

АБСУРД И МОТИВ ВОЗДУХОПЛАВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ 1900–1930-х ГОДОВ

В рамках этой статьи рассматривается вопрос о том, каким образом научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики, актуализовав тему полета в культуре, отразились на усилении абсурдных тенденций в литературе и визуальных искусствах 1900—1930-х годов. Аэроплан и человек в воздухе были осмыслены в культуре первой трети XX века как метафора нерационального, абсурдного мышления.

Уже с конца XIX века историческую жизнь охватывает авиационная лихорадка. На Западе — это опыты О. Лилиенталя, Ф. Фербера, А. Сантос-Дюмона, братьев У. и О. Райт и др., в России — целый ряд авиаисследований, получивших совершенно невероятный размах к началу 80-х годов XIX века. Дмитрий Менделеев предложил и разработал в 1875 году схему конструкции стратостата, а двенадцать лет спустя он на аэростате лично поднялся в небо и наблюдал затмение солнца. Его сочинение «О сопротивлении жидкостей и о воздухоплавании», опубликованное в 1880 году, стало азбукой для воздухоплателей. С 1880 года в Петербурге стал издаваться первый русский авиационный журнал «Воздухоплатель», и в этом же году было основано «Русское общество воздухоплавания». Любопытно, что члены

этого общества поставили перед собой задачу развития воздухоплавания не только как науки передвижения по воздуху, но и как особого, беспрецедентного до сего времени искусства — живой формы противодействия закону гравитации. Самолет Можайского, на котором совершил с военного поля в Красном Селе первый полет И. Н. Голубев, проект «птицеподобной (авиационной) летательной машины» Циолковского (1894), научная школа аэродинамики, созданная С. А. Чаплыгиным и Н. Е. Жуковским, — все это приводит к тому, что, начиная с 1908 года, в России один за другим появляются аэроклубы и разного рода аэрокружки. В 1911 году начинается серия внеаэродромных полетов Н. Е. Попова, А. А. Васильева, С. И. Уточкина, а также других русских летчиков-первоиспытателей. В 20–30-е годы

авиационная «лихорадка» достигает в России своего апогея.

Годом рождения российской авиации и начала массового прорыва человека в воздух можно считать 1910 год, когда в апреле–мае на Коломяжском ипподроме в Санкт-Петербурге с успехом прошла первая «Авиационная неделя». На афише, объявляющей о ее проведении, изображены парящие над Невой «Антуанетта», «Блерио-11» и «Фарман-3»¹. Неподвижность Исакиевского собора и сфинкса только подчеркивает динамику полета аэропланов и самолетов. Их изображения и открыли в русском визуальном искусстве XX века новый мотив — мотив воздухоплавания. С этого года авиация и авиаторы заняли одно из центральных мест в живописи, графике и плакатном искусстве, в скульптуре, в архитектуре, в искусстве фотографии и кино². Художники и сами всерьез начинают увлекаться авиацией. Василий Каменский, например, в 1910 году уехал в Варшаву, чтобы заняться там конструированием и испытанием летательных машин. Он даже получил звание дипломированного пилота Международной авиационной федерации. В военной авиации в 1915–1917 годах служил и другой представитель русского авангарда — Павел Мансуров.

Мотив воздухоплавания, во-первых, иллюстрирует научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики. Поэтому афиша «Авиационной недели» в первую очередь демонстрирует модели прославленных самолетов и аэропланов. Во-вторых, полет является воплощением космологических фантазий и утопий, которыми были увлечены не только многие русские мыслители конца XIX — начала XX века. (Владимир Соловьев, Николай Федоров, Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Константин Циолковский, Владимир

Вернадский и др.), но и значительная часть представителей русской литературы и искусства. Так, «Антуанетты», «Блерио» и «Фарманы», изображенные на афише, воспринимаются в художественной культуре как образ космической миссии человека³. И, в-третьих, мотив воздухоплавания *наглядно подтвердил, что часть может быть оторванной от целого — от земли — и существовать сама по себе, нарушая при этом все законы логики*. Этот факт порождает в культуре новую метафору мышления. Сменив в двадцатом столетии машину как метафору формализованного, рационально-логического мышления⁴, аэроплан оказался образом живой, вечно трансформирующейся, перекодирующейся структуры, знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянные метаморфозы человека и окружающего его мира. Аэроплан в качестве новой метафоры мышления осмысливается Гийомом Аполлинером в одном из пассажей его поэмы «Зона»⁵. Все способные к полету герои в этом пассаже — птицы, Христос, Симон Волхв, ангелы, Икар, Енох, Илья-пророк, Аполлоний Тианский, голубь Святого Духа и, наконец, аэроплан — находятся в отношениях дополнительной дистрибуции. Птица способна обернуться летательной машиной, а Иисус Христос — превратиться в летчика. Постоянный обмен смыслами подчеркивает, что время и пространство теряют структурные границы, и это, в свою очередь, отражается на потере таковых самим текстом, лишенным в оригинале поэмы синтаксической структуры. Десинтаксизация создает своего рода подобие воздушного пространства в тексте и вокруг него. Неудивительно, что текст, основанный на перечислении целого ряда летающих тел, сам начинает восприниматься как воздушное тело, которое в силу отсутствия синтаксической струк-

