

**ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АВАНГАРДЕ
(ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ МОДЕЛИ
“ТЕЛО-ХРАМ”)¹¹**

Е.В. Тырышкина

Понятие храма раскрывается, как правило, с помощью тройкой семантики: 1) сакральность - высшие религиозные ценности, внеположные субъекту; 2) ритуал, в ходе которого обретается и переживается особое состояние души после “встречи с иным”; 3) духовное совершенствование, трактуемое как иносказательное строительство — “возведение храма” (словосочетание является устойчивым, подразумевает и прямой, и метафорический смыслы). Посещение храма предполагает слияние с Божественным началом, где посредником является священнослужитель, облеченный благодатью.

В культуре функционируют устоявшиеся метафоры, которые не будучи уже специфически религиозными, актуализируют и специфицируют вышеуказанные смыслы, например, “храм веры”, “храм любви”, “храм искусства”, “природа-храм”.

С точки зрения общей семиотической модели “человек-вселенная (универсум)” возможны перекодировки между частями человеческого тела, элементами космоса, деталями дома - эта логика строится на метонимической общности существования как обживания и уподобления, где единичное коррелирует с множественным, часть — с целым. Структура символических замещений напрямую зависит от соответствующих ценностных ориентиров. Как пишет А.К. Байбурин, следуя логике этой схемы, дом может быть “развернут” в мир и “свернут” в человека: “Столь высокой моделирующей способностью могут обладать только те объекты, которым приписаны сущностные свойства мира, прежде всего способность обозначать его центр, каковой наделены, например, город, храм, алтарь. Причем, если в храме сознательно воплощался образ вселенной, то в жилище мир повторялся скорее всего неосознанно...” [1, с.7].

Семиотическая модель храма строится как модель мироздания с четко выраженной иерархией высокого-низкого, земного-небесного, мироздания, которое может быть “свернуто” в “точку” человеческого тела, где плоть (тленная) и дух (бессмертный) коррелируют с упомя-

¹¹ Опубликовано в: *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Place interdyscyplmame. W 2 chesciach / Pod red. L. Rozek. Chesc.2. Czestochowa, 2001. S. 109-121.*

нугой выше дуальной схемой: “Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в нас Святого Духа, Которого имеете вы от Бога, и вы не свои? Ибо куплены вы дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божьи.” [2]

При этом храм символизирует и самого Христа, Божественное тело: “...Иисус сказал им... разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А он говорил о храме Тела Своего.”; “Ныне радуюсь в страданиях моих за вас и восполняю недостаток в плоти моей скорбей Христовых за тело Его, которое есть Церковь”[3]. Христос как храм символизирует святость бессмертного духа, явленную в земной жизни.

Исходя из предложенных семиотических положений, предлагается рассмотреть функционирование модели “тело — храм” (вариант модели “человек-универсум”) на материале русского литературного авангарда (поэзия В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Крученых), где происходят значимые изменения в самой структуре этой модели, меняется ее ценностное “наполнение”. Смена аксиологического кода может быть проанализирована на основе сохранения/трансформации троичной структуры понятия “храм” (сакральность, ритуал, духовное совершенствование) с учетом значения и функций устойчивых метафор.

1. В. Маяковский: “тело-храм-идиллический универсум”

У В. Маяковского символика храма как традиционных культурно-религиозных ценностей, внеположных субъекту, как правило, раскрывается через ряд антропоморфных метафор сниженного характера, где эти ценности откровенно профанируются:

Полночь

промокшими пальцами щупала

меня

и забитый забор,

и с каплями ливня на лысине купола

скакал сумасшедший собор [4, с. 48]

Уличные толпы к небесной влаге

припали горящими устами,

а город, вытрепав ручки-флаги,

молится и молится красными крестами.

Простоволосая церковка бульварному

изголовою

*припала, — набитый слезами куль, -
а у бульвара цветники истекают кровью,
как сердце, изодранное пальцами пуль [4, с. 72]*

Отрицая существование Бога, несоответствующего нравственному абсолюту, поэт устами своего лирического героя провозглашает иной храм - храм собственного тела как храм веры и любви.

