

**«ЛИТЕРАТУРНЫЙ СКАНДАЛ» В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ
КУБОФУТУРИСТОВ И ПРОФИЛИ
КОММУНИКАТИВНОГО ПОВЕДЕНИЯ РЕЦИПИЕНТА**

А. В. Швец¹

¹ Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
119296, Россия, Москва, Ленинские горы, 1, стр. 51
Поступила в редакцию 23.04.2021 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2

Статья посвящена «литературному скандалу» как модусу и сценарию коммуникации поэтов-авангардистов (кубофутуристов) и адресатов в рамках публичных акций – необходимой составляющей «литературного быта» поэтических кружков. За скандалом стоит не только намерение оскорбить адресата, благодаря скандалу автор-авангардист может найти своего адресата, сблизиться с ним и вовлечь последнего во взаимодействие. Цель настоящего исследования – на материале свидетельств о публичных акциях кубофутуристов описать скандал как коммуникативный сценарий, уточнить представление об адресате скандала, выделить профили рецепции и проанализировать формирующие эти профили коммуникативные установки. Опираясь на концептуализацию «литературного скандала» А. И. Рейтблата, мы связываем скандал с обязательным наличием публики – по М. Уорнеру, аудитории, конституируемой за счет активного участия в публичном представлении. Партиципативное поведение публики «скандальных» кубофутуристических акций мы сводим к двум профилям рецепции: скептик, «критик», и потенциальный «союзник». В каждом из профилей рецепции мы рассматриваем, как осуществляется восприятие высказывания в контексте, применяя методологию теории речевых актов (понимание перформативного высказывания Дж. Остина, Ж. Деррида) и акторно-сетевой теории (опозиция «фреймирование – перенасыщение» М. Каллона). Рассмотрено, как воспринимались (и могли восприниматься) перформативные высказывания, вызывающие скандал. Уточнено понимание скандала и возможных стратегий поведения реципиентов. В то время как «критик» предпочитает помещать высказывание в однозначный контекст и трактует его буквально, союзник, наоборот, потенциально готов воспринять высказывание во множестве контекстов и принять участие в игре, сопровождающей прагматическую реализацию высказывания. Последний тип рецептивного поведения становится залогом творческого участия адресата в коммуникативном эксперименте авангарда.

Ключевые слова: авангард, литературный скандал, кубофутуризм, партиципативное поведение, изучение рецепции

1. Скандал как модус общения и «литературный скандал»

«Авангард невозможен без активного “художественного антиповедения”, скандала, эпатажа» (Руднев, 1997, с. 177) – вот выразительная характеристика творческого поведения авангардистов, где между актом



агрессии, прямым эпатажем публики и моделью общения с адресатом, выбранной художниками, фактически ставится знак равенства. В недавних исследованиях коммуникативных стратегий кубофутуристов¹ — пожалуй, авангардистов, почти самых плодовитых на публичные акции — скандал как модус общения нередко охарактеризован через «установку на... хулиганское, нарочито вызывающее поведение» (Казакова, 2017, с. 230; см. также Сироткин, 1999; Алоян, Гмызина, 2018).

Между тем прагматическая интенция скандала-модуса общения не только ориентирована на эффект «эпатажа», но и позволяет авангардисту найти «контакт с публикой-толпой» (Бобринская, 2015, с. 207), парадоксальным образом сблизиться с реципиентом. Свидетельство тому мы можем найти в письмах И. М. Зданевича — коллеги кубофутуристов, который пытался параллельно создать собственный проект футуризма, нередко пересекаясь с приятелями «гилейцев» (М. Ларионовым, Н. Гончаровой и др.). Выступив с докладом о футуризме на дебатах в Политехническом музее в марте 1913 года, Зданевич был замешан в драку (спровоцированную частично М. Ларионовым, но также значительно спровоцированную тезисами доклада, один из которых сопровождался демонстрацией башмака со сцены — образца нового искусства). В ответ на упрек матери в «эстрадном хулиганстве» и «развлечении очень дурного толка» (Зданевич, 2014, с. 71) молодой теоретик искусства будущего пишет: «[П]очему не подебатировать en grand... Позавчера я получил письмо от В. Я. Брюсова, которого ждал месяц. Я думаю, В. Я. Брюсов ответил лишь потому, что я (ныне какое бы то ни было имя) читал в Москве доклад» (Зданевич, 2014, с. 112).

