

ПОЭЗИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА В ПРИЗМЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ

ЗДЕНЕК МАТГАУЗЕР (ПРАГА)

Намереваясь рассмотреть, каким образом за последнее доперестроечное десятилетие русское литературоведение избавлялось от известных предрассудков эпохи (обновлению препятствовало забвение некогда широко известной русской формальной школы и феноменологической философии, продуктивной в период развития футуристического авангардизма), обратимся к двум работам о творчестве Владимира Маяковского. Обе изданы в том же самом 1984 году, в том же самом городе, обе рассматривают преимущественно ранний период Маяковского: первая принадлежит к числу качественных исследований своего времени, вторая, в некоторых отношениях преодолевая средний знаменатель, превосходит первую. Каждое исследование мы рассмотрим в трех аспектах: а) позиция литературоведческой историографии с точки зрения той или иной нормы, продиктованной литературной критикой того времени, б) своевременный атрибут «механичности», в) «я» поэта в свете русской философии периода авангардизма и в плане литературной историографии восьмидесятых лет прошлого столетия. Третий аспект будет для нас ключевым.

Г. В. Филиппов: *Русская советская философская поэзия. Человек и природа*. Ленинград 1984.

а) Г. Филиппов, к примеру, уже в свое время прекрасно понимал, что идея стихотворения не обязательно должна быть высказана, ей вполне подходит имплицитное содержание интенции. Исследователь в состоянии раскрыть и другой возможный ход, характерный для высоко рационального, однако в манере изложения неспекулятивного Маяковского, а именно – «делаемое дело» (Филиппов 1984, 103). Будучи наделен художественным чутьем, Филиппов знает, что аэропланы в стихотворениях Маяковского и иных футуристов нельзя воспринимать прямолинейно – как проявление тенденции наполнить книгу стихотворений механизмами, устройствами нового времени (данный взгляд сохранился вплоть до наших дней). Аэроплан – это просто-на-

просто *притча*, метафора сожаления над тем, насколько незначительно современная поэзия продвинулась по сравнению со старой (там же, 109). Филиппов прекрасно понимает и то, что поэзия природная, т.е. прешествующая футуристам, и поэзия урбанистическая, т.е. собственно футуристическая, друг с другом не расходятся. Скорее речь идет об известной ситуации *места*: то же самое место, которое в первом типе поэзии занимала природа, в другой поэзии занял город. Последний никак недруг природы, но просто ее заменяет. В конечном итоге перед нами предстает больше аналогий обоих видов лирики, чем может казаться на первый взгляд.

б) Удачное наблюдение у Филиппова иногда чередуется с менее удачным. Автор не изжил навыков догматической критики – более смелые места стихотворений клеймит термином „механичность“. Например, применительно к раннему стихотворению Маяковского «Улица» исследователь пишет о «внешней механизированной стандартности» (Филиппов 1984, 111). Текст, как известно, начинается со строк: *У – лица. / Лица / у / догов / голов / рез- / че. / Че- / рез* и т.д. Филиппов находит здесь автоматичность уже в том, что «слова разрубаются на куски и перетасовываются как в карточной игре» (там же). Если в случае с аэропланом Филиппов был самостоятелен в своих суждениях, то в последнем случае оказывается под воздействием образа мысли данной эпохи, согласно которой автомобиль, т.е. механизм, в поэзии является показателем «механичности» того или иного сегмента стиха. Недооцененным остается способ достижения эвфонии в данном стихотворении. Демонтаж слов моделирует вращение колес у автомобиля, и именно здесь мы вправе рассмотреть проблеск стихотворения: поэт задает языку определенный ритм и прием. Ритм обуславливается вращением колес, а приемом предстает зеркально обороченный повтор слогов. Поэт словно на мгновение дал простор языку, чтобы тот сам показал свои возможности: если для перетасовки слогов найдутся нужные слова, то тогда только в силах языка выявить, что он до сих пор скрывал в нормальном порядке следования слогов. (Филиппов находит у Маяковского и «положительные перекрытия» дешевого автоматизма, а именно – в физиологии, входящей выражение в строках: *Лысый фонарь / сладостно снимает / с улицы черный чулок*. Мы все-таки сомневаемся, что такая «животная» поэтика была ожидаемым триумфом.)