Земля,

откуда любовь такая нам?

Представь -

там

под деревом

видели

с Каином

играющего в шашки Христа.

Не видишь,

прищурилась, ищешь?

Глазенки — щелки две.

Шире!

Смотри, -

мои глазища -

всем открытая собора дверь.

Люди! -

любимые,

нелюбимые,

знакомые,

незнакомые,

широким шествием излейтеесь в двери те.

И он,

свободный,

ору о ком я,

человек — придет он,

верьте мне,

верьте! [4, с. 241-242]

Пространство здесь моделируется следующим образом: тело - собор (глаза - двери) - земной шар - утопический идиллический уни-

версум (Новый Эдем). Тело лирического субъекта, чья близость биографическому автору постоянно акцентируется, здесь становится символическим воплощением храма как центра мироздания. Субъект узурпирует ценности мира, провозглашая себя единственной реальностью. Его тело принадлежит только ему самому - в условиях смерти Бога или его свержения не может быть и речи ни о теле, ни о духе как о божественном даре. Хотя внешний мир еще существует у В. Маяковского как отдельное пространство, субъект стремится к абсолютному доминированию, к тому, чтобы границы мира совместились с границами его тела [5, с. 418-419].

Что касается структуры понятия “храм”, то, несмотря на манифестацию субъектом своей богоборческой позиции, эта структура во многом традиционна, хотя и наблюдается определенный сдвиг: сохраняется семантика сакральности, ритуальности действия (вход в собор и дальнейшее преображение). Но ритуал этот необходим другим, не лирическому субъекту. Меняется и семантика духовного совершенствования (процессуальность метафорического “возведения храма”) - тело творящего субъекта - это уже Божественное тело как идеал. Общепринятая в христианской культуре дуальная схема плоти и духа по отношению к человеку в данном случае снимается - творящий субъект здесь претендует на бессмертие, причем, бессмертие, прежде всего, телесное. Инобытие, трансцендентное, даруемое Богом, в данном случае продуцируется самим субъектом. По этому поводу существуют весьма определенные высказывания известных деятелей авангарда: “Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?).” А.Кручных [6, с. 70-71].

“И не станем ли мы тогда народом божичей, сами горевая вечностью, а не пользуясь лишь отраженным? <...> Мы не должны быть нищи близостью к божеству — даже отрицаемому, даже лишь волимому.”; “Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа.” В.Хлебников [7, с. 581,37]

“Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. <...> Тот, на которого возложится служение религиозного духа, - являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь - движение, ритм и темп - ее основа.” К.Малевич [8, с. 145].

Основная идея, объединяющая всех трех известных авторов, — это продуцирование инобытия на субъективном уровне, когда художник

не нуждается во внешних источниках “подключения” к Высшему. Итак, сущностный и ценностный центр мира в авангарде начинает смещаться в “центр” тела творящего субъекта. Маяковский еще связывает свою субъективную ценность с вне-положными ему религиозными ценностями¹² На связь с традицией указывают и принципы построения пространственной модели мира, где структура социума иерархична:

*Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, -
ему уже некуда деться.
Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома.
<...>
На лице обгорающем
из трещины губ
обугленный поцелушко броситься вырос.

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос!

Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.
Так страх
схватиться за небо
высил
горящие руки “Лузитании” [4, с. 180-182].*

Сложная пространственная метафора “тело - дом — церковь — город - земной шар”, где “церковка сердца” является телесным и ценностным центром, восходит к традиции, при том, что коннотации “серд-

¹² Тяготение к христианским ценностям у Маяковского сочетается с акцентированием чисто субъективных ценностей гиперболизированного волюнтаризма. Подробнее см.[9, с. 33-37]

це — любовь” в христианской культуре всегда связаны с областью чисто духовной. Иерархия земного - небесного, телесного — духовного напоминает о себе лишь в качестве смыслового “реликта” — иерархия у Маяковского в данном случае основана не на противопоставлении верха и низа, а на противопоставлении центра — периферии (эта же логика верна и в иерархии отношений более общей модели “тело (собор) - идиллический универсум”, где тело лирического субъекта является центром мироздания по отношению к “реликту” внешнего, несовершенного мира, см. ссылку [4, с. 240-242].