Нашумевший доклад, по сути, — единственный способ для безвестного студента (каковым был Зданевич) пробиться к своему адресату (в данном случае — члену поэтического истеблишмента). «Ведь посуды, — продолжает Зданевич в письме к матери, — сколько их, аккуратно сдающих экзамены, известных в университетских кругах и пишущих работы. И неужели я могу отказаться от возможности, стремительно выдвинувшись из общей среды хоть на час, заставить себя слушать и передавать из уст в уста мои лозунги [“Башмак прекраснее Венеры Милосской”, “Я хочу, чтобы солнце вставало, когда я хочу и пока я хочу, и т. п.”]» (Зданевич, 2014, с. 112). Провокативные высказывания — «башмак прекраснее знаменитой скульптуры» — для Зданевича в том числе средство обрести видимость в публичном поле, обрести контакт с адресатом и перейти к тому, что его «влечет», — «к строительству играть роль в жизни» (Зданевич, 2014, с. 112). «Пусть сегодня это бум, облакающийся в скандальные формы, завтра это будет носить иной отклик» (Зданевич, 2014, с. 112), — подытоживает поэт-студент, предвосхищая конструктивистские проекты следующего десятилетия.

¹ Говоря о кубофутуристах, мы имеем в виду кружок, сложившийся вокруг Д. Д. Бурлюка (А. Е. Кручёных, В. В. Каменский, В. В. Маяковский, В. Хлебников и др.). Иногда этот же круг называется оригинальным именем, данным самими поэтами, — «Гилея».



Пунктирно обрисованное Зданевичем понимание скандала предполагает не только эпатирование адресата, но в целом — облечение программы нового искусства в язык емких, запоминаемых, передаваемых лозунгов, привлечение внимания к автору и приглашение адресата к возможному сотрудничеству («строительству... жизни»). Это понимание разделяли и кубофутуристы. В литературной деятельности группы «Гилеи» общение автора (авторов) и аудитории происходило в рамках публичных представлений-перформансов, при этом «скандал» нередко становился модусом общения. Как модус общения в прагматическом плане скандал предполагал намеренную провокацию реципиента, нарушение негласных правил социального взаимодействия.

Скандал как модус общения лег в основу отработываемого кубофутуристами сценария общения с публикой, «фрейма» (И. Гофман)²: «литературного скандала». «Литературный скандал», согласно кубофутуристу А.Е. Кручёных, — «не пьяны[й] ск<андал>, не бытов[ой], житейск[ий]» (Гурьянова, 2006, с. 19). Специфика «литературного скандала» — в отсутствии скандала реального. Как отмечает поэт, на публичных акциях кубофутуристов, на деле, «не было ни одного скандала, не было ни одного протокола полицейского». Другая отличительная особенность «литературного скандала» — в игровой природе скандальной ситуации, когда скандалист скорее привлекает внимание и приглашает адресата к соучастию. Кручёных отмечает, что «скандалы были в плане литературном» (Память теперь многое разворачивает, 1999, с. 231), «для рекламы» (Гурьянова, 2006, с. 19).

При этом «литературный скандал» кубофутуристов можно рассматривать через призму коммуникативной модели «литературного скандала» как «нормального элемента литературной системы» (Рейтблат, 2019, с. 163). Иначе говоря, скандал является элементом литературного быта (Эйхенбаум, 1987) — инфраструктуры поэтического письма, подсказывающей и иногда предидирующей коммуникативные протоколы пишущему автору и его читателям. Условия «литературного скандала» — нарушение (этической) нормы неожиданным поступком, по возможности широкое распространение информации в печатных медиа, нередко с преувеличением деталей или значимости поступка. Так или иначе, для «литературного скандала» принципиальны «публичность... нарушения... и наличие публики, то есть возможность довести до общества информацию о проступке» (Рейтблат, 2019, с. 172).

2. Публика как адресат и профили рецепции

Исследователи кубофутуризма солидарны с тем, что коммуникативный феномен «скандала» не мог существовать без массовой публики как адресата («влиятельн[ый], прям[ого] или косвенн[ого], массовой

² Под «фреймом» мы понимаем, вслед И. Гофману, сценарий поведения в какой-либо социальной ситуации, который в себе содержит «схемы интерпретации» (Гофман, 2003, с. 81) производимого социального опыта и «задает... перспективу» (Гофман, 2003, с. 81) видения этого опыта.



аудитории» (Иньшакова, 2001, с. 162)). В публике нет «непосредственной физической связи между людьми, однако существуют не менее прочные невидимые связи, формируемые газетами, книгами и прочими видами информации, которая циркулирует в обществе и захватывает сознание масс» (Бобринская, 2015, с. 203). Публика формируется в циркуляции дискурса (газет, книг и др.). В рамках этого дискурса к публике обращаются как к воспринимающей высказывание, и от каждого члена публики ожидается внимание к высказыванию, соучастное (партиципативное) отношение к производству циркулирующего дискурса, согласно автору концепции публики М. Уорнеру (Warner, 2002). Именно соучастие в восприятии высказывания, совместное разделение аффекта от высказывания превращает «отношения между незнакомцами» (Warner, 2002, p. 55) в публику как особый тип рецептивной социальности.

