

**«НАМ СТОЯТЬ ПОЧТИ ЧТО РЯДОМ...»:
ПУШКИН КАК ПЕРСОНАЛЬНЫЙ МИФ РУССКОГО АВАНГАРДА**

Т. В. Цвигун¹, А. Н. Черняков¹

¹ Балтийский федеральный университет им. И. Канта
236016, Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14
Поступила в редакцию 20.12.2020 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2020-2-6

Анализируются стратегии культурного освоения и присвоения личности и творчества А.С. Пушкина русским авангардом. Отношение авангарда к Пушкину рассматривается как оригинальный вариант культурной апофатики, когда утверждение объекта рефлексии вырастает из его последовательного отрицания. Фактография русского авангарда свидетельствует о том, что уже на этапе возникновения данная художественная система выстраивает собственный «миф о Пушкине», в котором поэту отводится роль одновременно и объекта культурного преодоления, и своеобразной «точки отсчета» для развития нового искусства. Через отрицание авангард стремится «остранить» Пушкина, показать чуждость поэта классическим культурным моделям, а сделав Пушкина «своим», использует его символический капитал для собственного закрепления в литературном поле. Отдельно рассматривается вопрос о месте и роли «пушкинского субстрата» в поэзии и теоретических трактатах А. Крученых. Пушкин, мыслимый как объект поэтического преодоления, как полюс притяжения-отталкивания, становится для Крученых эталоном, относительно которого концептуализируется рождение новой литературы. Развивая теорию сдвига, Крученых рассматривает Пушкина как «звукового поэта»; подобная аналитическая позиция дает возможность перейти от развенчания Пушкина как «глухого певца» к авангардистской апологии Пушкина как гения, работающего со звуковой фактурой стиха на границах заумного творчества. Как показывает Крученых, сдвиг становится у Пушкина мощным семантическим генератором стиха, благодаря которому ошибка оказывается «правилом нарушения правил», семантическая девиация приобретает статус неологизма, а сам сдвиг переходит в область продуктивных поэтических техник.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, русский авангард, стратегии культурного присвоения, культурный миф, литературная преемственность.

Будетлянин — это Пушкин... в плаще нового столетия, учащий... смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина «с парохода современности» Пушкин же, но за маской нового столетия...
В. Хлебников. Запись в альбоме Л. Жевержеева. 1915 г.

Пушкин и авангард — две вещи несовместны, в отличие большинства поэтов. Поэтому Поэзия Пушкина вечная, как законы природы.
Комментарий в интернете. 2016 г.



«Невозможно не считаться с инерцией, в рамках которой само сопоставление имен Хлебникова и Пушкина способно вызвать у иного читателя если не возмущение как нечто, граничащее с кощунством, то недоумение» (Григорьев, 1983, с. 155). Рецептивная установка, описанная В.П. Григорьевым без малого 40 лет назад, в некотором смысле остается актуальной до сих пор: на фоне того, что исследования последних десятилетий в целом очистили русский авангард от большей части негативных историко-культурных коннотаций и кодифицировали его как важнейшую и неотъемлемую составляющую культурной парадигмы XX века, случаи научного обращения к теме «Пушкин и авангард» до сих пор единичны. В опубликованной в 2000 году книге «Пушкин в 1937 году» Ю. Молок очерчивает это исследовательское поле всего несколькими работами — статьями Х. Барана, В. Григорьева, Э. Слининой, З. Паперного, Т. Никольской и А. Парниса (Молок, 2000); с момента выхода книги Молока и вплоть до настоящего времени ситуация кардинально не изменилась.

Между тем вопрос об освоении и присвоении пушкинского творчества и самой фигуры А.С. Пушкина авангардной литературной парадигмой, если решать его не на уровне отдельных авангардистских поэтик (Маяковского, Хлебникова, Крученых, Хармса и др.), а в системном ключе, представляется более чем интересным и перспективным. Серьезные предпосылки для его постановки создает среди прочего сама фактография деятельности авангардистов: даже если оставить за скобками факты хрестоматийные (вроде «Юбилейного» Маяковского или «Анекдотов из жизни Пушкина» Хармса) или в достаточной мере исследованные (например, рецепцию Пушкина Хлебниковым, подробно проанализированную В.П. Григорьевым), устойчивость интереса авангардистов к Пушкину не может остаться незамеченной.

