

Константин Комаров
(Екатеринбург)

Бытовые параметры утопической телесности в поэме Владимира Маяковского «Летающий пролетарий»

Abstract:

The article provides an interpretation of every day life parameters of body's (telesnost') utopies in Vladimir Mayakovsky's poem *The flying Proletariat* (1925). According to the author in the form of the physics concretum Mayakovsky is demonstrating existential fear what is catching people before the death. In the poem "telesnost" implemented in two semantic planes: deformed physicality associated with the process of the struggle for utopia, with healthy reactions, suffering body and utopian corporeality, accentuate features of the functioning of the human body in the communist future.

Key Words: Vladimir Mayakovsky, Russian poetry, Russian Utopia

В поэме *Летающий пролетарий*¹ (1925), продолжая разрабатывать телесную образность, связанную с коллективной идентичностью и авторской телесностью, Маяковский обращается

¹ Комментируя заглавие поэмы, Е. Эткинд пишет, что оно служит хорошим примером страсти Маяковского «сближать далекие по смыслу, но неожиданно похожие по звучанию слова и таким сближением заново осмыслять звуковую материю поэтических слов». В данном случае Маяковский связывает «звуковую форму слова пролетарий с глаголом летать или даже пролетать» - см. Эткинд Е. Г., *Проза о стихах*, Спб. 2001, с 96. Эткинд отмечает это сближение не только в заглавии, но и во многих строках поэмы. Рифму «пролетали – пролетарий» Маяковский использует и в последней своей поэме *Во весь голос*.

к теме активно развивавшейся в 1920-е годы авиации, рисует масштабные фантастические картины будущих небесных битв² и завоеванной в этих битвах утопии.

Сквозным и смыслообразующим в начальной части поэмы является мотив удушения, достаточно частотный и важный в поэтической системе Маяковского в целом. Здесь он, однако, получает новое развитие в виде удушения/отравления ядовитым газом. Развивая поэтику поэмы *Война и мир*³ Маяковский рисует в отелесненной конкретике весь ужас возможной будущей войны. Он тревожится, что «с поднебесья новый аркан / готовят на шею рабочих и крестьян» и предыдущие боины «вздором покажутся» «в ужасе грядущих фантазмагорий». Будучи верным своему излюбленному приему перенесения действия в будущее, Маяковский рисует фантазмагорическую картину войны 2125 года, пронизанную болью и ужасом: «Небо горсти сложило (звезды клянчит)». Враг, который «воняет газом, точит зубы», нападает плотным клином, взбудораживая людские массы: «Крыло к крылу, в крылья крылья / первая, / вторая, / сотая эскадрилья», «Массы морем вздымало бурно»⁴. Но встречает активное немедленное сопротивление: «Рука – на руль! / Глаз – на газ!». Удушение газом опосредованно предстает у Маяковского как угроза голосу, горлу. Газ проникает всюду – «смерто-

² Х. Гюнтер отмечает, что мотив полета в воздухе был вообще характерен для ранней советской культуры, так как в нем «соединяется модель машины с представлением о максимуме динамики и скорости», «летающий как бы приобретает черты бессмертного, всемогущего сверхчеловека». Ценное наблюдение в свете навязчивого стремления Маяковского к физическому бессмертию, аналогом которого и предстает завоевание неба в поэме. См.: Гюнтер Х., *Соцреализм и утопическое мышление*, в: Х. ГюнтерЮ, *Соцреалистический канон*, М., 2000, с. 45.

³ Где, в частности, присутствовала впечатляющая сцена газовой атаки.

