

проблем, поставленных автором, его мировосприятие и жизненная позиция»³³.

Значит, есть здесь простор для деятельности критики, есть надежный инструментарий и испытанное направление поисков. Анализ художественной концепции личности как ядра творческого метода — один из перспективных пластов в методологии и проблематике нашей критики, один из подходов, способствующих преодолению эмпиризма, поверхностных умозаключений, бескрытой описательности в исследовании литературного процесса, творческой индивидуальности писателя, отдельного произведения. И «теория вопроса», осознание отложившегося опыта призваны содействовать масштабности, глубине, надежности критической мысли.

Л. Н. Никольская

ДИЛОГИЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПОИСК В. В. МАЯКОВСКОГО

В творчестве каждого большого поэта есть свои устойчивые, повторяющиеся формы связи произведений друг с другом. Пожалуй, самый яркий пример в этом отношении — творчество А. Блока, о циклизации которого вслед за самим художником говорили и говорят все исследователи его творчества¹. Далеко не всегда авторское стремление соединить отдельные произведения в единое целое выступает так очевидно, как у Блока, но существует оно всегда. Выявление этой связи входит в задачу исследователя, рассматривающего творчество художника как поэтическую систему.

Едва ли не каждый пишущий о В. Маяковском привычно объединяет многие его произведения «парно» («Люблю» и «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», «Клоп» и «Баня» и т. д.), порой не придавая этому большого значения. Нам представляется, что нельзя ограничиться только констатацией такой общности. Системный анализ, который все больше становится практикой нашего литературоведения, требует конкретного, детального рассмотрения типового единства таких структур.

В свое время нам уже приходилось говорить, что в поэзии В. Маяковского отчетливо ощутимо стремление объединить многие произведения в своеобразные диалоги². И возникает эта

³³ Марков Д. Время героев. — *Вопр. лит.*, 1981, № 3, с. 28.

¹ Никольская Л. Н. Время в стихах В. Маяковского о любви. — В кн.: Писатель и время, вып. I. Ульяновск, 1975, с. 107—109.

² Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 257—259.

связь уже в раннем творчестве поэта (цикл «Я!» и трагедия «Владимир Маяковский» — вот первая из таких диалогий), сохраняясь на всем протяжении творческого пути.

Известную сложность для исследователя представляет то, что сам поэт не указывал на такой тип связи его произведений, поэтому встает вопрос о принципах столь своеобразной циклизации.

Выбор в качестве объекта исследования стихотворений В. Маяковского о любви мотивирован рядом причин.

Предметом изображения в этих произведениях становится самая интимная, сокровенная сфера человеческой жизни, которая (и это с трагической остротой понимал Маяковский) медленнее всего поддается изменениям под влиянием даже революционных перемен. Но и эта сторона жизни не могла не испытать на себе влияния революционных преобразований.

В произведениях о любви отчетливо выступает органическое, осознаваемое и до глубины души прочувствованное поэтом слияние личности с тем временем, в котором она живет, ощущение движения времени в его направленности. И если это принципиально характерно вообще для поэзии Маяковского, то в произведениях о любви оно приобретает особое, личностное выражение. Ощущение связи «каждого» со «всеим», «этого» с «общим» (и — всеобщим), ощущение внутреннего движения каждого предмета и явления во всеобъемлющей связи с движением исторического времени выступает как определяющее начало художественного мышления В. В. Маяковского.

Следует также иметь в виду, что при всем внимании исследователей творчества великого революционного поэта к его произведениям о любви они далеко еще не прочитаны в контексте его поэтической системы.

* * *

Стихотворения «Ко всему» и «Лиличка! Вместо письма» написаны в 1916 году, почти одновременно, возникают они на одной и той же событийной основе. Однако связь стихотворений друг с другом гораздо шире и глубже, нежели просто идейно-тематическая общность.

Циклизация — в любой ее форме — имеет своей основой повторяемость ситуаций (душевных переживаний), обуславливающую свободную, широкую ритмичность.

