

Александр Марков

Российский государственный гуманитарный университет
markovius@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Оксана Штайн

Уральский федеральный университет
shtaynshtayn@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

Alexander Markov

Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Oksana Shtayn

Ural Federal University
shtaynshtayn@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРДИЗМ» МИХАИЛА ГАСПАРОВА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ВТОРОГО АВАНГАРДА

MIKHAIL GASPAREV'S "ACADEMIC AVANT-GARDISM" SAMPLING THE SECOND RUSSIAN AVANT-GARDE

В статье Михаила Гаспарова о поэтике позднего Брюсова поэт сопоставляется с Пиндаром и Горацием как изобретателями имен для становления культуры. При этом Гаспаров видит в авангарде Брюсова не столько изобретательство, сколько структуру отсроченного синтеза, в гегельянском духе, возводя триадический синтез к теории символизма Вячеслава Иванова. При этом переход Гаспарова от анализа академического авангарда к анализу второго авангарда в статье о Всеволоде Некрасове не вполне ясен, равно как и наблюдения над преобладанием романтизма у позднего Брюсова. Он проясняется благодаря обращению к теории Аверинцева, говорившего о гномической поэзии и гномическом содержании эпитафий. Гномическое

* В основу статьи положен доклад на конференции «ЖИВУ ВИЖУ: живопись vs. слово второго авангарда», НИУ ВШЭ, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва, 8–9 ноября 2024 года. Авторы благодарят Корнелию Ичин, Михаила Павловца и Елену Пенскую за обсуждение доклада.

может обойтись без имен. Тогда академический авангард состоит не в использовании имен, но в превращении образа будущего в ключевое гномическое утверждение, существенное и для поэтики, и для художественного мира автора. Второй авангард отличается от первого только тем, что осуществляет это превращение беспроблемно, заверая в собственном профессионализме.

Ключевые слова: русский авангард, второй авангард, гномичность, риторика, раннесоветская литература, Брюсов, Гаспаров.

In Mikhail Gasparov's article on the poetics of the late Bryusov, the poet is compared to Pindar and Horace as inventors of names for establishing culture. At the same time, Gasparov observes in Bryusov's avant-garde a structure of delayed synthesis rather than invention, in the Hegelian vein, referring the triadic synthesis to Vyacheslav Ivanov's theory of symbolism. At any rate, Gasparov's transition from the analysis of the academic avant-garde to the analysis of the second avant-garde in his article on Vsevolod Nekrasov is not entirely clear, nor are his observations on the predominance of Romanticism in the late Brusov. It is clarified by an appeal to Averintsev's theory, who spoke of gnostic poetry and the gnostic content of the epigram. The gnostic can dispense with names. The academic avant-garde, then, lies not in the use of names, but in turning the image of the future into a key gnostic statement, essential for both the poetics and the fiction of the author. The second avant-garde differs from the first only in that it realizes this transformation seamlessly, assuring in its own professionalism.

Keywords: Russian avant-garde, second avant-garde, gnomicism, rhetoric, early Soviet literature, Bryusov, Gasparov.

Михаил Леонович Гаспаров всегда видел в Валерии Брюсове образцового поэта своей эпохи, в римском смысле, *vates* — поэта-пророка, и прокладывающего новые пути выразительности, и создающего предпосылки для новых возможностей изображения. Формальный эксперимент Брюсова не был для Гаспарова отделим от той образительности, которую создает наступающая эпоха, по-новому *рисуюсь*, по-новому изображая себя. В 1990-е годы Гаспаров, идентифицируя себя уже как стиховеда, а не антиковеда — что внешне выразилось в переходе в 1990 году из ИМЛИ в Институт русского языка имени В. В. Виноградова — вновь обратился к Брюсову, но уже к позднему.

Основная идея его трехчастной статьи «Академический авангардизм» (Гаспаров 1997: 272–305) во многом следует тому противопоставлению авангарда и китча, который обозначил К. Гринберг (Гринберг 2005 [1939]). Гринберг обратил внимание на то, что художник-авангардист создает и новую природу, и новые законы для этой природы. Такой художник и чуток к создаваемому, но и всецело образует или преобразует законы, по которым он создает этот продукт. То есть он именно и пророк, угадывающий, что произойдет, и творец, который создает действительные и на будущее законы существования продукции.

