

СТАТЬИ

Г.В. Зыкова

О некоторых эстетических основах русской авангардной поэзии (футуризм — формализм — концептуализм)

У Тынянова в историко-литературной статье, посвященной пародии и написанной на материале XIX в., есть слова: «...читатель, конструируя литературное произведение...» («О пародии»). Это звучит поражающе современно. Существует потребность уточнить суть и причины этого поразительного и во многом проявляющегося сходства эстетики формализма с эстетикой современного авангарда: насколько оно принципиальное, могли ли эти идеи остаться тождественными самим себе за прошедшие 80 лет.

Последующая жизнь идей формалистов в культуре встраивается исследователями в академический контекст¹; между тем очевидна реальность и контекста позднейшего искусства. Сопоставление осуществимо, в частности, потому, что авангард сохраняет высокую степень рефлексированности, и можно сопоставлять не просто эстетическую концепцию с соответствующим ей художественным фактом, но и концепцию с концепцией.

Известно, что современное искусство во многом определяет-ся стремлением представить произведение искусства как незавершающийся процесс. См., например, у Франца Мона:

mitten in einem wort einen neuen satz anfangen, dessen ende nicht abzusehen und deshalb auch nicht unbedingt vorgesehen ist. trotzdem das angefangene, unterbrochene wort nicht fallenlassen sondern im geiste vollendung herbeigeführt werden könnte, auch wenn die rede noch nicht abgeschlossen ist, ja überhaupt nicht abschliessbar erscheint².

Впервые такое понимание искусства предложили, как известно, немецкие романтики. Ф. Шлегель писал: «У древних мы видим всю поэзию в ее завершенном Слове; в Новом времени мы видим Дух в его становлении». Потом это понимание надолго оказалось ненужным и возвратилось — если говорить о России — на рубеже XIX—XX вв. Сначала у потебнианцев (Овсянико-Куликовский, Горнфельд), выдвинувших понятие динамики как таковой в качестве ценности. Громче всех о новом художественном принципе как о господствующем объявляют футуристы: см. у Маяковского: «Так рисуют футуристы едущее или идущее: Непонятно, где вещь, где след, Сразу видишь вещь из прошедшего в грядущее»³. И, наконец, динамика как основополагающее по-

нятие эстетики оборачивается тотальным историзмом у формалистов. К ним отчасти близок и Бахтин с его учением о значении «неготовности», «незавершенности»; показательно совпадение основополагающих ценностей в очень различных и даже враждебных, но современных эстетических системах.

«Неготовое» было для формалистов синонимом живого искусства, т. е. современного, включенного в исторический процесс. Но «неготовость» могла быть и более конкретной. Формалисты обсуждают жанр фрагмента (Тынянов о Тютчеве). У Ходасевича Тынянов единственной удачей считает «записку почти розановскую»⁴ — «Перешагни, перескочи...». «Слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента»⁵. Современник и ценитель Маяковского, Тынянов не выдвигал фрагмент в качестве наилучшего жанра, в 1923 г. он утверждал: «Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных»⁶; но в тыняновском внимании к Тютчеву можно увидеть истоки традиции, которая привела к минимализму⁷. С искусством XX в. связано у Тынянова и пристальное внимание к пробелам как к особому приему (он называет их эквивалентами текста). Помещая теорию эквивалентов текста в контекст академической эстетики, можно видеть здесь редуccionизм, пренебрежение категорией содержания и проч.; но это соотносено в первую очередь не с историей эстетики как части философии, а с потребностями современного Тынянову искусства: говоря о эквивалентах текста, он отсылает не только к Пушкину, но и к Маяковскому («Про это»).

В современной литературе «белые места» активно обыгрываются⁸, но самый их характер отличается от того, что наблюдал Тынянов. Это уже не только составляющая текста, по объему меньшая, чем то, что дано; текст может быть подан как примечание — или эпиграф⁹ к огромному затекстовому пространству, зависит от него; произносится меньше, чем умалчивается — не в высшем смысле, но самым видимым образом. Принцип может обсуждаться в тексте как тема — у Г. Сапгира в «Двух сонетах», первый из которых состоит из одного названия, а во втором говорится:

И основное: то, что мой концепт —
Из белых звуков сотканный концерт
Поэзия же — просто комментарий¹⁰

или становится основой образа, как у В.Н. Некрасова¹¹:

*

ГОСПОДЬ БОГ

*по умолчанию

(ты вот теперь)	
(да нет)	и да и нет
а	
(надо это)	а иногда
(иногда кажется)	
(что да)	и надоедает
(иногда кажется)	это
(что нет)	
(иногда кажется)	и не да
(что нет)	
(иногда кажется)	и не нет
(что да)	
(что-то)	

(В.Н. Некрасов)

У Л. Рубинштейна — черновиковое совмещение, сосуществование разных вариантов — в «Это интересно» (1983 г.) каждый фрагмент состоит из двух высказываний, соединенных словом *или*.