Говоря о «Ко всему» и «Лиличка! Вместо письма» как диалогии, мы исходим из того, что в них единство лирической ситуации (разрыв с любимой, переживаемый лирическим героем как трагедия), единство доминирующего состояния обуславливает и близость сюжетно-композиционных структур.

Заглавия обоих стихотворений не просто относятся к категории названий, активно управляющих читательским восприятием, тем более что это можно в принципе сказать едва ли не обо

всех произведениях Маяковского, у которого функция заглавия всегда значительна. Здесь же скорее обращает на себя внимание другой аспект: оба заглавия явно требуют прочтения, расшифровки за пределами контекста самого стихотворения. «Лиллика! Вместо письма» откровенно требует прочтения в жизненном контексте под углом зрения функциональным. Что же касается второго стихотворения, то в сознании читателя невольно оживает не раз слышанная и произносимая формула: «Ко всему еще и это», — обе части которой (и названная в стихотворении, и оживленная в восприятии) звучат вопросом: к чему «всему»? и что «это»? Заглавие стихотворения прямо отсылает нас к тому, что волновало поэта ранее и выразилось в предыдущих стихах того же периода (от «Нате!» до «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»).

Через все дооктябрьское творчество Маяковского проходит конфликт лирического героя с миром «сытых»; конфликт этот усугубляется тем, что лирический герой не видит выхода ни в любви («она» может разлюбить, «ее» могут «украсть», бог может сделать «ее» орудием своей мести и т. д.), ни в творчестве (оно непонятно и не нужно сегодня, остается только надеяться, что «грядущие люди» оценят душу лирического героя, страдания и муки, выразившиеся в творчестве).

Вот почему «ко всему», что несет лирическому герою враждебный ему буржуазный мир (страдания, муки, непонимание), добавляется и трагедия разрушенной любви. Поэт ставит развертывающийся конфликт с любимой в один ряд с тем, что уже есть в жизни лирического героя. Это получает в стихотворении самое непосредственное выражение. Уже в первой строфе звучит вопрос: «И ты?», в котором союз «и» имеет присоединительное значение, выходящее за пределы данного стихотворения (вопрос стоит в первом стихе и, как и заглавие, которое уже потребовало контекстуального прочтения, обращен не только к тому, что последует за ним, сколько к тому, что было сказано раньше).

Поддерживая уже возникшее ощущение, что развертывающийся конфликт восходит к конфликту лирического героя и «всех» или как-то с ним связывается, во второй строфе появляется очень емкий образ: «Улица клубилась, визжа и ржа», — восходящий к определенному ряду и органически включающийся в него: хихикающая голова в уличной толпе («Ничего не понимают»), хохочущая толпа («Ночь»), хохочущие над лирическим героем музыканты («Скрипка и немножко нервно»).

В этом же ряду ситуаций (хохочущая толпа — антипод лирического героя, и их противостояние — это конфликт, цепь больших и малых столкновений) воспринимается конфликт между лирическим героем и любимой. Конфликт этот развертывается быстро, стремительно, получая отчетливое сюжетное оформление. Вопрос лирического героя («И ты? Любимая, за

что, за что же?») остается без ответа, равно как и его попытка что-то объяснить, оправдаться в несуществующей вине («Хорошо, / я ходил, /я дарил цветы, / я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!»). Показательно, что оправдания лирического героя существуют в рамках тех «правил», по которым живут «все» (в том числе и «она») и которым ради любимой подчинялся он. Но и это не помогло. «Вина» лирического героя в том, что он не такой, как «все», как его счастливый соперник.

Ее признание в измене («В грубом убийстве не пачкала рук ты. /Ты уронила только: В мягкой постели (он), фрукты, / вино на «ладони почного столика») обретает широкое социальное звучание. В сущности соперником лирического героя становится не просто «он», но весь тот мир, на который с такой яростью обрушивается поэт в стихотворении «Нате!». Этот «он» удивительно похож на «настоящего мужика» из поэмы «Флейта-позвоночник» (их сближает то, что оба покупают любовь: комфорт, роскошь, «жемчуга ожерелий»). И «он», и «настоящий муж» органически вписываются в окружающий мир, тогда как лирический герой обречен в нем на страдание и одиночество.