Вот лишь некоторые из подобных фактов. В 1909 году Хлебников, будучи студентом Санкт-Петербургского университета, занимался изучением Пушкина в рамках Пушкинского семинара С.А. Венгерова (Рылева, 2019). Д. Бурлюк 3 ноября 1913 года выступил в Концертном зале Тенишевского училища с публичной лекцией «Пушкин и Хлебников», имевшей высокий общественный резонанс и вызвавшей, по свидетельствам современников, нешуточный скандал сравнением Пушкина с «мозолью русской жизни» (см.: Молок, 2000; ряд статей, иллюстрирующих реакцию на лекцию Бурлюка, приведены в первом томе издания «Хлебников: pro et contra» (М.: Изд-во РХГА, 2017)). Комментируя историю создания манифеста к «Пощечине общественному вкусу», Б. Лифшиц признавался: «Я спал с Пушкиным под подушкой — да я ли один? Не продолжал ли он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее иероглифов? — и сбрасывать его, вкуче с Достоевским и Толстым, с "парохода современности" мне представлялось лицемерием» (Лифшиц, 1989, с. 403). В воспоминаниях о А. Введенском Л. Липавский пишет: «А. В. нашел в себе сходство с Пушкиным. А. В.: Пушкин тоже не имел чувства собственного достоинства и любил тереться среди людей выше его» (Липавский, 1993, с. 37); там же (с. 60) дается отсылка к словам Введенского: «Я читаю Вересаева о Пушкине». «Пушкиниана»



русского авангарда — это не только «Юбилейное» Маяковского, написанное в 1924 году в связи со 125-летием поэта, не только множество референций к Пушкину у Хлебникова или травестирующие Пушкина «анекдоты» и сценки Хармса («Анекдоты из жизни Пушкина», «Пушкин и Гоголь», «О Пушкине»), но и роман В. Каменского «Пушкин и Дантес» (1928), стилизации под Пушкина («Колокола собора чувств» и «Роса оранжевого часа») и опыты освоения онегинской строфы И. Северянина, перевод стихотворения «Пушкин» грузинского поэта Нико-ло Мицишвили, выполненный Б. Лифшицем, и мн. др.

Отношение авангарда к Пушкину — своеобразная версия культурной апофатики, когда утверждение объекта рефлексии вырастает из его последовательного отрицания. Не может не обратить на себя внимание тот факт, что само появление авангарда, его декларативно заявленные претензии на место в поле литературы не могут быть поняты в своей основе иначе как «преодоление Пушкина». Поскольку же аннигилировать роль Пушкина в культурном сознании невозможно по причинам как социокультурным, так и, очевидно, вполне субъективным (метавысказывания авангардистов вполне наглядно свидетельствуют о том, что поэтика Пушкина вовсе не была им эстетически чужда, скорее напротив), остается одно: осуществить «культурное присвоение» Пушкина, вовлечь его в те сложные семиотические механизмы «нового мифотворчества», существование которых уже настолько вошло в число *loci communi* разговоров об авангарде, что, пожалуй, даже не требует отсылки к отдельным исследованиям. Через отрицание Пушкина авангард стремится «остранить» его, показать чуждость поэта «прошлякам» — а сделав Пушкина «своим», использовать его символический капитал для собственного закрепления в литературном поле.

Знаковую роль в этом сыграл известнейший зачин коллективного манифеста к «Пощечине общественному вкусу» (1912): «Читающим наше Новое Первое Неожиданное. Только мы — лицо нашего времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно, Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности» (Русский футуризм, 1999, с. 41). Алексей Крученых вспоминал: «Я предложил: "Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина". Маяковский добавил: "С парохода современности". Кто-то: "сбросить с Парохода". Маяковский: "Сбросить — это как будто они там были, нет, надо *бросить* с парохода..."» (Крученых, 2006, с. 70–71). Комментируя семантическую разницу между *сбросить* (заметим, именно такой вариант по-прежнему тотально тиражируется массовым читательским — а нередко и исследовательским — сознанием) и *бросить*, А. К. Жолковский отмечает:

Разница, казалось бы, невелика, но она есть. В *сбросить* важен элемент удаления, наводящий на мысль не столько о реальном сбрасывании ненужного балласта — за борт, сколько о переносном — со счетов, то есть о банальном устранении конкурентов с литературного рынка. *Бросить* — грубее, потому что сосредоточивается не на удалении откуда-то, а на кидании куда-то, в данном случае в морскую пучину... Вслушаемся в аргументацию Маяковского. *Сбросить/выбросить* значило бы признать, что «они там бы-



ли», поэтому надо *бросить*. Но если их там не было, чего о них тревожиться? Достаточно их на свой «литерный» пароход не пускать. Для того же, чтобы их оттуда, где их не было, *бросить*, их надо сначала туда доставить. И тогда акция приобретает отчетливый смысл. Речь идет не просто о свержении классиков с литературного Олимпа, а об убийстве... точнее — о казни (Жолковский, 2009).

