

ОКСАНА ЗАМЯТИНА

 <https://orcid.org/0000-0002-4683-8728>

свободный исследователь  
oksanazamiatina@gmail.com

## ПРИНЦИПЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ «ДЕТСКОГО» И «ВЗРОСЛОГО» В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

### WRITTEN FOR CHILDREN AND WRITTEN FOR THE ADULTS: THE INTERRALATION IN MAYAKOVSKY'S POETRY

Статья посвящена сопоставлению корпуса «взрослых» текстов В. В. Маяковского со стихами, написанными для детей. Анализ трех из них – *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* (1925), *Эта книжечка моя про моря и про маяк* (1926) и *Конь-огонь* (1927) – позволяет говорить о том, что выраженное более простым языком и менее сложной образностью содержание «детских» текстов поэта подчиняется логике разработки принципиально важных для всего художественного мира Маяковского образов-мифологем: лицо, коллективное тело, «жир» и «жирные», оппозиция «голос» и «жир». Это позволяет иначе воспринимать кажущиеся простыми образы, мотивы и сюжетные ходы детской поэзии Маяковского, отметить специфику перехода поэтологических констант из текстов одной типологической группы в другую при сохранении важнейших структурных принципов.

**Ключевые слова:** Владимир Маяковский, стихи для детей, контекст творчества, компаративистика, поэтологические константы.

The article is devoted to comparing Mayakovsky's "adult" texts with his poems written for children. Having analyzed three of the latter – "A Fairy Tale About Petya, a Fat Boy, and Sima, Who Is Thin" (1925), "The Little Book About the Seas and the Lighthouse" (1926) and "The Fire Horse" (1927) – the author concludes that Mayakovsky's texts for children (although simpler and less complicated in terms of employed imagery) follow the logic of development of the mythological images which are fundamental for the entire work of the poet. They include: the image of face(s), the collective body, "fat" and "fatness" as characteristics of the antagonist, an opposition between "the voice" and "the fat". The conducted comparison makes it possible to gain another point of view on the deceptively simple images and plots in Mayakovsky's poems for children. It makes it possible to note how poetic constants pass from texts of one status to texts from another group, with the most important structural principles fully preserved.

**Keywords:** Vladimir Mayakovsky, poems for children, contexts of literary creativity, comparative studies, poetic constants.

Цикл книг для детей мыслился Маяковским как особое, принципиально новое творческое направление. Так, в 1927 г. в беседах с журналистами чехословацкой и польской газет – «Прагер пресс» и «Эпоха» соответственно – читаем:

- [...] Над чем вы теперь работаете?
- [...] Мое последнее увлечение – детская литература: надо дать детям новые представления и новые понятия об окружающих их вещах<sup>1</sup> [...].
- [...] Над чем в настоящее время вы работаете?
- [...] Кроме того, я сейчас с особым увлечением работаю над книжками для детей. [...] Я стремлюсь внушить детям самые простейшие общественные понятия, делая это как можно осторожнее... [...] Скажем, я пишу рассказ об игрушечном коне. Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, – допустим: столяр, художник, обойщик. Таким путем ребенок знакомится с коллективным характером труда. Или описываю путешествие, в ходе которого ребенок не только знакомится с географией, но и узнает, что одни люди бедны, а другие – богаты, и т.д. [...] (т. 13, с. 234).

По этому поводу С. Маршак в работе *Маяковский – детям* заметил:

- [...] В любой детской книжке – будь то сказка, песенка или цепь смешных задорных подписей под картинками – Маяковский так же смел, так же честен, прям и серьезен, как в своей поэме «Хорошо!» или «Во весь голос».
- И в то же время, работая над стихами для детей, он никогда не забывал, что его читатели – маленькие, всего по колено ему ростом [...]<sup>2</sup>.

