистических заверениях и призывах, вроде популярнейшего: «И пусть у гробового входа...» или:

Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Ведь в конце концов верой в то, что «мне будут наслажденья меж горестей, забот и треволенья», еще не доказывается, так сказать, полное бескорыстие любви к жизни, оно само требует аргументов. Более показательно, что и в самых безотрадных лирических признаниях, в самых «мрачных пропастях» отчаяния, будь то, например, среди «надрывающих сердце» дорожных зимних грез в «Бесах» или при одиноком посещении заветных трех сосен («...Вновь я посетил...») — переживание нигде не поработает пушкинского лирического героя настолько, чтобы заслонить от него весь остальной мир, сделать его хотя бы на какое-то время невосприимчивым к сигналам этого мира, глухим и слепым к ним.

Это проявляется даже в «Бесах», где так завораживают сцены бесовского карнавала «в мутной месяца игре»: кинематографическое мельканье отдельных картин, будучи сдержано в замедленном восприятии, обнаружит явное просветление движущегося переживания, как только оно соприкасается с образами окружающей жизни, как только оно преодолевает замкнутость в себе, как только оно перестает довлеть себе. Если бы не рамки статьи, можно было бы подробно сопоставить два ряда образов в «Бесах»: реальных, жизненных, «просветляющих» переживание и имеющих в *лирическом* произведении относительную самооценку, — и призрачных, мертвящих, оцепенелое кружение которых в «мутной ночи», в «снеге летучем» служит только выразительным целям, то есть нагнетанию жуткого чувства одиночества.

«...Вновь я посетил...» в этом смысле проще, однозначнее, на этом примере неизбывная любовь к жизни во всей

полноте ее проявлений может быть доказана, конечно, гораздо легче. Та «светлость» «печали», с образом которой Пушкин нас прямо познакомил еще в одном из стихотворений 1829 года, становится нормой в его элегической лирике последних лет. Отсвет мудрой «печали» лежит и на образе «одичалого коня» в глубоко трагическом произведении, и на крошечном, каком-то солнечном наброске последних дней о «невольном чижике», что

Зерно клюет, и брызжет воду,  
И песнью тешится живой.

Расширение у пушкинского лирического героя сферы отъезда на жизнь, включая и «жизни мышью беготню» (отсюда — исключительная многогранность и многообразность его переживаний и т. п.), вовсе не означали, с одной стороны, какой бы то ни было апологии поэтом и его героем современного строя жизни, а с другой — какой бы то ни было «неустойчивости» лирической позиции автора, коль скоро он так органически мог перевоплощаться в самые разные переживания.

Что касается первой, то во многих исследованиях уже показано, как видимое на поверхности «утихание», «остепенение» поэта оказывались на деле прогрессивным изживанием многих сословно-классовых предрассудков, все более тесным сближением с жизнью и интересами народными, сближением, сказывающимся во всем — от утверждения правоты великих массовых движений до крылатого изречения о языке «московских просвирен». И то и другое — и посильное преодоление исторической ограниченности и приближение к народу — порождали трудно определимую особенность пушкинского творчества, главным образом в последние годы, которую можно очень приблизительно обозначить как стремление к неприязательности, *простоте*, как отвращение ко всяческой позе, к любому украшательству, о чем постоянно напоминает и классический лаконизм прозы 30-х годов, и чеканный образно-ритмический строй «Медного всадника», и античная элегантность диалога в «Каменном госте», и строгость передачи чувств в лирике.

Если все это ввиду разработанности вопроса достаточно только напомнить, то необыкновенная широта лирического «перевоплощения», показанная поздним Пушкиным, требует хотя бы краткого пояснения.



На примере лирики Пушкина последних лет, быть может, ярче, чем где бы то ни было, обнаруживается та особенность лирической типизации характера, которая была подчеркнута в самом начале статьи как нерасторжимое единство субъективности и объективации в лирическом выражении. Мы нигде не можем представить себе лирического героя независимым от неповторимо личного опыта Пушкина, от «мучительного счастья» его любви к жене-«смиренице», от его личных дружеских привязанностей, от философски значительного, до сих пор захватывающего глубиной ума взгляда на вещи, который раскрыт и в исторических разысканиях, и в публицистике «Современника», и в дневниках, и в письмах.

