

О десемантизации авангардного текста

Юрий Гирин

Приношение Д.В. Сарабьянову

Автор на конкретном материале разных видов творческой деятельности и разных культур показывает, что в поэтике авангарда первой трети XX века сама сущность искусства – слово, пластика, фоника, графика и вообще воплощенная рефлексия, да и их субъект, то есть творец, – претерпевает радикальные изменения, наполняясь десемантизированным и десубстанцированным, но все же особым смыслом. Смысл не уходит в никуда – он просто обретает иную, онтологизированную категориальность. Не случайно в авангардной поэтике самая «земляная», теллурическая тематика парадоксальным образом сопрягается с космическими мотивами; оба полюса предполагали построение нового мира и создание нового человека.

Ключевые слова: авангард, десемантизация, девербализация, онтология, теллуризм, мифологизм, космизм.

В авангардистской поэтике десемантизация значащего слова, текста оборачивается семантизацией знака, графики, идеограммы. Установка на материальное, графическое воплощение, даже овеществление знака (*слова, буквы, цифры*) в графемике обретает такую же релевантность, как и установка на его нематериальное, фоническое выражение, на устную речь, звуковое слово, – обе ипостаси манифестировали онтологическую сущность как бы впервые сотворяемого языка. Так, Маринетти прямо связывал притягательность ономапейи с «растущей любовью к материи». Итальянские футуристы культивировали некую синтезную графико-словесную форму в изобретенном ими, а вернее, доведенном до логического конца жанре «*Tavole parolibere*» («Словободные карти-

ны»), представляющем собой вербально-визуальные композиции, направленные на «симультанную многовыраженность мира». Е. Бобринская хорошо написала по этому поводу: «Композиции из “свободных слов”, к которым обращаются поэты-футуристы, выявляют уже материю самого языка, акцентируют его визуальную форму, передавая новый футуристический лиризм, основанный на “конденсированных метафорах”, “телеграфических образах”, “суммах вибраций”, “балансах красок” и т.д. <...> Они превращаются в особого рода визуальные знаки, в которых ведущую роль играет сама форма буквы и зрительная графика слова, не зависящая от смысла»¹.

Случаев таких много. Скажем, в Латинской Америке (привожу этот пример как латиноамериканист) характерную функцию смысловой нагрузки авангардистской идеологии и эстетики взял на себя комплекс негризма² со своим типологическим дуплетом – индеанизмом (индихенизмом). Негризм (не путать с негритюдом), наиболее ярко проявившийся в литературах антильских стран, представлял собою сложное явление, отвечая потребностям разных культурных страт. Во-первых, он был одним из американистских ответов на модернистский космополитизм, вписываясь в мундоновистскую (нативистскую) линию. Во-вторых, он, безусловно, в очень скором времени, хотя и не изначально, стал отвечать назревшей к тому моменту социальной проблематике с ее приоритетным вниманием к угнетенным, маргинальным слоям общества. В-третьих, антильский негрнизм явился неизбежным откликом на примитивистскую тенденцию мирового авангарда в его поисках «изначальных ценностей». В-четвертых, сам экзотический колорит афроантильской культуры в ее пластической выразительности приходился как нельзя более впору «сдвигологической» ориентации авангардистской эстетики на «наобумное» слово, как его трактовал А. Крученых в своей «Декларации заумного языка» (1921): «Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.)»³.

Типологически эти принципы были абсолютно универсальными, что легко подтверждается словами Н. Гильена относительно его якобы негритянских «йамбамбо, йамбамбе», «конго солонго», «маматомба, серембе кисеремба» и прочих стилизованных придумок, почему-то считающихся ономатопейями. На самом деле все это было результатом кропотливой работы, опытом которой откровенно делился искушенный в стихотворной технике автор: «...поэт может использовать столь же разнообразные, сколь неожиданные приемы, например, повторение некоторых слов со смыслом и без него, искажение слова, изобретение новых на основе негритянских фонем»⁴. Примечательно, что первые издания «Мотивов сона» и «Сонгоро косонго» содержали чисто фонологическую запись «негритянской» речи, от которой в последующих изданиях поэт отказал-

ся, перейдя к нормальной орфографии. Позже поэт признавался: «...мне они стоили немалого труда, ибо я старался придать им несвойственную мне наивность и необходимую для них свежесть мелодики»⁵. Но эта-то его первоначальная интенция и важна для понимания сущности предпринятого опыта. Именно фонетический и графический рисунок негрестской поэзии, сама пластическая и звуковая фактура текста оказываются носителями новых культурных смыслов, не нуждающихся в вербальном оформлении. «О, если бы можно было передать поэзию, не прибегая к стихам», – говорил Гильен. Ибо: «Жест есть не движение тела, а движение души», – писал Ф.И. Шаляпин⁶.

