

ОБРАЗЫ РАЗЪЯТОГО ТЕЛА В ТРАГЕДИИ «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ» В. МАЯКОВСКОГО  
*Е. Н. Колмогорова*

IMAGES OF THE BROKEN BODY IN V. MAYAKOVSKY'S TRAGEDY «VLADIMIR MAYAKOVSKY»  
*E. N. Kolmogorova*

В статье рассматриваются телесные образы в художественном мире трагедии «Владимир Маяковский» 1913 года. Особое внимание уделено образам разорванного, разъятого тела как отражению художественной концепции В. Маяковского в начале XX века. Футуристы изображали человека предельно физиологично, материально выражено, в противовес духовно-незримым образам символистов и гармоничному классическому телу XIX века. В своём первом драматическом произведении Маяковский опирается на эстетику народного театра, где внешнее является проявлением внутреннего, гиперболизированные части тел (брюхо, ноги, рот и т. д.) становятся неперемненными атрибутами балаганного мира. Художественный мир трагедии населяют неполноценные люди: Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы и т. д. С одной стороны, эти персонажи олицетворяют разорванное сознание главного героя – поэта Владимира Маяковского, в соответствии с жанром монодрамы. С другой стороны, они являются частями разорванного мира, не способного к гармонии, к созиданию. Все связи в нём (человеческие и социальные) оказываются разрушенными, что приводит город (и весь мир) на порог апокалипсиса. Пытаясь восстановить гармонию, единственный цельный человек в трагедии – Владимир Маяковский – принимает на себя все страдания человеческие и выносит их за город, повторяя жертвенный путь Мессии-спасителя.

The paper focuses on corporal images in the art world of the tragedy «Vladimir Mayakovsky» (1913). Special attention is given to images of the broken body as a reflection of Mayakovsky's artistic concept in the early 20<sup>th</sup> century. Futurists depicted the person as extremely physiological, material expressed, in contrast to the spiritually-unseen images of the symbolists and the harmonious classical body of the 19<sup>th</sup> century. In his first dramatic play Mayakovsky relies on the aesthetics of the national theatre, where the external is a manifestation of the internal, exaggerated parts of the bodies (belly, legs, mouth etc) become indispensable attributes of the farcical world. The artistic world of the tragedy is occupied by inferior people: a Man without eyes and feet, a Man without ear, a Man without a head etc. On the one hand, these characters represent the broken consciousness of the main hero – poet Vladimir Mayakovsky, in accordance with the genre of monodrama. On the other hand, they are pieces of a broken world, not able to harmonize, to create. All of the links within it (human and social) are destroyed, leading the city (and the world) on the threshold of the Apocalypse. Trying to restore the harmony, the only integral person in the tragedy – Vladimir Mayakovsky – takes all the human suffering to bring them out of the city, repeating the sacrificial way of the Messiah-the Savior.

**Ключевые слова:** Маяковский, телесные образы, трагедия, гротеск, футуризм.

**Keywords:** Mayakovsky, corporal images, tragedy, grotesque, futurism.

Одним из постулатов футуристов в начале XX века был отказ от бестелесных, духовных, обращённых внутрь себя образов, подобно таким, какие представляли в своём творчестве символисты, ищущие незримую Душу мира. Будетляне изображали человека и вещи в предельно выраженном материальном воплощении, грубая физиологичность была одним из способов протеста против утончённой культуры XIX века и своих «эстетствующих» современников. С другой стороны, представление о телесности опиралось на эстетику народного театра, где тело и его части являются неперменными составляющими действия и отражениями образа мира. Гротескное становящееся тело балагана, по определению М. М. Бахтина, «никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром» [2, с. 351]. Такое понимание тела и его гротескного изображения характерно для поэтики раннего Маяковского, что шло в разрез со сформированным XIX веком цельным, законченным телом индивидуальной человеческой личности.

В трагедии «Владимир Маяковский» обилие телесных образов пронизывает ткань действия и создаёт определенный образ художественного мира. Действующие лица изначально лишены целостности, у них отсутствуют части тела – Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы и т. д.