В «Шварце» Андрея Сергеева читаем:

Пока шалют варшавские смутьяны*,
В Россию путь ведет через Балканы.

* Вариант: Пока речут варшавские полканы.

В радикальном конкретизме, где текст, располагаясь на пространстве листа, максимально приближается к изобразительному искусству, дело не в подмене поэзии другим искусством, а в демонстрации сути поэзии, повторами, возвратами, рифмами, всегда преодолевавшей линейный характер письма. Об этом свойстве поэзии впервые, кажется, говорил Тынянов в «Проблеме стиховой семантики». Книга была современной первым опытам русской конкретной поэзии (принадлежащим футуристу В. Каменскому¹⁵).

«Черниковость» современного искусства влияет и на науку о литературе, в том числе и на историю литературы, определяя угол зрения: можно вспомнить, скажем, книгу О. Вайнштейн о немецком романтизме, недавние исследования А.В. Архиповой черновой прозы Грибоедова¹⁶ как «младшего жанра»; или же предложенное А.И. Журавлевой представление о лермонтовском «Демоне» как принципиально незавершенном; или же уже одно название статьи М.Л. Гаспарова о Мандельштаме — «Поэтика черновика».

«Незавершенность» предполагает установку на активизацию восприятия произведения: доделывать предоставляется воспринимающему (так понимали это уже романтики, например Жуковский). Заданная в футуризме, эта установка очевидным обра-

зом проявилась в концептуализме — в искусстве акций или, например, в инсталляциях, требующих от зрителя прямого физического взаимодействия. В поэзии чтение можно сделать физически ощутимым — перебирание карточек Л. Рубинштейна очень отличается от листания книги.

Любопытно, что В. Кривулин объясняет это свойство искусства XX в. не чисто эстетическими, но иными причинами, при этом выводя его за пределы футуристической традиции: «Самиздатская продукция напоминала не книгу, а скорее ее черновик, эскиз или макет. Принцип черновика (подвальной, хтонической, необработанно-подпочвенной речи) определял и восприятие текстов. Особый тип самиздатских изданий вызвал к жизни и особый тип читателя, в задачу которого входило умение “до-страивать” любой текст, продолжать его, улавливать то, что из самого текста не вытекало с однозначной очевидностью. Читатель самиздата не был потребителем литературы — он превратился в одного из ее творцов»¹⁷.

Важнейшие категории формализма были связаны с воспринимающим — «ожидание», скажем, ритмическое, но и не только, «обманутое» и проч. Принципы конструкции — стих, например, — по Тынянову, не «даются», а «задаются».

Внимание Тынянова неизменно привлекает явление, которое он обозначает как «конкретный речевой жест»¹⁸; «не словесное выражение, а мимика и жест»¹⁹. Сейчас нередко рассуждения о несамодостаточности некоторых конкретистских текстов, нуждающихся в интонационном оформлении и существующих именно или хотя бы прежде всего в чтении вслух. Но такое не данное непосредственно в тексте, но необходимое интонационное оформление необязательно представлять себе как авторское чтение — труд поиска интонационного оформления может взять на себя и читатель. Отсутствие знаков препинания в авангардистской поэзии часто имеет, видимо, именно этот смысл, заставляя читателя самому искать нужную интонацию (если, конечно, она не задана уже пробелами, строчками).

Футуризм, а затем концептуализм предлагают тип отношений автора и воспринимающего, прямо противоположный тому, что предлагалось до них.

Для Потебни и символистов творчество и его восприятие — резко разведенные во времени и очень разные вещи. Интеллектуалистская теория Потебни толковала искусство как познание, и, разрешив проблему, художник становится безразличен к собственному созданию. В «Художнике» Блока («В жаркое лето и в зиму метельную...») говорится как раз об этой мучительной скуке поэта, после того как он создал что-то, т. е. «поймал, закрепил и убил». Слушатели — «Любите вы под окном постоять» — поэта раздражают. Гений и толпа традиционно противопоставлены.

Восприятие искусства для Потебни и символистов имеет право на беспредельную ассоциативность и произвол; толковать текст, особенно «вечных спутников», удаленных от нас во времени, можно как угодно (постструктурализм, постмодерн на новом витке вернулись к этому). Для формалистов границы интерпретации определены исторически, обусловлены общей современностью писателя и читателя. (Мережковский с его вольными интерпретациями XIX в. бесил Тынянова.)

