

Научная статья

УДК 130.2

DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-236-254

**Пустота в поэзии русского авангарда:  
от трансцендентальной буффонады к «вакуумной поэзии»**

**Владимир Геннадьевич Богомяков**<sup>1</sup>  
**Марина Георгиевна Чистякова**<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Тюменский государственный университет  
Тюмень, Россия

<sup>1</sup> v.g.bogomyakov@utmn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8128-3246>

<sup>2</sup> m.g.chistyakova@utmn.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6260-510X>

*Аннотация*

Рассматривается феномен «текстоотсутствия», практика «чистого листа», в поэзии XX в. Пустотные произведения эгофутуриста Василиска Гнедова и транс-поэта Ры Никоновой анализируются в контексте дополняющих и комментирующих их теоретических текстов И. Игнатъева и самой Ры Никоновой. В статье доказывается, что интерпретации темы пустоты поэтами, представляющими исторический авангард и неоавангард, концептуально не совпадают. Они имеют принципиально разные основания и особенности, продуцируют различные смыслы. Для их прояснения авторы обращаются к концепции «трансцендентальной буффонады» Ф. Шлегеля и эпистемологическому проекту Ры Никоновой «Система». Результатом освоения поэтами концепта пустоты в обоих случаях оказывается трансгрессивное развитие искусства, ведущее к возникновению новых арт-практик.

*Ключевые слова*

вакуумная поэзия, пустотный текст, трансфуризм, трансцендентальная буффонада, эгофутуризм

© Богомяков В. Г., Чистякова М. Г., 2025

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 236–254

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2025, no. 1, pp. 236–254

Для цитирования

Богомяков В. Г., Чистякова М. Г. Пустота в поэзии русского авангарда: от трансцендентальной буффонады к «вакуумной поэзии» // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 236–254. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-236-254

## The Void in Russian Avant-Garde Poetry: From Transcendental Buffoonery to “Vacuum Poetry”

Vladimir G. Bogomiakov<sup>1</sup>, Marina G. Chistiakova<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Tyumen State University  
Tyumen, Russian Federation

<sup>1</sup> v.g.bogomyakov@utmn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8128-3246>

<sup>2</sup> m.g.chistyakova@utmn.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6260-510X>

*Abstract*

This article explores the phenomenon of “text absence,” or the practice of the “blank page,” in 20<sup>th</sup> century poetry. The void works of the Ego-Futurist Vasilisk Gnedov and Transpoet Rya Nikonova are analyzed in the context of supplementary and commentative theoretical texts by I. Ignatiev and Rya Nikonova herself. The article argues that the interpretations of the void by poets representing historical avant-garde and neo-avant-garde movements conceptually diverge. They have fundamentally different foundations and characteristics, producing varied meanings. To clarify these interpretations, the authors refer to F. Schlegel’s concept of “transcendental buffoonery” and Rya Nikonova’s epistemological project “System.” In both cases, the poets’ engagement with the concept of the void leads to the transgressive development of art, resulting in the emergence of new art practices.

*Keywords*

vacuum poetry, empty text, transfurism, transcendental buffoonery, ego-futurism

*For citation*

Bogomiakov V. G., Chistiakova M. G. The Void in Russian Avant-Garde Poetry: From Transcendental Buffoonery to “Vacuum Poetry”. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2025, no. 1, pp. 236–254. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-236-254

### Введение

В XX в. пустота оказывается в центре внимания не только философии, но и искусства. Интерес к этому концепту в искусстве актуализируется в ситуации смены художественных парадигм и коррелирует со становлением как модернизма, так и постмодернизма. Не случайно наиболее радикальные произведения, посвященные пустоте, возникают в искусстве исторического авангарда и неоавангарда. В том и другом случае поэты, писатели, художники, композиторы пытаются найти для этого концепта (инварианты в искусстве – ничто, нуль, молчание) адекватные художественные формы. В литературе такой формой становится пустотный текст.

Пустотные / нулевые тексты относятся к так называемым «минимальным», или «сверхмалым», текстам. Произведения такого рода могут состоять из набора графических знаков, используемых автором вместо букв (например, знаков препинания), а могут включать в себя пустоты, лишённые каких бы то ни было знаков; в пределе произведение представляет собой чистый лист бумаги, на котором в лучшем случае размещено имя автора и / или название произведения. Известны примеры встраивания подобных текстов в прозаические произведения в качестве их фрагментов (классический пример – роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена»), но в XX в. наиболее концептуально пустотные тексты оказались представленными в поэзии. Так как для нашего исследования проблема различения пустотных и нулевых текстов не является принципиальной, мы будем использовать эти понятия как синонимичные: главное, что в обоих случаях средством художественной выразительности является пустота.

Пустотная поэзия – разновидность поэзии визуальной, существующей, в свою очередь, на пересечении литературы и визуальных видов искусства. Специфика визуальной поэзии заключается в том, что зрительные элементы графического дизайна, имеющиеся в любом тексте, складываются здесь в визуальный образ, придающий произведению дополнительные смысловые коннотации. В пределе пустотная поэзия оборачивается «нулевой визуальностью», где отсутствуют и текст, и знак, и образ. Причины обращения авторов к пустотным текстам различны: это усталость от многословия культуры и протест против девальвации смысла слова; соображения цензурного характера и желание активизировать и раскрепостить воображение реципиента; наконец, это констатация исчерпанности языка искусства на данном этапе его развития и поиск выхода из этой ситуации.

