

Турышкіна, Jelena Viktorovna

Структура творческого акта в русском литературном авангарде (1910-е - начало 1920-ых гг.)

Opera Slavica. 2001, vol. 11, iss. 1, pp. 1-9

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117356>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

СТРУКТУРА ТВОРЧЕСКОГО АКТА В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АВАНГАРДЕ (1910–е – начало 1920–х гг.)

Елена Тырышкина (Новосибирск)

Теория

Творческий акт (ТА) в авангарде был охарактеризован Г. Белой: „...творческий акт в авангардном искусстве – это предельное напряжение связей внутри художественного целого („изображение“ и „смысл“). Поэтому так сильно зависит успех созданных произведений от внутренних отношений в системе этих связей, в своем крайнем выражении доходящих до разрыва...“¹ Предлагается выяснить природу этого „предельного напряжения“.

Фаза медитации (переживания) и фаза инструментальности (воплощения переживания в материале) в авангарде предельно совмещены и максимизированы. Экстатичный взрыв вдохновения (или глубинное проникновение в „миры иные“) тут же должен отливаться в материальную форму. Взрыв трансцендентного субъективного (ТС)² требует моментального оформления, одержимость/исступление – это не „восхождение“, воспоминание о нем и тщательная работа по оттачиванию формы (мастерство)³; последовательность стадий и фаз нарушена и темп предельно ускорен. Медитативная стадия (переживание) чаще экстатична, а инструментальная – практически накладывается на нее. Объективация трансцендентного (Т) в полной мере происходит лишь „вовне“ (т.е. ментальная объективация почти совпадает с материальной) – в акте авторепрезентации творческого субъекта, требующем немедленной рецепции адресатом (испытыв шок от нарушения своих эстетических ожиданий, он может прийти к своему Т). Здесь подключение к стихии „иного“ идет

¹ *Белая, Г.*: Авангард как богоборчество. Вопросы литературы, 1992, вып. III, с. 118.

² В авангарде автор декларирует самого себя источником инноваций, продуцируя энергию вдохновения, подобно самому Творцу. Подробнее см.: *Тырышкина, Е.*: От декаданса к футуризму: логика эстетической эволюции (русская литература 1890-х-1900-х гг.). Slavia Orientalis, Kraków 1999, № 4, с. 537-547.

³ О структуре творческого акта в его „классическом“ варианте см.: *Иванов, Вяч.*: О границах искусства. Иванов, Вяч.: Родное и вселенское. М. 1994, с. 200-204.

практически напрямую, – нужно было не столько читать, сколько видеть, слышать, чувствовать автора.

Творчество – это прежде всего вхождение в поток Т, и в авангарде акцентируется именно переживание Т, а форма – подчинена этому переживанию, которое „не укладывается в слова...“⁴

Привычные понятия и слова существующего языка не могут „вместить“ эту одержимость „инобытием“: „Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновения...“⁵

Задача автора – донести до читателя/слушателя энергию Т, объективация должна совершиться мгновенно: „чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!“ Либо – идет „мучительная сверка“ Т и формы, форма „корчится“, при создании и считывании такого произведения нужно ощутить муки „подбора и подгонки“ Т в рамки формы: „чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...“⁶

Практика

Автор в порыве вдохновения – это отправная точка эстетики авангарда. Творческий импульс автора должен быть мгновенно проявлен. В связи с вышеизложенным можно говорить о трех уровнях варьирования схемы ТА (соотношение медитации и инструментальности):

1. субъект в состоянии творческой медитации, выражающий переживание средствами собственного тела (духовная практика отливаётся в формы, которые одновременно являются как эстетическими (но не художественными), так и вне-эстетическими – физиология/психика/поведение). Этот вариант является идеальным с точки зрения структуры ТА в авангарде: здесь можно говорить о „тождестве“ медитации и инструментальности: первичный уровень оформления Т – на уровне авторской телесности (мимика, жест, движение, звук–междометие). Минимальная дистанция между двумя фазами или их „наложение“ („Поэма конца“ Василиска Гнедова в молчаливо–жестовом исполнении).⁷

2. медитативное переживание оформляется в слове (форма эстетическая, художественная, которая должна нести на себе и печать авторской

⁴ Крученых, А.: Из „Взорваль“. Марков, В.: Манифесты и программы русских футуристов. München 1967, с. 61.

⁵ Крученых, А.: Декларация слова как такового. Там же, с. 63.

⁶ Крученых, А.; Хлебников, В.: Слово как таковое. Марков, В.: Манифесты и программы..., с. 53.

⁷ Шмидт, Э.: Василиск Гнедов: на краю молчания. Новое литературное обозрение, 1998, № 33, с. 266.