туры не имеет внутренних структурных границ. Сюжет этого отрывка, вращающийся вокруг одного из важнейших событий XX века — прорыва человека в небо, на поверхностном уровне констатирует, что искусство эпохи модерна охватила авиационная лихорадка. Но Аполлинера занимают размышления и о том, что двадцатый век становится веком бесконечных знаковых перекодировок и нескончаемых эквивалентностей, эпохой, когда была расшатана граница формализованного мышления. Феномен тела в состоянии полета и, в первую очередь, летательная машина, понимаются Аполлинером и как образ бесконечных трансформационных возможностей духа и тела, и как символ мутабельности смысла и формы текста.

В художественной культуре XX века наряду с аэропланом репрезентацией «текучести» формы и смысла, репрезентацией бесконечных эквивалентностей и метаморфоз становятся разного рода «реющие» предметы или явления. На этот факт обратил внимание Даниил Хармс в эссе «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»⁶. «Реющие» предметы или явления, если следовать Хармсу, — это иноепластическое вещи, негирующее в процессе полета пространство и время и придающее пластичность и транзитивность окружающему миру⁷. Сжимая и разжимая время, оно открывает возможности перехода от кодифицированного пространства к некодифицированному, от земного к небесному, от мира неорганического к миру органическому, от неживого к живому. Так, больной из рассказа Юрия Олеши «Лиомпа» уходит из жизни именно в тот момент, когда соседский мальчик Александр запускает сконструированную им летательную модель. Тем самым статика смерти преобразуется в финале рассказа в динами-

ку полета. Ожидание подобного преобразования изображено на картине Самуила Адливанкина «Состязание юных моделлистов». Застывшие тела начинающих конструкторов символизируют неподвижность формы, которая после запуска моделей должна трансформироваться в форму новую и неожиданную.

Став в начале 1900-х годов образом нарушения законов логики и образом бесконечного знакового обмена, «реющее» тело обернулось в литературе и искусстве новой метаморфозой — *авиа-морфозой*. На принципе авиаморфозы, к примеру, построен рассказ Леонида Андреева «Полет». Герой этого рассказа, Летчик Пушкарев, понимая, что бытие исчерпало для него динамику своих возможностей, отправляясь в свой последний 29-й полет, решает окончательно преодолеть все законы гравитации. Он чувствует, что, по мере того, как он поднимается в небо, тело его трансформируется в пластичное и податливое, способное к дальнейшим постоянным метаморфозам. Чтобы не утратить на земле эту обретенную возможность, Пушкарев решает больше не возвращаться на землю и гибнет⁸.

«Реющее» тело одновременно эмблематично и метафорично. Оно маркирует в изобразительном искусстве и литературе отрыв от референциальных связей, бесконечное становление с нуля и вводит тему экспериментально-альтернативной художественной реальности, которая создается не на основе диалектического развития реальности утрачиваемой, не на основе реанимации ключевых культурных мифов, а на основе прерывности и отрыва. «Реющее» тело способно постоянно перевоплощаться в условные образы-шифры до такой степени, что в художественном пространстве появляется чистая концепция, чистая знаковость, к примеру, столь типичная для

супрематического искусства. Именно поэтому супрематисты прибегали в своих работах к иллюзии полета авиател. Так, в «Супрематической композиции» Казимира Малевича и в «Эскизе праздничной декорации» Веры Ермолаевой беспредметность композиций способствует ощущению невесомости, создаваемой отсутствием заднего плана, устремленностью композиций ввысь и одновременно незначительным наклоном супрематических тел. Супрематическое летящее тело на предметах быта (например, эскиз росписи ткани и супрематический сервиз в исполнении Николая Суетина или «Салатница» Ильи Чашника) — знак того, что этот предмет в результате трансформаций стал квазипредметом, лишился своей функциональности, дематериализовался и одновременно готов к новым трансформациям.