Причина тому не только в «магнетическом» действии личности (даже самого имени) гениальнейшего нашего поэта, а прежде всего в исключительной ее *характерности*, ее «репрезентативности», применяя выражение Энгельса, для жизни и условий своего времени. Пушкин — не только величайший русский поэт *всех* эпох, но и, может быть, наиболее чудесный представитель лучших черт русского национального характера *своей* эпохи, наиболее чуждый кастовой изоляции и духовной ограниченности.

Поэтому когда Пушкин лирически отражал современную ему действительность, объективация переживания состояла в значительной мере в том, что бесконечно богатый и многогранный его характер «отчуждал» себя поэтически в разных образах лирического героя. При этом образ, несущий в сердцевине частицу пушкинской души, какую-то грань его характера, не ограничивался только сохранением этого личного, а сообщал ему дальнейшее развитие в соответствии с переживаниями передовых людей современности, превращая его в ведущую, определяющую черту лирического героя, в котором тем самым объективировался воссоздаваемый характер.

Иногда лирическое начало всецело покрывается личным переживанием поэта, не только отвечая при этом требованию типичности, но становясь с годами, благодаря широко известной биографии поэта, еще действеннее и еще более общезначимым — например, «Когда в объятия мои...», где «общечеловеческий смысл» переживания не проигрывает от повышенной «автобиографичности», интимности признания.

Иногда образы лирического героя, возникающие в разных лирических произведениях Пушкина (например, в сонете «Поэту» и в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...»), не только не совпадают, но словно бы исключают друг друга. Нередко еще встречаются объяснения этого противоречия, основанные на очень однозначном и категорическом толковании слов «чернь» и «толпа» (при которых не замечается, что в первой же строке сонета речь идет о «любви народной»). Но эти объяснения помогают мало, равно как и попытки найти отгадку указанного противоречия только в эволюции отношения поэта к своему общественному назначению, при которых упускается из внимания, что даже на сравнительно небольшом отрезке творческого пути «эволюция» получается слишком капризной, извилистой (ср., например, зрелые суждения в ряду: «Пророк» — «Поэт» — «Друзьям» — «Поэт и толпа» — «Поэту» — «Памятник»).

В таком объяснении есть своя доля правды. Нужно учесть, что в каждом из взятых для примера случаев типизируются *разные тенденции* характера в отношении проблемы: поэт и народ. Эти тенденции, сосуществующие в многостороннем богатстве характера, в первом случае — в сонете — представлены одной, заостренной и доведенной до крайности, а во втором (в «Памятнике») — в сложном, неразложимом единстве, где мысль: «ты сам свой высший суд», которая главенствовала в стихотворении «Поэту», не только утрачивает свою исключительность, но еще и очень заметно трансформируется («Хвалу и клевету приемли равнодушно...»).

Упомянув о *сложности* характера, воссозданного в реалистической лирике Пушкина, надо поставить на этом акцент, чтобы популярные и правильные суждения о пушкинской ясности и простоте (ставшие уже давно общим местом) не вносили недоразумения: речь, как видно, идет о разных явлениях — о сложном многостороннем строе переживаний и о высшей простоте форм его воссоздания.

Любопытно, что в пору самых жарких боев за и против классики Маяковский, при всех своих продолжающихся полемических преувеличениях на этот счет<sup>1</sup>, особо подчеркивает эту сложность Пушкина — «револю-

---

<sup>1</sup> См., например, статью «Вас не понимают рабочие и крестьяне».

ционера для своего времени» и «Пушкина-бабника, весельчака, гуляки...». Определяя Пушкина как «наиболее замечательнейшего за все время существования России поэта и поэта с замечательной биографией», Маяковский тут же вносит важное уточнение: «то есть человека очень сложного»<sup>1</sup>.

Понятие сложности характера вообще не является для размышлений Маяковского об искусстве чем-то случайным. В трактате «Как делать стихи» Маяковский оправдывает свои графические новшества тем, что «наша обычная пунктуация... чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение»<sup>2</sup>.

Сама по себе переключка Маяковского с Пушкиным в столь общо названной «сложности» вряд ли могла бы вести за собою важные выводы. Но эти суждения окажутся связанными гораздо необходимее, если вспомнить слова Маяковского о Пушкине, иногда цитируемые просто как похвала: за несколько недель до знаменитого «Юбилейного» Маяковский призвал «тысячи раз» обращаться к Пушкину, чтобы учиться у него «максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и *верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли*. Этого ни в одном произведении в кругу современных авторов нет»<sup>3</sup>. Подчеркнутые слова объясняют, что для Маяковского особенно поучительно в пушкинском наследии. «Чувствуемая мысль» — это содержание лирического произведения, «верная формулировка» ее — это адекватность выражения выражаемому.

