

УДК 801.73.930.272

ЧЕЛОВЕК VS МИР.
СЕМАНТИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ УТОПИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОГО И МАЯКОВСКОГО

Темиршина Олеся Равильевна,

*кандидат филологических наук, докторант филологического факультета
МГУ им. М. В. Ломоносова
(Россия, Москва);
E-mail: olesja@temirshina.ru*

Статья посвящена «утопическому сюжету», обнаруживаемому в творчестве А. Белого и В. Маяковского. Автор выявляет основные этапы развития этого сюжета и обосновывает некоторые принципы типологического сравнения разных поэтических систем.

Ключевые слова: *модель мира, картина мира, тело, пространство, символ, мифопоэтика, типология, утопия.*

1. Уже давно отмечена генетическая близость символизма и авангарда [см. об этом: 4], однако частные аспекты этой связи, реализующиеся во взаимодействии разных поэтических миров, полностью не изучены. Наша статья посвящена одному из таких аспектов: семантическому комплексу утопии в творчестве Белого и Маяковского.

Поэтические системы Белого и Маяковского разноприродны: на стилевом уровне поэты используют разные техники поэтического письма, на мировоззренческом – следуют разным ценностным установкам...

И тем не менее в их творчестве обнаруживаются некоторые принципиальные точки схождения, связанные с определенным набором тем и образов.

1.1 Задача нашей работы заключается в том, чтобы выявить эти точки пересечения. Однако здесь возникает сугубо методологический вопрос: как корректно определить эту общность? Этот вопрос можно переформулировать иначе: на каком уровне возможен сравнительно-типологический анализ?

В статье обозначены два «этажа» интерпретации, которые связаны с понятиями *модели мира* и *картины мира*. Эти концепты в современном литературоведении являются терминологическими синонимами. Однако для целей типологического анализа их следует разграничить.

Под моделью мира мы понимаем ряд семантических инвариантных структур, которые выявляются в ряде текстов через процедуру абстрагирования. Модель мира, указывает Т. В. Цивьян, – это своего рода «каркас, арматура, которая далее должна быть заполнена материалом, реалиями и т. п. самого мира», она «может быть описана по принципу языка» и «может быть уподоблена универсальной грамматике» [9, с. 9]. В таком ракурсе модель мира предстает как «язык», содержащий «словарь» определенных элементов, и «грамматику», указывающую на правила их связи.

Картина мира же является «текстом», порожденным этим «языком». Она включает в себя конкретные культурно-философские системы, на которые ориентировались авторы.

В качестве миромоделирующего словаря в нашем случае выступает ряд инвариантных мотивов, выделяемых у Белого и Маяковского и соотнесенных с «утопической темой»; грамматические правила реализуются в синтагматике этих мотивов; а ценностная интерпретация этой синтагматической цепи обуславливается картиной мира поэтов.

Отношения между моделью мира и картиной мира формируются следующим образом: смысловые инварианты, связанные с *одной* моделью мира, могут воплощаться в разных культурно-философских «кодах» и тем самым формировать *разные* картины мира.

Таким образом, на уровне модели мира, представляющем семантические инварианты, устанавливается общность поэтик, а на уровне картины мира, соотнесенном с ценностными установками, – их дифференциация. Именно этот поиск «общего в различном» и будет методологическим ориентиром исследования.

1.2. Семантические инварианты обнаруживаются на мотивном уровне текста. Соответственно сходство двух поэтических систем можно обосновать сходством мотивики. Однако здесь возникает очередная

методологическая проблема, касающаяся принципов выделения мотивных структур.

Как известно, мотивы – это алфавит повествования. Следовательно, количество мотивов не бесконечно и исчислимо. Значит, мотивы могут повторяться в разных текстах, и этот повтор может быть результатом случайного совпадения. Таким образом, наличие одних и тех же мотивов в разных поэтических системах не гарантирует факта их типологического сходства.

Однако *структуры, которые образуются мотивами*, повторяются значительно реже. И именно обнаружение такого рода структур оправдывает процедуру типологического сравнения. Здесь уместно вспомнить фундаментальный принцип лингвистической типологии, обоснованный Р. Якобсоном: «не перечень элементов, но системы являются основой для типологии» [10, с. 96]. Соответственно сравнивать нужно не отдельные элементы (в нашем случае мотивы), а системы элементов (в нашем случае «сюжеты»), объединяющие в единое целое разрозненные мотивы и образы).

1.3. Такие сверхсюжеты, связанные с утопическим построением нового космоса, мы и обнаруживаем в творчестве Маяковского и Белого. Их структурная основа оказывается удивительно сходной у двух поэтов.

Этот сюжет развивается поэтапно, его конечная цель – трансформация двух онтологических параметров: *пространства* и *человека*, что вполне соответствует духу утопии, которая, и как жанр, и как тип мироздания, предполагает сильный отологический компонент, связанный с конструированием нового космоса и созданием нового типа личности.

