

Развеществление как поэтически-философская концепция в поэме В.В. Маяковского «Флейта-позвоночник»

Чун Чжиин

аспирант, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

119991, Россия, стр.51, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, ауд. 975

✉ stakan0922@gmail.com



[Статья из рубрики "Актуальный вопрос"](#)

Аннотация.

Объектом исследования являются особенности философского осмысления исторической действительности в поэме «Флейта-позвоночник», предметом - процесс и метод создания авторской манеры Маяковского в аспекте художественных тенденций начала XX века. В статье прослеживается художественное осмысление философии развеществления и специфика собственно вещи в проекции антропоцентризма Маяковского. Автор касается взаимоотношения поэта с действительностью, с Богом, определившее особенности художественного пространства поэмы «Флейта-позвоночник». Среди аспектов статьи – «живая вещь», внутренняя форма, которые уничтожаясь в теории футуризма тем не менее в поэзии Маяковского приобретают новый смысл. Применяется историко-филологический метод, рассматривается развеществление как борьба с мертвой заданностью вещи, развеществление как отхождение от теорий футуризма и восхождение к духовности. Научная новизна заключается в трактовке развеществления не как дегуманизации, а как оживления вещи и сравнении не с футуристическими концепциями, а собственно философскими, гегельянством, тантрой. Обращается внимание на нюансы отношения героя к женщине, предметам; констатируются масштабность и вечность поэтического бытия, переходящая в драматически-напряженный сюжет отрыва от «земного» в «небесное» и «вечное», преломление любовных и писательских иллюзий, в их сложном взаимодействии с реальностью в поэтическом сознании Маяковского. Сделаны выводы о выражении эмпирической стороны бытия через «живое слово», экзистенциальной сути поэмы, отражении мира героя через вещь и развеществление.

Ключевые слова: вещь, пространство, трансформация, экзистенциальное, антигуманизм, дегуманизация, тело, Хайдеггер, Гегель, Маяковский

DOI:

10.25136/2409-8698.2018.2.26450

Дата направления в редакцию:

30-05-2018

Дата рецензирования:

Дата рецензирования:

30-05-2018

Дата публикации:

31-05-2018

Дореволюционные поэмы Маяковского органично вписались в контекст антропологической утопии 1900-х – 1910-х годов. Многие в его произведениях могут объясняться теми процессами, которые шли на стыках и пересечениях текста с историческим пространством.

Для раннего Маяковского характерна борьба с автоматизмом восприятия предметов, пристальное вглядывание художника в вещь, всем уже примелькавшуюся – придание ей живости, онтологической глубины. «Через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных целому смыслов» [\[10, с. 242\]](#). Смыслы заменяют вещи и встают на их места. Вещи становятся чистыми смыслами и приближаются к состоянию безвещности.

Критикуя теорию Потебни о символичности слова как поэтичности, Виктор Шкловский писал: «...основу этого построения положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем мыслимо употребление слова в непрямом его значении, без возникновения при этом поэтического образа» [\[14, с. 80\]](#). Более того, в начале века поэтические эксперименты показали, что слово от внутреннего, поэтического значения следует избавить путем выплескивания, предельной конкретизации смысла – метафору не оставлять как только метафору с ее красотой, но «взорвать» слово изнутри, увести в каламбур или гиперболу. Внутренняя гармония, спокойствие не соответствуют новому времени с его эмоциональными и интеллектуальными запросами.

Одним из этапов развеществления мира является его дегуманизация – вещи становятся враждебными человеку, урбанизация убивает, делает человека вещью. Смысловым центром, точкой преломления бытия в произведениях футуристов является некий механизированный человек – часть городских пейзажей и интерьеров, а телесность рассматривается в рамках новых индустриальных технологий: «Татлин, тайновидец лопастей / И винта певец суровый» (В. Хлебников), «Моя песня крыловая / Незамолчный гул – мотор» (В. Каменский) [\[9, с. 137-309\]](#).