Одно из средств консолидации публики, на которое полагаются кубофутуристы, — сенсационное, скандальное происшествие, информация о котором циркулирует в публичном дискурсе. Именно массовая публика — как отчасти идеальный, воображаемый адресат кубофутуризма³ — подводит автора-авангардиста к выбору коммуникативных стратегий, ассоциируемых с «литературным скандалом». Скандал как модус в прагматическом плане не только вызывает отторжение, но и сближает реципиентов и авторов за счет разделяемости, коммуникабельности аффекта. Последний не обязательно сводится к неприятию, а, напротив, предполагает широкий спектр реакций: от шока отторжения до азарта вовлеченности, что подразумевает смущение, возмущение, удивление, растерянность, смех. Эти реакции и порождаемые ими действия потенциально становятся предметом разделения и обсуждения в публике, включающей и авторов, так что в итоге «незнакомцы (strangers) становятся менее внушающими недоверие (strange)» (Warner, 2002, p. 83).

«Литературный скандал» в практике кубофутуризма носит игровой характер («игра вокруг искусства, по необходимости условная и несерьезная» (Иньшакова, 2001, с. 165)). Эта коммуникативная модель в режиме игры воспроизводит скандал реальный, целью ставя формирование публики как партиципативного феномена, а затем — в идеале — приглашение реципиента из публики к соучастию в действии.

В «игре» «литературного скандала», где участвуют автор(ы) и публика, выделяются два профиля реципиента⁴: реципиент, настроенный

³ Необходимо отметить, что публичные акции кубофутуристов собирали несколько сотен человек (см. Крусанов, 1996), хотя их «видимость» в публичном поле была значительно усилена перепечаткой отзывов в газетах и турне футуристов по провинции. Подлинный массовый адресат публичного выступления — тысячи, собравшиеся в зале, — оставался отчасти воображаемым конструктом и возник уже после Февральской революции (о массовых публичных зрелищах и участии авангардистов см. (Кларк, 2018)).

⁴ Под «профилем реципиента» мы понимаем аналитическое обобщение, учитывающее характеристики как эмпирических реципиентов, так и имплицитных, воображаемых (Iser, 1989).



скептически и критически по отношению к публичным выступлениям и творчеству кубофутуристов, и реципиент, симпатизирующий новому поэтическому течению и проявляющий интерес к публичным акциям и публикациям поэтов⁵. Первый тип реципиента нередко — «газетчик», превращающий любое публичное событие в сенсацию. Именно этот реципиент рассказывал о событии «как о громком и грубом скандале»: «Скандал обыкновенно присочиняли и размазывали не в меру усердные газетчики» (Кручёных, 1996, с. 68). Второй тип — читатель, зачастую из числа студенческой молодежи, живо интересующийся новым искусством. Как отмечает Р.О. Якобсон (в данном случае — современник событий), «[в]ечера футуристов собирали невероятное количество публики... многие приходили ради скандала, но широкая студенческая публика ждала нового искусства, хотела нового слова» (Роман Якобсон. Будетлянин науки, 2012, с. 22).

Налицо различие между функциями «газетчика» и (условно) потенциального «союзника». «Газетчик» «досочинял» скандал: обращал внимание на нарушение нормы, распространял эту информацию, фактически — делал событие публичным, доводя до присутствовавших и не присутствовавших на вечере информацию о произошедшем и предлагая суждение о нем. Иными словами, газетчик был необходимым звеном для адресации и создания публики и коммуникации аффекта. «Союзник» же, как кажется, непосредственно вовлекался в публичное событие, реагируя на действие. Так или иначе, и «газетчик», и «союзник» ассоциируются с разными формами соучастия в публичной акции, и эти формы необходимы для консолидации публики и мобилизации адресата.

Участие «газетчика» проявлялось в фреймировании события как скандала и распространении этого видения. Участие «союзника» могло принять форму заинтересованного внимания: так, на первом вечере речетворцев 13 октября 1913 года в Москве «публика слушала, развесив уши» (Лившиц, 1933, с. 171). Также соучастие могло проявляться в виде аплодисментов и одобрительного гула. Первая постановка «Победы над солнцем» в декабре 1913 года в Петербурге, по воспоминаниям Кручёных, была отмечена «сплошным, могучим ревом» (Кручёных 1996, с. 71). Этот рев тем не менее не означал собственно неодобрения, даже в конце, когда зрители начали настойчиво требовать, чтобы автор вышел на сцену:

⁵ Эти два профиля не отменяют наличие реципиентов посередине спектра — и сочувствующих новому искусству, и недоверчиво-настороженных, переключающихся между разными способами восприятия (к таким реципиентам, в частности, относился критик А. А. Шемшурин, и написавший заметку о «железобетонных поэмах» Каменского, и критически настроенный по отношению к зауми Кручёных в личной переписке с поэтом (см. Швец, 2020)). Мы выделяем «крайности» в эвристических целях, чтобы нагляднее проиллюстрировать те способы отношения к публичному событию, перформансу, тексту, между которыми мог выбирать реципиент в центре спектра.



Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что когда... начали вызывать автора, главный администратор Фокин... шептал... мне:
— Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!

Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидел Илью Зданевича, художника Ле-Дантю и студенческую молодежь — в ее среде были наши горячие поклонники (Кручёных, 1996, с.72).

