



Фещенко Владимир Валентинович — филолог, лингвист, переводчик. Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН (Москва). Автор более 30 научных публикаций. Участвовал в составлении коллективных сборников: «Семиотика и Авангард: Антология» (М., 2006), «Доски судьбы Велимира Хлебникова: Текст и Контексты» (М., 2008) и «Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук» (М., 2008). Член редколлегии журнала «Критика и семиотика» (Новосибирск-Москва). За работы по языку русских и английских авангардных текстов награжден Международной Отметиной имени отца русского футуризма Давида Бурлюка. Участник московской арт-группы «Хомо Урбан». Область научных и творческих интересов: философия языка, семиотика, лингвистическая эстетика, музыкальная антропология, авангардоведение, экспериментальные искусства.

ISBN 978-5-9551-0318-1



9 785955 103181 >



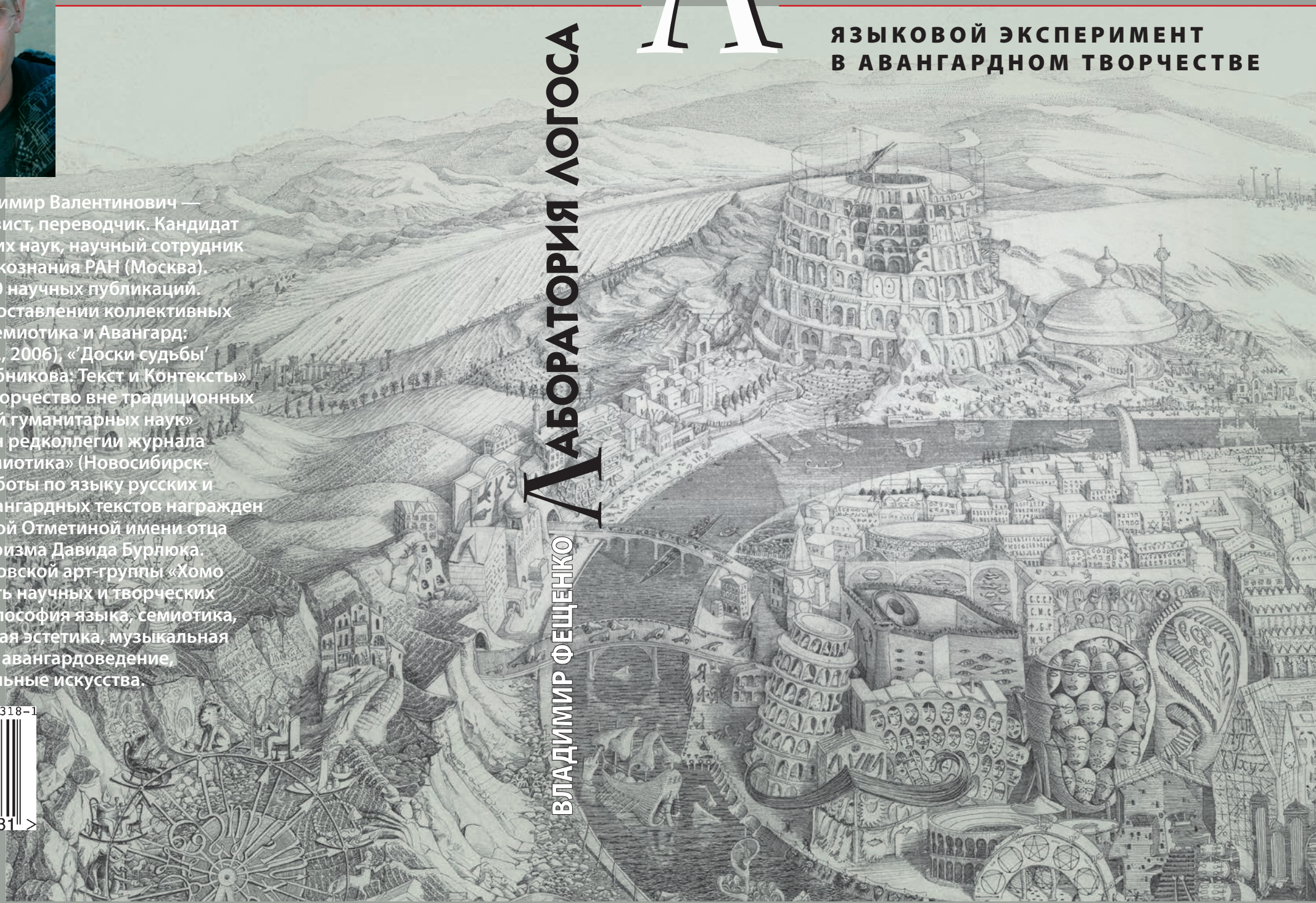
ВЛАДИМИР ФЕЩЕНКО

# ЛАБОРАТОРИЯ ЛОГОСА

ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ  
В АВАНГАРДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

ЛАБОРАТОРИЯ ЛОГОСА

ВЛАДИМИР ФЕЩЕНКО



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ВЛАДИМИР ФЕЩЕНКО

# ЛАБОРАТОРИЯ ЛОГОСА

ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ  
В АВАНГАРДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР  
МОСКВА 2009

ББК 71я2  
Ф 31

Издание осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 08-04-16223

Научные рецензенты:

Ю. С. Степанов, академик РАН  
Н. А. Фатеева, профессор, док. филол. наук

**Фещенко В. В.**

Ф 31 Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 392 с.  
ISBN 978-5-9551-0318-1

Монография посвящена вопросам языкотворчества в поэзии и прозе русского и англоязычного авангарда, а также связи этих проблем с параллельным научным экспериментом в теоретической поэтике, лингвистике и философии языка.

Теоретическая база работы позволяет от рассмотрения исторического плана проблемы — им является эпоха так называемого «исторического авангарда» («постсимволизма») — перебросить мост на внеисторический план, в котором авангардное творчество понимается как специфическая модель языковой креативности и семиотического поведения.

Не забывая о целостности и многообразии авангардной модели мира и творчества, автор предлагает сузить фокус внимания до лингвосомиотического и лингвофилософского взгляда на сущность авангардного *modus vivendi*, *modus operandi* и *modus loquendi*. В качестве базового концепта, служащего инструментом в описании заявленной проблемы, принимается понятие «языкового эксперимента». Авангардное творчество рассматривается при этом с точки зрения его экспериментально-лингвистической составляющей.

Содержание данной работы представляет интерес не только для лингвистов-теоретиков и филологов, но также и для широкого круга заинтересованных читателей, для которых вопросы языкового творчества и новаторства в мышлении, словесности и искусстве не являются праздными и посторонними.

ББК 71я2

В оформлении переплета использован фрагмент работы  
Ивана Языкова «Ярмарка языков» (2009) из проекта «Азбука».  
Фотография автора на обложке выполнена Александром Павловским

ISBN 978-5-9551-0318-1

© В. В. Фещенко, 2009  
© Языки славянских культур, 2009

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## Оглавление

От автора.....	5
Вводные замечания.....	21
<b>ГЛАВА 1. «Язык как творчество».</b> <b>Креативные аспекты языка</b> <b>в философии, семиотике, лингвистике и поэтике</b>	
§ 1. «Языковой поворот» и «поворот к Логосу» в философии, семиотике и лингвистике рубежа XIX—XX вв.....	28
§ 2. «Язык как созидующий процесс»: концепции языка в лингвистике, семиотике и поэтике конца XIX — начала XX в.....	43
§ 3. Поэтика языка и язык поэзии: становление нового объекта исследования.....	51
<b>ГЛАВА 2. «Мефисто-вальс экспериментирования».</b> <b>Языковой эксперимент как метод и принцип</b> <b>в поэтике и поэзии</b>	
§ 1. Понятие «языкового эксперимента».....	77
§ 2. Параметры и характеристики языкового эксперимента в авангардной формации.....	90
§ 3. Как ведет себя авангард? Особенности прагматики в авангардной коммуникации.....	111
<b>ГЛАВА 3. «Миф о слове».</b> <b>Эксперимент со словом и ритмом</b> <b>в поэтической системе А. Белого</b>	
§ 1. А. Белый как языковед и языкотворец.....	144
§ 2. Мысль и язык в символистской системе А. Белого.....	147
§ 3. «О слове в поэзии»: статус слова в языковом эксперименте А. Белого.....	153
§ 4. Мифология и морфология языка А. Белого.....	171
§ 5. Соотношение слова и ритма в теории и практике А. Белого.....	190

**ГЛАВА 4. «Прорыв в языки».****Эксперимент с языками в поэтике В. Хлебникова**

- § 1. В. Хлебников: от «символической»  
к «числовой» модели мира и языка ..... 201
- § 2. Поиски «самовитого слова» в поэзии В. Хлебникова ..... 206
- § 3. В. Хлебников как «строитель языка» ..... 213
- § 4. Жизнетворчество и языкотворчество.  
Динамический взгляд на творчество В. Хлебникова ..... 228

**ГЛАВА 5. «Столкновение словесных смыслов».****Эксперимент с семантикой в поэзии А. Введенского**

- § 1. Языковой эксперимент у обэриутов и «чинарей» ..... 238
- § 2. Понимать, не понимать или непонимать?  
(О нулевой коммуникации в поэзии бессмыслицы  
А. Введенского) ..... 253
- § 3. Мнимости в семантике: семиотические особенности  
«чинарного языка» А. Введенского и Я. Друскина ..... 26

**ГЛАВА 6. «Грамматика на одном дыхании».****Эксперимент с грамматикой в творчестве Г. Стайн**

- § 1. Гертруда Стайн как «испытатель» языка ..... 277
- § 2. Экспериментальная грамматика Г. Стайн ..... 283
- § 3. Вопрос о частях речи  
в поэтической грамматике Г. Стайн ..... 303
- Приложение. Г. Стайн. Разъяснение ..... 311

**ДОПОЛНЕНИЕ. Два очерка в продолжение темы**

1. «Комичность это космичность».  
Хохотание на языках у позднего Дж. Джойса ..... 315
2. Transition: опыт трансатлантического авангарда ..... 325

**ПРИЛОЖЕНИЕ. Три манифеста Юджина Джоласа**

- Вертикальная поэзия ..... 335
- Революция языка и Джеймс Джойс ..... 336
- Декларация: Революция Слова ..... 341
- Библиография ..... 343
- Указатель имен ..... 377
- Contents ..... 389
- Summary ..... 391

**От автора**

Предлагаемая читателю книга в основной ее части восходит к диссертации «Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910—30-х гг.», защищенной автором по лингвистической специальности «Теория языка». Несмотря на это последнее обстоятельство, автор смеет надеяться, что содержание данной работы представляет интерес не только для лингвистов-теоретиков, но также и для широкого круга заинтересованных читателей, для которых вопросы языкового творчества и новаторства в мышлении, словесности и искусстве не являются праздными и посторонними. Языковая деятельность сопутствует любому виду человеческого общения и творчества, даже тем видам, которые на первый взгляд не связаны с языком; поэтому, как представляется, языковая проблематика, обсуждаемая в данном исследовании, находится на пересечении многих сопряженных областей культурной жизнедеятельности.

Теоретическая база работы, кроме того, позволяет от рассмотрения исторического плана проблемы — им является эпоха так называемого исторического авангарда<sup>1</sup> («постсимволизма») — перебросить мост на внеисторический план, при котором авангардное творчество понимается как специфическая модель языковой креативности и культурного поведения. Авангардное мышление, авангардное

<sup>1</sup> В существующих исследованиях термин авангард во всех случаях употребляется со строчной буквы. У нас же везде далее — Авангард с прописной буквы употребляется как обозначение эпохи (ср. Античность, Средневековье, Серебряный век и т. д.) и относится к так называемому историческому авангарду 1910—30-х гг.; чтобы отличать данный историко-культурный термин от соответствующего термина теоретико-культурного, внеисторического и общепринципиального, последний дается с прописной буквы, как авангард. Мы следуем в этом Ю.С. Степанову, считающему, что «у Авангарда нет “истории”, а есть точки — прорывы из ментальной эволюции в материальную реальность» [Степанов 2004с]. Однако нами термин Авангард (с прописной) употребляется к тому периоду, в котором эти прорывы осуществлялись в массовом порядке. Ср. также с западными спорами на эту тему в [Weightman 1973]; [Bäckström 2001].

сознание и авангардное поведение при таком подходе могут служить камертоном истолкования языковых и культурных феноменов разных исторических вех — в том числе нашей непосредственной современности — и различной дисциплинарной и профессиональной принадлежности.

Авангард принято противопоставлять арьергарду, классическому искусству, всему традиционному и каноническому. Однако и по сей день такие оценки по отношению к конкретным явлениям искусства и культуры остаются по большей части интуитивными, неотчетливыми и не основанными на каких-либо принципах, причем не только в «наивном» обывательском сознании, но и в научных изысканиях. Зачастую под авангардом фигурально обозначается любое новомодное течение или экстравагантная крайность в искусстве и за его пределами. При этом размываются границы между столь различными явлениями, как китч, масскульт, мода, эпатаж, с одной стороны, и авангард, экспериментальное искусство, андеграунд, нонконформизм, независимая культура (ср. с таким понятием англоязычной музыкальной культуры, как *indie*) — с другой. При характеристике того или иного явления как авангардного обычно обращают внимание на его формальную сторону, на то, как оно воздействует на адресата своей необычностью и броскостью. Между тем до существенных особенностей авангардной ментальности, как правило, дело исследователей, критиков и обычной публики не доходит.

В то же время нельзя не отметить, что спорадические попытки существенного обоснования понятия авангарда предпринимались, что любопытно, еще задолго до начала периода «исторического» авангарда. Так, во французском художественном контексте слово авангард бытовало уже с первой трети XIX века. Впервые это употребление встречается у французского общественного деятеля О. Родригеса в его эссе 1825 г. «Художник, ученый и рабочий», в котором тот призывает художников «стать в авангарде человечества», ибо «искусство обладает силой скорости и непосредственности», которая так необходима в социальных, политических и экономических реформах. Этот призыв — сознательно или бессознательно — был взят на вооружение французскими художниками-импрессионистами. И хотя серьезного значения понятию «авангард» в то время все же не придавалось, именно из среды художников и художественных критиков он перекочевал в дальнейшем в эссе американского искусствоведа К. Гринберга «Авангард и китч» 1939 г. Именно в этой работе, уже на исходе «исторического» бытования авангарда, это понятие

приобрело статус термина, отграничивающего его от прочих моделей в культуре (арьергарда, китча, масскульта, классического искусства). Примерно в те же годы чешский лингвист, семиотик и философ Я. Мукаржовский в своей статье «Основные принципы авангарда» сформулировал ряд структурных особенностей и тенденций авангардного искусства, отметив в качестве его закономерности стремление к взаимопроникновению и скрещиванию разных художественных практик. В дальнейшем, в 1950—80-е гг., стали преобладать те «теории авангарда», которые делали акцент на социальных, идеологических и психоаналитических параметрах авангарда (Р. Поджоли, П. Бюргер, Ю. Кристева). И хотя предметом их интереса становилась особая авангардная ментальность и даже — в случае с Кристевой — языковая революционность, систематического обоснования природы авангардного творчества в указанных концепциях не обнаруживается.

У нас в стране попытки общекультурного осмысления авангардного наследия — преимущественно отечественного, русского — стали предприниматься только в самое последнее время. Что не удивительно, ибо значительная доля этого наследия только в 1990-е гг. была извлечена практически из небытия и введена в активный оборот. Среди авторов, систематически изучающих в настоящее время историю русского авангарда не без попыток концептуализации самого феномена, необходимо назвать таких исследователей, как Д. Сарабьянов, В. Турчин, А. Якимович, Е. Бобринская, И. Васильев, И. Сахно, И. Иванюшина, Т. Казарина, Ю. Гири и др. Однако выходы на теоретические и концептуальные обобщения здесь достаточно окказиональны — больше видна сосредоточенность на конкретных фактах и связях исторического плана. Разумеется, не стоит умалять вклад в осмысление авангарда, вносимый проводящимися время от времени научными конференциями. Особо хотелось бы отметить три мероприятия последнего времени, на которых теоретические вопросы авангардоведения занимали не последнее место — семинар Пушкинского Дома «Русский литературный авангард — от границ явления к границам термина» в Санкт-Петербурге (материалы на данный момент готовятся к печати); круглый стол московского Никитского клуба на тему «Мир вокруг нас: авангард и традиции в единстве и противоречии» (см. издание материалов: Никитский клуб. М., 2006); а также российско-французский коллоквиум «Утрата оснований: Авангард и современное искусство», имевший место в Государственном центре современного искусства в Москве (первые два имели место в 2005 г., последнее — в 2008-м).

Лишь в трех отечественных работах самых последних лет нам видится прецедент «теоретического поворота» в авангардоведении. Во-первых, упомянем основательную работу Н. Сироткина «Проект семиотической теории авангарда» (2003, не издана), название которой говорит само за себя. В данном исследовании на материале поэзии русского и немецкого авангарда применяется учение о знаке Ч. Пирса. Во-вторых, представляет интерес новейшая книга известного поэта и культуролога С. Бирюкова «Авангард: модули и векторы» (2006), содержащая определение авангарда как «системы напряженного авторского отношения с языком». Хотя этот тезис автора выглядит несколько импрессионистичным и иллюстрируется скорее в историко-культурном аспекте, сам аргумент о внеисторичной природе авангарда доказывается достаточно убедительно. Наконец, стоит отметить совсем недавнюю (2007 г.) работу А. Чернякова «Метаязыковая рефлексия в текстах русского авангардизма 1910—20-х гг.», защищенную в качестве диссертации, в которой на солидной лингвистической основе осуществляется анализ метаязыковой рефлексии в так называемой поэтической филологии авангардизма.

Хотелось бы отдельно выделить опыт теоретической рефлексии об авангарде у двух современных западных ученых. Первый из них представлен в книге французского философа и историка искусства Ф. Серса «Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного» (2001, изд. на рус. 2004). Авангардные течения первой половины XX века автор определяет как «радикальный» («первоначальный», «основополагающий») авангард, пытаясь на различном материале сформулировать «глубинное единство авангардистской позиции» и проанализировать «мыслительный механизм», способ познания, свойственный авангардному движению. Такой ракурс позволяет в достаточной мере теоретизировать авангард *sui generis* — как общекультурное явление, по целому ряду оппозиций дифференцируемому от других систем мышления, таких как тоталитаризм и коммерческое искусство. Сходную задачу по определению сущности авангардного миросозерцания ставит себе чешский семиотик и авангардовед М. Грыгар, следующий в своих исследованиях идеям своего старшего соотечественника Я. Мукаржовского. Если Ф. Серс придерживается философско-аналитического типа рассуждения об авангарде, то чешский ученый в своей программе реализует последовательный структурно-семиотический метод, разрабатывая «семиотическую модель авангарда». В работах, собранных в русском издании М. Грыгара («Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. СПб., 2007),

различные авангардные манифестации рассматриваются как проявление общей для всего авангарда модели художественных систем и коммуникации.

Учитывая перечисленные выше теоретические шаги, мы в настоящей работе задаемся целью, не забывая о целостности и многообразии авангардной модели мира и творчества, сузить фокус внимания до лингвосомиотического и лингвофилософского взгляда на сущность авангардного *modus vivendi, modus operandi* и *modus loquendi*. В качестве базового концепта, служащего инструментом в описании заявленной проблемы, мы принимаем понятие «языкового эксперимента». Авангардное творчество рассматривается при этом с точки зрения его экспериментально-лингвистической составляющей. На примере языковых преобразований, фиксируемых на различных уровнях словесного материала в авангардной поэтике, нами описывается феномен языкового эксперимента как всеохватывающего процесса семиотической трансформации наличного языка (литературного, поэтического, художественного), ведущего к трансформации способа познания мира, стоящего за этим языком.

Указание на экспериментальную природу авангардной революции присутствует в названиях некоторых изданий по русскому авангарду, вышедших за рубежом в последние десятилетия, см, например: *Shadowa L. A. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und Sovjetischen Kunst Zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978*; *The Great Experiment: Russian Art 1863—1922. L., 1962*; *The Russian Experiment in Art, 1863—1922. N. Y., 1986*; *Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. N. Y.; Oxford, 1989*; *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford, CA, 1996*. Эпохой «творческого эксперимента» назвал этот период в истории культуры авторитетный английский филолог-классик Сесил Морис Боура еще в 1940-х гг., на самом исходе периода (*Bowra C. M. The creative experiment. L., 1949*). В этих изданиях уже присутствуют важные положения о близости художественной и научно-исследовательской деятельности в эпоху исторического русского авангарда. Однако аналогии между научностью и искусством здесь лишь намечаются, но не подводят к главному принципу, связывающему эти две области в единый авангардный творческий опыт. Мы полагаем, что общим знаменателем, через призму которого возможен анализ художественных и научных практик в «эпоху поиска и эксперимента», является понятие языкового эксперимента.

На волне сближения методов науки и искусства в начале XX в. проблематика эксперимента возникает одновременно в различных гуманитарных науках — эстетике, стилистике, поэтике и лингвистике. Эксперимент выступает как принцип опытной, целенаправленной обработки материала (в данном случае — языкового материала), смыкаясь по своим формальным и функциональным признакам с художественным экспериментом в поэзии и прозе. Языковой эксперимент определяется нами как языковая деятельность по исследованию возможностей языка, при этом как эстетических возможностей, так и эвристических. Эксперимент как метод представляет собой системное явление, основанное на качественном изменении исходного языкового материала, на смещении языковых пропорций в его структуре, с целью его преобразования.