С одной стороны, персонажи представляют разные ипостаси главного героя – поэта Владимира Маяковского, в соответствии с жанром монодрамы, они – голоса героя, множачие его сознание. С другой стороны, персонажи трагедии олицетворяют дискретную, разорванную реальность. Недолжное состояние мира изображается отсутствием у людей частей тел. Искалеченная душа поэта превращается то в одного, то в другого неполноценного персонажа трагедии.

В архаическом представлении «каждая часть тела имеет свой собственный магический знак, который остаётся неизменно активным как в теле, так и вне его: в пространстве-времени, растениях, животных, небесных телах» [7, с. 10]. Так, в трагедии Маяковского губы сопряжены с женским рождающим началом:

Я вам только головы пальцами трону,  
 И у вас вырастут губы

Для огромных поцелуев [4, с. 154].

Поэт Владимир Маяковский предлагает жителям города подарить любовь и способность творить, воспроизводить жизнь, но в мире с разорванными связями всё переворачивается и происходит недолжным образом. Губы для любви превращаются в машины для производства поцелуев-чудовищ:

в будуарах женщины  
– фабрики без дыма и труб –  
миллионами выделывали поцелуи, –  
всякие,  
большие,  
маленькие, –  
мясистыми рычагами шлёпающих губ [4, с. 169].

Дети-поцелуи начинают соотноситься с плевками гигантской женщины:

женщина  
– чёрные пещеры век –  
мечется,  
кидает на тротуары плевки, –  
а плевки вырастают в огромных калек [4, с. 157].

Женское рождающее начало вышло из состояния гармонии, поэтому город, да и весь мир, оказался на пороге катастрофы. Гиперболический образ огромных калек перерастает в образ искалеченного мира. Зыбкость, неустойчивость бытия выражена и на пространственном уровне: рамки изображённого пространства крайне подвижны. Оно то расширяется, то сужается: «Отмшчалась над городом чья-то вина» (образ христианской вины всего человечества), а строкой ниже: «А там, / в обоях, / меж тенями вина, / сморщенный старикашка плачет на рояле». Пространство резко сужается до отдельной квартиры и, больше, даже старикашка оказывается сморщенным. И дальше:

Над городом ширится легенда мук.

Схватишься за ноту –  
пальцы окровавишь!

А музыкант не может вытащить рук  
из белых зубов разъярённых клавиш [4, с. 157].

«Ширившаяся легенда мук» переходит к боли конкретного человека, лишаящегося рук в разъярённом музыкальном инструменте. Вновь мотив искалеченного человека, лишённого возможности создавать, творить.

Многие вещи в трагедии наделяются человеческими чертами и частями тела: зубы разъярённых клавиш, трубы коленями выкидывают 44, пьяный с чёрной пастью комод, вещи, раздирая голос, скидывают лохмотья изношенных имён. Бунт вещей оборачивается восстанием самого ожившего города, где человек является лишь одной из составных частей этого организма. Восстание перерастает во вселенский масштаб, куда вовлекается и старуха-время, которая рождает криворотый мятеж, и злоба с реками-жилами на лбах городов, и волос, в ужасе поднятый на лысом темени времён. Перед нами одно всеобщее гротескное тело, которое «космично и универсально», которое «может заполнить собою весь мир» [2, с. 353].

Город в трагедии показан на пороге апокалипсиса. Женщина, обиженная Богом («кинул кривого идиотика»), восстала, заняла место Творца и сама стала порождать чудовищ. Вброшенные в мир гротескные персонажи и явились героями трагедии: Человек без глаза и

ноги, Человек без уха, Человек с растянутым лицом и др. Женщины в трагедии лишены какой-либо таинственности, незримости – они предельно физиологичны. Женщина становится идолом, мифологизируется. Это уже далеко не образ Вечной Женственности, как это было у символистов. Женщины Маяковского предельно телесны, могущественны и в каком-то смысле ужасны. «Женщина – вселенская блудница, потеснившая самого Бога, «громкая женщина» – идол, старуха-время, родившая «криворотый мятеж», женщина – мещанская «душа» и т. п., – мифологизация идёт по многим направлениям» [1, с. 78]. Образ Громкой женщины роднится с образом древней Великой богини, порождающей в мировом хаосе хтонических чудовищ, которые должны быть побеждены для установления мировой гармонии [3, с. 64 – 65].