в) Не совсем ясные мысли исследования проявляются и в том, что названия некоторых произведений, например, «Я» (1913) или «Владимир Маяковский» (1914), автор воспринимает в плоскости дослов-

ной эмпиричности. Филиппов полагает, что «творческий принцип В. Хлебникова – „наибольшее отклонение струны мысли от жизненной оси творящего и бегство от себя“ – навсегда останется ему (Маяковскому – З. М.) чуждым» (там же, 106). Автор пренебрег тем, что эмпирия поэтического «я», т.е. использование своего собственного имени, профессии (поэт), имен родственников, любовницы и даже собаки, является ловушкой для наивного и одновременно испытанием для искушенного читателя, знакомого с поэтической иронией и стремящегося сквозь эмпирическую завесу проникнуть к пониманию действительного субъекта.

Сравнивая поэму Горького «Человек» (1894) и одноименную поэму Маяковского (1916-17), Филиппов пишет: «Хотя поэма Горького имела автобиографическую подоснову (она подкреплена цитатой из переписки Горького и М. Андреевой: «Вот Вам моя песня! В ней за громкими и грубыми словами скрыта великая мечта моей души» – З. М.), в тексте ее автор и герой были разъединены. <...> А Маяковский делал героем именно себя и строил поэму как слово житие (по главам «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Вознесение Маяковского» и т.д.)» (там же, 114).

Отбросив предрассудки, господствующие еще в восьмидесятых годах 20-ого столетия, мы видим иное! С одной стороны в поэтической иронизации, свойственной Маяковскому, в умещении «живого» автора вступать в мифические тексты только наивный читатель может искать «строение поэмы как своего жития». С другой стороны, в атрибутах эпической поэмы Горького, в ее пафосе, риторике, спекулятивной аллегоричности («Мысль», «Три птицы»: Уныние, Отчаяние, Тоска и т.п., там же) – одновременно со страстным напором мы (сохраняя сдержанность в отношении физического присутствия автора в тексте) – все же ощущаем осознанное программное самовыражение, что не свидетельствует о «разъединении автора и героя». В то время как авангардизму поэтическая риторика не был свойственна, у Горького она прямо отсылает к наличию реально-биографического автора.

Если мы в связи с той позицией, которую в художественном тексте занимает эмпирическое «я», противопоставляем ему «чистое я» Гуссерля, то перед нами сейчас же встает потребность доказать применительность данной концепции в художественном тексте. Главная сложность при этом заключается в вопросе множественности, разнородности потока переживаний, протекающего в рамках чистого я. Обозревая русскую философскую мысль эпохи, к которой восходят

рассматриваемые Филипповым художественные тексты, т.е. произведения 1913–1914 гг., целесообразно вспомнить сочинение «Сознание и его собственник», изданное в 1916 г., вышедшее из-под пера выдающегося русского философа Г. Г. Шпета. Будучи сторонником феноменологии, Шпет, автор первой заграничной монографии о Гуссерле («Явление и смысл», 1914), как философ проявил не малую долю самостоятельности, а потому проявлял и известную долю критичности по отношению к Гуссерлю. Согласие с концепцией «я» у Гуссерля и ее критическое довосприятие характерны и для упомянутой публикации 1916 г., вошедшей позднее в «Философские этюды» (Шпет, 1994, 20-116). Текст необычайно сложен, перемежеван согласием и несогласием с отдельными положениями Гуссерля. Из него мы выбираем лишь отрывок об упомянутой центральной проблеме разности, множественности (данная проблема не настолько насущна, когда речь заходит о «чистом сознании» в контексте эпистемологии, но актуальна при рассмотрении этой же темы в эстетике): «Вернемся теперь к вышеупомянутой оговорке Гуссерля, что Я есть субъект переживания типа cogito. <...> Гуссерль, конечно, прав, что Я само по себе не может быть описано и не может быть объектом исследования, раз оно есть единство сознания и больше ничего, – исследованию подвергается само сознание. Но <...> оно должно быть разумно мотивированно. И Гуссерль сам признает, что его „чистое Я“ должно быть для всякого потока переживания принципиально различным» (там же, 92-94). Примечательно, насколько далеко – при всем своем тяготении к конкретности, к единичности – была русская философская мысль начала XX века по отношению к эмпиризму в проблеме субъекта и насколько параллельно с данным философским способом мышления развивалось и поэтическое «Я» Маяковского.