⁴ Маяковский В. В., *Летающий пролетарий*, в: Маяковский В. В., *Полное собрание сочинений*, в 13 т., том 6: *Стихотворения 1924 года — первой половины 1925 года, поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетарий»*, подгот. текста и примеч. И. С. Эвентов, Ю. Л. Прокушев, Москва 1957, с. 318. Далее текст поэмы цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

носный и душненький, / уже обволакивает миллионы голов». Газовая атака описывается сюрреалистично: «В масках, в противогазном платье / земля разлеглась фантастическим макетом» [1, с. 318]. Рабочая сила немедленно мобилизуется: «в газадежде, мускулами узловат, // рабочий крепил подвески минные; / бомбами-летучками набивал кузова» [1, с. 319], кроится небо, делаются «зарубки на звездах – / территории грядущих боев». И вот уже «воздух гремит в давнишнем марше»: «Себя с врагом померьте, / дорогу кровью рдя» (с. 322).

Сама битва дается Маяковским в гиперболических объемных картинах, полных звуковой какофонии и многообразных отелесненных жестов: небесный свод помножен фонарями и весь закрыт газоносцами, «режут сонмы окружающих мастерских / свистоголосием сирен и гудков», под летящими обозами «земля выгибается миской», «ждут на каждой бетонной поляне», «машины-точки внизу поцурились и бросили крыши», «под землю / от вражьего газа уйдя, / бежала жизнь заводская» (с. 324). Сам полет описывается с привлечением «кожной», тактильно ощутимой образности: «Ввысь до того, что иней на теле. // Летели». Полетное движение реализуется в традиционных для Маяковского образах резкого, выбрасывающего себя вперед, обгоняющего самого себя жеста: «Сами себя ж / догоняя еле, // летели», «взвивались, прорезавши воздух весь», «на гладь океана кидались ядром / и плыли, распенивши воду», «в небосвод... машин многоточие вкрапили», «сквозь россыпи солнца, сквозь луновы мели / летели» (с. 326). Осуществляется лихорадочное, постоянное, неостановимое движение: «свистели, / летели, / мчались чудовища - / из света, / из стали, / из алюминия». Разнонаправленное рваное, лихорадочное движение («Гнались, увлекались ловом, / и вдруг – поворачивали назад») сочетается, как это часто бывает у Маяковского, с прямым, направленным: «тысяча ясно видимых и жутких машин пошли напрямик», «все метут на пути». Это же относится и к зрительным «скачкам»: «сто мест перемахивал глаз». При этом разгоняющееся движение происходит на фоне статичного, остановившегося времени, еще более подчеркивающего мобильность и скорость пространственных перемещений: «циферблат показывал... / один неподвиж-

ный час». Время у Маяковского традиционно отелеснено: «В бою умирали пятые сутки». Сама полетная динамика реализуется на фоне болезненных телесных реакций, связанных с удушьем: «В удушьи / разинув рот, // с трудом рукой потерявшей вес, / выстуривали кислород» (с. 325), «свисали руки, / а на лице лиловом / – вылезшие / остекленелые глаза» (с. 329). Гибельные, смертельные телесные деформации от газового удушья фантазмагорически страшны своей внешней незаметностью: «Ни увечий, / ни боли, / ни раны... И город / сметен / без всякого стопа // тонной удушливой газовой дряни. // Десятки столиц невидимый выел / никого, ничего не щадящий газ» (с. 331). Пространство битвы расширяется, захватывая все небо: «лучище / вытягивается разящей ручищей!», «рассмерчились бешено», вражеские машины закрывают небо над Москвой, «расплывшись во все небесное лоно». Аэросражение, как всегда, описывается у Маяковского как последнее и решающее, однако его особенность в том, что оно происходит практически в тишине, без ядер, пуль и громуханий: «только винтов взбешенная механика, / только одни лучи да химия» (с. 329). События меняются с калейдоскопической быстротой, поэтические «кадры» цепляются друг за друга и перескакивают друг через друга, при этом все вовлеченные в битву предметы предстают в телесной конкретике: эскадрильи, «атакующие тучи рыли», «прожектор глаз открывает круглый», дредноуты дерутся в рукопашную. Сбитые дредноуты, сравниваемые с беззащитными щенятами, уводятся в ангары⁵. Вражеская сила стремится довести коллективное сражающееся тело до полного истощения: «Буржуи «жмут / то кровь, / то пот»⁶.