При этом критик («газетчик») А. А. Мгебров в поздней, постфактумной интерпретации⁶ сходное событие («спектакли футуристов») характеризует иначе: «В воздухе висел настоящий скандал... Довольно! — кричала публика... никто ничего не понял, но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение» (Мгебров, 1932, с. 282).

Как представляется, критик (здесь применяющий профиль рецепции «газетчика») обращает внимание на «споры, крики, возбуждение» — эффект озвучиваемых на сцене высказываний — и, вероятно, придает этому эффекту однозначную трактовку, помещает его в фиксированный контекст (кто-то в зале мог один раз крикнуть «Довольно!», но этого становится достаточно, чтобы сказать, что контекст высказывания — скандальная обстановка). В это же время автор постановки, Кручёных, отмечает, что крики, споры, возбуждение не всегда означали неприятие публики⁷ — они также могли принадлежать и «горячим поклонникам» в первых рядах. Реципиент-критик предполагает наличие одного контекста восприятия и одного способа интерпретации высказывания. Реципиент-союзник (примером которого здесь выступает Кручёных, зритель собственной пьесы) отмечает соседство нескольких контекстов восприятия и широкого диапазон реакций зрителя.

3. Скандал как речевой акт: перформативное высказывание в контексте публичных акций кубофутуристов

Коммуникативное поведение реципиента-критика, газетчика, и реципиента-союзника может быть проанализировано при помощи объяснительной модели теории речевых актов — имеются в виду концепции как аналитических философов (Д. Остин, Дж. Сёрль) (Austin, 1962; Остин, 1986), так и философов-деконструктивистов (Ж. Деррида, Дж. Х. Миллер) (Derrida, 1988; Miller, 2002). В рамках аналитической философии перформативное высказывание (как часть речевого события, речевого акта) «срабатывает» (или, цитируя Д. Остина, не дает «осечки» (Остин, 1986, с. 26)) тогда, когда произносится от первого лица

⁶ Заметка Мгеброва не принадлежит к рецензиям, который сочинялись сразу же после публичных акций кубофутуристов, однако, как представляется, воспроизводит их дискурс.

⁷ Ср. ««В пьесе особенно поразили слушателей песни Испуганного... пели опытные актеры. Публика требовала повторения, но актеры сробели... Хор похоронщиков, построенный на неожиданных срывах и диссонансах, шел под сплошной, могучий рев публики. Это был момент наибольшего «скандала» на наших спектаклях» (Кручёных, 1996, с. 71).



в определенном контексте уполномоченным лицом. Например, фраза «Объявляю вас мужем и женой» будет производить нужное действие — легитимизацию брака — только будучи произнесена священником на церемонии бракосочетания. Деконструктивисты вносят важную поправку: высказывание может функционировать как перформативное в любом контексте, однако производимое им действие непредсказуемо, моделируется в спешке высказывания и контекста, в которое высказывание вставлено. Более того, непредзаданный эффект высказывания переопределяет субъектность того, кто высказывание произносит. Так, Декларация независимости США как набор перформативных высказываний реализуется как смелый инаугурационный акт национального самоопределения в контексте мятежа колоний (не зафиксированном и не предзаданном) и производит субъекта — гражданина новой страны (см. Derrida, 1988; Miller, 2002). В то же время высказывания из Декларации независимости, попадая в новый контекст (например, урока по истории), будут производить иное действие и иначе определять субъектность говорящих (учитель, лицо, наделенное авторитетом).

Аналитический извод теории речевых актов делает ставку на публично общепризнанный, конвенциональный контекст, в рамках которого действие высказывания определено и отчасти предсказуемо (в примере с церемонией бракосочетания таким контекстом является ритуал, сужающий спектр перформативных реализаций высказывания). Деконструктивистская ревизия переносит акцент на множественность, вариативность и непредсказуемость коммуникативных контекстов, который расширяет диапазон актуализации перформативного потенциала высказываний. Сходная оппозиция разрабатывалась в рамках акторно-сетевой теории М. Каллоном для описания экономического поведения агентов: противопоставление между гофмановским «фреймированием», «упаковыванием» (framing) и «распаковыванием», «перенасыщением» (overflowing). В то время как фреймирование предполагает вписывание феномена в какой-то конкретный контекст, ограничение возможных применений этого феномена, «перенасыщение» — рассмотрение феномена во множестве контекстов (flows), учитывание вариативности (Callon, 1998).

И «газетчик» (скептик, «критик»), и «союзник» как члены публики по-разному реализуют партиципативное поведение, что проявляется в их установках по отношению к речевому акту — в частности, к взаимодействию высказывания и контекста. Условный «газетчик» намеренно сужает контекст восприятия высказывания, редуцирует его до нормативного и конвенционального, задавая однозначную трактовку перформативного высказывания (использует «фреймирование»). «Союзник», напротив, открыт к множественности контекстов восприятия и допускает переключение между ними, а также следующую за этим драматическую трансформацию перформативного эффекта (прибегает к «перенасыщению»).