При таком требовании адекватности обращение Маяковского именно к пушкинским принципам лирического раскрытия характера могло состояться лишь в том случае, если воссоздаваемый им общий облик характера в чем-либо соответствовал пушкинскому, причем в меру этого соответствия. Одной из главных черт сходства и была устойчивая сложность, то есть многосторонность характера, и тот общий жизнелюбивый, утверждающий

<sup>1</sup> Выступление на диспуте «Политика Совкино». — В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 242.

<sup>2</sup> Там же, стр. 152.

<sup>3</sup> Там же, стр. 74 (курсив мой. — В. С.).

склад мироощущения, который сказался, как видели, в отрывках из второго вступления в поэму о пятилетке.

Путь Маяковского-лирика от романтического самоутверждения к реалистическому утверждению «жизни сей» — это действительно аналогия пушкинскому пути со всеми поправками на время и обстоятельства.

Значительность таких «поправок» вряд ли требует пояснений. Здесь нет возможности хотя бы бегло разобрать проблему народности Пушкина и Маяковского, потому что даже при беглом обзоре предполагается специальное рассмотрение исторического развития самого понятия «народ», а тем более понятий «жизнь», «жизнелюбие» и проч. Изменение социальной и классовой основы таких понятий должно постоянно быть в виду любого, самого частного исследования, где говорится о народе, жизни и т. д. При этом представляется возможным не оговаривать специально таких общеизвестных различий, когда дается (как это имеет место в данном случае) сопоставление общих принципов и особенностей художественного воссоздания характеров у двух великих лириков разных эпох.

Могут показаться странными, во всяком случае неожиданными, поиски «пушкинского» начала в лирическом «Разговоре с товарищем Лениным», где тематическое родство исключается сразу, а с ним и возможность отдельных совпадений в этом плане. Однако речь идет о характере лирического героя, о самой направленности переживания и об общем принципе его воссоздания.

Стихотворение создано раньше отрывков ко второму вступлению, но переживание — и общая его эмоциональная подоснова, и данное образное выражение — есть определенное углубление и конкретизация существа того лирического состояния, которое позже отразилось в «Уже второй...». Та же обстановка «отошедшего», «стемневшего» рабочего дня, та же негромкая торжественность минуты подведения итога, которая сродни обстановке вечерней зари и поверки в войсках, когда в подтянутости ощущаешь и спокойную, чуточку горделивую уверенность в исполнении своего долга, и утомленную тишину. Но если в отрывках эта вечерняя торжественность настроения находила исход несколько отвлеченно, адресовалась космосу («в такие вот часы встаешь и говоришь...»), то в «Раз-

говоре» при прямом даже словесном сходстве («Я встал со стула, радостью высвечен...») — строгое, точное по-военному («хочется... рапортовать!») и задушевно-интимное обращение великого гражданина к великому вождю:

Товарищ Ленин,  
я вам докладываю  
не по службе,  
а по душе...

Пребывание с собеседником наедине, когда «день отошел», всегда способствует наибольшей искренности признания, а здесь в мысленном разговоре с портретом Ленина эта искренность абсолютна: поэт исповедуется (каким бы странным ни казалось здесь это слово) перед лицом самого для него дорогого, самого образцово-высокого, — перед памятью человека, олицетворяющего *идеал служения революции*.

А именно в то время, в самые последние месяцы жизни, вопрос о своей личной роли как пролетарского поэта в деле революционной перестройки жизни приобрел для Маяковского до крайности болезненную остроту. Величайшему пролетарскому поэту приходилось отбиваться против нападков ревнителей «чистоты» пролетарской культуры, а также просто всякого рода недоброжелателей, приходилось доказывать, что он — революционный поэт, а не какой-нибудь «примазавшийся». Примеры тому бесчисленны. Можно себе, скажем, представить, с каким горьким чувством поэт поправлял председателя первой конференции пролетарских писателей, представившего его делегатам как «гостя», чего ему стоило утверждение, что пролетарский по происхождению писатель «в тысячу раз более понятен и несомненно в порядке политическом в десять раз полезнее», чем он<sup>1</sup> и т. п.