Завершая теоретическую часть статьи, скажем несколько слов о материале, на основе которого мы будем реконструировать этот утопический комплекс. В силу понятных ограничений мы не смогли охватить весь материал творчества поэтов, поэтому остановились на наиболее репрезентативных текстах. Для Белого в качестве такого текста нами выбран роман «Записки чудака», который, хронологически соседствуя с частями предполагаемой эпопеи «Моя жизнь» («Котик Летаев» и «Крещенный китаец»), заключает в себе в свернутом виде основные антропософско-утопические идеи и становится первой частью следующего большого замысла («Эпопея „Я“»). Что касается творчества Маяковского, то утопический сюжет оказывается «несущей конструкцией» его поэзии, поэтому мы обращались к самым характерным текстам как дореволюционной, так и постреволюционной лирики.

2. Начальный этап утопического сюжета в творчестве Белого и Маяковского связан с пафосом тотальной неудовлетворенности. Имен-

но поэтому создание новой реальности начинается с **разрушения старого мира**. Этот мотив притягивает к себе целую семантическую парадигму, которую можно назвать «апокалипсической». На содержательном уровне эта парадигма предполагает тотальность разрушения, на стилевом – мифорегиозный код. Ситуация распада, обнаруживаемая как у Маяковского, так и у Белого, соответствует этим двум параметрам.

В ранней поэзии Маяковского город, понимаемый как модель цивилизации, гибнет, и его гибель часто осмысляется в мифологическом и религиозном ключе. Второй апокалипсический «фрейм», в рамках которого разыгрывается конец мира, – Первая мировая война, трактуемая как распад реальности (см. поэму «Война и мир»). Еще более показателен пример «Мистерии-Буфф», где сюжетной рамой текста становится библейский эпизод потопа.

Что касается Белого, то апокалипсические мотивы – смысловая доминанта его творчества в целом. В ранней поэзии апокалипсическое разрушение мира связывается с чаемым теургическим преобразованием реальности. Однако в «Записках чудака» тональность несколько меняется и моделью для осмысления гибнущей цивилизации, как и у Маяковского, становится Первая мировая.

Примечательно, что обращение к библейскому коду для трактовки разрушения старого мира приводит к некоторым мотивно-образным совпадениям. Белый в «Записках чудака», как и Маяковский в «Мистерии-Буфф», интерпретирует конец старого мира как потоп: «Над грозным потоком, залившим Европу, мы были вершиной Арарата в те дни...» [1, с. 283].

«Апокалиптика» такого рода – общее место литературы Серебряного века, известной своими эсхатологическими устремлениями. «В 1910-е годы, – замечает Г. М. Темненко, – ощущение близкой катастрофы, гибели мира буквально носилось в воздухе, было общим настроением искусства Серебряного века» [7, с. 178]. Соответственно комплекс таких апокалипсических мотивов можно обнаружить не только у Белого и Маяковского, но и у многих других поэтов и писателей, живущих в эпоху «конца времен» [см., например, реконструкцию апокалипсического мифа в творчестве А. Ахматовой: 3].

Поэтому в данном случае важно не просто указать на парадигматически изолированный элемент, но выявить его синтагматическую связь с другими элементами поэтической системы Маяковского и Белого. И здесь обнаруживается, что эти распространенные апокалипсические мотивы, встраиваясь в семантическую структуру творчества Белого и Маяковского, знаменуют *начальный этап развития достаточно специфического сюжета*.

2.1. Второй эпизод этого сюжета строится на мотиве агрессивного вторжения старого гибнущего мира в личную реальность героя. На семиотическом уровне эта агрессия реализуется в *разрушении границы между внешним и внутренним*. Интересно, что это вторжение может происходить на уровне внешнего пространства (нарушение границы дома, комнаты, личной территории) и на уровне внутреннего пространства (нарушение границы тела). Удивительная корреляция этих способов разрушения пространственной границы, которая вряд ли может быть случайной, обнаруживается у обоих поэтов.

2.1.1. В «Записках Чудака» *внешнее вторжение* связывается с системой параноидальных мотивов (слежки, обысков, допросов, незаконного проникновения в комнату, преследований) и соотносится преимущественно с образом некоего «брюнета в котелке» [см. об этом образе: 6, с. 354-362]. Ср., например: «А знаешь ли, нам пора уезжать; я заметила в комнатах наших опять твоего „бюрократа“» [1, с. 313]; «<...> раз, в квадратную комнату: передо мною, на столике, развалясь, толстомордый швейцарец, склонивши на руку мордастую голову, пристально посмотрел на меня» [1, с. 339]; «я жил ощущением: после сверкнувшего „мига“ в стенах моих комнат открылся пролом» [1, с. 452].

