

Bol'suchin, Leonid Jur'jevič; Aleksandrova, Marija Aleksandrovna

**"Я люблю смотреть, как умирают дети" в контексте цикла  
Маяковского "Я"**

*Новая русистика*. 2009, vol. 2, iss. 2, pp. [79]-91

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116116>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

**Леонид Ю. БОЛЬШУХИН–Мария А. АЛЕКСАНДРОВА**  
(Нижний Новгород)

**«Я люблю смотреть, как умирают дети» в  
контексте цикла Маяковского «Я»**

**"I love to watch children dying" in the context of  
Mayakovsky's poetic cycle "I"**

In traditional interpretations Mayakovsky's notorious line "I love to watch children dying" is referred to as the lyric subject's "blasphemy", "shocking behaviour", and "irony". A new approach to the problem of the subject of the poetic utterance results from the contemplation over the poetic model of the world shaped by Mayakovsky in his first book "I". The fact that this model is based on the mythologem of stem and kinship determines the multiplicity of characters, polyphony of voices, and the drama-like arrangement of the poetic material. The chain of characters with whom the lyric subject dialogises (the wife-moon, the daughter-song, the mother) is concluded by the image of the father in the culmination poem of the poetic cycle. This addressee should possess the ideal unity of humaneness, affinity, and authority, but at the same time it is he who makes the lyric subject suffer. The suffering "I" turns out to be a *child* to the *father*, while the one who is watching children dying ("I love to watch...") corresponds with the heavenly torturer. In the same poem the complexity of the lyric subject's position is revealed: the protagonist takes the place of the Christ and, at the same time, starts a theomachic dialogue with the supreme force. His word and action are full of tragic gravity. It's in the dialogue with the *father* that the problem of the *son's* self-determination reaches its ultimate death-defying peak. Thus, the problem of the

"scandalous" line appears to be just one side of a much more generic issue, which is the problem of the subject-object organisation of Mayakovsky's poetic world.

Представление о том, что смысловая глубина поэтического мира Маяковского «зрима», что она тождественна некоему «готовому» слову, которое в крайнем случае употреблено в переносном значении, долгое время определяло пути научных исследований. Преобладавшая в советскую эпоху трактовка поэта как «агитатора, горлана, главаря» и знаковый для 90-х годов подход Ю. Карабчиевского по существу очень близки: «Главное в том, что все без исключения стихи Маяковского, каждый его образ и каждое слово, существуют в конечном, упрощенном мире, ограниченном внешней стороной явлений, оболочкой предметов и поверхностью слов» [Карабчиевский 1990, 20]. И хотя «другого Маяковского» описывали в разное время В. Альфонсов, Е. Эткинд, М. Гаспаров, Е. Фарыно, С. Гончаров и О. Гончарова, М. Бодров, И. Ивановщина, А. Морыганов (ряд имен может быть продолжен), «старшая» тенденция все еще остается в силе.

С нашей точки зрения, Маяковский ставит перед наукой задачи необычайной сложности – именно потому, что внутреннее смысловое пространство его стиха, «там, внутри» (Е. Эткинд), создается принципиально иначе, чем в поэзии прежних эпох или модернизма; в поле зрения исследователя зачатую не попадает сам «механизм» порождения высказывания – причина, внутренний контекст произносимого слова, принципы его развертывания. Поэзия Маяковского – это поэзия разворачивающегося во времени высказывания, это всегда «здесь и теперь». Позиция лирического героя не «предъявляется», но формируется динамически, движением лирического сюжета.

Презумпция однозначности слова, уверенность в его способности существовать «отдельно», неоднократно заводила в тупик при толковании знаменитой строки «Я люблю смотреть, как умирают дети»: она была мифологизирована и получила самостоятельное бытие в культуре, при том что многочисленные «жестokie» формулы современников Маяковского подобной судьбы не имели. Все истолкователи этой строки рассматривают ее как декларацию позиции лирического героя, дают нравственную оценку высказыванию (допустимо ли вообще так говорить в поэзии) или пытаются объяснить, почему же все-таки герой Маяковского способен подобным образом смотреть на мир<sup>1</sup>. Проблему, безусловно, не решают ссылки на то, что сам поэт предостерегал от буквального понимания сказанного им [Маяков-

---

<sup>1</sup> О «непонимании социальной основы и идейного задания вещи» как причине упреков «в аморальности» см.: [Харджиев, Тренин, 1970, 197–198].