Эксперимент в области словесного творчества, заявивший о себе в первые десятилетия двадцатого века, мы рассматриваем в рамках *авангардной формации* (термин введен А. Флакером, см., например, [Glossarium der russischen Avantgarde 1989]) — целостной культурной среды, охватывающей собой в одно и то же время и обширные факты *поэтического языка* (символизм, кубизм, кубофутуризм, будетлянство, вортицизм, конструктивизм, абсурдизм), и сопутствующие им факты *художественного языка* — от живописи (М. Матюшин, П. Филонов, В. Кандинский) до музыки (А. Скрябин, А. Авраамов, А. Лурье), и *теоретические концепции*, направленные на осмысление этих фактов (научная поэтика и искусствознание, экспериментальная лингвистика и стилистика, художественная семиотика). Все перечисленные области функционирования языкового эксперимента как своего рода «меры» авангардного творчества служат предметом рассмотрения в предлагаемом исследовании.

В заглавие книги, помимо собственно ее темы, мы сочли нужным включить одну основополагающую метафору-формулу, риторически обрисовывающую главный сюжет предпринятого исследования, — Лаборатория логоса.

Эксперименты, как известно, ставятся либо в лаборатории, либо в полевых условиях. Тот грандиозный языковой эксперимент, который был поставлен в авангардную эпоху, в качестве «лаборатории» и «полевых условий» рассматривал не просто лист бумаги, мастерскую художника или киностудию (см. книгу о русском конструктивизме: *Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма. Опыты*

графического моделирования. М., 2000). Лабораторией был для авангардного художника, без преувеличения, весь мир, вся окружающая реальность. По мнению Дж. Боулта и О. Матич, составителей упомянутого выше сборника *Laboratory of Dreams*, творчество было для художника авангарда «лабораторией мечтаний». Без сомнения, фантастичность, утопичность мышления была присуща большинству авангардных начинаний (см. работу немецкого ученого: *Langer G. Kunst — Wissenschaft — Utopie. Die "Ueberwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. F. am M., 1990*; совсем недавно (в 2008 г.) вышедшую в Белграде книгу сербской исследовательницы Амры Латифич «Парадигмы русского авангарда и постмодернистского искусства», соответствующие главы которой посвящены проблеме русской авангардной утопии; а также каталоги известных международных выставок русского авангарда: *Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Marburg, 1992* и *Великая утопия. Русский авангард 1915—1932: Каталог выставки. М., 1993*), но не утопичен ли заведомо любой эксперимент, который ставит ученый-естественник в своей лаборатории? Ведь любой эксперимент — научный либо художественный — это, пользуясь фразой из Маяковского, — «езда в незнаемое». Для русских футуристов лабораторные искания были неразрывно связаны с выходом в окружающий мир, в творчество «на улицах» (см. статью Давида Бурлюка «От лаборатории к улице (эволюция футуризма) // Творчество (Владивосток), № 2, 1920»). Авангардный эксперимент, как видится, заключался в том, чтобы заглянуть за пределы наличного опыта, познать скрытые законы устройства мира. Языковой эксперимент как составляющая авангардного творчества ставит себе целью заглянуть за границы языка, чтобы познать скрытую за языком бездну реальности. Тайна логоса, скрытая за покровом языка, — вот что увлекло за собой сразу целую генерацию экспериментаторов, практиков и теоретиков художественного слова первых десятилетий XX века.

В силу всеохватности языкового эксперимента в авангардном творчестве, предметом опытной обработки могли становиться самые разные лингвистические и семиотические категории. Если на раннем этапе русского авангардного символизма и футуризма внимание было обращено к отдельному слову (слово-символ, слово как таковое, словотворчество), а на более позднем — к языку как универсальной системе знаков (языкотворчество, «звездный язык», «азбука ума»), то к 1930-м гг. «осаде» и сомнению подверглась сама способность

языка выражать содержание мира, сами механизмы смыслообразования оказались под вопросом (бессмыслица, «немой язык», абсурд). В англоязычном авангарде были представлены два полюса — один из них можно назвать «максималистским» (вавилонская поэтика Дж. Джойса), а другой — «минималистским» (ритмическая грамматика Г. Стайн). У каждого автора на первый план выступает тот или иной аспект или уровень языкового эксперимента, но в целом можно сказать, что сущность авангардного поиска состоит в переосмыслении всех категорий языкового выражения. Подобный процесс наблюдается и в современной авангарду философии языка — фактически именно в этот период лингвистика впервые формирует свой категориальный аппарат, делая язык полноценным и независимым объектом исследования.

Многообразие авангардного опыта в его языковой реализации может быть передано только в каком-то синтетическом общем понятии, которое включало бы в себя частные понятия, такие как язык, слово, образ, понятие, смысл, мысль, сознание и т. п. Таким сверхпонятием как раз и является *логос*, в своем изначальном древнегреческом синкретичном многообразии значений. Согласно словарю, слово *logos* могло принимать в греческом языке одновременно такие значения, как слово, речь, высказывание, предложение, смысл, знак, понятие, суждение, разум, сознание. В целом *логос* понимался в древнегреческой философии как некоторый разумный принцип бытия, как формообразующая субстанция, определяющая строй всех вещей, мыслей и чувств. Не случайно одним из значений этого слова было «числовое отношение»: «число», «мера», «счет», «ритм», «отчет» (*lógon didónai* — «отдавать отчет»). Как поясняет С. Аверинцев, «логос — это сразу и объективно данное содержание, в котором ум должен «отдавать отчет», и сама эта «отчитывающаяся» деятельность ума, и, наконец, сквозная смысловая упорядоченность бытия и сознания; это противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке» (из статьи в Большой Советской энциклопедии). Понятно поэтому, почему это слово могло принимать столь разноликие смыслы, скрепленные тем не менее в сознании древних греков единым прототипическим значением. И «язык» — лишь одно из производных значений «логоса». Как красноречиво выразился в этом отношении Х.-Г. Гадамер, у древних греков «язык заложен в логосе» («Истина и метод», глава «Язык и логос»).

Гераклит, введший термин *логос* в философию, изображает его как ту субстанцию, познание которой требует совершенно особых усилий и предполагает изменение обыденных установок сознания. Об этом важнейший фрагмент Гераклита, переделанный Секстом Эмпириком: «Хотя этот логос существует вечно, люди не понимают его — ни прежде, чем услышат о нем, ни услышав впервые. Ведь все совершается по этому логосу, а они уподобляются невеждам, когда приступают к таким словам и к таким делам, какие я излагаю, разделяя каждое по природе и разъясня по существу. От остальных же людей скрыто то, что они делают бодрствуя, точно так же как они свои сны забывают». Уже у древнегреческого философа обозначается тот фундаментальный разрыв, который в ситуации авангарда начала XX в. приобретет особую силу — разрыв между словом обыденным, понятным, и словом запредельным, непонятным, тем, которое необходимо постичь. Вообще логос понимается в древнегреческой и — позднее — в средневековой философии как глубочайшее единство слова и мысли и находится в сердцевине дискуссий о соответствии языка и мышления, объекта и его сущности. А. Ф. Лосев отводит центральное место связи между внутренней и внешней стороной языкового знака в определении понятия логос: «Логос — непереводаемый и один из самых оригинальных и популярных терминов античной и средневековой философии, обозначающий такое единство мышления и языка, которое доходит до их полного тождества. Условно и описательно его можно было бы перевести “мысль, адекватно выраженная в слове и потому неотделимая от него” или “слово, адекватно выражающее какую-нибудь мысль и потому от нее неотделимое”. (...) Вообще же ни при каком контексте нельзя забывать указанного глубочайшего единства мысли и слова» (Лосев А. Логос // Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 246—247), см. также статьи: Раков В. П. Миф, меон и логос: (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря) // «Серебряный век». Потаенная литература: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1997; и Денн М. От науки о логосе к топологии двух видов познания // Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия. 2003, № 1. Диалектика слова и мысли станет в творчестве авангарда ключевой константой, определяющий поэтики различных направлений и авторов. Логос как речь самой природы, скрытой сущности мира, — «глагол, растящий сам себя» — окажется в новом авангардном сознании искомой первореальностью, с помощью которой станет возможным преобразование привычного



мира (ср. у Хлебникова: «Слово управляет мозгом, мозг — руками, руки — царствами»).

Дальнейшая, послегераклитовская эволюция концепта «логос» утрачивает свое онтологическое содержание. Однако стоицизм возвращается к понятию логоса как единого начала всех явлений мира. Здесь же появляется и значение логоса как *logos spermatikos*, как творчески-созидающего принципа. Логос у стоиков — творческая идея вещей, «провидящее слово», которое мы находим позже в книге Бытия и псалмах (см. об этом у Ю. С. Степанова в статье «Слово» со ссылками на Н. Лосского и С. Трубецкого — Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. М., 2004. С. 381—400). Отсюда остается лишь один шаг до учения о Логосе в христианстве, определяемого начальными словами Евангелия от Иоанна «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Логос переосмысливается уже как слово личного и «живого» бога, окликавшего этим словом вещи и вызывающего их из небытия. отождествление Логоса со второй ипостасью Бога — «Богом-Сыном» — вносит в это понятие важный персоналистический момент, который в русском религиозном ренессансе и авангардном жизнестроительстве XX в. будет играть определяющую роль. С одной стороны, это выразится в деятельности имяславского движения и в жарких спорах о тезисе «Имя Божие есть сам Бог» (более светское, лингвофилософское преломление которого зафиксировано в формуле П. Флоренского «Слово есть сам говорящий»), с другой же стороны — в философии слова как личности и личности как слова, в разных своих вариантах проявившейся у целого ряда теоретиков и практиков авангарда (ср. у А. Белого: «Ибо я — слово, и только слово»).

В начале XX века в русской философской мысли наблюдается новый значительный «поворот к Логосу». Большое влияние оказывают книга богослова М. Муретова «Философия Филона Александрийского в отношении к учению Иоанна Богослова о Логосе» (М., 1885), и книга С. Трубецкого «Учение о Логосе в его истории» (1900, опубликовано 1906). Намечаются две линии противостояния: с одной стороны, православно-религиозная (В. Эрн, П. Флоренский), с другой — научно-рационалистическая, ориентированная на западную философию (Б. Яковенко, А. Белый, Ф. Степун — см. статью последнего: *Степун Ф. Логос // Труды и дни. 1912. № 1*).

Последняя линия группировалась вокруг журнала «Логос», выходившего в 1910—1914 гг. в России, а также вплоть до 1930-х гг. в Германии, Чехии и Италии и под знаменем понятия логоса стремилась

поставить философию на рельсы строгой науки, свободной от внефилософских влияний. Настаивая на автономии философского знания, идеологи этого направления тем не менее мыслили философию как синтетическую область человеческого духа, опирающуюся на широкий культурный фон, включающий в себя науку, искусство, общественную мысль и религию (см. подробнее в сборнике материалов: «Логос» в истории европейской философии: Проект и памятник. М., 2006). Хотя понятие логоса, вынесенное в заглавие журнала, само по себе не получило развития на страницах данного издания, оно несомненно держалось в уме авторами и редакторами как символ синтеза, выраженного в стремлении философски понять и словесно изобразить многообразный живой опыт современности.

С противоположного — православно-религиозного — крыла сразу же после появления в печати первых выпусков «Логоса» раздается боевой возглас в защиту христианского понимания Логоса. В статье В. Эрн «Нечто о Логосе, русской философии и научности» (1910), а затем в его же книге, характерно названной «Борьба за Логос» (1911), рационализму «западников» противопоставляется «логизм», исконно присущий, по мнению автора, русскому православному мирозерцанию. На вооружение Эрном берется «божественная» концепция Логоса, ведущая к ап. Иоанну и Филону Александрийскому. «Λόγος, — пишет Эрн, — это предвечное определение Самого Абсолютного. (...) Бог, непостижимость Которого даже над новой землей грядущего Царства навеки раскинется *тайнством* нового неба — Бог христианства *изначально* был Логосом *εν αρχη ην ο Λόγος*. Предвечно сущее Слово, Которое Само о Себе говорит: Аз есмь сый, явилось тем творческим принципом, в Котором и Которым сотворено все существующее. Вселенная, космос, есть раскрытие и откровение изначально сущего Слова. Будучи этим раскрытием и откровением, мир в самых тайных недрах своих «логичен», т. е. сообразен и соразмерен Логосу, и каждая деталь и событие *этого* мира есть скрытая *мысль*, тайное движение всепроникающего божественного Слова. Логос как начало *человеческого* познания не есть Логос другой, отличный от Логоса существенно божественного. Это *тот же самый* Логос, только в разных степенях *осознания*». Таким образом, логология христианской традиции здесь выступает в поддержку «логизма» как иррационального опыта познания мира в противовес «логицизму», отрицающему божественный промысел в пользу рационального метода постижения реальности.

Столкновение двух противоборствующих линий интерпретации логоса / Логоса<sup>2</sup> в русской культуре начала XX в. свидетельствует о том, что это понятие, восходящее, с одной стороны, к древнегреческой мысли, и с другой — к христианскому учению о Боге-Логосе, оказывается на перекрестке многих, порой самых непримиримых, гуманитарных дискуссий того времени (см. работу: *Бонецкая Н. К.* Борьба за Логос в России в XX веке // Вопросы философии. 1998. № 7, в которой, в частности, приводятся взгляды немецкого философа Р. Штейнера на Логос как космическое Слово, повлиявшие впоследствии на эволюцию логологии А. Белого; ср. также о современном состоянии дискуссий о Логосе в философии в критическом обзоре: *Гальцева Р.* Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах. Предварительные итоги XX века // Новый мир. 1994, № 9). Согласно Т. Зейфриду, течения мысли первых десятилетий XX в. образуют «русскую культуру Логоса» (см. главу «Русская культура Логоса в начале XX в.» в книге: *Seifrid Th.* The Word Made Self. Russian Writings on Language, 1860—1930. Ithaca;L., 2005). При этом концепт Логоса в понимании новой культуры вбирает в себя не только общефилософское значение, но и более специальное — лингвистическое и поэтическое. В наибольшем масштабе этот «поворот к Логосу» выразился в творчестве и поэтике А. Белого. Как отмечает Т. Зейфрид, Белый совмещает в своей концепции Логоса линию А. Потетни (концепция слова как символа) и линию христианского богословия (антропоморфность Логоса). Философия языка А. Белого распространяет это совмещение двух концепций логоса / Логоса на ряд более широких антропоморфных описаний языка — характерным образом акцентируясь на таких темах, как воплощение или смерть и перерождение языка, — которые хотя и лишены отчетливо религиозных значений, тем не менее имеют явную связь с учением о воплощении Христа, которое находится в центре христианской концепции Логоса. Такое слияние религиозных и лингвистических учений приводит и к заглавию программной статьи русской формальной школы «Воскрешение слова» (1914) В. Шкловского, равно как и к множественным метафорам «живого» и «мертвого» слова в

<sup>2</sup> Здесь и далее термин «логос» относится к до-христианскому (со строчной буквы) и не-христианскому его употреблению, а Логос (с прописной) — к христианскому его смыслу. Между тем, поскольку с начала XX в. эти два смысла начали сливаться, по отношению к «повороту к Логосу» в эту эпоху я использую прописной вариант как термин более широкого и общего порядка.

русском авангарде. По замечанию С. Кэссиди, в силу такой зыбкости и неоднозначности природы логоса и природы слова, колеблющегося между богословскими и прочими (научными и художественными) значениями, философия языка в России всегда, и в особенности в начале XX в., эксплицитно или имплицитно была связана с теологией и православной логологией (*Cassedy S.* Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory. Berkeley, 1990. P. 104).

«Новая словесность», «революция языка», «разложение слова», «пересоздание грамматики», «семотрясение» и «семиургия», «словотворчество» и «знакотворчество», «поэтическая критика разума», «новое измерение мышления», «становление нового человека» — все это различные обозначения того языкового поворота и логософского переворота, который сопутствовал многообразным проявлениям авангардного эксперимента. В совсем недавней работе Д. Л. Шукурова «Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда» (СПб.; Иваново, 2007), защищенной как докторская диссертация, применяется новаторский подход, рассматривающий влияние на отечественную авангардную традицию того контекста эпохи Серебряного века, который был связан с идеей Логоса в русской культуре. Им прослеживается возрождение первоначального Логоса в истории и культуре русского экспериментального мышления, при этом, как отмечается, «типология авангардного слова строится на различной степени участия в его структуре логосных и меональных начал» (с. 285). В нашей же работе судьба Логоса в русской и английской авангардной культуре анализируется с точки зрения философии языка и общей семиотики.

Возникшие на рубеже XIX—XX вв. лингвофилософские и логологические концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, а Логос — как словесно-творческий принцип мышления, предопределили не только «языковой поворот» в философии и становление лингвистической поэтики («новой поэтики языка») в XX в., но и пути художественных исканий в новаторской литературе первой половины XX столетия («новый поэтический язык»). Идеи В. фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потетни, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Ветухова, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, О. Мандельштама сформировали взгляд на язык как на а) действенный инструмент художественного и научного творчества; б) самоценный объект и материал художественного опыта (в области слова такая установка выразилась в формуле В. Хлебникова «Слово — пальцы, слово — лен, слово — ткань»). «Самодеятельность творческой силы

языка» (В. фон Гумбольдт) была осознана как новый *научный предмет*, требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный *художественный метод*, открывающий новые возможности выразительности и познания.

Описываемый процесс получил отражение в концепции П. Флоренского об антиномии языка. Антиномия языка, согласно ему, это равновесие двух начал — эргона и энергеи, и это равновесие должно соблюдаться в языковом творчестве. Флоренский осознал попытки авангардных экспериментов как кризисное явление в эволюции языка. С одной стороны, им критикуются искусственные языки, в большом количестве создаваемые в ту эпоху. Пафос таких философских языков — рациональность, противостоящая природе Логоса: «попытка творить язык, когда он не творится, а сочиняется, — разлагает антиномию языка. Живое противоречие диссоциируется; тогда получает перевес либо сторона *ergon*, либо сторона *energeia*» («Антиномия языка»). Другой путь «порчи языка», с точки зрения Флоренского, следует от энергетической природы языка: «Язык стихийен, следовательно, неразумен, и потому надо сочинить свой язык, разумный, — гласит неверие в разумность Слова; язык разумен, следовательно — безжизнен и бессуществен, и потому надо извести из недр своих — новый язык, нутряной, существенный, заумный, — требует неверие в Существенность Слова». Здесь — полемика с языковыми экспериментами футуристов, подвергающих слово лабораторной обработке в поисках нового, более совершенного языка. Характерно для нас здесь не негативное отношение Флоренского к экспериментально-языковым процессам, а сам факт осмысления богословом и философом авангардно-поэтического творчества. И, между прочим, при всем критическом отношении к «порче языка» футуристами, в примерах из будетлянской поэзии Флоренский тем не менее признает наличие логоса, «хотя по-иному, чем в обычной речи», т. е. логоса преобразованного, лабораторного (см. о логологии Флоренского в кн.: *Половинкин С. М.* П. А. Флоренский: Логос против Хаоса. М., 1989).

Наконец, самого большого напряжения пересечение учения о Логосе и языкового эксперимента достигает в творчестве А. Белого, в особенности в его поэме-трактате «Жезл Аарона». Он, так же как и Флоренский, отталкивается от критики футуристических экспериментов, опустошенных, с его точки зрения, от Логоса: «И поэтому для законного слова все звуки природного слова — суть фавны; футуризм языка здесь внушает панический ужас. Наоборот закон, Логос,

мертвящим морозом грозит футуризму; слово-лед, слово-пламень, сталкиваясь, рожают лишь пар да туман». Для Белого сущность слова-Логоса выразима лишь в мифе — мифе о слове: «в нем, по моему, схвачена символика тайных действий, текущих внутри корня слова. Он — слово о слове». В слиянии звуковой природы слова и его логического смысла видится ему «мудрость высшего герметизма»: «Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона». Антиномия языка по Флоренскому оказывается, таким образом, снятой в соединении внешнего слова и внутреннего Слова, которое, согласно А. Белому, и рождает новую поэзию Логоса: «... мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию».

Но на А. Белом не заканчиваются поиски совершенного Логоса, с него лишь начинается процесс экспериментации с ним; и весь авангард являет собой одну грандиозную «Лабораторию Логоса».

---

Эта книга обязана своему замыслу, созреванию, написанию и появлению некоторым людям, которым хотелось бы выразить здесь благодарность. Прежде всего, моему бессменному и неутомимому наставнику по науке и жизни Ю. С. Степанову. Кроме того, моим строгим, но неизменно благожелательным коллегам по сектору теоретического языкознания Института языкознания РАН, в особенности — В. З. Демьянкову. Моим рецензентам Н. А. Фатеевой и А. Н. Барулину — за внимательное и «понимающее» прочтение работы на стадии диссертации. Все критические и стимулирующие замечания, высказанные в их отзывах, были учтены в данной работе. Благодаря конференциям, регулярно организуемым Н. А. Фатеевой

в Москве и Корнелией Ичин в Белграде, многие положения этого исследования прошли хорошую апробационную школу. С признательностью также хочется вспомнить В. П. Григорьева, до последних дней интересовавшегося вызревaniem моего сочинения и, помимо этого, предпославшего к нему остроумный стихотворный эпиграф, который, увы, не сохранился по причинам компьютерного сбоя. Помимо этого, огромное спасибо И. Языкову за любезно предоставленный фрагмент его новой работы «Ярмарка языков», оказавшейся столь созвучной замыслу моей книги, для оформления переплета, и А. Павловскому – за его четкий и чуткий глаз фотографа. И конечно, я в неменьшей степени благодарен своим друзьям и близким за поддержку в моих делах.

Россия не страна,  
а экспериментальная лаборатория Господа Бога.

*Николай Бердяев*

Мистики пишут:

«Логос,

Это всемогущество. От господ бога-с».

*Владимир Маяковский*

Кто поднимет слово и покажет его времени,

как священник евхаристию, —

будет вторым Иисусом Навином.