В русской поэзии XX в. наиболее яркими примерами пустотных текстов являются «Поэма Конца» Василиска Гнедова и артефакты «вакуумной поэзии» Ры Никоновой (псевдоним Анны Таршис, ей же принадлежит и авторство этого термина). Для обоих авторов пустота оказывается не столько художественным приемом, инструментом создания оригинального произведения, сколько предметом рефлексии, инспирированной искусством, но далеко выходящей за его пределы. Объединяет пустотные произведения этих поэтов и то, что их смыслы доносятся до читателя опосредованно, через дополняющие их тексты-пояснения: к «Поэме Конца» сопровождающий текст написан издателем, поэтом-эгофутуристом Иваном Игнатьевым; к артефактам «вакуумной поэзии» – самой Ры Никоновой. Общим является и то, что оба автора исполняли свои произведения в формате перформанса (в случае с В. Гнедовым – протоперформанса), используя с этой целью жестикуляцию. В то же время мотивы обращения к теме пустоты, концептуальные основания этого обращения, у Гнедова и Ры Никоновой существенно различались, как и результаты, к которым каждый из них пришел.

#### Василиск Гнедов и пустота

Самое известное произведение В. Гнедова «Поэма Конца» завершает цикл из 15 «заумных» поэм под общим названием «Смерть искусству» (1913) [Гнедов, 1913]. Визуально она представляет собой чистый лист бумаги, в центре которого размещено название с указанием ее порядкового номера в сборнике – «Поэма Конца (15)». В нижней части страницы располагаются сведения о типографии: логотип, название, адрес, а также год издания книги. Несмотря на незначительное количество посторонних знаков, сам факт их наличия на странице становится поводом для дискуссий. Так, Михаил Павловец выдвигает гипотезу о том, что «Поэма Конца» не имеет отношения к так называемому «нулевому письму», произведение состоит из собственного «квазиназвания» – надзаголовка, и по сути им и исчерпывается; а интерпретацию произведения как «чистого листа» предложили эпатированные современники Гнедова [Павловец, 2013, с. 376]. Действительно, в сознании современников поэта «Поэма Конца» ассоциировалась с чистым листом и воспринималась как автономное и самодостаточное произведение: далеко не всем было известно, что она является частью сборника заумных поэм. Поэма стремительно мифологизировалась отчасти благодаря бурной реакции на него со стороны медиа, отчасти из-за

ставшего популярным авторского исполнения поэмы, в процессе которого Гнедов ограничивался ее названием, без упоминания книги. Мы полагаем, что пространство чистого белого листа бумаги как над названием поэмы, так и между ним и информацией о типографии, визуально, содержательно и, что особенно важно, контекстуально представляет собой пустоту. Именно пустота листа в сочетании с названием сборника «Смерть искусству!» задает вектор эсхатологической интерпретации финальной поэмы. Отсутствие текста используется автором в качестве ключевого средства выразительности, наилучшим образом раскрывающего концепцию сборника.

С призыва «Смерть искусству!» начинается и «пресловие» к сборнику, написанное Иваном Игнатьевым и представляющее собой нечто среднее между комментарием к поэме и манифестом нового искусства. Сам по себе призыв не оригинален: русский футуризм унаследовал его от своего итальянского предшественника. Несмотря на множество несовпадений, оба футуризма были единодушны в своей нетерпимости к искусству уходящему. «Искусство Дня» [Игнатьев, 1913, с. 1], порожденное логоцентристской культурой, более не отвечало запросам современности; исчерпав свои ценности, нарративы, смыслы, формы, оно утратило право на существование.

Композиционное решение книги (то, как, каким образом, в какие блоки сгруппированы поэмы), демонстрирует последовательную редукцию средств художественной выразительности, ведущую в итоге к пустоте. Этот прием позволял читателю – страница за страницей – проследить процесс завершения поэзии как искусства слова. «Смерть искусства» происходит буквально на его глазах, так как деструкции подвергаются все структурные уровни произведения – от фонетического до смыслового. Действительно, от поэмы к поэме сокращается количество слов и слогов (предпоследняя поэма сведена к одной букве «Ю»); минимизируются названия, вплоть до полного их исчезновения. Завершается книга «Поэмой Конца»: «онулением текста» как его пределом; по определению С. Сигея (псевдоним Сергея Сигова) – афонией, безмолвием [Сигов, 1987, с. 120]. Интересно, что название последней поэмы набрано не прописными буквами, как названия всех предыдущих поэм цикла, а строчными, словно бы уменьшившимися в размерах перед тем, как окончательно исчезнуть.

Поэма, завершающая сборник, оказывается смысловым центром книги. Это действительно «Поэма Конца», в прямом и переносном смыслах: конца не только этой конкретной поэмы и сборника в целом, но и Слова, По-

эзии, Искусства. Эстет Александр Бенуа включил в этот ряд еще и «дух»: «Книга Гнедова символизирует всю современную культуру, в основе которой – смерть не только искусства, но и всякого духа» (цит. по: [Сигов, 1987, с. 120]). И эта реакция вполне объяснима: она обусловлена как драматичным оформлением обложки, выдержанной в красно-черных тонах, так и пафосным «пресловием» И. Игнатъева. Но общий тон вступительной статьи если и апокалиптичен, то в буквальном смысле этого слова: речь в ней идет не только о смерти искусства, но и о его грядущем преображении.

Для Ивана Игнатъева смерть «Искусства Дня» – необходимый этап становления искусства нового. В «Поэме Конца», по его словам, «Ничем говорит целое Что» [Игнатъев, 1913, с. 2]. Смерть уходящего искусства – это повод не для горя, а для Радости, вызванной рождением искусства нового: «Радость творит Поэму. В конце Ничто, на сей конец есть предначалие Начала Радости, как Радость Созидателя – Поэта Будущего...» [Там же]. Другими словами, пустота здесь вроде бы амбивалентна: она содержит в себе не только конец, но и начало. Но в этой двухчастной драме – ничтожение искусства уходящего и созидание искусства нового – прописан лишь первый шаг поэта. Далее, вместо интригующего креативного продолжения действий Созидателя, пустота, Ничто. Таинственное «Начало», о котором пишет Игнатъев, оказывается всего лишь радостным предвкушением искусства будущего, но не им самим.