## **«Я люблю смотреть, как умирают дети»**

скому 1940, 180], а также расподобление – в порядке оправдания – Маяковского-человека и лирического героя «Я!»<sup>2</sup>.

Приводя со слов мемуариста фразу Маяковского: «надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано», В. Перцов конкретизировал повод «футуристического эпатажа» – «Молитвы...» Франсиса Жамма. Если в «Послушайте!» Маяковский ведет «полемику в тонком лирическом плане» с «Молитвой, чтобы получить звезду», то в четвертом стихотворении цикла «Я!» беспощадно оспорена «Молитва, чтобы ребенок не умер», которая «своей ханжеской красотью» могла вызвать якобы «только раздражение» [Перцов 1951, 15]. Л. Брик в ответ стремилась защитить поэта как традиционалиста, именно в данном случае почему-то не имевшего нужды в поэтическом диалоге с носителем христианской традиции: «Стихотворение “Несколько слов обо мне самом” никакого отношения к стихотворению Жамма не имеет»; выразив извечное представление о благе ранней смерти в мире страдания («так говорили когда-то в народе»), Маяковский позволил себе лишь «небольшую поэтическую вольность» – «дать вывод не в конце стихотворения, а в начале» [Брик 1993, 61]. Тем самым был проигнорирован единственно возможный порядок лирического высказывания, заданный автором.

«Непосредственное понимание» Л. Брик поддержано Л. Кацисом, но своеобразно: с одной стороны, при сочувственном цитировании «Анти-Перцова» он опускает спор об актуальности для Маяковского «Молитв...» Жамма, а с другой – формирует интерпретационный контекст из «влиятельных» И. Анненского (который просто оказывается на месте католического поэта: «Вот откуда в стихотворении Маяковского возникает христианская тема» [Кацис 2000, 24]) и В. Розанова (доклад «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» как общий «первоисточник» Анненского и Маяковского [Кацис 2000, 27]). Со ссылкой на наблюдение М. Вайскопфа сюда подключается еще и сентенция Розанова из статьи «А. П. Чехов» (1910), Чехову приписанная («Люблю видеть, как человек умирает»). Однако М. Вайскопф помещает «скандально-кровавый зачин» стихотворения в более пространственный интертекстуальный ряд, который сам же признает неполным, «сдвинутым» [Вайскопф 1997, 14]. При этом «релевантные для настоящей работы», отвечающие данной исследовательской установке тексты одному подсказывают вывод о христианском пафосе строки Маяковского, «пусть и с соответствующими модернистско-авангардистскими модификациями» [Кацис 2000, 26], а другому – о декларативно-агрессивной позиции начинающего поэта в духе массового декадентства [Вайскопф 1997, 21].

---

<sup>2</sup> «Ведь если на одну минуту предположить, что не реальный человек – Владимир Владимирович Маяковский вдруг “полюбил смотреть, как умирают дети”...» [Кацис 2000, 26]. См. также: [Коваленко 2006, 82].

Вне зависимости от того, насколько убедительны гипотезы о конкретных источниках Маяковского и текстах-посредниках, как толкуются «ближние» и «дальние» литературные связи, все приведенные трактовки сходны в одном: толкование стиха осуществляется вне контекста авторского. Решение вопроса о смысловом ореоле, смысловой полноте или смысловых границах «проблемного» высказывания требует прежде всего обращения к художественному целому стихотворения и цикла – отнюдь не ради «оправдания» Маяковского, но с целью оправдания его поэтики, понимания ее собственных законов.

Итак, название цикла «Я!», формально-грамматические признаки прямой речи в зачине последнего стихотворения – все это, казалось бы, не оставляет сомнений в принадлежности слов: «Я люблю смотреть, как умирают дети» [Маяковский 1955, 48]<sup>3</sup>. Вопрос о субъекте высказывания неизбежно возникает при осмыслении поэтической модели мира, созданной Маяковским в его первой книге. Та система координат, в которой предстоит существовать лирическому «я», основана на мифологеме рода, родства, что обуславливает многогеройность произведения и полифонизм голосов. Родовые связи предполагают иерархию персонажей.

