



Special Topic: In the Beginning was the Word – The Word as a Technical Artefact

A Word at the Limit

Tatiana Kazarina (✉)

Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russia

kazarina_tv@bk.ru

Abstract

The article discusses the reasons for the pronounced interest of cubo-futurists in the possibilities of the poetic word and the nature of their experiments with linguistic material. The author proceeds from the fact that for the artists of the early Russian avant-garde, the laws of language and the system of cultural conventions are an artificially created barrier that protects the sphere of human existence from the surplus of naturally emanating energy. This protects society from shocks, but at the same time deprives it of the opportunity to develop. All the poets of the “Gilea” group saw as their most important task the elimination of this gap between objective reality and the sphere of semiosis, but the most convincing solutions were offered by Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov and Alexei Kruchenykh. The purpose of this article is to characterize the strategies developed by these artists for overcoming the linguistic dogma of the previous culture and to determine the range of possibilities for the future. A structural-semiotic approach to the analysis of avant-garde texts was used. In this way it can be shown that the poetic work with words and the variants proposed by the three authors proceeded in different directions and was in many respects mutually exclusive. While the poetics of Mayakovsky assumed the convergence of words and things, Khlebnikov's experiments were carried out to balance both, and Kruchenykh's zaum creativity took the word out of any control, except for the author's will. Even if different poets used the same words to denote the genres and types of creativity they discovered, they were talking about dissimilar phenomena. This is demonstrated by comparing the zaum of Khlebnikov with the zaum of Kruchenykh. Each of the creative projects proposed by the three poets was an experiment to identify certain limiting possibilities of the word, therefore, in the work of all three poets it did not lose its meaning.

Keywords: Cubo-futurism; “Gilea”; Semiosis; Universe; Creative strategy; Zaum; Suprematism



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Специальный выпуск: В начале было Слово – Слово как технологический артефакт

Слово на пределе возможностей

Татьяна Викторовна Казарина (✉)

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, ул.
Московское шоссе, д. 34, г. Самара, 443086, Россия,

kazarina_tv@bk.ru

Аннотация

В статье рассматриваются причины подчеркнутого интереса кубофутуристов к возможностям поэтического слова и характеру их экспериментов с языковым материалом. Автор исходит из того, что для художников раннего русского авангарда законы языка и система культурных конвенций – это искусственно созданный барьер, который ограждает сферу человеческого существования от притока разлитых в природе энергий и тем самым защищает общество от потрясений, но одновременно лишает его возможности развиваться. В устранении этого разрыва между предметной реальностью и сферой семиозиса видели свою важнейшую задачу все поэты группы “Гилея”, но наиболее убедительные её решения предложили Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и Алексей Кручёных. Цель данной статьи – охарактеризовать выработанные художниками стратегии преодоления языкового диктата прежней культуры и определить сам диапазон футуристических поисков в этом направлении. Использовался структурно-семиотический подход к анализу авангардистских текстов. Его применение позволило убедиться, что предложенные названными авторами варианты поэтической работы со словом велись в разных направлениях и во многом были взаимоисключающими. Так, поэтика Маяковского предполагала сближение слова и вещи, эксперименты Хлебникова велись, чтобы уравновесить то и другое, а заумное творчество Кручёных выводило слово из-под любого контроля, кроме авторской воли. Даже если разные поэты пользовались одними словами для обозначения открытых ими жанров и типов творчества, речь велась о непохожих явлениях. Автор статьи доказывает это, сравнивая заумь Хлебникова с заумью Кручёных. Каждый из предложенных тремя поэтами творческих проектов был экспериментом по выявлению неких предельных возможностей слова, поэтому при любых результатах не утратил своего значения.

Ключевые слова: Кубофутуризм; “Гилея”; Семиозис; Универсум; Творческая стратегия; Заумь; Супрематизм



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Слово на пределе возможностей

ВВЕДЕНИЕ

Исследователи литературы не раз замечали, что ни одно из художественных направлений не изучало возможности слова так упорно и последовательно, как это стали делать первопроходцы отечественного авангарда, кубофутуристы. Они превратили язык в “реального протагониста поэзии” (Марков, 2000, с. 383), сделали его главным героем своих произведений, но одновременно – и главным испытываемым (чтобы не сказать “истязаемым”!) при проведении любых художественных экспериментов.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ЦЕЛИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Для художников раннего русского авангарда законы языка и система культурных конвенций – искусственно созданный барьер, разгораживающий мир на “природу” и “цивилизацию”. Он ограждает сферу человеческого существования от притока разлитых в природе энергий и тем самым защищает общество от потрясений, но одновременно – от возможности развиваться, а это ведёт к постоянному оскудению жизни. Поэтому свою главную задачу кубофутуристы, видели в преодолении дистанции между “первой” и “второй” реальностью – миром осязаемых вещей и областью семиозиса. Предполагалось, что, заново воссоединив их, удастся вернуть жизни утраченное единство, а человеку – доступ ко всем проявлениям бытия.