*Осип Манделштам*

## Вводные замечания

Монография посвящена вопросам языкотворчества в поэзии и прозе русского и англоязычного авангарда, а также связи этих проблем с параллельным научным экспериментом в теоретической поэтике и лингвистике. Выполненное в лингвосомиотическом ключе, настоящее исследование опирается на научные данные различных отраслей: лингвистической поэтики (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, В. П. Григорьев, Л. А. Новиков, О. Г. Ревзина, Н. А. Фатеева), философии языка и философии имени (П. А. Флоренский, Г. Г. Шпет, М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, М. Хайдеггер, Ж. Делёз, Ю. С. Степанов, В. И. Постовалова), семиотической эстетики (А. Ричардс, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский, Р. Барт, Н. Гудмен, У. Эко, Ю. М. Лотман), логического анализа языка (Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Н. Д. Арутюнова).

Общая (теоретическая) лингвистика постоянно расширяет свои горизонты и создает новые области исследования. Одной из самых актуальных областей является в настоящее время пересечение лингвистики и теоретического изучения поэтического языка. Смена парадигм в языкознании в сторону все большей антропологизации, направленности на человека говорящего, отвечает сходным процессам в лингвистической поэтике. В последней все большую распространенность получают, с одной стороны, идиостиловые, целостные исследования творчества писателей и поэтов, и с другой стороны, разыскания в области интеридиостилистики, т. е. сопоставления различных индивидуально-языковых систем. При этом в зоне повышенного интереса исследователей в самое последнее время оказываются

языковые системы экспериментального характера. В художественном эксперименте как особом случае реализации поэтического языка наиболее остро ставятся все традиционные проблемы лингвистического знания. В основе художественного эксперимента лежит творческий процесс максимального раскрытия языковых возможностей. Кроме того, языковой (лингвопоэтический) эксперимент позволяет осмыслить такие явления, как границы языка и сознания, взаимодействие различных художественных языков, возможность создания единого языка науки и искусства.

Языковой эксперимент понимается в данной работе как речевая деятельность, направленная на художественное и/или научное исследование собственных эстетических и познавательных возможностей. Сферой действия языкового эксперимента может быть не только художественно-литературный опыт, но вообще любые формы интеллектуального творчества: философия, научная поэтика, изобразительные искусства, театральное творчество, музыка. При этом процесс метаязыковой рефлексии может иметь место как в структуре самих произведений искусства, так и в теоретических работах художников.

Учитывая все вышеперечисленные сферы реализации языкового эксперимента, имеет смысл говорить об этом явлении как о междискурсивном, то есть сопряженном с поэтическим, художественным и теоретическим дискурсами одновременно. Ввиду этого настоящее исследование мыслится как междисциплинарное, затрагивающее такие дисциплины, как общая теория языка, эстетика словесного творчества, философия слова и языка, семиотика творчества.

Изучение художественного языкотворчества, эстетической области словопреобразования призвано заострить некоторые проблемы в учении о языке, в частности ответить на вопрос об эстетических и эвристических потенциях языка, о природе творящего сознания, об особенностях внутренней коммуникации. В связи с тем, что на протяжении многих десятилетий в отечественном языкознании господствовала идеологическая теория языка как отражения внешней действительности, и с тем, что эстетика языкового творчества сводилась к поверхностному идейно-литературному разбору произведений, «лояльных» по отношению к соцреалистическому канону, обращение к теме подобного плана в научной среде было затруднено. Адекватному раскрытию ее препятствовало также общенегативное отношение к авангардной модели творчества, сохраняющее свои позиции и по сей день; равно как и недостаточное

накопление информации по соответствующей тематике. Ощущается необходимость изучения проблемы языкового эксперимента в новых ракурсах, с привлечением новых методов, как общенаучных, так и внутри-лингвистических.

В 1910—30-е гг. в отечественной словесности сформировался — одним из первых в мире — особый теоретический подход к языку художественной литературы. В трудах Г. Г. Шпета, Р. О. Якобсона, Б. М. Энгельгардта, Г. О. Винокура, Ю. Н. Тынянова, Б. А. Ларина, В. В. Виноградова и других ученых были выработаны принципы исследования художественной речи как одной из разновидностей языков культуры. Русскими «формалистами» была выделена особая «поэтическая функция языка» (Р. О. Якобсон), проявляющаяся в «рефлексивности слова», в его «обращенности на само себя» (Г. О. Винокур), предполагающая «интровертивное» отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого. В соответствии с этим поэтика была осознана как отдельная дисциплина, находящаяся на пересечении лингвистики и семиотики (поэтика, по Р. О. Якобсону, это «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и в поэзии в частности» [Якобсон 1987]), а также лингвистики и эстетики (Г. Г. Шпет: «поэтика есть учение о художественной методологии» [Шпет 1926]; В. М. Жирмунский: «поэтика есть наука, изучающая поэзию как искусство» [Жирмунский 1919]; М. М. Бахтин: «поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества» [Бахтин 1924], см. [Виноградов 1975; Исто 2003]).

Позднее, в работах В. В. Виноградова, Э. Косериу, В. П. Григорьева, О. Г. Ревзиной и др. была описана специфика «лингвистической поэтики» как особого направления исследований. Поэтический язык стал рассматриваться как реализация возможностей, существующих в «естественном» языке, «поэтическое» стало приравниваться к «языкотворческому». Так, с точки зрения Э. Косериу, в художественной речи происходит преобразование слова, и — шире — преобразование языка [Cosegiu 1971]. К такому выводу пришел еще Г. О. Винокур, анализируя языкотворчество футуристов и отмечая, что преобразование языка писателем является следствием особой функции литературы — эстетической, или поэтической [Винокур 1923], см. также новую работу о преобразовании языка в поэтическом тексте [Успенский 2007]. В художественном познании языка видел основную эстетическую особенность языка художественной литературы М. М. Бахтин. Творческое использование языка, согласно Бахтину,

«поднимает язык на высший уровень его жизни, в сущности, новый и высший модус жизни языка» [Бахтин 1924: 291]. Язык здесь «приобретает новое качество, новые измерения» [Там же: 292]. В самое последнее время все чаще говорится о «лингвистической эстетике» и «поэтической гносеологии» [Григорьев 2004с; Фещенко 2007; Коваль 2007] того или иного писателя, о своеобразии художественного языка в идиостиле конкретных авторов, см. обобщающий сборник [Лингвистика и поэтика 2007]. Напомним, что еще в 1920-е годы Л. В. Щерба отмечает нарастание интереса лингвистов к «эстетике языка», к тому, что «делает наш язык выразителем и властителем наших дум» [Щерба 1923: 102]. В то же время отмечалось, что «эстетика слова» — дисциплина, которая все еще нуждается в признании; для ее оформления необходимо было, согласно В. В. Виноградову, на первых порах очертить круг материала, задач и методов нового гуманитарного направления [Виноградов 1927: 9].

Теоретические искания русских «формалистов» и «преодолевших формализм» ученых развивались на фоне, а зачастую и в среде, художественного авангарда. Исторические рамки авангардного движения — 1910—30-е гг. [Markov 1968] — в общем совпали с расцветом лингвистического изучения поэтического языка. Поэтическое творчество символистов, футуристов, акмеистов и конструктивистов уже в то время становилось объектом исследования в научной поэтике. Очерки Р. О. Якобсона и Ю. Н. Тынянова о языке В. Хлебникова, В. В. Виноградова — о языке А. Ахматовой и М. Зощенко, Г. О. Винокура — о языке В. Маяковского, В. Б. Шкловского — о языке В. Розанова и А. Белого, В. М. Жирмунского и С. И. Бернштейна — о языке А. Блока, а также О. Мандельштама — о языке Данте и А. Белого — о языке современной поэзии создали традицию изучения новаторского художественного творчества под лингвистическим углом зрения. Эстетика и поэтика языкового творчества стали на некоторое время (до 1940-х гг.) продуктивным направлением в русской филологии. Тогда же взгляд исследователей и поэтов был впервые обращен к эксперименту как методу в поэзии, поэтике и в науке о языке.

Одновременно с мировым экспериментальным движением в поэтическом творчестве (С. Малларме, В. Хлебников, А. Белый, П. Валери, А. Арто, Дж. Джойс, Г. Стайн, С. Беккет, Э. Э. Каммингс, Х.-Л. Борхес и др.) принцип эксперимента вводится в языкознание. В статье Л. В. Щербы «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» (1931) говорится, что «в возможности

применения эксперимента и кроется громадное преимущество — с теоретической точки зрения — изучения живых языков (...) В сущности то, что я называл раньше “психологическим методом” (...) и было у меня всегда методом эксперимента, только недостаточно осознанного. Впервые я его стал осознавать как таковой в эпоху написания моего “Восточнолужицкого наречия” (...) 1915), впервые назвал я его методом эксперимента в моей статье “О частях речи в русском языке” [Щерба 1923: 102]. В этой же статье Л. В. Щерба привлек внимание исследователей к «отрицательному языковому материалу», составленному из «неудачных высказываний с отметкой “так не говорят”» [Там же]. Сходные задачи ставили перед собой лингвисты «женевской школы» (ср. с «грамматикой ошибок» А. Фрея), а также американские представители дескриптивного метода (Л. Блумфильд, Э. Хэррис), экспериментально исследовавшие поток речи путем определения дистрибуции элементов речи. Тем самым устремления поэтов авангарда и исследователей-лингвистов обнаруживали много точек соприкосновения. Следует упомянуть также эксперимент в научной поэтике и стилистике, предпринятый в 1910—20-е гг. такими учеными, как Б. И. Ярхо (предложившим, в частности, единый «сравнительно-исторический метод, поддержанный показом и экспериментом» [Гаспаров 1969: 520]), А. М. Пешковский (говорившим о «стилистическом эксперименте (...) в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту» [Пешковский 1927: 29]), А. В. Туфанов (разрабатывавшим «научно-экспериментальный и статистический метод — метод аналогии в расширенном и усовершенствованном виде, т. е. “метод изобретения”» [Из материалов 1996: 115] применительно к фонологии). Эксперименты в области изучения эстетического ритма и эстетической образности предпринимал в 1910-е гг. А. Ф. Лосев [Лосев 2005: 81—103]. В том же ряду стоят попытки самих поэтов начала XX в. теоретизировать поэтический язык, исследовать художественные факты в их системе. Показательными здесь являются работы А. Белого «Лирика и эксперимент», «Поэзия слова» и «Мастерство Гоголя»; В. Маяковского — «Как делать стихи»; О. Мандельштама — «Разговор о Данте», А. Введенского — «Серая тетрадь»; Г. Стайн — «Поэзия и грамматика», Л. Зукофски — «По сути: О Шекспире» и др. В качестве своеобразного опыта «экспериментального филологизма» (В. П. Григорьев) выступает творчество В. Хлебникова.

С 1940-х по 1980-е гг. в отечественной науке доступ к изучению многих источников по авангарду был закрыт. В связи с этим

никаких существенных исследований по экспериментальной поэтике, равно как и по художественному языку авангардной литературы, не проводилось (симптоматично утверждение советского филолога Л. И. Тимофеева, что «эксперимент в поэтике невозможен» [Тимофеев 1977: 214]; ср. [Палиевский 1966; Михайлов 1963]).

На Западе, напротив, в этот период возник ряд существенных концепций, так или иначе трактующих вопросы языкового эксперимента в литературе авангарда (П. Валери, Р. Барт, Ю. Кристева, Т. Адорно, Е. Фарыно, В. Вестстейн, Дж. Бранз, М. Перлофф). В русской науке лишь в самое последнее время стали появляться работы, освещающие разные стороны языкового эксперимента в литературе авангарда. В их числе необходимо упомянуть имена исследователей: В. П. Григорьева, Вяч. Вс. Иванова, О. Г. Ревзиной, И. П. Смирнова, С. Е. Бирюкова, Н. Н. Перцовой, Н. А. Фатеевой, Л. В. Зубовой, Т. Г. Цвигун, А. Н. Чернякова, И. М. Сахно, Д. Э. Милькова, К. В. Дудакова-Кашуро, Д. Н. Шукурова. Из зарубежных специалистов по данным вопросам необходимо выделить Е. Фарыно, О. Ханзен-Леве, Дж. Янечека, М. Грыгара, В. Вестстейна, Д. Ораич-Толич, А. Мешонника, М. Перлофф, П. Квотермена. Однако каждое из исследований упомянутых авторов касается либо только одного выбранного ими автора, либо дает самое общее представление о языковых новациях в литературе русского авангарда. Совсем неисследованной в отечественной науке остается проблематика зарубежного авангарда, в частности англо-американского. Кроме того, не освещенными остаются многие аспекты межъязыковых преобразований в русской и англоязычной поэтике авангарда. Настоящее исследование направлено на частичное восполнение этих пробелов.

Материалом предлагаемой монографии послужили поэтические, прозаические и «синтетические» (манифесты, поэтические трактаты, автобиографические материалы) тексты ряда авторов русского и англоязычного авангарда, главным образом А. Белого, В. Хлебникова, А. Введенского, Г. Стайн, Дж. Джойса, написанные ими в период 1910—30-х гг.; а также базовые концепты, «центры семантических сфер» (В. В. Виноградов), лежащие в основе художественных систем указанных авторов. Привлечение этих материалов создает основу сопоставительного исследования поставленных вопросов. Тщательное обследование русскоязычного и англоязычного материала позволяет выявить ряд общих проблем — как лингвистики (в эксперименте с разными языками), так и поэтики (в поэтическом эксперименте со словом). В качестве дополнительных

источников нами привлечены теоретические тексты ученых-лингвистов, чьи концепции складывались в указанный временной промежуток, представляя собой параллельное осмысление проблем языкового эксперимента.

## Глава 1

### «ЯЗЫК КАК ТВОРЧЕСТВО».

#### КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ, СЕМИОТИКЕ, ЛИНГВИСТИКЕ И ПОЭТИКЕ

Цель поэзии — творчество языка; язык же есть  
само творчество жизненных отношений.

*Андрей Белый*

#### § 1. «Языковой поворот» и «поворот к Логосу»

*в философии, семиотике и лингвистике рубежа XIX—XX вв.*

Рубеж XIX—XX вв. ознаменовал собой кардинальное изменение интересов в самых различных областях знания и творчества. Одной из доминант эпохи стал так называемый языковой поворот, затронувший гуманитарные науки, философию и художественную мысль как в России, так и за рубежом. Впервые о языковом повороте было заявлено на страницах сборника «Лингвистический поворот: статьи о философском методе» под редакцией американского философа Р. Рорти [The linguistic turn 1967].

Однако явление, названное этим термином, затронуло отнюдь не только логико-философскую область, а значительно более широкий ряд научных, художественных и философских практик. А. Н. Барулин в отзыве на нашу работу предложил более общий термин «семиотический поворот». Суть его состоит в том, что в конце XIX — первой половине XX в. представители самых разных направлений в науке и искусстве и даже политике обращают внимание на языковой фактор как на один из главнейших в формировании культуры. Этот промежуток времени характеризуется небывалым вниманием интеллектуальной элиты к языку и другим семиотическим системам; небывалым числом самых разнообразных экспериментов и в языковом строительстве (здесь можно вспомнить огромный по масштабам массовый эксперимент по возрождению иврита — языка, мертвого с I в. по Р. Х., он начался в последней четверти XIX в. и закончился

с утверждением его как государственного языка Израиля в сороковых годах XX в., массовый эксперимент по очистке турецкого языка от арабских и персидских заимствований (идет с 1928 г. по инициативе Кемаля Ататюрка), построение литературного норвежского языка нюношк, практически искусственного, эстонского литературного языка и т. д.); а также в строительстве искусственных языков (воляпюк, эсперанто, идо, идиом-нейтраль и др. — последняя четверть XIX в. — начало XX); в массовом экспериментаторском движении в литературах Франции, Англии, России и др. стран; в появлении большого количества течений, так или иначе связанных с языковой проблематикой, в философии и логике; в появлении новых революционных течений в лингвистике (структурализм), литературоведении (формализм), этнологии (структурализм), психологии (фрейдизм); и в массовом строительстве алфавитов для бесписьменных языков, например в России, и т. д. Полный набор этих фактов перечислен в статье [Айхенвальд, Барулин 1988]. По мнению Барулина, в указанный период массового экспериментирования с языками имеет место мощное «семотрясение».

Поворот внимания исследователей во многих дисциплинах и видах искусства к языковой проблематике неслучаен. Он связан с общей переоценкой вековых устоев в научном знании, а также с острой кризисной ситуацией в мировом обществе, индивидуальном быту, художественном мирозерцании. В общекультурном плане логику революционных изменений отражают названия трактатов А. Белого из его цикла «На перевале»: «Кризис жизни», «Кризис сознания», «Кризис культуры», «Кризис мысли», «Кризис слова». Как видно из этого последовательного перечисления, исходной ситуацией, способствующей «революции языка», был кризис самих жизненных отношений в человеческом обществе и внутреннем мире человека. Тогда как кульминационным моментом в этой цепочке служит осознание к р и з и с а я з ы к а как средства человеческого общения, носителя мысли и материала художественного творчества.

Осознание кризиса языка неизбежно повлекло за собой к р и т и к у я з ы к а как особую гуманитарную отрасль. На волне «языкового поворота» в 1910—30-х гг. возник целый спектр гуманитарных направлений под условным названием «философия языка». В рамках данной исследовательской области философии не просто анализировалась взаимосвязь мышления и языка, а выявлялась конституирующая роль языка, слова и речи в различных формах дискурса, в познании и в структурах сознания и знания, см. [Соболева 2005].



Так называемая лингвистическая философия берет начало в идеях Дж. Э. Мура, относящихся к рубежу XIX и XX вв. (его концепцию еще называют «философией здравого смысла»). Философия языка как таковая оформилась в трудах Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера и В. Н. Волошинова, посвященных анализу повседневной речи (обыденного языка) и языка поэзии (поэтической речи).

Л. Витгенштейн сосредоточил свое внимание на функционировании языка в естественных условиях коммуникации, на выявлении особой «логики» этого функционирования (поэтому иначе этот подход именуется «логическим анализом естественного языка»). Язык (речевые высказывания и входящие в них языковые формы) в трактовке Витгенштейна выступает в качестве орудия, служащего выполнению определенных задач, именуемых им «языковыми играми». Каждая «языковая игра» как законченная система коммуникации отвечает некоторой «форме жизни». Вполне справедливым считается и обратное: языковые игры в свою очередь втягивают говорящего в определенный смысловой контекст и тем самым язык начинает «манипулировать» человеком.

Уже само увязывание австрийским философом-логиком жизненных процессов и речевой деятельности (языковых форм с формами жизни) отмечает ярко выраженный перелом в представлениях о статусе языка и переход от философствования о жизни к философствованию о языке. Тем самым в философии проявляется «лингвистический уклон» [Грязнов 1991] — поиск лингвистических структур, их выявление и анализ. С этим же связана большая роль языкознания, прежде всего «деятельностной» лингвистики, а также семиотики как науки об универсальных свойствах знаковых систем, в гуманитарной мысли начала XX в.

Если Л. Витгенштейна и Б. Рассела интересуют в первую очередь законы и нормы, которыми оперирует обыденный язык и обыденное сознание, то философская мысль М. Хайдеггера эволюционирует с самого начала в сторону поэтического мышления (причем как по тематической линии, так и по форме самих рассуждений) и художественности языка в поэзии. Размышляя о том, как может быть связан опыт человеческого бытия с опытом человеческой мысли, Хайдеггер призывает вместо вопроса «Что делать?» задуматься о вопросе «Как начать думать?». Вполне в духе лингвистической философии со страниц своей статьи «Поворот» он заявляет: «Потому что думать — значит действительно действовать, если действием зовется со-действие существу бытия. Иными словами: готовить (создавать) среди сущего

те места для существа бытия, в которых оно говорило бы о себе и о своем пребывании. Язык мостит первые пути и подступы для всякой воли к мысли. (...) Язык — то исходное измерение, внутри которого человеческое существо впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию» [Хайдеггер 1993: 254—255]. В этом обращении к языковой проблематике немецкому философу видится существенный «поворот» современной ему мысли и философии.

Вводя свою знаменитую сентенцию «Язык есть дом бытия», М. Хайдеггер поясняет: «Мы существуем (...) прежде всего в языке и при языке» («Путь к языку»). Однако это лишь исходный тезис, маркирующий «языковой поворот» в философии, своеобразную абсолютизацию языка в философской мысли. Необходимо, призывает он, идти дальше — «по пути к языку», к осознанию языка как такового («дать слово языку как языку»). Поэт, согласно Хайдеггеру, и является тем первопроходцем, который идет по этому пути («В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища» («Письмо о гуманизме»). Причем характерно, что поэтический язык рассматривается как первичный по отношению к языку естественному, ибо именно через слово поэта «впервые обнаруживает себя все то, что мы потом обсуждаем и разбираем на языке повседневности» (ср. с тезисами [Coseriu 1971]). Таким образом, «лингвистическая философия» М. Хайдеггера означала не только, по выражению Ю. С. Степанова, «возврат к поискам “сущности языка”» [Степанов 1995: 32], но и прорыв к поискам сущности языка поэтического [Червякова 2008]. В этом — огромное историческое и теоретическое значение Хайдеггера в «языковом повороте» первых десятилетий XX столетия.

Языковая тематика и проблематика вышли на первый план в описываемый период в самых разных дисциплинах: логике (Ч. С. Пирс, Б. Рассел, Р. Карнап, А. Айер), психологии (Л. Выготский, З. Фрейд, К. Бюлер, Ж. Пиаже), этнологии (Ф. Боас, Э. Кассирер, П. Богатырев), научной философии (Н. Бор, В. Гейзенберг, М. Шлик, К. Гедель, Я. Линцбах) и др. Сама же наука о языке начала дифференцироваться, стремясь в то же время к единому методу лингвистических (семиотических) исследований (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Л. Ельмслев). Язык стал изучаться, с одной стороны, в отрыве от остальной действительности, как имманентное структурное образование, и с другой

стороны — в тесном контакте с действительным миром (например, в трудах Бахтина-Волошинова, Щербы, Сепира-Уорфа). Таким образом, в науке начала XX в. открылась не просто новая парадигма, но новый формат исследований — формат, определяемый языком.

