

**ПОЭТИКА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
И РАННЕГО АВАНГАРДА
(Импульсы Романа Якобсона)**

Дануше Кшицова (Брно)

В творчестве Романа Якобсона можно найти целый ряд импульсов также для современного изучения русского модернизма и авангарда. С точки зрения междисциплинарного подхода особенно интересна его статья «Скульптура в пушкинской символике».¹ Мотив скульптуры приобрел в творчестве Пушкина две основные формации: героическую и мифическую. Их корни ведут вглубь двух разнообразных традиций: западноевропейской и византийской. Гегель, анализируя скульптуру как искусство классического идеала, подчеркивает, что «скульптура более, чем любое другое искусство, по своему характеру тесно связана с идеальным».² Якобсон, принимающий во внимание византийские истоки русской культуры, ведущие в средневековье к резким запретам трехмерного изображения зримого мира, уделяет внимание прежде всего «мифу об уничтожающей силе». Ее корни связаны с убеждением ортодоксальной религии в бесовском начале скульптуры. Именно ее демонический облик, связанный с движением, был плодотворным также для последующего развития русской культуры. Сам Якобсон приводит в заключительной части своей статьи несколько примеров из творчества авторов, которых он считает важнейшими представителями русской поэзии 20-го века: А. Блока, В. Хлебникова и В. Маяковского. Мы ограничимся лишь отдельными примерами из творчества первых двух — Блока и Хлебникова, которых можно считать выразительными представителями русского модернизма и авангарда.

Анализируя пушкинскую поэзию, Якобсон сосредотачивается именно на трех произведениях, созданных автором в течение трех осенних пребываний в Болдино: на маленькой трагедии «Каменный

1 Roman Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově, Slovo a slovesnost* 3, 1937, 2–24. Detto: *The Statue in Puškin's Poetic Mythology*. In: *Puškin and His Sculptural Myth*. Translated and Edited by John Burbank, Mouton, The Hague-Paris 1975, 1–44.

2 Георг В. Ф. Гегель, *Эстетика*, т. 3, Искусство, Москва 1971, 112.

гость» (1830), поэме «Медный всадник» (1833) и «Сказке о золотом петушке» (1834). Три произведения, три жанра, три сюжета, но одновременно три варианта той же темы уничтожающей силы скульптуры, постигшей того, кто ее принудил действовать. Своеобразный подход Пушкина к донжуанской теме достаточно известен. Вместо мольеровского наказания развратника Пушкин изображает трагический подвиг истинного поэта любви, который готов ради нее пожертвовать собственной жизнью. Его пьеса полна южного темперамента, музыки и аромата благоухающей ночи. Совсем другой образ создает Александр Блок в своем знаменитом стихотворении «Шаги командора» (1912). Коренное изменение тона — Блок переносит действие из летнего Мадрида в зимний Петербург — несет с собой целый ряд трансформаций. Вместо вечера изображается утро перед рассветом, вместо любовного свидания — сцена прощания с покойником. Командора, приезжающего в черном автомобиле, встречает вместо Дона Жуана Донна Анна на смертном одре. Единственное совпадение — блоковский и пушкинский Дон Жуан полностью отождествляются с авторским «я». Меняются также звуковые эффекты — вместо гитары и любовной песни упоминается пение петуха, роковой бой часов и звук типичного инструмента стиля модерн — рожка:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!

Выходи на битву, старый рок!

И в снежной мгле поет рожок ...³

Блоковский Дон Жуан, осознающий свою вину — измену — наказан больше всех предыдущих — не своей смертью — а смертью своей возлюбленной. Именно этот поовский вариант придает стихотворению своеобразное напряжение. Использованием такого технического атрибута, каким является «Черный, тихий, как сова, мотор», Блок близок поэтике Аполлинера.

Пушкинскому «Медному всаднику» и одновременно также гротескной «Сказке о золотом петушке» близка небольшая поэма В. Хлебникова «Памятник».⁴ Ее героем является скульптура Александра Ш. Громоздкий всадник на приземистом коне был создан замечательным скульптором рубежа веков Павлом Трубецким

3 Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. 1, Гос. изд. худ. лит., Москва 1955, 369.

4 Поэма «Памятник» была написана в 1909/10 гг., напечатана была впервые в известном футуристическом сборнике «Пощенина общественному вкусу», М. 1912 г. Полностью без цензурных пропусков печаталась в Собрании сочинений В. В. Хлебникова, т. 1, Slavische Propyläen, Band 37, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, 85–88., Примечания, 306.