Развивая наблюдения Жолковского в контексте нашей темы, дополнительно отметим, что, во-первых, для авторов манифеста к «Пощечине...» Пушкин становится *sui generis* контекстуальным синонимом «Академии», а во-вторых, вполне симптоматично его инициальное положение в ряду тех, кому суждено быть брошенными «с Парохода современности» («Пушкина, Достоевского, Толстого и проч.» вместо предложенного Крученых «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина»). Немаловажными оказываются и различия в пространственных коннотациях, имплицированных в семантику двух глаголов: *сбросить* — обязательно *вниз* (что сохраняется и в отмеченном Жолковским переносном контекстуальном значении глагола), тогда как *бросить* в большей степени актуализирует «горизонтальные» семы 'вдаль', 'от себя' и т.п. Литературная метапозиция, декларируемая в «Пощечине...», вполне успешно коррелирует с мифологемой «Нового Первого Неожиданного», каковым хочет видеть себя авангард: это искусство «нового летоисчисления», отмеченное особым чувством нулевой темпоральности (ср. «Мирсконца» Хлебникова), инфантильного письма (одно из характерных его проявлений — совместный сборник Крученых и Зины В. «Поросята»), «нулевого высказывания» (ср. 15-ю «Поэму Конца» из цикла «Смерть искусству» В. Гнедова, семиотизирующую амбивалентность чистого листа как одновременно конца и начала речи), «перво-звука», «перво-слова», «перво-фразы». Этим объясняется исключительная важность Пушкина как индексального знака русской литературы: в оптике футуристов Пушкин предстает как абсолютное начало, рождение русской литературы (словно бы до Пушкина не существовало ничего!); следовательно, если русская литература рождается из Пушкина, то его «о-своение» и «при-своение» будет означать ее второе рождение. Авангард как будто смещает акцент в знаменитой формуле Ап. Григорьева «Пушкин — наше всё» на слово «наше», заявляя при этом: «Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последнюю» (Русский футуризм, 1999, с. 41).

Примечательно, что подобная установка авангардистов на привлечение Пушкина в поэтические соратники неожиданно для них самих обнаружила весьма высокий символический потенциал. В вышеупомянутой книге, посвященной иконографии Пушкина в юбилейный 1937-й год, Ю. Молок обращает внимание на культурные механизмы, с опорой на которые была предпринята попытка (оставшаяся, впрочем, малозамеченной) посмертной канонизации Хлебникова через референции... к памятнику Пушкину. «Попытка эта, — отмечает исследователь, — была закреплена рисунком Владимира Татлина на фронтисписе к "Неизданным произведениям" В. Хлебникова (1940)... Татлин нарисовал роман-



тического, несколько идеализированного молодого поэта, сидящего на скамейке Тверского бульвара возле памятника Пушкину. По словам Н. Берковского, "на портрете... за Велимиром Хлебниковым видна легковейная тень Пушкина, и Хлебников имел право быть напутственным этой тенью"» (Молок, 2000). Немаловажным, по мысли Ю. Молока, оказывается и тот факт, что идея подобного изображения не была просто «художественной догадкой» Татлина, а принадлежала Н. Харджиеву, непосредственной целью которого было «как-то легализовать имя поэта, который не получил истинного признания и которого еще долго будут именовать "поэтом для эстетов"» (Молок, 2000).