Обозначив масштаб отношений с миром-городом (первое, не озаглавленное, стихотворение цикла) и характер своей причастности к миру (рыдание о «малых сих»), далее герой самоопределяется по отношению к *жене* (луне) и *дочери* (песне) («Несколько слов о моей жене»), к *маме* – единственному персонажу с биографическим статусом («Несколько слов о моей маме»), а в последнем стихотворении, казалось бы, лишь по отношению к себе («Несколько слов обо мне самом») [Маяковский 1955, 45–49]. Но нарушена ли в итоге структурообразующая парность героев? Присутствие «другого» обнаруживается лирической кульминацией: «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай!» [Маяковский 1955, 48]. Само умолчание до главного момента о небесном отце, композиционное положение *отца* в ряду героев, соположенных лирическому «я», – все это несет очевидный иерархический смысл. Поэтому и можно усомниться, что «я» первой – жестокой – строки тождественно тому «я», которое молит: именно страдающее «я» оказывается *ребенком* по отношению к *отцу*, а взирающий на смерть детей совпадает в перспективе сюжета с мучителем-солнцем. Хотя смена носителя речи нигде не обозначена, допустимо предположение, что «несколько слов обо мне самом» в зачине произносит не *сам* лирический герой, каким он явлен в предшествующих стихотворениях цикла. Это либо другое «я», иная его ипостась, либо «я» другого лица.

Подкрепляет эту гипотезу одна лингвистическая закономерность, реализованная в сильной позиции заглавия. Во всех вариантах – «Теперь про меня»

---

<sup>3</sup> Курсив в цитатах принадлежит авторам статьи.

## «Я люблю смотреть, как умирают дети»

(первоначальный), «Несколько слов обо мне самом» (окончательный) – сохраняется опорное «я» в косвенном падеже. В языке ряды форм возвратного местоимения и личных местоимений в косвенных падежах противопоставлены. Если первые выражают «внутреннюю» точку зрения (субъект и объект совпадают: «я говорю о *себе*», «*Себе*, любимому, посвящает эти строки *автор*»), то вторые – «внешнюю» (предложение «я говорю обо *мне*» невозможно, сама форма *обо мне* подразумевает, что субъект и объект действия различны).

С имплицитно выраженной в заглавии семантикой внешнего взгляда *на меня*, говорения *обо мне* согласуется статус наблюдателя в строке зачина: «Я люблю *смотреть*...» Конечно, логическое различие субъектов осложняется сильной оппозицией «я» и «вы», «я» и «он», которая также развивает «зрительный» мотив («Вы прибою смеха мглистый вал *заметили*...», «Я *вижу*, Христос из иконы бежал...») [Маяковский 1955, 48], ракурсы внешнего и внутреннего взгляда на лирическую ситуацию переключаются стремительно. Однако налицо художественно значимые противоречия, возникшие в результате этих переключений. Их недооценка и становится камнем преткновения для комментаторов, порою близко подходящих к сути проблемы.

Л. Кацис пишет, что радоваться смерти безгрешных может и вправе тот, «кто представил себя Богом» в миг Страшного Суда, «поэт, взвизгивающий с позиции Бога на апокалиптический “гроба том”» [Кацис 2000, 26, 39]. Справедливость этой аналогии ограничена, в частности, тем, что у Маяковского речь идет о дрящемся «конце времен» («А я – / в читальне улиц – / *так часто* перелистывал гроба том») [Маяковский 1955, 48]. Кроме того, в тексте стихотворения, как неоднократно отмечалось, свободно парафразирован целый ряд библейских ситуаций («моление о чаше»: «Христос... бежал»; «моление на кресте»: «Отец мой!..») [Маяковский 1955, 48], – а они выражают позицию *сына*. Очевидно также, что библейская семантика книги здесь лишь фон, оттеняющий новый смысл: книга, раскрывающая свои страницы в Судный день, означает полноту божественного знания о мире, но у Маяковского мир остается необъясненным, его смутное, хаотичное состояние не получает никакого разрешения. Наконец, о невозможности удержаться на «позиции Бога» свидетельствует инверсия пространственной символики: «я» листает *гроба том* в нижнем ярусе мира – *читальне улиц*. Все это обнаруживает множественность точек зрения «внутри» художественного пространства, их конфликтность.