При этом выработка коллективной художественной стратегии и теоретическое осмысление уже достигнутого в “Тилее” откладывались на будущее, и так и не были осуществлены. В результате творческий облик группы определялся поэтами, нашедшими свой собственный путь решения основной задачи – устранения разрыва между материальным и семиотическим универсумом. Как мы полагаем, именно это выдвинуло на первые роли Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, а позже – и Алексея Кручёных, – каждого с собственной творческой стратегией, особым пониманием природы слова и логики его художественных трансформаций. Сразу отметим принципиальную разнонаправленность этих версий работы со словом, не только противоречащих друг другу, но во многом взаимоисключающих. Задача данной статьи – определить и продемонстрировать их специфику.

СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Для Хлебникова семиотическая реальность значительнее и могущественнее, чем предметно-материальная:

Я не знаю, Земля кружится или нет,



Это зависит, уложится ли в строчку слово. (Хлебников, 1986, с. 61)

При таком понимании участь мира зависит от судьбы языка, и, значит, работа с языком должна стать средоточием поэтических усилий. Большинство хлебниковских нарративов – истории роковых недоразумений, возникших из-за отсутствия у людей возможности однозначного понимания сказанного. Так, в “Маркизе Дзес” живое и мёртвое меняются местами из-за того, что человек забыл о своём долге обеспечивать разумный баланс между естественным и искусственным, природой и людьми. Главному герою напоминал об этой обязанности “голос с небес”, но приказ “смерить!” был понят как приговор – “смерть!” В результате возможность спасти мир была упущена.

В понимании Хлебникова “смерить” – значит добиться разумной соразмерности явлений, соблюсти баланс сил природы и цивилизации и тем самым перевести мир с пути природно-катастрофического развития в колею осмысленно-управляемого существования. Добиться искомого равновесия разных сторон бытия способен помочь язык, но для этого сам он должен быть сбалансирован и отлажен. Между тем, современные люди имеют дело с омертвевшим языком – словами, утратившими смысл. По убеждению Хлебникова, язык не был “нем” изначально: “онемение” – результат его “старения”, своего рода склеротический процесс, в результате которого, прежде всего, утратилась внутренняя форма слова, оправдывавшая связь предмета и знака, а затем, как следствие, демотивировались связи между словами (приключилась “закупорка вен языка”), то есть в целом язык потерял прежнее богатство семантических возможностей, творческую продуктивность. Произошла деградация языка, и в намерениях Хлебникова – что-то вроде операции по его омоложению (Казарина, 2005, с. 171-172). Способы “оживления” языка для Хлебникова связаны с прояснением семантики слова: “Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи” (Хлебников, 1986, с. 627).

Предложенные поэтом лексические новообразования – комбинации из корней и флексий, сохранивших смысловую прозрачность, так что смысл слова складывается из смысла составляющих. В большинстве своём неологизмы Хлебникова призваны заново, и более надёжно, скрепить означающие с означаемыми – уравновесить план выражения с планом содержания. В представлении поэта, это создаст лучшие условия для движения мысли. И действительно, те хлебниковские тексты, которые практически полностью составлены из словесных новообразований, обладают вполне внятной семантикой. Например, в “Зангези”:

Иди, могатырь!
Шагай, могатырь! Можарь, можар!
Могун, я могею!
Моглец, я могу! Могей, я могею!
Могей, моё я. Мело! Умело! Могей, могач!
Моганствуйте, очи! Мело! Умело!



Шествуйте, моги!
Шагай, могач! Руки! Руки!
Могунный, можественный лик, полный могобнов! (Хлебников, 1986, с. 484)

Но, поскольку заумные слова сами по себе одинаково апеллируют и к разуму, и к чувству, они, по мысли Хлебникова, могут быть понятны не только человеку. Это рождает у поэта веру в возможность создания “звёздного языка” – будущего мирового языка, общего для “людей, богов и звёзд”. В этом отношении хлебниковские неологизмы не более чем его заготовки, “зародыши”. Мечта поэта о создании “звёздного языка” – это мечта о мире, где могут быть устранены все фундаментальные противоречия и, ради устранения конфликтов, достигнуто “согласие” между явлениями самого разного порядка. Хлебников изначально отказывается верить в существование несопоставимых явлений, какими бы разноплановыми они ни были:

Язык человека, строение мяса его тела, очередь поколений, стихии войн, строение толп, решётка множества его дел, самое пространство, где он живёт, чередование суши и морей – всё подчиняется одному и тому же колебательному закону. (Хлебников, 1985, с. 170).