Следствие тотального историзма — представление о почти одинаковой компетентности писателя и читателя, обеспеченной общей эпохой. «Разделение литературы на читателя и писателя вообще невозможно, потому что ни писатель, ни читатель не являются в своей основе чем-то различным. Писатель тоже является читателем, а читатель, конструируя литературное произведение, продельывает вслед за писателем ту же работу». Отсюда пафос странного демократизма, не вяжущегося с тем, что реальная аудитория экспериментаторов, к сожалению, элитарна: традиционалистское искусство всегда кажется доступнее. Но здесь элитарность невольная.

У футуристов был заново поставлен вопрос о качестве.

Сначала — экстремистски, но вполне последовательно: если произведение понимается как момент процесса, оно действует в нужное время и нужный момент — и только; отсюда выражение «актуальное искусство». У футуристов был лозунг: «Прочти и порви» (здесь есть еще и провоцирование читателя на определенную акцию). В современной авангардной литературе²⁰ отсюда, возможно, Пригов с его акцией многописания, графоманией как акцией.

Настойчивое и полемическое употребление Тыняновым выражения «“плохо” написано» — применительно именно к тому, что в современной литературе он считал удачным, указывало на изменение постановки вопроса. Качество, понятое как красота, сменилось качеством, понятым как функциональность.

И было еще одно естественно связанное с «незавершимостью» и «демократизмом» — имитация «случайного», неотобранного, или — «слабых» мест в тексте, пробелов не в виде отточий или белого листа, а в виде «предположения», слов с особым статусом, менее непреложным, чем у других. О. Брик говорил о таких особых словах у Пушкина — заведомо «пустых» эпитетах с размытой семантикой («златой», «младой» и проч.). В современной поэзии эту роль могут выполнять специфически разговорные обороты — словечки вроде «типа» — не называющие прямо, а только указывающие. Об этом эстетическом принципе — только не в стихах, а в изобразительном искусстве — писал Я.А. Сатуновский:

То есть, до чего
поразительно:
вместо приблизительной точности
точная приблизительность.

(Художник *Володя Яковлев*, 1970)

Что-то похожее было у Маяковского в «Весеннем вопросе» (1923) («Если подойти серьезно — так-то оно так» и проч.). Тынянов называл это у Хлебникова «закреплением мимолетной и необязательной смены словесных рядов»²¹.

То, что казалось Тынянову у Хлебникова намеренно «случайным», большинством воспринималось как плохое качество в самом простом смысле слова. В. Марков в 1954 г. совершенно наперекор фактам, по инерции утверждает: «У Хлебникова просто нет чувства верной ноты. Хорошее в его творчестве почти всегда уживается с плохим. Поэтому формалисты и вынуждены в своих подходах к Хлебникову ограничиться констатацией фактов, тщательно минуя оценку»²². К сожалению, демократизм авангарда отнюдь не импонирует обывателю: именно в XX в. сложилась формула порицания: «Ну и что, и я так могу».

Вопросы, как говорил Тынянов, генезиса решать не берусь. В некоторых случаях мы скорее всего имеем дело с типологическим схождением: например, отмеченное Тыняновым «протекание слова» у Ломоносова, Хлебникова аналогично одному из принципов западного конкретизма («рекомбинация языкового материала по всем возможностям, которые допускает выбранное правило»²³)²⁴. Иногда знакомство авангардистов 60—90-х гг. с определенными идеями формалистов проявляется вполне очевидным образом; например, у И. Холина:

Мои учителя
Не Брюсов,
Не Белый,
Не Блок.
Мои учителя
Тредьяковский,
Державин,
Хлебников²⁵.

Таким пониманием XVIII в. современный поэт может быть обязан только Тынянову.

Но, вообще говоря, генезис здесь и не важен. Главное, что традиция — по крайней мере в некоторых своих составляющих — сохранила эстетическую действенность на протяжении целого века. Почему?

В конце 20-х предполагали, что примерно так все и получится. На излете футуризма, в 1928 г., Тынянов, говоря не о школе, а о лице — о Хлебникове, неожиданно возвращается к вроде бы отброшенному понятию качества, проверяемого временем: «Вопрос

о величине решается столетиями»²⁶. Подобное есть и у позднего Маяковского («Разговор с фининспектором...», «Во весь голос»). Это кажется отказом от исторического взгляда — но не совсем так. Скорее речь идет об ощущении недовожденности чего-то начатого и важного: «Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как “начало”, а как “явление”»²⁷.