в 1909 г. — по всей вероятности незадолго до того, как Хлебников стал писать свою поэму. Весь облик этой неуклюжей скульптуры, полностью соответствующей ограниченности этого наиболее неудачного русского монарха, резко отличается от обычных скульптур представителей высшей знати. Народ уже до революции смеялся над этой статуей, столь точно изображающей тупую силу. Все это были предпосылки для использования данной символики именно в сатирическом плане. Хлебников употребляет архетипический мотив явления призрака в пустынном месте — в данном случае на одном из отдаленных островов в Японском море, где происходит битва между русскими и японцами. (Память о несчастной русско-японской войне 1904–1905 была тогда очень жива.) В самый опасный момент в сражении принимает участие памятник и спасает русских. Тем не менее, после возвращения домой он наказывается за отсутствие на своем посту. Его вызывают в полицейский участок, лишают надписи и вновь отправляют на площадь: «И пленному на площади вновь тесно и узко». ⁵ Поэма насыщена политически актуальными и историческими намеками. Для древней Руси было характерно не только восприятие скульптуры как нечистой силы, а также наказание вещей — вспомним напр. средневековое сечение звонов кнутом. Тема полиции была в начале века популярным предметом сатиры. Таковы стихи Саши Черного «До реакции», до сих пор сохранившие свою актуальность:

Дух свободы ... К перестройке
 Вся страна стремится.
 Полицейский в грязной Мойке
 Хочет утопиться.

Не топись, охранный воин, —
 Воля улыбнется!
 Полицейский! Будь покоен —
 Старый гнет вернется ...⁶

В поэме «Памятник» В. Хлебникова используются в своеобразной трансформации оба пушкинских начала — таинственного ездока, кого-то преследующего, как и в «Медном всаднике», и мотива бурлескной антистатуи, какой является «золотой петушок», полностью соответствующий сатирическому характеру пушкинской сказки.

5 Велемир Хлебников, Собрание сочинений, т. 1, В. 37, 88.

6 Русская эпиграмма, Советский писатель, Ленинград 1988, 497.

В творчестве Пушкина как представителя т. н. «старших» русских романтиков, ⁷корнями своего творчества еще связанного с классицизмом, используется символ статуи также в гегелевском идеальном плане, характерном для античной культуры и для классицизма. Именно такие скульптуры окружали Пушкина в замечательном парке Екатерининского дворца в Царском Селе, где фактически формируется его эстетическое чутье. Не удивительно, что именно к этому восприятию скульптуры он обращается в своем элегическом дистихе, посвященном «Царскосельской статуе» (Болдино, 1830), воздвигнутой над источником питьевой воды. Поэтому заимствованный размер, которого не встретить уже у «младших» романтиков, полностью соответствует классицистической скульптуре, изображающей сельскую девушку из басни Лафонтена «Девушка и кувшин» в виде античной Гесперии. Вторым примером может служить пушкинская ода «Памятник» (1836), тот гордый протест против не понимающей его черни. Сложную эволюцию данного использования статуи в литературе от античных времен до Пушкина начертил покойный академик М. П. Алексеев в монографии «Я памятник себе воздвиг».⁸ А именно пафос пушкинского «Памятника» раздражал футуристов. Свидетельствует об этом пародия А. Крученых «Памятник», напечатанная в сборнике «Слово как таковое».⁹ Для Марины Цветаевой эта классицистическая линия пушкинского творчества сливается еще с другим памятником, воздвигнутым в честь поэта — с известной московской скульптурой Александра Опекушина (1880), представляющей для москвичей тот же самый символ свободного творчества, как памятник Махе для пражан. Чернь чугуна, из которого скульптура Пушкина отлита, становится для девочки Цветаевой символом негритянского происхождения Пушкина. Детская встреча с сыном Пушкина воплотилась в ее тогдашнем понимании мира в живой Памятник-Пушкина, который к ним пришел домой. «Так у меня, до Пушкина, до Дон-Жуана, был свой Командор», — резюмирует поэтесса спустя много лет.¹⁰

Цветаева, таким образом, создает наглядный образец процесса метафоризации, характерного для авангарда. В модернизме, а

7 Karel Krejčl, Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu, *Slavia* 46, 1977, 4, 364–376.

8 М. П. Алексеев, «Я памятник себе воздвиг», Академия, Ленинград, 1967. Рец.: Danuše Kšicová, *Slavia*, 40, 1971, 297–300.

9 Сборник был напечатан без места издания и даты. Ср. Danuše Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu*, UJEP, Vrnо 1983, 156.