К «реющему» телу приравнивается архитектура, например, в эскизах проектов «летающего города» Георгия Крутикова или Александра Родченко, а также в эскизе аэропорта Родченко. Более того, в 20-е годы Родченко даже попытался создать оригинальный проект воздушной железной дороги.

Летательные модели опознаются в эскизах костюмов, над которыми работала художница Варвара Степанова. На одной из фотографий Родченко, сделанной в 1924 году, Е. Жемчужная демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Степановой, таким образом, что не только костюм, но и сама фотомодель становятся похожими на аэроплан. Костюм и поза Жемчужной словно дополняют рекламу плакатов «Добролета», на фоне которых она сфотографирована.

И все же в особенности летательные модели опознаются в эскизах Степановой для конструктивистской сценографии к постановке Всеволодом Мей-

ерхольдом пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина»⁹. Театр Мейерхольда превращается, благодаря фантазии художницы, в демонстрацию моды на аэроморфные костюмы.

Изоморфными летательной модели оказываются летящий конь в композиции Василия Кандинского «Лирическое», раскрытая книга на фотографии каталога Всесоюзной полиграфической выставки, сделанной Эль Лисицким в 1927 году, или раскрытая книга на знаке издательства кооператива «Пролетарий». В символике рисунка последнего ведущую композиционную роль играет не только книга, но и треугольник на ее фоне. Повторенный в уменьшенном виде в букве *л* слова *пролетарий*, он становится не только символом божественного космоса, но и графическим изображением летательной модели. В связи с этим, само слово *про-летарий* обретает новую семантику, связанную с глаголом *летать*: «летающий пролетарий». То, что треугольник мог коррелировать в эти годы с летательной моделью, подтверждается изображениями дирижабля и куполообразного дворца на картине «Дворец Культуры» Ивана Леонидова. Резко доминируя на темном фоне картины, практически соразмерные друг другу дирижабль и Дворец культуры воспринимаются как явления одного типологического порядка.

Во всех перечисленных примерах «реющее» тело, поднимаясь в воздух, теряет устойчивость и вещественность формы. Привычные контуры такой «реющей» формы стираются, словно растворяясь в движении полета. Изображению «реющего» тела как новой метафоры сознания, возможно, предшествовало и сопутствовало изображение балерины, которая, как полагал Стефан Малларме, способна на сцене к постоянным перекодировкам, столь желанным

для символизма¹⁰. На самом деле, в танцующей Анне Павловой с картины Серова явно обнаруживается воплощение переходного состояния от реального человека к геометрической форме. Недаром Фернан Леже, сняв в 1924 году пятнадцатиминутный фильм о бесконечных перевоплощениях предметов, назвал его «Механический балет»¹¹. В этой киноленте он показывает, как вращающиеся и подпрыгивающие предметы утрачивают в движении свою вещественность, растворяются в текучести движения. Так, вертящаяся нога манекена превращается в колесо, а крышки кастрюль или формы для выпечки трансформируются в шестерни некоего механизма. Подобные трансформации воплощают собой в визуальных искусствах летающие объекты и субъекты.

Литературу и визуальные искусства 1900—1930-х годов наполняют не только летательные машины¹², но и «реющие» в воздушном пространстве тела людей¹³. Одно из первых живописных изображений аэроплана и человека на нем принадлежит Наталье Гончаровой. На ее картине 1913 года «Аэроплан над поездом» (другое название «Пейзаж с поездом»), модель летательной машины не просто приобретает черты продолжения поезда, над которым она летит, — она прижимает поезд к земле, словно вытесняя его. Расстояние между поездом и аэропланом стерто. Высота на картине условна. Для художницы важен сам момент парения аэроплана и человека в воздухе. Гончарова противопоставила летящее тело телу, находящемуся вне сферы небесного. Расположив аэроплан над поездом и сделав его визуальным продолжением человека, она показывает, что тело летящее выступает в качестве носителя нового смысла, который реализуется путем физического вытеснения модели поезда. Поезд же ока-

зывается здесь одновременно репрезентацией формализованного мышления и застывшей формы, не способной на дальнейшие трансформации. Цифра «2», начертанная на одной из деталей поезда, означает сдвигение *машины* как старой метафоры формализованного мышления на семантическую периферию. Весьма показательна и фигурка человека на аэроплане. Стремящийся к полету субъект явно коррелирует с летательной машиной: крылья аэроплана воспринимаются как крылья человека. Благодаря такому изображению, аэроплан и человек теряют свою материальность и символизируют открытость и подвижность формы и смысла. Гончарова изображает возможность взаимоперехода воздушной модели в человека и наоборот. Однако не вследствие телесных метаморфоз человек способен оказаться в воздухе. Сами метаморфозы становятся возможными потому, что человек, лишаясь онтологической основы, поднимается в воздух, преодолевая собственную телесную инертность. Об этом писал Гастон Башляр. Соотнося полет Икаруса с мечтой, философ отметил, что человек устремляется к своим мечтам не потому, что у него есть крылья. Напротив, он обретает крылья именно по мере того, как поднимается в воздух. Полет, если следовать Башляру, инициирует новую человеческую телесность¹⁴.

