

«НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ...» В.В. МАЯКОВСКОГО И ЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ

Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)
e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. Сюжет знаменитого шуточного стихотворения Маяковского рассматривается в широком контексте европейских космологических описаний. Доказывается, что в европейских космологиях всегда существовало напряженное противоречие между принципом наблюдения и принципом экфрасиса, между «научной» и «литературной» составляющей, что приводило к появлению как реальных, так и принципиально воображаемых космологий, призванных будить воображение. Стихотворение Маяковского встраивается сразу в два контекста. С одной стороны, это европейские споры о гелиоцентризме, о том, как совместить представление о неподвижном солнце с эстетическим переживанием динамичности солнца, с пониманием огненного солнца как наиболее динамичного образа. С другой стороны, это восходящий к романтизму богоборческий мотив несовместимости Бога и солнца в одной структуре мира: промысел Божий и наблюдаемость вещей исключают друг друга, и нужно признать солнце движущимся и «личным», чтобы мир вновь обрел смысл. Эти два контекста позволяют уточнить специфику богоборчества Маяковского.

Ключевые слова: Маяковский, романтизм, космология, экфрасис, литературное воображение.

Хрестоматийное «Необычайное приключение...» В. Маяковского (1920) имеет простой сюжет: повествователь жалуется на рутину, тогда как Солнце утверждает самым своим присутствием, что его работа гораздо однообразнее: Солнце явно сменить работу не может. Поэтому общим выводом для участников воображаемого разговора оказывается общий энтузиазм, готовность сиять, а не работать в тени рутины и жалоб. Поэтология Маяковского вроде бы сводится к утверждению преимуществ миссии над задачами. Воображаемый разговор построен на простых аналогиях: рутинная работа как тень, Солнце с его постоянным движением – упрек в недостаточном трудолюбии, Солнце как гость – экстаз от работы, который заставляет пережить работу не как повторяемый ритм, но как особое веселье, за «чаем с вареньем». Получается, что в основе стихотворения лежит своеобразное кончетто [Грулье]: солнце в смене дня и ночи, заходя и вновь восходя, погружает мир в депрессивную тьму и только некалендарное переживание солнца как милости может вернуть энтузиазм.

Данное стихотворение интерпретируется обычно либо как продолжение торжественной оды, разговор с Солнцем как с царем [Акимова], и тогда контекст оказывается простым утверждением Труда в противовес свергнутой монархии, либо как революционное стихотворение о том, что революция должна затронуть все сферы жизни, включая

природу [Култышева], либо как часть внутри-литературной борьбы [Тынянов], либо как часть большого проекта создания «нового мира», включая новое солнце и новую землю [Смирнов; Якобсон], либо даже как соединение эротического и революционного пафоса [Вайскопф], включая порнографический затекст [Шапир]. Все эти работы не сводят позицию Маяковского к восприятию солярного мифа символизма (Бальмонта и Андрея Белого), но ищут специфику Маяковского именно в отходе от созерцательного идеала символистов, от мистического переживания солнца, мистической партиципации (причастия) в пользу деятельного идеала. Все эти интерпретации во многом справедливы, но оставляют в стороне главный вопрос: имеем ли мы дело с революционным отрицанием старого мира или с утверждением нового мира, радикальным отвержением старого порядка или созданием нового порядка? От ответа на этот вопрос зависит интерпретация эстетического проекта Маяковского.

Мы предполагаем, что интерпретация этого сюжета должна привлекать самые широкие культурные контексты, иначе мы останемся наедине с россыпью обычных для творчества Маяковского мотивов – новый романтизм, надрывное переживание космоса, богоборчество, панибратское обращение с любыми авторитетами, пафос труда, – но эти мотивы не сложатся в единое объяснение. Такими контекстами становятся, с одной стороны, ев-

ропейская космология, которая всегда пыталась примирить научную наблюдательность и художественную цельность, восходящую к нормам экфрасиса как имитации правильно построенной речью иллюзорной движущейся картины, а с другой стороны, романтический тезис о том, что промысел Божий и эмпирический мир исключают друг друга и этот конфликт может быть решен только переживанием Солнца как личности, имеющей свою биографию и свою волю. В таком случае и связь солярного мифа Маяковского с солярным культом символистов (Бальмонта и Андрея Белого) станет прочнее как часть общего процесса адаптации научных и бытовых космологических представлений для обоснования исключительной миссии поэта.