У Маяковского тема внешнего вторжения также является одной из важных. Ср. классический пример: «Мы завоеваны! / Ванны. / Души. / Лифт./ Лиф души расстегнули. / Тело жгут руки» [5, т. 1, с. 38–39]. В целом пространство внешнего мира у Маяковского выступает как агрессивное по отношению к человеку, оно уничтожает его (пусть даже и в метафорическом плане). Ср.: «туман, с кровожадным лицом каннибала, / жевал невкусных людей» [5, т. 1, с. 63].

2.1.2. Вторжение внешней реальности не ограничивается пространством героя, оно *разрушает границу самой личности*. Так в нашу синтагматическую цепочку добавляется еще один элемент, и возникает чрезвычайно интересный в некотором роде даже психоаналитический «симптомокомплекс» распада личности и трансформации ее в нечто иное под воздействием агрессивной реальности.

У Белого и Маяковского этот «реактивный» ответ на агрессию внешнего мира обуславливает разрушение гармоничной личности и появления индивидуальности, границы которой жестко не заданы. Такая личность не является целостной, она может распасться на психологические атомы-составляющие. При этом у обоих поэтов мы наблюдаем одинаковую типологию этих составляющих: внутри индивида обнаруживаются некие психологические субструктуры, тяготеющие к противоположным аксиологическим полюсам.

У Белого такая концепция человека, мотивированная антропософским кодом, реализуется в системе астральных двойников: «<...> ощущал я в себе столкновение многих людей; многоголосая стая – мои двойники, тройники! <...>» [1, с. 309]. Здесь характерным является образ Леонида Ледяного как темной персоны, тени-маски, которая возникает как реакция на мир, на социум и которая в некотором смысле живет отдельно от героя. Ср.: «Голос мой – человеческий голос – стал голосом тени; безгласно я рот раскрывал под ногами у тени, укравшей мой голос; „почтенные личности“, расточающие комплименты „тирану“, меня убивавшему, не обращали внимания на меня; я – стал фикцией, оклеветанной литературной тенью, пользовавшейся моими руками, ногами и голосом...» [1, с. 310].

На другом полюсе этой «разодранной» личности находится истинное «Я», реализующееся в образах «астрального младенца», «истинного Человека», Христа, Солнца и проч. Ср.: «<...> этот „младенец“ есть „я“, мое, – точка моя, до которой коснуться не мог я; во мне человеке, родился теперь человек <...>» [1, с. 310]. Эту истинную сущность пытается уничтожить темная сила, связанная с материальной реальностью, на чем и построен романский сюжет.

В творчестве Маяковского «неоднородность» личности, ее экзатичность и постоянная трансценденция за свои же пределы – один из характерных мотивов. Ср.: «И я чувствую – / „я“ / Для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо» [5, т. 1, с. 179]; «Глаза наслезненные бочками выкачу. / Дайте о ребра опереться. / Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! / Не выскочишь из сердца!» [5, т. 1, с. 180].

Внутри этой «нестабильной» личности, как и в герое Белого, обнаруживаются диаметрально противоположные субструктуры. Однако в статусе темного двойника у Маяковского выступает животное, а в статусе светлого – (сверх)человек.

Трансформация героя Маяковского в животное, реализующая мотив оборотничества, – это всегда ответ на некий внешний стимул, встречная агрессия по отношению к миру. Ср. стихотворение «Вот так я сделался собакой» или фрагмент из поэмы «Про это», где героем овладевает звериная сущность: «Сквозь первое горе / бессмысленный, / ярый, / мозг поборов / проскребается зверь» [5, т. 4, с. 146].

«Светлые» же двойники у Маяковского в некоторых случаях обозначены теми же лексемами, что и у Белого: человек, Христос (правда, аксиология таких обозначений несколько иная, но об этом позже). Часто бывает так, что две субличности присутствуют в одном тексте, попеременно сменяя друг друга. Так, в стихотворении «Ко всему» герой сначала примеряет на себя облик Христа и Дон Кихота, а уж затем, не

решив проблему гармоничного взаимодействия с реальностью, попеременно превращается в собаку, быка, лося.

Сходный сюжет возникает и в поэме «Про это», которую можно назвать психодрамой, где двойники героя разыгрывают его же трагедию. Здесь герой превращается в белого медведя, плывет по реке из собственных слез и встречает на мосту человека, которым является он сам. Такой «расклад» отлично укладывается в психоаналитические координаты, где человек репрезентирует супер-эго, медведь – ид, а герой, отпустивший «брюшко», становится несчастным «я», мечущимся между этими двумя полюсами.