«Фреймирование» и «перенасыщение» как коммуникативные установки нередко сосуществовали в рамках одного публичного события, моделируя разнящиеся способы партиципации публики. Например, на



петербургских и московских дебатах художественных сообществ («Бубнового валета»⁸ и «Союза молодежи»⁹) Д. Д. Бурлюк сознательно провоцировал публику перформативным высказыванием, своего рода жестом-пощечиной. Бурлюк сравнивал «пресловутых Рафаэлей и Леонардо» с «цветной фотографией» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов 1996, с. 99). В продолжение мысли он заявил, что «[в]ывеска ценнее, чем... бездарная мазня какого-нибудь Врубеля»¹⁰ (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 99). Как пишет очевидец событий — «газетчик» А. Ростиславов, «[в] публике послышались громкие протесты и свистки, а затем несколько человек демонстративно вышли из зала» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 100). После выступил Маяковский, критиковавший «Пушкина и Байрона» (подобно тому, как Бурлюк критиковал Рафаэля и Леонардо) под «протесты публики» (Ростиславов, 1912, с. 5; Крусанов, 1996, с. 100).

Как мы видим, обозреватель газеты (и еще несколько человек) реализуют здесь установку фреймирования. Перформативное высказывание — «вывеска ценнее мазни художника», «Рафаэль подобен фотографии», условное «Пушкин ничего не стоит» — замыкается в однозначном, единственном контексте: диспута, спора (заявленного на афише вечера), цель которого — оспорить существующую точку зрения, предложить новую. В этом контексте посыл высказывания трактуется также однозначно: Бурлюк и Маяковский нивелируют авторитет мастеров, а говоря о вывесках — решительно утверждают превосходство нехудожественной формы и ее изобразительного языка над современными творческими практиками. Итоговый эффект определяется как скандальное оскорбление, намеренное провоцирование публики, а отклик аудитории облекается в формы негодования и протеста. Благодаря фреймированию, высказывание становится источником (потенциального) скандала.

В то же время публика призывалась и к другой установке — контекстуальному перенасыщению высказывания, его рассматриванию в нескольких контекстах. Так, А. Е. Кручёных на диспуте «Бубнового валета» 26 февраля 1912 года после резонансного выступления Д. Д. Бурлюка специально включился в игру с ожиданиями публики, выступая как оппонент Бурлюка («для задирки»): «Я бранил и бубнововалетчиков, и кубистов, от живописи перешел к поэзии и здесь разделал под орех всех новаторов» (Кручёных, 1996, с. 45). Фактически Кручёных на время примеряет роль «газетчика», реализует установку фреймирования — и тем самым открыто выражает реакцию, разделяемую некоторыми членами публики. Ответом части публики был «восторг» — от солидарно-

⁸ Речь идет о диспуте 12 февраля 1912 года.

⁹ Речь идет о диспуте 20 ноября 1912 года.

¹⁰ Это высказывание значимо для развития литературных экспериментов кубофутуристов, поскольку «вывеска» стала «матрицей», форматом для конструирования поэтического текста для ближайшего друга Бурлюка и соратника по «Гилее» В. В. Каменского («железобетонные поэмы»). См. (Молок, 1991; Стригалева, 1995; Карасик, 2018).



сти с оратором на сцене (Кручёных, 1996, с. 45). Проделав этот ход, Кручёных обращает внимание публики на зависимость восприятия от контекста:

О чудачествах новаторов я спросил:

— Не правда ли, они до чертиков дописались? Например, как вам понравится такой образ: «разочарованный лорнет»¹¹?

Публика в смех.

Тогда я разоблачил:

— Это эпитет из «Евгения Онегина» Пушкина!

Публика в аплодисменты (Кручёных, 1996, с. 45).

Тот же ход Кручёных разыгрывает 24 марта 1913 года на устроенных «Союзом молодежи» диспутах «О новейшей литературе». После того как Бурлюк освистан публикой после заявления «Толстой — старая сплетница», Кручёных перенимает инициативу и заявляет аудитории, что сейчас сообщит нечто важное и произносит следующее:

Один оратор в английском парламенте заявил: «Солнце восходит с запада». Ему не дали договорить. На следующем заседании он снова выступил и сказал: «Солнце восходит с запада»; его прервали и выгнали. Наконец в третий раз его решили выслушать, и ему удалось закончить фразу: «Солнце восходит с запада, — так говорят дураки и невежды». Напрасно и вы не дослушали Бурлюка (Кручёных, 1996, с. 58).

Кручёных вырывает из контекста фразу Пушкина и, применяя установку фреймирования, подает ее как отрывок из произведения «новаторов», тем самым контекстуализируя высказывание и моделируя публичную реакцию (частично негативную — осмеяние). Затем он напоминает публике об изначальном контексте восприятия фразы — поэзии Пушкина (романе «Евгений Онегин»), так что реакция на высказывание переопределяется (становится положительной).