За несколько недель до «Разговора» В. Полонским и Д. Тальниковым были совершены грубые нападки на Маяковского как раз якобы за политическую его бесполезность. И Маяковский снова требует «подчинить всю... литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося комму-

---

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр., соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 341, 344.

низма»<sup>1</sup>, а в соответствии с этим — пересмотреть устоявшуюся табель «социальной значимости» современных писателей, поскольку «линия литературных наименований с линией литературного существа не совпадает»<sup>2</sup>. В дни написания «Разговора» рассерженный поэт публично и резко заявляет в одном выступлении и повторяет в следующем: «Я считаю себя пролетарским поэтом, а пролетарских поэтов ВАППа — себе попутчиками. И сегодня на этой формуле я настаиваю»<sup>3</sup>.

Уже приведенное могло бы служить вполне достаточной и уважительной мотивировкой того, чтобы в мысленном разговоре именно с Лениным, который семь лет назад одобрил направление поэтической деятельности Маяковского как раз «насчет политики»<sup>4</sup>, излить свою большую обиду на незаслуженные нападки, на несправедливое отношение. Иначе говоря, личная горечь в этом случае сама по себе была явлением достаточно общественно и политически важным, чтобы стать фактом гражданской поэзии. И все-таки Маяковский этого не делает!

Лирическое обобщение обретает иной уклон, личная заинтересованность, горячность исповеди находят себя прежде всего в утверждении правоты ленинской партийной и хозяйственной политики, всей грандиозной, на ее основе разворачивающейся «работы адовой», при которой все издержки, неполадки, бюрократические выверты оказываются только «рядом» и не на уровне зловещих и неотвратимых бедствий, а просто в качестве «разной дряни и ерунды». Маяковский при этом чужд идиллических представлений о слабости врага, и вслед за заверением:

Мы их

всех,

конечно, скрутим,—

поэт добавляет:

но всех

скрутить

ужасно трудно.

Галерея «разных мерзавцев», многочисленных и многоликих («нет им ни числа, ни клички») — это не просто «личные» недруги поэта:

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 257—258.

<sup>2</sup> Там же, стр. 258—375.

<sup>3</sup> Там же, стр. 376.

<sup>4</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 197.

Кулаки и волокитчики,  
подхалимы,  
сектанты  
и пьяницы...—

а если и «личные», то лишь в меру их общественной опасности, их классовой враждебности. Острота типизации, обычная у Маяковского образная оригинальность здесь приводит к новым достижениям. Таков собирательный образ внутреннего врага, которого поэт описал предельно сжато:

...в ручках сплошь  
и в значках нагрудных,—

но для прозаического изображения которого понадобится несколько страниц (ср. «Кандидат из партии»).

Главное — лирическая позиция поэта, то есть лирический герой «Разговора», общий тонус его переживания, способность поэта в минуты лично самые тяжелые, суматошно неприятные, ставить поэтический акцент не на этом, а на самом важном — на жизнеутверждении, способность при воссоздании характерного переживания не «отвлечься» от своего непосредственного, субъективного чувства, не подменить, грубо говоря, свою печаль веселостью героя, а со всем своим идейно-эмоциональным состоянием занять верную позицию среди движущегося потока жизни, не в уединении от него. В типизации лирического переживания это отозвалось тем, что непосредственно личный мотив обращения к вождю в минуту тягостных раздумий, поскольку «многие» без Ленина «отбились от рук», оборачивается агитационно сильным, плакатно ярким словом благодарности и уверенности в победе над всей «дрянью»:

...Вашим,  
товарищ,  
сердцем  
и именем  
думаем,  
дышим,  
боремся  
и живем!

«Маяковская» агитационность и плакатность выступают новаторской формой по-пушкински широкого утвер-

ждающего строя переживания, где сила чувства только обостряет все органы чувств, делает доступными им все явления жизни, до «дольной лозы прозябанья» включительно. Этот строй находит себя, например, в такой, казалось бы, совершенно второстепенной детали «верной формулировки», как повторение в конце стихотворения первой строфы,— прием, совершенно несвойственный Маяковскому в первую половину творчества, но часто применяемый в самое последнее время (см., например, «Лозунги к комсомольской переключке», «Урожайный марш», «Мрачное о юмористах», написанные одновременно с «Разговором», «Мы», «Октябрьский марш» и т. д. Можно вспомнить главу 6 поэмы «Хорошо!»). Во всех случаях сообщающий стихотворению дополнительный оттенок законченности, этот прием в лирическом «Разговоре» играет особенно важную *содержательную* роль, поскольку в переживании такого рода законченность, устойчивая определенность выражения есть дополнительный показатель качества характера, его устойчивости вопреки всем неприятностям.