Таким образом, агрессивное воздействие мира на человека в творчестве Белого и Маяковского приводит к тому, что тело оказывается величиной непостоянной, у него отсутствует статичная граница, в каждом новом случае столкновения она устанавливается заново. И отсюда ее крайняя подвижность, изменчивость и, что самое главное, – проницаемость. Переходы же от нищезанского сверхчеловека к животному (или от Христа к маске-тени – как у Белого) являют собой классический вариант психологической инфляции, который, попутно отметим, занимал многих авторов (от Р. Стивенсона до Дж. Конрада). Трансформации такого рода свидетельствуют о том, что гармоничного решения проблема противостояния личности и мира найти не может: бинарная модель всегда чревата логикой взрыва (которая, как мы увидим позже, буквально реализуется у Белого), а невозможность самоидентификации в рамках данной реальности приводит обоих поэтов к полному ее отрицанию и конструированию утопии.

3. Комплекс инвариантных мотивов, выявленный нами выше, знаменует состояние мира до создания нового космоса. Фактически это стартовая площадка для «позитивной программы». Каковы же основные «пункты» этой программы?

3.1. Для создания утопии необходимо **снятие границы между внешним и внутренним пространством, между телом и миром**. Именно *нейтрализация* границы (а не ее разрушение, которое происходит в результате столкновения человека и реальности) позволяет обрести искомый утопический космос.

Нейтрализация границы осуществляется через растворение личности в мире. Этот мотив выводит нас в локус утопии, так как на мировоззренческом уровне любая утопия предполагает не просто нивелирование личности (это штамп школьных учебников), а полное включение ее в некую новую целостность.

Снятие границы у Белого и Маяковского может осуществляться двумя путями: *исчезновение границы между людьми* и *исчезновение границы между человеком и пространством*.

3.2. В первом случае происходит объединение людей на идеологической основе. У Белого в статусе такой идеологии выступает антропософия. Так, именно с мотива слияния отдельных индивидов в коллектив и начинаются «Записки чудака». Люди возводят Иоанново здание, которое по контексту является своеобразной антитезой Вавилонской башни, так как трудовой процесс возвращает человека в пространство до разделения языков и этносов: «До войны еще сыпались пестрые говоры девятнадцати наций Европы <...> и стояла вокруг – молвь наречий – английского, русского, шведского, польского <...> Воистину: братство народов окрепло в живом громыханьи работы» [1, с. 282].

В дальнейшем это объединение осмысляется в мистериальном аспекте, предполагающем, что сознания отдельных людей соединяются в высшее «сверхсознание»: «Ритм Коллектива она, где участницы души, оставив тела, выются ветрами хороводов любви, где единство себя ощущающей личности, как и множество разделенных сознаний утрачено: но это все есть духовный процесс» [1, с. 358].

Белый везде ищет следы этого духовного процесса, семиотизируя реальность, накладывая на нее определенную мистическую знаковую систему. При этом отдельные элементы реальности (такие, как человеческое тело) обретают смысл, только включаясь в символическую «сверхструктуру»: человеческое тело теряет свою материальность и становится знаком-символом, призванным вписать человека в «сверхчеловека», который в крайнем случае может воплощаться в геометрическом символе пентаграммы (ср. «раскидались в гранностях архитектурные формы: они притекают, сплетаются в изощренья кристаллов к простершейся пентаграмме, напоминающей Человека, раскидывающего две руки; и под нею теперь, без меня уже, высекли деревянную статую: здесь стоит сам Христос, иссеченный из дерева» [1, с. 316]).

Именно такие геометрические фигуры структурируют обыкновенную уличную толпу, которую герой Белого воспринимает в аспекте панритуализма, перманентно совершающейся мистерии, о которой не знают даже ее участники: «На физическом плане мистерии нет, или, если есть, то, когда происходит и где происходит она, не откроют непосвященные души, будь их тела в самом месте мистерии. Она совершается всюду (на лекции, на трамвае, на улице); или нет ее вовсе; участники строятся в им одним лишь открытые знаки; и - образуют фигуры, как в танцах: текут треугольники из людей, пересекаясь в гексаграммы; опознаем размножение ритма пяти; если знак пентаграммы есть пять, то вхождение шестого в обряд пентаграммы обогащает в шесть раз возникающие возможности встреч...»¹ [1, с. 358].

Идея мистериального коллектива развивается в поздних работах Белого. Так, в «Мастерстве Гоголя» ключевую роль в творчестве, по

мнению Белого, играет коллектив, который оказывается инспирирующим началом, «радиоволной», передающим автору исходный звукообраз.

Структурно подобный образ «коллективного тела» мы обнаруживаем и у Маяковского. Это тело является сверхорганизмом, состоящим из отдельных людей (ср. «тысячерукий Марат»), и индивидуальная телесность должна вписаться в новую космическую «утопическую» коллективную целостность, стать ее частицей.

Примеры коллективной телесности подобного рода находим в «III Интернационале» и поэме «150 000 000». В последней вещи реализуется мечта Маяковского о братском слиянии человечества, которое, по сути дела, есть превращение хаотического внешнего пространства (мира) в глобальное космологизированное внутреннее пространство тела, которое, отметим, включает в себя не только человеческие тела, но и зверей, механизмы и проч. Ср.: «в машины машинных тел / вмешавшей людей и зверьи туши... / это – руки, / лапы, / клешни, / рычаги, / туда, / где воздух поредел, / вонзенные в клятвенном единомушье» [5, т. 2, с. 121].