Видимо, можно сказать, что универсум воспринимается Хлебниковым как своего рода художественное целое, все элементы которого находятся в едином смысловом поле. Поэтому, характеризуя явления этого мира, поэт свободно сопрягает те, которые обыденному сознанию представляются совершенно разнородными. Само произведение у него существует как способ приведения в равновесие разнородных, разнокачественных и разноуровневых явлений мировой жизни. Приведём пример:

Мои походы
Коней табун, людьми одетый,
Бежит назад, увидев море.
И моря страх, ему нет сметы,
Неодолимей детской кори.
Но имя веры, полное Сибирей,
Узнает снова Ермака –
Страна, где замер нежный вырей,
И сдастся древний замок А.
Плеск небытия за гранью Веры
Отбросил зеркалом меня.
О, моря грустные промеры
Разбойным взмахом кистеня! (Хлебников, 1986, с. 117)

Текст семантически непрозрачен и нуждается в смысловой “дешифровке”. “Коней табун, людьми одетый” – это, по всей вероятности, отряд всадников:



сидящие на лошадях, они могут быть восприняты как конское одеяние: у Хлебникова слово “одеть” часто означает “увенчать” (Ср.: “Быть может, нам новую гордость / Волшебник сияющих гор даст, / И, многих людей проводник, / Я разум одену, как новый ледник” (Хлебников, 1986, с. 112).

Эти всадники поворачивают назад при виде моря, – по-видимому, речь здесь идёт о непреодолимом и неизмеримом (“ему нет сметы”) страхе всего живого перед пределом, границей досягаемого пространства. Но упоминание о Сибири, вере и Ермаке вводит в стихотворение тему преодоления границ, считавшихся незыблемыми.

“А” – начальная буква алфавита, и значит, она может пониматься как символ всякого начала, в том числе – поступков, на которые прежде никто не отваживался. В данном случае “замок А” – бастион, опорный пункт на рубежах завоёванной территории. “А” (и не только в этом стихотворении) связано у Хлебникова с образом башни, замка, – твердыни, созданной человеком на границе своих владений. Например, в стихотворении “Бог 20-го века” (так Хлебников называет электровышку):

Как А,
Как башенный ответ – который час?
Железной палкой сотню раз
Пересечённая игла,
Серея в небе, точно Мгла,
Жила... (Хлебников, 1986, с. 97)

Вера, когда о ней упоминается в отношении к Ермаку, – это, по всей вероятности, православие, которое Ермак распространял на Восток, но в отношении к поэтическому “я” – импульс к победе над любыми ограничениями, изначальная уверенность в их преодолении (показательно, что слово “Вера” дано с прописной буквы). Второе четверостишие, таким образом, о победе веры над страхом и о возможном смещении нерушимых преград – не только географических.

Поэт готов стать “новым Ермаком”, но граница, штурм которой он предпринимает, это рубеж не пространственный, а метафизический – между жизнью и смертью (“плеск небытия за гранью Веры”). Эта граница всякий раз “отбрасывает” человека назад, в освоенную реальность – как отражение в зеркале “не пускает” отражённого в “зазеркалье” (“плеск небытия... отбросил зеркалом меня”). Таким образом, перед нами текст о тяжести поэтического удела – необходимости совершать невозможное, раздвигая рубежи освоенного человеком смыслового пространства.

Создавая произведение, автор воплощает в его поэтике как раз тот принцип, о котором повествует: он постоянно смещает границы смысла, заставляя воображение совершать невероятные прыжки – сопрягать конкретное (например, вырей) и абстрактное (вера), историческое (Ермак) и метафизическое (небытие), принадлежащее физическому миру (кони) и сфере языка (А). Некоторые из этих



сближений уже стали для Хлебникова привычными, устоялись в его поэтическом сознании (как “замок А”) и вводятся в текст в качестве определённых величин с постоянным значением, в то время как для читателя они загадочны, скрывают в себе труднообъяснимую связь явлений (Казарина, 2005).

В этом случае происходит семантическое расширение, “раздвигание” семантических границ слова: его конкретный смысл заменяется более ёмким, захватывающим совсем новые области. “Ермак” начинает означать “тот, кто отвоёвывает для творчества новые сферы бытия”, “Сибирь” – “очередная победа в этой борьбе” и т.д. Такое преобразование слова решительно противоречит первоначально поставленной Хлебниковым задаче семантической конкретизации языка, закрепления за каждой лексемой строго определённого значения. Установление смысловых границ и размывание смысловых границ – две тенденции, сосуществующие в рамках хлебниковской поэтики, и это делает неосуществимой предложенную автором глобальную программу обогащения языка.

Замыслы Хлебникова имели утопический характер, поэтому в восприятии потомков этот поэт воспринимается как “гениальный мечтатель”, поставивший перед искусством не просто сложные, но невыполнимые задачи.

МАЯКОВСКИЙ: ОВЕЩЕСТВЛЕНИЕ СЛОВА

Художественные намерения Маяковского принципиально отличались от хлебниковских. Власть слов над вещами кажется ему, скорее, пагубной: в его представлении словесные “игры” затемняют реальный смысл простых вещей, дезориентируют человека, непрерывно создавая сложности – путаницу личных отношений, социальные барьеры и т.д. Путь к победе над этим хаосом Маяковский видел в возвращении слову его предметности. Носителем смысла, с такой точки зрения, является предметно-вещный пласт реальности, всё остальное (знаковость любого рода) – только ограничивает его смыслопорождающие возможности. Выражение не нуждается в языке: выразительна сама плоть бытия, его, как любил говорить поэт, “мясо”. И, если язык – прибежище абстракций, надо урезать его возможности, дать “слово” самой реальности, то есть позволить ей заменить слово собою:

Долой высоких вымыслов бремя!