телесности, т.е. вне-эстетического). Здесь переход от вдохновения до его материального воплощения должен 2.1. свершиться максимально быстро, либо – 2.2. должен быть подчеркнут сам мучительный процесс „подгонки“ и „зазора“ между мистическим содержанием и – всегда ограничивающим его формой. Вариант 2.1. А. Крученых иллюстрировал примерами из В. Хлебникова, Е. Гуро, вариант 2.2. из – В. Маяковского и Д. Бурлюка, а свои собственные стихи отнес к обоим разделам.⁸ Это структурное деление, конечно условно, но практически единственным, кто был способен „легко разжать уста и петь“, (вариант 2.1.) был В. Хлебников. Он гениально балансировал на грани создания гармонии и ее разрушения.⁹ Лексические и смысловые „ляпсусы“, „перепрыгивание“ с одного предмета изображения на другой, постоянные сбои метра (тонические размеры чередуются с силлабо-тоническими) уравниваются в единстве текста как бесконечного потока авторского Т:

к А...

*И чтоб утроить вещь Ы
Я забавам бросил „кыш“!
Красивым кинул „брьсь“!
А смерти крикнул „цыц“!
А боги, что вруны для глаз,
Топпились ночью тополями,
Храмовной стражей тишины.
Вдали ночей таинственная рысь.
Вдруг ногомольно пали ниц
И руку целовали мне, крича:
„Бери, возьми нас для бича,
Плети в суровые ремни.“
Суровые, высокие жрецы
Сморкались в руку, лепеча,
Что в новой радостной неволе
Они забудут о престоле.
А я, словами силача,
Их, как трепещущих детей,
Сложил в глубь рыбака сетей.
И вновь простой, вновь угрюмой,*

⁸ Крученых, А.; Хлебников, В.: Слово как таковое... с. 53-54.

⁹ Структурный анализ стихотворения В. Хлебникова, где рассматривается поэтика деструкции и ее преодоления, см.: Тырышкина, Е. В.: Анализ авангардистского текста: В. В. Хлебников. „Русь, ты вся поцелуй на морозе!“. Филологический анализ текста. Вып. III., Барнаул 1999, с. 114-119. Переработанный вариант напечатан в: Тырышкина, Е. В.: Эстетика русского литературного авангарда (1910-е-1920-е гг.). Учебное пособие. Новосибирск 2000, с. 74-83.

*Стоял с таинственной думой.
Из этих сил сплетется бич,
И там где пир, там будет ничь.
А наверху, меж черных тучек,
Вдруг обозленно, злобно лая,
Мелькнула харя удалая;
То смерть была – проклятый цуцик.
Вязанку за плечи; побрел
Мимо столиц и мимо сел
В свои суровые владения.
И властно исчезали двое – день и я.
Да, как садовники красивейшие сливы,
Рыданий дани принесли вы.¹⁰*

Вариант 2.1. характеризуется нарушением баланса ТА – предельное сокращение дистанции между медитацией и инструментальностью, „слипание“ ментальной и материальной объективации („воспоминание“ о „восхождении“ по Вяч. Иванову отсутствует). „Восхождение“ также мыслится иначе. Это проживание в „себе–другом“.

Вариант 2.2. знаменует нарушение баланса между медитацией и инструментальностью во имя медитации. Создание формы представляет собой челночный „колебательный“ процесс между ментальной объективацией и материальной объективацией, который в принципе не может быть закончен, т. к. авангардистский мыслеобраз противится „застыванию“.

Авангардистская стратегия приводит к отказу от привычной инструментальной деятельности художника как деятельности гармонизации мыслеобраза и его воплощения („кризис мастерства“), и, в конечном итоге, к осязаемой деформации и редукции художественной формы, вплоть до полного ее разрушения:

*Слезжит рябидии труньга сно –
Коневама усмешки подтишок,
Да замолчите ж нечисти ругты –
Глазами выкрасил подол мозга,
Зверьями ястребло пьяны гага –
Сквозь солнце плещется моя нога.;*

*птичьокмонь
молокослаццьком*

¹⁰ Собрание произведений В. Хлебникова. т. 2., Л. 1930, с. 239.

уйьмано
 футурошноьсвайрено
 помазалисердызоь
 сладошнослащо
 молокосо
 2-й год после Смерти.
 В. Гнедов.

Улэ Элэ Ли Оне Кон Си Ан
 О нон Кори Ри Коасамби Моена Леж
 Сабно Оратр Тулок Коалиби Блесторе
 Тиво Орене Алиж¹¹
 К. Малевич

3. Когда речь идет о манипулировании с помощью заданных приемов языковой материей, которая в данном случае выступает аналогом/ субститутом материи в ее хаотически-энергетическом состоянии, то логика в данном случае другая: стадия инструментальности здесь первая и единственная в творческом акте. К Т автор стремится и в этом случае, но не с помощью медитации, а с помощью механических формализованных приемов.

У И. Терентьева, кстати, в его „орудиях“, т. е. советах по овладению авангардной техникой писания стихов („красота со взломом“)¹², только часть советов нацелена на манипулятивное экспериментирование с языковой материей, – и в данном случае написание стихов ничем не должно отличаться от изготовления каких-либо затейливых предметов (не имеющих практической пользы, но изрядно удивляющих, т.е. выполняющих функцию „остранения“). Здесь еще нет выходов в практику как таковую, автор балансирует, „стоя“ на двух позициях – практической и эстетической.¹³

¹¹ Поэзия русского футуризма. СПб. 1999, с. 391; Гнедов, В.: Собрание стихотворений. Под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. Тренто 1992, с. 51; Малевич, К.: О поэзии. Малевич, К.: Собрание сочинений в 5-и тт., т. 1., М. 1995, с. 149.