Символист Андрей Белый, использовал производственную тематику для непосредственного смыкания времени с человеком, уничтожение громоздким мелкого: «Предприятие постройки – огромный, в себя замкнутый мир, мы в нем канули» [\[2, с. 277\]](#).

В манифесте Т. Маринетти (1909) воспеваются скорость, свойственная тому времени, когда автомобиль, новое еще изобретение, давил выскочивших из подворотен псов и «от них не оставалось ничего, даже мокрого места, как не остается морщин на воротничке после утюжки» [\[9, с. 76-78\]](#).

Данный образ поясняет эстетическую задачу – живое, природное сопротивляется прогрессу и умирает. Дегуманизация завершается уничтожением себя временем: «И

самим лететь прямо в разверстую пасть и плоть ветра! Пусть проглотит нас неизвестность!» [\[9, с.76–78\]](#).

Формально Маяковский следовал принципам Маринетти, он максимально приближает поэму «Флейта-позвоночник» к деструкции, однако не ограничивается простым и формальным ее исполнением и отчасти возвращается к эстетическим положениям немецкой классической философии.

Разработка «живого» языка вещей шла в европейской литературе первоначально в рамках романтизма и гегельянства. Идея, согласно Гегелю, выходит сначала из своей непосредственности и внешности и входит в самое себя, чтобы стать живым словом. Гегель видел действительное лишь в разумном: только человек рассудка, соответствующий абсолютному духу истории, может победить время и сам стать абсолютным духом, соединяющим божественное и человеческое, дать подлинную свободу, что стало для поэтов лейтмотивом их творчества, а в философии породило многочисленные спекуляции на тему Богочеловека.

Историю страны Маяковский воспринимал лично, в рамках духа времени. Неизбежным атрибутом его поэтики была борьба за то, чтобы все человечество поднять на уровень духовной жизни, а для этого важно соответствие поэта своему времени. На соответствие Маяковского духу времени указывал Р. Якобсон: «Поэт, обгоняющий и подгоняющий время, – постоянный образ у Маяковского. Не таков ли подлинный образ самого Маяковского» [\[15, с.609\]](#). Исследователь отмечает, что Маяковский и Хлебников угадывали время, именно они предсказали революцию, и сошлось все, вплоть до даты.

Положение Гегеля о сильной индивидуализированной натуре, которая должна иметь свой «достаточный кусочек Вселенной», иметь «различенную единичность», «свою субстанциональную тотальность» [\[5, с.130\]](#), в поэме Маяковского осуществляется через тотальность отношений, в которых находится индивидуальная человеческая судьба, – любовь, соперничество, смерть, жизнь после смерти. Примечательно, что это противоречит положению теоретиков деструкции, так, Хайдеггер видел судьбу как безвластную, подставляющую себя превратностям сверхвласть молчаливого, готового к ужасу бросания себя на свое бытие-виновным» [\[12, с.429\]](#). И развешествление (бунт против ограниченности вещи) приводит Маяковского скорее к пути тантры, чем к деструкции.

Гегель писал о том, что недостаточность силы рассудочного сознания вызывает хаос, неконтролируемую болтовню, бестолковость. Бестолковые, по мнению немецкого философа, страдают «не только незнанием, но и бессознательным извращением того, что их непосредственно окружает» [\[5, с.190\]](#). Маринетти видел пользу для искусства в том, что убивал в нем бессмыслицу и через это убийство искал новые смыслы.

Поэтика XX века становилась все более рациональной и все менее «безумной». Отошли на второй план пифии и фавны, которые оказались слабы в то время усиления абсолютного духа истории, в котором нет места ни фантазиям, ни быту с его мещанскими ценностями. В «приказе по армии искусства» Маяковский не признал ни одного из прежних литературных направлений и каждое видел как безжизненное, слабое, бестолковое, не соответствующее эпохе. Ненавидя мертвечину, ставя во главу угла жизнь, он соединил в себе все, к чему стремилось время.