Бунт

муз обречённого данника.

Верящие в павлинов

выдумка Брэма! –

верящие в розы

измышление досужих ботаников! (Маяковский, 1973а, с. 174)

От триединства денотат-означаемое-означающее Маяковский готов оставить один лишь денотат, считая только его смыслодержателем элементом триады.



Действие в стихах этого поэта, как правило, последовательно ведёт к опредмечиванию любых сущностей. Каждому обобщающему понятию, всякому абстрагирующему обозначению эмоций, художник подыскивает вещные эквиваленты, среди его метафор преобладают те, что Дж. Лакофф и М. Джонсон называли “онтологическими”. Сходную роль играло пристрастие к грубой лексике и ситуациям, оскорбляющим изысканный вкус – то есть жизни недохотворённой и языку низменно-материального – такому, который максимально “оплотняет” слово.

В перспективе это вело к отказу от языка, о чём пронизательно писал Е. Фарыно:

Классический треугольник Фреге предельно сжимается, стремясь превратиться в одну точку – вещь... Язык как таковой в семиотике Маяковского принципиально упраздняется. Языковые единицы превращаются у него в звуко-графические объекты, либо же отождествляются с обозначаемым, в результате чего в высказывания Маяковского попадает исключительно мир. (Faryno, n. d., 1992)

Иначе говоря, слово начинает восприниматься как элемент материальной реальности:

Футуризм сообщил смыслу свойства вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической. (Смирнов, 1977, с. 54)

Важнейшее следствие избранной Маяковским стратегии – упрощённое и огрублённое понимание человеческих отношений, при котором они тоже оцениваются как отношения между вещами – утилитарно. Людские эмоции и даже жизни людей (включая собственную) начинают восприниматься как нужные – или ненужные, полезные или бесполезные.

С точки зрения общественной выгоды может оцениваться даже внешность возлюбленной:

Мы
теперь
к таким нежны –
спортом
выпрямишь не многих,-
вы и нам
в Москве нужны
не хватает
длинноногих.
Не тебе,
в снега
и в тиф



шедшей
этими ногами,
здесь
на ласки
выдать их
в ужины
с нефтяниками. (Маяковский, 1973b, с. 27)

Здесь возлюбленная отождествляется с частью своего тела (ногами) и возможные варианты её судьбы – с “приключениями” ног, что в дальнейшем рождает непредусмотренные комические эффекты: например, когда в финале поэт зовёт:

Иди сюда,
иди на перекресток
моих больших
и неуклюжих рук! (Маяковский, 1973b, стр. 28)

– ничто не мешает читательскому воображению представить это свидание влюблённых как встречу “рук” одного с “ногами” другой, а не как контакт “полноформатных” людей. Этот казус симптоматичен: овеществление человеческого образа неизбежно его снижает и примитивизирует.

Показательно, что у этого поэта никакие человеческие или даже “сверхчеловеческие” заслуги никого не выводят из-под той же оценочной шкалы, какая применяется к вещам. Например, в трагедии “Владимир Маяковский” лирический герой спасает мир от бесплотности, а людей – от страданий. Но, по логике автора, даже у мессии есть что-то вроде “срока годности”: завершив свою работу, он лишается права на существование, и единственным разумным выходом из этой ситуации становится самоубийство:

Лягу,
светлый,
в одежде из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза. (Маяковский, 1973а, стр. 42)

В дальнейшем такие эстетические представления совпали с большевистскими идеологическими установками, что позволило Маяковскому – пусть и небезболезненно – вписаться в круг советских поэтов.



ЯЗЫКОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ АЛЕКСЕЯ КРУЧЁНЫХ

Алексей Кручёных известен прежде всего как автор “заумных” текстов – не слишком многочисленных, но выводящих работу со словом на новый уровень: “заумь” исключала слово из разряда означающих. Заумное слово теряло связь с миром референций и больше не было именем тех или иных вещей. Кручёных первым отметил родство между заумью и супрематистской образностью: в обоих случаях творческий продукт не обладал свойствами знака (поскольку не отсылал ни к каким предметам или явлениям), и, несмотря на свою материальность (пятна краски в одном случае, звуки – в другом), не мог оцениваться с утилитарной точки зрения. И, значит, там и там речь могла вестись о создании принципиально нового явления, не знакомого прежней культуре и не доступного рациональному осмыслению. Так, создатель “Чёрного квадрата” Казимир Малевич считал, что появление этого полотна равнозначно “переходу в новое измерение” – нечто не менее фантастичное, чем изобретение машины времени или создание вечного двигателя, ведь искусство в этом случае рождало принципиально новую реальность, отличную и от материальной, и от знаковой!