В. Н. Альфонсов: *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Ленинград 1984.

а) О самолетах в поэзии Маяковского рассуждает и Альфонсов. Если Филиппов превзошел свое время, усмотрев в аэроплане не механизм, а притчу, то Альфонсов заходит еще дальше: исследователь указывает, что в самолете, преодолевающем, опережающем время, поэт усматривал обратное движение во времени, а, значит – свидетельство бессмертности человека (17). Так же как и Филиппов, Альфонсов при характеристике поэта оперирует формулировкой *делаемое дело*, однако оно, в его понимании, не только практика, замещающая, восполняющая очевидную «философичность», но и типологический универсум, вмещающий в себе подобие лирического

субъекта у Маяковского с персонажами Достоевского («нести в себе весь мир»), а одновременно, как и у Достоевского, приземленность, плотность, природность героев (19-20). Все то, чем Альфонсов аргументирует, так или иначе связано с успешным преодолением всех «эмпирических» ловушек поэта, о которых была речь, когда мы говорили о книге Филиппова. Альфонсов, например, останавливается на той же самой части поэмы «Человеку», но – в противоположность Филиппову – не допускает биографическую аутентичность «Рождества Маяковского». Скорее наоборот – автор сосредотачивает внимание на неспекулятивном, а спонтанном обобщении «Я» (вместо обобщения, связанного с приемами дискурсивной логики, правомерно говорить об одночленной гуссерлевской *идеации*).

б) Подозрение и обвинение футуризма в механичности исчезает у Альфонсова уже потому, что автор в равной мере ценит и поэзию раннего Маяковского и творчество Александра Блока, видит даже взаимосвязь между ними. Выявление точек соприкосновения между поэзией футуриста Маяковского и творчеством символиста Блока, принадлежит, пожалуй, к самым замечательным, сильным частям исследования: «Поэзия романтических обобщений – не только Маяковский, но и символисты – представлялась более современной: в ней был космический размах и любовь к дальнему человеку, который еще должен прийти» (11). Альфонсов приводит слова Блока о футуризме, который «отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие прозорливые и очень умные люди не догадывались. <...> А что если так: Пушкина начали любить <...> вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... футуристы. Брань во имя нового вовсе не брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным» (15).

В настоящее время в нашем распоряжении уже имеются плоды по своей важности исключительного культурного – научного и художественного – начинания Дануши Кшицовой. Она – автор трехтомника *Dramatika ruského symbolismu*, для которого она перевела и в соавторстве с Павлом Клейном написала обстоятельные комментарии к творчеству русских символистов (Мережковский, Блок, Балмонт, Брюсов). Благодаря данному труду, более определенные, ясные очертания получил для нас целый период развития русской литературы, многое нам представляется еще более очевидным чем раньше. Например, во введении к третьему тому (A. Blok: *Bufo náda – Neznámá*, Valerij Brjusev: *Tajemný host*), переведенному Д. Кшицовой, мы читаем: «Три драматических текста, которые мы выбрали для дан-

ного третьего тома, связывает не эротика, а, скорее, желание любить и быть любимым, однако во всех трех случаях данное желание так и осталось не исполнено». Можно было бы добавить, что в искусстве неосуществленное желание, мечта-стремление предстает отблеском не только жизненной эмпирии, но в равной мере и своеобразным символом характера художественного текста. Текст, будучи жестом, обращенным к желанному предмету, с одной стороны, постоянно превышает, трансцендирует сам себя, с другой стороны, предмет, к которому обращен жест, лишен модуса реальности: согласно Гуго Фридриху, трансценденция, о которой идет речь в искусстве, – пустая трансценденция; согласно цитирующему французского поэта Якобсону в поэзии есть цветы, которых нет ни в одном букете!

Таким образом, мотив неосуществленного желания-мечты – основа основ художественного творчества вообще и вполне закономерное явление в творчестве символистов. Для осознания часто удивительного взаимопонимания Блока и Маяковского (при всей несомненной разнице между ними и неприятии футуризма как такового со стороны Блока) важно и то, что поэмы Маяковского «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек» (первая возникла спустя приблизительно десятилетие после произведений Блока) повествуют о несбывшихся желаниях. Несмотря на то, что социальный фон в данном случае был совсем иным, по сравнению с Блоком – более напряженным, нельзя забывать того, что несущей осью произведений Маяковского является никто иной, как поэт, центральная фигура романтически ориентированной словесности.