И все же не только летательная машина становится в художественной культуре начала 1900-х — 1930-х годов метафорой нового мышления и новой телесности, но и человек в воздухе — «реющее» тело человека. Так, реализовать эту метафору попытался в 1914 году Малевич, создав образ метафизического авиатора в одноименной картине. Авиатор, в цилиндре на голове и с игровой картой в руке, подобен фокуснику из цирка: все окружающие его

предметы дематериализуются в нулевую форму. Кстати, цирковое пространство вытупало в 20–30-е годы в качестве конкурента небесного. Так, в цирковых номерах воздушной гимнастики большую известность получил «летающий клоун» Виталий Лазаренко¹⁵. В это же время стали пользоваться невероятным успехом фильмы о полетах — например, о воздушных полетах в цирке (кинофильм 1936 года «Цирк» Г. Александрова). А кинолента 1926 года «Крылья холопа» даже была зачислена в шедевры мировой кинематографии¹⁶. В конце 30-х годов Родченко создает цирковую фотосерию: на одной из фотографий под названием «Под куполом цирка» перед зрителем возникает иллюзия полета воздушной акробатки к висящему вниз головой партнеру¹⁷. К теме полета в цирке Родченко обращался и в живописном творчестве. На одной из его картин 1935 года цирковая наездница буквально парит над несущейся по арене лошадейю.

Большую важность в этот период приобретают путешествия героев по воздуху в поэтике дадаистов, представителей театра абсурда и у обэриутов. Достаточно напомнить, что первая книга Тристана Тцара, вышедшая в Цюрихе в июле 1916 года, называлась «Первое небесное приключение господина Антипирина». Способность летать обретает герой пьесы Эжена Ионеско «Воздушный пешеход», писатель Беранже. Более того, он высказывает мнение о том, что умение летать присуще каждому здоровому человеку¹⁸.

В полете, по словам Беранже, человек обретает «истинные функции, искажив их до неузнаваемости»¹⁹, то есть обретает способности, которые не были даны ему от рождения, но имелись как потенциальная возможность. Полет постоянно тематизируется представителями русской поэтики абсурда. Например, в сти-

хотворении «Авиация превращений» Даниила Хармса отрыв от земли одновременно означает и разрыв обыденных смысловых связей²⁰.

Проблематизация тела человека в полете отличает эпоху модерна от так называемой классической эпохи. В классической парадигме летящий субъект мыслился как бестелесный (икона, живопись эпохи ренессанса, например «Преображение» Рафаэля и многое другое). Начиная с эпохи модерна, летящий субъект продолжает изображаться рядом художников как бестелесный. Так, на композиции С. Судейкина «Зима» над мечтающим в темной комнате поэтом парит крылатый ангел, а в окне на фоне заснеженного пейзажа поднимается в небо крылатая муза. Отрыв бестелесного субъекта от земли изображен на картине Павла Мансурова «Мираж»: в небе парит призрачный силуэт черного монаха.

Однако все чаще летящий субъект осмысляется как телесный. Поэтому в изображении художников 1900–1930-х годов «реющие» в облаках люди, как правило, лишены крыльев. Поднимаясь в воздух, человек теряет свою обыденную оболочку и обнаруживает способности к метаморфозам. Источником движения выступает некое максимальное движение тела из себя вовне. Так, на панно Марка Шагала «Зеленый музыкант» (1920 г.) такое движение связывается с музыкой, которая, проникая в изобразительное пространство, силой свойственного ей отсутствия референциальности лишает привычную форму классической определенности и превращает один объект в другой. В результате этого тело скрипача, вертикально зависшее в воздухе, словно трансформируется в парящего горизонтально субъекта: оно становится текучим, слабоструктурированным, лишенным не только ярко выраженных человеческих

органов (голова, руки, ноги), но и половой дифференциации.