Первое чувство, которое испытывает лирический герой, — обида, боль, желание отомстить — если не «ей», то — любой, всем остальным: «Око за око! Свы мести в тысячу крат жни!.. Святая месть моя!». Это состояние меняет и самого лирического героя, и весь мир вокруг. Никому и ничему теперь «от человека пощады нет». Убить его нельзя («убьете, похороните — выросту!»), он будет постоянно напоминать о себе — днем и ночью, на улице и в церкви.

Но наступает новый день. И становится ясно, что все это — крик измученной человеческой души, у которой есть только один путь: «До края полное сердце (вылью) в исповеди!». Исповедь эта имеет конкретного адресата, она обращена не к «ней», не к современникам, которые не могут и не хотят понять лирического героя. Исповедь обращена к будущему: «Грядущие люди! /Кто вы?/ /Вот — я, / весь /боль и ушиб./ Вам завещаю я сад фруктовый/ моей великой души».

Поражает отношение лирического героя к любимой. Она убивает его своим признанием / «на теле твоём — как на смертном одре — /сердце/ дни /кончило», разрушает его веру в любовь «Любовь! / Только в моем /воспаленном/ мозгу была ты! (Глухой комедии остановите ход!», в справедливость, в добро («Смотрите — /срываю игрушки-латы/ я, /величайший Дон-Кихот!»). Но мстить герой собирается не ей, разбившей его жизнь, а тому миру, который стоит за ней. И это, являясь выражением подлинной любви лирического героя, выступает одновременно как проявление его социальной зрелости.

Своеобразие лирики Маяковского заключается еще и в том, что в собственно лирических стихотворениях заметно возраста-

ет роль повествовательного начала³. Это во многом обусловлено особенностями историзма художественного мышления поэта: понимая время как процесс в его движении и направленности, Маяковский стремится раскрыть характер лирического героя в объективно-исторических обстоятельствах, в двусторонней связи с ними.

Возрастание значения повествовательного начала обуславливает и роль фабулы в лирических стихотворениях, в частности — в рассматриваемых нами. Фабулой обоих стихотворений является сам момент объяснения лирического героя с любимой, который получает свое ситуативное продолжение в прошедшем (в исходной ситуации) и в предвидимом будущем (в конечной ситуации, где пути лирического героя и «ее» окончательно расходятся).

В стихотворении «Ко всему» отчетливо прослеживается фабула (момент объяснения), от которой поэт как бы отходит в процессе развертывания лирического сюжета. Вначале в сюжете участвуют двое: лирический герой и «она» (воспоминание о прошлом, объяснение, его страдания). Затем в орбиту действия втягиваются люди, весь мир в его данности и преображенности состоянием лирического героя. И, наконец, в сюжете возникают новые отношения: лирический герой и будущее.

Следует заметить, что стремление включить лирическую ситуацию в широкий пространственно-временной контекст принципиально характерно для Маяковского. Разрешение личного конфликта он, как правило, переносит в будущее. Достаточно назвать поэму «Про это»: в XXX веке будет покончено с «мелочами», «разгнанным сердцем». Но если в позднем творчестве Маяковского будущее приобретает зримые черты социально-исторической конкретности (коммунизм), то сейчас оно видится поэту в одном, главном, качестве: оно **не** такое, как настоящее.

Именно в широком контексте (в контексте данного стихотворения, в контексте ранней лирики Маяковского) и воспринимается образ, завершающий стихотворение: «сад фруктовый моей великой души». Он стоит в одном стилистическом, эмоциональном ряду с «бабочкой поэтиного сердца» («Нате!»), передавая всю красоту и незащищенность (при внешней браваде и грубости) любящего сердца. «Великая душа» поэта потому и велика, что она способна вместить в себя страдания и надежду, любовь и ненависть.

Рассматриваемые нами стихотворения нетрудно соотнести с реальными отношениями Маяковского и Л. Ю. Брик, тем более что заглавие второго стихотворения весьма показательно в этом плане. Но для понимания этих стихотворений, для их углубленного прочтения важна отнюдь не эта соотнесенность, а — в

³ См. об этом: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977.