¹² Терентьев, И.: Собрание сочинений. Eurasistica, Т. 7., Bologna 1988, с. 181-210.

¹³ „Когда мы занимаем практическую позицию, смысл нашей деятельности заключается в том, что своим вмешательством мы хотим каким-то образом изменить действительность, и этому результату, который предвидим, мы целиком подчиняем свою деятельность и выбор ее инструментов.“ (См.: Мужаржовский, Я.: Значение эстетики. Мужаржовский, Я.: Исследования по эстетике и теории искусства. М. 1994, с. 123.) В данном случае предвидеть результат довольно сложно, да и инструментарий – конструируется здесь же.

И. Терентьев в своей книге „17 ерундовых орудий“ перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристических произведений. Советы по использованию этих приемов как особой авангардистской техники, представляют собой набор как чисто механических приемов, так и медитативных. Не забываются и такие древние, как мир, способы создания нового – заимствование и перерабатывание чужих текстов; используется и „техника случайного“, уже „открытая“ А. Крученыхом:

*1. ЧУЖОЕ пальто украсть
и сделать из него
сердцебиение или
беспричинный смех
это вполне одинаково
За примерами ходи далеко
в брюках с чужого
плеча Зданевич
облако В штанах
маяковский
В перекинутом пальто
Душе поэт
большаков
в костюме покроя шокинг
крученых
непромокаемые штаны дружбы
Терентьев*

*II орудие
Разломить и
насытить
Это делается в решете
грохочением
толстово трясется
на мелкие грохи
до
превращения
В порох
Шорох
Или
КОНТРаит
Не теряйте здравого смысла
за примерами ходи около
везут осиновый кол
убьют живых чел*

Крученых

бонза
 набза
 занба
 зноб
 терентьев
 бес лба
 лба без
 балбес
 он же

Кобиев
 чужая фамилия
 сукин сын
 Саркисов
 еще;

IV орудие

Ходя по улицам
 носить карандаш с
 бумажкой
 По одному слову
 лазить и записывать
 А потом дома проткнуть все
 любым перпендикуляром
 Так нарезаны мои похороны
 и
 вообще все цветущие штывки
 крученых
 Нозу втыкаешь Ты
 Вмяккова внуха
 Цветут как аисты
 Бревна смехом
 терентьев;

шестое орудие

Собирать ошибки
 наборщиков
 читателей перевирающих
 по неопытности
 критиков которые
 желая передразнить
 бывают Гениально глупы
 так у меня однажды из
 дурацкого слова „обруч“

*вышел по ошибке Набор-
щика ОБУч
то есть обратное неучу
и похожее на балда
или обух очень хорошо*

*Седьмое
внутреннее
о каждом предмете заду-
мываться до полного
очищения совести
В месяц 1 или 2 раза
довольно
В каждой квартире есть
комната заменившая
старинную молельню*

*восьмое
пить вино ПОСЛЕ 11 ч. веч.
в одиночестве
если не заснешь... <....>¹⁴*

И, наконец, совершается переход от деятельности переживания и оформления ТС и поисков Т в языковой материи, к „конструированию Т“ с помощью практической деятельности в социальной области (это уже не авангард как художественное направление и школа, а его заключительная инерционная тенденция, воплотившаяся в социальной практике). Здесь мы сталкиваемся с контаминацией утопических культурных тенденций романтизма/символизма с таковыми в авангарде (осуществление Т идеала в его земном – материальном варианте средствами науки и техники). Цивилизация подменяет собой область Духа и претендует на то, чтобы материальный мир стал аналогом Т. Однако Т не может быть достигнуто с помощью рационально отрефлексированных приемов, и не может быть до конца явлено и материализовано в фиксированных формах.

„Хаотическое и случайное“ как цель и средство организации деятельности уступает место откровенно прагматической целенаправленности – подгонке внешней реальности под сконструированные утопические модели (концепция „нового“ мира и „нового“ человека): „... авангард субъективно замешан на уверенности в беспредельных возможностях переде-

¹⁴ Терентьев, И.: Указ. соч., с. 197, 198, 200, 202, 203, 204. Сохранена авторская орфография и пунктуация.

лать мир и искусство...Малевич развивал идеи о коренной переделке мира, что он мечтал не только о переделке того, что мы зовем материальной культурой, но и верил в возможность переделать самого человека, его природу...”¹⁵

В авангарде наблюдается „разлом” гармонического баланса инструментальности и медитативности классической структуры ТА, с акцентировкой либо фазы медитативности, либо фазы инструментальности, что неминуемо ведет к выходу за рамки искусства – либо в область духовной эзотерической практики, либо – в область цивилизационных практик.

¹⁵ *Белая, А.*: Указ. соч., с. 116. О концепции „нового человека“ в авангарде см.: *Бобринская, Е.*: Концепция нового человека в эстетике футуризма. Вопросы искусствознания, 1995, № 1/2, с. 476-495.