Различенная единичность – в образе души - пещеры, в которой есть «иконы» с лицами тех, кто поэту «нравились и нравятся». Душа у него выступает в абстрактной свободе

своего «я» и становится ощущающим сознанием. Возможно, в «пещере» они не могут все уместиться сразу, она не безразмерна – но безразмерно желание поэта поместить всех, и вот они выстраиваются длинной вереницей, создавая «любимых неисчерпаемые очереди». Их существование – особый мир, содержащийся в «скрытом виде в идеальности субъекта» [\[5, с.134\]](#).

Чувственное, согласно гегелевской концепции, должно быть освящено сиянием идеи и являть собою сосредоточие творческой свободы, потому, претендуя на настоящее искусство, футуристы осуществляли свою свободу через бунт против устоявшегося и низкого.

Маяковский пытался не просто вписаться в эпоху, но и стать ее выразителем, внимательно следил за выступлениями Александра Блока, констатирующего кризис гуманизма, много работал над лексикой, включающей в себя элементы дегуманизации, индустриального строительства, суммировал разрозненные впечатления, переживал и воспевал жесткость, свойственную времени, напор. Был учеником Белого и немного ему завидовал. «Ведь вот лучше Белого я все-таки не могу написать» [\[8, с.15\]](#). Он изобретал формы, соответствующие новому содержанию жизни. Иную метафору или каламбур (стихи в голове – черепа – вино – кровь – голова как чаша – сгустки мыслей – сгустки крови) он переворачивал несколько раз, и она становилась двойным или тройным образом, и ряд становится иногда бесконечным – и далее все что касается головы, будет вместилищем поэзии, которая в голове просто не умещается и отсюда – мысли о суициде, желание выпустить ее из головы.

Так стихи в «Флейте-позвоночнике» были то вином, то кровью и находились в черепахе его как мысли в голове, он их пил из черепа-чаши, следовательно по проспекту он размазывает «стихи – вино», стихи, пьянящие как вино. Здесь тройственная метафора: сначала «стихами наполненный череп», затем череп становится чашей и стихи – вином, затем вино из той же чаши стекает кровавыми сгустками.

Поглощенные новыми словами и ритмами, футуристы спорили с символистами, которых они считали несовременными, не отвечающими духу времени, уходящими в прошлые века к гностическим образам той же святой Софии, которую те воплощали в образе Прекрасной дамы Блока, «сказки» (2-я «Симфония» А.Белого), «Христософии» Вл. Соловьева, и «<...> таким образом юбка делалась мистической <...> Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря» [\[9\]](#).

В поэзии XIX века также реализуется установка на душевное партнерство, когда тело женщины развеществляется, становится видением, чувственным идеалом. Отношение к женщине в футуризме изменилось на ироническое – она не Прекрасная дама и даже не падшая София в «шляпе с траурными перьями» (А. Блок). Смещение в сторону антропоцентричности усиливается, даме придаются черты, лишенные мудрости. Она не святая, а проклятая.

И если у символистов она падшая на землю с небес, то у Маяковского – вышедшая из адовых глубин. «С достаточной ясностью видим, что у Маяковского отношение к женщине было не такое, как у Маринетти. Женщина Маринетти – очень реальная женщина, буржуазная женщина <...>. Женщина Маяковского так, как он ее описывает, не реальна. Это женщина первых желаний. Она рассказана наивно, упрощенно, и это в то же время женщина» [\[15, с.35–36\]](#).

Женщина как предельное упрощение, как вещь в самостоятельном смысле, указанным Владимиром Соловьевым в «Чтении о Богочеловечестве» как соединение наших чувственных состояний, может быть «убрана» рукой бога, «сделана» любимой. Она «проклятая» - и, разумеется, если исследовать дальше всю парадигму символа, то в аду она на самой глубине, там, где некогда Данте разместил Люцифера и предателей. Холодная, ледяная – но это во внутренней форме, в подтексте, а во внешней форме, разумеется, из «пекла».

Отказываясь от символизации предмета, футуристы не отказывались от его многогранности. Авангардистскому образу соответствует сложное видение вещи по принципу ее деформации. Это положение характерно и для поэзии, и для живописи. В поэтических текстах футуристов встречается гипертрофированность как форм, так и вызванных ею ассоциаций.