В полном соответствии с представлениями эгофутуристов о гипертрофированной субъективности творца (своего рода Эго-Бога, создающего собственный мир) В. Гнедов разрушает искусство «вчерашнего дня». Но, уничтожив его, он не предлагает взамен сколько-нибудь внятных альтернатив, в отличие, например, от создателей футуристической оперы «Победа над Солнцем», где всё-таки усилиями бюджетян была предпринята попытка описания мира, лишённого Солнца. Вместо этого поэт «зависает» в неопределенности пустоты, оказавшись в ситуации, смысл которой, на наш взгляд, наилучшим образом раскрывает термин Фридриха Шлегеля «трансцендентальная буффонада» (для Ф. Шлегеля – это синоним поэзии, проникнутой духом иронии) [Шлегель, 1983, с. 283].

Парадоксальным образом романтизм в некоторых своих проявлениях оказывается близок к эстетике авангарда, как бы ни настаивали теоретики и практики последнего на принципиальной инаковости их искусства по отношению к предшествующей традиции. В том и другом случае художник не только противопоставляет себя уходящей эпохе, ее ценностям и идеа-

лам, но и делает всё возможное для ее разрушения. Индивидуализм, эгоцентризм, интуитивизм, свобода творца, готового к выходу за любые пределы, характеризуют не только творчество, но и повседневную жизнь как романтика, так и кубо(эго)футуриста.

Программное акцентирование в романтизме субъективности автора актуализирует проблему иронии в качестве неотъемлемой составляющей миропонимания творца. Он противопоставляет себя существующим обстоятельствам – доминированию рационализма и догматизма, китчевости обывательских вкусов и засилью «гармонических пошляков» в искусстве – и ищет выход из этой ситуации через отрицание. Инструментом отрицания становится ирония, препарирующая любую точку зрения с целью выявления ее внутренних противоречий, одновременно создающая иллюзии и разрушающая их, в итоге расшатывающая существующий порядок вещей вплоть до его слома.

Романтический ироник убежден как в присутствии в мире высшего начала, так и в том, что оно всегда ускользает от объективаций. Исчерпывающая репрезентация абсолютного (безусловного) в конечном невозможна, хотя поэзия и филология в этом отношении обладают несомненно большими возможностями, чем любые другие виды деятельности. Ироник апеллирует к безусловному, но делает это через признание относительности и условности собственной позиции. Возможность романтически-иронического «парения над действительностью» связана, с одной стороны, со своеобразной релятивизацией абсолютного, а с другой – с абсолютизацией релятивного. Василиск Гнедов предполагает в качестве абсолюта то, что казалось ему таковым в силу важности для него самого: новое, пока непредставимое, искусство. Причем непредставимое не только читателем (по-прежнему находящимся в плену искусства уходящего), но самим поэтом, «Созидателем», «Эго-Богом», оказавшимся в итоге не всемогущим и вынужденным манифестировать пустоту. Этот контраст между намерениями творца и полученным результатом вполне соответствует ситуации «трансцендентальной буффонады», которую Ф. Шлегель описал как противоречивое единство внешнего и внутреннего: «С внутренней стороны, это настроение, оглядывающее всё с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению, это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффа» [Шлегель, 1983, с. 282–283], т. е. театра, культивирующего гротеск и шутовство. В итоге амбициозный замысел оборачивается весельем.

Произведение В. Гнедова вполне отвечает словам Ф. Шлегеля о романтической иронии: «в ней всё должно быть в шутку и всё всерьез, всё чистосердечно откровенным и всё глубоко сокрытым» [Шлегель, 1983, с. 287]. И казалось бы, авторское исполнение поэмы, в буквальном смысле в стиле буффонады, еще нагляднее подчеркнуло это: публика восприняла это зрелище как забавный кунштюк (как она воспринимала подавляющее большинство публичных акций футуристов). Но удивительным образом именно в авторском исполнении поэмы и обнаруживается вся глубина иронии (правда, это становится ясно исходя из современной перспективы). Изобретенный В. Гнедовым способ исполнения поэмы стал своего рода точкой бифуркации, моментом перерождения состояния «радостного предчувствия» нового искусства собственно в это новое искусство: как следствие, происходит невероятное расширение сферы искусства, ведущее к возникновению множества современных арт-практик.

Необычность исполнения Гнедовым «Поэмы Конца» состояла в том, что поэт впервые представил публике пустотный текст. Любой текст включает в себя не только визуальную, но и исполнительскую составляющую, своего рода партитуру, посредством знаков (пунктуация, курсив, ударение) дающую читателю представление о том, как именно это произведение может быть исполнено [Янечек, 2004]. Но как быть, если визуальная составляющая текста сведена к нулю и партитура отсутствует? В. Гнедов ответил на этот вопрос заменой языка вербального на язык жестов. Поэт «читал» свою поэму «одним ритмо-движением», которое свидетели этого «протоперформанса» описывают по-разному. В книге «Русский авангард» А. Крусанов [2010] приводит подборку вариантов исполнения поэмы, почерпнутых из разных источников – газетных статей, воспоминаний очевидцев. Из них становится ясно, что «манера исполнения» варьировалась. Сам Гнедов одобрял описание этого действия Вл. Пястом: «...рука поднималась к волосам, а затем резко опускалась вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» [Пяст, 1997, с. 176].