Этот романтический тезис впервые получил развитие в известной фантазии Жана-Поля «Мертвый Христос говорит с высоты мироздания о том, что Бога нет» (1794). Субжанр фантазий, имеющий музыкальный источник, но полностью раскрытый в романтическом типе литературного творчества, был хорошо известен Маяковскому, прямо упоминавшего «фантазию у Гете» (конечно, имея в виду элемент фантастического вообще в литературе романтической эпохи, а не конкретные произведения Гете) и «небесного Гофмана» (как образцового автора, вдохновлявшегося музыкальными фантазиями в разработке собственной фантасмагоричности). Поэтому мы можем говорить

о том, что логика жанра могла оказаться достаточно сильной, чтобы воспроизвести эту логику без прямых заимствований. Тогда как в случае космологий мы имеем дело с ограничениями художественного языка, с которыми сталкивается автор в собственном опыте, когда видит, что его описание слишком статично, чтобы передать динамику внешнего мира или динамику внутреннего опыта. Маяковский, который очень переживал, что его внутренний опыт оказывается непонятен, будучи выражен в поэтической форме средствами художественного языка, мог ничего не знать об истории европейских космологий, но пережить всю внутреннюю конфликтность космологий на собственной шкуре.

Внутренняя конфликтность космогоний была предопределена тем, что в классической мысли никогда не удавалось до конца освободить мысль от воображения, сделать мысль инструментальной, так как сам акт мысли понимался как отведение для вещей мест, расстановка их внутри некоторого описания. Это могло становиться предметом критики, как у Платона в диалоге «Софист», но именно диалог Платона показывает, что даже и сам Платон не мог справиться с этой инерцией научной мысли постоянно обращаться к образам и делать расставленные по определенной схеме образы основанием своей динамики. Софист, согласно Платону, создает в мысли «подобия и представления»

(εἰκαστικὴν καὶ φανταστικὴν) – дело не в том, что его мысль произвольна, а в том, что она требует приблизить к очам ума то, что приближать не следует, счесть сразу понятым то, что еще предстоит понимать. Софист требует представлять мысль по тем законам, по которым мы представляем привычные вещи, уподобляя их друг другу, находя сходное и считая, что для движения мысли достаточно большего или меньшего сходства. Но если софист исходит из того, что скепсис ситуативен, появляясь тогда, когда сходство будет недостаточно весомо, то новая наука, которую мы связываем с именами Коперника и Галилея, чаще всего считает, что скепсис должен быть внедрен в саму структуру познания как необходимая часть научного метода.

Пока новая наука решает свои специальные задачи изучения предметности, не возникает никаких трудностей. Но как только познание оказывается частью эстетического опыта, то возникает целый ряд недоразумений. Новое искусство, которое мы знаем как искусство многослойного красочного письма, взяло за основу ту модель познания, которую предложил Платон (от материальных вещей к обозначениям, а от обозначений – к идеям), но инструментализировало ее, превратив в путь от материала через рисунок к красочному письму. Тогда идея стала пониматься как прежде всего уже установленное подобие, статичное и потому не могущее быть оспоренным ни с какой точки зрения,

тогда как рисунок стал видаться тем способом примеряться с действительностью, в котором уже есть некоторый скепсис, некоторая задумчивость.

Получалось, что если мы начинаем рассматривать какой-то наиболее красочный объект, как солнце, то чем более он кажется «художественным», повинующимся законам искусства, тем более скептически мы начинаем относиться вообще к миру, к существованию окружающей реальности. Именно солнце относится к тому, что в университетских курсах два столетия назад называли «небесной физикой» в противоположность «упрощенной физике», изучавшей частные химические или биологические процессы. Мир начинает выглядеть ненадежно, тогда как солнце оказывается единственным предметом любования, который напряженно созерцается и красочно описывается.

Система Коперника привлекла ученых Нового времени не только соответствием длительно наблюдаемым фактам, но и своей простотой и удобством, иначе говоря, возможностью прийти к выводам после множества споров и дискуссий, но к таким выводам, которые оправдывают эти споры, заставляют почувствовать и что можно обойтись впредь без этих споров, но и что эти споры были не напрасны. Разумеется, это требует создания особой перспективы, не «эпической», в которой герои действуют в заранее заданных пределах, но «романной», в которой герой