Известность пришла к Алексею Кручёных после того, как в маленькой книжке 1913 года “Помада” были опубликованы три стихотворения, навсегда ставшие его “визитной карточкой” и символом футуристического языкового радикализма в целом:

№ 1

Дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

№ 2

фрот фрон ыт
не спорю влюблён
черный язык
то было у диких
племен

№ 3

та са мае
ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

(Кручёных, 2001, с. 55)

“Дыр бул щыл”, безусловно, укрепил позиции Кручёных: создатель заумного языка с периферии футуристической “команды” переместился в её центр. Это сказалось на его отношении к зауми как несомненной ценности. Вплоть до 30-х годов, когда это действительно стало опасно, он будет писать заумные стихи и страстно пропагандировать этот тип творчества. Возможно, настойчивые попытки читателей наделить заумные тексты семантикой, подсказали ему, что это “адамическое”, по его же словам, право должно принадлежать поэту. Заумные слова стали рассматриваться Алексеем Кручёных как “плавающие означающие”, способные вступать во временные контакты с самыми разными означаемыми. Возможность выбирать, что надлежит означать придуманному слову, принадлежала поэту, который, таким образом, приобретал особую власть над языком и его восприятием. По отношению к собственным заумным текстам он



выступал как единоличный “держатель кода” – единственный, кто знает, в каком смысловом ключе его произведение должно восприниматься. Его особый статус поддерживался тем, что сам смысловой ключ, то есть способ прочтения текста, регулярно менялся – как “пароль”, без которого нельзя войти в семантическое пространство. Например, Кручёных неоднократно объяснял, “о чём”, с какой целью он написал знаменитое “дыр бул щыл”, и всякий раз по-новому. Первоначально – как попытку возрождения подлинно-русского языка: “В этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина” (Кручёных и Хлебников, 2000, с. 144). Позже – как явление “интернациональное”: как “глухой и тяжёлый звукоряд (с татарским оттенком)” (Кручёных, 1925, с. 28). Затем – как способ вернуть языку связь с бессознательным – той областью, в которой этот поэт видел исток всякого творчества (Кручёных, 1999, с. 51). Ему казалось, авторство давало право на любое истолкование написанного. И это принципиально отличало заумь Кручёных от зауми хлебниковской.

“Заумный язык” Хлебникова возник из стремления преодолеть “произвольность” языкового знака: находя звуковые соответствия неким явлениям реальности, Хлебников опирается на интуитивное ощущение их внутренней близости, но действует рационально. Так, в знаменитом “Бобэоби пелись губы...” поэт заменяет знакомые нашему сознанию слова на те, что подсознательно воспринимаются как эмоционально более точные, уменьшающие зазор между означающим и означаемым. И это осуществляется методично и последовательно: из слов отвергнутых и предлагаемых выстраиваются однотипные ряды, а в финале оценивается итог этой творческой работы:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
зи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо. (Хлебников, 1986, с. 54)

Как мы видим, здесь учтено и привычное звучание слов, и варианты, подсказанные поэтической интуицией (подсознанием), но за соответствие между планом выражения и планом содержания у Хлебникова всегда отвечает одна и та же контролирующая инстанция – разум. И какими бы неожиданными и причудливыми ни были конкретные художественные решения этого поэта, важнейшая для Хлебникова цель языковых преобразований – превращение языка в орудие разума. Поэт владеет словом, но распоряжается им не по своему капризу и не в личных целях: он верен собственной максиме “человек должен быть мозгом мира” и не выходит из этой роли.

У зауми Кручёных иная природа, в противном случае после языковых нововведений Хлебникова она не воспринималась бы как нечто сенсационное. “Несуществующие слова” не должны ассоциироваться у читателя с чем бы то ни



было определённым, и право соотносить их с явлениями реальности принадлежит только автору. Он подбирает не имена для вещей, а вещи для имён и тем самым утверждает зависимость предметного мира от собственных языковых манипуляций. Настойчивому рационализму Хлебникова Кручёных противопоставляет своего рода магию, и заумное слово выступает в роли волшебной силы, подчиняющей себе порядок вещей, а поэт – в образе единственного укротителя всемогущей словесной стихии.