3.3. *Второй способ снятия границы* – слияние человека и мира, соединение тела и внешнего пространства. Эта идея выражена в романе Белого как эксплицитно («„Я“ и „мир“ – пересеклись во мне. Соединение с космосом совершилось во мне» [1, с. 431]), так и на образном уровне. В последнем случае мотив соединения тела и внешнего пространства порождает целую парадигму метафорических образов, в основе которых лежит символистская идея соответствий. Эти соответствия не случайны, они носят онтологический характер и реализуют идею мировой оси, конкретными репрезентантами которой становятся образы тела, храма, здания, растения (мировое древо?).

Внутри этой парадигмы образы взаимодействуют по метафорическому принципу, что приводит к наложению их семантических полей друг на друга и возникновению «образов-кентавров», где план человеческой телесности по принципу катахрезы на синтагматическом уровне соединяется с внешним планом. Ср. некоторые характерные фрагменты романа, где эта идея онтологического тождества находит свою реализацию: «Лишь до плеч „Я“ свой собственный: с плеч поднимается купол небесный» [1, с. 431]; «<...> и строить себе новый Храм, чтобы там в Храме тела, подслушать действие взгляда – „Я“ <...>» [1, с. 439]; «не здесь „Я“, а – там: высоко-высоко – повисаю резанной пентаграммой под куполом храма...» [1, с. 324]; «и - делался сферою, многоочито грядущей на центр, находя в нем дрожащую кожу мою; точно косточка сочного персика было мне мое тело; без кожи, разлитый во всем, – Зодиак» [1, с. 297]; «лишь после смерти моей из рас-

тресканых створок сухой оболочки (из тела) в «миры» победит длинный стебель; и листья на нем будут мне измерением пребывания моего в сферах: Солнца, Луны и Меркурия <...>» [1, с. 313]; «Мы узнавали об удивительных соотношениях между линией орнаментального творчества, линией мысли и линией бьющей в нас крови; соотношение меж кругами кровообращения (большим, малым кругом) и отношением зодиакального круга и круга планетного к солнцу...» [1, с. 285].

Мотивы, связанные с нейтрализацией границы между миром, коллективом, человеком, вполне закономерно приводят Белого и Маяковского к образу *человекобога* или «сверхорганизма». Какую же функцию эти образы выполняют в утопическом космосе поэтов? Ответ однозначный: *сверхличность и является* этим самым космосом. Такого рода «вселенский человек» часто появляется в «Записках чудака». Ср.: «В то мгновение осенил меня образ: – Огромного Человека, стоящего в мировой пустоте...» [1, с. 363]. Или:

– «Ты все: Ты и ветер, и травы, и месяц».

– «И мысли о мире, и мир»...

– «Ты – еси: мировой».

<...>

– «Нет ничего, что не Ты»

– «Тебя нет: растворен и разведен в объятиях вечности»

Роковой безответной тайной из ржи подымался: пророческий смысл моей личности; плакал от нежности я, содрогаясь от ужаса тайны, что я есмь Единственный... [1, с. 300].

В других текстах Белого этот «Огромный Человек» получает имя Адама Кадмона. Ср. из «Эмблематики смысла»: «земля здесь – символическая земля Адама Кадмона; герметическая мудрость недаром определяет символический состав этой земли: в нее входит Луна, Солнце, Венера, Юпитер; ее образует Зодиак; сам человек оказывается Адамом Кадмоном» [2, с. 72]. Еще одно имя, которым нарекает Белый Всечеловека, – Христос, что объясняется соответствующей мистической традицией.

При всем этом сей Мировой Человек в персонологической перспективе – оказывается истинным «Я» героя, которое заключает в себе Вселенную (к слову, этот персонологический ракурс трактовки Адама Кадмона отражен и в «Эмблематике смысла»: «мы идем от себя как ничтожной песчинки бытия к себе как Адаму Кадмону, как к вселенной» [2, с. 72]).

Таким образом, Мировой Человек является искомым символом желанной целостности, онтологической утопии, в которой исчезают все противоречия между внешним и внутренним: «Человеком стал бог» [1,

с. 322]; «„Я“ во мне есть не „Я“, а... – Христос: то – Второе Пришествие» [1, с. 324].

В лирике Маяковского обнаруживается сходная смысловая система, связанная с образом всечеловека. Правда, конкретные образные реализации этого символа будут несколько иные: Поэт, Человек и... Ленин вкупе с «миллионноглавым интернационалом».

Остановимся на последних образах. В стихотворении «Владимир Ильич» возникает мифо-утопическая картина творения новой реальности, связанная с образом всечеловека, который буквально через свою телесность структурирует космос:

Ноги без мозга – вздорны.