Из многочисленных примеров, которыми можно было бы иллюстрировать стратегии мифологизации и культурного присвоения Пушкина русским авангардом, остановимся подробнее на месте и роли «пушкинского субстрата» в поэзии и метапоэтических теориях А. Крученых. О том, что Пушкин с самого начала входил в число важнейших эстетических ориентиров Крученых (возвращаясь к комментариям Б. Лифшица, логично предположить, что отношение «дичайшего» к своему великому предшественнику вполне могло быть мотивировано «страхом влияния» в духе теории Х. Блума), свидетельствует сам акт вхождения Крученых в поле литературы — знаменитое стихотворение «Дыр бул щыл...» (1913, сб. «Помада»), сопровождаемое предисловием: «3 стихотворения / написанные на / собственном языке / от др. отличается: / слова его не имеют / определенного значения» (Крученых, 2001, с. 55. Орфография и пунктуация автора. — Т. Ц., А. Ч.). Комментируя это стихотворение в «Слове как таковом», Крученых делает важное заявление: «Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (Русский футуризм, 1999, с. 47). Несложно заметить, что диахронический литературный контекст представлен в «Слове как таковом» крайне лаконично: это неназванный Лермонтов (он присутствует в виде цитаты из «По небу полуночи...»), поставленные в один ряд «трудолюбивый медведь Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев» — и наконец, Пушкин; причем если других «писателей до нас» Крученых упоминает лишь в качестве общего фона, традиции, преодолеть которую призван футуризм, то Пушкину он отводит роль прямого объекта сравнения именно для *своей* поэзии.



В. Е. Татлин. В. Хлебников у памятника Пушкину (1939)



Какие метапоэтические концепты важны для Крученых в этой творческой переключке? Во-первых, это идея языка, не существовавшего ранее, языка некоей «нулевой точки», который создает поэт-футурист (подобно тому, как Пушкин создал канон русского литературного языка). Во-вторых, это представление о поэзии прежде всего в акустическом, звуковом ее измерении, для которого «определенное значение» выступает скорее как препятствие. И наконец, в-третьих, это обращение к Пушкину как отрефлексированной точке отсчета, «мере поэтичности», в данном случае — мере *национальной* поэтичности. Пушкин, мыслимый как объект поэтического преодоления, как полюс притяжения-отталкивания, становится для Крученых тем эталоном, относительно которого проще и очевиднее всего концептуализировать рождение нового поэтического слова, более национального, чем «вся поэзия Пушкина».

Заочный диалог с Пушкиным реактуализировался для Крученых в 1920-е годы, когда он активно проявил себя не только как поэт, но и как теоретик стиха. Присутствием Пушкина отмечен один из важнейших трактатов Крученых «Сдвигология русского стиха» (1922); далее, развивая и уточняя положения «Сдвигологии...», Крученых посвящает Пушкину отдельную книгу «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (1924). Сами по себе эти трактаты любопытны последовательно квазинаучным подходом на границах поэтической игры и серьезной аналитики, при котором Крученых надевает маску поэта-исследователя: в многочисленных отсылках к трудам Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона, О. Брика, Ю. Тынянова, Б. Кушнера и др., содержащихся в этих трактатах, наглядно проявляется игра в «академичность», в научную верифицируемость авангардной позиции. Крученых в определенном смысле помещает себя в поле научных рефлексий «пушкинистов и пушкиноведов», внешне травестируя его, а по сути выстраивая авангардный исследовательский миф о Пушкине, в распоряжение которого поэт-классик предоставляет удивительно емкий и богатый материал.

Рассуждения Крученых о сдвиге, а через него — о природе поэтического слова вообще отмечены сложным и порой трудноуловимым риторическим «скольжением смыслов», в котором особая роль отводится именно Пушкину. Крученых смотрит на Пушкина прежде всего как на «звукового поэта», и подобная аналитическая позиция дает ему возможность незаметно для читателя подменить развенчание Пушкина как средоточие звуковых ошибок, «глухого певца» новой — авангардистской — апологией Пушкина как гения, работающего со звуковой фактурой стиха на границах заумного творчества, способного сделать «сдвиг» поэтическим приемом.

Есть основания предположить, однако, что открытие Пушкина как «звукового поэта» принадлежит все же не Крученых, а его соратнику по поэтическому объединению «41°» Игорю Терентьеву, который в трактате «17 ерундовых орудий» (1919) щедро иллюстрирует примерами из «Евгения Онегина» главный теоретический тезис, в своей формулиров-



ке явно превосходящий позднейшие идеи паронимической аттракции: «Закон поэтической речи. Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл» (Терентьев, 1919, с. 4). Терентьев пишет:

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение... слова, которыми восклицаются, желая характеризовать «настроение» «Евгенина», станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский! <...> «все те же-ль вы, иные девы, сменив, не заменили вас»... А дальше поэт, слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «узрюли русской Терпсихоры»... «устремив разочарованный лорнет»... «безмолвно буду я зевать»... <...> Я не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» — может быть это «глазища»..., но произносительный пафос этого слов, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри... (Терентьев, 1919, с. 5–6. Орфография, пунктуация и шрифтовые выделения автора. — Т. Ц., А. Ч.).

