

**Е.В. Тырышкина**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

**К вопросу о литературных переключках:  
В. Маяковский и И. Анненский  
(«Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания»)**

Стихотворение В. Маяковского «Несколько слов о себе самом» (1913) начинается фразой, породившей гневные отклики современников и вызвавшей бурную полемику в критической и научной литературе, она общеизвестна: «Я люблю смотреть, как умирают дети».

Ю. Карабчиевский писал, что от этой фразы «горбатится бумага» и такого «никакой человек не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя - разве только это была игра с дьяволом». А. Гольдштейн защищает В. Маяковского, предавшего огласке «точку зрения» литературы: «старая культура тоже очень любила смотреть, как умирают дети: смертями невинных детей переполнено мировое искусство, а прошлое столетие сделало из этой темы свой фирменный специалитет - Диккенс..., народолобцы-идеологи, замороженные трупики-гробики у передвижников...»<sup>1</sup>. Однако в этой связи нужно учитывать обращение к традиции не только XIX века, но и к ближайшему прошлому культуры - к символизму, в частности, к И. Анненскому. Его известное стихотворение «Тоска припоминания» («Кипарисовый ларец», «Трилистник тоски») заканчивается строками: «...Я люблю, когда в доме есть дети И когда по ночам они плачут». «Кипарисовый ларец» был издан в 1910-м году и стихотворения, вошедшие в его состав, стали известны - если не широкой публике, то литераторам и критикам.

Первым, кто заметил «переключку» Маяковского и Анненского, был С. Бобров [Развороченные черепа, 1913, с. 7]. А первым, кто встал на защиту поэта-футуриста - Н. Харджиев: «Неожиданная начальная фраза об умирающих детях... в свое время вызвала упреки в “аморальности”. Упреки эти объясняются полным непониманием социальной основы и идейного задания вещи.

Это горький сарказм поэта, перед глазами которого не раз проходили похоронные процессии (“гроба том”), поэта, который знает непрерывное чередование радостных и сумеречных эмоций (“прибой смеха за тоски хоботом”») [Харджиев, Тренин, 1970, с. 198]. Н. Харджиев полагает, что «Несколько слов обо мне самом» и «Тоска припоминания» могут быть сближены на основе «общности темы»: у Анненского - «бессонница одинокого поэта», у Маяковского - «одинокий поэт ночью на улице большого города» [Там же]. Общность темы, действительно, имеет место, но о ней - чуть ниже. Апелляция к «социальной основе» и «идейному заданию» не может быть признана корректной и адекватной, так как речь идет не о газетной статье или о публицистическом памфлете, а о художественном произведении, анализ которого ведется с точки зрения эстетического целого. В этой связи следует вспомнить и точку зрения Л. Кациса, утверждающего, что поэт в данном случае занимает «место Бога, наблюдая смерть безгрешных, и, следовательно, заслуживших райское блаженство, детей» [Кацис, 2004, с. 136]. В данном случае автор «защиты

---

<sup>1</sup> Анализ этой дискуссии см.: [Казарина, 2004, с. 111-112].

случае автор «защиты Маяковского» также не учитывает специфики искусства, содержательности поэтической формы.

Итак, «Госка припоминания» И. Анненского посвящена не столько «одиночеству», сколько природе творчества и роли поэта. Поэзия творится вдали от людей: «Все живые так стали далеки, // Все небытное стало так внятно...» [Анненский, 1990, с. 107]. Творчество - не только высший дар, это прорыв в иное бытие, иную реальность, не имеющую ничего общего с реальностью жизни. Этот дар не только избрание, но и проклятие: «Весь я там в невозможном ответе, // Где миражные буквы маячат...». Иллюзорная гармония рождается на границе - жизни и искусства, чтобы через мгновение напомнить о себе лишь «мутно-черными пятнами». «Плачущие дети» в контексте этого стихотворения - знак высшей ценностной реальности в мире, она врывается в ночной мир творчества, напоминая о неслиянности поэзии и жизни, и о возвращении туда, где стихи представляются лишь наваждением. Здесь нет и следов веры в символистское преобразование мира словом. Между поэзией и бытием зияет разрыв. Поэт занимает свое место в этом разрыве, становясь существом иной природы, за что приходится платить большую цену, эстетическая деятельность требует в определенный момент выхода из этического пространства.