готов сломать все привычные рамки представлений о нем, чтобы перерастить себя. Тогда при всей драматичности развития героя оно и оказывается ненапрасным, хотя сам герой обретает ту очевидность взгляда на себя, в свете которой любое другое отношение к себе будет неочевидным. Романное отношение к системе Коперника мы находим в предисловии Анри Лебре (1657) к прославленному роману Сирано де Бержерака «Иной свет, или государства и империи Луны», в котором как раз критерий очевидности, в том числе логичности фантастических представлений, оказался важнее критерия правдоподобия: роман Бержерака играет с общими местами вроде утверждения о прямохождении как свидетельстве возвышенного характера человека, превращая их в повод для фантастического повествования о людях Луны. Лебре пишет: «Мысль о круговращении земли также не нова, ибо еще Пифагор, Филолай и Аристарх утверждали, что Земля вертится вокруг Солнца, которое они помещали в центре мироздания. Левкипп и многие другие авторы говорили почти то же самое; но громче других заявил об этом в прошлом веке Коперник, опровергнувший систему Птолемея, которую до того разделяли все астрономы; теперь большинство из них придерживается теории Коперника, более простой и удобной...» [де Бержерак: 30–31]. Замечательно противоречие в высказываниях: оказывается, что геоцентрическая

система была удачно оспорена еще в античности, но строкой ниже говорится, что ее разделяли «все астрономы», хотя только что выяснилось, что не все. Такое противоречие внутри одной фразы – икона романного отношения к вещам, когда преодоление обстоятельств оказывается настолько важным, настолько заслоняет весь горизонт, что уже можно не разглядывать сами обстоятельства. В словах Лебре выстроено особое понимание авторитетного высказывания: это не то высказывание, которое принадлежит пророку или классическому писателю, но которое постепенно ищется и чем громче заявляется, тем больше утверждает истину, уже не зависящую от случайных обстоятельств. Красноречие оказывается не способом победить в споре, но способом утвердить научную истину как классическую, заявляя о ней со все большей очевидностью и ясностью. Если в классической риторике ясность (*tranóτης*) предписывалась и приписывалась похвалам, то здесь ясность становится доказательством объективного научного знания.

В античном рационализме динамический экфрасис (постоянная ориентация самого дискурса на детализованность, описательность и имитацию движения вещей, фиксируемых словами и наименованиями) обеспечивал динамическое восприятие картины: нужно было описывать как можно живее происходящее на картине, и такое описание создавало наиболее живое впечатление от

увиденного в воображении создания. Риторическое слово, оживая на глазах, внушая живые впечатления, делало живым даже то, что мы не только видеть, но и представлять умеем только как неподвижное – так доказывалась сила сказанного слова. Культура экфрасиса (в широком смысле как необходимая часть античной литературно-риторической культуры) позволила бы без проблем принять любую космологическую систему, будь то геоцентрическую или гелиоцентрическую: не важно, движется ли сам наблюдатель наблюдаемого движущегося объекта, но важно, насколько сильные слова имеет этот наблюдатель, чтобы понять движущуюся систему. Но при этом, конечно, экфрасис имел определенные издержки в культуре, прежде всего, внес вклад в создание эллинистического вкуса к мелкому, хрупкому, к тому, что сразу впечатляет и поэтому сразу имеет высокую динамику. Само слово «идиллия» означает «малый вид», иначе говоря, «малый жанр» (вне зависимости от того, объясняем ли мы «жанр» как явление видимых искусств или как явление литературы) – схолиасты, объясняя Феокрита, говорили, что пастушеская поэзия и есть смешение различных «жанров» в едином обозримом «малом жанре». И именно когда эстетическое переживание после реформы Канта стало выстраивать себя не вокруг вещей с их размерами, привлекательностью, хрупкостью, а вокруг эстетических идей прекрасного и возвышенного, латент-

ный конфликт между жанровыми нормами экфрасиса и систематизирующими нормами наблюдения сделался открытым конфликтом.

Как этот конфликт вышел на поверхность, нам может показать даже не сам Кант, а его самые стандартные последователи, например, православный епископ второй половины XIX века, поклонник Канта и Шопенгауэра, Михаил (Грибановский). В своих вводных лекциях по богословию епископ говорил: «Ньютон, открывший закон притяжения, сознавался, что этот закон противоречит разуму, и что он признал его только на основании ясных фактов» [Михаил Грибановский: 21]. Разум не может разглядеть все те «виды», на основании которых и выстраивается непротиворечивая система мира, состоящая как из жанровых топосов, так и из правил и результатов наблюдений. Но факты и оказываются той областью, где достигается ясность тогда, когда и сам разум запутывается среди теней собственных мыслей. Именно здесь и возникает интересующий нас разрыв, когда созерцание фактов оказывается несовместимым с привычной логикой экфрасиса, оказывается «безумным». Именно это безумие и стало вдруг неожиданно сопровождать романтические упоминания системы Коперника, что и позволяет понять, как тема космологии и присутствия солнца в мире вдруг оказалась богоборческой темой.