силу того, что реальные факты биографии стали эстетическим, художественным фактом, — включение их в контекст творчества Маяковского, ибо именно в контексте конкретная ситуация приобретает глубину и обобщенность.

«Лиличка! Вместо письма» непосредственно продолжает сюжетную ситуацию «Ко всему»: снова ее «сердце в железе», холодность, за которой может стоять все что угодно (может быть, тот же «он») и которая вот-вот приведет к концу, к разрыву, к последнему объяснению («...выгонишь, может быть, изругав»). И, не желая продлевать эти муки, ясно видя неизбежный конец, лирический герой молит об одном: чтобы она осталась достойной того, что было, не унизилась до объяснения: «Не надо этого, /дорогая,/ хорошая,/ дай простимся сейчас». Если в стихотворении «Ко всему» лирический герой просил ответа, объяснения, сейчас он просит отказаться от него (зная, каким оно будет, и не желая видеть ее недостойной самое себя или, точнее, его представления о ней). Еще более уверен лирический герой в том, что для него ничего не меняется, его любовь не может пройти: «Все равно/ любовь моя —/ тяжкая гиря ведь —/ висит на тебе,/ куда ни бежала б».

В момент прощания (который, как и в стихотворении «Ко всему», является фабулой) лирический герой восстанавливает в памяти всю историю любви, в которой он и она никогда не были равны, потому что он любил, а она позволяла себя любить. Это контрастное отношение друг к другу в стихотворении предельно обнажено: «Кроме любви твоей, /мне/ нету моря, /а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых»; «Кроме любви твоей, /мне/ нету солнца, /а я и не знаю, где ты и с кем»; «Если б так поэта измучила, /он/ любимую на деньги б и славу выменял, /а мне/ ни один не радостен звон, /кроме звона твоего любимого имени...»

Контрастность отношения друг к другу лирического героя и его любимой в прошлом и в настоящем (в момент прощания) порождает и разное появление их в будущем: с ним остается эта любовь, от которой он не может уйти, для нее это преходящее («завтра забудешь, что тебя короновал, что душу цветущую любовью выжег»).

Переключка образов («сад фруктовый моей великой души» и «душа цветущая») еще больше подчеркивает единство ситуации и — главное — единство характера, позиции лирического героя.

И как в стихотворении «Ко всему» герой готов был обрушить свой гнев, боль, обиду на весь мир, но не на нее (и так будет всегда: «Имя любимое оберегая, тебя в проклятьях моих обхожу», — с печальной нежностью скажет поэт в едва ли не самом трагическом своем произведении — «Про это»), так и сейчас боль, ревность, мука уступят место одному желанию, од-

ной просьбе: «дай хоть последней нежностью выстелить твой уходящий шаг».

И снова конкретная ситуация включается в широкий пространственно-временной контекст, который можно определить как «вселенная в ее движении». Но если в стихотворении «Ко всему» своеобразной основой перевода предельно конкретной ситуации в широкий контекст бытия была месть, желание отомстить всему миру за отвергнутую и поруганную любовь, то во втором стихотворении основа иная: вся жизнь, природа, все трагедии человеческого бытия только оттеняют огромность чувства лирического героя, для которого любовь — высший смысл жизни, а любимая — центр Вселенной.

Заметим, что та же ситуация, тот же принцип разворачивания лирического конфликта лежит и в основе поэмы «Флейта-позвоночник», где в силу возможностей самого жанра более широко представлены враждебные лирическому герою силы (бог, «настоящий муж», «веселье улиц»), стоящие за героиней и переводящие драму любви в социальную драму.

Итак, первое, что позволяет с определенной доказательностью говорить о глубокой внутренней связи рассматриваемых произведений, — это единство ситуации и общий принцип построения лирического сюжета.

В лирике обычно изображается краткий, но весьма напряженный, существенный и содержательный момент душевной жизни человека. И вместе с тем в стихотворении дается, пусть и предельно кратко, разработка этой темы, этого настроения: своего рода экспозиция, конкретные подробности, в которых раскрывается лирическое «я» и которыми в той или иной мере мотивируется его состояние. В стихотворении, таким образом, переживаемый момент своеобразно обрамляется: с одной стороны, какими-то эмпирическими подробностями, которые как бы подготавливаются, мотивируют это состояние, с другой — такими деталями внешнего мира, пространственными и временными указаниями и т. п., которые делают ошутимой значительность выведенного в произведении итога.