10 Марина Цветаева, *Мой Пушкин* /Париж, 1937/. В сб.: *Проза, Современник*, Москва, 1989, 26.

именно в символизме, представленном в нашем тексте стихотворением А. Блока «Шаги командора», поэтика основана совершенно на другом принципе. Символ погружается сам в себя как в многогранное зеркало. Блок это выражает в замечательном двустишии:

«Чи черты жестокие застыли,
В зеркалах отражены?»¹¹

В авангарде символ начинает жить своей самостоятельной жизнью. Неуклюжий памятник Александру III совершает героический подвиг во имя своего Отечества, за что и наказывается в полицейском участке — по общепризнанному правилу, что каждое хорошее поведение должно быть непременно наказано. Сын Пушкина меняется в воображении четырехлетнего ребенка в оживший памятник Пушкину, который способен посещать знакомых. Это явная метафоризация гоголевской синекдохи, столь блестяще использованной в его рассказе «Нос». Недаром «Нос» послужил основой для либретто одноименной оперы (1927–28) такого замечательного представителя музыкального авангарда, каким был Дмитрий Шостакович. Таким образом лишний раз подтверждается яacobсоновская характеристика взаимоотношения между скульптурой как предметом художественного вдохновения и литературным произведением, с ней тематически связанным. Роман Яacobсон говорит в цитированной статье об образе образа или о знаке знака, т. е. о специфическом инварианте, который начинает жить своей собственной самостоятельной жизнью.

Не удивительно, что Кристина Поморская усматривает главный пафос яacobсоновских работ в его страсти находить в вариантах именно инварианты. Она подчеркивает, что все эти поиски основаны на гераклейтовском убеждении в том, что способность создавать варианты является универсальным инвариантом.¹²

Однако статья Яacobсона «Скульптура в пушкинской символике» представляет собой важный вклад также в разработку старой проблемы эстетики — в решение взаимоотношения отдельных видов искусства. В отличие от своих предшественников — Лессинга, Гегеля, Шеллинга, Шопенгауэра, Ницше и других, затрагивающих данную тему с философско-эстетической точки зрения, Яacobсона притягивает тема биографическо-мифическая, что и объясняет 14-ая глава яacobсоновских «Диалогов», запечатлевшая генеалогию импульсов, формирующих эстетическое чутье Яacobсона

11 Александр Блок, Шаги командора. Сочинения в 2 т., т. 1, 1955, 369.

12 Roman Jakobson, *Dialogy*. Roman Jakobson Foundation, Praha, 1993, 133.

с первых встреч с русскими футуристами, через его дружбу с Иосифом Шимой, с одной стороны, и глубокого изучения поэтики русской и чешской лирики вплоть до чешских переводов Пушкина, открывших ему до сих пор не зримые черты пушкинского стиля,¹³ с другой стороны.

Особенно важное значение имеет якобсоновское изучение скульптуры во взаимосвязи с мифом об уничтожающей силе. Вариант донжуанский, в котором скульптура контура выполняет ту же самую роль, как глиняный голем из средневекового предания, имеет, по всей вероятности, свой зародыш в мифических представлениях о козле отпущения, которым часто бывали специально изготовленные скульптуры. Именно в них должна была перейти нечистая сила или злой дух, овладевший человеком во время болезней или других несчастий.¹⁴ Скульптуры, символизирующие смерть, выносились еще сравнительно недавно в Чехии в начале весны и бросались в текучую воду рек, которая всегда считалась символом жизни и очищения. Демоническое начало скульптуры актуализирует в эпоху романтизма не только Пушкин использованием западноевропейского источника в мифе о золотом петушке,¹⁵ а также Э. По, дающий своему ворону спорхнуть именно на бюст Паллас Алены, фамилия которой Паллас связана с мифом об убийстве (подруги детства богини или Гиганта Палланта). Оказывается, что даже символ охраны — палладий — связан первоначально с мифом о насильственной смерти или, по крайней мере, с шокирующим пред-

13 Там же, 101–112.