По-видимому, Кручёных оценивал это именно так. Когда в первые постреволюционные годы ему удалось увлечь своими идеями и текстами широкий круг людей (практически всю интеллигенцию Тифлиса), его выступления перед слушателями приобрели “мистико-медицинский характер”: со своей аудиторией он больше не говорил на равных, – он её заклинал и погружал в транс, явно ища дорогу к подсознанию слушателей. Кручёных всегда был первоклассным декламатором, но теперь его чтение, по словам С. Третьякова, “давало эффект шаманского гипноза”. Ещё один свидетель, Д. Молдавский (1989), рассказывал:

Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить всё это сразу!.. Кручёных провёл подлинный сеанс шаманства. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности”. (с. 127-128)

Можно предположить, что теперь создание и исполнение заумного текста преследовало цель обдуманного, планомерного воздействия на подсознание читателей. В экспериментальном пространстве такого произведения разрабатывались методики подчинения чужой воли. Для тех “сеансов массового гипноза”, которые устраивал Кручёных, заумь подходила как нельзя лучше. Прежде всего потому, что заумное творчество не допускает равноправия автора и слушателя. Реципиент неизбежно оказывается в позе подчинения, ведь там, где слово перестаёт “быть логосом”, человек (слушатель, читатель) – больше не homo sapiens.

Для экспериментов подобного рода история отпустила слишком незначительные сроки, и трудно утверждать наверняка, что избранная Алексеем Кручёных стратегия была способом овладения чужим сознанием и чужой психикой. Но тенденции, которые успели проявить себя в его позднем творчестве, вели именно в этом направлении (Казарина, 2005).

Если у Маяковского и Хлебникова человек – орудие тех перемен, которым искусство подвергает мир, то у Кручёных он сам выступал инициатором и источником любых задуманных им трансформаций. Таким образом, использование зауми становилось путём к абсолютизации роли творческого субъекта.



ВЫВОДЫ И ДИСКУССИЯ

Важно подчеркнуть принципиальную разнонаправленность языковых преобразований, предложенных разными поэтами кубофутуристической группы. Она особенно очевидна, когда определённые художественные практики выступают у них под одним именем. Например, как давно замечено, заумь Кручёных и заумь Хлебникова – явления совсем не родственные, и исследователи, как правило, противопоставляют их по тому или иному важнейшему признаку – как язык “практический” и язык “поэтический” (Шкловский, 1990), как “аполлонический” и “дионисийский” (Марков, 2000) варианты зауми (в терминологии А.Н. Чернякова, это противопоставление “системности vs. внесистемности” / “регламентированности vs. нерегламентированности” / “статичности vs. динамичности”, а также как “язык” и “речь” (Черняков, n. d.).

Признавая обоснованность всех этих интерпретаций, считаем нужным обратить внимание на то, что заумь в обоих её разновидностях существовала как язык, обращённый к подсознанию реципиента. Само слово “заумь” поначалу использовалось с ударением на втором слоге, – таким образом подчёркивалось, что заумная поэзия адресуется не “уму” читателя или слушателя, а тому, что находится глубже – “за умом”. Оба поэта, Хлебников и Кручёных претендуют на контакт с этой стихией – сферой подсознательного – но с противоположными целями. В понимании Хлебникова, всё живое обладает зачатками разума и способно к “пониманию” происходящего вокруг на уровне своего рода “пред-сознания”, или подсознания. Это и делает возможным создание языка, который свяжет человека и природу, станет общим для них. Но это будет не уступкой природе (которая, по мнению поэта, гениальна в своей творческой мощи, но не доводит ни одно начинание до конца, обрекая всё живое смерти), а попыткой наладить контакт между теми сферами бытия, которые только тянутся к разумности, и теми, которые ею обладают. Это и есть “путь сделать заумный язык разумным” (Цит. по: Черняков, n. d.). А если так, то неверно говорить о “статичности” хлебниковской зауми: она призвана динамизировать, ускорить процесс эволюции всего живого.

Кручёных прагматичнее Хлебникова и выстраивает отношения не с мирозданием, а с читательской аудиторией. И не ради взаимопонимания: заумь позволяет сделать эту коммуникацию односторонней: здесь слушатели должны внимать поэту, а не он им. В этом отношении хлебниковский и крученыховский варианты зауми противостоят друг другу не как язык и речь, а как язык, предельно расширяющий зону коммуникации и язык, предельно её сужающий – дающий к ней доступ одному лицу – поэту.

Подводя итоги, можно сказать, что, следуя общей программе уничтожения всех фундаментальных противоречий бытия, гилейцы стремились соединить в произведении творческую энергию автора, онтологическую укоренённость предметного мира и динамику языка. Но на практике какая-то из этих сил начинала играть главенствующую роль, так что в итоге обнаружилось несколько способов решения поставленной задачи (Казарина, 2005). Поэтика Маяковского вырабатывала способы сближения слова и вещи, эксперименты Хлебникова велись, чтобы уравновесить то и другое, а заумное творчество Кручёных выводило слово из-под любого контроля, кроме авторской воли. Всё это даёт основания воспринимать кубофутуризм не просто как очередную литературную школу,