Без мозга

рукам дела нет.

Металось

во все стороны

мира безголовое тело.

Нас

продавали на вырез.

Военный вздымался вой.

Когда

над миром вырос

Ленин

огромной головой.

И земли

сели на оси

[5, т. 2, с. 32].

3.4. Отождествление внешнего и внутреннего телесного пространства у Белого и Маяковского приводит к специфическим метафорам двух типов. В первом случае тело строится по законам внешнего пространства, *мир интроецируется*. Во втором случае мир конструируется по законам тела, *тело экстериоризируется*.

3.4.1. Первый случай хорошо иллюстрирует фрагмент из главы «Площадь» («Записки чудака»), где тело предстает как некое помещение, со ступенями, по которым идет герой: «По ступеням сознания: электронной, атомной, молекулярной и клеточной; далее, по ступеням сознания тканей и органов восприятий, чувств, волнений, мыслей, – иду, как по лестнице, устланной красными тканями крови, – к священному трону: высоко, высоко, над бездной сознаний моих – над моим под-сознанием – стою на Престоле моем; бездны „Я“ перекрещены в „Я“» [1, с. 442].

У Маяковского такого рода интериоризация представлена в самом начале поэмы «Флейта-позвоночник»: «Память! / Собери у мозга в зале / любимых неисчерпаемые очереди. / <...> из тела в тело веселье лейте / Пусть не забудется ночь никем. / Я сегодня буду играть на флейте / На собственном позвоночнике» [1, с. 199]. Интересно, что в свое время В. Топоров выявил космологический подтекст этой поэмы, связанный с образом мирового древа, который задает своеобразный мифологический изоморфизм мировой оси и человеческого позвоночника [см.: 8, с. 438–447].

3.4.2. Второй случай, представляющий экстериоризацию телесности, соотносится с древним космологическим комплексом, включающим в себя мотив расчленения тела жертвы и соотнесения его частей с частями внешнего мира. Жертва в таком ракурсе выступает как начало, призванное «космологизировать» хаос [См. об этом классическую работу В. Н. Топорова: 8, с. 107–161]. При этом выстраивание нового космоса происходит через «центробежное» преодоление границы, разделяющей тело и мир, что в идеале должно привести к «переводу» внутреннего пространства в область внешнего.

Данный ритуал в мифологиях, как правило, был связан с кануном Нового года и знаменовал собой разрушение старого состояния мира и творение нового, молодого космоса. И установка на создание утпии, соотнесенная, в общем-то, с теми же смыслами, странным образом реанимирует этот древнейший мифоритуальный мотив в творчестве Белого и Маяковского. Так ритуальное расчленение тела, которое в мифологии равнозначно упорядочиванию вселенной, становится еще одним способом нейтрализации границы между миром и человеком.

В статусе жертвы в поэзии Маяковского выступает страдающий сверхчеловек, Спаситель (что в некоторых контекстах притягивает соответствующие христианские мотивы):

*И когда,
приход его
мятежом, оглашая,
выйдете к спасителю –
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая!
и окровавленную дам, как знамя.*

[5, т. 1, с. 185].

Ср. тот же мотив телесной экстериоризации в поэме «Человек»: «Это я / сердце флагом поднял» [1, с. 249].

Однако в указанных примерах все же нет искомого соотношения частей вселенной с частями тела, хотя сам мотив экстериоризации телесности присутствует. Эта символическая корреляция возникает в поэме «Война и мир», где полностью реализуется исходный эсхатолого-утопический сюжет.

В первых частях Маяковский описывает состояние перед войной с использованием библейской символики как состояние онтологического распада. Сама война, соответственно, понимается им как уничтожение старого мира вплоть до свержения небес («Где они – / боги! / „Бежали <...>“» [5, т. 1, с. 227]). Эта «смерть богов» приводит к возвышению человека-поэта, который вводится в поэму через мотив страдания («Смотрите, / <...> / На лобном месте стою» [5, т. 1, с. 230]).

Однако парадоксальность ситуации состоит в том, что лирический герой Маяковского, проецируя на себя христологические мотивы, тем не менее... ощущает свою вину: «...я / один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней!» [5, т. 1, с. 230–231]. Он называет себя «людоедом» и, чтобы вернуть мир, совершает акт ритуального самоубийства: «Встаньте, / ложью верженные ниц, / оборванные войнами / калек лет! / Радуйтесь! / Сам казнится единственный людоед. // Нет, не осужденного выдуманная хитрость! / Пусть с плахи не соберу разодранные / части я <...>» [5, т. 1, с. 233].

Этот ритуальный «разрыв», заявленный в последней цитированной строке, и обусловливает появление мотива символического соответствия частей внешнего мира частям человеческого тела: «Вот, / хотите / из правого глаза / выну целую цветочную рощу?! / Птиц причудливых мысли роите» [5, т. 1, с. 234].