Но капиталистический мир, продолжает Гринберг, не позволяет разорвать зависимость художника от миметического принципа: в распределении производства ему отведено производство эстетических ценностей. Поэтому авангардист обращает свой мимесис не на природу, а на сами средства

производства (средства ремесла, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft), тем самым добиваясь, чтобы его творчество удерживало и пророческую, и законодательную власть. Он подражает не природе, а правилам и процессам в литературе и искусстве. В английском оригинале Гринберга, в отличие от русского перевода, стоят не «правила», а «дисциплины» (the disciplines and processes of art and literature themselves). В этом смысле авангард для Гринберга всегда *академичен*, всегда требует сначала проникнуть в дисциплинарные основания, а уже потом понимать эстетические эффекты процессов. Начинать с эстетических эффектов и тиражировать их — удел китча, а не авангарда.

Про две волны авангарда Гаспаров со ссылкой на тезисы Иосифа Бахштейна говорил: «Авангард 1920-х годов низвергал традицию, авангард 1980-х ей подмигивает» (Гаспаров 2012: 216). Для него это подмигивание есть форма рефлексии, причем рефлексии болезненной: «Авангард авангарда, одержимый всеми невротами разведчика неверных путей» (Там же). Истолковать эти два афоризма из книги *Записи и выписки* можно только если обратиться к московскому концептуализму, в котором особая ирония, не сводящаяся к прежним эмоционально-эстетическим стратегиям, дополняется своеобразным невротом, требующим сразу предъявлять процедуры создания искусства. Гаспаров как бы описывает фундаментальные свойства концептуализма глазами обывателя, остракаяюще, но при этом показывает определенный трагизм в работе уже не с социальной реальностью, а с самим бытием искусства.

Московский концептуализм претендовал на создание своей концептуальной философии — философии искусства. «Во главу угла концептуализм ставит не традиционную ориентацию творчества на пластическую реализацию, а систему умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий, через которые может быть обозначено искусство» (Бобринская 1993: 7). Эти художники нарушают укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не столько апеллируют к объекту, сколько к процессу творчества. Они изучают природу художественного начала и это изучение как процесс предъявляют. Производят анализ и предлагают новое авангардное видение понятия «искусство».

Произведения концептуализма — демонстрация/создание условий восприятия, а не самих объектов восприятия. Концептуальные художники выворачивают процесс функционирования искусства наружу, представляя зрителям репетицию на сцене. Мини-книги Всеволода Некрасова, представленные объемно, и есть лучший образ такого концептуализма: работа не с социальной реальностью, а с плоскостями — но эта работа и должна стать самой обновленной и самой объемной социальной реальностью.

Брюсов для Гаспарова — академический авангардист в том смысле, в каком для Гринберга любой авангард академичен. Исследователи уже не раз подчеркивали, что Брюсов стал для Гаспарова гидом по авангарду: автором и авторизатором резких смещений семантики (Орлицкий 2017)

и прямой зауми (Виницкий 2021). Сам Гаспаров декларирует свою задачу в постскрипуме для трехтомного собрания сочинений к этой статье: «Поэтому нам естественно хотелось заступиться за поэта и показать интерес его непопулярных стихов. Хотелось бы умножить число конкретных разборов — но это слишком расширило бы объем статьи» (Гаспаров 1997: 35). Уже в этих скупых замечаниях мы прочитываем противопоставление популярному китчу, тиражируемому и сколь угодно увеличивающему своё присутствие — авангарда, для которого уже сам разбор, проверка инструментария, в глубине и ясности важнее любой популяризации и расхожего признания.

Интереснее всего первая часть статьи, разбор книги Брюсова *Дали* (1922). Гаспаров рассматривает позднюю поэзию Брюсова как программную, при этом называя и определяя ее идиомой самого Брюсова, взятой у Р. Гиля, *научная поэзия* (Гаспаров 1997: 273). Слово «программный» Гаспаров в своих исследованиях применял только к раннему Брюсову, но не к позднему: так, стихи одной из ранних книг поэта он характеризует просто: «абстрактны, программно-декларативны» (Там же: 438), в других ранних сборниках он находит «декларативно-программный стиль» (Там же: 443).