При этом Шагал показывает горизонтально летящего человека так, как будто он готов еще и к дальнейшим трансформационным экспериментам над своим телом. Не случайно летящий человек приобретает одновременное сходство и с гусеницей, и с оболочкой-коконом из тончайших волокон, которыми окутывает себя гусеница. Дальнейшие трансформации реализованы в картине Шагала «Над городом» (1914–1918 гг.). Два реально существующих (и, как видим, вполне телесных) героя — Белла и сам художник — превращаются здесь в третьего, контуры которого в перевернутом положении дают изображение некоего нового тела, наделенного негативным подобием крыльев и отдаленно напоминающего бабочку. Мы одновременно наблюдаем как телесное превращение одного тела в другое (одно крыло образовавшегося тела-мутанта составляет рука Беллы, а другое — нога художника), так и обретение телом иноспособности, которая ему изначально не дана (само состояние полета). Поэтому память о символе-бабочке на этом изображении, если его перевернуть, усилив контраст, остается. На парном к картине «Над городом» шагаловском «Двойном портрете» роли возлюбленных несколько меняются. Уже не художник держит в руках свою жену, а жена несет его на своих плечах над Витебском. Реальным героям противопоставлен здесь бестелесный герой — ангел, к которому тянется счастливый художник. В результате трансформаций, происходящих с телом в полете, и на этой картине возникает некая оплазмированная форма, в которой снимаются разного рода оппозиции: мужское — женское, органическое — неорганическое, реальное — фантастическое, абстрактное — конкретное, пре-

красное — безобразное и т. д. На другой картине художника, «День рождения» («Годовщина»), визуальная экспликация поднимающихся в воздух Шагала и Беллы метафорически воплощает собой отклонение от классической механики и, соответственно, отступление от законов логики. Для героев не существует узкого пространства комнатки: оно преобразуется в пространство воздушное.

Не менее любопытными в этом отношении оказывается и композиция Эль Лисицкого к повести Ильи Эренбурга «Шесть повестей о легких концах», на которой мы наблюдаем самодвижение телесного субъекта в воздухе на фоне сцепления двух сферических тел. Человек, выталкивая себя из сферы шара, попадает в открытое пространство безграничных возможностей.

Кроме того, шар с пронзающим пространство человеком перекликается на этой композиции Эль Лисицкого с «черными шарами» хронологически более поздних экспериментов Карла Юнга. Исследуя формы взаимодействия бессознательно-архетипических и сознательных компонентов, Юнг приводит в одной из работ 1934 года «Zur Empirie des Individuationsprozesses» пример двух рисунков, сделанных молодой пациенткой первоначально в состоянии депрессии, а затем в состоянии выздоровления. На первом рисунке больная изобразила абсолютно черный шар. На втором она добавила молнию, пронзающую шар²¹. Человек летящий и черный шар композиции Эль Лисицкого поразительно коррелируют со вторым вариантом рисунка, воспроизведенным Юнгом на страницах этой его работы. Разумеется, нет оснований прямо проецировать один пример на другой, однако вполне возможно установить связь между архетипическим подходом к искусству Эль Лисицкого, Казимира Малевича и некоторых других

художников авангарда и учением об архетипе, будь он основным элементом коллективного бессознательного (Густав Юнг) или жанрового образования (И. Г. Франк-Каменецкий, Ольга Фрейденберг). У Эль Лисицкого представлена попытка осмыслить цель человеческого существования и найти средство достижения этой цели. «Черный шар» визуализует утрату и обретение человеком смысла жизни. Человек загнан в искусственные рамки и не способен проявить свое естество. Условия живописи позволяют ему это. Через эстетику символизма (в частности, под влиянием Мориса Метерлинка) художник приходит к необходимости изживания рефлексии и рождения сверхчеловека в творческом акте, конкретно — в полете как творческом акте. Переключка с будущими работами Юнга совершенно очевидна. Юнг выявил некие формы бессознательного, проецируемые на представления человека и его поведение. Эль Лисицкий выявляет коллективное бессознательное как в персонаже картины, так и в зрителе. Полет высвобождает скованное подсознательное, подводит к потенциальному восстанию и очищает от обыденных образов. Таким образом, в ситуации полета и заключено подлинное существование человека.

Полет как особый способ диалога субъекта с миром изображает Лисицкий в автопортрете на письме 1924 года. Под действием насоса, который качают два персонажа, «ich» художника поднимается в воздух и вольготно парит там рядом с птицами. Рисунок сопровождается разного рода комментариями, центральный из которых графически окольцовывает всю композицию в виде деформированной сферы. Текст на немецком языке с отдельными вкраплениями на итальянском придает всему изображению дополнительный смысл. Нетрудно догадаться, что динамика «ich» в компо-

зиции Лисицкого отсылает к эссе Ницше о Заратустре: *Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich*²².