Подобный прием культурной этимологизации был чрезвычайно характерен для авангардистской поэтики. Исследователь, изучающий «мир первоэлементов художественного языка» И. Стравинского и В. Хлебникова, отмечает: «Тексты обоих художников часто ориентированы на промежуточные формы между пением и речью. Это своего рода “припоминание” первых форм культуры, ритуальной основы жеста, танца, музыки и слова»⁷. Но на Кубе, в частности, такого рода «промежуточные формы», типологически общие для поэтики авангарда, имели глубокий внутренний смысл, делающий их специфическим кодом национальной культуры. В магико-религиозном словаре синкретических афрокубинских культов существует немало подобных слов-заклинаний, не имеющих никакого коммуникативного смысла. Ф. Ортис писал по этому поводу: «Это короткие слова, своего рода составные междометия, которые концентрируют в себе выразительную мощь целой фразы, суггестируют развитие действия... Это как бы целая речь в свернутом виде»⁸, которую он определял как «превербальный», или, что то же самое, «ультравербальный», язык. Поэтому воссозданный Гильеном телесно-жестуальный образ негра в его архаико-ритуализованной стихийности является центральной фигурой утопической «мулатской» космогонии, мыслямой как реализация кубинской сущности. Характерный ритмико-фонетический рисунок не просто изображал в опосредованно поэтической форме пританцовывающего негра с его искаженным испанским – это фонематическое письмо означало для самого Гильена художественное «исследование собственного народа, поиск его сокровенной сущности».

Сходным образом действовал и другой кубинский поэт, М. Бруль, приверженец «чистой поэзии», а по сути – зауми, получившей название «хитанхафора»:

Филифлама алабэ кундрэ
ала олалунеа алифера
альвеолеа хитанхафора
лирис салумба салифера
и т.д.

Значительная часть стихов Бруля написана по-французски, и почти все его книги выходили в Европе, где он преимущественно пребывал.

Должно быть, поэтому его поэзия соткана из, казалось бы, невозможно переплетения реминисценций испанского барокко и неоклассицистского интеллектуализма П. Валери, его друга и наставника. С легкой руки известного мексиканского эссеиста А. Рейеса слово «хитанха́фора» превратилось в термин и стало обозначать всякое проявление словотворчества или бессмысленного языка. В широком типологическом контексте феномен «хитанхафоры» безусловно удостоверяет типично авангардистскую устремленность к примитивному первоэлементу слова, поиск чистого этимона. Как удачно выразился С. Витьер, «хитанхафоры – это *кануны слов*»⁹.

В этом отношении примечательно небольшое стихотворение под знаковым названием «Канун» («*Víspera*»). Понятие «канун» в поэтике Бруля означает предначальность самого бытия, собственно отсутствие жизни:

Гляжу в предвечный хаос...
 ...жизнь надвое
 меж тем и этим –
 единственный канун
 двойного настоящего.

Канун – это жизнь меньшая, чем небытие; это слово невысказанное, несказуемое; меньшее, чем молчание («Меньше»); это предбытие, сумерки слова. В последней книге поэта чистый «канун» означает абсолютную полноту пустоты вечности. В полной мере поэзия М. Бруля может быть оценена только в широком контексте авангардистской поэтики, для которой чрезвычайно характерны именно мотивы «сумеречности», «смержизни». Вместе с тем наивно-первобытное, «адамическое» мировосприятие М. Бруля естественным образом сочетается с детским мировидением («Детские глаза»), которому обязана своим возникновением и сама «хитанхафора».

Сознательно и серьезно относился к стилизации негритянского фольклора по правилам зауми пуэрториканский поэт Л. Палес Матос. Обращение белого художника в негритянскую культурную «конфессию» было чисто эстетическим актом: об этом говорит не только то, что образ негра в его стихах полностью условен, абстрактен и, в общем, не прочувствован, как у Гильена, но и, главным образом, такой характерный прием, как сопровождение «негрнских» текстов сборника стихов «Бум-бум курчавой черноты» («*Tuntún de pasa y grifería*») Л. Палеса Матоса специальным глоссарием, разъяснявшим значения эклектического «негритянского» словаря. Точно так же поступил в свое время А. Крученых, снабдивший свой «фонетический роман» в стихах «Разбойник Ванька-Каин и Сонькаманикюрщица» списком «блатных и малоизвестных слов». Тот же прием характерен и для Хлебникова, который в своей стихотворной «сверхповести», мистерии «Зангези», помещает попутно словарные разъяснения зауми – «мирового языка». Подобным образом созданы и написанные в

поэтике «дубльреализма» стихотворения и романы в стихах И. Сельвинского, требующие специальной расшифровки; таков же и «Стенька Разин» В. Каменского, местами написанный чистой заумью.

Не случайно, говоря о сущности зауми, А. Крученых уже в 60-х годах отметил: «Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках»¹⁰. И таких фонических «стихотворений» не счесть и у самого Крученых, и у Туфанова, и у их европейских собратьев. В 1922 году А. Крученых видел «смысловой сдвиг» в следующем: «Двусмысленность, каламбур, чтение между строк, параллельный смысл, символизм»¹¹. Знать бы ему, что на Кубе подобного рода речевой и смысловой сдвиг практиковался как форма национальной самоидентификации под названием «чтое» и что именно в эти годы Х. Маньяч посвятил ему серьезное исследование, ставшее классикой. Отмеченная общая закономерность в очередной раз подтверждается на опыте латиноамериканского авангардизма: у Гильена, Палеса Матоса, Неруды, Вальехо, Уйдобро, как и у Хлебникова, Маяковского, Цветаевой и других; происходит конструирование народного идеала посредством апелляции к теллурическим, примитивным основам народной жизни – чувствам ритма, крови и почвы.