Двойственный подход к созданию Маяковским стихов для детей, обозначенный Маршаком, схож с методологией двух, пожалуй, главных литературоведческих работ, посвященных детской лирике поэта: монографии Фанни Эбин *Маяковский – детям* и работе Мирона Петровского *Книги нашего детства*, одна из глав которой посвящена анализу *Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий*.

Не имея цели заниматься обзором названных работ, мы обозначим, что оба литературоведа формулируют несомненное родство «взрослых» и «детских» текстов:

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, *Из беседы с сотрудником газеты «Прагер Пресс»*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ 1961, т. 13, с. 232. Далее цитаты из произведений Маяковского даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>2</sup> С. Я. Маршак, *Маяковский – детям*, [в:] он же, *Собрание сочинений*, Москва: Правда 1990, т. 4, с. 413.

[... ] Историки литературы также мало внимания уделяют стихам Маяковского для детей, а если и говорят о них, то вне связи с его большим творчеством. Однако только в сопоставлении с его стихами «для взрослых» можно понять всю глубину поэтического замысла его книг для детей [...]<sup>3</sup>.

Исходя из уже декларированного в маяковедении родства, мы можем утверждать, что рассмотренные в сопоставлении со «взрослыми» текстами стихи для детей оказываются наполненными образами, приобретающими совсем иное значение и звучание. Так детали, связанные с толстым Петей и его папой, восходят к образам антагонистов лирического героя Маяковского, заявленных еще в раннем творчестве и только в послереволюционном превратившихся в «буржуев». Семантика петиного обжорства транскрибируется в сопоставлении противоположных в мире Маяковского процессов говорения и поглощения пищи. Гипертрофированная петина плоть, порождающая последующее изобилие, должна прочитываться через ранние тексты. В них коллективное тело, состоящее из жира, носителями которого выступают антагонисты лирического героя, является эротическим суррогатом, имеющую связь с половой сферой и, следовательно, враждебной лирическому герою.

По наблюдению Мирона Петровского, выраженное более простым языком содержание «детских» текстов подчиняется логике принципиально важных для художественного мира Маяковского мифологем, которые составляют определенные онтологические константы.

В настоящей статье будут рассмотрены следующие тексты, входящие в цикл *Стихи детям* (1925–1929): *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* (1925), *Эта книжечка моя про моря и про маяк* (1926), *Конь-огонь* (1927).

Имеющими, по нашему мнению, особое смысловое наполнение в текстах Маяковского категориями, о которых пойдет речь, являются: во-первых, лицо героев; во-вторых, «жир» как основной признак онтологического антагониста лирического героя, носители данной категории, так называемые «жирные», и оппозиция «голос» и «жир».

С лицом в лирическом мире Маяковского связана идея о гармонии и воплощении мира на основах строгой упорядоченности. Одно из первых стихотворений поэта *А вы могли бы?* (1913) строится на контрасте обыденного мира миру высоких сфер. Основой подхода лирического героя к бытию становится пересоздание несовершенного. Это требует кардинальных изменений мира на новых принципах. Вселенная внутри лирического героя

<sup>3</sup> Ф. Е. Эбин, *Вступление*, [в:] она же, *Маяковский – детям*, Москва: Детгиз 1961, с. 6.

соотносится с Вселенной снаружи, и лирический герой, предстающий демиургом, преобразует аморфную массу («блюдо студня») в четкую, структурированную, почти геометрическую деталь – «косые скулы океана». Эти скулы в сочетании с губами («на чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ»; скулы и губы) формируют лицо. Таким образом, постижение мира начинается с описания лица. Лицом же оно и заканчивается: перед наступлением Апокалипсиса в стихотворении *Я и Наполеон* лирический герой призывает сжечь лица.

Показательно, что стихотворение *Конь-огонь* построено по сходному принципу. Процесс создания коня возможен только после появления части лица – глаз:

Выйдет лошадь бедная,  
скучная и бледная.  
Взять художника и краски,  
чтоб раскрасил  
шерсть и глазки (т. 10, с. 255).