То же самое происходит, когда Кручёных рассказывает анекдотический случай об ораторе в английском парламенте. Каждый раз высказывание «Солнце восходит с запада» подается в новом контексте. В первый раз мы встречаем его в выступлении от первого лица и полагаем, что это высказывание — выражение мнения: «[Я считаю, что] солнце восходит с запада». Во второй раз это высказывание возникает в контексте спора, и мы считаем, что это — обозначение позиции в споре: «[Не смотря ни на что, я полагаю, что] солнце восходит с запада». Наконец в третий раз оно используется в контексте оправдательного выступления, которое необходимо выслушать, где «Солнце восходит с запада» — цитата, принадлежащая «дуракам и невеждам», но никак не автору высказывания.

¹¹ При этом в контексте диспута «разочарованный лорнет» может отсылать к Д. Д. Бурлюку, лишившемуся в детстве глаза и всю жизнь носившему протез в пустой глазнице. Чтобы удивить публику, он нередко приставлял к незрячему глазу лорнет.



Так Кручёных предлагает публике увидеть, как меняется перформативная реализация высказывания в процессе миграции из одного контекста в другой — фактически включиться в эту игру (на что публика отвечает аплодисментами, словно бы соглашаясь принять приглашение). Переноса высказывание из одного контекста в другой, Кручёных демонстрирует, как работает коммуникативная установка «перенасыщения», «распаковывания», — и тем самым превращает литературный скандал в условный, игровой, приглашающий публику к активному содействию и взаимодействию. Для фреймирования требуется буквальное, однозначное прочтение высказывания в фиксированном контексте и переход к привычной, рутинной реакции. Перенасыщение, напротив, располагает к переключению между небуквальными прочтениями с возможностью отстраниться от высказывания, воспринимать не только его буквальный смысл (семантику), но и его прагматику или, точнее, перечень потенциальных прагматических эффектов.

В этом свете критика Пушкина и Рафаэля на деле оказывается критикой устойчивого, замкнутого в конвенциональных контекстах представления о Пушкине и Рафаэле (с учетом того, что публика не способна сразу опознать цитату из романа «Евгений Онегин»). Когда Маяковский призывает условно «сбросить Пушкина с парохода современности», он апеллирует к уже сформировавшемуся образу Пушкина. Этот образ публика не отождествляет с поэтическим мастерством, умением оживить строку нетривиальным эпитетом («разочарованный лорнет»). При этом Пушкин и его творчество, взятые вне привычных контекстов восприятия, остаются источником вдохновения для футуристов, что подтверждает выразительное утверждение В. Хлебникова: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века» (Герёхина, 2009, с. 13). «Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия... — продолжает Хлебников. — Убийца живого Пушкина, обagrивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) слова, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия» (Герёхина, 2009, с. 13). В первом случае налицо фреймирование (застывание «Пушкина» в роли классика), во втором — перенасыщение: перемещение корпуса текстов (и ими предполагаемых перформативных эффектов) Пушкина в новые контексты.

Таким образом, адресат перформативного высказывания — в рамках публичной акции кубофутуристов — мог осуществлять две рецептивные установки: фреймирование, замыкание высказывания в однозначном контексте, и перенасыщение, размыкание высказывания во множество контекстов прочтения. Если первая установка предполагает некую однозначность прагматического эффекта, то вторая в большей степени предполагает непредсказуемость и вариативность воздействия высказывания. Эти установки соответствуют двум рецептивным профилям — крайностям спектра восприятия — критику-скептику, «газетчику», и «союзнику». Первый выделял перформативное высказывание, определял его эффект как нарушение нормы и подавал это событие



как скандал, доводил до широкой публики. Второй же мог принять участие в событии, воспринимая кажущееся нарушение нормы как игру, возможность рассмотреть высказывание в нескольких контекстах сразу и творчески отреагировать на него.

Список литературы

- Бобринская Е.А.* «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. №1-2. С. 194–215.
- Гофман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М., 2003.
- Гурьянова Н.А.* Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920–1930-х годов // К истории русского футуризма: воспоминания и документы / сост., ред. Н.А. Гурьянова. М., 2006. С. 7–29.
- Зданевич И.М.* Футуризм и всечество : в 2 т. Статьи и письма. М., 2014. Т. 2.
- Иньшакова Е.Ю.* На грани элитарной и массовой культур (К осмыслению «игрового пространства» русского авангарда) // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 162–174.
- Казакова С.А.* Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19, №3 (166). С. 228–236.
- Карасик М.С.* «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования. СПб., 2018. С. 169–199.
- Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции. М., 2018.
- Крусанов А.В.* Русский авангард. Боевое десятилетие. М., 1996.
- Кручёных А.Е.* Наш выход. М., 1996.
- Лившиц Б.К.* Полтораглазый стрелец. Л., 1933.
- Мгебров А.А.* Жизнь в театре : в 2. Т. 2. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. М. ; Л., 1932.
- Молок Ю.А.* Типографские опыты поэта-футуриста // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 387–402.
- Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М., 1986. С. 22–129.
- Память* теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Кручёных. Berkeley, 1999.
- Рейтблат А.И.* К социологии литературного скандала // Литературный факт. 2019. №3. С. 161–182.
- Роман Якобсон.* Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М., 2012.
- Ростиславов А.* Вечер «Союза молодежи» // Речь. 1912. 23 нояб. С. 5.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
- Сироткин Н.С.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. Т. 2, №2. С. 119–128.
- Стригалёв А.А.* Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. №1–2. С. 505–353.
- Терёхина В.Н.* «Только мы – лицо нашего времени» // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. СПб., 2009. С. 3–50.
- Швец А.В.* Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы «41^о») // Новый филологический вестник. 2020. №4. С. 51–65.



Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 428–436.

Austin J.L. How to Do Things With Words. Oxford, 1962.

Callon M. An Essay on Framing and Overflowing; Economic Externalities Revisited by Sociology // The Sociological Review. 1998. Vol. 46, №1. P. 244–269.

Derrida J. Signature, Event, Context // Derrida J. Limited Inc. Evanston, 1988. P. 1–25.

Iser W. Towards a Literary Anthropology // Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore ; L., 1989. P. 249–262.

Miller J.H. Speech Acts in Literature. Stanford, 2002.

Warner M. Publics and counterpublics // Public culture. 2002. Vol. 14, №1. P. 49–90.

Об авторе

Анна Валерьевна Швеиц, кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия.

E-mail: shvetsanval@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1492-2511

Для цитирования:

Швеиц А.В. «Литературный скандал» в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 37–50. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2.

LITERARY SCANDAL IN CUBO-FUTURISM POETICS AND THE COMMUNICATIVE BEHAVIOUR OF RECIPIENTS

A. V. Shvets¹

¹Lomonosov Moscow State University,
Leninsky Gory, 1/51, Moscow 119296, Russia

Submitted on 23.04.2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2

The article deals with a 'literary scandal' as a mode and a script of communication within cubo-futurists poetic circles as far as the communication between poets and their addressees during a public performance is concerned. The latter is an essential component of the "literary everyday routine" of the poetic circles analysed. Not only does scandal betray an intention of insulting the recipient but also it is due to the scandal that the avant-garde author could find the addressee, become closer to him and make him more engaged in a poetic happening. The goal of the study (based on the evidence of cubo-futurist public performances) is to describe a scandal as a communicative script, a frame, identify a potential addressee, single out reception profiles and analyse communication orientations underlying those profiles. Drawing on the understanding of a literary scandal suggested by Reithlat, we trace a connection between a scandal and the public (recipients). According to Warner, the public are people actively participating in an event. Participatory strategies of the cubo-futurists public could be narrowed down to three types of reception: a septic, a critic, and a potential ally. Using the speech act theory (Austin, Derrida) and the actor-network theory (Callon's opposition of framing and overflowing), we analyse how the performative utterance functions in a given context. We show how the performative utterances carrying a seed of a potential scandal were construed (or could have been construed). The article analyses the interpretation of a scandal and com-



communicative strategies chosen by recipients. While the critic prefers to frame the utterance in a predictable way by placing it into a fixed context and literally interpreting the utterance, the ally, on the contrary, is open to a variety of contexts and is ready to participate in a play of the pragmatic unfolding of an utterance. The latter type of reception underlies the possibility of the recipient's creative engagement with a communicative experiment of the avant-garde.

Keywords: *avant-garde, literary scandal, cubo-futurism, participatory behaviour, reception studies*