Заметим, что в поэме происходит и обратный процесс: чертами человеческой телесности наделяются регионы (Галиция), реки (Рейн, Дунай), горы (Альпы, Балканы, Кавказ, Карпаты) – они предстают в виде живых существ, великанов; сама земля антропоморфизму («Никогда не подымется земли голова» [5, т. 1, с. 234]). Эта всеобщая метаморфоза, связанная с тем, что телесность лирического героя экстериоризируется, а внешнее пространство интериоризируется, является залогом создания гармоничной вселенной, без всяких «границ», где царит радость и где побеждена смерть: «„Клянись, / больше никого не скосите!“ / Это встают из могильных курганов, / мясом обрастают хороненные кости. // Было ль, / чтоб срезанные ноги / искали б хозяев, / оборванные головы / звали по имени? / Вот / на череп обрубку / вспрыгнул скальп, / ноги подбежали, / живые под ним они» [5, т. 1, с. 236].

Процесс жертвенного раздиранья, как и положено в ритуале, знаменуется рождением не только нового мира, но и нового человека, телесность которого в мифологическом плане эквивалентна материальности мира: «Большими глазами землю обводит / человек. / Растет, / главою гор достиг» [5, т. 1, с. 237].

Религиозные коннотации вкупе с установкой на мифологическую ситуацию соотнесения тела и мира приводят к интересным схождениям поэмы Маяковского с романом Белого. Образ человека в поэме метафорически накладывается на образ храма, что приводит, как и в «Записках чудака», к появлению «химического образа» человека-собора: «Смотри, / мои глазища – / всем открытая собора дверь. // Люди <...> / широким шествием излейтесь в двери те» [5, т. 1, с. 241–242]. И недаром в финале поэмы появляется образ искупительной драмы [5, т. 1, с. 237].

Такая же искупительная мистерия разыгрывается и на страницах романа Белого. Во-первых, его герой, как и герой поэмы Маяковского, испытывает персональную вину и полагает, что именно он и стал причиной Первой мировой войны: «Так взрывы во мне стали взрывами мира; война расползлась из меня – вокруг меня» [1, с. 362]; «Катастрофа Европы и взрыв моей личности – то же событие» [1, с. 431].

Во-вторых, в романе также присутствует мотив ритуального разрывания, который у Белого связывается с мотивом взрыва, являющимся одним из элементов семантической парадигмы «расширения». Этот взрыв-расширение соотносится с разрывом «мирового тела»: «<...> в то мгновение осенил меня образ: – Огромного человека, стоящего в мировой пустоте и, как пушка, ревившего страшным проломом разъятого темени <...>» [1, с. 362]. Ср. также: «Был я бомбой, начиненной кризисом; этой бомбой чувствовал сердце: носил осторожно его, как снаряд <...> я начинал ощущать, что я выстрелю красным разорванным сердцем; и грудь расщелется <...>» [1, с. 362]; «Я, собственный череп сняв с плеч, поднимаю, как скипетр, рукою мою» [1, с. 431].

Этот «взрыв тела», его распад, становится знаком Второго Пришествия и оказывается, как и у Маяковского, пролегоменами к творению нового космоса и прелюдией к возрождению мира и человека («Второе пришествие началось. <...> Во взрывах, в катастрофах и пожарах развалится старая жизнь; эти „взрывы“ уже совершаются в тех, кто начинает себя готовить к событиям Новой Эпохи, которой, как Солнцем, освещены наши души» [1, с. 311]).

При этом мотив «взрыва личности» предвосхищает обновление не только вселенной, но и человеческого состава; Мировой Человек, как это было в финале «Войны и мира», должен возродиться. Такое возрождение (которое, как и у Маяковского, становится делом будущего)

описывается в главе «Сумасшедший», где экстериоризированная человеческая телесность соотносится с космическими объектами. Ср.: «Мое тело, как бомба, взорвет все, что есть; и – огромною атмосферою дыма поднимется над городами России; глава дымовая моя примет „Я“, или Солнце, которое свергнется с выси: в меня» [1, с. 446].

Примечательно также и то, что возрождение космоса-сверхличности сопровождается у обоих поэтов снятием границы между разными нациями. При этом, как и в «Войне и мире», происходит их отелеснивание, материализация: «Среди них мое „Я“ <...> подготовляло невидимо социальную революцию всех телесных составов: так – Русский – Германец – Француз – Англичанин – уже теперь – не Германец – не Русский – не Бритт – не Француз. – В Челе Века встает Человек, производя свои взрывы в телесных составах: тела, подсознания души и духи людские, архитектурически располагаются ныне гирляндой вокруг Человека» [1, с. 409].