Можно констатировать, что негримзм, как и тождественные ему направления этнотеллурического характера, представляет собой локальную вариацию универсального авангардистского инварианта. Так, атомизация словесного материала до уровня первоэлементов языка свидетельствует о стремлении поэта достичь сопричастности массовому сознанию, что подразумевает самоидентификацию с образом коллективного героя, носителя стихийного начала. Это свойство негримской поэзии Гильена прекрасно почувствовал М. де Унамуну, отмечавший: «Это дух плоти, ощущение прямой, непосредственной, земной жизни. Это, по сути дела, целая философия, целая религия»¹².

Та же взаимосвязь утверждалась и русскими кубофутуристами: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике <...> считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания <...> в почерке полагая составляющую поэтического импульса»¹³.

Вот, например, Н. Заболоцкий: «Хорошая бумага. Каллиграфический почерк. Все написано не чернилами, а тушью – текст черной, а начальные буквы красной. Это напоминало старинные рукописи»¹⁴. В этой связи интересно наблюдение Г. Стайн в ее очерке о Пикассо, обнаружившей важность фактора каллиграфии для становления основной манеры художника, причем каллиграфии, открытой ему именно русским искусством. Сходные мысли высказывал в 1916 году и Малевич, призывавший к свободному распределению «буквенных звуковых масс в пространстве». Это ощущение мира и пытались выразить чешские «поэтисты»: они «обращали особое внимание на типографскую сторону своих публикаций и на сопровождающий их иллюстративный материал. Установка на зрительные

ощущения выступает на первый план, например, в сборнике поэтических текстов Незвала «Пантомима» (1924)»¹⁵.

Л. Лисицкий писал о визуальных, нефонетических знаках и призывал к трактовке «слова как изображения», призванного выразить измерение «слова как звука»: «Визуальная речь богаче, чем звуковая. Это преимущество, которое книга, набранная буквами, потеряла»¹⁶. Как отмечает Е. Штейнер, «на чисто визуальном уровне в типографском наборе внутри одного слова заплясали литеры разновеликих кеглей и гарнитур, вставленные к тому же в шпонку под разными углами. На уровне квазисемантическом, а лучше сказать – фонетически-поэтическом, над обломками слов и звуков проделывали революционную ре-конструкцию, присоединяя к одним корням другие приставки или окончания (Хлебников, Крученых и др.). А на уровне идеологически-политическом слова с оторванными до корней засечками флексий наскоро конструировались в вавилонские бараки типа *наркомвнудела* или *главсевморрыбкома*»¹⁷. Поэтому когда в 1922 году Эль Лисицкий выпустил в Берлине книгу «Маяковский для голоса», то в ней «кроме прихотливой и выразительной игры шрифтов (скорее, кеглей) были изобретательно использованы изобразительные возможности типографского набора. Тогда-то и осуществился в полной мере лозунг Лисицкого командовать свинцовой армией набора. Из элементов шрифтовой кассы художник складывал простые геометрически правильные изображения (флаг, кораблик и т.п.), придавая им, с одной стороны, характер элементарных детских рисунков, а с другой – делая эти изображения механически правильными, фабрично штампованными»¹⁸. И такого рода зависимость была весьма характерной для поэтики авангарда.

Французский сюрреалист практиковал и другой прием. Как пишет Р. Краус, «“Сюрреалистическая революция”, его главный орган, не имела в визуальном плане ничего общего с авангардистскими типографическими выкрутасами листовок дада. Наоборот, с подачи Пьера Навиля она была продуманно сверстана по модели научного журнала “Природа” (“La Nature”). Почти целиком отданные под публикацию документов, первые номера “Сюрреалистической революции” включали словсные отчеты двух типов: примеры автоматического письма и изложения снов. Колонки убористого текста соседствовали с визуальным материалом – по большей части фотографиями Ман Рэя. Все вместе рождало впечатление документальной убедительности и иллюстративной наглядности»¹⁹.

В этой связи представляется мировоззренчески мотивированным парадоксальное внешнее сходство концептуально фундированных, обдуманно спроектированных композиций «*parolibere*» и совершенно бездумных, буквально наобумных сочетаний слов и образов в популярной сюрреалистической игре в «кадавры», равно как и мнимо спонтанного «автоматического письма», – так или иначе, но свободно расположенные графические элементы свидетельствовали о раскрепощенности внутрен-

него, духовного жеста и о стремлении к девербализации слова как знака. Вот почему вышеприведенные тезисы перекликаются с соображением А. Крученых о том, что «произведения теперь можно писать не только из одних гласных или согласных, но и из одного только звука, причем разнообразие и оттенки даются различным его начертанием, различными буквами!»²⁰. Прекрасной иллюстрацией этому заявлению может служить «Das I-Gedicht» (1921) К. Швиттерса – «стихотворение», состоящее из одного знака, одновременно и графемы и фонемы. Отсюда и «шумография» – «брюитизм», «руморография» (Руссоло, Балль, Хаусман, Туфанов, Швиттерс). Чуткие к звуковой фактуре слова дадаисты даже намеревались дать своему журналу название «ТАТЛИН», которое звучало вполне интернационально. Но акт словотворчества предполагал по определению сотворение и нового человека, и нового мира: «...так как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром: творим человеков из слов; и слова суть поступки <...> В громе говорю – смыслы огромного слова», – писал Андрей Белый в книге «Глоссололия»²¹.