2. В. Хлебников: “тело - идиллический универсум”

У В. Хлебникова общая модель “человек — универсум” выглядит более масштабной, чем модель мира Маяковского.

*Я, носящий весь земной шар
На мизинце правой руки —
Мой перстень неслыханных чар, -
Тебе говорю: Ты!
Ты вспыхнул среди темноты.
Так я кричу крик за криком,
И на моем каменеющем крике
Ворон священный и дикий
Совет гнездо и вырастут ворона дети,
А на руке, протянутой к звездам.
Проползет улитка столетий!
Блаженна стрекоза, разбитая грозой.
Когда она прячется на нижней стороне
Древесного листа.
Блажен земной шар, когда он блестит
На мизинце моей руки! [7, с. 463]*

Модель тела как утопического идиллического универсума встречалась и у Маяковского, но там необходимым ценностным центральным звеном был храм (собор, церковь), значение которого традиционно указывает на высшие ценности — вне субъекта, пусть лишь в качестве “остаточного элемента”. У Хлебникова это звено отсутствует — тело поэта-творца как таковое аккумулирует все сакральные ценности. Для В. Хлебникова ориентация на сакральное как вне-положное нехарактерна: земной шар и универсум в целом — это продолжение его тела. Субъект знаменует актом своего существования блаженство всего существа, ибо он сам — воплощенная благодать. Здесь нет уже даже реликтов

иерархии пространственной модели мира, нет уже и понятия центра — периферии, все равноценно прекрасно в единстве целостности.

Если у Маяковского внешний мир - другие должны были преобразиться — т.е. стать подобием лирического субъекта-поэта, в конечном итоге, то у Хлебникова это преобразование уже свершилось, оно данность, его тело — это Новый Эдем:

*А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Граждане и гражданки
Меня — государства
Тысячехонных кудрей толпились у окон [7, с. 149]*

Модель “человек — универсум” у Хлебникова всецело ориентирована на тело творящего субъекта, уже ставшего (а не борющегося за эту позицию, как у Маяковского) олицетворением всех ценностей. Структура стягивается в одну точку, которая априорно является множественностью. Но и в случае манифестированной структурированности, как в приведенном фрагменте, частная модель “тело - город - государство” спроецирована на строение человеческого тела (тела лирического субъекта), - именно оно является сосредоточением благодати, все тело, а не центр его (например, сердце, как у В.Маяковского¹³). У Маяковского структура (иерархизированная) тела зависит от ценностной иерархии культуры, социума, что отразилось и в пространственной модели мира; у Хлебникова наблюдается двойное кодирование модели “тело-универсум” - социум как тело и природа как тело, в обоих случаях структура их определяется строением тела как такового (обратный механизм по сравнению с Маяковским, у него - тело как социум). Организация ценностного пространства у Хлебникова исключительно “телесна”.

*Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И — вихорь своевольный — порогами синее Днестр.
Это Волга упала мне на руки.
И гребень в руке — забором гор*

¹³ Маркирование центра (обычно сердца) Маяковским не исключает тенденцию, схожую с хлебниковской, - сакрализацию тела в целом, его частей (“язык”), самого телесного “вещества” (“мясо”) и даже продуктов желез внутренней секреции (“слона”).

Чешет волосы.

А этот волос длинный -

Беру его пальцами -

Амур, где японка молится небу,

Руки сложив во время грозы [7, с. 467].

Каждая часть хлебниковского тела-универсума изоморфна целому, природный, социальный, телесный объекты изоморфны друг другу. Храм как необходимый ценностный центр с его привычной символикой исчезает, остается лишь понятие сакральности (поэт как Творец всего сущего), которое здесь же оборачивается невинностью, безгрешностью, блаженством всех обитателей тела-универсума. Такое понимание модели мира еще хранит в себе смысловые реликты таких метафор, как “храм любви”, “природа-храм” (природа у Хлебникова несомненно идеализирована и “просветлена”, эта природа Рая, где “овца ляжет около тигра” [9, с. 32-33]). На формальном уровне структура модели универсума Хлебникова более субъективна и более целостна, чем у Маяковского. На ценностном уровне Хлебников ориентируется на общерелигиозные понятия блага и любви как уже воплощенные в бытии субъекта и ставшие всеобщим законом.