«Разговор с товарищем Лениным» дает возможность говорить о развитии пушкинской линии в лирической типизации богатого, многостороннего, остро переживающего характера. Такая возможность возрастает при обращении к первому вступлению в поэму «Во весь голос», которое уже неоднократно уподоблялось пушкинскому «Памятнику».

Вероятно, сопоставлять эти произведения можно в самых различных планах. Ограничимся только прямо относящимся к нашей теме, тем более что в таком аспекте эти произведения еще не сопоставлялись.

Может быть, наиболее узко-«личное» место в поэме — строфа:

С хвостом годов  
я становлюсь подобием  
чудовищ  
ископаемо-хвостатых.

Товарищ жизнь,  
давай  
быстрее протопаем,  
протопаем  
по пятилетке  
дней остаток.



Относительно «чудовищ» все ясно. И здесь, как и в третьей части «Про это», ослепительно-прекрасный «XXX век» — жизнь «товарищей потомков» — не может быть сколько-нибудь удовлетворительно воссоздана с помощью современного опыта и поэтического арсенала, отсюда — прием контраста: по сравнению с коммунистическим будущим даже наш быт — «окаменевшее дерьмо»; светлое сегодня — «потемки» (тут еще, конечно, подчеркнута удаленность), а сам певец его — нечто «ископаемо-хвостатое». Последнее уподобление, не несущее, в отличие от омедвежения в «Про это», какого-либо развернутого образно-содержательного смысла, будучи лишь метафорой, соответствует целому ряду иных свидетельств резкой самокритичности Маяковского<sup>1</sup>.

Что касается следующей строчки, то в беловике записной книжки отражен и такой вариант: «Товарищ жизнь, давай дружной протопаем...» Таким образом, окончательное слово «быстрее» здесь далеко не случайное, не первое попавшееся.

«Хвост годов» уже не мал, XXX век еще не близок... Ощущение скоротечности человеческой жизни и общая настроенность переживания в связи с этим, «широкий философский гуманизм»<sup>2</sup> роднит лирических героев Маяковского и Пушкина. Тем более что несколькими строками выше — по-пушкински великодушный призыв: «Сочтемся славою...» Переключка обоих поэтов как факт доказательств не требует, можно только углублять осознание этого факта. В буквальном смысле обращение к жизни с предложением «быстрее протопать» «дней остаток» означает настроенность на то, что, мол, «чудовищу» надо как-то *доживать* свое, и лучше уж проделать это скорее; в общем же контексте эта установка на доживание оказывается не каким-то пессимистическим срывом, но вполне естественной при любом оптимизме грустной задумчивостью по поводу ограниченности нашего земного века. Жизнеутверждающая поздняя лирика

---

<sup>1</sup> О целой «массе» своих недостатков, развившихся с «хвостом годов», Маяковский говорил, отвечая на вопрос, почему он не в партии (В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 306—307).

<sup>2</sup> Ан. Тарасенков, Пушкин и Маяковский, «Знамя», 1937, № 1, стр. 273.

Пушкина может послужить примером такого строя переживаний.

Но несущий в себе завидные возможности жизнеутверждения, этот «пушкинский» оптимизм в николаевской России вынужден был ограничиться лишь возможностью «в себе». В условиях научно оправданной борьбы за коммунизм, то есть за самые широкие и полные проявления жизни, «пушкинский» оптимизм развивает и обнаруживает новые безграничные перспективы.

Призыв лирического героя Маяковского «быстрее протопать» жизнь имеет для идейного содержания вступления, а значит, и для характеристики героя, еще одно, более важное значение. Обращение «товарищ жизнь» может быть понято не только как дружески-шутливая форма диалога с самим собою (предложение вместе пройти «дней остаток» говорит именно об этом значении), но и как торжественное обращение к Жизни — великому «товарищу» и спутнику человека, идущего в коммунизм, то есть в том значении, в котором на зов «товарищ!» должна оборачиваться «вся земля» («Про это»). Тогда лирический призыв к жизни — это неукротимое стремление как можно скорее и ближе придвинуть ХХХ век, загнать «клячу истории», хотя бы лично дорогой ценой собственных «дней остатка».