Г. Амелин и В. Мордерер прямо заявляют о принадлежности строки зачина Творцу, но практикуемая ими «радикальная редукция метода» [Амелин 2000, 10] (каламбуры и другие приемы произвольного выбора смыслов) позволяет оценивать сказанное как случайное «попадание в цель»; в том же

ряду – искажение наиболее прозрачных для понимания ситуаций. Не считая возможным полемизировать с ненаучными установками, приведем только один показательный пример. Толкуя слова о смерти детей как признание Бога «в *циничной* <именно так!> любви к умирающим детям», авторы обнаруживают в тексте Маяковского «другого» Небесного отца, утверждают, что «вся надежда только на него: “Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай!”»; оборванная цитата позволяет сделать вывод: «Солнце, похоже, не мучает. Мучение и смерть исходят из другой <!> испытующей и карающей десницы» [Амелин 2000, 255, 256] (между тем далее герой говорит: «*Это тобою* пролитая кровь моя льется дорогою дольней...» [Маяковский 1955, 48]). Вопреки предуведомлению А. Пятигорского, это не «третье направление» в филологии [Пятигорский 2000, 8], а лишь крайний случай недоверия к тексту, к событийной полноте, сложности и серьезности поэтического высказывания.

Выяснение композиционно-смыслового статуса последнего стихотворения (и строки зачина в его составе) требует проследить, как из системы мотивов рождается метасюжет. Ведущие мотивы в буквальном смысле зреют, «осознают себя» в контексте всего цикла, чтобы получить новое ценностное качество.

На каждом этапе самоопределения героя тематизируется обретение голоса. В первом стихотворении носитель поэтической речи («я») вычленяет свое собственное слово из мирового шума только к финалу: сначала «По мостовой / моей души изъезженной / шаги помешанных / *вьют жестких фраз пяты*», затем – «иду / *один рыдать*». Картина шествия луны-жены во втором стихотворении («Морей неведомых далеким пляжем / идет луна – жена моя. / Моя любовница рыжеволосая. / За экипажем / *крикливо* тянется толпа созвездий пестрополосая») сменяется вопросом: «А я?»; это обозначает пространственное положение героя и предваряет новую пробу голоса: «В бульварах я тону, тоской песков оваян: / ведь это ж дочь твоя – / *моя песня* / в чулке ажурном / у кофеен!» [Маяковский 1955, 46] В третьем стихотворении структурная антитеза также имеет пространственно-звуковой характер: «У меня есть мама на васильковых обоях. <...> *Заиграет вечер на гобоях ржавых*» – «А у мамы больной / пробегает народа *шорохи* / от кровати до угла пустого» [Маяковский 1955, 47]. В итоге слово от лица «я» оформляется в прямом и переносном смысле: принимая вид реплики, с усилием пробивается сквозь нечленораздельные звуки («я скажу, / раздвинув басом ветра вой») [Маяковский 1955, 47]. Наконец, в четвертом стихотворении, как и в обращении к маме (*я скажу*), адресованная речь лирического героя предваряется «словом о слове»: «*кричу*... слов иступленных вонзаю

## «Я люблю смотреть, как умирают дети»

кинжал» [Маяковский 1955, 48]. Этот монолог, выделенный графически<sup>4</sup>, составляет вторую половину текста, что позволяет оценивать речевую композицию первой части, строить предположения о субъекте речи в зачине.

Именно к финалу цикла лирика Маяковского обнаруживает свою драматургическую природу. С этой точки зрения отчетливо выделяются этапы формирования поэтического мира. Их сопоставление позволяет выявить качественное структурное изменение текстов, а именно драматизацию как новую форму организации материала. Сначала «я» выполняет функцию повествователя, описывает «ландшафт души» и мировой пейзаж, причем другие персонажи воспринимаются в этом пейзаже как «они», а не «ты» или «вы». Обращение к далекой *жене* носит условно-риторический характер, а лунно-небесная и урбанистическая образность, как неоднократно отмечалось, восходит к символистам, к Игорю Северянину. Сами «упражнения в стиле» задают отношения с миром как «пробные», когда текст-мир творится еще по чужим правилам, с явным акцентом на эстетизме. Напротив, в двух последних – более личных – стихотворениях творящее «я» утрачивает власть над текстом, оказывается «внутри» ситуации и предьявляет себя драматургически.