Художник кистью лазит,  
лошадке  
глазки красит (т. 10, с. 255).

Более того, именно с появлением глаз обретается витальность созданной лошади:

Что за лошадь,  
что за конь –  
горячей, чем огонь!  
Хоть вперед,  
хоть назад,  
хочешь – в рысь,  
хочешь – в скок.  
Голубые глаза,  
в желтых яблоках бок (т. 10, с. 256).

Одновременно лицо – это всегда категория, противостоящая обезличенной стихии, связанной с эротическим деструктивным началом.

Необходимо отметить, что телесность как пластическая форма воплощения лирического субъекта актуализируется в творчестве авангардистов и, в первую очередь, Маяковского, усложняя оппозицию «дух-тело». Здесь

телесное характеризуется, в первую очередь, такими формальными категориями как: живое, положительно коннотированное (иконическое, гармоничное, персонифицированное) и негативное (жирное, оплывшее). А внутри телесного дискурса возникает оппозиция лица и тела, где лицо становится элементом, противопоставленным другим формам тела.

В этой связи небезынтересно сопоставление стихотворений *Порт* (1912), *Военно-морская любовь* (1915) и *Это книжечка моя про моря и про маяк* (1926).

Резко выраженная эротическая коннотация в стихотворениях *Порт* и *Военно-морская любовь* была отмечена еще М. Вайскопфом<sup>4</sup>.

В обоих стихотворениях на фоне подразумеваемой (*Порт*) и эксплицированной (*Военно-морская любовь*) стихии моря разворачивается настоящая вакханалия. В *Порту* в конгломерат соединяются «простѣни под брюхом» (стилистически маркированное слово «брюхо»), «вой трубы», «любовь и похоть», прильнувшие к материнской груди дети («Прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей»), «оглохшие пароходы» (ср. общую семантику глухоты и неспособности слышать и услышать в пространстве лирического мира поэта), «горящие серьги», отсылающие, возможно, к упомянутым в предыдущем по времени созданию стихотворении *Утро* (1912) «враждующему букету бульварных проституток».

В *Военно-морской любви* мы наблюдаем подобие брачных отношений между миноносцем и миноносочкой:

По морям, играя, носится,  
с миноносцем миноносица.

Льнет, как будто к меду осочка,  
к миноносцу миноносочка.

[...]

Плач и вой морями носится:  
овдовела миноносица (т. 1, с. 80).

Стихией, объединяющей обе ситуации, становится море – начало аморфное, неуправляемое и деструктивное. Для сравнения можно привести ситуацию, упомянутую в стихотворении *Христофор Колумб* (1925):

---

<sup>4</sup> М. Я. Вайскопф, *Во весь логос: религия Маяковского*, [в:] он же, *Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*, Москва: Новое литературное обозрение 2003, с. 396–397.

И вновь  
                   океан  
                           с простора раскосого  
 вбивал  
                   в небеса  
                           громыхающий клин,  
 а после  
                   брался  
                           с волной сарагоссовой,  
 и вместе  
                   пучки травы волокли (т. 7, с. 35).

Восприятие мира естественной природы как ущербного пространства подтверждается и общим контекстом творчества, в котором отсутствует пейзажная лирика, и известными строками главы *Необычайное* из поэтической автобиографии В. В. Маяковского *Я сам* (1922, 1928):

В расступившемся тумане под ногами – ярче неба. Это электричество. [...] После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь (т. 1, с. 11).

Именно с образом рукотворного объекта в мире Маяковского появляется структура и упорядоченность.

В стихотворении *Эта книжечка моя про моря и про маяк* таким рукотворным, но, что важно, технологичным и сложным в эксплуатации объектом выступает маяк:

Лестницею винтовой  
 каждый вечер,  
                           ближе к ночи,  
 на маяк идет рабочий.  
 На верху фонарище –  
 яркий,  
                           как пожарище.  
 Виден он  
                           во все моря,  
 нету ярче фонаря.  
 Чтобы всем замечиться,  
 он еще и вертится.  
 Труд большой рабочему –

простоять всю ночь ему.  
Чтобы пламя не погасло,  
подливает в лампу масло.  
И чистит  
  исключительное  
стекло увеличительное (т. 10, с. 244).