Конфликт экфрасиса как имитации ди-

намичной картины и нормативного наблюдения не мог переживаться остро в эпоху Ренессанса, который настаивал на том, что одни и те же термины могут употребляться в различных искусствах, потому что общая логика создания искусств важнее правил отдельных ремесел [Шастель: 87; Зубов: 154]. Романтизм перенес универсализм из области дискурсивных правил в область текущего опыта, и сразу же оказалось, что солнце начинает переживаться как живое солнце, а взгляд на мир начинает приобретать черты не только простого наблюдения, но и художественного опыта. Вакенродер называл музыку «новым солнцем», а Новалис требовал «живописных глаз» не только художника, но и поэта. Солнце оказывается живо и эстетически переживаемым, а мир начинает также видеться и в художественном ключе.

Романтизм мог с увлечением относиться к системе Коперника как именно к возможности наблюдать движение изнутри движения, скажем, она воспевается как образ вальса при свечах, в блеске платьев и бриллиантов, в стихотворении «Вальс» В. Бенедиктова (1856), позднем итоге романтического мироощущения. Очевидно, что свечи и бриллианты оказываются светилами с их мнимым движением, но на самом деле только головокращение во время танца заставляет видеть в закрепленных на стене светильниках вращение светил – вращаемся, прежде всего, мы: блеск бриллиантов на танцующих ото-

ждествляется с движением планет, тогда как светильники и оказываются подобием неподвижного солнца. Но несмотря на стройность такого видения вальса сразу оказывается понятно, что как образ это может быть только образом головокружительного движения, а не стройности.

Смешение эстетического переживания и наблюдения могло благополучно разрешаться только в романах, посвященных самим художникам, в которых уже не экфрасис становится динамической моделью для искусства, но само искусство понимается как наиболее динамическое представление жизни мира. В романе Людвиг Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798, вторая редакция – 1828), который представляет читателю годы учения, они же годы странствий ученика Альбрехта Дюрера [Тик], одним из центральных эпизодов оказывается живописная иллюстрация ко всей Комедии Данте. Такой ход обычен для романов Тика, сравнивающего и своих героев со старинными портретами. В оригинале картина Орканья названа «подобием» (Gleichniss), термином, который обычно означал «икону» (классическая культура различает «икону» как внешне похожее изображение и «идола» как узнавание предмета в несходном с ним «виде», скажем, Аполлона в священном дереве). Иначе говоря, мы читаем экфрасис (точнее, видим элементы экфрасиса, встроенные в гетерогенные ему нормы повествования), но долж-

ны видеть иллюстрацию, которая не просто движется в глазах нашего воображения, но которая увлекает нас с той же силой, с какой может увлечь только вселенная: «И действительно, на его большой картине изображена вся жизнь человеческая, понимаемая в самом горестном духе» [Тик: 155]. Горесть означает, прежде всего, быстротечность жизни, ее нахождение на грани смерти. От такого понимания искусства как наиболее динамической стороны жизни – один шаг до понимания вселенной как произведения искусства и солнца как единственного живого переживания настолько динамичного, что в свете этой яркой динамики можно забыть о горечи человеческой жизни. Тогда коперниканская модель и динамическое восприятие солнца не противоречат друг другу: солнце приходит как утешение, а не как часть горестной картины.

Но если в романе говорится не об опыте художника, а об опыте страдальца, жителя земной юдоли, то конфликт оказывается непримиримым. В романе Метьюрина «Мельмот-Скиталец» (1820) само восприятие светил понимается как способное вскружить голову и свести с ума. В рассказе испанца, бежавшего от инквизиции, говорится о впечатлении безлунной ночи как спасшей от безумия: «Я уверен, что именно этому мраку я обязан тем, что от пережитого мною потрясения я не рехнулся. Если бы после тьмы подземелья, после голода и холода, испытанных там,

внизу, я оказался бы в лучах сияющей луны, свет ее неминуемо свел бы меня с ума. Я бы, верно, принялся плакать, смеяться, упал бы на колени, превратился бы в идолопоклонника. Я бы стал поклоняться сияющему солнцу и луне, что величественно шествует по небу» [Метьюрин: 212; последние слова – поэтическая цитата). Свет и сияние представляются как мнимо движущиеся, и именно своей мнимостью, впечатлением, производимом на неподготовленного человека, они сводят с ума. Тогда как правильное отношение, видящее в светилах не идола, а икону – это как раз коперниканское отношение, которое не закрепляет наблюдателя в неподвижной позе как внутри пыточного орудия, но позволяет ему двигаться. Получается, что именно коперниканство спасает от безумия и теоретическая установка понимается как вытеснение непосредственного переживания присутствия солнца своеобразной религиозностью, лишенной крайностей фанатизма, – испанец и служит Метьюрину примером правильной религиозности. Но если у Метьюрина благочестие жертвы инквизиции противопоставлено фанатизму, то, наоборот, переживание солнца как динамического, присутствующего непосредственно, сводящего с ума и будет богоборческим переживанием.