Иначе говоря, программные — это программирующие сюжет, подчиняющийся каким-то отвлеченным предпосылкам, например, какой-то концепции эроса или прогресса, сам Гаспаров видел в этом и поэтику гимназического учебника, и стремление отстоять автономию эстетического производства в сравнении с идейными исканиями как предшествующей интеллигенции, так и младших символистов. Но это не авангардизм; само производство разных сюжетов для иллюстрации отвлеченной идеи Гринберг назвал бы китчем, то есть искусственным сюжетосложением, заменяющим и подменяющим настоящее переживание собственного мастерства. Тогда как к позднему Брюсову слово «программный» Гаспаров не относит, но описывает его дело *цитатно и парафрастически*, как некоторый единый авангардный жест.

Академический авангардизм позднего Брюсова Гаспаров усматривает в разработке какой-то одной простой идеи, варьирование которой и образует художественный мир всей книги. Именно поэтому можно перейти к очевидности: авангардный жест утверждения или самоутверждения совпадает с действительным прогрессом мироздания, космотехнологической эволюцией. Революционное прокладывает туннель к эволюционному через диалектику сомнений и споров, но именно поэтому эволюционное предстаёт как несомненное, как нечто, что в будущем состоится как залог, и обеспечивающий онтическую структуру этого будущего:

Все содержание этого сборника может быть сведено к одной идейной триаде: «разум — ничто» (теза), «страсть — все» (антитеза), «их согласное взаимодействие — залог будущего» (синтез). (там же: 273)

Но самое интересное, и здесь как раз гаспаровский Брюсов протягивает руку из первого авангарда второму авангарду, в том, что этот провока-

ционный тезис, «разум — ничто» оказывается необходимой частью риторической конкретизации мира. Гаспаров приводит множество примеров от Пиндара до Ломоносова и Виктора Гюго, с которыми он работал как исследователь античной поэзии и европейской риторики, — и приходит к выводу, что Брюсов риторичен не в своей образности, а в своей работе с образами как инструментами. Гаспаров явно полемизирует с теми, для кого Брюсов неинтересен потому, что его образность может быть сведена к риторическим жестам в расхожем смысле: ярким и контрастным позам, театральному позированию. Гаспаров предлагает видеть риторичность в том, что мы бы скорее назвали манипулятивностью, чем театральностью:

Мы знаем, что Брюсов ощущал революцию как культурный перелом всемирно-исторического масштаба — не такой, как, например, между классицизмом и романтизмом, реализмом и символизмом, а такой, как между античным миром и новоевропейским миром. Об этом он твердил постоянно. На его глазах, стало быть, начиналась новая мировая цивилизация, ей нужен был новый язык, система знаков, опорных образов, до предела нагруженных смысловыми ассоциациями, — таких, какими обслуживала античный мир греческая мифология. Эту задачу создания образного языка новой культуры Брюсов и взял на себя — не надеясь, конечно, решить ее в одиночку, но желая сделать хоть первый шаг на пути будущих творцов. Это была попытка создать мифологический арсенал новой эпохи, ее ориентиры во времени и пространстве — с Пифагором и Галилеем вместо Зевса и Аполлона, манджуром и Килиманджаро вместо бриттов и парфян, советом лемуринов вместо гигантомахии и мировой революцией вместо реновации римского золотого века. (там же: 277–278)

Таким образом, сама схема тезис-антитезис-синтез служит конкретизации не вообще поэтического высказывания, но конкретных образов, которые и оказываются ключевыми образами новой культуры. Помимо тех собственных исследований, на которые ссылается Гаспаров, для понимания этого момента нужно учесть еще статью Сергея Аверинцева, дружившего с Гаспаровым и как раз посвятившего ряд исследований тому, что сохранилось как культурное производство после разрушения античного мира. Всегда хранилась и производилась, например, античная эпитафия, которая существовала и в раннее, и в высокое Средневековье, и тем более от эпохи Возрождения до греко-латинской образованности уже того времени, к которому принадлежал, например, отец Аверинцева.