Манифестация пустоты, предпринятая Василиском Гнедовым, оказалась чрезвычайно продуктивной для современного искусства. Размышляя о наследии поэтов русского авангарда, Сергей Сигей упоминает имя Василиска Гнедова в одном ряду с Велимиром Хлебниковым (первым выдвинул идею словоновшества) и Алексеем Крученых (является родоначальником зауми). Василиску Гнедову принадлежит «идея замещения слова ритмодвижением, где он оказывается предшественником современного

боди-арта, перформансистов и концептуалистов» [Сигов, 1987, с. 116]. В итоге его обращение к пустоте предвосхитило целый ряд арт-практик современности.

### **Ры Никонова: вакуумная поэзия**

Интерес к пустотным текстам возвращается в поэзию неоавангарда в 1960–1980-е гг. Авторы, обратившиеся в это время к теме пустоты, по большей части решали формальные задачи, связанные с поиском новых средств выразительности. По амбициозности замысла наиболее релевантной идеям Василиска Гнедова представляется «вакуумная поэзия» Ры Никоновой, прежде всего потому, что оба автора выходят за пределы сугубо художественной проблематики в более широкие контексты. Несмотря на то, что Ры неоднократно в своих текстах упоминает поэму В. Гнедова, ее интерпретация пустоты абсолютно оригинальна.

Ры Никонова и Сергей Сигей – поэты, художники, издатели, основавшие творческое объединение трансфуристов (транспозтов). Участники группы были увлечены идеей реанимации русского поэтического авангарда и вписывания его в контекст современного искусства. Само название «трансфуризм» отсылает как к источнику вдохновения трансфуристов – футуризму, так и к их ключевому творческому принципу – транспонированию (в музыке, которой А. Таршис некоторое время занималась профессионально, термин означает перевод произведения в другую тональность). Для трансфуристов транспонирование означало реактуализацию художественного наследия прошлого посредством его деконструкции и переработки в новых контекстах.

Издаваемый ими журнал «Транспонанс» (1979–1986) стал авторитетным источником информации как об авангарде в целом, так и о поэзии неоавангарда. И. Кукуй видит в нем «инструмент культурного трансфера» [2017, с. 13]. Здесь же Ры Никонова печатает и свои тексты об искусстве. В их числе – фрагменты неопубликованной книги «Литература и вакуум», в которой она размышляет о значении «вакуума» как для мироустройства в целом, так и для литературы в частности. Свой вариант пустотного текста она называет «вакуумной поэзией».

Тема пустоты не раз возникает в произведениях Ры Никоновой, она создает и минимальные, и пустотные тексты, ее увлекает идея создания поэтического текста без слов: «...я мечтаю о растворении литературного материала в плоскости страницы таким образом, чтобы площадь стихотво-

рения стала его единственным содержанием» [Никонова-Таршис, 1999, с. 4]. На практике это приводит к созданию таких произведений, как «Пустой стих на тему пустоты листа» (из книги «Литература и вакуум»), представляющий собой две страницы, объединенные одним заголовком; или пустая, без названия, последняя страница рукописной книги «НОНЕО», выглядящая как аллюзия к «Поэме Конца» Гнедова. Она объясняет свой интерес к пустотным текстам усталостью от цензуры: «Власть устраивало только мое молчание. Ну что ж, пришлось и молчание превратить в искусство, создать вакуумную поэзию» [Бирюков, 1993, с. 250]. Молчание оказалось красноречивым: именно ее усилиями «вакуум» становится одним из ключевых понятий эстетики трансфуристов, а также неотъемлемой составляющей процедуры транспонирования, алгоритмы которой Ры Никонова подробно рассматривает в своем тексте «Фрагмент системы» [Никонова Ры, 1982а, с. 6].

Понятие «вакуум» для трансфуристов не синонимично отсутствию текста; оно не совпадает и с научными представлениями о нем как о полном отсутствии материи в пространстве. По сути, в интерпретации Ры Никоновой вакуум приобретает статус онтологической категории. В своих текстах она описывает множество его разновидностей, в том числе и «вакуум ПОЛНЫЙ», представляющий собой «настоящий кладь, СКЛАД СУЩЕГО, ибо именно оттуда, т. е. из НИЧЕГО и возникает... новое ЧТО-ТО» [Никонова Ры, 1982б, с. 30–31]. В таком понимании категория «вакуум» релевантна категории «ничто» в философии Мартина Хайдеггера, для которого «бытие» и «ничто» не контрагентны, а сопричастны друг другу: через «ничто» человеку открывается сущее [Хайдеггер, 1993, с. 25–26].

Важной составляющей вакуумной поэзии является плоскость расположения текста, в терминологии Ры Никоновой – «платформа». Специфика вакуумной платформы заключается в ее пустотности и структурной однородности. Она производит впечатление пустой, но в действительности обладает бесконечными возможностями: «Пустая нейтральная платформа... – это плоскость, на которой пока якобы никого нет... такой вакуум – только якобы пуст, на самом деле в нем есть ВСЕ, в том числе и ЛЮБОЙ ТЕКСТ...» [Никонова Ры, 1982б, с. 37]; она включает в себя возможность возникновения на ней чего угодно. В интерпретации Ры вакуум представляет собой чистую потенцию, возможность возникновения «всего из ничего»; это аналог буддистской концепции шуньяты, «пустоты-полноты» (вспомним, что Сергей Сигей увлекался буддизмом). В то же время такое истолкование вакуума ассоциируется и с представлением о пустоте как

полноте, возникшем в искусстве концептуализма, которым, как и минимализмом, Ры Никонова была некоторое время увлечена: многие ее идеи инспирированы дискурсивным полем неоавангарда. (В то же время к московскому концептуализму она относилась скептически, критикуя его представителей за приверженность только одному этому направлению и за готовность к отказу от всего, созданного в искусстве ранее [Пригов, Никонова, 1982, с. 43].)