Перелом наступает при попытке автора/героя локализовать пространство, избрав, по контрасту с перекрестком-распятием, центр мирового равновесия. Произнося «несколько слов о моей маме», герой единственный раз созерцает мир из комнаты, освященной изображением близкого человека: «У меня есть *мама на васильковых обоях*». Намек на желанную упорядоченность бытия – *вера* в наступление вечера за окном: «Заиграет вечер на гобоях ржавых, / подхожу к окошку, / *веря, / что увижу опять / севшую / на дом / тучу*» [Маяковский 1955, 47]. Поэтический мир творится воистину впервые, отчего природные реалии еще как будто свободны от условленных значений и функций: ожидаемая вечерняя туча предвещает лирическую ситуацию «Послушайте!», где традиционная звезда «над крышами» придает вселенной свойства родного («нестрашного») пространства. Но комната как место-пребывание «я» все-таки не становится Домом; неодолимо влекущая сила внешнего мира изменяет пространственные, субъектно-объектные отношения таким образом, что уже сам герой оказывается «увиденным» мамой в характерном трагическом обрамлении стихий – заката и ветра: «И когда мой лоб, венчанный шляпой фетровой, / *окровавит гаснущая рама, / я скажу, / раздвинув басом ветра вой: / Мама...*» [Маяковский 1955, 47]. Мир, который не может стать «законным» – внешним для «я», враждебно «оплотняется», сопротивляясь поэтическому голосу.

---

<sup>4</sup> Кавычки в данном случае – факультативный признак я-слова; их не было, как и иных знаков препинания, в первом издании цикла, однако эффект монолога в составе лирического высказывания налицо.



Мотив обретения голоса соотнесен в своей динамике с повышением статуса адресата, который в идеале должен обладать единством человечности, родственности, авторитетности; таковы же и условия самопознания, осуществляемого в диалоге. Рыдание о распятых перекрестком городских – невербализованное выражение «я», в котором еще не дифференцировано страдание «о мире» и страдание «от мира» (характерно, что здесь абсолютно лишен негативных коннотаций *городовой*, задолго до Маяковского ставший эмблемой насилия). Рожденная в «браке» с луной дочь-песня, также обращенная к миру в целом, оказывается отделенной от «я», всем принадлежащей: «моя песня / в чулке ажурном / у кофеен!» [Маяковский 1955, 46]; гротескный образ возникает на скрещении самооценки творца песни и социального «эха», способного превратить поэтическую самоотдачу в проституцию, в «дешевую распродажу». Наконец, слово к *маме* (т.е. адресованное в самом настоящем смысле)<sup>5</sup> обнаруживает тайну души героя – болезненный характер его мировосприятия. Сначала носители сумасшествия – условные «другие», хотя и «близкие сердцу» («По мостовой / моей души избезженной / шаги помешанных...») [Маяковский 1955, 45]; затем «позаимствованный» стилевой эстетизм позволяет вытеснить безумие из творимого мира, заменив его тоской («тону, тоской песков оваян»); и только в восприятии мамы отражается потаенный напор внутреннего хаоса: «Мама знает – / это *мысли сумасшедшей ворохи / вылезают* из-за крыш завода Шустова» [Маяковский 1955, 47]. Овеществленное безумие трансформирует «знание» мамы в «зрение», «зримые мысли» – параллель к портрету «я» в *раме заката* (который, в свою очередь, симметричен фотографии *на васильковых обоях*), и взаимное «рассматривание» переключает лирическую ситуацию в драматургическую.

Контакт с миром в «точке родства» становится катализатором противоречий; с любовью к *маме больной* соперничает гипертрофированное страдание «ко всему»: «Мама. / Если станет жалко мне / вазы вашей муки, / сбитой каблуками облачного танца, – / кто же изласкает золотые руки, / вывеской заломленные у витрин Аванцо?..» [Маяковский 1955, 47] «Я» ищет повода для одушевления любого объекта, вовлекаемого тем самым в диалог. Именно такова природа своевольного «бутафорского» тропы: если даже вывеска магазина художественных изделий умоляет о чем-то, что понятно одному, то своим даром отзывчивости этот единственный обречен «распла-

---

<sup>5</sup> Невозможно согласиться с М. Вайскопфом, когда он объясняет «мamu на васильковых обоях» как противополоственную «замену» настоящей матери [Вайскопф 1997, 50]: ситуация спасительного контакта с «мамой» переходит в поэму «Облако в штанах», где образ получает еще большую биографическую конкретность («Скажите сестрам, Люде и Оле...»).