У Маяковского этот момент выступает как развитие душевного состояния в его временном течении. Фабулой обоих стихотворений является момент прощального объяснения, с той лишь разницей, что в первом случае герой безуспешно настаивает на объяснении, на ответе, во втором — отказывается от него с мудрой прозорливостью страдания. Лирический сюжет обоих произведений разворачивается в трех временных измерениях. Он включает в себя **прошлое** любви (отношения лирического героя и «ее» восстанавливаются героем с безжалостной прямоот безнадёжности, он не может больше обманывать себя), **настоящее** (сам момент прощания и переживание этого момента, где резко контрастны ее «сердце в железе» и его «воспаленный мозг», «до края полное сердце») и **будущее** (в котором она вы-

ходит из этих отношений — «...твой уходящий шаг», а лирический герой остается со своей неизбывной любовью и неизбывными муками).

Весьма существенным моментом, объединяющим эти стихотворения, является отчетливо выраженное в них трагическое начало, которое следует рассматривать как по отношению к самой ситуации и поведению в ней лирического героя, так и в контексте лирики Маяковского этого периода.

Внутренний динамизм лирического сюжета в обоих стихотворениях обусловлен прежде всего контрастным поведением лирического героя и «ее». Оба они не меняются, оставаясь постоянными в своей личностной сути и в своем отношении друг к другу. Больше того, они и не могут измениться. Причем она не **хочет** ничего менять в создавшемся положении (не хочет вопреки его мольбе ничего вспоминать, не хочет оставлять ему хоть какую-то надежду), он — **не может** (не может разлюбить, не может забыть). И эта невозможность отказаться от чего-то, что-то изменить усиливает ощущение безвыходности.

Особую роль в этом плане играет будущее — предвидимое, предполагаемое время. Оно включает в себя и очевидный конец отношений. («День еще — выгонишь, может быть, изругав»), и вероятное поведение лирического героя, и его способность остаться человеком в этой ситуации, сохранить в будущем верность своей любви, включив ее — через творчество — в систему высших ценностей человеческого бытия.

Трагическое в лирике может рождаться как непосредственное изображение участия лирического «я» в непримиримом конфликте действительности, как отражение трагической ситуации. Трагическое обуславливается не только действительностью, но и высотой и характером идеала. Эти моменты отчетливо выступают в стихах Маяковского 1916 года о любви, позволяя говорить именно о **трагической** ситуации.

Во враждебном герою бездуховном мире собственнических отношений любовь была едва ли не единственной (наряду с творчеством) опорой лирического героя, точкой приложения его богатых душевных сил. Любовь гибнет, нет никакой надежды сохранить, удержать ее, и с ее гибелью жизнь теряет смысл для лирического героя.

Возникающее ощущение безысходности требует объяснения и за пределами конкретной ситуации. Отсюда — необходимость ситуативного включения рассматриваемых стихотворений в контекст лирики этого периода. Как уже отмечалось, название «Ко всему» наполняется конкретным содержанием именно в контексте: ко всему, что было раньше, добавляется ее измена, разрыв, что и делает ситуацию трагически безысходной.

Есть и еще одна деталь в развертывающемся и осознаваемом лирическим героем как трагедия конфликте. За изменой любимой, за ее уходом стоит все тот же враждебный лирическо-

му герою мир, обуславливающий и объясняющий ее поведение. Конфликт лирического героя с буржуазным миром антагонистичен по своей социальной сути, теперь он усложняется, усугубляется личной драмой, порожденной в конечном счете господствующими в этом обществе отношениями. Так выражается участие лирического «я» в непримиримом конфликте с буржуазной действительностью.

В стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» декларируется, по сути, максималистский идеал лирического героя: «Если бы был я маленький, как Великий океан... Если б быть мне косноязычным, как Дант или Петрарка! О, если бы был я тихий, как гром... о, если бы был я тусклый, как солнце!» И рядом с ним возникает идеал женщины: «Где любимую найти мне, такую, как и я? Такая не уместилась бы в крохотное небо!»