Наблюдения над звукописью «Евгения Онегина» позволили Терентьеву сформулировать очень важный — и для «Орудий...», и для авангардной поэтики, и для поэтики вообще — постулат: «Поэтический словарь (внешний вид которого может быть тот же, что у практического словаря, изданного академией наук) есть работа творческая, то есть *малобудительная для глухих*. Это не ключ к пониманию поэзии: *это отмычка, потому что всякая красота есть красота со взломом*» (Терентьев, 1919, с. 6. Курсив наш. — Т. Ц., А. Ч.). Таким образом, Пушкин оказывается для поэта-заумника вовсе не предметом осмеяния — напротив, как показывает Терентьев, именно из пушкинской звуковой чуткости прорастает новая поэзия, выводящая семантику из самой звуковой фактуры.

Крученых, использующий терентьевские примеры («Узрюли русской Терпсихоры (Узрюли — глазища?!))» — Крученых, 1922, с. 5) и развивающий его основные поэтологические посылки в проекции на звуковую организацию стиховой строки, обосновывает представление о Пушкине как о «глухом поэте», находя у него «семь тысяч сдвигов»-ошибок (Крученых, 1924, с. 9). Основу подобного взгляда составляет аудиальный подход к тексту: Пушкин «Сдвигологии...» и «500 новых острот...» — это Пушкин, прочитанный не глазами, а вслух, ср.: «Читаем Пушкина, благоговейно прислушиваясь к мудрым "умолкнувшим звукам божественной речи" и слышим: **Со сна** садится в ванну **со льдом** ("Евгений Онегин"). **Сосна** садится **сольдом**. (Сольдо(и) — итальянская монета). **Как увижу** очи томны (Из Гонзаго). — что вижу я?! Страдальца глас; **она не** улыбнется ("Элегия"). **Она не** суетной работой ("Дружба"). При чтении появляются Анании» и т.д. (Крученых, 1924, с. 6–7). Терентьеву Пушкин дал богатый материал для штудий в области поэтической фонетики и семантики — Крученых он оказывается важен для обоснования понятия «сдвиг», который определяется в «Сдвигологии...» как «слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно» (Крученых, 1922, с. 5) и получает важную дополнительную мотивировку в «500 новых остротах...»: «Несовпадение метра с лексикой слова — имманентная причина сдвига в сти-



хе. Разобраться в этом явлении — значит вскрыть главную ошибку, допущенную Пушкиным в поэтической технике» и далее: «Из природы сдвига ясно, что "междусловесные перерывы" или "словоразделы" — сплошная фикция: их просто не существует. Этот миф лишний раз доказывает, что реальный смысл стиха образует не смысловое содержание, а форма» (Крученых, 1924, с. 10, 18).

Сдвиг — это преодоление графического в пользу аудиального, конфликт (в том числе осознаваемый как прием) между графикой стиха, орфографическими границами слова, с одной стороны, и скандовкой — с другой, между словоразделом и стопоразделом. Любопытно обратить внимание на то, что Крученых фактически прочитывает Пушкина на голом стопоразличении, сознательно нивелируя различимость орфографических слов, что в проекции на стиховедческие практики само по себе есть ошибка, поскольку жесткое стопоразличение не характерно для русского стиха. Такое чтение Пушкина дает множество самых экзотических результатов: *желиру, пострунам, икнул, напирах*, «Ион кустам моим приник», «Незримый хранитель могу чемудан» и т. п. От описания сдвигов окказиональных Крученых пытается перейти к классификации пушкинской «сдвиговой топики», анализируя в главе «Сдвиги Пушкина в систематизированном виде» «иканье и за-ик-анье Евгения Онегина», «ичанье Онегина», «ужи и львы из Евгения Онегина», «итаканье» и мн. др. (Крученых, 1924, с. 29—48).