Импрессионистское, чувственное было для футуристов устаревшим, как и в свое время для Гегеля, который чувственное сознание понимал как первую, самую древнюю стадию сознания, и понимал, что возвращение к ней для современного человека невозможно. Если Кант пытался упорядочить феномены чувственного мира, то Гегель их «снял» в процессе развития абсолютного духа. Человек – это для него прежде всего дух. Возвращение к чувственным стадиям, равно как и к животному миру – это утрата подлинной, собственно человеческой свободы, которую человек должен принять и понять как необходимость.

Развертывая собственную теорию о том, что поэт должен раскрывать сущность вещей, создатели нового языка продолжали мысль Гегеля о предмете как «живом существе»: «Такое явление есть живое существо. С момента рассмотрения этого живого и загорается самосознание; ибо в живом существе объект превращается в нечто субъективное, - сознание открывает тут само себя как существенное предмета, рефлектирует из предмета в самое себя, становится предметным для самого себя» [\[5, с.226\]](#).

Это представление о живой вещи и стихотворении как живом веществе воплощено в статье Маяковского «Как делать стихи?», поэту делать живое слово помогает его тело («мычание», «бормотание», «шагание», активная жестикуляция и т. д.). То есть он показывает самораскрывающееся посредством тела самосознание. Физиология ритмики делает живым воплощением все окружающие предметы. Сам сюжет овеществлен и физиологизирован, поэма – проекция из самого себя в мир из тела в жизнь оживленных вещей. «Флейта-позвоночник» - метафора исторжения внутреннего во внешнее, физиологичности игры и ее болезненности, когдателесные реакции становятся смыслопорождающими, жестикуляция находится во взаимокорреляции с поэтическим пространством.

Пространство становится иным, антропоморфным, мир вещей индивидуализируется. Вещь в таком пространстве существует как бытийный феномен, взаимосвязанный с другими феноменами, формирующими мир и жизнь человека, что соотносится с установкой футуристов на онтологическое содержание вещного мира, триединство мира, Бога и человека, в котором человек – ключевое звено, вмещающее в себя все остальное. С другой стороны, поэзия Маяковского – конкретная реальность безвещности, когда в материальном мире исчезает смысл, поэт действует как рассредоточенный демиург нового мира.

«Пространство обращает вовне внутреннее «я», желание и действие – а значит,

психологическую жизнь – на внешнее, инертное, дробящее и дробное (наряду с языком и так же, как язык)» [\[6, с.4\]](#).

Здесь можно привести в пример ключевую для Маяковского интенцию к прорыву телесной оболочки в пространство вселенной, куда стремились лирические герои Тютчева, в космос, но не в сферу идеального, а к орудиям пыток Бога. С точки зрения Бахтина, особое значение «творящий внутренний организм» обретает в лирике, где «порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму» [\[1, с. 67\]](#).

Любовная ревность в поэме «Флейта-позвоночник» гипертрофирована, это сплошная боль, которая передается читателю как проходящая через несколько стадий уничтожения тела и души, что отражает авторскую рефлексия: желание избавиться от любви, которая причиняет эти страдания. Поэт докладывает о своих чувствах: «в ужасе, что тебя любить увели» [\[8, с. 356\]](#). Но в итоге сам того же хочет, чтобы бог ее убрал от него. Маяковский показывает как лирическому герою больно от этого противоречия через пытки, которые ему уготованы в космосе после смерти, и которая, как он предчувствует, не заставит себя долго ждать. Все они символизируют разрыв, содержат трансформацию тела и души. Что-то изломанное, «семантические разрывы как отражение, как стиль будущей истории» [\[13, с.303\]](#), – пишет о подобной поэтике О.Черноризкая.

«Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным, / и вымчи, / рвя о звездные зубья» [\[8, с. 357\]](#), – только после этого душа отделится от тела, но поскольку это будет все то же «я», мучения продолжатся, бог повесит его душу, «Млечный Путь перекинув виселицей» [\[8, с.357\]](#).