## «Я люблю смотреть, как умирают дети»

чиваться» и «плакать» за всех. Очевидное «христоподобие» позиции героя предвдвряет драматургически организованный диалог с высшей силой.

Название последнего в цикле стихотворения – «Несколько слов обо мне самом» – действительно представляет собой некий итог, потому что герой пытается понять природу своего болезненного взгляда на мир. И хотя очередность явления персонажей цикла, как уже было сказано, обнаруживает принцип иерархии, восхождения к высшему, смятение лирического героя означает, что на последнюю правоту, реализуемую в наличии трансцендентных ценностей, нельзя опереться. В зоне умолчания (следовательно – отчуждения) оказывается образ *отца*. «Отец небесный» – истинная, но еще не выговоренная лирическим «я» причина страданий.

На этой стадии осложняется сквозной для цикла композиционный принцип «я – вы». Отметим прежде всего кажущийся алогизм первого трехстишия. Общий структурообразующий мотив – «смотрение», «всма-тривание» – оборачивается разрывом мотивной связи, что дает цепь ситуаций самостоятельных, не продолжающих одна другую: «Я люблю *смотреть*, как умирают дети. / Вы прибоя смеха мглистый вал *заметили* / за тоски хоботом? / А я – / в читальне улиц – / так часто *перелистывал* гроба том» [Маяковский 1955, 48]. Только предположив, что «смотрят» (и драматургически соперничают) разные субъекты, можно восстановить логику. При этом сугубой условностью оказывается первое в многоголосом зачине обращение к «другому» (*вы... заметили*): мнимый адресат не наделен собственной позицией, возможность «странного» взгляда для него заведомо исключена. Риторический вопрос служит лишь поводом для постулирования собственного необычного видения; как начало лирической партии это типологически близко к декларации «А вы могли бы?»

О двух (а не трех) участниках конфликта позволяет говорить важнейший различительный признак их позиций – тема смерти. Ранее уже было показано, что «я» не может удержаться на позиции Бога, созерцающего смерть детей; для пребывающего *в читальне улиц* смерть означает нечто иное. Несовпадение двух «я» (первой и третьей строки), настоящий адресат лирического обращения, конфликт с ним – все это действительно до поры затемнено, потому что герой Маяковского находится в процессе самоопределения, уяснения собственной позиции.

Та же вторая строка играет особую роль в кристаллизации конфликта. Именно к ней Маяковский шел долго (ранние варианты: «Вы прибоя смеха мглистый вал заметили *за слоновым хоботом*», «...мглистый вал заметили *б за тоски слоновым хоботом*») [Маяковский 1955, 378], чтобы в итоге устранить зрительные ассоциации, объяснявшие происхождение и конструкцию образа. Нарочитая смысловая темнота высказывания противостоит шокирую-

щей смысловой прямоте зачина. Возникает оппозиция смысла и бессмыслицы (на первый взгляд, исключительно в плане формально-логическом).

«Странное» восприятие мира имеет признаки детского видения (*слон* как повод для фантазирования), которое нельзя объяснить только футуристической установкой на эстетику «инфантильного» и, в частности, влиянием «Пролога “Эго-футуризм”» Северянина («И потрясающих утопий / Мы ждем, как *розовых слонов*»)<sup>6</sup>. Принципиальное отличие от эксцентрики Северянина состоит в том, что у Маяковского детскость лирического «я» либо его двойников обнаруживает себя в момент душевного срыва, катастрофы: «Скрипка издергалась, упрасивая, / и вдруг разревелась / *так по детски...*» [Маяковский 1955, 68]; с «детского вопроса» начинается «Ко всему»: «Любимая, за что, за что же?!», а далее – «*Смотрите – / срываю игрушки-латы / я, / величайший Дон-Кихот!*» [Маяковский 1955, 104] Здесь «детское» отмечает тот поворот в отношениях «я» с миром, когда ребенок умирает в героическое и умирающее совершается «под взглядом» (но ведет это не к взрослению, а утрате собственного «я»). Телеология поэтического мира Маяковского позволяет соотнести лирические ситуации 1914–1916 гг. и зачин стихотворения «Несколько слов обо мне самом»; отсюда явствует, что «детская» образность, будучи симптомом нарастающей трагедийности сознания «я», конфликтует с декларацией «Я люблю смотреть, как умирают дети»<sup>7</sup>. В перспективе лирического сюжета обнаруживается также, что столкновение смысла и бессмыслицы – отнюдь не формальный алогизм, но производное от ракурса зрения: мир осмыслен Творцом и непостижим для «творения» (ребенка), чья смерть созерцается и одобряется свыше.