Автор в интерпретации Ры – посредник между бытием и ничто, «извлекающий» из этой пустоты-полноты знаки и создающий с их помощью новые миры. Фигуры автора и читателя у нее равновелики. Перед пустой платформой оба находятся в одинаковом, но не в тупиковом, положении: «вакуумные книги позволяют автору и читателю... воображать демократические возможности выбора ЛЮБОГО текста» [Никонова-Таршис, 1997, с. 279]. Если цель автора заключается в том, чтобы «выманить текст из пустотных глубин», то задача читателя – попытаться вообразить себе этот текст. Вакуумная литература – это свобода читателя предполагать текст [Никонова, 1992, с. 135].

По мнению трансфуристов, к вакууму относится не только пустая платформа, но и паузы в тексте; именно паузы конструируют текст, внедряясь в него [Никонова, 1982б, с. 40–42]. Для С. Сигея пауза является формообразующим элементом стихотворения, структура которого представляет собой своего рода кристаллическую решетку, составленную из слов и пауз, т. е. интервалов между ними [Сигей, 1979, с. 9].

Одним из приемов создания «вакуумного» текста является его замещение любым другим содержанием. Так, родство с пространственными искусствами, например с театром, приводит к тому, что единственным элементом литературного существования оказывается действие, становящееся в этой ситуации текстом [Никонова, 1992, с. 132]. Таким действием для Ры Никоновой является жест как основание перформанса («акции», в терминологии транспозтов), в формате которого она исполняла свои «вакуумные» произведения. Ее «жестовая поэзия» неразрывно связана с «вакуумной поэзией».

Ры самостоятельно приходит к такому открытию Гнедова, как жестовая поэзия. О том, что Гнедов читал свое произведение ритмодвижением руки, она узнала от С. Сигея уже после того, как изобрела способ исполнения невербальной поэзии посредством жестов [Бирюков, 1993, с. 248]. Но если В. Гнедов обнаруживает этот прием интуитивно, то Ры Никонова аргументирует свое обращение к жесту. Для доказательства связи «вакуумной по-

эзии» с поэзией жестов, она обращается к «Черному квадрату» К. Малевича. Для нее это произведение представляет собой «литературный коллапс, вместивший в себя все слова всех языков всех времен и народов» [Никонова, 1992, с. 133], в силу этого оно обесмысливает возвращение к языку, а заложенная в нем энергия находит выход в действии. «Вакуумная поэзия» является столь же энергетически емкой, как и «Черный квадрат». В тексте «О сокращении плоскости стиха» она пишет: «Чем меньше площадь, тем больше может быть накопленная ею энергия» [Таршиш, 1979, с. 15–16]. Эта энергия и прорывается в жесте. Жестовая поэзия сочетается и с вербальным материалом (например, с заумными текстами), но наилучшим образом она применима к отсутствующему тексту, поэтому Ры Никонова легко адаптирует ее к «вакуумной поэзии».

Одно из произведений, исполненное Ры с помощью жестов, как перформанс, – «Клавиатура порезов», вакуумная одноплатформенная книга-арфа, представляющая собой деревянную рамку с натянутыми внутри нее полосками белой бумаги, символизирующими строки. Ры имитировала игру на арфе, но так как в одной ее руке была зажата бритва [Никонова, 1986], артефакт на глазах зрителей преобразался в новый, в книгу-рамку с развевающимися, спирально закрученными лентами бумаги. Этот перформанс демонстрировал одновременно не только фонетические (звон, шелест), но и тактильные возможности платформы, в полном соответствии с принципами перформанса, предполагающего не только визуальное, но и чувственное восприятие.

В жестовой поэзии Ры Никонова видит стремление литературы «из двумерной стать трехмерной, объемной» [Бирюков, 1993, с. 248]. Ее артефакты «вакуумной поэзии» со временем также обретают объем, из «одноплатформенных» трансформируются в «многоплатформенные». Она загибает края пустых страниц; из таких «загибов платформы», наложения нескольких платформ друг на друга возникают объемные «Ры-структуры» сложной конфигурации (в 1985 г. в этом формате она издает журнал «Транспонанс») [Никонова, 2014]. Дальнейшие действия с платформой приводят ее к бук-арту, где книга превращается в кинетический объект. И это только часть практик, связанных как с «вакуумной», так и с «жестовой» поэзией. Денис Иоффе справедливо полагает, что Ры Никонова и Сергей Сигей, представляющие второй русский авангард, продвинулись дальше своих предшественников: «Установка на конкретную эстетику абстрактно-радикального жеста роднит их с международным движением сонорной поэзии, конкретной музыки (включая Дж. Кейджа),

жестуального перформанса и предельно трансгрессивного подхода к искусству» [Иоффе, 2018, с. 261]. Они апроприируют и перерабатывают в своем творчестве достижения не только русского исторического авангарда, но и западного авангарда 1960–1970-х гг. (о котором имели представление благодаря своему участию в таком международном движении, как мейл-арт).

Но если у пустотного текста Гнедова помимо обоснования, данного Игнатьевым, было еще и глубинное основание в виде утопического сознания с его верой в возможность построения нового мира и нового искусства, то теоретические построения Ры Никоновой в отношении «вакуумной поэзии» были слишком фрагментарны, отчасти, как признавалась она сама, мистичны (ее литературное творчество во многом ориентировано на абсурд, заумь и т. д.). Иначе говоря, теоретическое «обрамление» «вакуумной поэзии» нуждалось для большей убедительности в некоем фундаментальном основании. Им стала разрабатываемая Ры «Система».