Однако и в такой осознанности исторической перспективы противопоставление лирического героя Маяковского пушкинскому вряд ли, конечно, допустимо как *противопоставление*. «Племя младое, незнакомое» — это не просто следующее поколение борцов против деспотизма, рабства и тьмы, это не просто люди второй половины XIX или первой половины XX веков. Это в строгом смысле — форма неотчетливого идеала жизни в будущем. «Коммунистическое далеко» Маяковского — это прежде всего утверждение не «далекости», а *дали*, беспредельности, утверждение того идеала будущего, который при всех грандиозных успехах никогда не может быть полностью отождествлен с данным сегодняшним днем, который всегда — манящая, окрыляющая перспектива.

Поэтому вся внушительная экспозиция поэтической боевой «техники» и достижений за двадцать лет, которая развернута на страницах вступления «Во весь голос», являясь гордым самоутверждением лирического героя, не несет в себе вместе с тем ничего от ненавистных

Маяковскому самодовольства и самоуспокоенности. Лирический герой его последнего замысла — не сытый жизнью боец, чья философская умудренность идет об руку с оскудением силы. Его герой перед трагическим концом — «недолюбивший» и «недодравшийся», «в сплошной лихорадке буден» весь устремленный вперед, как свернутая пружина, еще только разворачивающаяся в полную силу.

Этой упругой энергией пропитано в *posthume* Маяковского все — от образа «влюбленного» «старого ветра», играющего «на гитаре телеграфных проводов», до радостного осознания того, что, несмотря ни на какие седины и «серебро годов», к нему *никогда*, «вовсеки» не придет «позорное благоразумие».

Проблема традиций в лирическом выражении характера у Маяковского могла быть здесь, как сказано в начале, только намечена. Разумеется, имена двух предшественников — не исчерпывающий список, хотя данная статья пыталась показать, что именно эти традиции — блоковская и пушкинская — являются ведущими: ведь речь идет не вообще о лирике (и тем более не вообще о творчестве) Маяковского, а о *принципах воссоздания* характера в ней.

При этом ложным было бы упрощенное представление, согласно которому лирическое раскрытие характера у Маяковского на первом этапе целиком «покрывается» блоковской традицией, а непосредственно за тем — пушкинской. Влияние этих традиций, при всей их значимости, не столь универсальное и постоянное. Так, традиция, условно названная блоковской, сказывается преимущественно в лирических поэмах и монологах про «это», на темы «личного быта», и гораздо ограниченнее и косвеннее — в стихах, воспевающих Октябрьскую новь, где характер раскрывается в своей самой сильной, коммунистически-совершенной, «завершенной» стороне. Эта традиция, таким образом, как бы пульсирует, вспыхивая и затухая в разных по идейно-художественной задаче произведениях, относящихся к первой половине творчества. Только в таком оговоренном смысле, как мне хотелось показать даже в отборе произведений, и можно

говорить о блоковском или пушкинском элементах в традициях, претворенных Маяковским.

Дальнейшее исследование проблемы не только приведет к обнаружению новых важных традиций, но и к углублению предложенного в данной статье представления о «блоковской» и «пушкинской» линиях. Я старался подчеркнуть закономерность ориентации Маяковского на эти традиции, которая определяется не наличием отдельных образно-структурных и проч. совпадений, которые сами по себе в большом историко-литературном плане мало о чем говорят: понятие традиции прежде всего предполагает особое тяготение к тем или иным содержательным формам, предпочтительное внимание к ним.

Традиция неизбежна в области, уже ранее разработанной, «обжитой». Всякая такая освоенная форма или линия развития неизбежно традиционна в самом прямом значении. Поэтому любое явление, которому мы приписываем некую традиционную нагруженность, должно непременно рассматриваться как закономерное звено, ступень в развитии данной формы. Поэтому, когда мы, например, говорим об осязательности пушкинского начала в лирическом выражении характера Маяковского, нам надо установить, чем стало в новых историко-общественных условиях, а также в условиях нового художественного опыта то классическое выражение характера, которое, характеризуя «ясную» пушкинскую лирику, пришло к нам через ряд промежуточных ступеней освоения.

Лирическое выражение характера у Маяковского традиционно не потому, что в формах его сверх собственно «новаторского» есть-де еще что-то похожее на Пушкина или Блока, а потому, что оно выступает на уровне и в цепи высочайших вершин, через которые *с необходимостью* пролегает путь исторического развития и совершенствования лирики.