которая претендует на пересмотр художественных принципов своих предшественников. Хотя большинство исследователей воспринимает футуристические новации именно так (и здесь можно назвать едва ли не всех серьёзных исследователей русского литературного авангарда: сошлёмся на работы таких авторов, как Иванюшина, 2003; Крусанов, 1996; Сироткин, 2003; Тюпа, 1998; Тырышкина, 2002; Ханзен-Лёве, 2001; Цвигун, n.d.; 2001; Цуканов, 1999; Шапир, 1995; Эпштейн, 1989; Ваак, 1987; Burger, 1974; Faruno, 1992, n.d.; Miller, 2005; Romorska, n. d.; Quine, 1960 и многие другие), на наш взгляд, гилейцы покушались на большее – не на принципы искусства, а на фундаментальные основания культуры – базовые представления о законах бытия, задачах человечества и пределе человеческих возможностей, ожидающих мир переменах и глобальных трансформациях материального мира, социума, языка. Кубофутуристы выступали в роли художников-проектировщиков принципиально новой реальности, и работа с языком – “субстанцией”, скрепляющей элементы этой реальности – понималась как дело первоочередное и безотлагательное. И хотя мировые сдвиги, происходившие в течение последнего столетия, носили совсем другой характер, каждый из предложенных кубофутуристами творческих проектов был экспериментом по выявлению неких предельных возможностей слова, поэтому при любых результатах не утратил своего значения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003.
- Казарина, Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда: Эволюция эстетических принципов: автореферат дис. ... доктора филологических наук. Самара, 2005.
- Крусанов А. Русский авангард: 1907-1932: (Исторический обзор). Т. 1: Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Кручёных А. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабея, И. Сельвинского, А. Веселовского и др. М.: Издание ВСП, 1925.
- Кручёных А. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Русский футуризм. Теория. Критика. Воспоминания. /сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 82-89.
- Кручёных А., Хлебников В. Слово как таковое. О художественных произведениях // Литературные манифесты от футуризма до наших дней. М.: Издательский дом “XXI век – Согласие”, 2000. С. 143-146.
- Кручёных А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический Проект, 2001.
- Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000.
- Маяковский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1973а.
- Маяковский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Правда, 1973б.
- Молдавский, Д. М. Снег и время: Записки литератора, Л.: Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1989.



- Сироткин Н. С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса. Автореф. дис. на соиск. степ. д-ра филол. наук. Челябинск, 2003. <https://search.rsl.ru/ru/record/01002608469> (дата обращения: 11.08.2020).
- Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.
- Тюпа, В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: М-во общ. и проф. образования РФ. Сам. муницип. ун-т Наяновой, НВФ "Сенсоры. Модули. Системы", 1998.
- Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002.
- Ханзен-Лёве, О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва: Языки русской культуры, 2001.
- Хлебников В. Слово о числе и наоборот. Закон поколений. // Вопросы литературы, 1985, № 10. С. 169–190.
- Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986.
- Цвигун Т. В. О преодолении энтропии в поэтическом тексте: (К семиотической структуре текста в русском авангарде 10-30-х гг.) // Поэзия авангарда. <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/cer>tropiya.htm> (дата обращения: 11.09.20)
- Цуканов А. Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение, 1999, № 39. С. 286-292.
- Черняков А. Н. Заумь как лингвистический феномен // Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm (дата обращения: 11.08.2020).
- Шапир, М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. Philologica, 1995, т. 2, №3/4. С. 135-143.
- Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 45-58.
- Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир, 1989, № 12. С. 225-232.
- Ваак Т. J. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. 1987. № XXI-I. С. 1-10.
- Burger P. Theorie der Avantgarde. Fr./M.: Suhrkamp, 1974.
- Faryno J. Дешифровка III: транссемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. 1992. № XXXII-1. P. 1-40
- Faryno J. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm (дата обращения: 11.08.2020)
- Miller, J. H. Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James. New York: Fordham UP, 2005.



Pomorska, K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde. // Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/kp_immort.htm (дата обращения 30.08.20)

Quine, W. V. O. Word and Object. Cambridge: Mass, 1960.