Отдельного упоминания в этом ряду заслуживает теоретическая деятельность русской школы «философии имени», представленной такими авторами, как П. Флоренский, А. Лосев, С. Булгаков. Они создали вполне самобытную философию языка, в которой на высоком философском уровне была продумана онтология слова и его отношение к современной научной терминологии и поэтическому лексикону. Причем трактовка природы термина и образа этими мыслителями и сейчас остается актуальной. Каждый из названных авторов по-своему понимал важность обращения к языку как объекту исследования, однако нельзя отрицать и единства их концепций, особенно в части проблемы символа и имени.

Понятие символа — главный элемент философской системы П. Флоренского. «Хотя Флоренский (примерно в одно время с Соссюром) развивал введенное в средневековой логике вслед за Св. Августином различие между “символизируемым” (“означаемым” Соссюра, средневековым логическим *signatum*) и “символизирующим” (“означающим” Соссюра, средневековым логическим *signans*), для него две эти стороны “символа” (“знака” Пирса и Соссюра, средневекового логического *signum*) были тесно связаны друг с другом (в большей мере, чем это предполагалось в других семиотических теориях этого времени). Флоренский (в соответствии с общей идеей целостности) подчеркивал целостный характер символа как в обще-семиотических, так и в специальных лингвистических своих сочинениях. Например, в слове, рассматриваемом им как характерный пример символа, разные уровни (на введении которых он настаивал, как и Шпет в “Эстетических фрагментах”) не должны быть отделены друг от друга (...) Объясняя основное свойство символа, заключающееся в том, что он больше сам себя (...), Флоренский утверждает, что слово отвечает этому определению символа и при этом удвоенным образом, потому что в нем можно видеть одновременно объект и субъект познания» [Иванов 1999: 709—710].

В спектре познавательных отношений слово, согласно П. Флоренскому, служит «органом самопроизвольного установления связи между познающим и познаваемым». «Слово — молния. Оно не есть уже ни та или другая энергия порознь. Ни обе вместе, а — новое,

двуединое, энергетическое явление, новая реальность в мире». И «слово есть познающий субъект и познаваемый объект, — сплетающимися энергиями которых оно держится». Слово — это «мост между Я и не-Я». «Рассматриваемое с берега не-Я, т. е. из космологии», слово — «деятельность субъекта, а в ней сам субъект, вторгающийся в мир», и «слово есть сам говорящий». Рассматриваемое с берега Я, «слово это самый объект, познаваемая реальность, чрез слово мы проникаем в энергию ее сущности, с глубочайшей убежденностью постигнуть тем самую сущность» [Флоренский 2000б, 2: 261—262]. В этом, по Флоренскому, символическая природа слова и языка, чудодейственная природа логоса: «Плод кудеснического акта — идеальное и реальное зараз, идеал-реальное, субъект-объективное, Я и не-Я, — короче — слово, λόγος, — новое, мгновенное состояние действительности, встающее пред кудесником в творческом экстазе и затем, с увяданием восторга, умирающее и распадающееся» [Флоренский 2000а, 1: 158]. Тем самым проблематика логоса-слова вводится в становящуюся энергийную философию языка. Добавим, что приписывание слову и — шире — языку субъективных свойств является характерной чертой времени в языковедческих штудиях начала XX в.

Принципы симвонологии (семиотики символа) переносятся П. Флоренским даже на такие «экзотические», казалось бы, области, как физика. Идея науки как символического описания была развита им в статье с одноименным названием, написанной в 1918 г. и включенной в цикл «У водоразделов мысли» как первая глава части, посвященной отношениям между языком и мыслью. Основной идеей работы было представление физики как языка, к которому относятся и языковые антиномии. Изложив антиномическое понимание слова и речи в языке, образа-символа и описания в физике, Флоренский заключает: «то, что говорится о языке вообще, дословно повторяется и о физике в частности. Под обоими углами зрения, физика есть ничто иное, как язык, и не какой-нибудь, не выдуманный, а тот самый язык, которым говорим мы все, но только ради удобства и выгоды времени, — в известной обработке» [Флоренский 2000а, 1: 116—117]. Вяч. Вс. Иванов справедливо соотносит эту точку зрения с пониманием математического языка как усовершенствования обычного языка у Н. Бора, а также логического языка науки в работах Р. Карнапа [Иванов 1999: 718—720].

Вывод о том, что физика есть язык, П. Флоренский дальше использует и применительно к другим наукам. Он полагает, что «общее

основано начало всех наук — именно то, неотделимое от существа их, что все суть описания действительности. А это значит: все они суть язык и только язык» [Флоренский 2000, 1: 118]. Философия, далее, есть тоже особым образом организованный язык. Наука и философия как различные «уклоны словесной деятельности» (подчеркнем особо: не просто «формы знания» или «виды деятельности») суть «две руки одного организма языка». Здесь просвечивает еще одна особенность нового языковедения XX в., а именно — представление о многообразном единстве языка (языков).

В центре филологической теории П. А. Флоренского — вопрос об имени. Утверждая, что наука есть язык, оперирующий терминами, русский философ в аналогичном ключе высказывается о художественном творчестве, с той существенной разницей, что поэзия есть язык, оперирующий образами, а точнее, именами. Если в научном описании каждое имя — нарицательное (термин), то в поэтической речи каждое имя — это имя собственное (личностная форма): «в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом воображении имеют силу личностных форм». Как говорится в трактате «Имена», «поэзия, и письменная, и изустная, держится на именах», а произведение есть «пространство силового поля соответственных имен» [Флоренский 2000, 2: 184]. Имя представляется здесь как средоточие логоса, как «узел бытия, наиболее глубоко-скрытый нерв его; имя, — думали древние, — сущность, сперматический логос объекта, внутренний разум-сущность, субстанция вещи» [Там же: 162]. Имяславие и симвонология Флоренского исходит из древней традиции логологии и одновременно учреждает новое учение о логосе как словотворческом начале. Ниже мы вернемся к этому его достижению авангардной поэзии.

Философия имени П. Флоренского зиждется на тезисе о том, что имя зависит от сущности именуемого и именуемого. Это означает, что исходно на первом плане стоит вопрос о связи имени с его носителем. Таким образом, важнейшей особенностью философии имени в России становится ее онтологическое основание. Имя как элемент языка и сам язык как духовный организм мыслятся не только в виде явлений — что было свойственно всей предшествующей языковедческой мысли — но и в виде сущностей. В этом, к тому же, состоит, по мысли П. Флоренского, важнейшая «антиномия языка»: «Слово есть самая реальность, словом высказываемая, — не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в

своей подлинности, в своем нумерическом самотождестве. Словом и через слово познаем мы реальность, и слово есть самая реальность» («Строение слова»). Поворот, как видим, здесь осуществляется к онтологическим, глубинным структурам языка и сознания.

Идея о слове как энергии, имеющая своим истоком, в частности, понимание языка как энергии в концепции В. фон Гумбольдта, наиболее последовательно была развита в учениях С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева: у последнего — с привлечением непосредственного лингвистического материала.

Четкое понимание центрального положения языка в системе человеческих знаний — «человеческое познание совершается в слове и через слово, мысль неотделима от слова» — выразилось в философии имени С. Н. Булгакова в стремлении поставить и решить проблему максималистски: «Это вопрос не о генезисе и не о становлении, но сущности, о τὸ ὄντως ὄν слова» («Философия имени»). Поиск «сущностного» инварианта многоязычной человеческой речи — «внутреннего языка», «внутреннего слова» и его места в отношении к миру — в философии языка Булгакова во многом предопределен. Он выводится как бы из облака конкретных дисциплин, занимающихся словом: лингвистики, логики и философии — и решается в надмирных высотах, на рубежах указанных наук. «Слово — это первоэлемент мысли», «не мы говорим слова, но слова, внутренне звуча в нас, сами себя говорят», «в них мир говорит о себе» — эти постулаты весьма характерны для типичного мыслителя или художника конца XIX — начала XX в. (ср. у С. Малларме: «Мысль помыслила саму себя»; у М. Хайдеггера — «Не мы говорим на языке, а язык говорит через нас»). Самобытность (по Хлебникову — «самовитость», по Малларме — «самородность») слова согласуется с исконным символизмом языка, заново открываемым в начале нового столетия.

Онтологизация языка, слова и имени играет центральную роль в концептуальной установке А. Ф. Лосева. Подобно другим «философам имени», он акцентирует внимание на ключевом значении словесной деятельности в человеческом творчестве: «тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми <...> Оно — мост между “субъектом” и “объектом” <...> таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин <...> Имя предмета — арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. В имени — какое-то интимное единство разъятых сфер бытия» («Философия имени»). Большую часть своих философских

изысканий Лосев посвящает подробному описанию предметной структуры имени.

Конечным пунктом его размышлений является тезис о том, что «слово есть вещь», но и «вещь есть слово»: «Слово, имя вещи, взятые как идея, суть выражение и понимание вещи; или вернее, идея и есть сама вещь, но данная в своем максимальном присутствии в инобытии. Имя, слово вещи есть разумеваемая вещь, в разуме явленная вещь, вещь как разум и понятие, как сознание и, следовательно, — разум, понятие и сознание как вещь». Поэтому не лишенным логики кажется переход философии имени к столь радикально-логицистской позиции, гласящей, что «вселенная, мир — это разная степень слова»: «Если сущность — имя и слово, то, значит, весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена и слова. Все бытие есть то более мертвые, то более живые слова. Космос — лестница разной степени словесности. Человек — слово, животное — слово, неодушевленный предмет — слово. Ибо все это — смысл и его выражение. Мир — совокупность разных степеней жизненности или затверделости слова. Все живет словом и свидетельствует о нем» («Философия имени»).

Сходная мысль и сходная логика содержится в размышлении Г.Г. Шпета о природе слова: «Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разума, слово — воплощение разума. (...) Что такое “одно” слово или “отдельное слово”, определяется контекстом. (...) “Ход” есть отдельное слово, также “пароход”, также “белыйпароход”, также “большойбелыйпароход”, также “явижубольшойбелыйпароход” и т. д. Синтаксическая “связь слов” есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык всего мира, вся культура — слово. В метафизическом аспекте ничто не мешает и космическую вселенную рассматривать как слово. Везде существенные отношения и типические формы в структуре слова — одни» [Шпет 1922: 380—381].

Необходимо помнить, разумеется, что в русской традиции описываемого периода термин слово зачастую отсылает к понятию «языка», «речи». Такая особенность объясняется просто: «слово» в исконном смысле означает *λογος*; последнее же, в свою очередь, издревле означало и «слово», и «язык», и «мысль», и многое другое сразу (ср., в то же время, попытку со стороны лингвистики определить понятие «отдельного слова»: [Пешковский 1925]).

Религиозно-философские концепции языка школы «философии имени», разрабатываемые в трудах П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева и др. в совокупности охватываются названием «теантропоцентрической парадигмы постижения языка». Эта парадигма сознательно ориентируется на следование идеалу цельного знания, философии всеединства. При всей непохожести творчества каждого из представителей данной парадигмы и их конкретных воззрений на язык, «всех этих мыслителей», отмечает В.И. Постовалова, «объединяет ряд исходных лингвофилософских и лингвобогословских идей, а также общемировоззренческих установок, позволяющих говорить о некоей общей концепции языка, развиваемой в трудах этих мыслителей, и о приверженности их к единой парадигме исследования языка и единой исследовательской программе» [Постовалова 1995: 344]. Концепция языка, общая для всех трех мыслителей, относится Постоваловой к «лингвистической ветви всеединства» и называется ею «энергично-ономатической по имени ее центральной категории — имени (слова) и ее онтологической трактовки — энергетической» [Там же: 375—376].

Действительно, общность исходных установок, а также сходство теоретических решений в языковедческой области, позволяет говорить и об общей концепции языка. Любопытно отметить и то, что генезис этой общности подтверждает данную мысль. Историческим основанием этого сходства служит тот факт, что все три мыслителя были сторонниками имяславческого движения. Свои концепции они основывали как раз на спорах об Имени Божьем, имевших место в России в 1910—20-х гг. Это обстоятельство выделяет русскую школу философии языка из мирового контекста, служа дополнительным указанием на конвергентность лингвофилософской мысли в рассматриваемый исторический период [Осука, Кибе 2001]. Конечно, нельзя сбрасывать со счетов и обратное — концепции Флоренского, Булгакова и Лосева возникли под прямым воздействием общемирового философского интереса к языку, о котором было сказано выше. Так или иначе, сполна уместными и адекватными нам кажутся характеристики русской «философии языка», приводимые В.И. Постоваловой. Выделим среди них лишь те, которые относятся к собственно языковой стороне вопроса:

— Признание центрального характера лингвистического компонента всеединства — трактовка имени и слова как универсальной основы «всего» и попытка описывать имя и слово

- (язык) на той же универсальной основе парадигмы всеединства, что и другие области бытия, и даже внутреннее устройство Самого Абсолюта;
- Значимость лингвистической компоненты всеединства, факт пронизанности «всего» именем и словом связывается с тем, что прообразом имени и именованного признается Имя Божие, которое «проникает собой все» — содержит в себе все имена;
  - Стремление распространить на трактовку языка (слова, имени) осмысление духовного опыта имяславия;
  - Рассмотрение языка (слова, имени) в максимально широком экзистенциальном и понятийном — теоантропокосмическом — контексте (Бог, человек, мир);
  - Рассмотрение человеческого слова и имени только как момента и образа более широко трактуемого слова и имени;
  - Онтологизм и реализм в понимании природы языка (слова, имени);
  - Энергетическая трактовка природы имени (слова, языка);
  - Опора на общую лингвофилософскую традицию — учение о языке Платона, Гумбольдта, Потебни [Постовалова 1995: 379—381].

Итак, русская традиция наиболее явным и систематическим образом демонстрирует «языковой поворот» в гуманитаристике начала XX в. Н. К. Бонецкая предпочитает говорить даже не о «повороте», а о «скачке» в русском философском языкознании, замечая: «На рубеже XIX—XX веков представление о знании переродилось. Такой реакцией на позитивизм были и труды Флоренского, а также близких ему крупных философов С. Н. Булгакова и В. Ф. Эрнана; отчасти примыкал к ним молодой Лосев. Именно этот переход — от знания позитивного к знанию глубинному — мы имеем в виду, когда говорим о скачке, который претерпела русская мысль. Отразился он и в философии языка» [Бонецкая 1995: 259].

В русской духовно-филологической традиции языковой поворот принял форму поворота к Логосу. Вероятно, именно поиски «глубинного знания» являлись чертой, отличающей П. Флоренского, А. Белого, Г. Шпета, М. Бахтина, А. Лосева от магистральной линии «языкового поворота» за рубежом (впрочем, проблемски такого подхода встречаются даже у таких «строгих» языковедов, как Л. Витгенштейн и Э. Гуссерль). Данная традиция — еще не до конца осознанная и едва описанная сейчас — могла бы получить название

«глубинной семиотики», или «семиотики внутреннего человека», отражая основной вектор изучения языковых явлений — вовнутрь, к глубинным структурам языка. Верно, на наш взгляд, предположение о том, что «философия имени» дала «импульс языкознанию будущего — науке, которая пересмотрит свои посылки, движимая стремлением ответить на законнейшие вопросы, стремящаяся к последней глубине, доступной знанию» [Там же: 278]. Обращение к реанимированному понятию логоса / Логоса способствовало нахождению ответов на вопросы, которые уже не могла разрешить позитивистская парадигма в языкознании и философии.

Соотношение мысли, сознания и языка стало, наверное, главной проблемой философии языка и научного языкознания 1910—30-х гг. (см. сборник [Langage et pensée 2008]. Будучи заявленной в работе А. А. Потебни «Мысль и язык», эта проблема получила освещение в трудах П. А. Флоренского «Мысль и язык», А. Белого «Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)», Л. С. Выготского «Мышление и речь», А. Р. Лурия «Язык и сознание», а также в работах французских ученых Ж. Пиаже «Речь и мышление ребенка» и Ф. Брюно «Мысль и язык» и т. п. Параллельно в зарождавшейся на тот момент официальной советской лингвистике также возник интерес к соотношению мышления и языка, выразившийся в книге Н. Я. Марра «Язык и мышление», одноименных сборниках под его редакцией и, наконец, в названии главного советского научно-исследовательского института языкознания (Институт языка и мышления им. Н. Я. Марра). На взаимовлиянии языка и сознания строится и возникающее в то время гипотеза Сэпира-Уорфа. Отчего на совершенно различных научных и идеологических платформах возник вдруг интерес к подобным темам?

По замечанию В. В. Бибихина, называющего этот поворот «новым номинализмом», «прежнему, показавшемуся слишком наивным отнесению слова к вещи был положен конец. В языке увидели прослойку между субъектом и миром, привязка слова к вещи стала делом мысли» [Бибихин 2002: 22]. С равным успехом данный поворот можно было бы назвать и «новым реализмом»: вещам заново возвращался их идеальный смысл; слово, в свою очередь, приобретало атрибуты вещи (ср. с гуссерлевским «Назад, к самим вещам!» и в то же время у Флоренского — «Слово есть сама вещь»). Скорее всего,

и то и другое верно: новый реализм вполне уживался с движением к новому номинализму.

Важнее, однако, для нас тот факт, что действительность и мышление стали описываться в терминах *знаков*. Не случайно именно к тому моменту возникает расцвет концепции Ч. С. Пирса, рассматривающего разные виды и функции знаков; а наследующая Пирсу теория У. Морриса трактует всю знаковую реальность в терминах трех измерений (как раз отражающих три основных вида отношений: слова к вещи, слова к слову и слова к субъекту). В этом же русле формируется и концепция Г. Фреге о связи вещи, слова и понятия в сознании говорящего индивида. Свои семиотические концепции развивают в это же время в разных концах мира Ф. де Соссюр, К. Бюлер, К. Огден и А. Ричардс. В России же оригинальное учение о знаке и смысле формулируется философом Г. Г. Шпетом, основной труд которого «Язык и смысл» 1920-х гг. будет опубликован лишь в 2005 г. [Шпет 2005] (см. [Фещенко 2008b]). В те же годы русский лингвист Л. В. Щерба симптоматично сетует, что современное языкознание «потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [Щерба 1923: 100]. Закономерным поэтому выглядит повышение интереса языковедов к «живому языку как данному в опыте явлению, к живому процессу речи, к синтаксису и семантике» [Там же: 102]. Этот интерес выражался не только в конкретных лингвистических исследованиях, но и принимал институционализированные формы, например, в учреждении журнала «Голос и речь» и образовании целого Института живого слова<sup>3</sup>. Как отмечает И. Иванова, Институт был попыткой объединения «живого слова» как нового объекта научных исследований с «живой речью» — Логосом как главным предметом рефлексии в русском авангарде<sup>4</sup>.

С полной уверенностью можно сказать, что рассматриваемый период — время тотальной семиотизации действительности и одновременно время рождения семиотики как дисциплины, будь то семиологические доктрины Ф. де Соссюра, Ч. С. Пирса в интерпретации их последователей, философская семиотика Э. Кассирера, Г. Г. Шпета и В. Н. Волошинова или семасиология

<sup>3</sup> См. о нем: *Вассена Р.* Реконструкция истории деятельности Института живого слова (1918—1924) // Новое литературное обозрение. № 86. 2007; *Ivanova I.* Le rôle de l'Institut Živogo Slova (Petrograd) dans la culture russe du début du XX<sup>ème</sup> siècle // Langage et pensée: Union Soviétique années 1920-1930. Cahiers de l'ILSL, n° 24, 2008.

<sup>4</sup> *Ivanova I.* Op. cit. P. 164.

А. Марти и И. А. Бодуэна де Куртенэ. Изменяется, выражаясь терминами М. Фуко, «эпистема», а вместе с ней и «порядок дискурса». Язык как знаковая система *par excellence* становится полноценным объектом исследования (в лингвистике и семиотике), преимущественным предметом рефлексии (в философии), действенным инструментом открытия знаний (в гуманитарных и естественных науках), а также самостоятельным субъектом художественного творчества (в экспериментальном искусстве). Таким образом, язык оказывается необходимым посредником для всякого познания (научного, философского, художественного), которое стремится выразить себя дискурсивно.

Индивидуализация языка как объекта изучения ведет к тому, что изменяются принципы лингвистического исследования. Так, возникает интерес к забытой со времен античности практике толкования текстов. При этом, как отмечает М. Фуко, новая филология «посвящает себя весьма странному роду толковательства: оно движется не от констатации существования языка к раскрытию того, что он означает, но от явственного развертывания дискурсии к выявлению языка в его собственном бытии» [Фуко 1994: 323]. Подобным стремлением отмечены все новые концепции языка XIX в.: от В. фон Гумбольдта с его поисками «духа языка» — до толкования анаграмм в древних текстах Ф. де Соссюром.

В современном мышлении, согласно М. Фуко, новые методы интерпретации начинают соседствовать (и соперничать) с новыми методами формализации: первые — с претензией заставить язык говорить из его собственных глубин, приблизиться к тому, что говорится в нем, но без его участия (герменевтический и феноменологический подход); вторые — с претензией контролировать всякий возможный язык, обуздывая его посредством закона, определяющего то, что возможно сказать (структуральный и математический подход). Интерпретация и формализация становятся двумя основными формами анализа, направленными, соответственно, на исследование плана содержания и плана выражения, означаемого и означающего. На этой же волне возникает тема соотношения языка и сознания, а также языка и бессознательного. Этим, по Фуко, объясняется двунаправленное движение начала XX века и к формализму мысли, и к открытию бессознательного — к Расселу и Фрейдю. «Этим объясняется также и тяга обоих направлений к сближению и взаимопересечению: например, стремление выявить чистые формы, которые еще до каких-либо содержаний налагаются на бессознательное, или же

попытки дискурсивно выразить почву опыта, смысл бытия, жизненный горизонт всего нашего познания. Именно здесь структурализм и феноменология с их несхожими структурами обретают общее пространство, определяющее их *общее место*» [Там же: 323].