Причинам того, почему эпитафия осталась устойчивой, несмотря на радикальные социокультурные сдвиги и необратимые катастрофы, посвящена статья Аверинцева начала 1980-х годов, андроповского времени, «Риторика как подход к обобщению действительности» (в журнальном варианте «Большие судьбы малого жанра») (Аверинцев 1996а: 158–190). В этой статье Аверинцев раскрыл, почему *ничтожество разума* оказывается исходным утверждением для диалектической устойчивости жанра, как озадачивающего своими образами и превращающего решения таких задач в императивные для литературной культуры.

Аверинцев приводит пример двух эпиграмм: пессимистическая отражает тревоги поздней античности, а вторая, переписывая первую оптимистическую, находит основание для новой культуры в завещанных античностью образами. Содержание первой просто и ярко. Любой удел человеческий полон бедствий, какой бы выбор ты ни делал: в пользу политики или частной жизни, семьи или отшельничества, земли или моря, богатства или скромности быта. Везде издержки перевешивают радости, заслоняют их, закрывают некоторой прямой почти плакатной манифестацией, добавим мы.

Тогда как вторая эпиграмма оптимистична, те же самые ситуации избранного образа жизни дают неотменимые радости, те самые сильные впечатления, сильные образы, которые и остаются навсегда с человеком. Выбрав именно эту, а не другую личную и деловую этику, человек уже принадлежит какому-то образу жизни, который навсегда будет прибыльным, будет, как бы мы сказали, банком его впечатлений. Аверинцев, признавая, что примерная датировка этих эпиграмм возможна, ставит вопрос, есть ли какие-то психологические основания, на которых пессимизм, то самое утверждение ничтожества разума, должно быть императивным не только для культуры, но и для создания художественной формы. Он отвечает на этот вопрос в примечании:

При таком понимании соотношения между двумя эпиграммами остается вопрос: почему именно первая была «пессимистической» и вторая «оптимистической», а не наоборот? Но ответ, как кажется, очень прост. Первая эпиграмма — вызов, вторая — ответ на вызов; первая обязана быть и по тону своему вызывающей, вторая — нет, ибо ее существование оправдано вызовом, содержащимся в первой. Но тезис «во всяком образе жизни есть нечто хорошее» не является вызывающим и при неспровоцированном высказывании просто неинтересен; напротив, в тезисе «ни в каком образе жизни нет ничего хорошего» достаточно задора. Именно этот диспутальный задор, а не «мировую» (или «гражданскую») скорбь обязаны мы ощутить в первой эпиграмме. (Аверинцев 1996а: 189)

Аверинцев как всегда тонко соединяет античную психологическую реалию, «тон» в значении настроения, некоторой вызывающей бодрости, и средневековую институциональную реалию, «диспут», — с целью показать радикализм переключения от пессимизма к оптимизму на сломе эпох, своеобразный второй авангард античного оптимизма, *работающего с пессимистическими репрезентациями*, в отличие от первого авангарда античного пессимизма, *с его сильными прагматическими жестами*. Авангардность относится как бы только к тезису, а не к антитезису и не к синтезу, видна в постулате, а не в дальнейшем развитии художественного мира — Аверинцев и доказывает на протяжении всей статьи, что в эпиграмме постулат (условия задачи) важнее художественного мира (эмоционально-эстетических ассоциаций). Но Гаспаров идет дальше и в рассуждениях о Брюсове, и в рассуждениях о втором авангарде.

Как Аверинцев пересказывает античные и средневековые эпиграммы, так и Гаспаров пересказывает стихи позднего Брюсова — пересказ оказывается основным способом работы, который и позволяет отвлечься от эффектов отдельных образов, от аффектации развертываемым повествованием, то есть от «китча» в смысле Гринберга, и найти «авангард», то есть непосредственное обращение автора к инструментам. Первое такое обращение оказывается вызывающим и манипулятивным, предпочтение страсти разуму, отказ от понимания мира как разумного, пессимизм, едва ли не переходящий в катастрофический абсурд. Во втором авангарде явно манипуляция должна превратиться в метод работы с материалом, то есть в мастерство, перестав быть провокацией, но став упорядочением материала и поэтому способом критики идеологий.