Модель “тело - храм - идиллический универсум” подразумевает идею пути-восхождения к Высшему, модель “тело-идиллический универсум” знаменует обретение Высшего. У Хлебникова понятие храма в его традиционном смысле снимается, так как мир, им преображенный — уже совершенен. Снимается и идея иерархии — в любом ее виде, верх — низ, центр — периферия исчезает, - благодать дарована всему сущему Великим Творцом — Поэтом, который присоединил к себе Великому этот маленький, когда-то несовершенный мир.

И Маяковский, и Хлебников сакрализуют собственное тело, но если у Маяковского ощутима дистанция между “я” и “другой”, то у Хлебникова она в большинстве случаев снимается (“других” уже нет). У Маяковского можно преобразиться посредством Божественного тела лирического субъекта — поэта, у Хлебникова это превращение уже свершилось. У обоих авторов именно поэт занимает сакральную позицию (это давняя культурная традиция и ближайшими предшественниками являются символисты и романтики). Но если у предшественников поэт претендовал на роль Бога, то у авангардистов - эта тенденция воплощается с еще большей последовательностью, авторское тело воплощает в себе весь алгоритм религиозной жизни — молитва в храме и — желанное спасение и преображение совершаются уже в границах этого тела.

И Маяковского, и Хлебникова объединяют этические ценности - добра, блага, любви (хотя Маяковский и колебался между позициями Христа - и “крикогубого Заратустры”). Следующим шагом в типологии авангарда будет творчество Крученых, где можно отметить кардинальный ценностный сдвиг и соответственно — трансформацию модели “человек-универсум”.

З. А. Крученых: “тело - игровой универсум”.

У А. Крученых профанированию подвергаются известные культурные и религиозные ценности:

*Тут из пенки слюны моей чилистейшей
Выйдет тюльпаном мокроногая Афродитка
как судорга тухлого яйца!
Сразмаху пырнет ногой важУрные сердца
Эй вы, поэзии старейшины.
На ребенка моего АХАВАЛАГО посмо-
трите -
дочь богатейшего купца! [10, с. 229]*

Здесь тело субъекта - это мифологический универсум как храм любви и искусства, но употребленная метафора (рождение Афродиты как поэтическое творение) имеет двоякое значение: комический и шокирующий смысл характеристик “Афродитки” одновременно содержит и оценку восхищения. Выход за рамки общепринятой морали в плане оценки прекрасного и доброго, когда появлялись другие ценности “нищенского плана” (свобода, воля, сила) знакомы всем и по творчеству Маяковского (“Глаза / - двум солнцам велю пылать/ из глаз / неотразимо наглых” и т.д.), но у Крученых есть своя специфика. Адресат Маяковского (к которому он обращался, как правило, в тоне эмоционально негативном) еще находился во внешнем мире, а ценностный центр (независимо от характера этих ценностей — и христианских, и нищенских) - во внутреннем субъективном пространстве. Крученых моделирует пространство так, что границы его тела представляют собой границы универсума — здесь он формально близок Хлебникову, с той разницей, что Крученых помещает внутрь себя, “поглощает” внешний мир, а Хлебников — присоединяет его к себе.

Но если Хлебников манифестировал свое тело как универсум добра и блага, дарованного всем без исключения, то Крученых “втягивает адресата” в свое “виртуальное пространство” как кукол, необходимых для игры - и только. Крученых далек уже от серьезности Маяковского в ценностном плане - его “нищенство” — чисто игровое, “детское”.

Свобода воли сводится к свободе игры. В большей мере, нежели его соратники, этот поэт концентрируется на проблематике искусства - вне этических проблем, искусства как чисто игровой деятельности.

Музка.