На рубеже «созерцательной» и «событийной» частей стихотворения «я» превращается в объект воздействия: «*Полночь / промокшими пальцами щупала / меня / и забитый забор, / и с каплями ливня на лысине купола / скакал сумасшедший собор*» [Маяковский 1955, 48]. С этого момента позиция «я» определяется как страдальческая, вся ситуация воспринимается с точки зрения ее участника, повергнутого в ночь и дождь, окруженного другими носителями смуты. Безумие, которое прежде было присуще «я», теперь оказывается свойством всего мира и требует объяснения. Герой осознает себя обреченным на страдание *сыном* в тот момент, когда его двойник покидает сакральное пространство и погружается в хаос (возникает параллель к жесту дождливой ночи – *ощупыванию*): «Я вижу, Христос из иконы бежал, / хитона оветренный край / *целовала, плача, слякоть*» [Маяковский 1955, 48]. Вместе с последним в стихотворении указанием на позицию наблюдателя (*я вижу*) лирический герой перемещается в символический центр мира, на Голгофу.

<sup>6</sup> Связь текстов отмечена Л. Кацисом.

<sup>7</sup> Ср. с предположением о смерти как метафоре взросления в статье: О. Замятина Поэтика лирического цикла «Я» Маяковского. [Замятина 2007, 148].

## «Я люблю смотреть, как умирают дети»

Этот «вектор» движения был намечен еще в финале первой части («иду / один рыдать, / что перекрестком / распяты / городовые» [Маяковский 1955, 45]), но обреченность на распятие выстрадана «в пути», в процессе осознания себя.

Мысль Бахтина, что «вне Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самосознание и самовысказывание», что в обезбоженном мире исповедь-самоотчет неизбежно сопровождается проявлениями «злости, недоверия, цинизма, иронии, вызова», чрезвычайно важна для понимания характера лирического слова у раннего Маяковского. Когда герой осознает свое пребывание в «ценностной пустоте» и «холоде», теряет надежду на понимание, он обращается *ко всему* с «вызывающей, дразнящей откровенностью» юродивого, с пафосом «человекоборчества» [Бахтин 1994, 204, 205] («...и в сердце насмешку плюну ей!» [Маяковский 1955, 105]). Но в «пороговой» ситуации, отмеченной *бегством Христа* (именно с этого мгновения начинается исповедь в собственном смысле), герой не может кощунствовать. Описанная Бахтиным коллизия здесь почти созрела, однако эксплицируют ее более поздние тексты.

Если допустить все же, что первое в тексте высказывание порождено ироническим юродством лирического «я», то очевидно, что эта интонация локализуется исключительно в зачине. Сменяющий рефлексию поступок трагически серьезен, титаничен («слов иступленных вонзая кинжал / в неба распухшего мякоть» [Маяковский 1955, 48]), сам акт богоборчества не предполагает той реализации метафоры, которая станет возможна в 4-й части «Облака в штанах» («Видишь, я нагибаюсь, / из-за голенища / достаю сапожный ножик. <...> Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски!») [Маяковский 1955, 196]. Если герой «Облака...» грозит убить бога в ответ на его жестокость и безнадежную «глухоту», то в заключительной части «Я!» последовательность жестов иная. Возводя состояние мира к первопричине – воле создателя, «я» стремится вступить с *отцом* в диалог, слова-кинжалы раздирают преграду-небо; в то же время метонимическая связь *неба* и *бога* сохраняется как активный смысловой фон. ИмPLICITному «убийству отца» противостоит реализованная метафора, которая переносит тяжесть преступления на «убийцу сына»: «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней. / Это душа моя / ключьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!» [Маяковский 1955, 48]. Вся энергия нагнетаемых образов уходит в мольбу, в поиск контакта с высшей силой. Так возникает отсылка к зачину, где прозвучало слово *отца*, а композиционное смещение ответной реплики обусловлено тем (подчеркнем это еще раз), что лирический герой находится в процессе самоопределения, самопознания.