Интересно, что в европейской культуре был случай, когда наблюдение над фактами удалось примирить с правилами построения экфрасиса или вообще художественного опи-

сания, но при этом за счет просто радикального отказа от всех космологических систем, кроме птолемеевой и подражающих ей, вроде системы Тихо Браге. Греческий эрудит (λόγιος – начитанный, ученый человек) Григорий (Григораск, обычно он подписывался этой уменьшительной формой имени) Баланидис в 1809 г. выпустил книгу «Триумф над коперниканцами» [Parageorgiou: 23], в которой заявил, что система Коперника вредна именно как противоречащая нормам восприятия, заставляющая следить с движущейся земли за движущимися объектами вместо того, чтобы спокойно их описывать и создавать спокойные описания. Григораск Баланидис закончил Пизанский университет, он был поклонником иезуита Джованни-Баттиста Риччолли, враждовавшего с Галилеем, и учеником Афанасия Паросского, самого ксенофобского из архиереев греческой Церкви. Спокойные описания в канун освобождения Греции казались многим греческим интеллектуалам особенно продуктивными: если представить хорошие, продуманные, яркие и убедительные исторические картины, то поневоле и история Греции пойдет правильным путем: Греция добьется свободы от Османской Порты и начнет жить своей историей.

Григораск Баланидис, прежде всего, жалуется на то, что в системе Коперника земля не имеет устойчивого места, «топоса»: поэтому о земле ничего нельзя сказать. Утрата про-

странственного топоса для Баланидиса сразу влечет утрату риторических топосов. Другое, что вызывает недовольство Баланидиса – это противоречие в описании солнца: солнце оказывается преисполненным силы и энергии, ярким и жгучим, веселым и пылающим, но при этом ему приписывается неподвижность. То, что должно быть динамично (огонь как самый подвижный элемент), оказывается статичным: в результате картина энергичной жизни солнца оказывается как будто лишена объема, втиснута в плоскость статического восприятия.

Григораск Баланидис оформляет свое неприятие гелиоцентризма в памфлет против самих гелиоцентристов, безумная погоня которых за новыми впечатлениями и заставила их вообразить мнимое движение земли. Баланидис пишет, что коперниканцы – это обычно богачи, которым вскружило голову несправедливо нажитое ими богатство, пьяницы, у которых всегда кружится голова от винных испарений, и модники, которые настолько полюбили ложь в одежде, что и землю начинают воспринимать ложно, без «подобающей» осмотрительности [Parageorgiou: 53–54]. Кроме того, они, подвыпив, начинают нести бессвязные речи и отсюда и происходит их космология, в которой строгая картина наблюдений оказывается заменена не считающимися друг с другом движениями земли вокруг своей оси, по орбите и во Вселенной. Представить землю, обречшую себя

сразу на несколько движений, – все равно, что представить речь, которая развивается сразу в нескольких направлениях, или фразу, в которой сразу нам представлены несколько очень разных мыслей. И наконец, главный довод Баланидиса: если бы земля двигалась, правое и левое часто сливались бы или менялись местами [Parageorgiou: 75], но так как мы всегда можем различить правое и левое, то земля не движется. Получается, что речь создает картину, пространственная организация которой заранее размечена, в которой всегда есть и правое, и левое. А если мы предположим, что картина движется, то мы не сможем ее не только познавать, но и представлять и окажемся в положении «всегда пьяных» коперниканцев. Мы всегда видим одни и те же солнечные лучи, они нас греют и прямою своего движения освещают нам путь, дождь всегда идет прямо или косо, но не по кругу: во всякое время картина поддерживается как состоящая из несомненных ориентиров. Поэтому проще всего представить, что картина не меняется и что она создана так, чтобы мы могли познавать мир и спокойно жить в его истории. На место космологической системы, которую исследовал Галилей, ставится риторическая система, позволяющая создать по картинке историю и тем самым возобновить исторический процесс. Но если исторический процесс понимается не как оптимистическое возрождение Греции, а как катастрофа, то и отказ от до-

стижений Коперника здесь бы не помог. Просто появляется та система катастрофического взгляда на мир, в которой отсутствие Бога, «самоубийство Бога», катастрофическая динамика всей системы, приведенной в движение включая движущегося наблюдателя и превращение солнца в личность, обладающую своей волей и своим личным характером, своим обликом и образом, оказываются связаны в один неразрывный узел. Говоря на классическом языке, мир становится «идолом», а солнце – «иконой». Мир оказывается собранием вещей, наблюдение над которыми кружит голову, тогда как солнце, подобно нам, обретает личные черты.