«Вакуумная поэзия» становится для Ры Никоновой частью Системы – начатого ею амбициозного проекта, который в итоге свелся к написанию одной книги из десяти задуманных – «Литература и вакуум». В Систему она стремилась свести все виды человеческой деятельности: «Система есть. Во всем. Везде чувствуется одна рука, один божественный взгляд, один негатив (матрица)... я вижу одни и те же стили-формулы в искусстве, математике, науке, философии, религии» [Таршис, 1981, с. 6]. Искусство было лишь одной составляющей среди прочих, но она намеревалась исследовать его во всех возможных контекстах. Особенно ее интересовал принцип порождения нового в искусстве. Суть Системы Ры Никонова описывает в духе постмодернистской всеядности: Система объединяет «...все известные нам (а часто и неизвестные) художественные уровни, стили, методы, обоснования и т. д. на равноправных началах, не отдавая предпочтения ничему и даже призывая к плюрализму стилей...» [Пригов, Никонова, 1982, с. 44]. В теоретическом смысле для «вакуумной поэзии» Система становится возможностью апгрейда, так как она делает ее частью масштабного, эпистемологического по сути своей, проекта. Онтологический контекст «вакуумной поэзии» она включает в эпистемологический контекст Системы.

В то же время само понятие «Система» фиксирует принципиальное расхождение размышлений Ры Никоновой о пустоте с идеями Гнедова / Игнатьева. В отличие от «зауми», обращенной к иному, нежели разум, иррациональному источнику творения, восприятия и понимания, она вы-

страивает рациональную Систему, в которой все виды деятельности человека рассматриваются как изоморфные друг другу. При этом ее частью становится и мистическая традиция, к которой Ры Никонова отчасти относит свои размышления о вакуумной поэзии [Пригов, Никонова, 1982, с. 43]. Но это не мешает ей создавать Систему, настолько пронизанную духом сциентизма, что в качестве идеальной модели упорядочивания смысла в ней она видела таблицу Д. И. Менделеева [Таршис, 1980, с. 19]. Отчасти это можно объяснить спецификой задачи, которую она поставила перед собой; отчасти – желанием придать большую убедительность своим рассуждениям. Кроме того, в современном ей искусстве влиятельным направлением оставался концептуализм, на становление которого повлияли аналитическая философия, структурализм, лингвистика и т. д., формировавшие определенный «дух эпохи», тяготеющий к строгому знанию. Система Ры Никоновой – это результат не столько интуитивного (как у Гнедова, да и у нее самой в поэтическом творчестве), сколько рационального постижения мира. В ней нет ничего утопического, это задача, с которой, возможно, в будущем справится искусственный интеллект.

Вместе с тем Ры считала, что рано или поздно Система, а вместе с ней и Искусство, исчерпают свои возможности. По словам М. Павловца, «трансфуристы... близки к финалистскому (эсхатологическому) пониманию художественного процесса, завершимого через исчерпание... всех возможных вариантов формальных трансформаций ограниченного набора принципов и приемов, лежащих в основе как искусства, так и смежных отраслей духовной деятельности человека» [Павловец, 2014, с. 292]. По сути, она приходит к тому же выводу, что и Игнатъев, полагавший, что «будущий, нескорый путь Литературы – Безмолвие» [Игнатъев, 1913, с. 2]. В то же время, несмотря на различные подходы к концепту пустоты, и Василиск Гнедов, и Ры Никонова продемонстрировали в своем творчестве, что всякий раз, когда искусство оказывается в тупике пустоты, вакуума, безмолвия, оно выходит из этих состояний обновленным, оборачиваясь набором новых теорий и практик.

### **Заключение**

Тема пустоты в поэзии русского исторического авангарда и неоавангарда раскрывается Василиском Гнедовым и Ры Никоновой с различных позиций. Отказ авангарда от всех достижений предшествующего искусства инициировал обращение к пустоте, с одной стороны, как к пределу ис-

куства, с другой – как к потенциальному источнику его обновления, задающему новые векторы его развития. Для В. Гнедова мотивом обращения к пустоте является осознание исчерпанности предшествующего искусства. Концептуальное обоснование его подхода – вера в утопию нового преобразованного искусства, трансформирующего мир. Результат, к которому приходит Василиск Гнедов через редукцию всех средств художественной выразительности – пустота, ожидание появления пока никому не ведомого искусства, которому суждено создать новый мир и нового человека.

Ры Никоновой для достижения пустоты нет нужды прибегать к редукции: путь к ней в поэзии уже проложил Гнедов. Обращаясь к «вакуумной поэзии», она исходит из идеи свободного предположения в пустоте (как автором, так и реципиентом) любого возможного текста. Концептуальным основанием «вакуумной поэзии» является постулирование всеобъемлющей Системы, объединяющей все виды человеческой деятельности. Пустота Ры Никоновой – это напряженная пустота-полнота, исполненная множеством новых смыслов. Модернистскому, нигилистическому по сути своей, проекту Василиска Гнедова она противопоставляет проект, скорее, постмодернистский.

### Список литературы

*Бирюков С.* Вектор вакуума. Ры Никонова отвечает на вопросы Сергея Бирюкова // НЛО. 1993. № 3. С. 242–257.

*Гнедов В.* Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. URL: [https://imwerden.de/pdf/gnedov\\_smert\\_iskusstvu\\_1913\\_\\_осг.pdf](https://imwerden.de/pdf/gnedov_smert_iskusstvu_1913__осг.pdf) (дата обращения 10.07.2024).

