
ПРИРОДА И КУЛЬТУРА В РУССКОМ ПОСТСИМВОЛИЗМЕ: ТЕЛЕСНЫЙ КОД В ПОЭЗИИ М. ЗЕНКЕВИЧА

Е.Д. Полтаробатько

Кафедра эстетики Филиала Дальневосточного
государственного технического университета в г. Уссурийске
Ул. Краснознаменная, 180, Уссурийск, Приморский край, 692508

Статья посвящена проблеме человеческой телесности в постсимволистской поэтической парадигме. В центре авторского внимания — творчество М. Зенкевича, в котором отразились основные постсимволистские тенденции развития темы телесности. Анализируя многочисленные социокультурные аспекты феномена телесности в поэзии М. Зенкевича, автор обнаруживает разнообразные культурные универсалии, связанные с картиной мира русского модернизма.

М. Зенкевич — один из представителей «натуралистической» ветви акмеизма, которая образовалась на стыке футуристических и собственно акмеистических тенденций [13. С. 95]. На уровне образной структуры Зенкевичу удалось синтезировать футуристические и акмеистические установки.

Одна из главных бинарных оппозиций в творчестве Зенкевича — оппозиция «культура — природа». Противопоставление культуры и природы в поэзии Зенкевича обуславливает появление мотива телесности, воплощающегося в различных материально-вещных образах. Обращение к телесному аспекту человека и природы в культуре рубежа веков было «общим местом» [1. Р. 651—673], в этом плане Зенкевич находился в русле главных поэтических тенденций. Так, ориентация на изображение «плоти бытия» является немаловажной особенностью как акмеистической, так и футуристической поэзии (ср., например, обилие образов, традиционно связанных с телесным низом в творчестве Д. Бурлюка, В. Маяковского, А. Крученых и др.).

На первый взгляд, образ тела у Зенкевича и у футуристов интерпретируется в одинаковом ключе: тело подвержено распаду (впервые развоплощение как характерную черту футуристической эстетики отметил Н. Бердяев [2]), оно разделяется на составляющие, расчленяется. И у Зенкевича, и у футуристов образ тела мыслится как воплощение некоего первозданного хаоса, материи в чистом виде. Это инспирирует появление в поэзии футуристов и Зенкевича образов, связанных, в терминологии Бахтина, с «телесным низом». Ср.:

М. Зенкевич:

И при питье на сточную, кору,
Наросшую из сукровицы, кала,
В разрыв кишок, в кровавую дыру,
Сочась вдоль по колу, вода стекала.
[7. С. 50]

Д. Бурлюк:

Ниц мертвый лежал неподвижно
Стеклянные были глаза
Из бойни безжалостно ближней
Кот лужу кровавый лизал.
[11. С. 110]

А. Крученых:

Мы вооружаем против себя мир
Устраиваем резню пугалей
Сколько крови. Сколько сабель
И пушечных тел!
[8. С. 214]

В. Маяковский:

Громоздящемуся городу уродился во сне
Хохочущий голос пушечного баса,
А с запада падает красный снег
Сочными ключьями человеческого мяса.
[10. С. 54]

Однако влияние футуристической эстетики на творчество Зенкевича можно считать поверхностным, поскольку художественная концепция тела в поэзии Зенкевича принципиально отлична от футуристической. Образ тела у футуристов предельно физиологичен. Тело — это всегда плоть, материя, воспринимаемая футуристами как таковая, в своей абсолютной материальной однозначности. Именно поэтому для футуристов хаос был попыткой обрести незыблемые ценности в архаичной культуре (через однозначное разрушение культурной традиции) и возвратиться к первоначальной природной стихии слова, которое, очищаясь от литературной и культурной шелухи, становится воплощением чистого *сверх-смысла*, не связанного с каким-либо культурными категориями [6. С. 67—73]. При этом словесный образ, который, по сути дела, есть культурный знак, понимался футуристами как *природное тело*.

Зенкевич в отличие от футуристов осмысляет хаос «по-акмеистически» — в культурных категориях. Он «культуризирует» хаос, и сквозь «телесные образы» начинает просвечивать их культурная подоплека. Гармонизируя хаос, Зенкевич не противопоставляет «дионисийское» начало «аполлоническому», а скорее, выводит одно из другого. Примером такого синтеза может служить стихотворение «Под мясной багрянницей». Главная тема этого стихотворения — расчленение живого тела (ср. с кубофутуристической установкой на расчленение предмета):

Под мясной багрянницей душой тоскую,
Под обухом с быками на бойнях шалею,
Но вижу не женскую стебельковую, а мужскую
Обнаженную для косыря гильотинного шею.
[7. С. 39]

На первый взгляд, это стихотворение представляет собой один из вариантов футуристического литературного эпатажа — его образы грубы, крайне физиологичны и натуралистичны. Но при более глубоком прочтении можно заметить, что физиологические образы оказываются наполненными «культурным» содержанием. Это «натуралистическое» стихотворение парадоксально репрезентирует христианскую ситуацию искупления. На христианский подтекст указывают прежде всего название и такие культурные образы, содержащиеся уже в самом стихотворении, как, например, образ чаши, отсылающий к евангель-

ской ситуации искупления: «На копье позвоночника она носитель / Чаши, вспененной мозгом до края» [7. С. 39]. Кроме того, прямой отсылкой к христианству является образ вселенского искупителя: «Не женщина, а мужчина / вселенский искупитель» [7. С. 40].