Образцовым примером такого «узла» стала фантазия (собственное субжанровое наименование) Жана-Поля «Мертвый Христос говорит с вершины мироздания о том, что Бога нет» (1796), больше знаменитая по переложению в пяти сонетах Нерваля «Христос на Масличной горе» (1854), русскому читателю известному в гениальном переводе А. Гелескула. Это произведение стало образцом «фантазий» романтического типа (как «Ночные бдения Бонавентуры» и многие другие): кошмарного сновидения, в котором мировые закономерности, простое устройство мира оказываются кошмаром и только самоубийство Бога оказывается возможностью логично осмыслить абсурд жизни. Повествователь Нерваля начинает грезить кошмарами на закате солнца, измож-

денный солнечным светом. Во сне он видит, как время превращается в вечность, как оно оказывается устрашающей рутинной, «циферблатом вечности». Тени покойных окружают алтарь, на который и сходит мертвый Христос. Христос Жана-Поля не нашел Бога среди множества светил, исследовав все планеты и солнца космоса. Иначе говоря, сама сотворенность мира оказывается знаком отсутствия Бога: каждое светило приобретает свое кошмарное рутинное время, в котором Богу нет места. Всю рутину мира он переживает как случайность, и только самоубийство мертвого Христа заставляет этот мир двигаться, вечность свиваться подобно змею – тогда поэт-повествователь пробуждается ото сна. Причем движение свивающейся вечности и оказывается запуском светил по траектории, противоположной той, по которой они двигались с сотворения. «Гоню обратно я огни / Впервые с сотворенья», как и говорится у Маяковского.

Мир у Жана-Поля – это иллюзия, «вогнутое зеркало», тогда как только в самоубийстве Христа он начинает сжиматься, иначе говоря, вместо вогнутой иллюзии становится сдавленной реальностью, туманы оказываются образом рутины, и только жертвоприношение заставляет тени сосредоточиться на собственном небытии, ощутить себя теньями, а не призраками. Так и у Маяковского вместо раздражающего солнца появляется степенное, хозяйственное солнце, и это уже

напоминает Нерваля, у которого в последнем сонете и воскресают боги, потому что солнце вновь дарит всему миру богов и героев, которые погибли в старой истории Олимпа, воскресают Аттис и Икар, а Христос оказывается одним из солнечных богов, как воскресший Бог. Получается братство светящихся всегда и везде, и последний сонет Нерваля поразительно толкует энтузиазм Маяковского. Маяковский вряд ли мог знать Нерваля, но жанр Фантазии был хорошо ему известен хотя бы в пересказах. Важно то, как живет жанр независимо от жизни цитат и образов – принцип созидания конфликта передается даже в пересказах в отличие от отдельных сюжетных ходов и идей.

Следует заметить, что осмысления перехода поэзии от птолемеевой к коперниканской модели вполне встречаются в русской критике. Один из ярких примеров такой критики – статья религиозного философа и активного участника ленинградского художественного андерграунда Евгения Пазухина «В поисках утраченного бегемота» [Пазухин]. В этой статье он противопоставил традиционную (в его понимании) поэзию романтического и символистского склада новой поэзии, созданной в мире неофициальной ленинградской культуры 1970-х гг. (Виктор Кривулин, Елена Шварц, Игорь Бурихин, Олег Охупкин), в которой, заметим, несмотря на общую религиозно-метафизическую направленность, наследие Маяковского высоко

оценивалось как пример экзистенциальной и одновременно гимнической лирики. По мнению Е. Пазухина, любая поэзия в конце концов приходит от демоничности к религиозности, просто признавая реальность вещей: христианский взгляд на мир принадлежит логике вещей. Но традиционная поэзия просто двигалась от демоничности к религиозности, оставляя в стороне богоборчество и богобегство как временные увлечения, как случайные обстоятельства мировоззрения, поэтому ее духовный опыт был не всегда убедителен для людей экзистенциалистского или атеистического настроения, а искушения богоборчества и богобегства оказались не оспорены изнутри. Поэтому новая поэзия заменяет птолемеевское движение от соблазнов движущихся светил к созерцанию неподвижной земли и космоса коперниканским движением, в котором богоборчество и богобегство и оказываются способами движения, тогда как результат движения создается как равнодействующая этих движений. Новый поэт одновременно экзистенциалист и религиозный пророк, он одновременно движется несколькими видами движений, чтобы прийти потом к тому моменту, из которого можно созерцать все эти движения именно как движения, а не как временные искушения. Таким образом, романтическая неувязка между «иконой» и «идолом», иначе говоря, «художественным образом» и «наблюдением», или, соответственно, «экфраси-