Путешествие героя по воздуху позволяет ввести в рисунок ситуацию знакового обмена: насос трансформируется в человека, человек превращается в носовой платок, а тот, в свою очередь, плавно переходит в птицу, которая далее модифицируется в графему. Оправдание семиотической избыточности заключается в том, что все субъекты и объекты в результате легирующего движения летящего человека утрачивают свое первоначальное значение. Вследствие этого почти все изображенные персонажи наделены словесными обозначениями, которые, на первый взгляд, совершенно избыточны: *die Pumpe, die Schwester Agnesina, dottore Franconi, dottore NN, Taschentuch*. Эль Лисицкий создает на рисунке автобиографическое пространство, в котором графические изображения и слова, «кивая» друг на друга, переходят друг в друга и создают новые смыслы. Грамматические ошибки, допущенные в круговом тексте, вполне объяснимы. Они пародируют платоническую точку зрения на изменения в творчестве как следствие ошибки в подражании. Это предположение подтверждается еще одной особенностью. Дело в том, при анаграммировании русского слова *насос* получается *сосна*. Лисицкий обыгрывает ошибку, допущенную Лермонтовым при переводе стихотворения Гейне «*Ein Fichtenbaum steht einsam...*». Как известно, Лермонтов перевел слово *Fichtenbaum*, означающее в оригинале 'ель', как слово *сосна*²³. Зашифрованное Лисицким, оно маркирует в контексте тему метаморфоз, являющихся следствием любого перевода. Художник словно приглашает нас проникнуть в сам механизм перевода. Если ель способна

трансформироваться в процессе художественного перевода в сосну, почему бы и целому ряду других объектов не продемонстрировать способность к подобным трансформациям? *Die Pumpe*, сохраняя память о *сосне*, является изобразительным механизмом трансмутаций, происходящих с поднявшимся в небо человеком. Полет тела понимается Лисицким и как источник творчества, и как результат творческого процесса. Кроме того, летящий человек, как видим, является еще и продолжением спирали. Такое изображение связано с тем, что сам художник много размышлял относительно спиралеобразной мировой линии, проходящей, подобно световым лучам, через пространственно-временной континуум. Для Лисицкого спираль – символ духа времени и символ полета.

Не случайно на более скрытом уровне визуализация летящего «ich» проецируется на спиралеобразную схему «мертвой» петли Нестерова²⁴. Лисицкий обыгрывает схему петли Нестерова, показывая, что маневренные возможности летящего субъекта намного шире. Он изображает полет «ich» в виде обратной мертвой петли. Летящий субъект, таким образом, способен трансформировать даже фигуры высшего пилотажа. Собственно, то, что рисунок Эль Лисицкого сделан в виде наброска на письме, усиливает возможности визуализации полета. Сама визуализация обладает для Лисицкого энергией полета. Человек в небе побеждает логическую действительность: у нее более не остается альтернативы, а у летящего тела такая альтернатива есть. И заключается она в его способности к постоянной изменчивости-мутабельности, в возможности быть эквивалентным бесконечному ряду тел, а главное — в способности преодолеть любую завершенность, в том числе завершенность высказывания о завершенности. На кар-

тине Шагала «Прогулка» как раз и визуализован такой момент. Человек возможный, то есть тело Беллы, оставаясь телесным субъектом, отделяется от естественного тела и, зависая в точке между небом и землей, становится в изображении Шагала воплощением субъектно-объектного тела, тела живого и в то же время магического. Человек обыденный, стоящий на земле, — это знак воплощенного, человек летящий — знак потенциального. Не случайно у Шагала этот знак визуально идентифицируется с женщиной в ее бесконечной изменчивости.

В связи с этими рассуждениями любопытно сопоставить воздухоплавательную модель на картине Лабаса «Дирижабль и детдом» с молнией на панно 1908 года Льва Бакста «Terror Antiquus». Воздухоплавательная модель является прямой цитатой из Бакста. Факт такой необычной эквивалентности становится более очевидным, если соотнести панно Бакста с тем, что писал о нем Вяч. Иванов в одноименной статье. Иванов, исследуя мифологию памяти, объясняет, что «удаление в недостижимость» субъекта-наблюдателя на панно Бакста, перенесение его «на какую-то невидимую возвышенность»²⁵ создает эффект отчуждения от канонической памяти, то есть эффект дистанции от памяти об отсутствующем. Женщина-статуя на картине Бакста, объединяющая в себе несколько женских божеств (Артемиду, Афродиту, Афины, Астарту, Исиду), визуализует память каноническую или историческую, то есть память об отсутствующем (ср. интерпретацию статуи Якобсоном). Молния визуально воплощает тело, покинувшее каноническое состояние самоидентификации и обладающее неканонической памятью о будущем. Люди-статуи на картине Александра Лабаса мультиплицируют идею Вяч. Иванова и, собственно, саму статую Бакста. Все они

воплощают застывшую память об отсутствующем. Воздушный корабль, явно коррелирующий с молнией на панно Бакста, также визуализует vs. активирует память о будущей культуре.