Появление *отца-солнца* включается в логику построения родовых связей «я» с миром и одновременно «перебивает» метасюжет цикла. В момент обращения к *отцу* упраздняются пространственно-временные свойства земного мира: ночь перестает быть временем суток, даже символическим, выжженное солнцем небо не означает, что наступил день, от городского пейзажа остается только вертикальная ось колокольни. С утверждением космогонической модели художественной вселенной становится очевидно, что позиция *отца*, предавшего *сына* на муку, – истинно сверхчеловеческая, внеположная справедливости, милосердию, смыслу, которых ищет «человек просто» («чтоб было без мук»).

Позиция *отца* как единство «голоса» и «взгляда» коррелирует со всей системой мотивов стихотворения. Лирический герой «всматривается» в отношении с *отцом* Христа, своего двойника; будучи вовлечен в созерцаемое пространство как участник конфликта, сам оказывается «под взглядом» высшей силы; отвечает незримо (в ночи, за тучами), но всевидящему *отцу* «изнутри» (из глубины) страдающего мира; наконец, делает попытку освободиться от «внешнего взгляда», обрекающего его на бессмысленные мучения, и вступить в такие отношения с миром, которые оставляют право «видеть» за самим «я»: «Время! / Хоть ты, хромой богомаз, лик намалой мой / в божницу уродца-века! / Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!» [Маяковский 1955, 49].

Финальное одиночество – итог всего цикла: ни под взглядом *мамы* (фотография на *васильковых обоях* как икона Богородицы), ни в трансцендентном пространстве *всевидящего отца* лирический герой не может обрести «самость». Такова трагедия «ребенка», догадавшегося о своей «незавершенности» и уязвимости; «я» нуждается в том, чтобы предстать перед «другими», отразиться в зеркале родственной любви (отсюда – сквозной мотив движения к людям), но страшится жестокого взгляда в ответ на свой порыв (ведь именно *отцовский* взгляд его убивает). Мечта об иконописном *лике в божнице* – проекция сложнейшего состояния: здесь и мессианский пафос, и сугубо детская (бескорыстно-детская) жажда признания своего подвига, и поиск спасительной дистанции, защиты от святотатства, и ожидание, что Время «завершит» облик, а вместе с тем позволит преодолеть мучительную зависимость «я» от суда взорающих.

Мотив всеобщей *слепоты*, помимо очевидного трагического и героического звучания (ответственность единственного *зрячего* перед миром), чертит еще одним – имплицитным – смыслом: это свобода «я» в утопическом пространстве, где одинокий герой, избавленный от стороннего «взора», не имеет нужды в самоопределении по отношению к «другим». Парадокс мотивирован психологически и сюжетно тем, что именно в диалоге с *отцом* проблема самоопределения *сына* достигает максимальной (смертельной) остро-

## **«Я люблю смотреть, как умирают дети»**

ты. Таким образом, процесс выделения «я» из мира, обретение позиции, воскрешающее логику мифа, ведет к усложнению субъектно-объектной организации поэтического мира Маяковского.

Финальное стихотворение цикла обнаруживает природу отношений «я» с миром, моделируя тем самым устойчивые для Маяковского трагические коллизии.

### **Использованная литература**

- Амелин, Г., Мордерер, В.: Миры и столкновения Осипа Мандельштама. Москва 2000.
- Бахтин, М.: Автор и герой в эстетической деятельности. In: Бахтин, М. Работы 20-х годов. Киев 1994.
- Брик, Л.: Из материалов о В. В. Маяковском. Литературное обозрение, 1993.
- Вайскопф, М.: Во весь Логос. Религия Маяковского. Москва, Иерусалим 1997.
- Замятина, О.: Поэтика лирического цикла «Я» Маяковского. In: Грехневские чтения. Вып. 4. Нижний Новгород 2007.
- Карабчиевский, Ю.: Воскресение Маяковского. Москва 1990.
- Кацис, Л.: Владимир Маяковский: Поэт и интеллектуальном контексте эпохи. Москва 2000.
- Коваленко, С.: «Звездная дань». Женщины в судьбе Маяковского. Москва 2006.
- Перцов, В.: Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1. Москва 1951.
- Пятигорский, А.: Предисловие I. In: Амелин, Г. Мордерер, В.: Миры и столкновения Осипа Мандельштама. Москва 2000.
- Маяковский, В.: Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 1. Москва 1955.
- Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Ленинград 1940.
- Харджиев, Н., Тренин, В.: Поэтическая культура Маяковского. Москва 1970.