Мысль Аверинцева об эпиграмме получила развитие в его работе о гномическом характере поэзии Вяч. Ив. Иванова (Аверинцев 1996b). Говоря о Вячеславе Великолепном, Аверинцев говорит как раз о том, о чём Гаспаров не говорит — для Гаспарова гномичности у позднего Брюсова быть не может, так как сама мудрость веков должна быть радикально обновлена, пройдя через преобразующее сито новых имен. Тогда как у Аверинцева гномичность — это не остроумие жеста, не атака первого авангарда, а особая дистанция по отношению к материалу и идеологиям, вполне как во втором авангарде.

Аверинцев резко различает в этой статье остроумие во всех его формах и гномичность. Остроумие как раз всегда подразумевает использование имен, хотя бы косвенно указанных, тогда как гнома (сентенция, мудрое высказывание) может обходиться без имен. Гнома построена на сопоставлении предельно непохожих друг на друга экзистенциальных понятий, где имена уже остаются позади, но реализуется чистый экзистенциальный вызов, столкновение тезиса и антитезиса, синтез которых откладывается в неопределенное будущее:

В старой русской поэзии можно привести памятные всем и вполне эпиграмматические в античном смысле строки Жуковского:

...Не говори с тоской: «их нет»;

Но с благодарностию: «были».

У Вяч. Иванова мы встречаемся с подобной формой и структурой прямой речи уже в ранних стихах (характерный пример из «Прозрачности» — все пять двустиший стихотворения «Отзывы», «интрига» которых зиждется на двукратном или троекратном повторении многозначительных формул прямой речи). Но особенную силу приобретает игра в зрелом творчестве, начиная с «Сог ardens»:

Мудрость нудит выбор: «Сытость — иль свобода».

Жизнь ей прекословит: «Сытость — иль неволя»... (Аверинцев 1996b: 7)

Гаспаров делает шаг в эту сторону, говоря в конце рассуждений о гелевской триаде у позднего Брюсова. Он ссылается на рассуждения Иванова о диадическом вкусе к конфликту и дионисийскому беспокойству, как

в «Парусе» Лермонтова, и триадическом вкусе к умиротворению и аполлинической ясности в будущем, как в «Горных вершинах...» Гёте — Лермонтова. У позднего, революционно-авангардного Брюсова дионисийское стало лишь моментом аполлинического упорядочения мира, создания новой футуристической культуры:

Характерно для брюсовского классицистического, парнасского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только «аполлинийский», триадический, — в соответствии с гегелевской диалектикой, на которую (в лекциях) ссылается и Иванов. Было бы интересно проверить на диадичность и триадичность построения собственные стихотворения Вяч. Иванова. (Гаспаров 1997: 279)

Такое упорядочение на основании жесткой замены пессимистического хаоса оптимистическим порядком можно было бы назвать академическим авангардизмом как советским неоклассицизмом. Но этому как раз противоречат две другие части статьи Гаспарова, где он говорит, что поздний Брюсов не становится классицистом, но остается романтиком, употребляющим множество романтических стратегий, от острающей взаимной экзотизации природы и культуры до самоиронии.

Всего этого в аполлиническом классицизме быть не может. Но как раз когда Гаспаров говорит об именах у Брюсова, он имеет в виду не гномический, но неоромантический второй авангард. Этот новый романтизм мы можем определить как работу с классицизмом и романтизмом как с инструментами, а не как стилями. Многочисленные имена не столько служат критике идеологий, как в гномичности, но романтическому мерцающему отношению к идеологиям. Когда Гринберг говорил об этом миметическом отношении к собственному инструментарию, он вполне имел в виду и такое обращение с массовыми представлениями — просто так как он писал в конце 1930-х годов, когда и революционная романтика, и другие стили жизни отошли в прошлое, то он не акцентировал этого момента.

Самое интересное происходит в статье Гаспарова, которая представляет собой аудиторный разбор стихотворения Всеволода Некрасова:

Сотри случайные черты
Три четыре
Сотри случайные черты
Смотри случайно
Не протри только дырочки (Гаспаров 1997: 83)

Этот разбор был осуществлен незадолго до публикации трехтомного собрания, в ходе преподавания курса по стиховедению в МГУ имени М. В. Ломоносова. Стихотворение Вс. Некрасова для разбора предложили студенты — вероятно, ученики А. И. Журавлевой, хотя точно об этом сказать нельзя. Гаспаров предложил имманентный анализ: можно ли извлечь смысл из стихотворения, если не знать ни других стихов Некрасова, ни даже прототекста Александра Блока.