Для сравнения можно привести строки из уже упоминавшегося стихотворения *Христофор Колумб*:

Спьяна  
  путали штаны и паруса.  
Чуть не сшибли  
  маяк зажженный (т. 7, с. 34).

Маяк выступает как антипод стихийного, хаотично построенного и враждебного, прежде всего, рукотворным сущностям (кораблям – «Закружит волна круженье, / вот / и кораблекрушение») пространства моря:

Дуют ветры яростные,  
гонят лодки парусные,  
Вечером,  
  а также к ночи,  
плавать в море трудно очень.  
Все покрыто скалами,  
скалами немалыми (т. 10, с. 243).

Неожиданно мир преобразается:

Вдруг –  
  обрадован моряк:  
загорается маяк (т. 10, с. 243).

Рукотворная сущность побеждает «неусовершенствованную вещь». Для технократа Маяковского такая расстановка сил вполне приемлема.

Не имея возможности с учетом специфики аудитории, которой адресован стих, наделить пространство моря эротической коннотацией, как это сделано в *Порту* и *Военно-морской любви*, поэт в стихотворении *Эта книжечка моя про моря и про маяк* создает картину, очень похожую

на парафраз стихов из *Порта* («Прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей»):

Пароходы,  
         корабли –  
 запыхтели,  
         загребли.  
 Волны,  
         как теперь ни ухайте, –  
 все, кто плавал, –  
         в тихой бухте.  
 Нет ни волн,  
         ни вод,  
                 ни грома,  
 детям сухо,  
         дети дома (т. 10, с. 244).

Стихия моря укрощена маяком. Выстраиваемая параллель образов «море – хаос, побеждаемый работающим на маяке человеком», завершается появлением коллективного адресата – «детей» и персонафицированного объекта – «дяди Маяковского».

В творчестве Маяковского можно выделить несколько типологических рядов, связанных с воплощением личностей, существующих в различных сферах: исторической, культурной, бытовой. Можно вспомнить Джиоконду из поэмы *Облако в штанах*, Ленина из *Разговора с товарищем Лениным* (1929) или Леонардо да Винчи из стихотворения *Надоело* (1916). Однако типологически фигура поэта Маяковского тяготеет к презентации вышеназванных, что не отменяет и другой функции, характерной для культуры Серебряного века в целом – мифологизации фигуры поэта как таковой.

Здесь возможна параллель. В *Сказке о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* возникает тот же самый образ: «Образина милая, / как твоя фамилия?» «Образина» – стилистически маркированная лексема, производная от слова «образ». Образина – это испорченный, деформированный образ. Именно образине в стихотворении *Надоело* противостоит образ Джиоконды кисти Леонардо да Винчи. В сопоставлении с образами Джиоконды, воплощающей возлюбленную лирического героя, и товарища Ленина, связанного со всем, чем лирический герой «думает», «дышит», «борется» и «живет», «готовое» лицо Леонардо да Винчи, противопоставленное «образине», получает принципиально структурированное значение. Как и название Пети «образиной» в *Сказке...* отсылает читателя к более сложной



парадигматике, чем просто желание классово близкого автору-рассказчику милиционера обругать буржуйского отпрыска.

Возвращаясь к стихотворению *Эта книжечка моя про моря и про маяк*, можем, учитывая сказанное, говорить о введении в пространство детского стихотворения образа «готового» лица «дяди Маяковского», вероятно, знакомого маленьким читателям.