Поэтому тематизация «реющего» тела у художников являет собой не только безусловный отказ от авиатехнических достижений, но и во многом принципиальную полемику с русским космизмом²⁶. Пафос космизма — в абсолютной законченности, завершенности знания. Идея космической экспансии, будь то захват будущего (Константин Циолковский), «колонизация» прошлого (Николай Федоров) или слияние с божественным (Владимир Соловьев), воспринимается художниками «реющих» тел как помысленная завершенность.

Итак, эстетический эффект «реющего» тела в искусстве 1900–1930-х годов связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия. В современную эпоху указанные новации эстетической картины мира эпохи модерна, выступая уже в качестве эстетической нормы, все еще

продолжают маркировать в художественной культуре отрыв от референциальных связей и бесконечное становление с нуля. Этому способствовал новый прорыв человека — прорыв в космическое пространство, еще раз нарушивший законы обыденной логики. Сменив в художественной культуре аэроплан и человека в небе, космический корабль и человек в космосе становятся с середины 60-х годов образом вечно перекодирующейся структуры, очередным знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянное высвобождение формы и смысла из парадигмы причинно-следственных связей и включенность их в процесс бесконечных трансформаций и перекодировок. Космический корабль и человек в космосе перенимают у «реющих» тел 1900–1930-х годов функцию перехода от ключевых культурных мифов к образованию декодифицированных смыслов. И, наконец, визуализация «реющего» тела в космическом полете во многом предопределила появление виртуальной — по сути дела, абсурдной — среды с ее оптико-кинетической иллюзией разного рода летающих фантомных объектов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее при анализе плакатных изображений были использованы материалы из следующих изданий: *Айгустов Р. А.* Плакаты военной Москвы. (Общ. рук-во изд.). М., 2001; *Русский рекламный плакат / Сост.: А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярчук.* М., 2001; *Русский киноплакат / Сост. А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярчук.* М., 2002; Крылья Родины. Самолеты и пилоты в русском плакате. Золотая коллекция. / Сост.: А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярчук. 2-е издание. М., 2002; *Gordon E.* (Hrsg). *Russischer Konstruktivismus. Plakatkunst / Einleitung, katalog und Künstlerbiographien* Elena Barchatova. Übers. aus dem Russ. und Franz. Erhard Glier. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1992. За помощь в поисках этих и многих других плакатных изображений самолетов приношу свои благодарности Ренате Куммер и Аните Михалак.

² Для описания некоторых иллюстративных примеров были использованы материалы каталога выставки «Искусство полета»: *Baumunk В.-М.* (Hrsg). *Die Kunst des Fliegens. Zeppelin Museum Fridrichshafen: Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit*, 1996.

³ См., например, *Соловьев Владимир.* Чтения о богочеловечестве // *Соловьев Владимир.* Спор о справедливости. М.; Харьков, 1999. С. 27–196.

⁴ Юрий Лотман возводит возникновение глобальной метафоры сознания к эпохе европейского Ренессанса, когда появляется интерес к машине как таковой: «Машина стала образом жизнеподобной, но мертвой в своей сути мощи». *Лотман Юрий.* Куклы в системе культуры // *Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1992. Т. 1. С. 377–380.

⁵ См., например: *Аполлинер Г.* Алкоголи. (Б-ка мировой литературы. Малая сер.). СПб., 1999. С. 134–135.

⁶ Цитирую с сохранением особенностей пунктуации Хармса. *Хармс Даниил.* Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М., 1993. С. 57–58.

⁷ Ср. с размышлениями Сухово-Кобылина, который в своей теории трехмоментного развития человечества (теллурического, солнечного и сидерического) так определял летание в философском трактате «Философия духа или социология: (Учение всемира)»: «Сила и мощь, энергия организма выражается в быстроте самодвижения (автокинии). Самодвижение есть негация протяженности, пространства, т. е. *летание*. Слабость организма или его бессилие перед пространством есть *нелетание* (...) Ангелы, т. е. идеальные божественные люди, имеют своим отличием от остальной низшей массы людей символ свободы — крылья. Эти крылатые люди и суть высшие, совершеннейшие люди, а высочайший всемирный человек есть уже бесконечная абсолютная легкость, или абсолютная свобода передвижения, т. е. абсолютная победа над пространством или протяженностью — нуль пространства, точечность, дух» (*Сухово-Кобылин А. В.*: Философия духа или социология (учение о Всемире) // *Семенова С. Г., Гачева Н. Г.* Русский космизм. М., 1993. С. 52–63).