Как и пространство, время теряет свои статические характеристики, обретает остроту и вещественность: «Может быть, от дней этих, / жутких, как штыков острия, / когда столетия выбелят бороду, / останемся только / ты / и я, / бросающийся за тобой от города к городу» [\[8, с.359\]](#).

Творчество Маяковского приходится на генеральную стадию «столетнее десятилетие», как определил его Евгений Замятин – 1914 –1923г. «Начиная с этого парадигматически переходного десятилетия резко изменился и стал другим сам исторический мир» [\[7, с.21\]](#). В Германии в это время возникла философия гуманитарных наук в процессе борьбы с гегельянством и идеализмом, при этом несколько видоизменив традиционное представление о вещи. Хайдеггер заговорил о трансформации и деструкции. При этом очевидным остается факт и следования Гегелю, у которого ход истории показывает не становление чуждых человеку вещей, а человеческое становление, созидание духа. Тело для Гегеля – столь же чуждая человеку-духу вещь, как и прочие вещи. Для него история – это не воплощение духа в тело, а развоплощение. Все природное должно быть снято и оставлено как духовное ему подобие. Это и показывает Маяковский, когда лирический герой в поэме разливается рекой: «Это я / под мостом разлился Сеной, / зову, / скалю гнилые зубы» [\[8, с.359\]](#). Его нет, но и Сены нет, есть лишь желание ухватить возможную самоубийцу – ее любимую, которой нет места на планете без него, ибо он всюду и в пустыни, и в Лондоне.

Вещь у Маяковского – феномен, что соответствует феноменологическим и экзистенциалистским идеям М. Хайдеггера: «Бытие присутствия есть забота. Она вбирает в себя фактичность (брошенность), экзистенцию (набросок) и падение. Сущее,

присутствие брошено, не от себя самого введено в свое вот. Сущее, оно определено как способность-быть, которая принадлежит сама себе и все же не сама собой дана себе в собственности» [\[7, с. 320\]](#).

В прологе поэмы говорится о том, что поэт поднимает «стихами наполненный череп», как «чашу вина» [\[8, с. 355\]](#). Это игра словами – центральный образный комплекс, изображающий творческую установку автора. Голова поэта, наполненная стихами – череп, чаша. Поэт схватывает вещи многомерно, и все они объединены понятием стихи-вино, выплескивать, литься, пить, наслаждаться стихами, вином.

«Есть ли что-либо более естественное, чем предположение, что человек переносит на строение самой вещи тот способ, каким он, высказывая суждения, схватывает вещи?» [\[12, с. 68\]](#).

Воля Бога также выражается в творчестве. Он – «небесный Гофман», которому выдумалась «ты проклятая». Маяковский как и Блок, который в «Крушении гуманизма» обосновывает появление «новой человеческой породы» [\[3, с. 17\]](#), понимает, что современнеему дни действительно жуткие, антигуманные, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось бурным потоком, способным всю цивилизацию разломать на щепы. И в этом потоке он видит свою любовь, столь же изломанную, как цивилизации, яркую «как румянец у чахоточного» [\[8, с. 358\]](#), что, несомненно, является иронией, ведь «последняя любовь» как и задымленное небо – серые.

Лиличка – антипрекрасная дама. Прекрасная дама спустилась с неба на землю, Лиличка вышла из «адовых глубин». Она полное соответствие новой любви в новом, расчеловеченном мире, где «звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится музыкальнее» [\[3, с. 16\]](#). Символисты мечтали найти на земле Прекрасную даму, Маяковский мечтал потерять свою «крашеную, рыжую». И он передает свою любовь с таким чувством, экспрессией, что выстраивая мир как теорию, он тем не менее наиболее близок к живой жизни и живому веществу смысла времени.