Следовательно, опять «детский» текст строится на принципах, неоднократно заявленных и использованных во «взрослой» лирике: стихийно-эротическое начало развоплощается и постепенно исчезает по мере внесения в пространство лирического мира личного начала. Механизм связи «личного» начала и «аморфного» эротизированного пространства покажем на примере стихотворения *Из улицы в улицу* (1913):

У-  
лица.  
Лица  
у  
догов  
годов  
рез-  
че.  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы (т. 1, с. 38).

Перед нами распадающаяся структура бытия, способная к трансформации от лица к геометрической фигуре через уравнивание понятий лица человека и морды животного. С убыванием «количества» лица происходит тотальная эротизация мира. С момента утраты личного начала в мире перестают существовать цельные тела, оппозиция «душа / тело» разделяет их на части; независимо друг от друга начинают действовать «шеи», «чубы», «пасть», тело, руки, нога в чулке. Образ «лысого фонаря» становится формулой универсального торжества телесного начала. Вектор задан так, чтобы мир двигался от идеи лица к эросу.

«Жирные» – явный и самый легко транскрибируемый антагонист лирического героя Маяковского. «Жирный» всегда телесен, плоть гипертрофирована настолько, что нарицательным становится образ «желудка в панаме», поглощение – основное назначение этого образа.

Любопытно в данном контексте обращение к циклу, время создания которого совпадает с годом возникновения замысла *Сказки...* о Пете и Симе. В 1923 г. поэт работает над циклом, получившим название *Маяковская галерея*. Здесь в качестве персонажей последовательно представлены современные автору политические деятели. Характеристика Пуанкаре (*Пуанкаре*):

Пузо –  
           ест дóсыта.  
 Лысый.  
 Небольшого роста –  
 чуть  
           больше  
           хорошей крысы (т. 5, с. 101)

совпадает с характеристикой петинного папы:

Очень толстый,  
           очень лысый,  
 злее самой злющей крысы (т. 10, с. 217).

Одновременно «жирными» в стихотворениях того же периода названы барон П. Н. Врангель и патриарх Тихон, реальные облики которых далеки от такой характеристики.

Важно отметить, что «жирный» – это онтологический антагонист, населяющий лирический мир Маяковского. Его социальные признаки – связь с буржуем, политическим противником или попом – позднейшее напластование.

В этой связи превращение Пети из толстого мальчика в «вербную свищу» – принципиальная примета функционирования образа в пространстве творчества Маяковского. Петя из просто маленького буржуя, своеобразной «заготовки», превращается в полноценного врага. Глобальное поглощение, увеличение, а потом и гротесковая гипертрофия плоти, заканчивающаяся насильным ее разъятием, сопоставима с очень показательным примером из ранней лирики Маяковского.

В поэме *Облако в штанах* (1914–1915) «буржуй» заслуживает чуждой для Маяковского риторики:

Всех пешеходов морда дождя обсосала,  
 а в экипажах лощился за жирным атлетом атлет,  
 лопались люди,

проевшись насквозь,  
и сочилось сквозь трещины сало,  
мутной рекой с экипажей стекала  
вместе с иссосанной булкой  
жевотина старых котлет (т. 1, с. 191–192).

В Сказке... читаем:

С грустью  
    объявляю вам:  
Петя  
    лопнул пополам; (т. 10, с. 228)

Тут  
    к ногам компанийки  
в двух мешках упала соль –  
ешь, компания,  
    изволь!  
Вслед за солью  
    с неба  
        градом  
монпасье  
    с доставкой на дом.  
Льет и сыплет,  
    к общей радости,  
булки всякие  
    и сладости; (т. 10, с. 230)

Нет,  
    не чудо это, дети,  
а – из лопнувшего Пети.  
Все, что лопал Петя толстый,  
рассыпается на версты.  
Ливнем льет  
    и валит валом –  
так беднягу разорвало.  
Масса хлеба,  
    сласти масса –  
и сосиски,  
    и колбасы! (т. 10, с. 230)

Важным в парадигме отношений протагониста мира Маяковского с антагонистическим началом является мотив оппозиции голоса и жира.