Автор авангардистского произведения словно бы стремился продемонстрировать нарочитую адамическую наивность, своего рода вещь невведение о правилах и нормах создания культурного текста. Авангардистское сознание стремится идентифицировать себя с архаичным, первобытным, примитивным мировоззрением. Именно поэтому К. Швиттерс называет (квалифицирует!) свой опус, долженствовавший представить собой сплав фоники и графики, не как-нибудь, а именно «Ursonate» («Прасоната») и к тому же сопровождает его программной статьей «Моя соната в празвуках» (1927) – характерно авангардистской теоретической самоинтерпретацией. Важно подчеркнуть, что обращение к архаике подразумевало не только чисто художнический интерес к фактурно-пластическим формам, но прежде всего – глубинное стремление вжиться в мифологему «иною человека», аналога иноформе «первочеловека», нарекающего имена вещам. «Перед нами стоит задача дойти до нового основного состояния, до новой первобытности», – писал в 1922 году дадаист Р. Хаусман в статье с симптоматичным названием «Оптофонетика»²².

Ставшая в европейских искусствах настоящим поветрием повсеместная имитация именно негритянского культурного дискурса (пластики, речи, музыки) свидетельствовала не об увлечении экзотикой (это было на стадийно предшествующем этапе развития искусства), а о подсознательных теллурических интуициях, о стремлении ощутить наибольшую близость к природному, докультурному, почти животному состоянию человека и «нулевой» степени культуры, позволяющей сотворять новый язык в его самых изначальных, жестуально-звуковых формах. «Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически, – писал В. Шкловский. – Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода, легких»²³. Как справедливо было отмечено, подобного рода творе-

ния «уместнее всего назвать попыткой фонетической реконструкции праязыка»²⁴. В этом контексте представляется показательным перевод стихотворения В. Маяковского «Ничего не понимают» на старославянский язык, сделанный Р. Якобсоном специально для публичного выступления и выполненный на бумаге древнерусским каллиграфическим уставом²⁵, что подразумевало осознанную валоризацию графико-фонической фактуры слова. Еще интереснее опыт *автоперевода* метафольклорной поэмы «Молодец» М. Цветаевой – поэта с ярко выраженной волей к созданию некоего «иног» языка – на французский, с сохранением принципов индивидуального языкотворчества.

В авангардистскую эпоху стремление буквально говорить «иными языками и иными устами» (1 Кор. 14, 21) стало парадигматичным: практически все пишущие так или иначе впадали в своего рода глоссолалию, пытаясь создать новые слова на известных и неизвестных, существующих и несуществующих языках. В 1921 году О. Мандельштам отмечал: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур <...> Внезапно все стало достоянием общим. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке»²⁶. Стихи на «негритянских» языках в начале века писали многие; собственно, и само течение негризма в Латинской Америке было стимулировано парижской модой. Характерно, однако, что и Т. Тцара, и Р. Хюльзенбек, также выступившие с «негритянскими стихами», сами воспринимали их в более широком обновленческом контексте. Т. Тцара прямо писал: «Уже в 1914 году я пытался освободить слова от их значения и применить их таким образом, чтобы стихотворение приобрело некий новый, глобальный смысл с помощью тональности и слышимого контраста»²⁷.

Опыты по созданию поэзии с ярко выраженной фонетической и графической фактурой по принципу «сдвигологической» пермутации предпринимались на всем пространстве авангардистской культуры. Парадигматическими в этом отношении являются «слова на свободе» (1912) Ф. Маринетти, которые он называл «графическими аналогиями» («*analogia disegmata*») между литературой и живописью, идеографические опыты Фр. Канджулло, «шумозаписи» («*Rumorgrafia. Scrittura dei rumori*», 1915) Ф. Деперо, «Печатный станок» (1914) Дж. Баллы (обретший и сценическую постановку) и многие другие. К этим опытам примыкает и Л. Руссо с его «искусством шумов» (1913), трактуемых как «абстрактные элементы искусства». Яркими примерами могут служить «Шесть звуковых стихотворений» (1916) Хуго Балля с его знаменитым графически маркированным «Караваном»; «звуковые» (они же числовые) стихотворения К. Швиттерса 20-х годов, а также его визуально-графические вещи в стиле «мерц-поэзии». В 1924 году публикует свой

манифест о «Пиктопоэзии» сюрреалист В. Браунер (журнал «75 л.с.»). В этот же ряд вписываются и «стихотворения» А. Туфанова, выполненные в манере изобретенной им «фонической музыки», имитирующей фонетику и графику иностранных языков. Особенно любопытным представляется случай Э. Паунда, предпринявшего попытку «сдвигологического» написания самого слова «культура»: *Kulchur* вместо *Culture*. Примечательно, что отметившая этот казус К. Чухрукидзе выделяет в вортицистской поэтике Паунда следующие взаимообусловленные моменты: первичность энергичной формы – увлечение китайской идеографией – пафос гигантизма – потребность в эпическом произведении²⁸; эта парадоксальная связка понятий в своей совокупности и составляет типично авангардистский концептуальный «ассамбляж».