в) В связи с монографией Альфонсова можно сосредоточить внимание на вопросе поэтического Я. Исследователь не упоминает конструкта «трансцендентального Я» Гуссерля, однако интуитивно вокруг него вращается. Автор данной статьи уже пол столетия не устает в духу повторять стихотворение Л. Мартынова «Я Вас Люблю» из сборника «День поэзии» (тогда, в 1956 г., разоблачались преступления Сталина, и все было полно надежды). Стихотворение заканчивается строчкой, которая сжато являет смысл трансцендентального Я, Я за все и вся отвечающее, ручающееся: «Весь мир творю я заново!» Недавно, при повторном чтении Альфонсова, эти слова вновь восстали в пассаже о «я» Маяковского: «Он как бы творит мир заново» (54).

Если мы обратимся к русской философии, сопутствующей по времени как уходящий символизм, так и зарождающийся авангардизм, то станем свидетелями неустанного стремления сохранить интенцио-

нальный статус художественного текста (это, между прочим, подготовило почву и для возникновения русской формальной школы). Одновременно заметим усилие, направленное на то, чтобы склонность к «нереалистической» философии не обернулась односторонней генерализацией и абстракцией. Везде мы наблюдаем тогдашний страстный порыв к «конкретной феноменологии», которая, кроме всего прочего, сохраняет существование единичного, неповторимого «я», хотя оно и выходит за рамки привычной тематизации. П. Флоренский: «Личность... трансцендентальна *всякому* понятию» (Флоренский 1914, 80). Г. Шпет в сочинении 1916 г, где *общное* отличается от *обобщенного*: «само я, имрек, есть „носитель“ не только своего „личного“ сознания, но и *общного* (где он – за *свою общину*, Шпет 1994, 115). М. Бахтин в сборнике своих работ двадцатых лет: «И я – есмь – во всей эмоционально-волевой, поступной полноте этого утверждения – и действительно есмь – в целом и обязуюсь сказать это слово, и я причастен бытию единственным и неповторимым образом, я занимаю в единственном бытии единственное, неповторимое, незаместимое и непроницаемое для другого место» (Бахтин 1994, 41). (Подробнее об индивидуациях того периода см.: В. Зинченко 2000, 187-199.)

В «Эстетических этюдах» Шпета для нас особенно примечательны два выше упомянутых усилия – стремление не нарушить интенциональный модус художественного текста и установка на конкретное, которое нас оберегает перед голословными обобщениями. Русский философ по поводу „трансцендентального я“ Гуссерля сначала высказывается с известной долей иронии: «Есть настоящее, подлинное, трансцендентальное я, – снимите с имрека его „личину“, и получится некий субъект, никак не отличимый от соседней справа и слева, а так как в высших сферах, кроме того, нет ни „права“, ни „лева“, то это и есть один „всеобщий субъект“» (Шпет 1994, 54). Теперь может показаться, что в глазах русского философа „трансцендентальное я“ обречено, однако это не так.

Мы уже цитировали отрывок, в котором место *обобщенного* занимает *общное*, добавим только, что исследование Шпета завершается словами, пробуждающими миссию неповторимого обособления: «На почве разума и уразумения такое „личное“ уже и не будет „мое“, ибо „одержимый“ уже не я, не имрек, а „Палата No N...“ Во всяком случае, все это – проблемы прежде всего принципиального анализа самого чистого сознания в его сущности» (там же, 116). Необходимо искать «я», «я чистое», но оно, отмечает русский философ, должно вы-

ступать в своей конкретной изменчивости, переходности (вспомним, что о том же мы говорили применительно к сочинению Филиппова).

Неслучайно, что после рассуждений о пагубности примитивного отождествления разных видов искусства, т. е. лишения каждого вида его индивидуальной неповторимости, тот же Шпет на следующей странице провозглашает: «Мастер, артист, художник, поэт – дробят. Их пути от единичности к единственности. Долой синтезы, объединения, единства» (Шпет 1922, 20).