⁵ Картина гибнущих дредноутов вызывает в памяти строки из *Облака в штанах*: «и как в гибель дредноута от душащих спазм бросаются в разинутый люк // – сквозь свой до боли разодранный глаз лез обезумев Бурлюк». Это частный случай постоянного у Маяковского олицетворения машин, боевой техники, которая персонифицируется не только целиком, но и в своих составных частях: «моторы затараторили, /, заохали».

⁶ Мотив «выжимания» характерен для поэзии Маяковского, представляя не только как показатель чужой агрессии, но и мобилизации револю-

В физической конкретности передается Маяковским охвативший людей предсмертный экзистенциальный страх и в то же время - сконцентрированность, готовность к последнему отчаянному рывку: «*Скрежещущие звуки / корезили и спокойное лицо*», «*растут, / размножаются в небесном ситце / надвигающиеся машины-горошины*» (с. 332). Приготовившись к смерти душевной, «*напрягшись / всей силищей воздушной, / примолкла / Советская Земля*».

Телесная образность, как и другие образные ряды, изображена Маяковским в телеграфной динамике: так, процесс думанья реализуется в безглагольном предложении: «*Лбы – складки*»⁷.

Побеждают в битве, разумеется, советские самолеты, подняв Европу на борьбу с Америкой. Звенящая апокалиптическая тишина разрешается резкими звуковыми колебаниями, в буквальных звуковых «судорогах»: «*как с тыщи струниц оборванный вой*», «*В «ура» содрогаящимся ртам еще / хотелось орать / и орать досыта*» (с.337). Первая часть поэмы завершается торжествующей уверенностью, что отныне в советские пределы «*не вступит вражья конница, / ни птица, / ни нога*» (с. 339).

Вторая часть поэмы «Будущий быт», как всегда у Маяковского, посвящена утопии будущего, где человек, наконец, ощутит внутренний уют, эксплицированный во внешнем бытовом комфорте.

Важным идентификационным параметром авторской телесности в этой части становится мотив невмещаемости в тесные, узкие пространства⁸: «*Комната – / это, / конечно, / не ро-*

ционных масс. Идиома «выжать себя до капли» реализуется в поэзии Маяковского во множестве конкретных развернутых образов.

⁷ Лоб и его складки – традиционная у Маяковского метафора вместилища направляющей, действенной мысли. Именно в этом контексте, в частности, представлен лоб Ленина в поэме *Владимир Ильич Ленин*.

⁸ Осмысление огромности своего тела (но не «жирности», а именно динамичной широты, размашистости, «богатырскости»), его «избыточности» постоянно у Маяковского, как в эпическом, так и в чисто лирическом дискурсе. Так, в поэме *Люблю* поэт говорит, обращаясь к любимой: «*Ты знаешь, / я же / ладно сложен // и все же тащусь сердечным придатком, плеч подгибая косую сажень*». Мотив тесноты, вырос-

ща. / В ней / ни пикников не устраивать, / ни сражений. // Но все ж / не по мне — / проклятая жилплощадь: / при моей, / при комплекции — / проживи на сажèни!» (с. 339).

Тесноту жилплощади Маяковский описывает гиперболически-гротескно: «гнездо – / меж клеток и солений, / где негде даже приткнуть губу». К этому мотивному ряду примыкают и неизменно важные для Маяковского коннотации несвежести, негигиеничности – все, связанные с уходом за телом неудобства, которые в первую очередь должны быть устранены в бытовой жизни людей будущего: «Морда в пене, смыть бы ее»; «Мутит чад кухонный. / Встаю на корточки. // Тянусь с подоконника мордой к форточке» (с. 341). Теснота и несвежесть «сардиночного унылого быта» настоящего становится стимулятором утопии о будущей жизни «на крыльях».