С этой точки зрения представляется эмблематичной почти случайно прозвучавшая в дадаистском кругу фраза о том, что необходимо «принять позицию иностранца, который слышит стихи, но не понимает языка, на котором они написаны»²⁹. Но отнюдь не случайно типично дадаистский текст (даже программного характера) отличается необычайно высокой частотностью иноязычных инкорпораций, которые, будучи по природе «чужим словом», в данном контексте выполняют функцию слова «своего», т.е. именно соответствующего авангардистской поэтике девиантности. В это же время крупнейший латиноамериканский авангардист, реализовавший себя в основном в Европе, чилиец В. Уйдобро в предисловии к поэме «Высокол» (1931) утверждал: «...необходимо писать на неродном языке», что и делал перуанец С. Моро, писавший, даже вернувшись на родину, стихи на французском. В 1927 году испанец Р. Гомес де ла Серна создал серию «Ложных романов», стилизованных под русскую, немецкую, американскую, негритянскую, китайскую и японскую фактуру. Ортегианский принцип «*dépaysement*» (букв. «отстранение») чисто парадигматическим образом проявил себя в творческой биографии крупнейшего португальского поэта XX века Ф. Пессоа (1888–1935), выросшего в англоязычной среде, начавшего писать по-английски, да еще и взявшего себе поначалу английский псевдоним *Alexander Search*, после чего он выработал поэтику гетеронимии (первыми гетеронимами были английские имена, и только затем – португальские). Причем до конца жизни Ф. Пессоа относился к собственному португальскому как к иностранному языку.

В связи с Пессоа придется вернуться к странной манере реноминации субъекта, уже отчасти рассмотренной на весьма похожих примерах. Именно поэтому индивидуалист Пессоа, «вмержавший» себя во множество гетеронимов (то есть отражавший себя в них), может рассматриваться, как это ни странно, довольно типичным случаем авангардной поэтики. «Имя Фернандо Пессоа должно включиться в список величайших художников, родившихся в 1880-е годы, среди которых числятся Стравинский, Пикассо, Джойс, Брак, Хлебников, Ле Корбюзье. Все характерные черты этого поколения сконцентрированы в португальском поэте»³⁰, – писали

Р. Якобсон и Л. Стеганьо Пиккьо. (*Автор благодарит за любезность в предоставлении текста М.Ф. Надъярных.*) Гетеронимы Пессоа определены здесь как «диалектические оксюмороны», что, как представляется, категориально принадлежит ряду принципа энантиосемии.

Подобная авторская «многовость» и мнимая иноязычность была общей авангардистской практикой: можно вспомнить и дадаиста У. Мерина, выступавшего с «японскими» стихами, и заумника А. Крученых, пытавшегося писать стихи на «японском», «испанском» и «еврейском» языках, и теоретика «многовой поэзии» И. Зданевича с его драмой «Янко круль албанскай» (1916) из пенталогии «аслаабличья пИтерка дЕйстф», В. Каменского с его «персидскими», «татарскими» и «негритянскими» песнями и многих других. Что касается И. Зданевича (взявшего себе псевдоним Ильязд), то он не только предпринимал чисто фонетическую запись одновременно нескольких речевых практик (русской, грузинской, армянской, турецкой и др.), но и теоретически обосновывал свою поэтику: «Мы вводим многоголосое многотемное создание и исполнение словесных произведений поэзии, одной строчки недостаточно для передачи нашего многоликого дробящегося существования»³¹. Пожалуй, именно И. Зданевич пошел дальше других в указанном направлении, поскольку не только имитировал «неродной», т.е. «албанский», язык, но и фактически писал по-русски как на «неродном».

Позже пытались создать иероглифический словарь и «чинари». И если Хлебников и Крученых утверждали принципиальную и сугубую русскость заумного «корнесловия» как опыта реконструкции праязыка, то в этом как раз и проявлялась их установка на *вос-создание* некоего «иноязыка». Это было то «воскрешение слова», о котором в 1914 году писал В. Шкловский. Характерно, что, как отмечает П.И. Тартаковский, в поэтической системе Хлебникова «происходит трансформация сознания поэта в человека иного национального мира»³²; при этом возникает ассоциативная цепь: инокультурность – ретроспективизм (архаика) – инобытие – смерть, оказывающаяся ключом всей композиции. Как справедливо полагает В. Мароши, автор статьи об «албанском» языке в творчестве Ильязда, значимыми для него были именно «семь “дикое” (война, разбойники, кровная месть) и “архаичное” (единственный “живой” палеобалканский язык, средневековые в Европе, давнишняя “кавказская” Албания)»³³.

Еще более интересен случай В. Кандинского, художника, наделенного несомненным даром слова, который не только написал свой знаменитый трактат «О духовном в искусстве» именно на немецком языке, но и осознанно вводил в русское искусство «немецкий акцент», а в немецкое – русский³⁴. Феномен Кандинского вообще в высшей степени показателен в аспекте культурной промежуточности: будучи сложных нерусских корней, он с детства говорил по-немецки, которым, тем не менее, владел далеко не в совершенстве (два года книга не могла быть издана ни на немецком, ни на русском языке по причине языковых отклонений); его

становление проходило в атмосфере культурного пограничья («Я вырос полунемцем; мой первый язык, мои первые книги были немецкими») – недаром Н. Харджиев утверждал в своих воспоминаниях: «Он был здесь [в России] иностранец». Аналогичным образом вносил «русский акцент» в свое творчество Блез Сандрар, не только создавший поэму «Проза о транссибирском экспрессе» с включением русской тематики, но и сознательно инкорпорировавший в свои произведения множество русских слов. Возможно, фактор интер- или бикультурности, во всяком случае – культурного и языкового пограничья, обусловил специфику стиля мышления и выражения К. Малевича, генетически принадлежавшего польскому национальному субстрату.