Желание развеществления показано через желание потерять и женщину, и собственную жизнь. Инструмент трансформации – память чувства, наполненная любовным страданием и экзистенциальным ощущением одиночества. Их экспрессивный уровень побуждает к желанию освободиться от жизни в целом и уверенности в том, что это непременно произойдет «я знаю, / я скоро сдохну» [\[8, с. 357\]](#). В поэме звучит мотив самоубийства: «Вынесешь на мост шаг рассеянный – / думать, / хорошо внизу бы» [\[8, с. 359\]](#), «Всё чаще думаю – / не поставить ли лучше / точку пули в своём конце» [\[8, с. 355\]](#). Пуля и мост как вещная деталь обретают столь же плотное смысловое наполнение, как и флейта. Они – знаки смерти, решения (волевого, вынужденного или бессознательного), показатель градуса отчаяния.

Горний мир, как и наблюдаемый, становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, «интериоризируется», поэт в нем проявляется и развеществляется – «умирает» несколько раз. Испытания нанизываются одно на другое. Судия мантию надевает уже судить мертвого поэта и привязывает его к хвостам лошадиным комет, далее душа отделяется от тела и претерпевает дальнейшие бесконечные пытки в пространстве как варианты посмертной судьбы, в котором нет ничего родного и близкого. Вот тело разорвалось о «звездные зубья», душа выходит «на

суд твой», вот признанная преступницей она будет повешена на Млечном пути – виселице.

Итак, в сознании героя Бог не абстрактная сущность, не абсолют. Отношение к Нему личное, эмоционально окрашенное. Он пытается понять Его рассудком. Это не чувственная, не воспринимающая стадии (по Гегелю), а стадия разумного сознания, соответствующая абсолютному духу истории. Маяковский писал обращение к Богу не для того, чтобы помолиться.

Если использовать терминологию Гегеля, Бог у Маяковского выступает как рефлексия-в-самое-себя, для себя сущее, одновременно внутреннее и всеобщее. Поэт вступает с Ним в самое конкретное из возможных отношений, свойственное протестантизму: в выяснение отношений, желая разрушить традиционную религиозную этику – иерархию между Творцом и тварью в ее чувственной апперцепции. Он общается с ним с позиций гегелевской абсолютной свободы: «... я все познаю как принадлежащее мне, как «я», что каждый объект я постигаю как звено в системе того, что есть я сам» [\[5, с.233\]](#).

Всеобщее сознание – Бог – делается равным индивидуальному сознанию – поэту. Но автор осознает, что Бог – «Всевышний инквизитор» [\[8, с. 357\]](#) одержавший над ним победу в борьбе за женщину, имеющую «настоящего» мужа. Таким образом, разрушение иерархии, как и все развеществление в поэме, иллюзорно и возможно лишь на эмоциональном, коммуникативном уровне, но именно подобная коммуникация создает художественное единство – придание образности всеобщему, частных черт – абсолюту. Искусство, по Гегелю, и должно изображать «истинное всеобщее, или идею, в форме чувственного наличного бытия, образа» [\[5, с. 291\]](#).

Маяковский в своей поэтике далек от понимания религиозности и морали, любви как только добра. Для него это духовное, интеллектуальное как таковое. Он скорее просто констатирует отсутствие доброго – ни Бог, ни его возлюбленная не добры к нему, и он не добр к ним. Он проклинает возлюбленную, он понимает, что Бог его учит, послав ее из глубин ада и приказывает ее любить. Он подчиняет поэта внутренней воле истории, равной Его, божественной воле, как творца, равновеликого поэту по силе духа.

И у Маяковского синтезируются абсолютное и чувственное в образе Творца плотского мира.

Маяковский в своей поэтике далек от понимания религиозности и морали, любви как только добра. Для него это духовное, интеллектуальное как таковое. Он скорее просто констатирует отсутствие доброго – ни Бог, ни его возлюбленная не добры к нему, и он не добр к ним. Он проклинает возлюбленную, он понимает, что Бог его учит, послав ее из глубин ада и приказывает ее любить. Он подчиняет поэта внутренней воле истории, равной Его, божественной воле, как творца, равновеликого поэту по силе духа

Лирический герой видит себя способным быть свободным до конца и своей волей противостоять воле Бога: «Рот зажму./ Крик ни один им /не выпущу из искусанных губ я» [\[8, с. 357\]](#). У бога в поэтике Маяковского то же разбожествление – в пользу человека, как и у вещей – развеществление. Бог постепенно становится его союзником в борьбе с вещиизмом и мещанством обывателей. Он равен Богу, мир не равен им обоим.