Маяковский изображает одни сутки человека будущего в его основных занятиях – труд, игра и т.д. Ключевой чертой его жизни становится непосредственно «завязанная» на телесности самого автора чистота, гигиеничность: приборы вроде «электросамобрителя» становятся неотъемлемой чертой грядущего быта. Бытовой комфорт, чистота – постоянный показатель будущего у Маяковского, он описывает его добродушно с глубоким внутренним удовлетворением, в строках о будущем комфорте нет ощутимой натруженности, которая присутствует во многих строчках поэта о войнах, битвах и т.д. Предвкушаемый поэтом комфорт технизирован – за человеческим телом ухаживают умные машины: «Спросонок, / но весь — / в деловой прыти, // гражданин / включил / электросамобритель. // Минута — / причесан, / щеки — / даже // гражданки Милосской / Венеры глаже. // Воткнул штепсель, / открыл губы: // электрощетка — / юрк! — / и выблестила зубы. // Прислуг — никаких! / Кнопкой званая, // сама / под ним / расплескалась ванная. // Намылила / вначале — // и пошла: / скребет и мочалит» (с. 343).

тающий непосредственно из самой жизни Маяковского, из реалий советского быта с его «уплотнением» встречается и в поэме *Хорошо*: «Двенадцать квадратных аршин жилья. / Четверо в помещеньи: // Лиля, Ося, я / и собака Щеник».

Главный показатель жизни нового человека – оптимизация, эргономичность используемого пространства, в том числе идеальное соответствие комплекции человека носимой им одежде⁹: *«Одевается — / ни пиджаков, / ни брюк; / рубаха / номерами / не жмет узка. // Сразу / облачается / от пяток до рук / шелком / гениально скроенного куска»* (с. 343).

Трудится этот рядовой гражданин будущего на заводе по выработке прессованного воздуха, в абсолютной чистоте и свежести: *«Вырабатывается из облаков искусственная сметана и молоко»*¹⁰.

Чистота – основная примета трудовой телесности будущего: *«чисто-чисто. / Ни копотей, ни сажки». Работают «бодро как белка», потом непременно «под души». «Никакой кухни, никакого быта», «Посуда – самоубирающаяся. Поел – и вон»* (с. 347). В таком тотальном комфорте любой, даже самый рядовой гражданин не может не реализовать свой духовный потенциал, поэтому в будущем *«и сапожники, и молочницы – все гении»* (с. 349).

Такой же чистотой и динамичностью отличается и телесность игровых жестов: *«В гоночной, / всякого ветра чище, // прет, / захватив большой мячище», «И старики повылезли, забыв апатию»* (с. 350). Игровые движения характеризуются постоянной динамикой и при этом значимой для Маяковского ровностью и глубиной дыхания: *«Вверх / вниз, / вперед, / назад, / - перекувырнутся / и опять скользят. Ни вдоха запыханного, /*

⁹ Известно, что Маяковский предпочитал прочные, удобные в использовании, долгосрочные вещи, вроде голландских рубашек. Вот и в будущем он мечтает о бесконечно служащей одежде и обуви: *«Баишаки не истаскать»*.

¹⁰ Интересный образ: обычно «воздушность», неосятимость предметов бытового обихода и пищи у Маяковского маркируется негативно: например, в поэме «Человек», где бестелесность райского житья погружает лирического героя в смертельную скуку или в *Мистерии-буфф*, где бутафория рая с негодованием отвергается «нечистыми». Здесь же, видимо, подразумевается, что выработанные из воздуха продукты способны насытить человека.