В свете темы настоящего исследования важен еще один тезис, выводимый М. Фуко из проблематики «языкового поворота». Именно на почве новой языковой эпистемологии зарождается экспериментальное искусство, литература авангарда (называемая Фуко, в соответствии с французской традицией, «письмом»). Правда, истоки этого движения относятся им к началу еще XIX в., ко времени возникновения самого понятия «литература»: «Именно в начале XIX века — в то время, когда язык как бы погружался в свою объектную толщу и позволял знанию пронизывать себя насквозь, — он одновременно восстанавливал самое себя в другой области и в другой самостоятельной форме — едва доступной, сосредоточенной на загадке своего происхождения, всецело соотносенной с чистым актом письма. Литература бросает вызов своей родной сестре — филологии: она приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов» [Там же: 324]. О том же повороте, только в русском контексте, свидетельствует и русский лингвист Л. В. Щерба, фиксируя, что «поэты, для которых язык является материалом, стали более или менее сознательно относиться к нему; вслед за ними пошли молодые историки литературы, которые почувствовали невозможность понимания многих литературных явлений без лингвистического подхода; наконец, люди сцены, для которых живой произносимый язык является альфой и омегой их искусства, едва ли не более других посодествовали пробуждению в обществе интереса к языку» [Щерба 1923: 102].

На примере С. Малларме хорошо видно, что уже к началу XX в. художественная литература озабочивается своей собственной языковой глубиной; «она порывает с каким-либо определением “жанров” как форм, прилаженных к порядку представлений, и становится простым проявлением языка, который знает лишь один закон — утверждать вопреки всем другим типам дискурсии свое непреклонное существование». Таким образом, суть новой литературы — «в вечном возврате к самой себе, словно все содержание ее речи сводится лишь к высказыванию своей собственной формы; она обращается к самой себе как к пишущей субъективности или же пытается воссоздать в самом порождающем ее движении сущность всей литературы (<...>» [Фуко 1994: 324]. Знаменательно то, как М. Фуко называет

описываемый процесс: «Возврат языка». В сравнении с термином «языковой поворот», выгода этого термина заключается в том, что он обозначает важнейшее свойство этого «поворота», а именно — «поворота к себе», «возврата языка к самому себе», «рефлексивности языка» в новую эпоху. В начале XX в. мысль (философская, научная, художественная) поворачивается лицом к языку; сам же язык поворачивается к своей собственной сущности (новая лингвистика, семиотика, лингвистическая поэтика). Язык, замечает М. Фуко, «выявился в разнообразии способов своего бытия». Неизбежным стал вопрос: «что такое язык? Как охватить его и выявить его собственную суть и полноту?».

Итак, нами обрисованы в необходимом объеме те процессы, которые затронули науку и художественную мысль в период 1910—30-х гг. «Языковой поворот» (поворот к логосу / Логосу), или «возврат языка», выразившийся в самых различных дисциплинах и подходах, послужил тем фоном, на котором стали возможны эксперименты в поэтическом языкотворчестве. Эпоха исторического авангарда совпала с эпохой «языкового поворота». Чтобы выяснять семиотический и теоретико-лингвистический смысл этого совпадения, равно как и закономерности обоих процессов, недостаточно, на наш взгляд, общекультурологического экскурса в проблему. Необходимо сформулировать более детальный и специальный подход к этим явлениям. Для этого, прежде чем перейти к рассмотрению концепций и фактов языкового эксперимента, обратимся к творческим аспектам теории языка, которые помогут нам, как нам кажется, более адекватно интерпретировать суть творческого эксперимента в авангардном искусстве.

#### § 2. «Язык как созидающий процесс»: концепции языка в лингвистике, семиотике и поэтике конца XIX — начала XX в.

Широко известно, что основоположником современного языкознания был Вильгельм фон Гумбольдт, сформулировавший фундаментальные положения метода и философии лингвистической науки. Он же, по всеобщему признанию, определил основной вектор развития философии языка и лингвистической поэтики в XX в., через посредство своих ближайших учеников, последователей и интерпретаторов

(Х. Штейнтала, В. Вундта, А. А. Поттебни, И. А. Бодуэна де Куртенэ). Многие лингвисты, философы и филологи, чьи концепции складывались в первых десятилетиях двадцатого столетия, находились под влиянием романтических языковедческих идей выдающегося немецкого ученого. Наиболее плодотворной из таких идей В. фон Гумбольдта оказался тезис о языкотворческой силе человечества. Язык, согласно философу, является постоянным стимулом народов и отдельных индивидуумов к духовному творчеству. Полнота действительности раскрывается в полноте человеческих языков. Задача же языковеда состоит в том, чтобы проследить и описать эту полноту с максимальным вниманием именно к творческой сущности языковых процессов, ибо «язык есть орган внутреннего бытия, само это бытие, находящееся в процессе внутреннего самопознания и проявления» (цит. по: [Звегинцев 1960: 68]).

Величайшим открытием Гумбольдта, сыгравшим решающую роль для всей последующей лингвофилософской мысли — от Г. Шпета до М. Хайдеггера — было то, что сущностью языка является непрерывная деятельность духа, так как «бытие духа вообще может мыслиться только в деятельности» [Там же: 73]. Воздействие языка на человека «обуславливается его мыслящей и в мышлении творящей силой; эта деятельность имманентна и конструктивна для языка» [Там же: 70]. Отсюда идея о том, что язык следует рассматривать не как готовый продукт, но как созидающий процесс, как постоянную динамичную деятельность, превращающую звучащую материю в выражение мысли. Следовательно, по мысли Гумбольдта, внимание исследователя-лингвиста должно быть обращено к живым языкотворческим процессам, в том числе представленным в художественной литературе. Таким образом, научное творчество Гумбольдта закладывает основы динамических моделей языка, которые уже в XX столетии придут на смену статическим моделям описания языка.

Говоря о языкотворческих теориях рубежа XIX—XX вв., нельзя пройти мимо концепции выдающегося русско-польского лингвиста И. А. Бодуэна де Куртенэ, который одним из первых обратил особое внимание научной общественности на важность исследования живых языков. Век девятнадцатый ознаменовался рождением лингвистики как науки. В то же время знаменательно, что развитие языкознания происходило на почве классической филологии (греко-римской и индийской), а значит, имело своим преимущественным объектом мертвые языки. На базе их изучения возникло все сравнительно-грамматическое языкознание. Отмечая все несомненные положительные

стороны этого обстоятельства, Бодуэн де Куртенэ между тем убедительно обосновал и многие недостатки такого рода учений. Так, применительно к области сравнительной фонетики он сетовал на крайний схематизм и «безысключительность», свойственные всем фонетическим обобщениям младограмматиков. С его точки зрения, «фонетические законы» слишком упрощают и схематизируют подлинную природу языка, в то время как «действительные “законы”, законы причинности, скрыты в глубине, в запутанном узле самых различных элементов. “Законы” существуют, но не там, где их ищут» [Бодуэн де Куртенэ 1910: 208]. Не отрицая достижений предшествующего этапа в истории науки, Бодуэн был убежден, что в будущем объектом лингвистических исследований должна стать «жизнь языка», в которой существуют чрезвычайно сложные условия и законы и в которой мы имеем дело с множеством наиразличнейших комбинаций. «Мы должны, — призывает ученый, — принимать целый ряд условий, непосредственно действующих и в индивидуумах и в процессах социального общения, условий, включающих в себя также и общение индивидуума с самим собой». При обращении к живому человеческому языку возникает, таким образом, необходимость в более гибких, более дифференцированных инструментах анализа и методах исследования.

Для нашей темы важен также тезис Бодуэна де Куртенэ о том, что «сознание и воля людей могут до известной степени влиять на изменения языка» [Там же: 207]. До начала XX в. большинству лингвистов не приходила в голову такая мысль. Высказав ее, Бодуэн не просто сформулировал новую, прогрессивную истину о природе языка, но и в какой-то мере открыл теоретически путь для языкознания и языкотворчества будущего века. Тезис этот воплотился в жизнь как в сугубо научной плоскости (стараниями учеников самого Бодуэна — Л. В. Щербы, Е. Д. Поливанова, С. И. Бернштейна, В. В. Виноградова, В. А. Богородицкого и др.), так и в социальной сфере (дискуссии о языковом строительстве в СССР, ср. статьи Н. Ф. Яковлева, Л. П. Якубинского и др.), и в словесно-художественном эксперименте (В. Хлебников, А. Ремизов, А. Платонов и др.).

Необходимо отметить, что не все линии развития языкознания в XX в. продолжали традицию динамического понимания языка. Структуралистская парадигма, выдвинувшая модельный принцип описания языковых явлений, более тяготела к схематизации, классификации и типизации своего предмета, нежели к адекватному воспроизведению всего сложного многообразия языков, естественных



и художественных. Лишь в самое последнее время исследователи, ранее представлявшие и разрабатывавшие структурную лингвистику в нашей стране и за рубежом, стали заново переосмысливать свои концепции в сторону мобилизации и дифференциации своего предмета. Так, А. Е. Кибрик принимает в отличие от общепринятой идеи о конечном числе языковых типов тезис о «бесконечном варьировании языка», и взамен метода дискретных оппозиций предлагает метод «континуальных шкал» [Кибрик 2003: 28]. В области семиотики концептов происходит осознание динамического типа отношений между концептами, т. е. «отношений, связывающих НЕ-сосуществующие концепты, скажем, исходный концепт и концепт, производный от него или вытеснивший его, занявший его место; это отношения производства, порождения, метаморфизма (...) Одна сущность возникает из другой в динамике на основании их сходства» [Степанов 2004b: 11, 88]. **Близкими к этому пониманию стоит признать** попытки моделирования динамических процессов языка искусства [Лотман 1974: 543—556], а также исследования динамически-текучего и творчески-субъективного аспекта языковой деятельности [Гаспаров 1996].

Таким образом, есть основания предполагать, что в лингвистическом знании назревает новая революция, но, в полном согласии с исконным смыслом слова «революция» (от лат. «возвращение к старому на новом витке развития»), данная тенденция возвращает нас обратно к В. фон Гумбольдту с его мыслью о творчески-динамическом принципе и деятельностной природе языка: «Язык, как в отдельном слове, так и в связной речи, есть акт, истинно-творческое действие духа» (цит. по: [Постовалова 1982: 61], ср. с новыми — «деятельностными» — направлениями в лексикологии и грамматике [Земская 2004]).

---

Говоря об эстетически ориентированной философии языка, возникшей на рубеже XIX—XX вв., нельзя не упомянуть концепцию Карла Фосслера. Эстетическая школа, главой которой считается Фосслер, делала упор на исследование языка в его выразительной функции. Так, другой представитель данной школы, итальянский философ Б. Кроче, провозгласил единство эстетики и лингвистики на том основании, что интуиция, изучаемая эстетикой, является в то же время и выражением, «языком» в широком смысле слова, а язык есть предмет лингвистики.

Будучи направленным против положений младограмматиков о законах языка, теория К. Фосслера предполагала глубокое исследование механизма языковой экспрессии. Как пишет Т. А. Амирова, в поисках творческого принципа языка, «следуя за Гумбольдтом, Фосслер выступает за изучение языка в его динамике, а не статике. Стремление рассматривать язык как постоянное творчество лежит в основе всей концепции языка Фосслера. Именно этим объясняется то, что Фосслер уделяет основное внимание индивидуальной речи, воспринимая ее как непрерывное творчество, и предлагает перераспределить разделы лингвистики таким образом, чтобы ведущее место отводилось тем, в которых отражается творческая сторона человеческого языка, связи языковых и интеллектуально-духовных процессов» [Амирова и др. 2003: 473].

Характерно название книги Фосслера «Язык как творчество и как развитие» (ср. также с заголовком книги [Погодин 1913]), в которой он, в частности, утверждает, что языковые ценности творят избранные личности — поэты, творцы, наделенные интуитивной силой, подобно тому, как шедевры искусства создаются отдельными людьми (ср. также [Григорьев 2006: 233—235]). Поскольку, по Фосслеру, в основе любого языка лежит творческий акт индивидуума, то и развитие языка происходит посредством индивидуального языкового творчества.

К. Фосслер высказал также ряд общих соображений о сходстве языка и искусства. О его взглядах — порой чрезмерно идеалистичных, но во многом пронизательных — на этот вопрос дает представление следующий его постулат: «Исключительнейшая индивидуальность в связи с всеобъемлющей универсальностью — вот идеал языковой мысли. Как видно без дальнейших рассуждений, это есть идеал писателя, живописца, музыканта, вообще каждого художника. Идея языка, по существу, есть поэтическая идея, истина языка есть художественная истина, есть осмысленная красота» [Фосслер 1910: 245].

Лингвистические идеи К. Фосслера хотя и отличались подчас излишней психологичностью, слишком прямолинейным перенесением эстетических концепций на все языковые явления, тем не менее привлекли в свое время интерес исследователей-языковедов и литературоведов к проблемам художественной речи. В отечественном контексте эти идеи позднее, в 1920—30-е гг., развивались, в частности, В. М. Жирмунским и М. М. Бахтиным.

Зарождение самобытной русской традиции «эстетического языкознания» связано с именем харьковского филолога Александра Афанасьевича Потебни. Его лингвистическая мысль развивалась как бы параллельно фосслеризму, обнаруживая многие сходные моменты в части теоретического языкознания. Так, еще А. Белый на основании статьи К. Фосслера «Грамматика и история языка», опубликованной в 1-й книге «Логос» в 1910 г., пронизательно соединил имена А. А. Потебни и К. Фосслера. В статье «Мысль и язык» А. Белый также представил обоснование своего символистского художественного метода с позиций философии языка А. Потебни. «Поэзия есть преобразование мысли (...) посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)» [Потебня 1976: 333]. В этом семиотическом определении поэтической речи уже заложено зерно понимания поэтического слова как качественно сложного знака, превосходящего по семантической насыщенности слово естественного языка. Из этого понимания далее вырастет трактовка поэтического языка как сложной, динамичной системы, развивающейся на основе системы естественного языка, причем развивающейся как экстенсивно, в пространстве внешней формы, так и интенсивно — в толще формы внутренней. Здесь же коренится установка символистов на самоценное слово в поэтической речи. Так, Валерию Брюсову была дорога мысль Потебни о том, что слово в поэзии не столько сообщает что-либо кому-либо, сколько служит средством для уяснения мысли самой себя (см. об этом [Калмыкова 2003]).

Направленность художественного мышления, а значит, и поэтической речи, на внутренние формы языка, подчеркивалась и Д. Н. Овсяннико-Куликовским, представителем потебнианской школы языкознания. Поднимая вопрос о филогенезе художественного мироощущения, он допускает, что исторически язык был активным участником в этом процессе. Однако, чтобы «понять переход от искусства, заключающегося в самом языке, к настоящему искусству, как самостоятельной функции духа»<sup>5</sup>, нужно, по его мнению, признать, что язык является «психической деятельностью», «творчеством мысли».

<sup>5</sup> Отметим, что в цитируемом тексте 1895 (!) года Овсяннико-Куликовский, говоря об «искусстве, как функции духа», по сути и буквально предвосхищает теорию эстетической функции языка Р. Якобсона.

На каком-то этапе человеческой истории «этот прогресс мысли выразился в стремлении подняться над областью языка в какие-то высшие сферы, создать новый мир образов, кроме того, который уже был дан в самом языке» [Овсяннико-Куликовский 1895: 63] (разрядка наша. — В. Ф.). Как видно, попытки определения сущности поэтического языка здесь еще отмечены идеалистичностью. Однако в то же время представление о «новом мире», творимом в языке художественного творчества, уже формулируется достаточно отчетливо.

Подобный ход мысли заставляет Д. Овсяннико-Куликовского задать вопросом: «Мы уже знаем, что язык, как процесс мысли, разветвляется, — с тех пор как он перестал быть искусством — в сфере бессознательной или полусознательной. Спрашивается: что он там делает, как он там функционирует — в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?». Для ответа на этот вопрос русский ученый предлагает устремить внимание языковедов на три пункта: «1) психология внутреннего ритма — образа и идеи, 2) психология внешнего ритма, и 3) участие языка в осуществлении того и другого психологического процесса» [Там же: 242—243]. Наибольший интерес для нас здесь представляет третий пункт, а именно — роль языка и его структуры в формообразовании художественного языка. «Художник, — отмечает Овсяннико-Куликовский, — это тот мыслитель, который апперцепирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка». В чем же заключается эта «скрытая деятельность языка»?

Отправным пунктом или импульсом для художественного мышления служит, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, свойство слова иметь «внутреннюю форму». Слова с действенной внутренней формой получают новую, живую образность. И далее по образу и подобию слова с внутренней формой создается высший продукт мысли — художественный образ, в котором воплощается какая-либо идея. Так, согласно ученому, протекает художественный процесс, при котором внутренние возможности языка преобразуются в наличные художественные формы: «В этой работе ума, в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами и между прочим — грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается, — и в уме художника впечатления, образы,

понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства» [Там же: 244].

Перед нами, по существу, попытка семиотического описания художественного языка. Если заменить в приведенной выдержке слова «потенциальная энергия» термином «объем информации», мы получим вполне современное определение поэтического языка. Ср. у Ю.М. Лотмана: «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащейся в поэтической (...) и обычной речи был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование (...) Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [Лотман 1998: 23]. О законах сохранения энергии в поэтическом языке пишет Ю.В. Казарин, уточняя при этом виды энергии в художественном тексте: «Языковая энергия (энергетическая сила единиц языка: энергия покоя и энергия связи единиц языка; плотность структуры и структур языковой системы; степень свободы отбора и функционирования единиц языка и другие возможные виды языковой энергии) претерпевает глобальную трансформацию в процессе формальных и смысловых реализаций единиц языка в поэтическом тексте. (...) В таком тексте статическая языковая энергия индексирующих единиц языка (*index*) **обретает новую, более широкую и глубокую номинативную силу, а энергия иконических (*icon*) и символических (*symbol*) единиц трансформируется в энергию “кинетического”, “динамического”, “термоядерного” характера, обеспечивая одновременно высокую скорость смыслообразования, а также широкую, ступенчатую, цепную реакцию формирования, реализации и восприятия поэтических смыслов» [Казарин 2002: 15]. Как видим, представление Овсяннико-Куликовского об особом «художественном строе», «художественном пошибе» поэтической речи отлично согласуется с новейшими семиотическими разработками.**

В целом можно сказать, что возникшие на рубеже XIX—XX вв. лингвофилософские концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, предопределили не только развитие лингвистической поэтики в XX в., но и пути художественных исканий

в новаторской литературе первой половины двадцатого столетия. Идеи В фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потебни, А. Погодина, А. Ветухова, Д. Овсяннико-Куликовского, И. Бодуэна де Куртенэ, А. Белого и др. сформировали взгляд на язык как, с одной стороны, на действенный и н с т р у м е н т художественного и научного творчества, и с другой — на самоценный о б ъ е к т художественного опыта. «Самодетельность творческой силы языка» (Гумбольдт) была осознана как новый н а у ч н ы й п р е д м е т, требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный х у д о ж е с т в е н н ы й м е т о д, открывающий новые возможности выразительности.

### § 3. Поэтика языка и язык поэзии: становление нового объекта исследования

Узловыми пунктами в истории лингвистической поэтики первой половины XX в. считаются Московский лингвистический кружок, ОПОЯЗ и Пражский лингвистический кружок [Изучение теории; Виноградов 1959; 1975; Wierzbicka 1965; Мукаржовский 1967; Jameson 1972; Chvatík 1970; Григорьев 1979; Steiner 1984; Шапир 1991; Toman 1995; Ханзен-Лёве 2001; Серио 2001]. Действительно, в трудах представителей этих научных школ были заложены основы лингвистического исследования литературы. Язык литературы, словесные формы выражения были признаны полноправным объектом лингвистического и эстетического изучения.

Поэтика «формальной школы» (МЛК и ОПОЯЗ) поставила во главу угла своей методологии лингвистический подход, что объяснялось фактами предшествующей и современной для них научной теории («языковой поворот»). Так, с одной стороны, огромное влияние на «формалистов» оказали идеи основателей теоретической лингвистики (В. фон Гумбольдта, В. Вундта, А.А. Потебни, Ф.Ф. Фортунатова, И. Бодуэна де Куртенэ). С другой, в связи с общими революционными изменениями в науке начала XX в. в филологии также наблюдался теоретико-методологический сдвиг: господство философско-эстетической и социологической эссеистики сменяется формулами строго лингвистического описания (в этом случае для «формалистов» оказались конструктивно-концептуальными, с одной стороны, теоретико-грамматические представления Ф.Ф. Фортунатова и его школы и, с другой стороны, идеи Бодуэна де Куртенэ и Фердинанда де Соссюра о системно-структурной организации языка). Немаловажным

обстоятельством является также то, что идеологи формальной поэтики в своей установке на «воскрешение слова» (В. Шкловский), на описание живых фактов словесного искусства, ориентировались на современный им эксперимент в художественной жизни. Характерны признания Р. Якобсона: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи <...>». Путь к пониманию структурности языка был пройден не без внимания к авангардным техникам Пикассо и Брака, «придававших значение не самим вещам, но скорее связям между ними» [Якобсон 1996]; «Нас одинаково звали вперед дороги к новому экспериментальному искусству и к новой науке — звали именно потому, что в основе и того, и другого лежали общие инварианты» [Якобсон 1999: 80], см. также: [Янгфельдт 1992; Pomorska 1968; Language, Poetry and Poetics 1987]. Вырисовывался единый фронт науки, искусства, литературы, богатый новыми, еще не изведенными ценностями будущего.