сом» и «фактической историей» переживается и Маяковским, но переживается и уже близкой к нам религиозной русской поэзией уже другого склада.

Итак, можно утверждать, что романтический конфликт между наукой и эстетикой был предвосхищен конфликтом между нормами художественного описания и нормами исторического повествования, восходящим еще к античной интеллектуальной культуре, и окончательно оформился благодаря радикальной реформе эстетики, произведенной Иммануилом Кантом. Романтизм искал множество паллиативных решений этого конфликта, начиная от создания романов о художниках, в которых конфликт между экфрасисом и действительностью смягчался, и кончая историческими фантазиями европейской периферии, в которых просто признавалась одна космология и одно оптимистическое направление истории. Само понятие «наблюдение» оказывается изначально противоречивым в культуре романтизма, конфликтно совмещая в себе фиксацию фактов и создание мнимого образа. Одним из способов снятия этого конфликта стал субжанр «фантазии», косвенными путями усвоенный Маяковским. Вне этого субжанра невозможно интерпретировать сюжет стихотворения и правильно связать его с доминирующими мотивами лирики и мирозерцанием Маяковского.

Литература

Акимова, Т.И. «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» как возможное продолжение диалога Державина и Екатерины II // Вестник Новгородского государственного университета. 2010. № 56. С. 8–11.

Бержерак, С. де. Иной свет или государства и империи Луны / Сост. М. Яснов. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.

Вайскопф, М.Я. Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим: Саламандра, 1997.

Грулье, Ж.-Ф. Кончетто / пер. с фр. А. Маркова под ред. А. Арустамовой // Европейский словарь философий: Лексикон непереводимостей / Под руководством Б. Кассен. Т. 1. Киев: Дух і літера, 2015. С. 368–372.

Зубов, В.П. Архитектурная теория Альберти / Под ред. Д. Баюк. СПб.: Алетейя, 2001.

Култышева, О.М. Революционеры духа (А. Блок и В. Маяковский) // Вестник Нижегородского государственного университета. 2013. № 2. С. 16–22.

Метьюрин, Ч.Р. Мельмот Скиталец. / Пер. А.М. Шадрина. М.: Литературные памятники, 1983.

Михаил (Грибановский). Лекции по введению в круг богословских наук (1888–1889). К.: Пролог, 2003.

Пазухин, Е. В поисках утраченного бегемота // Беседа / Ред. Т.Г. Горичева. Вып. 2. Л.-Париж, 1984. С. 132–144.

Смирнов, И.П. Художественный смысл

и эволюция художественных систем. М.: Наука, 1977.

Тик, Л. Странствования Франца Штернбальда / Пер. С.С. Белокриницкой. М.: Литературные памятники, 1987.

Тынянов, Ю.Н. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 168–195.

Шапир, М.И. Из истории «пародического балладного стиха»: Вставало солнце ало // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература / Сост. Н. Богомолов. М., 1996. С. 355–404.

Шастель, А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М. – СПб.: Университетская книга, 2001.

Якобсон, Р.О. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. С. 8–34.

Papageorgiou, G. (1994). *Ena agnoimeno cheirografo christianikis astronomias: to "Tropaion kata ton Kopernikianon" tou Grigoraskou Mpalanidi* [The publication in Greek of the work of G. Balanidy]. Ioannina.

References

Akimova, T.I. (2010). «Neobychajnoe prikljuchenie, byvshee s Vladimirom Majakovskim letom na dache» kak vozmozhnoe prodolzhenie dialoga Derzhavina i Ekateriny II

[«An extraordinary adventure that happened to Vladimir Mayakovsky one summer at a dacha» by Vladimir Mayakovsky as a possible continuation of Derzhavin's dialogue with Katherine the Great]. *Vestnik Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [The Bulletin of Novgorod State University], 56, 8–11.

Berzherak, C. de. (2002). *The other world: comical history of the states and empires of the Moon* (M. Jasnov, Trans.). Saint-Petersburg: Ivan Limbakh Publ.