Гаспаров видит в этом стихотворении как раз то, что Аверинцев называет гномичностью! В нем нет имен, нет связанного с именами остроумия, но при этом есть вполне структура триадическая: волевой и неразумный призыв сменяется страстным повторением (разум ничто, страсть всё), но это в конце даёт образ пустоты и одновременно образ осторожности, взвешенности решений, то есть тот самый синтетический образ будущего, который Гаспаров искал в позднем Брюсове. Остроумие школьной шутки «три и три и три будет не девять, а дырка» и остроумие прототекста Александра Блока (там же: 86) оказываются служебны по отношению к гномическому противопоставлению полноты и пустоты, наличия и отсутствия смысла.

Контекстуализация после имманентного анализа, воспоминание о Блоке или о гимназических шутках, даст нам только служебные сведения, а не существенные. Мы раскрасим эту картину, но не изменим ее в ее гномической работе с пессимизмом. Это и есть принцип авангарда — существенное возникает из имманентной прагматики текста, а не из существенности жанра, стиля или образа.

Итак, статья Михаила Гаспарова о Брюсове посвящена вполне символистским свойствам позднего Брюсова; слово «авангардизм» в ее названии должно характеризовать не поэтику, а прагматический момент этой поэтики, ее туннель перехода от предметности к предельным основаниям утверждения репрезентации или отрицания репрезентации во имя жеста. В центре статьи стоит тезис, что для академического авангардизма нужно отвергнуть самое дорогое, сказать сначала «разум-ничто». Гаспаров усматривает в этом манипуляцию, какую до Гаспарова рассмотрел Аверинцев в статье об античной эпиграмме начала 1980-х годов, акцентировав риторическую манипулятивность и провокационность эпиграмматического жанра.

Гаспаров применяет к стихам позднего Брюсова тот же метод, что Аверинцев — к античной эпиграмме, метод пересказа, усиливающего ценностные антиномии внутри непосредственного содержания. Но для Аверинцева это означало, что наиболее продуктивным продолжателем античного поэтического рационализма был Вячеслав Иванович Иванов — его поэтику Аверинцев определял как гномическую. В центре гномической стоит некая мудрость, но определяющая не только отношение к вещам, названным в стихотворении, но и изгибы сюжета. Гаспаров находит в сборнике *Дали* позднего Брюсова только одну гному, «Схождение противоположностей — дело будущего», и считает, что гномичность блокировалась неймдроппингом, упоминанием имен по образцу Горация как апелляцией к географическому и культурному воображению читателя.

При этом неожиданно в финальной части статьи Гаспаров сопоставляет Брюсова с Ивановым. Это сопоставление понятно: ведь Гораций обращался к мифам, которые были уже зафиксированы в прежней поэзии и общих культурных представлениях, тогда как Иванов обращался к мифам, имевшим только гномическое оформление, как, скажем, аполлинийство

и дионисийство Ницше. Но Гаспаров доказывает, что и Иванов, и Брюсов были «горациями» по отношению к русской общеизвестной поэзии, что в их перспективе стихотворение «Горные вершины» Гёте — Лермонтова могло бы быть истолковано как аполлиническое разрешение дионисийского конфликта, тезис и антитезис, с синтезом в будущем.

Тем самым, академический авангардизм как и второй авангард имеет дело не с социальной прагматикой напрямую, а с прагматикой работы с репрезентациями. Прагматичность авангарда состоит в работе именно с социальными образами классики и романтики, а не со стилистическими стратегиями. Первый авангард при этом работает вызывающе, а второй авангард — как будто так и надо, подтверждая собственный профессионализм.

При разборе стихотворения Вс. Некрасова «Сотри случайные черты», выполненном позднее, в середине 1990-х, Гаспаров провокационно говорит, что имманентный анализ не даёт никаких дополнительных результатов, кроме того, что мы уже знаем о постмодернизме, его принципиальной ризоматичности и хаотичности. Конечно, это может быть ирония по отношению к слишком увлекшимся аппаратом постмодернистской критики студентам. Но на самом деле он вполне признаёт академический авангардизм Вс. Некрасова, реконструируя его гномичность и отмечая именно гномическое по Аверинцеву: уход от готовых жанров, в том числе фольклорных, ради переподчинения сюжета мудрости.