Важной вехой в становлении лингвистической поэтики стала концепция поэтического языка Р. Якобсона. Она, в свою очередь, основана на выделении особой «поэтической функции языка»<sup>6</sup>, связываемой Якобсоном с «установкой на выражение» в поэтической речи, с «направленностью (*Einstellung*) на сообщение как таковое, сосредоточением внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Сходным образом подходит к этому вопросу другой представитель «формальной школы» — Л. П. Якубинский — причисляя самоценность речевой деятельности к существенным сопутствующим признакам поэтического высказывания. Предлагая классифицировать явления языка «с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим материалом», он различает систему «практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и проч.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения», и систему языка поэтического, в которой «практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность» [Якубинский 1919: 37]. На основании новейших фонетических и фонологических исследований Л. П. Якубинский, О. М. Брик, С. И. Бернштейн и Е. Д. Поливанов

<sup>6</sup> Мы опускаем здесь обсуждение спора вокруг первенства Р. О. Якобсона и К. Бюлера в выделении особой, поэтической функции языка. Заметим, однако, что «экспрессивная функция» по Бюлеру не в полной мере описывает своеобразие поэтической коммуникации; якобсоновский вариант представляется нам более адекватным.

рассматривают поэтический язык с точки зрения обнаружения в нем особых лингвистических закономерностей.

По Р. Якобсону, «поэтическая функция предполагает интровертивное отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого и является доминантой в поэтическом языке, который нуждается в особенно тщательном лингвистическом анализе <...>» [Якобсон 1987]. Исходя из этого тезиса, формальная школа выдвинула на первый план проблему «грамматики поэзии» (см. [Шапир 1987]), т. е. особым образом организованной структуры поэтического языка. Хотя какой-либо цельной теорией поэтического языка «формальной школой» разработано не было, в целом, как отмечает О. Г. Ревзина, «выделение поэтической функции имело для лингвистической поэтики столь же фундаментальное значение, что и постулаты знаковости и системности» [Ревзина 1998: 12]. Новым словом в науке стала трактовка поэтической речи не просто как стилевой разновидности языка, а как качественно иного состояния языка («<...> поэтичность — это не просто дополнение речи риторическими украшениями, а общая переоценка речи и всех ее компонентов» [Якобсон 1975: 228]). Тем не менее нельзя не согласиться с утверждением, что «прямой переход от поэтической функции, как она определена Р. Якобсоном, к поэтическому языку как “системе возможностей” оказался неосуществимым» [Ревзина 1998: 12]. Для этого необходимо было осознание качественного различия между поэтическим и естественным языком, а также углубление в специфику художественной речи как особой знаковой системы.

Еще несколько шагов вперед по пути понимания поэтического языка как особой системы было сделано В. М. Жирмунским и Г. О. Винокуром. Разграничивая два типа речи — научную и родственную ей практическую, с одной стороны, и поэтическую, с другой, — Жирмунский констатирует, что, в противоположность первым двум типам, «язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию» [Жирмунский 1919: 37]. В отличие от «формалистского» подхода, здесь поэтический язык определяется уже не функционально, а интенционально. Отсюда в терминологическом словаре Жирмунского возникают понятия типа «художественного

упорядочения», «художественной телеологии», «внутренней телеологической структуры языковой формы» и т. п. Поэтика в его понимании должна быть наукой, изучающей поэзию как искусство, а любое стихотворение — как эстетический объект с языковой структурой.

Г. О. Винокур придерживается похожей точки зрения, выясняя отношения между лингвистикой и поэтикой: «Правильное расчленение поэтической структуры и есть, собственно говоря, решение задачи о предмете поэтики: интерпретировать отдельные члены этой структуры поэтика может по-своему — до этого нам пока нет дела, — но научиться отыскать их, увидеть их она может, очевидно, только у лингвиста» [Винокур 1925: 167]. Однако, оговаривает он, это не значит, что «поэтика есть “часть” или “отдел” лингвистики (...) Совпадение схем этих свидетельствует лишь об одном: принципы, с помощью которых группирует свой материал поэтика, суть те же принципы, что и в лингвистике (...) все эти отдельные структурные моменты в поэзии будут, очевидно, иметь совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще» [Там же: 166—167]. Таким образом, Г. О. Винокур добавляет к функционалистской теории поэтического языка «формалистов» важные элементы: соображение об иной к а ч е с т в е н н о с т и поэтического языка по сравнению с практическим и мысль об особой с е м а н т и к е художественного слова. Между тем он все же не делает решающего шага: от выделения «отдельных структурных м о м е н т о в» художественной речи с их особыми параметрами — к установлению того специфического структурного ц е л о г о, которое представляет собой поэтический язык. Приблизиться к такому принципиальному пониманию удается в 1920—30-е гг. таким разным авторам, как Г. Шпет, Б. Энгельгардт, М. Бахтин и В. Виноградов. С различных дисциплинарных позиций — Шпет со стороны философии, Энгельгардт со стороны литературоведения, Бахтин со стороны эстетики словесного творчества, Виноградов со стороны лингвистики — указанные исследователи приходят к сходным выводам, относящимся к проблеме художественного (поэтического) языка.

Необходимо отметить, что научное наследие Г. Г. Шпета далеко не в достаточной степени освоено лингвистической наукой, так же как гораздо большего признания заслуживает его вклад в лингвистическую поэтику и художественную семиотику. Это обстоятельство

побуждает нас остановиться на его воззрениях более подробно, тем более что они имеют значимость и конкретно для нашей темы.

Г. Г. Шпет был первым среди русских гуманитариев, кто сознательно стал заниматься проблемой з н а к а в философском и художественном контексте<sup>7</sup>. Значимость идей Шпета для русской лингвистики, герменевтики и семиотики вполне сопоставима с ролью Ф. де Соссюра и Ч. С. Пирса в западной традиции языковой теории. Он не только одним из первых в русской литературе упомянул термин с е м и о т и к а (под которым понимал «онтологическое учение о знаках вообще»), но и явился автором оригинальных работ по теории знака, смысла и понимания. Среди них упомянем монографию «Язык и смысл», написанную в середине 1920-х гг.<sup>8</sup>; работу под названием «Герменевтика и ее проблемы», а также философское исследование «Явление и смысл».

Густав Шпет был первым русским философом, давшим детальное обоснование необходимости исследования знаков как особой сферы научного знания и изложившим принципы семиотического и герменевтического подхода к ней (ср. с более

<sup>7</sup> Справедливости ради необходимо отметить, что пальму первенства в этой части Шпету отдают многие современные исследователи. См.: Звезгинцев В. А. Что происходит в советской науке о языке (1980) // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001. С. 474; Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999. С. 681—683; Зинченко В. П. Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000; Почепцов Г. Г. Русская семиотика. М.; Киев, 2001. С. 204—218; Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М., 2004. С. 38—42; Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 215—228; Ageeva I. V. Vološinov et G. Špet: deux points de vue sur la sémiotique // Langage et pensée: Union Soviétique années 1920—1930. Cahiers de l'ILSL. n° 24. 2008. P. 101—112; ср. также текст доклада: Freiburger E. Вклад Шпета в развитие семиотической эстетики // Первые Шпетовские чтения в Томске. Томск, 1991; и нашу работу [Фещенко 2008b]. Однако значимость фигуры Шпета в контексте семиотической эстетики и авангарда по сию пору остается нераскрытой.

<sup>8</sup> На настоящий момент ее текст опубликован полностью в издании [Шпет 2005]. Ранее отрывки из него публиковались в след. изданиях: Шнем Г. Г. Язык и смысл // Логос. 1996. № 7; Шнем Г. Г. Глава из рукописи [Язык и смысл. Ч. 1]. — В кн.: Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 354—375.

поздними — 1920-х гг. — исследованиями В.Н. Волошинова в области «идеологического знака» [Волошинов 1929], см. также указанную выше работу И. Агеевой). Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Шпета в 1915 г. в статье, которая затем преобразуется в третью главу «Истории как проблемы логики»<sup>9</sup>. Рассуждая о том, как осуществляется историческое познание, он пишет: «(...) историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего, или внутреннего опыта, а всегда есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться назвать семиотическим познанием»<sup>10</sup>. Уже в этой ранней работе он высказывает мысль о том, что логика не способна адекватно обращаться с историческими понятиями, ибо последние подлежат ведению особого «семиотического познания», которое требует своей особой методологии. Логика исторического понятия, рассматриваемого как некоторый выраженный смысл, в сущности, утверждает он, должна быть семиотической дисциплиной. Значение исторического понятия — само по себе уже знак, который может быть расшифрован только посредством особого рода герменевтики.

В «Эстетических фрагментах» (1922—1926), серии работ, вышедшей в начале 20-х гг, нашли отражение взгляды Г. Шпета на проблему с л о в а. Слово, по Шпету, — не только средство общения, но и воплощение разума, основной архетип культуры. «Духовные и культурные образования, — пишет Шпет, — имеют существенно структурный характер, так что можно сказать, что сам “дух” или культура — структурны» [Шпет 1922: 382]. Осознание «структурности» мира культуры ведет к выделению различных типов связи или отношений в культуре. Слово как основной носитель ментального мира представляет собой особый знак в ряду других знаков: «Слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знаменья, omnia и проч., и проч. (...) Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является “родом”, а не подводится под род» [Там же: 380]. Структура слова, согласно Шпету, задает существенную категорию

<sup>9</sup> См. Шпет Г. Первый опыт логики исторических наук: к истории рационализма XVIII века // Вопросы философии и психологии. 1915. № 3.

<sup>10</sup> Шпет Г. Г. История как предмет логики. М., 1922. С. 247 (см. также новейшее дополненное переиздание: Шпет Г. Г. История как проблема логики: В 2 ч. М., 2002).

культуры — категорию отношения, или функции: «Графически слово может изображаться сложной и простой системой знаков. Пиктография и граммаграфия имеют свою историю. Графический знак всегда может быть заменен звуковым. Даже такой графический знак, как свободный промежуток между двумя написанными, нарисованными или напечатанными «словами» — «пробел», — может быть заменен звуковым комплексом или звуковой паузой, которые могут принять на себя любую функцию знака, в том числе и слова, т. е. осмысленного, со значением знака. Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе *семиотики*» [Там же: 381].

Важным теоретическим шагом Г. Шпета является то, что семиотическая тематика рассматривается им на примере языков искусства и в первую очередь на материале поэтики словесного творчества. Встреча учения о знаках с учением о художественных формах (семиотики и поэтики) мыслилась им следующим образом: «Именно на анализе языковой структуры выражения можно с наибольшей ясностью раскрыть все ее члены как объективного, так и субъективного порядка (...) Язык — не просто пример или иллюстрация, а методический образец. В дальнейшем, при анализе другого примера, искусства в его разных видах, автор надеется показать, что в других продуктах культурного творчества мы встречаемся с другим взаимоотношением частей в целом, с другой значимостью и ролью их, но принципиально с тем же составом их» [Шпет 1921: 482]. Таким образом, Г. Шпетом подчеркивается своеобразие художественного языка в ряду других языков духовной культуры.

Независимо от «формалистов» Г. Шпет формулирует проблематику поэтического языка. Поэтика, в его понимании, есть «грамматика поэтического языка и поэтической мысли» [Шпет 1922: 408]. Среди отделов лингвистической поэтики Г. Шпетом выделяются «поэтическая логика», «поэтическая фонетика», «поэтическая морфология», «поэтический синтаксис», «поэтическая стилистика», «поэтическая семасиология», «поэтическая риторика» и т. п. Хотя развить положения каждой из этих подобластей лингвистической поэтики самому Г. Шпету было не суждено, именно эти принципы легли в основу дальнейших лингвистических исследований (Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, В.П. Григорьева и др.) в области художественного языка. Кроме того, наследниками Шпета — в особенности по линии изучения «внутренней формы» — считали себя многие представители формальной школы.

Поэтическая реальность, согласно Г. Шпету, есть реальность символическая. Знаки естественной коммуникации становятся в художественном творчестве символами. «⟨...⟩ *Символизм* ⟨...⟩ есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии есть логика символа, или *символика*». И далее Шпет оговаривает, что у поэтической семиотики свои законы, отличные от семиотики чисто языковой: «Это не та *отвлеченная*, чисто рассудочная символика, которая встретила нам выше, как семиотика или *Arg Lulliana*, а символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это — высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэтического проникновения в смысл сюжета (в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое разумение.

Символ здесь не отвлечение и не отвлеченный признак, *characteristicum*, а *конкретное отношение*. Как логический смысл есть данное, уразумываемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте» [Там же: 411—412]. Еще ниже читаем: «А таков символ всегда, во всяком символе *внешним* символизируется *внутреннее*». Эта истина может служить исходным постулатом для всей семиотической поэтики. Знак в художественном воплощении, в отличие от знака в естественном языке, имеет глубинную перспективу, направленную во внутренний мир человека, личности, творца.

В этом месте рассуждений Г. Шпета возникает новый важный термин — «а в т о р». «Персона автора слова», утверждает он, имеет для художественной коммуникации («экспрессивности» в терминологии Шпета) первостепенное значение. Отношение автора к слову, к знаку, творимому им (т. е. то, что в современной теории языка именуется «дейксисом») <sup>11</sup> [Степанов 1998: 373—380] становится определяющим для лингвиста и семиолога. В связи с этим

<sup>11</sup> С той лишь разницей, что дектика, в трактовке Ю. С. Степанова, отражает «отношение языка к говорящему, знаков к человеку, пользующемуся языком», а «личное действие», в понимании Г. Г. Шпета, имеет в виду отношение говорящего к языку, человека к знакам. Отсюда и постулируемая Шпетом направленность герменевтического исследования: «От внешней экспрессии требуется переход в глубь, в постоянный ее источник, к руководящему его началу ⟨...⟩ к систематическому ознакомлению с автором и его личностью» [Шпет 1926: 469]. О связи такого подхода со спецификой авангардного автора см. ниже.

категория «повода», «поведения автора», «отношения к сообщаемому» (на языке современной лингвистической прагматики — «речевой акт») становится самостоятельным предметом рассмотрения: «Интерпретация слова с этой точки зрения есть истолкование поведения автора в смысле его правдивости или лживости, его доброжелательного отношения к сообщаемому, его веры в него или сомнения в нем, его благоговейного или цинического к нему отношения, его убежденности в нем, его страха перед ним, его восторга и проч., и проч.» [Шпет 1926, 469].

Что же выступает в конкретном художественном акте, в конкретном произведении словесного творчества в роли знака-проводника, посредующей субстанции между миром произведения и объемлющим само произведение миром автора? Согласно Шпету, таким знаком, выражающим отношение между творением и творцом, является *внутренняя форма*.

Еще В. фон Гумбольдт инициировал внедрение понятия «внутренняя форма» в лингвистические исследования. Им был поставлен вопрос о «внутренней форме языка»; причем важно подчеркнуть, что эта идея изначально включала в себя креативно-динамическую составляющую. А. Потебня предложил вместо внутренней формы языка изучать более «осязаемую» в научном плане внутреннюю форму слова. Под последней русский филолог подразумевал «ближайшее этимологическое значение слова», или «тот способ, каким выражается содержание» [Потебня 1976: 175]. У В. фон Гумбольдта и А. Потебни внутренняя форма еще не мыслилась как порожденная индивидуальным актом творчества. Такое понимание впервые принял в контексте художественной семиотики уже в XX в. Г. Г. Шпет. «Поэтика, — утверждает Шпет, — должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка) ⟨...⟩» [Шпет 1922: 410]. Разработке этого учения он посвящает отдельное исследование «Внутренняя форма слова» (1927). В нем он следует концепции Гумбольдта, применяя ее к сфере уже индивидуально-языкового творчества <sup>12</sup>.

Как указывает Г. Шпет, термин «внутренняя форма» первоначально возник у Гумбольдта в контексте эстетическом. Сопоставляя

<sup>12</sup> См., с одной стороны, обобщающий, а с другой — развивающе-порождающий философский труд В. В. Библихина, представляющий конспекты его лекций: [Библихин 2008]. О возможностях соотношения внутренней формы в поэтике, с одной стороны, и в поэзии, с другой, см. [Аристов 2004].

язык с искусством и определяя поэзию как «искусство языка», немецкий филолог отмечает, что она создается «для внешних и внутренних форм, для мира и человека». Однако точное определение «внутренней форме» Гумбольдт не дает, что, в свою очередь, вдохновляет Шпета более предметно описать значение внутренней формы применительно к семиотической проблематике.

Во всяком словесном творчестве — научно-понятийном или художественно-образном, пишет Г. Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма — как правило образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть ничто иное, как прием, метод и принцип отбора, — закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла» [Шпет 1927: 98]. Можно говорить о внутренней форме понятия, или «внутренней логической форме», и о внутренней форме образа, или «внутренней поэтической форме». Совокупность таких «правил», законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет «словесно-логическими алгоритмами». «Такого рода алгоритмы суть также формы образования понятий, и, следовательно, диалектики самого смысла, динамические законы его развития, творческие внутренние формы, руководящие понимающим усмотрением смысла в планомерном отборе элементов, но допускающие свободу в установлении той или иной планомерности (...)» [Там же: 119]. Внутренние формы как алгоритмы, т. е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию “смысла” в его конкретном диалектическом процессе» [Там же: 141].

Как же функционируют внутренние формы в художественном процессе? Во-первых, утверждает Шпет, поэтический (художественный) язык, в отличие от языка прагматического (научного или обыденного), на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития» [Там же: 143]. Во-вторых, — и это вытекает из первого тезиса — искусство не покрывается одними «логическими внутренними формами», свойственными опять же языку обыденному, а имеет свои особые — художественные или поэтические — внутренние формы. Художественный язык — это всегда «планомерно конструируемый организм», отличающийся единством и цельностью. Законы такой органичности суть «правила, лежащие в самом организуемом материале, его собственные формы, сочетаемые и упорядочиваемые

соответственно руководящей идее творчества». Идея эта «лежит не вне данного матерьяла и его форм, а в них самих, и потому автономно осуществляется в их единстве, как в художественной форме форм» [Там же: 147]. Последняя создает уже конкретные приемы и пути образования художественных образов и смыслов. Таким образом, внутренние формы играют роль законов образования художественной речи, ее правил-алгоритмов. Внутренние формы, далее, имеют прямое отношение к субъекту творчества. Творческий субъект осуществляет в своей языковой деятельности оригинальную идею художественности. Внутренняя форма отождествляется Шпетом с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества (...)» [Там же: 142].

Каковы же способы вскрытия этой творческой субъективности? Как связан внутренний человек-художник (**persona creans, как называет его Г. Шпет**) и внутренние формы его творчества?

В художественном творчестве, по Г. Шпету, языковое выражение есть прежде всего субъективное выражение. В языке искусства «перед нами — не автоматические “реакции”, “импульсы”, “рефлексы” и пр., а полные значения и жизни “жесты”, “мимика”, “интонация” и пр. — то, что объемлется термином “экспрессия”. Именно здесь-то и сосредотачивается искомое нами субъективное, здесь — подлинная сфера субъективности (...) Субъективность в слове, начиная с интонации данной фразы, через общую манеру излагать свои “сообщения”, вплоть до самых устойчивых форм словесного приема, школы, стиля, всегда запечатлевается в виде экспрессивности самого же слова». Тем самым Г. Шпет предвосхитил разработку проблемы субъективности в языке в трудах Э. Сепира, Э. Бенвениста, Ю. С. Степанова, Н. Д. Арутюновой.

По заключению С. Зенкина, «переосмысление идеи внутренней формы слова / языка в русской теории первой трети XX в. было связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм творческого присутствия человека в языке. (...) Когда в 1910—1920-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный предшествующими законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом)» [Зенкин 2004: 161—162; см. так же Аристов 2004]. Именно понятие



внутренней формы в изложении Шпета дает возможность анализировать глубинное измерение знака. Не случайно концепция внутренней формы выводится Шпетом на материале анализа эстетических форм, ведь поэтический язык, в отличие от языка прагматического (научного или обыденного), на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития». Глубинно-семиотический подход, основателем которого выступает Шпет, ставит во главу семиотического процесса самого человека. В соссюринской и пирсианской семиотике мир знаков априори признается внешним по отношению к личности. Шпетовская семиотика человекомерна, или «целесообразна», в его собственных терминах, объектом ее изучения является совокупность внутренне обусловленных знаков, которые производит и воспринимает человек в коммуникативном и творческом процессе.

В русле идей Г. Шпета работали такие выдающиеся филологические исследователи, как В. В. Виноградов, В. Н. Волошинов и Н. И. Жинкин.

Ранние работы В. В. Виноградова о языке Ахматовой, Зощенко, Аввакума являют собой пример целостного анализа языкового мира художника [Чудаков 2003]. Исследуя языковые способы «художественного мирооформления», ученый следует шпетовскому принципу преимущественной субъектности художественного высказывания. Показательно, что для иллюстрации этой особенности — «самодельности субъекта литературы, который находится в меняющихся структурных связях с субъектом бытовой речи» — Виноградов обращается к авангардному опыту в современной ему литературе. Так, в «словесно-художественной системе» символизма, заключает он, «ясно выступают принципы своеобразной условно-литературной деформации общего социально-бытового контекста речи» [Виноградов 1980: 200]. Совсем иной тип отношений к прагматическому языку письменности и быта воплощен, по его мнению, в словесной структуре футуризма: «В основу построения литературного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных традиций». Пусть в этих формулировках слышны оценочно-отрицательные обертоны, вызванные, по-видимому, недостаточной адекватностью к тому моменту оценкой авангардного творчества. Важно здесь

то, что на примере новой, «живой» литературы отрабатываются новые научные подходы к поэтике языкового творчества. Показывается, с одной стороны, различие форм и функций, определяющих разные литературные системы. С другой стороны, постулируется их отличие от «форм социально-языковой системы», т. е. форм непозитического языка («ведь литературные произведения — принципиально новые языковые единства, не предусмотренные методологией социальной лингвистики»). Язык литературы и, следовательно, литературных произведений, «*пребывая в одной плоскости с социально-языковыми системами* и определяясь формами соотношений с ними, как особая система должен в то же время внутри себя обладать собственными «дифференциальными» формами, которые могут по своему строению и по своему отношению к системе литературы не иметь никаких семантических соответствий с формами общего языка».