Bishop Mihail Gribovskij. (2003). *Leksii po vvedeniyu v krug bogoslovskikh nauk* [Lectures on the introduction to theological curriculum]. Kyiv: Prolog.

Groulier, J.-F. (2015). *Concetto* [Concetta]. In B. Cassin (Ed.), *Evropejskij slovar' filosofij: leksikon neperevodimostej* [The dictionary of Untranslatables: a philosophical lexicon]. Vol. 1. Kyiv: Dukh i Litera, 368–372.

Jakobson, R.O. (1975). O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov [On the generation that has lost its poets]. In R. Jakobson & D. Svjato-pol'k-Mirskij, *Smert' Vladimira Majakovskogo* [Mayakovsky's death]. The Hague; Paris: Mouton, 8–34.

Kultyshcheva, O.M. (2013). *Revoljutsionery dukha* (A. Blok i V. Mayakovskij) [Revolutionaries of the Spirit; A. Blok and V. Mayakovsky] *Vestnik Nizhnevartovskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [The Bulletin of Nizhnevartovsk State University], 2, 16–22.

Maturin, Ch.R. (1983). *Melmoth the Wander-*

er (A.M. Shadrina, Trans.). Moscow: Nauka.

Papageorgiou, G. (1994). *Ena agnoimeno cheirografo christianikis astronomias: to «Tropaion kata ton Kopernikianon» tou Grigoraskou Mpalanidi* [The publication in Greek of the work of G. Balanidy]. Ioannina.

Pazukhin, E. (1984). V poiskakh utrachenogo begemota [In search of the lost hippo]. In T.G. Goricheva (Ed.), *Beseda* [The convention: A religious art magazine], 2, 132–144.

Shapir, M.I. (1996). Iz istorii parodicheskogo balladnogo stikha: Vstavalo solntse alo [To the history of parodic ballad verse: The red sun was rising]. In N. Bogomolov (Ed.), *Anti-Mir russkoy kultury* [Topsy-turvy world of Russian culture]. Moscow: Ladomir, 355–404.

Shastel, A. (2001). *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremën Lorentso Velikolepnogo: ocherki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme* [Art and humanism in Lorenzo the Magnificus's Florence: essays on Renaissance art and Neoplatonist humanism]. Moscow, Saint-Petersburg: Universitetskaya kniga.

Smirnov, I.P. (1977). *Khudozhestvennyj smysl i evolytsiya khudozhestvennykh sistem* [Artistic sense and evolution of art systems]. Moscow: Nauka.

Tieck, L. (1987). *Franz Sternbalds Wanderungen* (S.S. Belokrinskaya, Trans.). Moscow: Nauka.

Tynyanov, Ju.N. (1977). Promezhutok [The break]. In Ju.N. Tynjanov, *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. History of Literature. Cin-

ema]. Moscow: Nauka, 168–195

Vayskopf, M.Ya. (1997). *Vo ves' logos. Religiya Mayakovskogo* [In all voice-logos. Mayakovsky's religion]. Moscow, Jerusalem: Salamandra.

Zubov, V.P. (2001). *Arkhitekturnaya teoriya Al'berti* [Alberti's architectural theory]. Saint-Petersburg: Aleteya.

***AN EXTRAORDINARY ADVENTURE THAT HAPPENED TO VLADIMIR MAYAKOVSKY
ONE SUMMER AT A DACHA BY VLADIMIR MAYAKOVSKY
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN COSMOLOGICAL DESCRIPTIONS***

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; e-mail: markovius@gmail.com.

Abstract. The plot of the famous comic poem by Mayakovsky is considered in the broader context of European cosmological descriptions. It is argued that in European cosmologies there has always existed a tension between the imaginary description (ekphrasis) and scientific arrangement of observances, which has led to the emergence of imaginary cosmologies principally designed to awaken the creative imagination. Mayakovsky's poem is embedded directly in two cultural contexts: on the one hand, a European debate about heliocentrism, in its attempts to combine the idea of the stationary Sun with the aesthetic experience of the dynamism of the Sun, with an understanding of the fire of the Sun as the most dynamic image. On the other hand, it was the idea of rebellion against God going back to Romanticism, claiming incompatibility of the Christian God and of the Sun in the universal structure of the world: God's providence and observability of things exclude each other, and it is necessary to admit the personal, moving Sun to restore the sense of the Universe. These two contexts allow a clarification of the specifics of Mayakovsky's rebellion against God.

Key words: Mayakovsky; Romanticism; cosmology; description; literary imagination.