*Игнатъев И.* Пресловие // В. Гнедов. Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. URL: [https://imwerden.de/pdf/gnedov\\_smert\\_iskusstvu\\_1913\\_\\_осг.pdf](https://imwerden.de/pdf/gnedov_smert_iskusstvu_1913__осг.pdf) (дата обращения 10.07.2024).

*Иоффе Д.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // НЛО. 2018. № 1 (149). С. 260–282.

*Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932: В 3 т. М.: НЛО, 2010. Т. 1, кн. 1: Боевое десятилетие [1907–1917]. 770 с.

*Кукуй И.* В каждой форме – форма вечности: транспонирование как миросозерцание // Трансфуризм. Каталог к выставке в Музее неконформистского искусства (Арт-центр «Пушкинская-10») (23 декабря 2017 – 21 января 2018). СПб.: ДЕАН, 2017. С. 12–15.

*Никонова Р.* Программа выступления транс-поэтов 3 июля 1983, Ленинград // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны»: В 5 т. Newtonville: Oriental Research Partners, 1986. Т. 5б. URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm> (дата обращения 10.07.2024).

*Никонова Р.* Слово лишнее как таковое // Арс. Тематический выпуск: Бездна. «Я» на границе безопасности и абсурда. СПб., 1992. С. 131–135.

*Никонова Р.* «Мне важна широта оркестра, а не высота регистра...»: Интервью Юлии Валиевой // НЛЮ. 2014. № 130. URL: <http://www.plobooks.ru/node/5745> (дата обращения 15.07.2024).

*Никонова Р.* Фрагмент системы // Транспонанс. 1982а. № 11. С. 5–9.

*Никонова Р.* Система: фрагменты из книги «Литература и вакуум» // Транспонанс. 1982б. № 13. С. 28–51.

*Никонова-Таршиц А.* Массаж тишины // НЛЮ. 1997. № 1 (23). С. 279–280.

*Никонова-Таршиц А.* Что такое трансфуризм. М.: Гилея, 1999. 6 с. URL: [http://hylaea.ru/uploads/files/page\\_889\\_1500882022.pdf](http://hylaea.ru/uploads/files/page_889_1500882022.pdf) (дата обращения 12.07.2024).

*Павловец М. Г.* «Нулевые» и «пустотные» тексты в русской поэзии: от «исторического авангарда» к неподцензурной поэзии второй половины XX века // Сто лет русского авангарда. М.: Московская Консерватория, 2013. С. 375–384.

*Павловец М. Г.* «Вакуумные тексты» Ры Никоновой и «сверхмалые тексты» в литературе // НЛЮ. 2014. № 6 (130). С. 289–294.

*Пригов Д., Никонова Р.* Переписка // Транспонанс. 1982. № 12. С. 34–63.

*Пяст В. А.* Встречи. М.: НЛЮ, 1997. 416 с.

*Сигей С.* Эмансипация паузы // Транспонанс. 1979. № 1. С. 9.

*Сигов С.* Эго-футурналия Василиска Гнедова // Русская литература. 1987. Т. 21. С. 115–124.

*Таршиц А.* О сокращении плоскости стиха // Транспонанс. 1979. № 1. С. 12–13.

*Таршиц А.* О системной эстетике // Транспонанс. 1980. № 7. С. 18–19.

*Таршиц А.* Система: вступление и глава о «сосудах» со схемой, списком и разработкой 11 стилей // Транспонанс. 1981. № 9. С. 6–31.

*Хайдеггер М.* Что такое метафизика // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 16–27.

*Шлегель Ф.* Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 280–289.

Янечек Дж. ТЕКСТ как ПАРТИТУРА и ТЕКСТ как КАРТИНА // Черновик. № 18. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=13263> (дата обращения 12.07.2024).

### References

Biryukov S. Vektor vakuuma. Ry Nikonova otvechaet na voprosy Sergeya Biryukova [The vacuum vector. Ry Nikonova answers the questions of Sergei Biryukov]. *New Literary Review*, 1993, no. 3, pp. 242–257. (in Russ.)

Gnedov V. Smert' iskusstvu: pyatnadsat' (15) poem [Death to art: Fifteen (15) poems]. St. Petersburg, 1913. (in Russ.) URL: [https://imwerden.de/pdf/gnedov\\_smert\\_iskusstvu\\_1913\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/gnedov_smert_iskusstvu_1913__ocr.pdf) (accessed: 10.07.2024).

Ignatyev I. Preslovie [Preface]. In: Gnedov V. Smert' iskusstvu: pyatnadsat' (15) poem. St. Petersburg, 1913. (in Russ.) URL: [https://imwerden.de/pdf/gnedov\\_smert\\_iskusstvu\\_1913\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/gnedov_smert_iskusstvu_1913__ocr.pdf) (accessed: 10.07.2024).

Ioffe D. Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma [The Russian Post-avant-garde and the Fin De Siècle: The Aesthetics of Transfurism]. *New Literature Review*, 2018, no. 149, pp. 260–283. (in Russ.)

Janecek G. Tekst kak partitura i tekst kak kartina [Text as a score and text as a painting]. *Almanac "Draft"*, 2004, no. 18. (in Russ.) URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=13263> (accessed: 12.07.2024).

Heidegger M. Chto takoe metafizika [What is metaphysics]. In: Heidegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya [Time and being: Articles and speeches]. Moscow, 1993, pp. 16–27. (in Russ.)

Krusanov A. V. Russkii avangard 1907–1932 [Russkiy avangard 1907–1932]. In 3 vols. Moscow, 2010, vol. 1, 770 p. (in Russ.)