Петя, отправленный милиционером в виде письма «папаше», затеряется и, исхудавший, попадет в лавку:

Петя,  
                   скисши от поста,  
 распечатался и встал.  
 Петя  
                   плоский, как рубли.  
 Он уже не шар,  
                   а блин (т. 10, с. 226).

А дальше происходят два события, которые, соотнесенные с аналогичными в других текстах Маяковского, превращаются в значимые: Петя улыбается (Петя / вмиг приходит в чувство / и, / взглянув на продовольствие, / расплывается от удовольствия), сообщает о своем намерении начать есть («Рот раскрыл, / слюна на нем. / – Ну, – сказал, – / с чего начнем?») и осуществляет его («Запустил в конфеты горсти / и отправил в рот для скоростности»). По мере потребления пищи Петя не только возвращает себе прежние формы («Худобы в помине нет, / весь налился, / как ранет»), но становится еще толще («Так наелся, / что не мог / устоять на паре ног»). А дальше «Петя думает: / “Ну, что же! / Дальше / буду / кушать лежа”».

В стихотворении *Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума* (1920) находим следующую ситуацию: в начале *Рассказа...* «на базаре / две кумы, / вставши хват, судачат». Мимо них проходит волшебник, который слышит все, о чем говорят женщины. Однако потом, когда одна из них оказывается в ресторане, происходит следующее:

Мчат котлеты и супы,  
 вина и компоты,  
 Уж из глаз еда течет  
 у разбухшей бабы!  
 Наконец-то  
                   просит счет  
 бабин голос слабый (т. 2, с. 65).

По мере насыщения функция голоса у бабы и у Пети редуцируется (в случае с Петей происходит его полная утрата, у бабы голос слабеет). Положительную семантику имеет лишь голос лирического героя.

Бессмысленное нагромождение звуков – признак хаотичного безликого начала. Здесь можно вспомнить яркие образы из стихотворения *Ничего не понимают* (1913):

Ругань металась от писка до писка,  
и до-о-о-о-лго  
хихикала чья-то голова,  
выдергиваясь из толпы, как старая редиска (т. 1, с. 57)

или поэмы *Облако в штанах*:

...вещи оживут –  
губы вещицы  
засюсюкают  
«цаца, цаца, цаца!» (т. 1, с. 187)

Характерно, что, будучи толстым, Петя пищит: «Петя толст – / пищит, да лезет» (т. 10, с. 223).

Итак, рассмотренный в сопоставлении с другими стихотворениями поэта образ петиного тела (толстый, жирный) и утрата Петей голоса могут рассматриваться как характерная черта поэтического мира Маяковского в целом.

Представленные примеры обнаруживают следующее: основным принципом взаимодействия «детских» и «взрослых» текстов В. Маяковского является общность важнейших структурных принципов, организующих этот мир.

Мы проанализировали, как в «детских» текстах проявляются элементы поэтики, свойственные «взрослой» лирике автора. Через соотнесение «детского» и «взрослого» можно, на наш взгляд, добраться до сути таких оппозиций, как «лицо / плоть», «голос / жир», уточнить образы коллективного тела. «Детские» стихотворения Маяковского, рассмотренные в контексте его «взрослой» лирики, выявляют принципиальное единство художественного мира поэта.

## References

- Ebin, Fanni E. *Mayakovskii – detyam*. Moskva: Detgiz, 1961.  
Marshak, Samuil Ya. *Mayakovskii – detyam*. In: *Sobranie sochinenii*: v 4 t. Moskva: Pravda, 1990.  
Mayakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1959.

- 
- Petrovskii, Miron. *Skazka-miting, skazka-plakat*. In: *Knigi nashogo detstva*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbakh, 2006.
- Vaiskopf, Mikhail Ya. *Vo ves logos: religiya Mayakovskogo*. In: *Ptitsa troika i kolesnitsa dushi: Raboty 1978–2003 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003: 343–486.