По-своему показателен и опыт межкультурного и межвидового творчества, реализованный в практике Баухауза (1919–1925), собравшего в своих мастерских крупнейших художников европейского авангарда. Франкоязычными авторами были и чилиец Уйдобро, и итальянец Маринетти – здесь упоминаются только эти две фигуры именно потому, что в преимущественно интер- и транснациональном авангардном континууме оба художника сохранили принадлежность национальному культурному контексту. Как представляется, в этом смысловом поле только и объясним феномен появления слова «дада», возникшего в скрещении различных языков и культур и не имеющего никакого закрепленного значения. Явленный символ авангардистского принципа пермутации, слово «дада», не обозначающее ничего конкретного, хотя и означающее одновременно множество разных вещей, отрицающее все и вмещающее в себя все смыслы, выступает своего рода словесным эквивалентом живописному «Черному квадрату», что представляется вполне логичным. И ляпсус с «ошибкой» в переводе фразы Р. Люксембург «Искусство должно быть понято народом» как «Искусство должно быть понято народу», скорее всего, не случаен. В 1919 году Маринетти в «Словободных словах» ребячески восклицал: «Нет надобности, чтобы нас понимали»; в 1925 году великий русский поэт В. Маяковский уже задумывался: «Я хочу быть понят родной страной, а не буду понят – что ж, по родной стране пройду стороной, как проходит косой дождь». В итоге русский язык десемантизировался и оказался замененным риторичным «новоязом», а «важнейшим из искусств», как известно, оказалось кино, прекрасно цементирувавшее общественное сознание в единый монолит, легко генерировавший и еще охотнее воспринимавший массовые мифологемы.

Сам транснациональный характер авангардистского движения, развивавшегося в атмосфере плодотворных международных и межкультурных взаимосвязей и взаимовлияний («Искусство было интернациональным как никогда», – вспоминал Н. Харджиев), в атмосфере полиглоссии (достаточно вспомнить разноязычный журнал «Вещь», 1922) по необходимости подразумевал релятивизацию и смещенность языковой нормы, наличие инокультурного «акцента». Так, по свидетельству совре-

менника, одной из отличительных примет Пражского лингвистического кружка, интернационального по составу участников, был неизбежный иностранный акцент, вне зависимости от языка общения. Этот феномен языковой и культурной интерполяции коррелировал с принципом «затрудненной формы» («чтоб писалось туго и читалось туго»), в чем опосредованно проявлял себя основной для авангардистской поэтики прием сдвига. Наконец нельзя не упомянуть о неудавшемся намерении советской власти латинизировать сам русский язык³⁵, которое все-таки реализовалось в латинизации письменности некоторых народов советской России. (В этом случае основной мотивировкой выступали, пожалуй, глобализаторские тенденции к созданию всеобщего «земшарного» языка). В общем смысле, творение на ином, не «родном», языке становилось общим принципом нового искусства, замещавшего привычный для восприятия язык языком иноприродным по отношению к самому искусству. Так что стоит ли удивляться тому, что обычный писсуар выдается за фонтан? Еще в 1913 году М. Дюшан ставит перед собой задачу «делать произведения, которые не были бы искусством», что, по сути, означает создание новой иконической и семантической системы, где оторванный от легитимированного культурной традицией смысла знак обретает самодовлеющее значение.

Поэтому, в частности, и сам естественный язык изначально становится проблемным полем, предметом исследований так называемой формальной школы, которая впоследствии уступает место марровскому «новому учению о языке», изоморфному строю институционализированной утопии. Язык авангардной эпохи менялся разительно. Очень скоро невразумительные опыты языкотворчества будетлян уступили место все еще «шершавому», но уже «языку плаката». Массовидное тело требовало столь же всеохватного, предельно обобщенного и доступного языка. Повышенное внимание к языку, к графической форме словесного текста и звуковой стороне речи в 1920–1930-х годах нашли характерное выражение в интересе к детской литературе, которая оказалась своего рода моделью культуры своего времени. Характерно, что особую – энантиоморфично выворотную – значимость проблема литературы для детей приобрела именно в постреволюционной России. С одной стороны, государственно регулируемое книгоиздание детской литературы приобрело совершенно фантастический масштаб, с другой – была объявлена тотальная война волшебным сказкам. Это означало, что детская литература расценивалась именно как новый текст новой культуры. В то же время обращение художников слова к детской литературе – от Крученых до Обэриутов и Чуковского – диктовалось и сугубо творческими установками.