Неразработанность инструментария нарождающейся лингвистической поэтики заставляет В. Виноградова оговариваться: «В сущности, приходится признаться, что характер этих “литературно-языковых” форм пока не достаточно ясен». Допускается, что предметами рассмотрения здесь могут быть и «общие композиционные категории», и «образы субъектов» и определенные «лексические приметы». Все эти характеристики, полагает Виноградов, могут лечь в основу изучения «языка художественной литературы» (как считает Виноградов, именно он должен стать главным объектом лингвопоэтических исследований). При этом, добавляет он, многие отдельные и своеобразные «языки художественной литературы», такие как «язык символизма», «язык футуризма», «язык конкретного автора» и т. д., должны определяться «только негативными признаками, *нулевыми формами*, формами соотношений, *своим, так сказать, местом в общей системе*». Определением лингвистических маркеров «своего» места в «общей» системе призван заниматься, согласно Виноградову, «имманентный анализ» языковых художественных произведений.

Лингвистическая поэтика мыслится Виноградовым как семиотическая дисциплина. Не случайно поэтому при обсуждении вопросов словесного творчества он обращается к методологии Ф. де Соссюра, а именно к дихотомии *langue / parole*. Отмечая, что для *langue* в соссюринской трактовке существенны «общие категории соотношения», тогда как для *parole* — «индивидуальные отличия объектов», он делает значимое для нашей темы допущение: «⟨...⟩ быть может, допустимо по аналогии применить к изучению

литературы “эквивалентные” *langue* и *parole* понятия — понятия *системы* как некоей общей для известного литературного круга *нормы* форм, и индивидуального творчества как ее “*нарушения*”, “преобразования”?)»

В порядке небольшого, но необходимого для нашей темы отступления, прокомментируем приведенное высказывание В. Виноградова. Представление о «нарушении нормы» в языке художественной литературы является существенным прогрессом в лингвистической поэтике по сравнению с концепцией «остранения приема» В. Шкловского. Стоит заметить, правда, что еще в 1920-х гг. ленинградский лингвист Б. А. Ларин ввел понятие «собственной нормы произведения». Будучи образованной контекстами употребления — общелитературного, жизненного, текстового — норма сообщения в художественной речи, согласно Ларину, подвижна. Так, уже первые «такты» стихотворения — его ритм, размер, мелодика, первые словесные образы — задают «норму» [Ларин 1974] (см. об этом: [Степанов 2002: 287—289]). Ясно, что здесь норма трактуется еще вне отнесения к ее нарушению, а лишь в пределах внутреннего пространства произведения. В более общем виде уровень нормы применительно к языковому материалу формулируется Э. Косериу — как «совокупность общепринятых, традиционных реализаций структуры» — [Там же: 10]. Однако здесь речь еще идет об оппозиции норма—отступление от нормы в контексте литературного языка и служит социально-исторической категорией художественных языков. Между тем В. Виноградов говорит о норме уже в области художественно-индивидуального языка. Это совсем новый вопрос, выдвинутый в круг научных проблем в первые десятилетия прошлого века.

Необходимо отметить, что к подобному вопросу в чем-то сходными, а чем-то различными путями подошел современный В. Виноградову пражский структурализм и последующий структурализм французский. В основе поэтического языка, с точки зрения этой научной школы, лежит так называемый *écart stylistique*, **стилистическое отклонение**, сложным образом реализующееся в индивидуально-поэтической системе автора.

Согласно концепции Р. Барта, развившего теорию «письма», («*écriture*») автор художественного произведения реализует себя в поэтической речи посредством трех инстанций — **языка**, **стиля** и **письма**. Если язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех авторов данной эпохи, являясь

одновременно ограничением и открытием диапазона возможностей, **то с т и л ь** — это специфическая манера данного автора, его личная мифология: «Горизонт языка и вертикальное измерение стиля очерчивают для писателя границы природной сферы, ибо он не выбирает ни свой язык, ни свой стиль. Язык действует как некое отрицательное определение, он представляет собой исходный рубеж возможного, стиль же воплощает Необходимость, которая связывает натуру писателя с его словом» [Барт 1953: 332]. Однако решающую роль в художественном процессе играет так называемое **п и с ь м о** (*écriture*). Это «формальное образование», находящееся между языком и стилем, представляет собой, по Барту, «этос», или «мораль формы». Именно посредством «письма» автор обретает отчетливую индивидуальность, «возможность избирать известный тон». И именно в этом измерении возникает проблема **н о р м ы** и ее преодоления: «В области же формы писатель может действительно стать самим собой лишь за пределами установлений, диктующих ему грамматические нормы и константы его стиля, — там, где писанное слово автора, по началу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы, превращается наконец во всеобъемлющий знак, в способ выбора определенного типа человеческого поведения (...)»<sup>13</sup> [Там же: 333]. Из этого высказывания явствует, что вопрос о норме в поэтическом языке ставится Р. Бартом в **д и с к у р с и в н о м** ключе, обнаруживая сразу несколько ракурсов обозрения: со стороны нормативной лингвистики, со стороны индивидуальной стилистики и, наконец, со стороны речевых жанров, т. е. прагматики.

Данная идея Р. Барта развивается далее Ж. Женеттом, определяющим поэтический язык по отношению к литературному языку как «отклонение от нормы», а поэтику — как «*стилистику жанра*, которая изучает и оценивает отклонения от нормы, характерные не для индивида, но для целого языкового жанра, то есть именно то, что Барт предложил назвать *письмом*» [Женетт 1998: 142]. Тут же он уточняет, что в виду имеется не столько отступление от правила, сколько *нарушение* его: «⟨...⟩ поэзия не отступает от прозаического кода как некая вольная вариация тематической константы, она взламывает и попирает этот код, будучи его полной противоположностью (...)» В этом

<sup>13</sup> Нельзя не заметить перекличку этих соображений Р. Барта с идеей Г. Шпета о «поведении сообщающего» и «отношении сообщающего к сообщаемому», а также с идеей Н. Жинкина об «интонационных формах», выражающих «живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям» (см. ниже).

смысле поэтическое отклонение ⟨...⟩ — это абсолютное отклонение [Там же].

Думается, что столь агрессивно-поэтичный лексикон определенных как у Барта, так и у Женетта вызван тем, что французская структурная поэтика изначально ориентировалась в своих формулировках на радикальные формы литературы, которые стремились обосновать свой поэтический язык как упраздняющий понятия традиции и нормы, как «нулевую степень письма», по дефиниции того же Р. Барта. Тем не менее, несмотря на данный факт, концепция нормы и ее нарушения в выкладках французских структуралистов содержит зерна истины. В самом деле, если допустить, что творец художественного произведения в большей степени, чем обычный носитель языка, присваивает себе язык в момент речи (ср. с тезисами М. Бахтина: «язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах»; «поэзия выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого»), то следует признать, что художественный язык не исчерпывается характеристикой его как простого «отклонения». По меньшей мере это — «сложное отклонение», а по большому счету — особое языковое образование, соотносящееся с нормой посредством множества признаков.

Рассматривая поэтику (т. е. язык художественных произведений) как знаковую систему, Ю. С. Степанов приходит к выводу: «Словесное художественное произведение может образовать само по себе индивидуальную знаковую систему. Поэтому проанализировать словесное художественное произведение семиотически (если оно этому поддается) — значит установить повторяющиеся в нем предельные, далее неразложимые без потери смысла словесные образы или фигуры (аналог морфов и изолятов), а затем начинать обобщать их как по линии синтагматики, “в длину”, так и одновременно с этим по линии парадигматики, “в глубину”. Движение по линии синтагматики основано на принципе эквивалентности ⟨...⟩ и заключается в том, чтобы: а) определить отношение произведения к ближайшей к нему литературной среде и к общенациональной норме речи, б) установить его собственную, или внутреннюю, норму, в) установить отклонения в ходе повествования от его собственной, или внутренней, нормы» [Степанов 1998: 72] (разрядка наша. — В. Ф.). Итак, художественное произведение вступает в сложные семиотические отношения с нормами, как внешними, так и внутренними. При этом оно образует индивидуальную знаковую систему, что, в свою очередь, ставит вопрос

об индивидуальном языке, или индивидуальной речи.

Вопросом о том, существует ли личный язык («private language»), задавался еще Л. Витгенштейн, сомневаясь, впрочем, в положительном ответе на него. Он писал: «⟨...⟩ можно также представить людей с монологической речью. Они сопровождали бы свои действия разговорами с самими собой. ⟨...⟩ Но мыслим ли такой язык, на котором человек мог бы для собственного употребления записывать или высказывать свои внутренние переживания — свои чувства, настроения и т. д.? ⟨...⟩ Слова такого языка должны относиться к тому, о чем может знать только говорящий, — к его непосредственным, личным впечатлениям. Так что другой человек не мог бы понять этого языка» [Витгенштейн 1994: 170—171]. Как будто бы солидаризуясь с Витгенштейном, исследователь его творчества В. П. Руднев делает заключение: «Доказательство невозможности индивидуального языка — признак ориентации философии на лингвистику и семиотику» [Руднев 2001: 155]. На первый взгляд, это утверждение неоспоримо (см. выше о «языковом повороте» в науке XX в.). Однако на поверку оно оказывается не столь уж и убедительным. Ведь у Витгенштейна, представителя «философии обывденного языка», речь идет о прагматическом, обывденном употреблении языка. Действительно, в обывденной речи главным критерием понимания служит общность знаний, а критерием коммуникации — ясность мысли. Но другое дело — поэтическая речь и художественная коммуникация. Здесь прагматика не является ведущим измерением семиозиса, а необычность знаний и размытость мыслительного процесса, вместе с его многослойностью, являются конструктивными признаками.

Психологами и психолингвистами отмечается, что одним из этапов в процессе порождения речевого высказывания является так называемая внутренняя речь, причем этот факт постулируется даже в отношении обывденной коммуникации. Такова, например, концепция Л. С. Выготского, трактующего внутреннюю речь как «язык для самого говорящего». Внутренняя речь, согласно этой концепции, является одним из этапов внутреннего кодирования в процессе речемыслительной деятельности. Ее характерные признаки — имплицитность, незаконченность, эмбриональность, идиоматичность. В этом смысле прав В. П. Руднев, отмечающий, что «внутренняя речь введена в научную терминологию по аналогии с литературой XX в., заинтересовавшейся процессом порождения речи и передачей

внутренних переживаний человека» [Руднев 2001: 154]. Возможно, впрочем, что причиной обращения как художников, так и ученых к внутренним уровням языка было возникновение некоего общего и для тех и для других проблемного поля, требовавшего новой концептуализации.

В этом же ряду следует рассматривать и соображения В.Н. Волошинова о внутренней речи как знаковом материале психического мира. Согласно данной теории, **слово** является по преимуществу «внутренним знаком». Прежде чем стать внешним «высказыванием», слово рождается в сознании говорящего, являясь знаковым материалом внутреннего мира. «Слово может служить знаком, так сказать, внутреннего употребления; оно может осуществляться как знак, не будучи до конца выраженным во-вне» [Волошинов 1929: 358] (см. также [Бахтин 1996; Алпатов 2004]). К сожалению, самим В.Н. Волошиновым эта проблематика не была подробно разработана. Думается, однако, что этому помешал определенный социологизм его концепции языка. Будучи примененными к области поэтической лингвистики, данные соображения, как нам кажется, имели бы далеко идущие перспективы.

Еще одну попытку концептуализации «внутренней семиотики» предпринял ученик Г. Шпета Н.И. Жинкин, выдвинув идею о кодовых переходах во внутренней речи. Н.И. Жинкин предложил гипотезу о «языке во внутренней речи». Употребляя парадоксальное, на первый взгляд самопротиворечивое, выражение «язык речи», он поясняет: существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит ментальному миру. Учитывая это, имеет смысл, утверждает Жинкин, говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. В таком языке отсутствуют материальные признаки слов естественного языка, поэтому он характеризуется «непроизносимым кодом». «Здесь нет последовательности знаков, а есть изображения, которые могут образовывать или цепь, или какую-то группировку» [Жинкин 1998: 158]. Если формы естественного языка определены строгими правилами, то во внутренней речи правило составляется *ad hoc*, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (Жинкин ведет речь о процессе мышления).

Собственно, Н. Жинкин описывает двунаправленный процесс человеческого мышления. Первый вектор этого процесса направлен от мыслящего субъекта к себе самому (случай автокоммуникации), второй — от мыслящего субъекта вовне, к другому субъекту (коммуникация как таковая). Никакая коммуникация, по Жинкину, не осуществляется без автокоммуникации. Последняя — первична, именно она ведется на «языке внутренней речи», или просто «внутреннем языке».

В качестве особой разновидности «внутреннего языка» Жинкин выделяет язык художественного мышления. Такой язык характерен тем, что обладает в каждом случае индивидуальностью интонации (ритма). Он всегда интонационно, ритмически обработан и имеет свою особую «интонационную форму». Последняя возникает в творческом акте как непровольное (ритм всегда произволен) выражение внутренних отношений личности: «⟨...⟩ интонационная форма является формой чувства, если понимать чувство как живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям» [Жинкин 1985: 78]. В поэтическом языке выражение, образительность, форма как таковая выполняют главенствующую функцию. «Построение выражения с расчетом на форму самого выражения создает “двойную речь” — это речь в речи ⟨...⟩». Так, согласно Н. Жинкину, создается образная речь — на пересечении внутренних и внешних факторов.

Аналогичное понимание специфики художественной речи присутствует и у самих поэтов. Так, Поль Валери (между прочим, далеко не чуждый и теоретической мысли) рассматривает творческий процесс как сознательное волевое усилие поэта, который строит «язык в языке», призванный воссоздать в своей формальной системности целостное переживание мира. «Малларме был прав. ⟨...⟩ Говоря об идеях, Дега подразумевал внутреннюю речь или образы, которые так или иначе могут быть выражены словами. Однако эти слова, эти скрытые фразы, которые он называл своими идеями ⟨...⟩ поэзии не создают. Есть, следовательно, еще нечто — какое-то изменение, какая-то трансформация, быстрая или медленная, стихийная или сознательная, мучительная или легкая, чье назначение — стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи, между этой подвижностью, множественностью внутренних проблем и решений и, вслед за тем, речью, совершенно отличной от языка обыденного, какую являются стихи, — речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, какую должна*

возбудить сама, которая говорит лишь о предметах отсутствующих или тайно и глубоко прочувствованных; речью странной, которая, как нам кажется, исходит *отнюдь не от того*, кто ее формулирует, и адресуется *отнюдь не к тому*, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть язык в языке» [Валери 1993: 323].

Индивидуальная речь позже также становится объектом исследования в семиотике и теории коммуникации, где она рассматривается под углом зрения коммуникативного треугольника (сообщение—отправитель—получатель). При этом предполагается, что внутренняя речь являет собой случай автокоммуникации, или внутренней коммуникации (Ю. М. Лотман). Искусство, полагает Ю. М. Лотман, представляя собой «вторичную моделирующую систему», как раз и описывается по модели внутренней коммуникации [Лотман 1970: 667—668].

Необходимо отметить, что ведущей линией в семиотических исследованиях на многие годы стало изучение индивидуальной речи с точки зрения получателя, или интерпретатора (К. Бюлер, Ю. М. Лотман, В. З. Демьянков и др.). Даже в новейших работах по теории художественного текста (см., например, [Лукин 1999]) этот вектор остается руководящим. Думается, однако, что гораздо большей актуальностью и перспективностью обладает противоположный вектор исследования: от АВТОРА к СООБЩЕНИЮ, от ЧЕЛОВЕКА к ЯЗЫКУ. При таком подходе анализ индивидуальной речи проводится с опорой на то, как языковые процессы синтезируются в сознании говорящего, автора.

Видимо, подобную методику имел в виду Г. О. Винокур, когда говорил об «эстетике языка», которой характеризуется творческий метод автора, выражающий отношение автора к слову [Винокур 1945: 126]. Примерно в это же время такой подход пытался развивать и М. М. Бахтин, полемизируя с формалистическими и нормативистскими теориями художественных стилей. В его неопубликованных на тот момент (1940—50-е гг.) работах возникают такие термины, как «отношение говорящего к языку», «образ языка», «модусы жизни языка», «язык самоосознающийся» и т. п. (см., например, [Бахтин 1924]). Важен в свете нашей темы его тезис о том, что «художественное познание направлено именно на образ говорящего в его индивидуальной конкретности» [Там же: 290]. Правда, вся эта проблематика настойчиво выводилась Бахтиным за пределы лингвистики, в область «металингвистики». Так или иначе для современной теории языка подобные разыскания не потеряли, как нам думается,

ни своей концептуальной продуктивности, ни — тем более — своей острой актуальности.

К такому же подходу тяготел, по крайней мере в 1920—40-х гг., и В. В. Виноградов, ставший уже позднее неясным оппонентом М. М. Бахтина. Все творения художественного слова, считал Виноградов, суть проявления одного поэтического сознания — сознания автора-творца. Понятие «языкового сознания», или «поэтического языкового сознания», очень частотно в терминологии Виноградова. Как правило, оно связывается с понятием «индивидуального стиля». Например: «(...) стилистика допускает и иное отношение к индивидуальному стилю, когда он рассматривается как языковой микрокосм, и на основе его изучения намечаются пути для решения некоторых общих лингвистических проблем. В этом плане проникновение в индивидуальное языковое сознание и раскрытие в нем непрерывности изменений не феноменальных, но субстанциальных, определение *путей его развития* становится необходимым условием лингвистического анализа» [Виноградов 1922: 347]. В. В. Виноградовым неоднократно подчеркивается действенный индивидуальный момент организации художественного языка по отношению к эстетической цели, устанавливаемой волей творца. Критикуя недостаточность сосюррианского семиологического метода, он заявляет: «(...) акт становления литературного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка» [Виноградов 1980: 90]. Вместо константных, установленных форм, которые составляют общезыковую систему, в художественном процессе мы наблюдаем формы подвижные, становящиеся. О них можно сказать словами Г. Шпета: «Здесь должна быть своя онтология, онтология динамического предмета, где течет не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета, — живой смысл, — течет и осуществляется в живых, творимых и осуществляемых формах» (цит. по: [Зинченко 2000: 96]). Мир художественных форм находится, таким образом, в постоянной осцилляции между внутренними и внешними формами.

Не применяя выражения «внутренний язык», В. Виноградов склонен поместить художественный язык, индивидуально-языковое творчество скорее в сферу parole, нежели в langue. Но понятие parole Соссюром не было раскрыто. Он только сделал язык социального общения и говорение личности темами двух разных, резко разграниченных дисциплин. Языковое же творчество, убежден Виноградов, — результат выхода личности из всех узких концентрических кругов

тех социальных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая. Иными словами: «⟨...⟩ если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним ⟨...⟩ и к более конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только *элементы* речи, но и *композиционные приемы их сочетаний*, связанные с особенностями словесного мышления, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, ⟨...⟩ множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы ⟨...⟩. А личность, включенная в разные из этих “субъектных” сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. ⟨...⟩ Индивидуальное словесное творчество в своей структуре включает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологических контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*» [Виноградов 1980: 91]. На основе этих заключений В. В. Виноградов приходит к «имманентному анализу» художественного языка. В соответствии с ним, описание структурных форм произведения должно вестись имманентно избранному поэтическому «сознанию», его индивидуальной языковой культуре и внутренней динамике его идиостиля — такую задачу ставит исследователь перед лингвистической поэтикой (ср. о современных исследованиях по «модели авторского сознания»: [Бутакова 2001]).

Одной из ключевых, но малоизвестных фигур в формулировке основ лингвистической поэтики и лингвистической эстетики был Б. М. Энгельгардт, до сих пор остававшийся незаслуженно малоизвестной фигурой в русской филологии<sup>14</sup>. Совсем недавно, в 2005 г., по архивной версии был опубликован доклад Энгельгардта 1920-х гг. «Эстетика слова». С 1921 по 1928 г. им готовилась к печати книга

<sup>14</sup> Единственной работой, специально посвященной теории словесности Б. М. Энгельгардта, является статья: Муратов А. Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б. М. Энгельгардт). СПб., 1996.

«Введение в эстетику слова», которой выйти было не суждено, и сохранился только этот доклад. Кроме того, в 1924 г. Энгельгардт прочел в ГИИИ (Государственном Институте Истории Искусств) доклады «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода» и «Основоположения эстетики слова»<sup>15</sup>.

Для Б. М. Энгельгардта эстетика слова являлась частью общей теории словесности, разработанной на феноменологической основе. Основной ход мысли Энгельгардта такой: «С эстетической точки зрения художественное произведение должно рассматриваться прежде всего как особым образом оформленный вещно-определенный (*dinglich*) ряд: поэтическое произведение как словесный ряд, музыкальное как звуко-ряд, картина или статуя — как система зримого и пр. и пр.»<sup>16</sup>. Разумеется, в этих формулировках отчетливо выражен феноменологический подход. Понятие «вещности», отличное от понятия «вещи» в русском формализме, имеет явные гуссерлианские корни. Феноменологический взгляд приводит к тому, что старые подходы в изучении образности, идейности и т. п. оказываются, с точки зрения Энгельгардта, неприемлемыми для эстетического анализа, ибо они уводят исследователя за пределы самого произведения в сферы мнимых объектов. Отсюда вывод о том, что «Художественное творчество должно мыслиться только как процесс эстетического оформления словесного ряда, то есть установки этого ряда на эстетическую значимость»<sup>17</sup>. «Таким образом, эстетика слова имеет дело, с одной стороны, с эстетически оформленным словесным рядом, а с другой стороны, с этим же рядом в эстетически безразличной форме, как объектом творчества. А в связи с этим ее основной задачей является описание главнейших особенностей эстетически значимых словесных построений сравнительно с прозаическими и выяснение роли этих особенностей в эстетическом обосновании целого». Здесь Энгельгардт вплотную приближается к одному из главнейших параметров художественного произведения — его целостности. Эстетически значимое произведение всегда представляет собой целое, и именно в силу своей целостности оно производит эстетический эффект, и именно в силу целостности должно рассматриваться в эстетическом анализе. «В силу этого, поскольку поэтическое произведение всегда представляет собою сложное словесное образование,

<sup>15</sup> См. ЛО ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. № 21. Л. 70.