Но гармония в этом мире не может быть восстановлена. Жители города приносят в жертву свою Богиню-мать:

*Волнение не помещается. Все вокруг громкой женщины. Взваливают на плечи. Тащат.*

Вместе  
Идём, –  
где за святость  
распяли пророка,  
тела отдадим раздетому плясу,  
на чёрном граните греха и порока  
поставим памятник красному мясу [4, с. 162].

Таким образом, переплетаются вечное рождение и смерть и намечен путь к будущему воскресению (через образ распятого Христа). Непрерывный акт смерти-рождения роднит трагедию Маяковского с народным карнавалом, где «беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом – совершаются на границах тела и мира <...>, во всех этих событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены» [2, с. 352].

Многочисленные образы разъятия, поглощения, поедания в трагедии также восходят к мотиву архаичного жертвоприношения, когда тело бога разрывается и съедается, тем самым воскрешая его и приобщаясь к нему. Как пишет О. М. Фрейденберг, «одна из словесных интерпретаций Пасхи как евхаристии: соборное вкушение мучной жертвы юного живого существа, разрывание и питье крови, дающее спасение от смерти. Таким образом, акт еды первобытного человека представлялся актом еды и самого божества (т. е. жертвоприношением)» [9, с. 60]. Вспомним также и часть культа Диониса, где разрывание и поедание мяса становится знаком воскрешения бога. Сравним во «Владимире Маяковском»:

Обыкновенный молодой человек  
У меня братец есть,  
маленький, –  
вы придёте и будете жевать его кости.  
Вы всё хотите съесть! [4, с. 161].

Мотив еды – один из ведущих в трагедии. В начале первого действия обозначен праздник нищих, на котором они поглощают «железного сельдя с вывески, золотой огромный калач, складки жёлтого бархата» [4, с. 155]. Этот бутафорский пир, с одной стороны, признак безумия окружающего мира, недаром в

изображении столько жёлтого цвета, с другой стороны, это доказывает, что этим людям всё равно, что есть: бутафорию или кости братца, или душу поэта, которую он несёт на блюде.

Возможно, на возникновение гротескных персонажей трагедии оказало влияние творчество Ф. Ницше. В частности Н. Харджиев [10] указывает как на источник поэму Ницше «Так говорил Заратустра»: «У одного нет глаза, у другого уха, у третьего ноги, иные потеряли язык, нос или голову <...>. Я видел таких людей, которые суть только огромный глаз или огромная морда, или огромное брюхо, вообще что-нибудь огромное. Таких я называю калекми навыворот» [6]. В данном отрывке мы видим, как и у Маяковского, гиперболические образы частей тела, мотив выворачивания смысла. Сравним в трагедии: «Многие вещи шиты наоборот»; «И там, где у человека вырезан рот, / многим вещам пришито ухо!» [4, с. 158]. Это же нас отсылает и к амбивалентным образам народного карнавала, где верх и низ меняются местами, части тела оказываются перемешанными – вместо головы зад и наоборот.

Интересно в этой связи отношение Ницше к телесности, его рассуждения о дионисийской форме античного тела. В трактате «Воля к власти» читаем: «Телесные функции принципиально в миллион раз важнее, чем все красивые состояния и вершины сознания: последние представляют лишнее украшение, поскольку они не являются орудиями для упомянутых телесных функций» [5, с. 315]. Влияние творчества и идей Ф. Ницше на Маяковского не вызывает сомнения. Во многих своих произведениях поэт опирается на ницшеанскую концепцию сверхчеловека, а в поэме «Облако в штанах» напрямую называет себя «сегодняшнего дня крикогубый Заратустра».