References

- Austin, J. L., 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford.
- Bobrinskaya, E. A., 2015. "The Beauty and Necessity of Violence". *Mythopoeitics of early Futurism. Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1–2, pp. 194–215 (in Russ.).
- Callon, M., 1998. An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities Revisited by Sociology. *The Sociological Review*, 46(1), pp. 244–269.
- Derrida, J., 1988. Signature, Event, Context. In: J. Derrida, ed. *Limited Inc*. Evanston, pp. 1–25.
- Eikhenbaum, B. M., 1987. Literary mode of life. In: B. M. Eikhenbaum, ed. *O literature [About literature]*. Moscow, pp. 428–436 (in Russ.).
- Gofman, I., 2003. *Analiz freimov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyta [Frame Analysis: An Essay on The Organization of Experience]*. Moscow (in Russ.).
- Gur'yanova, N. A., 2006. The Biography of the Wildest. Kruchenykh's Memories in the Literary Context of the 1920s–1930s. In: N. A. Gur'yanova, ed. *K istorii russkogo futurizma: vospominaniya i dokumenty [Towards the History of Russian Futurism: Memories and Documents]*. Moscow, pp. 7–29 (in Russ.).
- In'shakova, E. Yu., 2001. On the verge of Elite and Mass Cultures (Towards Understanding the "game space" of the Russian avant-garde). *Obshchestvennye nauki i sovremennost' [Social Sciences and Contemporary World]*, 1, pp. 162–174 (in Russ.).
- Iser, W., 1989. Towards a Literary Anthropology. In: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, London, pp. 249–262.
- Karasik, M. S., 2018. "Read Wallpaper Books!": "Ferroconcrete Poems" by V. Kamensky. In: *Vasilii Kamenskii. Poet. Aviator. Tsirkach. Neopublikovannyye teksty. Faksimile. Kommentarii i issledovaniya [Vassily Kamensky. The Poet. The Aviator. The Circus Performer. Unpublished Texts. Facsimile. Comments and research]*. Saint-Petersburg, pp. 169–199 (in Russ.).
- Kazakova, S. A., 2017. Vasily Kamensky's Tour of Georgia: On Artistic Behaviour. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta [Bulletin of the Ural Federal University]*, 19(3), pp. 228–236 (in Russ.).
- Klark, K., 2018. *Peterburg. gornilo kul'turnoi revolyutsii [Petersburg: Crucible of Cultural Revolution]*. Moscow (in Russ.).
- Kruchenykh, A. E., 1996. *Nash vykhod [Our Turn]*. Moscow (in Russ.).
- Krusanov, A. V., 1996. *Russkii avangard. Boevoe desyatiletie [Russian Avant-Garde. The Decade of Battles]*. Moscow (in Russ.).
- Livshits, B. K., 1933. *Polutoraglaziyi strelets [The One and a Half-Eyed Archer]*. Leningrad (in Russ.).
- Mgebrov, A. A., 1932. *Zhizn' v teatre. Tom 2. Starinnyi teatr. Teatral'naya lirika predrevolyutsionnoi epokhi i Meierkhol'd [Life in Theater. Volume 2. The Theater of Old. The Theater Lyrics of Pre-Revolution and Meyerhold's Times]*. Moscow, Leningrad (in Russ.).
- Miller, J. H., 2002. *Speech Acts in Literature*. Stanford.



Molok, Yu. A., 1991. Poet-Futurists' Typographical Experiments. In: *Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kul'ture* [Transrational Futurism and Dadaism in Russian Culture]. Bern, pp. 387–402 (in Russ.).

Ostin, Dzh., 1986. How to Do Things with Words. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vypusk XVII* [Recent Discoveries in Foreign Linguistics. Issue XVII]. Moscow, pp. 22–129 (in Russ.).

Pamyat' teper' mnogoe razvorachivaet. Iz literaturnogo naslediya Kruchenykh [The Memory is Unfolding a Lot. From Kruchenykh's Literary Legacy], 1999. Berkeley (in Russ.).

Reitblat, A. I., 2019. On the sociology of literary scandal. *Literaturnyi fakt* [Literary Fact], 3, pp. 161–182 (in Russ.).

Roman Jakobson. Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza [Roman Jakobson. The budetlyanin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose], 2012. Moscow (in Russ.).

Rostislavov, A., 1912. "The Union of Youth" Soirée. *Rech'* [Speech], 322, 23 November, p. 5 (in Russ.).

Rudnev, V. P., 1997. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyucheveye ponyatiya i teksty* [Dictionary of culture of the twentieth century. Key concepts and texts]. Moscow (in Russ.).

Shvets, A. V., 2020. Improvisation as a readerly response in Avant-garde poetic practices (group "41°"). *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 4, pp. 51–65 (in Russ.).

Sirotkin, N. S., 1999. Avant-garde aesthetics: Futurism, Expressionism, Dadaism. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Chelyabinsk State University Bulletin], 2(2), pp. 119–128 (in Russ.).

Strigalev, A. A., 1995. Vassily Kamensky's Paintings, "Poem-Paintings," and "Ferroconcrete Poems". *Voprosy iskusstvovedeniya* [The Matters of Art], 1–2, pp. 505–353 (in Russ.).

Terekhina, V. N., 2009. "We are the Only Face of Present Times". In: V. N. Terekhina, A. P. Zimenkov, eds. *Russkii futurizm. Stikhi. Stat'i. Vospominaniya* [Russian Futurism. Poetry. Articles. Memories]. Saint-Petersburg, pp. 3–50 (in Russ.).

Warner, M., 2002. Publics and Counterpublics. *Public culture*, 14(1), pp. 49–90.

Zdanevich, I. M., 2014. *Futurizm i vsechestvo. Tom 2. Stat'i i pis'ma* [Futurism and Everythingism. Volume 2. Articles and Letters]. Moscow (in Russ.).

The author

Dr Anna V. Shvets, Lomonosov Moscow State University, Russia.

E-mail: shvetsanval@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1492-2511

To cite this article:

Shvets, A. V. 2021. Literary scandal in cubo-futurism poetics and the communicative behaviour of recipients, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 37–50. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-2.