Но реальная возлюбленная никогда не была и не хотела быть такой, какой видел ее лирический герой. Несовпадение идеала, максималистского по своей сути, и реальности — еще один источник трагедии лирического героя.

Развертывающаяся ситуация, таким образом, многогранна, она вбирает в себя массу коллизий и сама, в свою очередь, проецируется на другие ситуации. Но везде, на всех уровнях, она выступает как ситуация трагическая, именно так осознает ее сам лирический герой.

Единство ситуации, единство настроения находит свое выражение в композиционной структуре обоих стихотворений. Это прежде всего последовательное переведение фабулы (самого момента объяснения) в прошлое и будущее. В первых же строках возникает прямое обращение к героине, что придает ситуации оттенок «сейчасности», сиюминутности, предельно сближая время свершения события и время переживания.

Т. Сильман подчеркивает, что «концовка стихотворения есть наиболее ответственная часть.

Здесь завершается лирический сюжет.

Здесь «дорисовывается» душевный облик лирического героя.

Здесь формулируется итог, поэтическое... открытие, ради которого, собственно, стихотворение было создано»⁴.

В этом плане финалы стихотворений Маяковского о любви весьма показательны: именно в финале выражена гуманистическая позиция лирического героя, выделяющая его из мира «сытых» и дающая ему право обращаться к потомкам в расчете на их понимание.

Завершаются оба стихотворения тоже обращением, но адресат обращения разный: в первом стихотворении — это «грядущие люди», которые одни в состоянии понять лирического героя, во втором — она. И в силу этого второе стихотворение звучит более трагично: если обращение к будущему воспринимает-

⁴ Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 121.

ся все же как попытка лирического героя разорвать замкнутый круг настоящего, то обращение к героине снова и снова замыкает устремления лирического героя на «ней», на настоящем в его отчаянной безысходности.

Особую роль в создании широкого контекста (социального, нравственного, пространственно-временного) в обоих стихотворениях играют сравнения состояния лирического героя с природными явлениями.

В стихотворении «Ко всему» возникает целый ряд метафорических образов («Собакой забьюсь под нары казарм! Белым быком возрос над землей... Лосем обернусь, в провода впутаю голову ветвистую с налитыми кровью глазами. Затравленным зверем над миром выстою»), получающих свое продолжение в стихотворении «Лиличка! Вместо письма»: «Если быка трудом умолят — он уйдет, разляжется в холодных водах. ... Захочет покоя уставший слон — царственно ляжёт в опожаренном песке».

Образцы эти строятся на различной основе. В первом случае мир природы в определенных своих проявлениях (ярость, гнев, злоба, муки в своей природности, первичности) сближается с состоянием лирического героя. Вернее, состояние лирического героя сближается с природными явлениями. Во втором стихотворении возникает контраст: покой, умиротворенность природы и невозможность обретения покоя лирическим героем. Функция же этих сравнений — едина: включить лирическую ситуацию, любовную драму в предельно широкий (социальный и природный — «космический») контекст.

В обоих стихотворениях, представляющих собой монолог лирического героя, обращенный к конкретному адресату, преобладает побудительная интонация, поддерживающая единый темпоритм.

*
*
*

Таким образом, стихотворения «Ко всему» и «Лиличка! Вместо письма» тяготеют к объединению на всех уровнях (от идейно-тематического до интонационного). Единая ситуация, те же лирические субъекты, общий принцип построения лирического сюжета, общность композиционной структуры, родственные образы-мотивы позволяют говорить о них как о частях своеобразного целого — лирической диалогии, в которой части не просто дополняют и уточняют, но и взаимопроясняют одна другую.

С другой стороны, эти произведения, отчетливо тяготея на всех уровнях к тесной связи друг с другом, не менее отчетливо выражают стремление вступить в более широкие отношения с лирикой этого периода, быть прочитанными в ее контексте, что, в свою очередь, позволяет более точно определить место этой лирической диалогии в поэтической системе В. В. Маяковского.