Kukuy I. V kazhdoi forme – forma vechnosti: transponirovanie kak mirosozertsanie [In each form there is a form of eternity: transposition as a worldview]. In: Transfurizm. Katalog k vystavke v Muzee nonkonformistskogo iskusstva (Art-tsestr "Pushkinskaya 10") (23 dekabrya 2017–21 yanvarya 2018) [Transfurism. Catalog for the exhibition at the Museum of Nonconformist Art (Pushkinskaya 10 Art Center) (December 23, 2017 – 21, January 2018)]. St. Petersburg, 2017, pp. 12–15. (in Russ.)

Nikonova Ry. "Mne vazhna shirota orkestra, a ne vysota registra...": Interv'y u Yulii Valievoy ["The breadth of the orchestra is important to me, not the height of the register...": Interview with Yulia Valieva]. *New Literary Re-*

view, 2014, no. 130. (in Russ.) URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5745> (accessed: 15.07.2024).

Nikonova Ry. Fragment sistemy [Fragment of the system]. *Transponance*, 1982, no. 11, pp. 5–9. (in Russ.)

Nikonova Ry. Sistema: fragmenty iz knigi “Literatura i vacuum” [The System: fragments from the book “Literature and vacuum”]. *Transponance*, 1982, no. 13, pp. 28–51. (in Russ.)

Nikonova Ry. Programma vystupleniya trans-poetov 3 iyulya 1983, Leningrad [The program of the performance of trans poets on July 3, 1983, Leningrad]. In: *Antologiya noveishei russkoi poezii “U Goluboi laguny”* [The Blue Lagoon Antology of Modern Russian Poetry]. In 5 vols. Newtonville, Oriental Research Partners, 1986, vol. 5b. (in Russ.) URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm> (accessed: 10.07.2024).

Nikonova Ry. Slovo lishnee kak takovoe [The Word Itself is Unnecessary]. In: *Ars. Tematicheskiy vypusk: Bezdna. “Ya” na granitse bezopasnosti i absurd.* [Ars. Thematic issue: The Abyss. “I” on the border of safety and absurdity]. St. Petersburg, 1992, pp. 131–135. (in Russ.)

Nikonova-Tarshis A. Chto takoe transfurizm [What is transfurism]. Moscow, Gileya Publ., 1999, 6 p. (in Russ.) URL: [http://hylaea.ru/uploads/files/page\\_889\\_1500882022.pdf](http://hylaea.ru/uploads/files/page_889_1500882022.pdf) (accessed: 12.07.2024).

Nikonova-Tarshis A. Massazh tishiny [Massage of silence]. *New Literary Review*, 1997, no. 1 (23), pp. 279–280. (in Russ.)

Pavlovets M. G. “Nulevye” i “pustotnye” teksty v russkoi poezii: ot “istoricheskogo avangarda” k nepodtsenzurnoi poezii vtoroi poloviny XX veka [“Zero” and “empty” texts in Russian poetry: from the “historical avant-garde” to uncensored poetry of the second half of the 20<sup>th</sup> century]. In: *Sto let russkogo avangarda* [One hundred years of Russian avant-garde]. Moscow, 2013, pp. 375–384. (in Russ.)

Pavlovets M. G. “Vakuumnyye teksty” Ry Nikonovoy i “sverkhmalnye teksty” v literature [“Vacuum texts” by Ry Nikonova and “Oversmall texts” in literature]. *New Literary Review*, 2014, no. 6 (130), pp. 289–294. (in Russ.)

Prigov D., Nikonova R. Perepiska [Correspondence]. *Transponance*, 1982, no. 12, pp. 34–63. (in Russ.)

Pyast V. Vstrechi [Meetings]. Moscow, 1997, 416 p. (in Russ.)

Schlegel F. Kriticheskie fragmenty [Critical fragments]. In: *Schlegel F. Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Moscow, 1983, vol. 1, pp. 280–289. (in Russ.)

Sigey S. Emansipatsiya pauzy [The emancipation of pause]. *Transponance*, 1979, no. 1, p. 9. (in Russ.)

Sigov S. Ego-futurnaliya Vasiliska Gnedova [Ego-futurnalia of Basilisk Gnedov]. *Russian Literature*, 1987, vol. 21, pp. 115–124 (in Russ.)

Tarshis A. O sokrashchenii ploskosti stikha [About the reduction of the plane of the verse]. *Transponance*, 1979, no. 1, pp. 12–13. (in Russ.)

Tarshis A. Sistema: vstuplenie i glava o “sosudakh” so skhemoi, spiskom i razrabotkoi 11 stilei [System: introduction and chapter on “vessels” with a scheme, list and development of 11 styles]. *Transponance*, 1981, no. 9, pp. 6–31. (in Russ.)

Tarshis A. O sistemnoi estetike [About systemic aesthetics]. *Transponance*, 1980, no. 7, pp. 18–19. (in Russ.)

### Информация об авторах

*Владимир Геннадьевич Богомяков*, доктор философских наук, профессор кафедры международных отношений и регионоведения

*Марина Георгиевна Чистякова*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии, медиа и журналистики

### Information about the Authors

*Vladimir G. Bogomyakov*, Doctor of Sciences (Philosophy), Professor of the Department of International Relations and Regional Studies

*Marina G. Chistiakova*, Doctor of Sciences (Philosophy), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, Media and Journalism

*Статья поступила в редакцию 01.02.2024;*

*одобрена после рецензирования 10.03.2024; принята к публикации 10.03.2024*

*The article was submitted on 01.02.2024;*

*approved after reviewing on 10.03.2024; accepted for publication on 10.03.2024*