14 James George Frazer, *Zlatá ratolest. Magie, mýty, náboženství*, *Mladá fronta* 1994, 467–468.

15 Источник пушкинской «Сказки о золотом петушке» удалось установить Анне Ахматовой, нашедшей и убедительно доказавшей, что им была сказочная новелла американского писателя Вашингтона Ирвинга, опубликованная в его книге «*The Alhambra*» /Лондон, 1932/. Пушкину она была известна по французскому переводу /Париж, 1832/, сохранившемуся в его библиотеке. Ср. А. Ахматова, *Последняя сказка Пушкина. Звезда*, 1933, 1, 161–176. Ср. также Анна Ахматова, *Сочинения в двух томах*, т. 2, Худ. лит., Москва 1986, 8–42. В примечаниях цитируется и другая литература, посвященная этой теме: К. А. Бойко, *Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина*, *Временник Пушкинской комиссии* 1976, Ленинград 1979, 113–119. М. П. Алексеев, *Пушкин и повесть М. Ф. Клингера «История о Золотом Петухе»*, *Временник ПК* 1979, Наука, Ленинград 1982, 59–95. Ср. цит. изд. Ахматовой, 379. Ср. также А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 9 тт.*, т. 3, Гознак, Москва 1934, комментарии М. К. Азадовского, 396–404. Неудивительно, что Ахматова анализировала также трагедию «Каменный гость» Пушкина. Ср. цит. изд. *Сочинений*, 71–85. Андрей Коджак, *Сказка Пушкина — «Золотой петушок»*. In: *American Contribution To The 8th International Congress of Slavists, Zagreb, Ljubljana*, Vol. 2, Literature, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1978, 332–374.

ставлением о рассечении головы Зевса, сопровождавшем рождение Паллас Алены.¹⁶ Пушкинский миф о демонической скульптуре, исследуемый Якобсоном, можно включить в шестой разряд лосевской классификации мифа.¹⁷ Лосев ее называет «Субъективно-объективной структурой мифа на основе рационалистических моделей». Он считает ее основой картезианское учение об отвлеченном рассудке, которым наделялась и сама природа. Соответственно этому учению, уклонение от закона разума и природы должно было уничтожаться. В уже возникшей концепции борьбы идеи и чувственности конструировалась и мифология. В основе всех упомянутых пушкинских произведений имеется или конфликт нравственности и непреодолимой страсти, или человеческой личности и государственности. Сравнительное изучение мифической основы литературных произведений и биографической канвы их авторов дает импульс к реабилитации биографизма. Якобсон в своих «Диалогах» подтверждает,¹⁸ что он писал свою статью о Пушкине под впечатлением вести о насильственной смерти В. Маяковского. Спор Маяковского с Лениным напоминает отношения Пушкина и Николая I-ого. К. Поморска в заключительном слове к упомянутой главе «Диалогов» резюмирует: в биографии авторов жизненные детали трансформируются в символы. Таким образом теряется граница между поэтическим мифом и будничной жизнью. А именно на этом постоянном переплетении мифа и реальности основываются модернизм и особенно авангард, закономерности развития которых Якобсон сумел постичь во многих своих трудах.

THE POETICS OF RUSSIAN MODERNISM AND THE EARLY AVANT-GARDE

Inspiration from the work of Roman Jakobson/

The work of Roman Jakobson does not lack inspiration for present-day study of Russian modernism and the avant-garde. Of particular interest from the point of view of interdisciplinary research is his study of statues in Puškin's symbolism. The statue motif, following the antique-classicist tradition, has in Puškin's work two fundamental forms: the heroic and the

16 Vojtěch Zamarovský, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Mladá fronta, Praha 1965, 72–74, 306.

17 А. Ф. Лосев, *Знак, символ, миф. Труды по языкознанию*. Изд. Московского университета, Москва 1982, 447–448.

18 С. Jakobson, *Dialogy*, кап. 14, *Životopis básníka, poezie, mýtus*, 101–112.

19. Там же, 112.

mythic one. Roman Jakobson mainly focuses on the «myth of destructive power», that is to say the dynamic form of the statue which is later further developed in Russian literature. The Puškin myth itself acquires various forms, too. In the period of modernism and the early avant-garde both myths pass through a specific transformation. The variations of its development are markedly apparent in both the work of leading Russian symbolists — Alexander Blok and Andrej Belyj — and the work of Russian akmeists and futurists. While A. Blok achieves the dynamics of his verses about the Commendatore by a change of place, Velemir Chlebnikov, true to the spirit of his poetics of the grotesque, chooses an unheroic hero and puts his statue in absurd situations to reach the satiric effect. Modernists and the avant-garde find inspiration in the dynamic form of the statue as connected with the romantic line of Puškin's work, but they reject his classicistic heroic form in their programme (comp. Marina Cvetajeva, A. Kručonych).

The avant-garde follows the model of Gogol's grotesque and allows the symbol of statue to start living its own independent life.

The biographical and mythical theme analyzed in Jakobson's study is compared with his essays from his Dialogues and with Losev's classification of myth. The poetics of modernism and especially of the avant-garde is built up on continuous confrontation of myth and reality.