Между тем именно сдвиг, как показывает Крученых, неожиданно оказывается у Пушкина мощным семантическим генератором стиха: благодаря ему в пушкинских строках появляются «слова, измененные сдвигом», «сдвинувшиеся фразы», «незаконорожденные в тексте», наконец, неологизмы: *имало, читолух, жар, златагоры, дамухи, покаище, вчераище* и т. п. (Крученых, 1924, с. 45). Происходит значимое риторическое смещение: то, что сначала предстало как ошибки «глухого певца», становится правилом, сама ошибка оказывается «правилом нарушения правил» (об этой риторической технике у Крученых см. подробнее: Цвигун, 2011), семантическая девиация приобретает статус неологизма, а сдвиг переходит в область конструктивных поэтических приемов. В поэтических практиках Пушкина Крученых находит многочисленные подтверждения тезисам из «Сдвигологии...»: «Заумный язык всегда — сдвиговой язык! <...> Сдвиг насквозь пронизывает стих... он — одна из важнейших частей стиха. Он меняет слова, строки, звучание» (Крученых, 1922, с. 35—36).

«7 тысяч сдвигов Пушкина! Это еще раз доказывает, — подводит итоги Крученых, — что так называемый "ясный, чистый, честный реализм" в искусстве (в частности, у Пушкина) — одна фикция и 2 ½ недоразумения!» (Крученых, 1924, с. 61). Обличение Пушкина как поэта «классической ясности» оборачивается его утверждением как подлинного авангардиста своего времени, неправильно прочитанного и понятого на протяжении многих десятилетий: «...Вряд ли кто из поклонников Пушкина станет защищать его звуковые недосмотры... Гораздо лучше внимательно изучить и прислушаться к **новому Пушкину**, который открывается теперь (впервые!) перед нами! А мы услышим и увидим много нового и занимательного! <...> Может быть все эти сдви-



ги — лучшее, что есть у Пушкина, и из всего, им написанного, поэты будут ценить только эти словечки, а любимые строчки и стихи будут те, где сдвиги нарушают течение обычных фраз и звуковых рядов, дают странно звучащую речь... Так заумь победила еще раз и в самом неожиданном месте! Но тогда забудем о "мудрости Пушкина"!» (Крученых, 1924, с. 25–29).

Список литературы

- Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983.
- Жолковский А. К. *Сбросить или бросить?* // Новое лит. обозрение. 2009. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/2/sbrosit-ili-brosit.html> (дата обращения: 15.01.2020).
- Крученых А. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006.
- Крученых А. Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный (трахтат обижальный и поучальный). М., 1922.
- Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001.
- Крученых А. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М., 1924.
- Липавский Л. Разговоры // Логос. 1993. №4. С. 7–75.
- Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец // Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. М., 1989. С. 309–546.
- Молок Ю. А. Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии. М., 2000. URL: <https://document.wikireading.ru/34033> (дата обращения: 15.01.2020).
- Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
- Рылева А. Игра в аду. О сравнительном изучении рисунков А. Пушкина к его незавершенному замыслу «Влюбленный бес» и К. Малевича ко второму изданию поэмы А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» (некоторые соображения к постановке проблемы) // Клаузура: Литературно-публицистический просветительский журнал. URL: <https://klauzura.ru/2019/01/igra-v-adu/> (дата обращения: 15.01.2020).
- Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919.
- Хлебников : pro et contra : в 2 т. М., 2017. Т. 1.
- Цвигун Т. В. «Искусство ошибки» в русском авангардизме // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2011. №8. С. 155–158.

Об авторах

Татьяна Валентиновна Цвигун, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

Алексей Николаевич Черняков, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: achernyakov@kantiana.ru

Для цитирования:

Цвигун Т. В., Черняков А. Н. «Нам стоять почти что рядом...»: Пушкин как персональный миф русского авангарда // Слово.ру: балтийский акцент. 2020. Т. 11, №2. С. 69–79. doi: 10.5922/2225-5346-2020-2-6.