Чисто по женски нежно и ласково

она убеждает, что я талант

Что меня по меню положат на стол

И будут все как лучший ужин захлебываясь

лакать

Ватага изысканных жевак

Набросится на мою телячью ножку

Кину им пачку улыбок золотых рыбок

Будут пораженные плясать до утра бряцая

воистину ложками

Запивая ликером моей цветущей рубахи;

Где на подтяжках висит красного дерева

диван

И стану в угол и буду от восхищения и

благодарности плакать

а за мною

ВСЕ КАФЕ-РЕСТОРАН... [10, с. 250]

Признание поэтического таланта изображается как поедание тела лирического субъекта-поэта (травестирированное причащение, где храмом становится ресторан). Сохраняется идея сакральное™ и ритуальности - но уже в трансформированном виде, эти принципы воплощаются в Игре и в способности организовать ее каждый раз по-разному (одна из характеристик гения — оригинальность, описанная в классической эстетике, доведена здесь до логического предела, ср. "... гений 1) есть талант создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу; таким образом, главным его качеством должна быть оригинальность" [11, с. 181].) Поэт - одинокий Игрок, который может быть кем или чем угодно. Формальная структура модели "тело - игровой универсум" в пространственном отношении представляет собой подвижный хаос, каждый раз заново "организованный". Тело субъекта не может быть представлено как однородная структура социума или природы, как это наблюдалось у Маяковского или Хлебникова - структура эта намеренно гетерогенна:

тие иерархии, множественность центров (принцип гомогенности)
3) подвижный хаос, децентрирование (принцип гетерогенности).

Ценностные установки авторов строятся по линии:
1) автосакрализация по религиозным образцам (формирование внутреннего центра) 2) автосакрализация, где религиозные ценности уже “присвоены” субъектом (этический принцип) 3) абсолютизация позиции одинокого игрока, снятие всех традиционных ценностей, кроме одной - Игры, т.е. свободной деятельности в погоне за новизной, что является единственной целью творческой деятельности вообще (эстетический принцип).

Принципиальный разрыв с этическими ценностями, традиционно связанными с религией, в конечном итоге проявляется в абсолютизации деструктивной деятельности субъекта, в результате которой должно явиться “иное” - трансцендентное субъективное, вместо утерянного/отринутого трансцендентного объективного (Бог, Культура) [12, с.537-548].

На примере анализа пространственных моделей мира выявляется следующая закономерность: распад связей субъекта с высшими ценностями, ему вне-положными, ведет к распаду связей с миром; в этом случае (примеры из творчества А.Крученых) механизм культурной традиции осуществляется в компенсированных формах: субъект присваивает себе все формы реальности, все возможные ценности, позиция глобального одиночества позволяет заменить реальные переживания на деструктивные манипуляции, на жизнь в Игре. Но путь деструкции ведет, в конечном итоге, не только к тупику авангарда, но и к выходу за рамки искусства.

Литература

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
2. Новый Завет. Первое Послание к Коринфянам. Гл. 6. Ст. 19-20.
3. Новый Завет. Евангелие от Иоанна. Гл. 2. Ст. 21-22; Послание к Колоссянам Гл.1. Ст.24.
4. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13-и тт. Т. 1. М., 1955.
5. Деринг-Смирнова И. Р. и Смирнов И.П. “Исторический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № VIII.
6. Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. Под ред. В. Маркова. Munchen, 1967.
7. Хлебников В. Творения. М., 1987.
8. Малевич К. О поэзии // К. Малевич. Собрание сочинений в 5-и тт. Т.1. М. 1995.
9. Тырышкина Е.В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е — 1920-е гг.). Учебное пособие. Новосибирск, 2000.

10. Крученых А. Е. Избранное. Под ред. В. Маркова. Munich, 1973. С. 229.
11. Канг И. Критика способности суждения. М., 1994. С.181.
12. Тырышкина Е.В. От декаданса к футуризму: логика эстетической эволюции (русская литература 1890-х - 1910-х гг.) // *Slavia Orientalis*. 1999. № 4. С. 537-548.