Происходило культивирование образа детства (его состояния) в самом широком смысле, что на рациональном, отрефлектированном уровне объяснялось осознанием необходимости формировать человека новой генерации едва ли не с чистого листа, и в этом смысле «детский

код» вполне коррелировал с поэтикой примитивизма. На более глубоком уровне процесс имел прямо противоположную мотивацию: обращение к *мифологеме детства* означало апелляцию к доколлективистскому и доиндивидуальному, даже дорациональному началу в человеке, наиболее интимно связанному с архетипом будущего. И это еще одна внутренняя противоречивость авангардной культуры, совмещавшей примитивистские и утопистские мифологемы. «Ибо в моменты непосредственно творческие неминуемо оперируешь мышлением образным и чувственным, т.е. как раз тем, которое является исчерпывающим и единственно доступным ребенку или взрослому человеку на стадии зари культурного развития человечества»³⁶, – писал С. Эйзенштейн. Но и сама эпоха располагала к определенному мифомышлению.

«Только детские книги читать, / только детские думы лелеять», – мечтал Осип Мандельштам в 1908 году. «И лепет детский глубже книг», – подхватывал мысль Велимир Хлебников в 1912-м. К «детскому» взгляду на жизнь и на искусство призывали и Вламинк, и Матисс, и многие другие. Характерно, что повсюду постулирование детского мировидения шло рука об руку с интересом к примитивному искусству. «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их», – писал в 1913 году, выражая характерно авангардистский тип мироотношения, Волдемар Матвейс³⁷, страстный поклонник примитивного искусства. «Детство» и «дикарство» воспринимались как равноправные способы «смешения твердых норм» (Ю.Н. Тынянов). Фольклор, архаика, старина сближались с детским словотворчеством как вненормативные способы выражения; главным было именно опрокидывание, перевертывание норм, поиск нового в наивном, «примитивном», изначальном. И если Р. Якобсон изучал «детский алогизм» в речевом составе, то Д. Бурлюк сопоставлял на равных детские безымянные рисунки и образы фольклора. Идя по этому же пути, А. Крученых в 1914 году собрал рисунки детей для иллюстрации собственных нарочито наивных сочинений. В среде авангардистов вообще была популярна прямая имитация детского рисунка или письма, а также имитация детского незнания законов перспективы («Небесные верблюда» Е. Гуро не нуждаются в упоминании). Творчество обзериутов – это особый разговор. По сути, заумь – это тоже имитация детской скороговорки или загадки (мир-с-конца). Тема эта настолько самоочевидна и настолько обширна, что заслуживает именно не скороговорки, а обстоятельного рассмотрения.

В данном случае интересно другое: отчего все это происходило, что означал интерес к детскому (донормативному) словотворчеству? Как полагают специалисты по семиотической реконструкции текстов культуры, именно «корпус детского фольклора <...> дает возможность реконструировать весьма архаичные фрагменты модели мира (в частности – сюже-

ты, связанные с основным мифом) <...> Тогда “бессмысленные”, ономато-пеические и т.п. тексты как бы преображаются: они оказываются точной записью соответствующих мифологем»³⁸. И, как показывают далее авторы, мифологемы эти соотносимы: «Обнаруживается как бы перетекание мифологем, отдельных мотивов, семиотических оппозиций и т.п.»³⁹, порождающих нечто вроде отражений, теневых вариантов, что и позволяет говорить о фольклорном тексте как о системе. Очевидно, что и авангард как текст культуры, направленный на изначальность мира, воспроизводит примордиальную архетипику именно в системной соотнесенности ее основных мифологем. Тогда становится понятным нарочитое дикарство и опрощенчество, доходившее до девиации и юродства даже в личных жизненных обстоятельствах деятелей авангарда: скорее всего, таким образом человечество, стремившееся к точке первоначал на филогенетическом уровне, моделировало эту ситуацию на уровне онтогенетическом, в судьбах своих представителей.

По-видимому, наиболее ярким примером жизнетворческого моделирования «детского», а одновременно и «дикарского» состояния в реальной практике было жизненное поведение дадаистов, которые, однако, проявляли искреннюю заинтересованность и в судьбах человечества, и в конкретных социально-политических реалиях, и в перспективе грядущей «мировой революции». «Бурные события наглядно свидетельствуют о несостоятельности человеческих политических действий и насущной необходимости преобразования мира новым человеком», – писал в 1917 году дадаист Р. Хаусман⁴⁰, переводя на язык рациональности мифологическую проблематику.

Проблематика эта была обозначена еще на рубеже XIX–XX веков именно как мифологема солнца, а затем и «детей солнца» в творчестве русских и европейских символистов, а затем и М. Горького. «Она не была проблемой отвлеченной, она сразу же стала проблемой и социальной, и эстетической одновременно, то есть проблемой личности и ее положения в “переворотившемся” мире, с другой – проблемой роли и назначения искусства в условиях повсеместно развернувшейся общественной борьбы», – писал Л. Долгополов в специальной работе⁴¹. Очевидно, что мифологема «солнца» также включает в себе целый пучок смыслов. И если она не могла быть однозначной в 1900-е годы, то для сменивших «детей солнца» солнцелюбцев-авангардистов она и вовсе наполнилась противоположными значениями.