По сути, через вещь понимается наличное бытие, сущность человека и маркируется степень его рефлексии.

Отсюда же становится понятна метафора игры «на собственном позвоночнике»

всетелесный – сконцентрированный одновременно во всех окружающих предметах, поэт видит свою телесную оболочку как предмет, причем музыкальный. Исследователи музыки (историко-генетический подход) считают человеческое тело и игру на нем главным источником возникновения не только музыкальных инструментов, но и самой музыкальной культуры [\[4\]](#).

Эстетика футуризма, противостоящая косности и абстрактности, в целом не просто изменяет привычное изображение предмета, она его развеществляет, делая строительным материалом мира поэта, с которым менее всего согласен сам поэт, ибо жить в таком мире дегуманизации невозможен, это болезненный мир. Отсюда постоянный мотив трансформаций тел, смерть за смертью, перевоплощение за перевоплощением у лирического героя и каждый раз, следуя за ним, мы видим как не остается камня на камне от прежнего содержания слов, они перестают иметь непосредственное сходство с признаками, значениями – но при этом слова не умирают, их значение, напротив, оживляется, становится новым, более современным. Каждое слово проходит свои этапы диалектики и обобщается в пространстве вселенной как образ Поэта.

Таким образом, в поэме «Флейта-позвоночник» распадается и сама идея дегуманизации искусства. Подобный способ организации художественной реальности описала в своей статье О.Черноричкая: «Этот способ художественного конструирования применяется автором, как правило, намеренно – с целью привести к абсурду некую идею, в которой современники не видят идеологического подвоха, ничего такого, что бы противоречило здравому смыслу. <...>Весь художественный мир, вся структура произведения переворачивается: центром произведения становится сама идея, «ложное», которое как бы отнимает у автора право голоса и выстраивает реальность самостоятельно. Идея организует художественный мир не по законам здравого смысла, как это, положим, сделал бы автор, а по своим собственным абсурдным законам» [\[13, с.302\]](#).

Футуристические призывы антигуманно разрушать, поэтически трансформировать и уничтожить вещи и телесность, выполненные в соответствии с духом эпохи Маяковским, получили иное выражение, чувственное и помогли ему создать поистине бессмертные произведения, потому что это разрушение каждый раз оказывалось метафорой человеческой, душевной боли, поэт, развеществляя, не дегуманизирует, а созидает иную, духовную реальность. Из теории разрушения вышла практика созидания, оживления слова.

Библиография

1. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6-71.
2. Белый А. Воспоминания о Штейнере. – Париж, 1982. – 288 с.
3. Блок А. Крушение гуманизма. – М.: Знамя, 1921. – 17с.
4. Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) // Тело в русской культуре. – М.: НЛО, 2005. – С. 161-176.
5. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Т.3. Философия духа. –М.: Мысль, 1977. – 471 с.
6. ЛефеврА. Производство пространства. – М.: StrelkaPress, 2015. – 432 с.
7. Махлин В.Л. Второе сознание. Подступы к гуманитарной эпистемологии. – М.: Знак, 2009. –632 с.

8. Маяковский В.В. Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. –672 с.
9. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания/Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. – СПб.:Полиграф, 2009. –832 с.
10. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
11. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
12. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв./под ред. В.Л. Янина. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 512 с.
13. Черноризская О.Л. Трансформация тел и сюжетов: физиология перехода в поэтике абсурда // Новое литературное обозрение. – М., 2002, №56. – С. 296-309.
14. Шкловский В. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.3. – М.: Художественная литература, 1974. – 816 с.
15. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов/В.М. Маяковский // Proetcontra.,Т.2. СПб.: РХГА, 2013. –С.594-619.