PUSHKIN AS A PERSONAL MYTH OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE

T. V. Tsvigun¹, A. N. Chernyakov¹

¹ Immanuel Kant Baltic Federal University
14 A. Nevsky St., Kaliningrad, 236016, Russia
Submitted on December 20, 2020
doi: 10.5922/2225-5346-2020-2-6

This article analyses strategies for cultural appropriation and the appropriation of Pushkin's personality and oeuvre by the Russian avant-garde. The treatment of Pushkin by the avant-garde is considered as a peculiar variant of cultural apophaticism when the object of reflection is asserted through its consistent negation. The factography of the Russian avant-garde proves that, from its earliest stages the creative system has been constructing its own Pushkin myth, within which the poet has the role of both an object of cultural overcoming and the reference point for the development of a new art. Through negation, the avant-garde strives to 'discharge' Pushkin and to show his strangeness to classical cultural models. By making the poet its own, the avant-garde uses him to secure its position in the literary field. Another focus of the article is the place and role of the Pushkin substrate in the poetry and theoretical treatises of Aleksei Kruchyonykh. In his works Pushkin is an object of poetical overcoming and a pole of attraction-repulsion. He is a touchstone, a reference point for the conceptualisation of a new literature. In developing his theory of the shift, Kruchyonykh views Pushkin as a 'sound-poet'. That analytical position made it possible to move from dismissing him as 'a deaf singer' to the avant-gardist glorification of Pushkin as a genius who worked with the sound texture of the poem. Kruchyonykh demonstrates that for Pushkin the shift is a powerful semantic generator of poetry, a tool that makes an error 'the rule of breaking rules': semantic deviations turn into neologisms, whereas the shift itself enters the realm of productive poetic techniques.

Keywords: Alexander Pushkin, Russian avant-garde, cultural appropriation, cultural myth, literary succession.

References

- Grigoryev, V.P., 1983. *Grammatika idiostilya. V. Khlebnikov* [The grammar of idio-style. V. Khlebnikov]. Moscow (in Russ.).
- Zholkovsky, A.K., 2009. Discard or quit? *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/2/sbrosit-ilibrosit.html> [Accessed 15 January 2020] (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 2006. *K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty* [Towards the History of Russian Futurism: Memoirs and Documents]. Moscow (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 1922. *Sdvigologiya russkogo stikha. Traktat obizhal'nyi (traktat obizhal'nyi i pouchal'nyi)* [The shift of the Russian verse. The treatise is insulting (the treatise is insulting and instructive)]. Moscow (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 2001. *Stikhotvoreniya, poemy, romany, opera* [Poetry, poems, novels, opera]. St. Petersburg (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 1924. *500 novykh ostrot i kalamburov Pushkina* [500 new witticisms and puns of Pushkin]. Moscow (in Russ.).
- Lipavsky, L., 1993. Conversations. *Logos*, 4, pp. 7–75 (in Russ.).
- Lifshits, B., 1989. Half-eyed Sagittarius. In: B. Lifshits, ed. *Polutoraglazyyi strelets: Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya* [Half-eyed Sagittarius: Poems. Translations. Memories]. Moscow. pp. 309–546 (in Russ.).



Molok, Y. A., 2000. *Pushkin v 1937 godu. Materialy i issledovaniya po ikonografii* [Pushkin in 1937. Materials and research on iconography]. Moscow. Available at: <https://document.wikireading.ru/34033> [Accessed 15 January 2020] (in Russ.).

Terekhina, V. N. and Zimenkov, A. P., eds., 1999. *Russkii futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian Futurism: Theory. Practice. Criticism. Memories]. Moscow (in Russ.).

Ryleva, A., 2019. Game in hell. On a comparative study of the drawings by A. Pushkin to his unfinished plan "The Devil in Love" and K. Malevich to the second edition of the poem by A. Kruchenykh and V. Khlebnikov "The Game in Hell" (some considerations on the problem statement). *Kluzura: Literaturno-publitsisticheskii prosvetitel'skii zhurnal* [Clausura: Literary Journalism Enlightenment Magazine]. Available at: <https://kluzura.ru/2019/01/igra-v-adu/> [Accessed 15 January 2020] (in Russ.).

Terentyev, I., 1919. *17 nonsense guns* [17 erundovykh orudii]. Tiflis (in Russ.).

Tsvigun, T. V., 2011. "The Art of Mistake" in Russian Avant-Garde. *IKBFU's Vestnik. Ser. Philology, pedagogy, and psychology*, 8, pp. 155–158 (in Russ.).

The authors

Dr Tatyana V. Tsvigun, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

Dr Aleksey N. Chernyakov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: achernyakov@kantiana.ru

To cite this article:

Tsvigun, T. V., Chernyakov, A. N. 2020, Pushkin as a personal myth of the Russian avant-garde, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 11, no. 2, p. 69–79. doi: 10.5922/2225-5346-2020-2-6.