Но сама христианская ситуация в контексте этого стихотворения неоднозначна, на нее накладываются другие сходные культурные ситуации. Так, мотив распятого Христа вызывает в стихотворении Зенкевича древний архаический образ разорванного на куски и съеденного бога: «Узкогазые плакальщицы по мощи детородной / Не мои ль собирали кровавые куски?» [7. С. 40].

Вследствие соотнесения образа Христа с древним аграрным божеством Зенкевич проецирует христианское искупление, которое в христианской парадигме является залогом жизни и воскресения, на архаическую традицию, которая связывает со смертью бога начало нового аграрного цикла: «Не женщина, а мужчина вселенский искупитель, / Кому дано плодотворить, умирая» [7. С. 40].

Образ съеденного бога во второй части стихотворения вызывает ассоциации также с Дионисом, разрываемым на части. И пожирание Диониса соотносится, таким образом, с христианской евхаристией. В этом плане Зенкевич следует в анализируемом стихотворении культурной традиции символизма, в частности философской установке Вячеслава Иванова, и соединяет Христа и Диониса через архетипический образ «съеденного-воскресшего» бога: «Что ж, крепнувший скипетром в могильном иле, / Я слышу вопли: восстань, восстань!» [7. С. 40].

Стихотворение, таким образом, обретает двойной код: натуралистический и культурный. (Двойное кодирование позволяет отнести его как к футуристической, так и к акмеистической традицией, но здесь, видимо, важнее само одновременное присутствие разных вариантов прочтения.) Зенкевич соотносит различные культурные ситуации и, зашифровывая их в физиологические образы, находит в них общее архетипическое начало. Именно поэтому хаотическое нагромождение натуралистических образов становится четко структурированным и упорядоченным, «доказанным» (в терминологии Мандельштама).

В связи с анализом этого стихотворения возникает вопрос: для чего культурные реалии облекать в физиологические образы? Ответ очевиден: Зенкевич следует главной художественной установке акмеизма — установке на плотность и вещьность мира. Он акмеистически *оплотняет* *воплощает* культуру.

Художественную установку на «оплотнение реальности» Зенкевич обозначает в стихотворении «Пять чувств», которое является своеобразным художественным манифестом. В нем он последовательно анализирует пять главных чувств и выделяет из них осязание, так как именно оно является наиболее «животным», «физиологическим» чувством, ибо дает непосредственно чувственную информацию о реальности.

В этом плане Зенкевич, с одной стороны, декларирует свою принадлежность к акмеизму (интересно сравнить «осязание» Зенкевича, которое дает почувствовать «вещественность», «плотность» объекта, его «телесность», с «архитектурностью» Мандельштама, которая также располагает объект в пространстве (ср: «Образ твой мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать...» [9. С. 86]));

с другой стороны, в анализируемом стихотворении подчеркивается, что осязание обойдено искусством, и в этом плане Зенкевич скрыто полемизирует с предыдущей (в частности, с символистской) литературной традицией:

Солнечный ветер млечных туманов.
Приниженное искусствами Осязанье,
Ты царственной остальных пяти:
В тебе амёб студенистое дрожанье
И пресмыкающихся слизкие пути.
Мумму Тиамат, праматерь слепая
Любовного зуда, в рыбью дыру
Растерзанной вечности, не она ли, слипая
Катышами, метала звездную икру...
[7. С. 68]

Показательно, что Зенкевич соотносит осязание с хаотичной живой материей, природой. Знаками хаоса в стихотворении являются образы членистоногих и амёб (ср. с традицией «чинарей», в частности с Л. Липавским, который, исследуя ужас, ассоциировал хаос с членистоногими, представляющими собой, по его мнению, чистую материю [12. С. 67—76]).

Но хаос Зенкевич репрезентирует только на уровне образной системы стихотворения, а не принципов его построения (об этой же проблеме писал М. Гаспаров, рассуждая о специфике футуризма и символизма [5. С. 95—114]). В этом плане он, конечно, продолжает акмеистическую традицию и противостоит футуристической. Сама форма стихотворения преодолевает материю природы, парадоксально ее упорядочивает, вводит в природу — культуру, ибо форма — это необходимый элемент любой культуры.