REFERENCES

- Baak, T. J. (1987). Avangardistskij obraz mira i postroenie konflikta [Avant-garde peace and conflict-building]. *Russian Literature*. 11-1, 1-10.
- Burger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde* [Theory of the avant-garde]. Suhrkamp.
- Chernyakov A. N. (n. d.). Zaum` kak lingvisticheskiy fenomen [Zaum as a linguistic phenomenon]. *Avant-garde poetry*. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm
- Czukanov, A. (1999). Avangard est` avangard [Avant-garde is avant-garde]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 39, 286-292.
- Czvigun, T. V. (n. d.). O preodolenii èntropii v poe`ticheskom tekste: (K semioticheskoj strukture teksta v russkom avangarde 10-30-x gg.) [On overcoming entropy in a poetic text: (On the semiotic structure of the text in the Russian avant-garde of the 10-30s.)]. *Avant-garde poetry*. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/c_entropiya.htm
- Epshtejn M. (1989). Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie [Avant-garde art and religious consciousness]. *Novyj mir*, 12, 225-232.
- Ivanyushina I.Yu. (2003). Russkij futurizm: ideologiya, poe`tika, pragmatika [Russian Futurism: ideology, poetics, pragmatics] Saratov.
- Faryno J. (1992). Deshifrovka III: transsemioticheskaya lestnicza avangarda [Deciphering III: The Transsemiotic Ladder of Avant-garde]. *Russian Literature*, 32-1, 1-40.
- Faryno, J. (n. d.). Semioticheskie aspekty poezii Mayakovskogo [Semiotic aspects of Mayakovsky's poetry]. *Avant-garde poetry*. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm .
- Kazarina, T. V. (2005). *Tri epohi russkogo literaturnogo avangarda : Evolyuciya esteticheskikh principov* [Three Eras of the Russian Literary Avant-garde: Evolution of Aesthetic Principles] (Doctoral dissertation). Samara state university.
- Kruchyonyh, A. (1925). *Zaumnyj yazyk u: Seifullinoy, Vs. Ivanova, L. Leonova, I. Babelya, I. Sel'vinskogo, A. Veselovskogo i dr.* [Zaum language by: Seifullina, Vs. Ivanov, L. Leonov, I. Babel, I. Selvinsky, A. Veselovsky and others]. Izdanie VSP.
- Kruchyonyh, A. (1999). Novy`e puti slova (yazyk budushhego – smert` simvolizmu) [New ways of the word (language of the future – death to symbolism)]. In V.N. Terekhina, & A.P. Zimenkov (Eds.), *Russkij futurizm. Teoriya. Kritika. Vospominaniya* (pp. 82-89). Nasledie.
- Kruchyonyh, A. (2001). *Stixotvoreniya. Poemy. Romany, Opery* [Verses, Poems, Novels, Opera]. Akademicheskij Proekt.



- Kruchyonyh, A., & Xlebnikov V. (2000). Slovo kak takovoe. O xudozhestvenny`x proizvedeniyax [The word as such. About works of art]. In S. Dzhimbinov (Ed.), *Literaturnye manifesty ot futurizma do nashix dnei* (pp. 143- 146). (Original work published in 1913).
- Krusanov, A. V. (1996). *Russkij avangard: 1907-1932 (Istoricheskij obzor)* [Russian avant-garde: 1907-1932 (Historical review)]. (Vol.1: Boevoe desyatiletie [Combat decade]). Novoe literaturnoe obozrenie.
- Markov, V. F. (2000). *Istoriya russkogo futurizma* [History of Russian futurism]. Aletejya.
- Mayakovskij V. (1973a). *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. (Vol. 2). Pravda
- Mayakovskij, V. (1973b). *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. (Vol. 1). Pravda.
- Miller, J. H. (2005). *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*. Fordham UP.
- Moldavskij, D. M. (1989). *Sneg i vremena: Zapiski literatora* [Snow and Time: Notes of a Writer]. Sovetskij pisatel'.
- Pomorska, K. (n. d.). Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde. *Avant-garde poetry*. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/kp_immort.htm
- Quine, W. V. O. (1960). *Word and Object*. Mass.
- Shapir, M. I. (1995). Esteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernizm [Aesthetic experience of the 20th century: avant-garde and postmodernism]. *Philologica*, 2(3/4), 135-143.
- Shklovskij, V. B. (1990). O poezii i zaumnom yazyke [About poetry and abstruse language]. In V. B. Shklovskij, *Gamburgskij schyot: Stat`i vospominaniya – esse (1914-1933)* (pp. 45-58). Sovetskij pisatel'.
- Sirotkin, N.S. (2003). *Poeziya russkogo i nemeckogo avangarda s tochki zreniya semiotiki Ch. S. Pirsy* [Poetry of the Russian and German avant-garde from the point of view of C. S. Peirce's semiotics]. [Doctoral dissertation, Ural State Pedagogical University]. <https://search.rsl.ru/ru/record/01002608469>
- Smirnov, I. (1977). *Xudozhestvennyj smysl i evolyuciya poeticheskix system* [Artistic meaning and evolution of poetic systems]. Nauka.
- Tyryshkina, E. V. (2002). *Russkaya literatura 1890-x nachala 1920-x godov: ot dekadansa k avangardu* [Russian literature of the 1890s – early 1920s: from decadence to the avant-garde]. Novosibirsk State Pedagogical University.
- Tyupa, V. I. (1998). *Postsimvolizm: Teoreticheskie ocherki russkoj poezii XX veka* [Post-symbolism: Theoretical Sketches of Russian Poetry of the 20th Century]. Samara Municipal University Nayanova.
- Xanzen-Lyove, O. A. (2001). *Russkij formalizm: Metodologicheskaya rekonstrukciya razvitiya na osnove principa ostraneniya* [Russian formalism: Methodological reconstruction of development based on the principle of elimination]. Languages of Russian culture.
- Xlebnikov, V. (1985). Slovo o chisle i naoborot. Zakon pokolenij [A word about number and vice versa. Generational law]. *Literature issues*, 10, 169-190.
- Xlebnikov, V. (1986). *Tvoreniya* [Creations]. Sovetskij pisatel'.