4. Итак, инвариантные мотивы, связанные с утопией, в творчестве Белого и Маяковского складываются в определенную синтагматическую последовательность, структура которой одинакова у обоих поэтов. Однако мы не утверждаем, что *конкретные сюжеты*, выстраиваемые в текстах, полностью идентичны. Повторим еще раз: сходство обнаруживается на уровне модели мира, той глубинной «схемы», которая выполняет смыслопорождающую функцию по отношению к текстам. На уровне же картины мира возникает, воспользуемся термином Малевича, «прибавочный элемент», связанный с аксиологией и конкретными философско-эстетическими системами, обуславливающими саму авторскую оптику и реализацию указанной схемы в текстах. Говоря иначе, речь идет о культурных кодах, с помощью которых Белый и Маяковский интерпретируют создаваемую утопию. И совершенно очевидно, что эти коды очень разные. Для Белого в статусе такого кода выступает антропософия, для Маяковского – нищезанство, коммунистические идеалы и проч.

Модель мира обуславливает сходство явлений, картина мира указывает на их отличия друг от друга. И таких отличий – множество. Нам кажется, что в основном эти отличия связаны с ценностной осью «материальное – идеальное». Если в утопии Белого ценностный вектор идет от материального к идеальному, и Белый создает «утопию духа», то у Маяковского ситуация полностью противоположная: поэт отрицает любые метафизические сущности, материализует дух и создает «утопию тела».

Разные ценностные векторы приводят к разным конечным результатам (притом, что исходная модель одинакова). У Белого земля должна быть теургически пересотворена по духовным законам (которые ему

диктует антропософия). У Маяковского, напротив, царство духа должно подчиниться законам земли (ср. характерное «боже из мяса – / бог-человек»). Более того, у Маяковского нет даже онтологического вертикального измерения (которое так было важно для Белого), а небо оказывается смешной копией земли (ср. соответствующие части поэмы «Человек»).

В своем предельном выражении утопия духа у Белого реализуется в образе града Аэрии, некоей утопической страны, связанной с тонкими вибрациями [см. об этом: 6, с. 169–179]. У Маяковского же абсолютное выражение утопии – это «технизированный мир» с акцентом на материю и плоть (ср. такого рода утопию в «Летающем пролетарии»), что в конечном счете приводит к тому, что само человеческое тело оказывается механизмом («Тот человек, / в котором / цистерной энергии – / не стопкой, / который / сердце / заменил мотором, / который / заменит / легкие топкой» [5, т. 6, с. 18–19]).

По-разному маркированная оппозиция «материальное – идеальное» ведет к разным трактовкам человеческой телесности. У Белого семиотизация человеческого тела оценивается положительно: тело должно превратиться в слово-логос, в знак, в символ. У Маяковского же такая семиотизация телесности оценивается негативно и связывается с бюрократическим дискурсом (ср. «Человек / постепенно / становится кляксой / на огромных / важных / бумажных полях» [5, т. 8, с. 11]).

Однако в любом случае между двумя поэтическими семантиками есть определенная семантическая связь, которая, быть может, мотивирована самой эпохой с ее эсхатологическими и утопическими устремлениями.

Примечания

1. Показательно, что такие геометрические «сверхфигуры» Белый искал и в лирике. Он отмечал в строфах стихотворения пиррихии точками, которые затем соединял прямыми, в результате чего получались визуально выраженные ритмические фигуры, наделявшиеся определенными значениями «поверх» эксплицитного смысла текста.

Список использованных источников

1. Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещенный китаец. Записки чудака. М. : Республика, 1997.
2. Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М. : Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5. Символизм. Книга статей. С. 57–119.
3. Кихней Л. Г., Яковлева Л. А. Апокалипсические коллизии и библейские аллюзии в творчестве А. А. Ахматовой к. 1910-х – н. 1920-х гг. /

/ Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология», 2014. №1. С. 47–53.

4. Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.

5. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 томах. АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Худож. лит., 1955–1961.

6. Спивак М. Л. Андрей Белый – мистик и советский писатель. – РГГУ М., 2006. – 577 с.

7. Темненко Г. М. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений: монография / Г. М. Темненко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2013. – 476 с.

8. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т.1. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 448 с.

9. Цивьян Т.В. Модель мира и ее лингвистические основы. – Изд. 3-е, испр. – М. : КомКнига, 2006. – 280 с.

10. Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. III. М. : Прогресс, 1963. С. 95–105.

THE PERSON VS WORLD.
SEMANTIC COORDINATES OF UTOPIA
IN THE WORKS OF BELY AND MAYAKOVSKI

Temirshina Olesya Ravilievna,

*Candidate of Philological sciences, Doctoral student of the Philological faculty of the
Moscow State University named after M.V. Lomonosov*

(Russia Moscow)

E-mail: olesja@temirshina.ru

The article deals with the problem of the «utopian plot», that is detected in Mayakovsky's lyrics and Bely's novel. The author reveals the main stages of this plot and finds some principles of typological comparison of different poetic systems.

Keywords: *Pattern of reality, world's view, body, space, symbol, myth-poetics, typology, utopia.*