ни кислой мины»¹¹ (с. 351). Игра обрисована Маяковским как полная и продуктивная выработка телесных ресурсов: «*Стемнеет, / а игры бросить лень*». Описывая досуг людей будущего Маяковский наслаивает фантастическое пространство на реальное, и телесные движения, довольно обычные на земле, под воздействием силы тяготения, в небе предстают достаточно причудливо: за размотавшимся клубком приходится снижаться на самолете до земли, дети заняты ловлей комет¹². Особый интерес представляет игра, в которую играют школьники между занятиями: «*Подбросят / мяч / с вышотищи / с этакой, // а ты подлетай, / подхватывай сеткой <...> Наконец / один / промахнется сачком. / Тогда: / – Ур-р-р-а! / Выиграли очко!*»¹³ (с. 351). Проводя львиную часть времени в воздухе на личном летательном аппарате, который тоже олицетворен и служат людям, как домашние животные («жеребенком – аэроплан привязной»¹⁴), человек способен досконально осмотреть небо и, разумеется, не обнаружить там «никакого бога».

Личная жизнь в будущем, как и в настоящем, характеризуется Маяковским такой частной, но значимой характеристикой, как равенство пространственных и телесных пропорций партнеров, эксплицирующая одинаковость их положения перед лицом большого любовного чувства: «*Щека к щеке, / к талии –*

¹¹ Глубокое ровное дыхание в противовес задыханию всегда становится у Маяковского, для которого так важно все связанное с горлом, речевым аппаратом, показателем цельности и гармонии телесно-духовного единства личности.

¹² В этом образе узнается раннефутуристический призыв Маяковского: «*Будем хвосты на боа обрубить у комет, ковыляющих в ширь*».

¹³ Об этом описании как одном из подтекстов стихотворения О. Мандельштама *Да я лежу в земле, губами шевеля* см. Сошкин Е., *Последний невольник на горе Нево*. Эл. ист.:

<http://www.lechaim.ru/ARHIV/219/soshkin.htm>

¹⁴ Характерное для Маяковского опосредованное проявление «лошадиной темы». Лошади у Маяковского всегда очеловечены. Даже в ироническом контексте он употребляет по отношению к ним категории, обычно применимые только к людям: «*Футбол – скука, / занятие разве / что для лошадиной расы*».

талией, - // небо / раза три облетали» (с. 354) - так он описывает свидания будущего¹⁵.

И все же основным параметром утопии грядущего становится ширина пространства, простор, предоставляющий возможность для полной реализации телесных возможностей, и противопоставленный тесноте, стиснутости, ограниченности, в которых вынужден жить поэт в настоящем: *«Простор тебе – не Петровский парк, / где все протерто задами парок»; «Найдешь комнатенку, / и то — не мед. / В домком давай / фининспектору данные. // А тут — благодать! / Простор — / не жмет. / Мироздание!»* (с. 354).

Маяковскому претит однонаправленное, «колейное», спотыкающееся движение с его неуклюжестью; будущее должно разомкнуть пространственные рамки, дать возможности для свободного перемещения, аннигилирующего саму возможность неудобств, связанных с теснотой. Любое средство передвижения, не способное покрыть хоть какое-нибудь одно пространство (будь то земля, воздух или вода) или реализовать какой-нибудь тип движения, «навязывающее» человеку то или иное направление, отвергается Маяковским, мечтающим об универсальных машинах (схожих с современными ракетами), способных доставить человека напрямик к солнцу или к луне: *«А то еще / в древнее время / были, / так называемые / автомобили. // Тоже — / мое почтеннице — / способ общенница! // По воздуху — / нельзя. / По воде — / не может. / Через лес — / нельзя. / Через дом — / тоже. // Теперь захочу — / и в сторону ринусь. / А разве — / езда с паровозом! / Примус! // Теперь / приставил / крыло и колёса / да вместе с домом / взял / и понесся»* (с. 356).

«Простор» как ключевая метафора утопической части поэмы, подвергаясь своеобразным смысловым модификациям, проецируется и на сферу искусства. Музыка будущего отличается звуковой свободой и мощью (*«Шляя такие ноты наляпаны»*), а кино выходит из тесноты кинотеатров на просторы вселенной: *«А дальше / в кинематографическом раже // по об-*

¹⁵ Ср. в *Письме Татьяне Яковлевой*: *«Ты одна мне ростом вровень, встань же рядом – с бровью брови»*.