Примечания

- ¹ См., например, примечания Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова и М.О. Чудаковой к статьям Ю.Н. Тынянова в изд.: *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977 (в дальнейшем — ПИЛК).
- ² Worttaktik 8. Цит. по: *Мон Ф. О конкретной поэзии* // Цит. по изд.: *Мон Франц. Тексты и коллажи*. М., 1993. С. 35. Пер.: «Прямо посреди слова начать новое предложение, так что не поймешь, где располагается его конец, а потому конец вообще не обязательно предполагается, тем не менее начатое, но оборванное слово не отбрасывать, а мысленно завершить как образчик возможного завершения, пусть даже речь еще не закончена, да, похоже, и не может быть закончена вообще».
- ³ Метафорика «вещи» и «деланности», предназначенная, очевидно, демистифицировать искусство после символистов, кажется, противоречит метафорике движения, да и самому понятию движения, по крайней мере на немецком философском жаргоне, которым пользовалась русская эстетика, «eine Sache» — часто обозначение мертвенной завершенности; ср. у А.А. Потебни в «Записках по теории словесности» цитату из Гете: «старое поколение уже само есть вещь» и толкование к ней: «поэт силится не отойти для современников в прошлое, не стать “eine Sache”» (цит. по: *Потебня А.А. Эстетика и поэтика*. М., 1976. С. 316). Этим противоречием объясняется, видимо, один случай странного непонимания: несмотря на принципиальный и декларируемый историзм формализма, Н.К. Писканов объявлял его чисто синхронистическим подходом, который должен быть дополнен диахроническим (Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы) // *Искусство*. 1923. № 1).
- ⁴ Показателен интерес формалистов к Розанову (работа Шкловского о нем, совместное сотрудничество в журнале «Книжный угол»).
- ⁵ ПИЛК. С. 43.
- ⁶ Там же. С. 51.
- ⁷ Может быть, из-за тыняновской демонстрации фрагментарной поэтики Тютчева Тютчев стал для некоторых русских минималистов (И. Ахметьев) наиболее живой традицией прошлого века. Г. Сапгир вспоминал, что молодой Андрей Сергеев был похож «на Тынянова и Тютчева вместе взятых» (Самиздат века. Минск; М., 1997. С. 394).
- ⁸ См., напр., характерное недавнее издание: *Поэзия безмолвия. Антология* / Сост. А. Кудрявицкий. М., 1999.
- ⁹ См., напр., название сборника «вакуумной поэзии» Ры Никоновой: «Эпиграф к ПУСТОТЕ» (М., 1997 или «Эпиграфы» Р. Элинина).
- ¹⁰ Цит. по: *Поэзия безмолвия*.
- ¹¹ *Журавлева А., Некрасов В. Пакет*. М., 1996.
- ¹² Цит. по: *Поэзия безмолвия*.
- ¹³ Один из современных альманахов так и называется — «Черновик».
- ¹⁴ Вообще имитация академических способов публикации текста, иногда ироническая — встречается в русском авангардизме. Скажем, в «Книге Хеленту-

- кизм» петербургской группы 60-х гг. — в тексте манифеста значки купюр <...>.
- ¹⁵ *Janecek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton, 1984.*
- ¹⁶ *Архипова А.В. О прозе Грибоедова // Русская литература. 1992. № 2.*
- ¹⁷ *Кривулин В. Золотой век самиздата. М., 1999.*
- ¹⁸ *Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина».*
- ¹⁹ ПИЛК. С. 30; речь идет не о театре, а о писаном тексте.
- ²⁰ В целом скорее склонной к ахронному взгляду на вещи и в этом очень непохожей на первый авангардизм.
- ²¹ О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 587.
- ²² *Марков В. О Хлебникове // Цит. по: Марков В. О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 200.*
- ²³ *Мон Ф. О конкретной поэзии. С. 62.*
- ²⁴ Хотя, может быть, здесь все-таки в истоках и было неотрефлексированное влияние первого русского авангарда — через Р. Якобсона, например.
- ²⁵ Цит. по: *Холин И. Избранное. М., 1999.* У Г. Сапгира, писавшего о поэзии, встречается характерное тыняновское слово «далековатые».
- ²⁶ О Хлебникове. С. 584.
- ²⁷ Там же. С. 583.

Résumé

Some general principles of avant-garde art are described in the article which had been first proclaimed in the futurists' works and in the theories of formalists who were close to them (especially in Tynyanov's writings) and which retained their significance for aesthetics in the course of the whole of the 20th century, proving to be the key principles for conceptualists, for example. This is first and foremost understanding of art as an unfinishable, unending process and as interaction between the artist and the person perceiving his art.