Маяковский подхватывает и развивает тему особого избранничества поэта. Его стихотворение начинается как провокация. Все осложняется еще и откровенным заголовком. Конечно, искушенный читатель скажет, что это намеренный эпатаж, автор бросает вызов культуре 19-го - начала 20-го века, которая эксплуатирует архетип страдающего-умирающего дитя как основу для «фальшивой мелодрамы». Однако нужно учесть, что авангардисты стремятся к постоянному перешагиванию от реальности условной к реальности данной, и поэт постоянно колеблется в своем образе от фигуры живущей к фигуре сконструированной. Делается это не только за счет непосредственного обращения к читателю, но и за счет постоянных внешнеэстетических, психологических уловок, когда читатель вынужден вовлекаться в пространство воображаемого со всей эмоциональной силой. Лобовой прием начала стихотворения обнажает такую ценностную позицию, на которую сложно отреагировать сразу и непосредственно как на поддающуюся эстетическому превращению. Имморализм, цинизм, монструозность, - этические и моральные оценки выходят на первый план. Лирический субъект («Поэт») репрезентирует себя как некое чудовище, находящееся за границами всех этических норм. Первая и непосредственная реакция читателя - изумление, отвращение, дистанцирование. Просвещенный читатель сразу вспомнит строчки из И. Анненского, ироническая переключка с предшествующей культурой налицо. Но все же, деструктивный аффект слишком силен, чтобы его можно было снять с помощью эстетической условности и ввести в рамки иронии: «Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили за тоски хоботом?» [Маяковский, 1955, с. 48-49 - далее цитаты по этому изданию]. Эта фраза, вероятно, является попыткой обратить предыдущее высказывание в игровое, но читатель, даже улавливающий иронический намек, не может избавиться от эмоциональной реакции негодования, вызванной первой строкой стихотворения. А дистанцироваться полностью тоже невозможно - с этого момента текст начинает втягивать читателя (слушателя) в коммуникацию с лирическим субъектом, который мимикрирует под эмпирического автора. Если первая строка риторически обнажена, лишена метафоры, то все последующие представляют собой густую вязь метафор с семантикой смерти и бурной агрессии, направленной на Поэта, и его ответной агрессии - всему миропорядку. Поэт предстает одиноким, страдающим и страдание его будет возрастать, кульминируя в последних строках, а в финале наступит апогей этих мук и полная безысходность. Текст стихотворения являет собой экзистенциальную и энергетическую битву (напряжение стиховой материи на уровне звука и ритма) Поэта с силами самого мироздания, один на один, с предрешенным исходом. Энергетика страдания-

подвига подчиняет себе адресата (и возможно оскорбляет его чувства, если он верующий, ведь «Христос из иконы бежал»). Обращение к солнцу, когда мир уже Богом оставлен, это обращение к самому закону природы, к несменяемому порядку вещей. Последний фрагмент - взывание о милости, когда казнь-распятие уже совершается. Поэт - трагический герой, приносящий себя в жертву, и одновременно отданный на растерзание самой жизнью, где ему нет места; он приходит на место страдающего Бога. Взывание о помощи («сжался хоть ты и не мучай») в сочетании с метафорами телесного страдания втягивает читателя в тесную коммуникацию, так как включает не только эстетические, но и невольные физиологические ассоциативные ощущения: «Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней». В финале соединяются трагический пафос и гибельный восторг: «Я одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека!». Это гибель ради чего-то, что больше, чем «я» Поэта, подвиг трансцендирования. Последняя строфа производит ударное впечатление, сострадание лирическому субъекту обеспечено. Казалось бы, все совершилось по классическим канонам трагического катарсиса - страдание, со-страдание и жалость снимаются в финале, разрядка совершается ради Иного, неведомого, что внушает восхищение и трепет.

Однако цельности произведенного эффекта очень мешает первая строка. Поэт - это циник, монстр, ироник и страдающий новый Христос в одном лице. Столкновение противоположных эмоций не разрешается окончательно, остается экзистенциальный зазор: адресат не может спонтанно и естественно идентифицироваться с героем, хотя в какой-то момент он попадает на крючок сочувствия почти бессознательно - механизм текста работает и на мощных энергетических захватах самой стиховой материи. И остается загадка катарсиса: трагизм как эстетическая эмоция, получающая свое разрешение, дополняется эмоцией внеэстетической и очень сильной (авторская ирония все же не перекрывает читательского негодования, недоумения, гнева, момент ценностного разрыва не может быть снят и переработан). Этот структурный дисбаланс заставляет вибрировать читательское восприятие снова и снова.

Адресата заставляют снять запреты, нарушить табу, вызывая сочувствие к лирическому субъекту («монстру-пророку»), мимикрирующему под эмпирического автора, при этом, размываются границы между первичной и вторичной эмоциями, между первичной реальностью жизни и вторичной, условной реальностью искусства. Сочувствие к «пророку» автоматически влечет за собой вину, адресат лишается внешней позиции по отношению к лирическому герою, совершая «преступление поневоле»; эта «внутренняя» позиция осложняется невозможностью безболезненного перехода к позиции «внешней» - отвращения и гнева к «монстру».

Очевидно, что «Несколько слов о себе самом» манифестирует особое понимание места поэта в мире. И хотя здесь налицо вызов предшествующей культуре, парадоксальным образом Маяковский сближается с Анненским в своем понимании поэта как существа пограничного, доводя до предела противоречия между сферами этического и эстетического. Но если И. Анненский еще творит по законам классического искусства, соблюдая конвенции художественного текста, то В. Маяковский их нарушает, заставляя адресата уже с помощью риторических механизмов самому ощутить разрыв между искусством и жизнью, и задаться неразрешимыми вопросами о природе творчества.

## Литература

Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004.

Кацис Л. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13-ти тт. Т. 1. М., 1955.

Развороченные черепа. СПб., 1913.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.