⁸ *Андреев Леонид.* Полет // Ночной полет: Рассказы и повести русских и зарубежных писателей. М., 1999. С. 57–70.

⁹ Не исключено, что художница воспользовалась «Примечанием» самого Сухово-Кобылина, где он указал на то, что в его пьесе должна быть «костюмировка лиц широкая и произвольная». Под словом «произвольная» автор понимал сценический эксперимент. Напомним, что пьеса Сухово-Кобылина, созданная в 1869 году, была поставлена только в 1900-м именно потому, что эта, по сути, типичная пьеса абсурда выпадала из позитивистского канона XIX века (*Сухово-Кобылин А. В.* Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина: Трилогия. М., 1955. С. 259).

¹⁰ См.: *Mallarmé St.* Divagations. Paris, 1897.

¹¹ Об интерпретации этого фильма Леже см.: *Lawder S. D.* The Cubist Cinema. N. Y., 1975.

¹² О мотиве авиатики в литературе эпохи авангарда см. подробно: *Ingold Felix Philipp.* Literatur und Aviatik: Eurordische Flugdichtung 1909—1927. Baden-Baden: Suhrkamp, 1980.

¹³ К этому же времени относится появление в русском языке неологизмов, построенных на основе корня «лет»: например, «летатель» (Елены Гуро), «Летатлин» (Татлина), «Улетан» (Каменского) или «летучая федерация футуристов» (из «Манифеста летучей федерации футуристов»), подписанной Владимиром Маяковским, Василием Каменским и Давидом Бурлюком).

¹⁴ *Bachelard Gaston.* L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement [1943]. Paris, 1985. С. 36.

¹⁵ Создателем номера, состоящего из трюковых перелетов гимнаста с трапеции на трапецию или с трапеции в руки партнера, был французский циркач Ж. Леотар. В 1859 году он впервые показал публике воздушный полет, который был, однако, совершен на незначительной высоте. Позже трапеции стали устанавливать под самым куполом цирка, а номера усложнили: гимнасты-вольтижеры научились исполнять перекрестные полеты и проделывать при этом сальто-мортале, иногда до трех сразу.

¹⁶ См. об этом: *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР: В 2 т. Т. 1: Немое кино. М., 1947.

¹⁷ Ср. картину Макса Бекмана «Воздушные акробаты» (1928 г.). Один из акробатов, летящих на воздушном шаре, удерживаясь ногами за канат, выполняет трюки вниз головой. Ощущение полета на этой картине усиливается еще и за счет изображения маленького парашюта на фоне неба.

¹⁸ *Ионеско Ижен.* Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб., 1999. С. 291–292.

¹⁹ Там же. С. 297.

²⁰ *Хармс Даниил.* Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. М., 1999. С. 74.

²¹ *Jung Carl Gustav.* Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1976. S. 309–372.

²² *Nietzsche Friedrich.* Werke: In 3 Bd. 2. Bd / Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 307.

²³ О переводе Лермонтовым этого стихотворения Гейне см.: *Щерба Л. В.* «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97–109; *Виноградов В. В.* Русский язык. (Грамматическое учение о слове). М., 1986. С. 63–64.

²⁴ В свое время именно штабс-капитан П. Н. Нестеров установил возможность виражей с креном более 45°. До него среди военных летчиков существовало мнение, что развороты с креном представляют большую опасность, а крены более 20° были даже строго запрещены. Высчитав необходимый запас скорости, позволявшей увеличивать подъемную силу самолета, он в 1913 году осуществил первый в мире полет в виде петли в вертикальной плоскости. Этот знаменитый полет доказал, что самолет и при наличии крена не теряет высоты.

²⁵ *Иванов Вяч.* Вдохновение ужаса: О романе Андрея Белого «Петербург» // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 92–110.

²⁶ Ср. другую точку зрения: *Holquist Michael.* Tsiolkovsky as a Moment in The Prehistory of the Avant-Garde // *John E. Bowlit, Olga Matich* (eds). Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1996. P. 100–117.

O. Burenina

ABSURD AND THE MOTIVE OF SKY FLYING IN THE LITERATURE OF VISUAL ARTS OF THE 1900–1930s

The problem of the influence of scientific and technological achievements in the field of aerodynamics on the absurdist tendencies both in literature and in visual arts in the 1900s-1930s is considered. These achievements occurred at the turn of the century and amplified the absurdist tendencies there by emphasizing the theme of flight in culture. In the culture of the first third of the 1920s, the airplane and the man in the air were conceived as a metaphor of irrational, absurd thinking.