Вся трагедия наполнена образами разрушения. И здесь много изображений частей тел. Например, карнавальный образ брюха лишён весёлости и созидательности поглощения пищи. Брюхо оказывается связанным с врагами-жирными, с площадью, по которой «вступают удары тысячи ног», знаменующие накал восстания. Ноги в XX веке стали связывать со стихией разрушения и смерти: «тяготение к созиданию является не более фундаментально в культуре, чем тяготение к разрушению (соответственно, тяготение не только к жизни, но и к смерти). И здесь первую роль начинают играть ноги, которые прежде всего могут разрушать» [8, с. 317]. Гиперболизированным образом ноги, распухшей от исканий, главный герой описывает своё странствие в поисках души. Невозможность обрести её подчёркивается образами телесного

страдания: «губы-раны», «как раб / в кровавом поте, / тело безумием качаю», «в гное моргов искал сестёр». Внешнее и внутреннее оказываются неразрывно связаны и перетекают одно в другое, подчёркивая путь страданий поэта-мессии, который оказывается тотально одинок в этом разъятом мире, не способном к гармонизации. В трагедии изображены неполноценные, незавершённые люди, потому что сам мир зыбок и неустойчив. Производимые женщинами-фабриками поцелуи превращаются в людей-калек, а те в свою очередь производят слёзы, которые переполняют мир и которые способен вынести из города только поэт. Владимир Маяковский – единственный цельный герой – обречён на одиночество:

Человек без глаза и ноги  
Сегодня  
в целом мире не найдёте человека,  
у которого  
две  
одинаковые  
ноги! [4, с. 164].

Владимир Маяковский пытается своим Логосом открыть людям новые души, подарить губы для поцелуев, но всё оборачивается катастрофой и непониманием людей, не признанием в нём нового Спасителя. Поэт выносит свою душу на блюде «к обеду идущих лет», предлагая тем самым приобщиться к нему как к новому Богу, совершить евхаристию. Но жители города не совершают обряд – душа поэта оказывается искалеченной – «хромая душонка», а сам он приносит себя в жертву, принимая на себя все страдания человечества – в соответствии со статусом трагического героя.

Культура авангарда стала удобной почвой для развития образов телесности, разрушения классического целостного тела XIX века, воскрешения архаических образов народной культуры. Кубофутуризм в живописи, к которому примыкал В. Маяковский, пропагандировал «разорванного» человека как результат тотального ускорения времени и невозможности в современности ощутить целостность чего бы то ни было, в том числе и человека. Преобладание разорванного тела в трагедии Маяковского лишено уже того космического смысла гармонического образа вечной смерти-рождения народного карнавала. XX век выступил в этом произведении во всей своей разрушительной силе. Разорванность человеческих связей, социальных отношений предчувствие глобальных катастроф и бунта предопределило поэтику «Владимира Маяковского» как трагедии начала XX века: трагедии человека и трагедии общества.

### Литература

1. Альфонсов, В. Н. «Нам слово нужно для жизни»: в поэтическом мире Маяковского / В. Н. Альфонсов. – Л.: Советский писатель, 1984.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990.
3. Лосев, А. Ф. Античная мифология / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во министерства просвещения РСФСР, 1957.
4. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. [Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912 – 1917 годов] / В. В. Маяковский. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1955.
5. Ницше, Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – Киев, 1994.
6. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М.: Издательство Московского гос. ун-та, 1990.

7. Подорога, В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М.: AdMarginem, 1995.
8. Руднев, В. П. Тело / В. П. Руднев // Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997.
9. Фрейденберг, О. М. Обряды разрывания / О. М. Фрейденберг // Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
10. Харджиев, Н. И. Поэтическая культура Маяковского / Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. – М.: Искусство, 1970.

**Информация об авторе:**

*Колмогорова Елена Николаевна* – магистрант факультета филологии и журналистики кафедры журналистики и литературы XX века КемГУ, 8-923-611-75-69, [kolmogorchik@mail.ru](mailto:kolmogorchik@mail.ru).

*Elena N. Kolmogorova* – Master's Degree student at the Faculty of Philology and Journalism, Kemerovo State University.

**Научный руководитель:**

*Налегач Наталья Валерьевна* – доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века КемГУ.

*Natalia V. Nalegach* – research advisor, Doctor of Philology, Assistant Professor at the Department of Journalism and Russian Literature of the 20<sup>th</sup> century, Kemerovo State University.