Тем самым, Гаспаров вполне создает свою «сумму» второго авангарда, превращая гномичность в инструмент выявления типа поэтики: не ризоматической, а укорененной в размышляющей работе с собственной данностью и прагматической в отношении к репрезентациям реальности в искусстве, к ее картографии или плакатным репрезентациям. Это и есть второй авангард — работа не с инструментами прежнего художественного постижения мира, а с инструментами репрезентации. Если в распоряжении символизма и первого авангарда был только один такой инструмент, гномичность, которая могла репрезентировать экзистенциальное переживание мира, а не стилистику постижения отдельных явлений внешней и внутренней жизни, то у второго авангарда таких инструментов больше. Но гномичность остается в центре поэтики, что мы и видим на примере анализа стихотворения Всеволода Некрасова.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев Сергей. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва: Языки русской культуры, 1996а.
- Аверинцев Сергей. «Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова». *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae* 41 (1996b): 3–12.
- Бобринская Екатерина. *Концептуализм*. Москва: ГАЛАРТ, 1993.
- Виницкий Илья. «Заумный Гаспаров. Индейские имена в Записях и Выписках». *Новое литературное обозрение* 2/168 (2021): 154–177.

- Гаспаров Михаил. *О стихах*. Москва: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров Михаил. *Записи и выписки*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 388 с.
- Гринберг Клемент. «Авангард и китч». *Художественный журнал* 60 (2005): 49–58.
- Орлицкий Юрий. «Гаспаров и радикальный поэтический авангард». *М. Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 505–522.

REFERENCES

- Averintsev Sergei. *Ritorika i istoki evropejskoi literaturnoi traditsii*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1996a.
- Averintsev Sergei. "Gnomicheskoe nachalo v poetike Viach. Ivanova". *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae* 41 (1996b): 3–12.
- Bobrinskaia Ekaterina. *Kontseptualizm*. Moscow: GALART, 1993.
- Gasparov Mikhail. *O stikhakh*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1997.
- Gasparov Mikhail. *Zapisi i vypiski*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 388 s.
- Grinberg Klement. "Avangard i kitch". *Khudozhestvennyi zhurnal* 60 (2005): 49–58.
- Orlitskii Iurii. "Gasparov i radikal'nyi poeticheskii avangard". *M. L. Gasparov. O nem. Dlia nego: Stat'i i materialy*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 505–522.
- Vinitskii Il'ia. "Zaumnyi Gasparov. Indeiskie imena v Zapisiakh i Vypiskakh". *Novoe literaturnoe obozrenie* 2/168 (2021): 154–177.

Александр Марков
Оксана Штајн

„АКАДЕМСКИ АВАНГАРДИЗАМ“ МИХАИЛА ГАСПАРОВА
КАО ДЕЛО АВАНГАРДЕ-ДВА

Резиме

У чланку Михаила Гаспарова и поетици позног Брјусова песник се пореди с Пиндаром и Хорацијем као проналазачима имена за постанак културе. Притом Гаспаров у Брјусовљевој авангарди види не толико проналазачко, колико структуру одгођене синтезе, у духу Хегела, доводећи у везу троделну синтезу са теоријом симболизма Вјачеслава Иванова. Притом прелазак Гаспарова од анализе академске авангарде према анализи авангарде-два у чланку о Всеволоду Некрасову није сасвим јасан, исто као и запажања о превази романтизма код позног Брјусова. Он постаје јаснији захваљујући теорији Аверинцева, који је говорио о гномском значењу поезије и гномском садржају епиграма. Гномском није потребно име. Онда академску авангарду не чини употреба имена, већ претварање слике будућности у кључну гномску тврдњу, суштинску и за поетику, и за уметнички свет аутора. Авангарда-два се разликује од прве тек тиме што дато претварање остварује без проблема, убеђујући у сопствени професионализам.

Кључне речи: руска авангара, авангарда-два, гномско значење, реторика, рана совјетска књижевност, Брјусов, Гаспаров.