лакам — / верстовые миражи. // Это тебе / не «Художественный» / да «Арс», // где в тесных стенках — / партер да ярус. // От земли / до самого Марса // становись, / хоть партером, / хоть ярусом» (с. 357).

То же самое относится к танцам, которые теперь можно танцевать прямо на небе, что опять же подразумевает свежесть, свободу и изящество движений человеческого тела: *«в грядущем / и это станется — // прямо / по небу / разводят танцы. // Не топоча, / не вздымая пыль, / грациозно / выгибая крылья, // наяривают / фантастическую кадрили. /А в радио — / буря кадрили»* (с. 357).

Маяковский, выступая в роли «грядущих дней агитатора», понимает, что они далеко, но пытается своей поэзией хоть немного их приблизить, подвести к ним хотя бы на шаг. И в финале поэмы напоминает, что свободная телесность грядущего завоевана физическими страданиями настоящего: *«Чтоб в будущий / яркий, / радостный час вы / носились / в небе любом — // сейчас / летуны / разбиваются насмерть, / в Ходынку / вплющившись лбом»* (с. 360). И эта поэтическая работа на будущее подразумевает телесное и духовное истощение, постоянную напряженность, которые сам поэт и диагностирует: *«Чтоб в будущем веке / жизнь человекья // ракетой / неслась в небеса — / и я, / уставая / из вечера в вечер, / вот эти / строки / писал»* (с. 360). Таким образом, Маяковский и в финале поэмы проецирует свою телесность на всех современников, предлагая им, перестав «ползать»¹⁶, завоевать себе свободное пространство, проверить небо на ощупь (достоверным Маяковским признается только то, что имеет физические параметры, только то, что подлежит чувственному восприятию¹⁷): *«Довольно / ползать, как вошь! / Найдем — / разгуляться где бы! / Даешь / небо!»* (с. 361). При этом поэтическое «завоевание» неба связано с конкретным, активным

¹⁶ Ползание у Маяковского всегда отрицательно представленное телесное движение.

¹⁷ Здесь, помимо прочего, возникают интересные параллели Маяковского и его лирического героя с тургеневским Базаровым, не раз, как и сходства с героями Достоевского, отмеченные исследователями.

и даже агрессивным оперированием словом-оружием: «Слов / отточенный нож / вонзай / в грядущую небыль» (с. 361).

Таким образом, в поэме *Летающий пролетарий* телесность реализуется в двух смысловых планах: деформированная телесность, связанная с процессом борьбы за утопию, с болевыми реакциями, страдающим телом, и утопическая телесность, акцентирующая особенности функционирования человеческого тела в коммунистическом будущем¹⁸. Ключевыми характеристиками телесности будущего становятся в поэме возможность нестесненного жеста, свободного перемещения в пространстве, отсутствие материальных ограничителей для реализации физических и духовных потенций, чистота и простор. В поэме Маяковский в фантазмагорическом ключе актуализирует и проецирует на современников интенции, свойственные собственной телесности (невмещаемость в тесные пространства, абсолютизация личной гигиены и т.д.), «переводя», таким образом, индивидуальную телесность в коллективную.

Литература

- Маяковский В. В., *Летающий пролетарий*, в: Маяковский В. В., *Полное собрание сочинений*, в 13 т., том 6: *Стихотворения 1924 года – первой половины 1925 года, поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетарий»*, подгот. текста и примеч. И. С. Эвентов, Ю. Л. Прокушев, Москва 1957, с. 311-361.
- Гюнтер Х., *Соцреализм и утопическое мышление*, в: Х. ГюнтерЮ, *Соцреалистический канон*, М., 2000, с. 41-48.
- Эткинд, Е. Г., *Проза о стихах*, Спб., 2001.

¹⁸ Стоит отметить, что картины будущей жизни, визуализированные в поэме наглядно и объемно, довольно сценографичны: не случайно по поэме снят замечательный мультфильм *Летающий пролетарий* (1962, реж. И. Боярский, И. Иванов-Вано).