Причем недостаточно сказать, что в поэтическом дискурсе авангарда происходит разложение смыслонаполненного слова (сопровождающееся автономизацией визуальной и фонической форм) и замена его символом, цифрой, графемой: слово (или пластически оформленный образ мира) не просто дезинтегрируется – оно редуцируется до первоэлементов состава мира, концентрируется в абсолюте, в «нуле форм», по выражению К. Малевича. В этом смысле наиболее показательными представляются

опыт дадаизма и русской зауми. Авангардистский язык тяготеет к некому абсолюту, который превосходил бы все ограничения, налагаемые национальными, узуральными, жанрово-видовыми и прочими конвенционализмами: «Мы отправлялись от мира ономотопей с тем, чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа... Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух» (Илья Зданевич)⁴². А. Крученых декларативно заявлял: «2) Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально форма поэзии) <...> 5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет; заумь же – дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь) <...> Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто» («Декларация заумного слова», 1921)⁴³.

Характерна творческая эволюция Хлебникова: от опытов по выработке «словаря частиц» к «азбуке ума» и в дальнейшем – к провозглашению «звездного языка». К созданию «всемирного языка» на основе неких общих для всех форм призывал и К.Э. Циолковский. Причем типичная для авангардистского типа мышления тенденция к выработке нового, универсального языка подразумевала непрременную опору на некие праформы, этимоны, «корнесловие». «Лингвистика, наука, изучающая все языки, другого приложения, кроме выработки общего языка для всех народов, и иметь не может»⁴⁴, – провозглашал русский космист Н. Фёдоров, призывавший к прогрессивно-регрессивному приближению к «праотеческому» языку, долженствующему возратить человека в его изначальное, природно-космическое лоно. И в соответствии с этим же принципом разложенное на первоэлементы слово, пусть даже граничащее с заумью, в своей повышенной экспрессивности обретало новую материальность. Оно было словом-вещью: в лингвистике такие звукоизобразительные слова именуются идеофонами. Создание таких слово-вещей объединяло практически всех авангардистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000. С. 33.
- 2 См. об этом: Земсков В. Негристка поэзия антильских стран: истоки, создатели, история // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976.
- 3 Крученых А. Кукиш прошылякам. М., 1992. С. 126.
- 4 Гильен Н. Перелистывая страницы. М., 1985. С. 85.
- 5 Гильен Н. Соны и их создатели // Гильен Н. Избранное. М., 1982. С. 362.
- 6 Чит. по: Басин Е.Я. Искусство и взгляд (глаза) М., 213. С. 181.

- 7 Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. М., 1992. С. 152.
- 8 Ortiz F. *Africanía de la música folclórica de Cuba*. La Habana, 1965. P. 192.
- 9 Vitier C. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, 1970. P. 380.
- 10 Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 417.
- 11 Крученых А. Сдвигология русского стиха // Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992. С. 67.
- 12 Цит. по: Гильен Н. Перелистывая страницы. М., 1985. С. 81.
- 13 Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм. Теория, практика, критика, воспоминания. М., 1999. С. 42.
- 14 Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде... // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. М., 1995. С. 100.
- 15 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. С. 166.
- 16 Лисицкий Л.М. Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга // Искусство книги. Вып. 3. 1958–1960. М., 1962. С. 164.
- 17 Штейнер Е.С. Авангард и построение нового человека. М., 2002. С. 56, 57.
- 18 Там же.
- 19 Краус Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М., 2014. С. 149.
- 20 Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 80.
- 21 Белый А. Глоссололия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8, 5.
- 22 Цит. по: Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса, 2003. С. 92.
- 23 Шкловский В. О заумном языке. 70 лет спустя // Русский литературный авангард. Материалы и исследования / под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзина. Тренто, 1990. С. 255.
- 24 Дудаков-Кашуро К.В. Указ. соч. С. 92.
- 25 Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 126.
- 26 Мандельштам О.Э. Слово и культура // Собр. соч. Т. 2. М., 1991. С. 227.
- 27 Цит. по: Альманах Дада. М., 2000. С. 170.
- 28 См.: Чухрукидзе К. Round & £. Модели утопии XX века. М., 1999.
- 29 Альманах Дада. С. 137.
- 30 Jakobson R., Stegagno Picchio L. Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa // Jakobson R. Questions de poetique. P., 1973. P. 243.
- 31 Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. Футуристическая революция. Книга 2. М., 2003. С. 315.
- 32 Тартаковский П.И. Колумб новых поэтических материков // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911–1998. М., 2000. С. 586.
- 33 Мароши В. Заметки об «албанском языке», русском авангарде, классике и фольклоре. URL: http://www.newruslit.ru/modernwords/dispute/slovo081030_3.
- 34 См. об этом: Турчин В.С. Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003.
- 35 См., напр.: Материалы по вопросу о латинизации русской письменности (1929); Луначарский А.В. Латинизация русской письменности // Культура и письменность Востока. Кн. 6. Баку, 1930. С. 20–26.
- 36 Эйзенштейн С.М. Чет – Нечет / Публ. Н. Клеймана // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 3. М., 1988. С. 254.

- 37 Цит. по: Иньшаков А.Н. В. Марков и его «Принципы нового искусства» // Волдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005. С. 105.
- 38 Судник Т.М., Цивьян Т.В. К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 222.
- 39 Там же. С. 224.
- 40 Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 275.
- 41 Долгополов Л.К. Максим Горький и проблема «Детей солнца» (1900-е годы) // Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 63.
- 42 Цит. по: Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 38.
- 43 Крученых А. Кукиш прошлякам. (Репринт). М., 1992. С. 125, 126.
- 44 Фёдоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 612.