В русской философии тех лет на сцену, одинаково как и в поэзии авангардизма, приходили следующие составляющие:

- а) очевидное, но в то же время необъяснимое я;
- б) предметность этого я: она трудно улавливаема до тех пор, пока мы не осознаем того, что это предметность говорящая;
- в) «отсутствии» автора, хотя его имя одновременно присутствует, а именно – как собственное имя говорящей предметности;

Все три звена сумел посредством своей интуиции соединить поэт, давший своей трагедии название «Владимир Маяковский», и еще другой, хорошо ориентирующийся в феноменологической философии поэт – Борис Пастернак (Хан 2005, 57 – 78). В своей «Охранной грамоте» Пастернак указал, что все три области тесно переплетены: заглавие трагедии скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинения, а фамилией содержания.

Очертания всех усилий того времени, о которых здесь была речь, как мы могли убедиться, проступили и в работах двух русских литературоведов: Филиппова и Альфонсова. Хотя оба говорили языком ощущений и впечатлений, обоим, особенно Альфонсову, удалось занять неожиданно критический подход к, по словам Альфонсова, «реально-психологическим», «сюжетно-психологическим» интерпретациям, которых и у нас в свое время было также предостаточно. Однако, когда исследователю приходится формулировать свой подход, который он склонен защищать, к удивлению именно он приводит опять «проблематику философско-психологическую» (Альфонсов 1984, 18).

Оказывается, что все замечательные наблюдения, предложенные Альфонсовым, были даны его интуицией: в этом нет ничего зазорного, однако в перспективе это все же не вселяет полную надежду. Было бы целесообразно говорить о вещах не только в плоскости эмпирической психологии, но формулировать проблемы и языком иных культурных сфер, при чем культурных сфер не только современных

для нас, но и тех, которыми интерпретировались литературные события во время их появления.

Литература

- Альфонсов, В. Н.: Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Ленинград 1984.
- Бахтин, М. М.: Работы 20-х годов. Киев 1994.
- Зигченко, В. П.: Мысль и слово *Шпета*. Москва 2000.
- Kšicová, D. – Klein, P.: *Dramatika ruského symbolismu*. 1-3. Vydání, překlady studie, komentáře. FF MU Brno 2001-2004
- Филиппов, Г. В.: Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Ленинград 1984.
- Флоренский, П. А.: Столп и утверждение истины. Москва 1914.
- Хан, А.: Философия творчества и философия языка: Борис Пастернак и Густав Шпет. *Russica hungarica*. Budapest – Moskva 2005.
- Шпет, Г. Г.: Философские этюды. Москва 1994; Эстетические фрагменты 1-3. Петербург 1922-23.

Zusammenfassung

Der Beitrag geht von der allgemeinen Notwendigkeit in der Gegenwart aus, die Probleme der Poetik nicht nur mittels einer ‚Sprache der Eindrücke‘, sondern vor allem mittels einer ‚Sprache der Theorie‘ zu lösen. Diese sollte sich weniger an den erstarrten Termini der Literaturtheorie als vielmehr an den zentralen Begriffen zweier philosophischer Denkart orientieren: erstens der zeitgenössischen Philosophie, die mit der gegebenen poetologischen Reflexion einhergeht, zweitens der philosophischen Denkart aus der Welt eines in dieser Reflexion behandelten geschichtlichen Phänomens. Als Ausgangspunkt des Beitrags dient der Vergleich von zwei russischen Monographien über die Dichtung Majakovskijs (beide sind 1984 im heutigen Sankt Petersburg herausgekommen). Gezeigt wird, wie die Verfasser dieser damals eher überdurchschnittlichen Arbeiten entweder an den Dogmen der Literaturkritik scheiterten oder diese überwandten. Jedoch handelt es sich auch in den gegebenen Fällen um intuitiv erreichte Erfolge, die dank des ästhetischen Gefühls der beiden Verfasser erzielt wurden. Was hier wünschenswert gewesen wäre und erst heutzutage nachgeholt wird, ist die Herstellung der intellektuellen Atmosphäre jener Epoche (mit solchen Strömungen wie die Phänomenologie eines Špet, die Hermeneutik eines Bachtin, die Theorie der Formalen Schule eines Jakobson), in der die Majakovskijschen Gedichte entstanden.