Слияние природы и культуры в поэзии Зенкевича обуславливает появление интересной концепции «культурной телесности» (термин введен И.М. Быховской [4]), представленной в книге «Дикая Порфира». Само название этой книги на образном уровне скрыто содержит в себе оппозицию «природа—культура», которая воплощается в мотивно-образном комплексе сборника.

В «Дикой Порфире» Зенкевич обращается к «архаическим», докультурным пластам, что подчеркивается тем, что поэт использует мифологические образы. Футуристы также обращаются к мифу, однако механизмы использования мифа в их поэзии принципиально отличаются. Для акмеистов миф — это культурная единица, которая имеет свой культурный хронотоп, тогда как футуристы идут дальше — в мифе они пытаются выявить универсальную психическую подоплеку, так называемый архетипический миф, который бы находился вне любой мифологической традиции [3].

Зенкевич использует мифологические образы в их культурном аспекте. Подобное понимание мифа объясняет специфическое отношение Зенкевича к природе и первобытному природному состоянию человека. Если футуристы перевозили человека, с которого полностью сброшена его «культурная одежда», то Зенкевич, говоря об архаическом *перво-времени* и *перво-человеке*, не «воспевает» «архаичное состояние», но желает его преобразить светом культуры. Человек

в этой концепции — венец творения, который силой разума может преодолеть животный биологический животный хаос «тупой материи»:

В мой рыхлый мозг сквозь студень двух отверстий
Пурпурных солнц тяжеловесный сдвиг.

А все за тем, чтоб пламенем священным
Я просветил свой древний, темный дух.
[7. С. 90]

Идея преодоления хаоса инспирирует в творчестве Зенкевича мотив жертвоприношения, при котором образ природного тела подвергается расчленению. Этот парадоксальный смысловой ход становится понятным в контексте онтологических представлений Зенкевича. Взаимоотношения природы и культуры понимаются им как антагонистическое взаимодействие космоса и хаоса. Причем культура в этом «тандеме» является доминирующим началом, и поэтому живое биологическое тело приносится в жертву во имя гармонии и предотвращения энтропии.

Часто повторяющийся в поэзии Зенкевича мотив отделения головы от тела напоминает жертвенный ритуал (так, М. Элиаде указывал на то, что отделение головы от туши во время жертвоприношения символизировало распад изначального единства, то есть творение [14]). Ср.:

Черепную чашу пригубь,
Женщина, как некогда печенег.
Ничего, что крышка не спилена,
Что нет золотой оправы. Ничего.
Для тебя налита каждая извилина
Жертвенного мозга моего.
[7. С. 58]

Итак, центральными мета-образами творчества М. Зенкевича, структурирующими его поэтическую систему, становятся образы природы и культуры, при этом Зенкевич «акцентирует» именно «культурные» универсалии, которые являются семантической основой образов, связанных с природным началом. Однако в рамках акмеистической парадигмы был иной вариант решения этой «образной» оппозиции, более близкий футуристическим установкам, когда «культура» трансформировалась в «природу», а дух — «отелеснивался».

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Mondry H.* Beyond the Boundary: Vasilii Rozanov and the Animal Body // *The Slavic and East European Journal*. — Vol. 43. — 1999. — № 4. — P. 651—673.
- [2] *Бердяев Н.* Кризис искусства. — М., 1990.
- [3] *Бобринская Е.* Русский авангард: Истоки и метаморфозы. — М., 2003.
- [4] *Быховская И.М.* Номо somatikos: Аксиология человеческого тела. — М., 2000.
- [5] *Гаспаров М.* О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. — М., 2001.
- [6] *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // *Вопросы философии*. — 1990. — № 11. — С. 67—73.

- [7] *Зенкевич М.* Стихотворения. — М., 1994.
- [8] *Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. — СПб., 2001.
- [9] *Мандельштам О.Э.* Избранное. — Смоленск, 2000.
- [10] *Маяковский В.В.* Соч.: В 2 т. Т. 1. — М., 1987.
- [11] Поэзия русского футуризма / Сост. В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. — СПб., 2001.
- [12] «Сборище друзей, оставленных судьбою...»: В 2 т. Т. 1. — М., 2000.
- [13] *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. — Новосибирск, 2002.
- [14] *Элиаде М.* Шаманизм: Архаические техники экстаза // www.dobre.spb.ru

**NATURE AND CULTURE
IN THE RUSSIAN POSTSYMBOLISM:
THE HUMAN BODY IN ZENKEVITCH'S POETRY**

E.D. Poltarobatjko

Aesthetics department Far Eastern State Technical University Branch in Ussuriysk
Krasnoznamennay str., 180, Ussuriysk, Primorskii krai, Russia, 692508

The article is devoted to the problem of the human body in the postsymbolism paradigm. The author lays emphasis on the poetry of Zenkevitch, that reflects the main postsymbolism trends of transformations of the human body. Analyzing the numerous sociocultural dimensions of the phenomenology of the human bodieness in Zenkevitch's poetry, the author disclosed various cultural universalities, that connected with model of world of Russian modernism.