<sup>16</sup> Энгельгардт Б. М. (Эстетика слова) // Энгельгардт Б. М. Феноменология и теория словесности. М., 2005. С. 46.

<sup>17</sup> Там же.

понятие словесного ряда в его вещной определенности, с которым оперирует эстетика слова, неизбежно должно охватывать не только всю совокупность отдельных элементов этого ряда по их качественному содержанию, но и момент специфической организованности этих качественных содержаний, то есть их структурное единство»<sup>18</sup>. Составные элементы словесного произведения искусства оформляются как целостная и неразложимая структура.

Художественное произведение, подчеркивает далее Энгельгардт, целостно не только по формальному признаку, но и в единстве своего содержания. Отсюда еще один важный вывод для эстетики слова: «Поскольку, с одной стороны, в поэтическом произведении дано эстетическое оформление имманентно-организованного словесного ряда, то есть потенциального словесного образования, постольку, с другой стороны, организующим принципом таких образований являются те системы единого целостных смыслов, которые ими объемлются, постольку и эти последние, наряду с звуковой формой слова и совокупностью номинативных значений, находят свое эстетическое оформление в поэтическом произведении»<sup>19</sup>. Таким образом, семантический треугольник Фреге (знак-значение-смысл) преобразуется в художественном произведении в единую триаду: эстетическая форма — номинативные значения — единого целостные смыслы. Все три составляющие этой триады связаны эстетическим единством художественного произведения. Поэтому Энгельгардт позволяет себе говорить о таком произведении как о замкнутой на себя, внутренне единой структуре только в плане эстетической оформленности смысловых единств словесного ряда. В этом им видится «решительная неудача» сугубо формального подхода к литературному произведению, при котором оно рассматривается вне соотнесения его как единства к единого целостному смыслу.

Далее Б. М. Энгельгардт вдает в некоторые подробности основных вопросов эстетики слова, а также выясняет связи эстетики слова с общей и частной лингвистикой. Современная лингвистика, с его точки зрения, почти вовсе не обсуждает вопрос о *произведении* как структурном единстве, ограничиваясь в большинстве случаев изучением *отдельного слова*<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Там же. С. 47.

<sup>19</sup> Там же. С. 48.

<sup>20</sup> Б. М. Энгельгардт может рассматриваться, наряду с М. М. Бахтиным, одним из ранних предвестников теории текста. Но необходимо оговориться, что лингвистика текста строила свои законы по большей части

Кстати, знаменательно, что в своем обосновании эстетики слова Б. М. Энгельгардт отталкивается от критики русского формализма. Формализм, с точки зрения Энгельгардта, не способен постичь эстетическое произведение как целостную, внутренне единую структуру: «Дело в том, пишет он, что эстетическая значимость как таковая всегда принадлежит тому или иному образованию, именно как таковому, как целостной, внутренне единой структуре, а не его элементам. В этом смысле эстетическая значимость может быть приравнена к единого целостному смыслу произведения (<...>»<sup>21</sup>. Формальная школа, утверждает Энгельгардт, исходя из правильно намеченных предпосылок «эстетики вещи», построила (в соответствии с данными коммуникативной лингвистики) определение поэтического произведения как системы самодовлеющих приемов, «причем его единого целостный смысл рассматривался как эстетически безразличный материал для реализации чистой словесной формы»<sup>22</sup>. Здесь же делается намек на то, какой лингвистикой следует руководствоваться «эстетике слова», чтобы избежать заблуждений формализма. Не удовлетворяясь определениями, полученными от «коммуникативной лингвистики», эстетике слова необходимо их искать в тех направлениях современной лингвистики, где слово рассматривается как «особая форма осознания внутреннего опыта, как сама мысль в известный момент ее внутренне необходимого и исторически обусловленного становления». Не сложно догадаться, каких лингвистов он имеет в виду — это Гумбольдт и вся гумбольдтианская традиция в языкознании конца XIX — начала XX века.

Таким образом, Б. М. Энгельгардт, пользуясь терминологическим аппаратом феноменологии, постулирует ключевые понятия эстетики слова, или лингвистической эстетики: «эстетическая значимость», «эстетический опыт» и «структурное единство» (см. об этом подробнее в [Фещенко 2007]). В совокупности все эти категории составляют художественный язык, язык внутренних эстетических форм конкретного автора и конкретного произведения.

---

на почве формального (структурального) метода. Эстетический элемент художественного текста зачастую в лучшем случае лишь принимался во внимание, но редко исследовался в необходимой мере.

<sup>21</sup> Там же. С. 57.

<sup>22</sup> Там же. С. 56.

Переосмысление идеи внутренней формы слова и внутренней формы языка в русской поэтике первой трети XX в. было, таким образом, связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм творческого присутствия человека в языке. Когда в 1910—1930-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный нормативными законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом). Изучение особенностей внутренней речи и авторского сознания В. В. Виноградовым и другими русскими учеными этого периода было призвано прояснить природу художественного творчества в его своеобразии и, в связи с этим, природу художественного языка в его отличии от языка обыденной коммуникации. К сожалению, эта линия не стала ведущей даже в творчестве самого Виноградова, не говоря уже о широком контексте семиотики и лингвистической поэтики. Однако повторим, в намеченном им, а также А. Белым, Г. Шпетом, Б. Энгельгардтом, Г. Винокуром, Н. Жинкиным, М. Бахтиным, В. Григорьевым и другими, виде она выглядит сегодня весьма актуальной. Помимо этого, именно такая перспектива исследований в области языка способна пролить свет на своеобразие творческого эксперимента, осуществленного в авангардном искусстве XX в.

## Глава 2

### «МЕФИСТО-ВАЛЬС ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЯ». ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК МЕТОД И ПРИНЦИП В ПОЭТИКЕ И ПОЭЗИИ

Эксперименты с образами и понятиями  
в воображении полностью аналогичны  
физическим экспериментам.

Новалис

#### § 1. Понятие «языкового эксперимента»

В английском языке слово *эксперимент* (experiment) по своей внутренней форме тесно связано с понятием «опыта» («experience») — «жизненного опыта», «испытания», «знания», «переживания». Принимая в качестве базового для настоящего исследования понятие «эксперимента», мы подчеркиваем взаимосвязь поэтического и научного эксперимента с жизненным опытом. Эта взаимосвязь проявилась с наибольшей силой в эпоху «поиска и эксперимента», или эпоху исторического Авангарда (первые десятилетия XX в.). Художник стал сознательно производить непосредственные опыты над действительностью (над языком, над бытом, над средой обитания и т. д.). В художественной литературе это проявилось в опытной, целенаправленной обработке языкового материала. Эксперимент как метод в поэзии и поэтике основывался на качественном изменении исходного материала с целью создания новых форм сознательного опыта и новой системы жизненных отношений. Естественно, такая «революция жизни» и «революция языка»<sup>23</sup> были сопряжены

<sup>22</sup> Влияние социальной революции 1917 г. в России на язык и лингвистику становилось предметом многих языковедческих исследований послереволюционных лет, в частности [Jakobson 1921; Ремпель 1921; Карцевский 1923; Селищев 1928; Андреев 1929; Поливанов 1931]. О полемике по поводу развития русского языка в послереволюционное время см. [Грановская 2005]. О политическом контексте лингвистической



с большей или меньшей долей риска для их деятелей. Но ведь исконное значение слова *experiment* в латинском языке как раз указывает на «риск».

Прежде чем перейти к определению нашего основного понятия — понятия «языкового эксперимента» — необходимо сделать несколько замечаний относительно близких с ним по смыслу терминов, принятых в науке о языке.

Так, под «лингвистическим экспериментом», согласно профильному словарю, понимается в строгом смысле «определение грамматичности и/или приемлемости той или иной языковой формы (обычно построенной на основании некоторой гипотезы об устройстве или функционировании языка) на основании суждения информанта (в частном случае — самого исследователя)». В более широком смысле имеется в виду «применение экспериментальных методов других наук (например, физики или психологии) для решения задач, стоящих перед наукой о языке» [Англо-русский словарь 2001: 213].

Что касается расширенного понимания данного термина, сфера его функционирования в основном покрывается исследованиями в экспериментальной фонетике. Экспериментальные методы (называемые иначе «инструментальными») в этой области языкознания призваны наиболее точным образом фиксировать фонетические законы восприятия звуковых явлений. В этой части инструментальные методы смыкаются, например, с экспериментальной акустикой в музыкознании. В пору своего возникновения — во 2-й пол. XIX в. — термин *экспериментальные методы* связывался с применением приборов в процессе научного поиска (таковы лабораторные исследования В. А. Богородицкого 1900-х гг. по физиологии произношения).

По мере распространения экспериментальной методики с фонетики на другие уровни рассмотрения языка лингвистический эксперимент приобретал новое качество, позволяя изучать факты языка в условиях, управляемых и контролируемых исследователем. Теперь эксперимент предполагал не пассивную регистрацию физических явлений, а активное оперирование объектами. При этом в лингвистическом эксперименте исследователь может иметь в качестве информанта самого себя или других носителей языка; в первом случае говорится об «интроспекции», во втором — об объективном эксперименте. Такой метод экспериментальной работы с языковым

революции в раннем Советском Союзе см. [Гаспаров 1999; Gorham 2003; Живов 2005].

материалом закрепился, например, в полевой лингвистике. Широко используются экспериментальные методы в традиционных для языкознания областях, таких как диалектология (С. С. Высотский), при изучении языковых изменений, языковой нормы (Л. В. Щерба), а также в социолингвистике (У. Лабов), семантике (Дж. Лич, Ю. Д. Апресян, О. Н. Селиверстова) и особенно психолингвистике (А. Р. Лурия, А. А. Леонтьев, Р. М. Фрумкина и др.). Для подобных исследований разрабатывается специальная теория лингвистического эксперимента, в задачи которой входит осмысление того, какова специфика познавательных установок лингвиста-экспериментатора (см. [Фрумкина 1981; 1998: 590—591]). Согласно А. М. Шахнаровичу, лингвистический эксперимент служит способом верификации построенной лингвистом модели. При помощи эксперимента лингвист определяет эвристическую ценность модели и, в конечном счете, гносеологическую ценность всей теории [Шахнарович 2004: 9]. Этот принцип находит в настоящее время широкое применение в психолингвистических исследованиях («ассоциативный эксперимент») и в исследованиях по языковым играм [Санников 1999]. На нем же основан и педагогический эксперимент в обучении языку. Педагогическая идея в этом случае выступает как модель познания учеником нового материала.

Часто лингвисты говорят об эксперименте там, где имеет место наблюдение, прежде всего наблюдение над текстами (письменными и устными). Такая трактовка эксперимента была принята, например, в американской школе дескриптивизма, а позднее — в трансформационной грамматике и математическом языкознании. Надо сказать, что даже в естественных науках поныне нечетко разделяются понятия *эксперимента* и *наблюдения*. Как правило, наблюдение мыслится как составная часть эксперимента, ответственная за восприятие информации на приборах и т. п. Существенно, что именно в XX в. стала важной инстанция «наблюдателя» и «экспериментатора» (часто они отождествляются). Возникла так называемая концепция автопоэтического наблюдателя. В этой концепции наблюдатель (человек) — это сложная развивающаяся система, которая имеет способность не только к самопроизводству и воспроизводству, но и самореферентности, работая с собственными описаниями как с независимыми сущностями. Такое новое, синергетически-когнитивное, понимание концепта «наблюдателя» («экспериментатора») знаменует собой переосмысление сути научного эксперимента, равно как и формирует новый образ субъективности в процессе обретения знаний. В современной лингвистике этому новому вызову отвечают исследования таких

авторов, как У. Матурана, В. Налимов, Д. Деннетт и др. Когнитивная наука в этой связи разрабатывает новый подход под названием «экспериментализм», или «опытный реализм» (Дж. Лакофф).

Эксперимент как способ научного и художественного познания является объектом интереса и для философов, в том числе методологов науки [Налимов 1971; Шредингер 1976]. Дефиниция этого понятия в новейшей философской энциклопедии формулируется следующим образом: «Эксперимент (лат. *experimentum* — проба, опыт) — род опыта, имеющего познавательный, целенаправленно исследовательский, методический характер, который проводится в специально заданных, воспроизводимых условиях путем их контролируемого изменения». Как указывает автор статьи, эксперимент понимается в Новое время не просто как «метод познания», не просто архитектурное начало всей познавательной стратегии новоевропейской науки, но конститутивный момент мышления Нового времени, в соответствии с которым оно в целом может быть названо «экспериментирующим мышлением» [Ахутин 2001: 425]. Другими словами, действие экспериментального принципа не ограничивается только областью практики, но распространяется также и на теоретическое мышление. В начале XX в. особую научную ценность приобрел так называемый мысленный эксперимент, т. е. познавательная деятельность, в которой структура реального эксперимента воспроизводится в воображении. Так, мысленный эксперимент в обосновании А. Эйнштейна означал не просто свободу моделирования — было осознано, что всякий опыт есть выражение концептуализации мира, что прибор, а затем и наблюдаемый объект есть продолжение и воплощение языка формул и абстракций [Шифрин 1999]. Для сферы художественного творчества это может означать то, что эксперимент реализуется здесь не только в плане практическом (поэтическом), но и в теоретическом (метапоэтическом).

По аналогии с научной трактовкой эксперимента уже в конце XIX — начале XX в. сформировалось понимание эксперимента в художественном мышлении. Сама идея соединить в художественном творчестве элементы научно-экспериментального и художественно-поэтического стилей восходит к литературной теории натурализма. Эмиль Золя, признанный глава натуралистической школы во Франции, был увлечен идеей литературы документа, создания «научного романа». В своей известной работе «Экспериментальный

роман» (1879), опираясь на книгу физиолога К. Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины», он попытался ввести в литературу данные естественно-научных открытий.

Следуя этим веяниям, уже русский филолог Д.Н. Овсяннико-Куликовский заразился идеей применения к литературоведческим знаниям точных, как ему казалось, почти математических мерок. Вначале он опробовал эти мерки в статьях о Гоголе и Чехове, потом обобщил в отдельной работе «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» (1903). Разделив — в духе Э. Золя — искусство на «наблюдательное» и «экспериментальное» Овсяннико-Куликовский приписывает последнему «нарочитый подбор черт» и «особое освещение образам», в то время как в первом, по его словам, дается «по возможности правдивое воспроизведение действительности», картина освещается «так, как освещена сама действительность». Если художник-экспериментатор «делает своего рода опыты над действительностью», то художник-наблюдатель изучает ее и, давая выход своим наблюдениям и изучениям, старается «соблюдать пропорции». Примеряя свою теорию к конкретным литературным образцам, Овсяннико-Куликовский пишет: «Истинный художник-экспериментатор (например, у нас Гоголь, Достоевский, Глеб Успенский, Чехов) производит свои *опыты* не иначе как на основе близкого и внимательного изучения жизни, которое, конечно, немисливо без широких и *разносторонних* наблюдений. Иначе говоря, художник-экспериментатор является в то же время и наблюдателем. Но в отличие от художников наблюдателей в тесном смысле он в своем творчестве не дает полного выражения своим наблюдениям, а только пользуется ими как средством или пособием для того, чтобы правильно поставить и повести свои опыты. При всем том, однако, в их созданиях мы всегда находим массу черт, указывающих на то, что экспериментатор был в то же время и тонким, вдумчивым наблюдателем жизни в ее многообразных проявлениях» [Овсяннико-Куликовский 1914: 99—100]. Любопытно, что русский литературовед причисляет к кругу писателей-экспериментаторов не только таких «темных» писателей, как Гоголь и Достоевский (подобно тому, как позднее уже в философском ключе поступит Н. А. Бердяев), но и достаточно «ясных» и «прозрачных» по стилю Чехова и Г. Успенского<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ср. в этой связи с попыткой современного русского философа В. Подороги построить «аналитическую антропологию литературы» на примере «другой» русской литературы. Определяя традицию Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Платонова, А. Белого, Д. Хармса, А. Введенского

Принимая во внимание эти рассуждения об эксперименте в литературе, необходимо иметь в виду, что речь здесь еще не идет о полноценном экспериментальном искусстве (скорее — лишь о подступах к нему). Под последним принято понимать более позднее искусство авангарда, а также связанные с этим искусством процессы в языковом плане художественного творчества. Данная же концепция Овсяннико-Куликовского зарождается еще в литературно-критическом контексте, не имея под собой собственно лингвистических оснований. В интерпретации Овсяннико-Куликовского слово *эксперимент* еще не добирает того содержания, которое имеем в виду мы, говоря об «экспериментальном творчестве» и «языковом эксперименте». Между тем существенно в этой концепции уже то, что сама проблема эксперимента оказывается поставленной в связи с литературно-художественным материалом<sup>25</sup>. Отдельную значимость в свете нашей темы представляет также сопоставление Д. Н. Овсяннико-Куликовским законов

как «другую» или «экспериментальную», отделяя ее от «придворно-дворянской» или «классицистской» литературы «образца», он указывает тем самым на конфликт между двумя «видениями мира». См.: Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь., Ф. Достоевский. М., 2006, особ. с. 9—13. Второй том, посвященный собственно литературе авангардной, в настоящее время готовится к печати.

<sup>25</sup> Ср. также с замечанием Н. Бердяева о том, что все творчество Достоевского представляет собой «антропологические опыты и эксперименты», «гениальные эксперименты над человеческой природой» («Откровение о человеке в творчестве Достоевского»). В этой работе 1918 г. Бердяев развивает тему *антропологического эксперимента*: «Достоевский был прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн. Все его творчество — антропологические опыты и эксперименты. Достоевский не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы» (Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Харьков; М., 2002. С. 338). В другой работе, написанной в 1923 г., — «Миросозерцание Достоевского» — русский философ высказывается еще более определенно, относя Достоевского к разряду художников-исследователей, которые в своем искусстве совершают антропологические открытия. Достоевский, по Бердяеву, открывает новый метод — метод «духовного эксперимента»: «Художественная наука или научное искусство Достоевского, — пишет он, — исследует человеческую природу в ее бездонности и безграничности, вскрывает последние, подпочвенные ее слои» (Там же. С. 406).

художественной, обыденной, научной и философской мысли. Что еще более важно для нас, в роли единого источника «прозы мысли» и «поэзии мысли» он полагает язык и его элементы. «Интимные узы», связующие художественное познание с обыденным и научным, даны, по его мысли, именно в языке, в словесном творчестве. Ученый неоднократно подчеркивает значение научного языкознания для психологии мысли и психологии творчества. Характерен подзаголовок указанной нами его статьи — «К теории и к психологии художественного творчества. Наконец, совсем не посторонним для современной лингвистики и теории интерпретации, в том числе и для нашей собственной концепции, кажется нам следующий тезис Овсяннико-Куликовского: «⟨...⟩ понять художника в его данном произведении значит повторить вслед за ним его наблюдения или его эксперименты» [Овсяннико-Куликовский 1914: 142]. В таком плане мысли литературная и языковая критика тоже приобретает характер экспериментальности.

Намеченное Д. Н. Овсяннико-Куликовским сближение науки и искусства на базе единого творческого эксперимента было продолжено в 1900—1910-е гг. в поэтологических исследованиях Андрея Белого [Фещенко-Такович 2002]. Некоторые аналогии между миром искусства и миром науки были предложены им в статье «Принцип формы в эстетике» (опубл. 1910). В ней, используя данные физики и химии, он попытался обосновать «закон сохранения творчества» по аналогии с «законом сохранения энергии» в физической теории. В поисках оснований для выводимой им «формальной эстетики» он обращается к понятию «эксперимента»: «Эмпирическая эстетика может существовать в самой разнообразной форме в зависимости от того, что считать экспериментом и описанием в области эстетики; произведения искусства можно описывать с точки зрения приема работы, с точки зрения психологического содержания образов, с точки зрения воздействия того или иного содержания или приема работы на психологию и физиологию зрителя и слушателя и т. д. В зависимости от этого эстетики такого типа принимают самую разнообразную форму (физиологическая эстетика Фехнера, эстетика “вчувствования” Липпса, искусствознание эстетики Штумпфа и его школы и т. д.)» [Белый 1910b: 524]. Как явствует из этого пассажа, в своих поисках оснований экспериментальной эстетики А. Белый отталкивался от достижений немецкой школы экспериментальной (Г. Т. Фехнер,

Г. Гельмгольц) и феноменологической (К. Штумпф) психологии, а также экспериментальной эстетики (И. Фолькельт, Т. Липпс). Однако его не устраивало большинство современных ему учений в области экспериментальной психологии и эстетики, в связи с чем им был предложен собственный метод научного эксперимента.

Обоснованию необходимости «экспериментальной эстетики» как науки А. Белый посвятил отдельную статью «Лирика и эксперимент» (опубл. 1910). Основной вопрос, обсуждаемый здесь, звучит так: «Возможна ли эстетика как точная наука?». «Да, вполне возможна», — заявляет Белый. Поскольку объект искусства (прекрасное, красота) может быть объектом научно-позитивного исследования. Задача же точной эстетики — реконструировать «эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты», «анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие (...)» [Белый 1910а: 234].

Будучи поэтом, мастером поэтического слова, А. Белый, естественно, мыслит в качестве главного для себя объекта так понимаемой экспериментальной эстетики прежде всего словесно-художественное творчество. Какова же в таком случае область науки о лирической поэзии? Это «конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней». При этом особенность экспериментального подхода заключается, по мнению Белого, в том, что «само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем оно должно быть, ложится в основу исследования» [Там же: 239]. В этом ключевое новшество предлагаемого метода: рассматривать произведение словесного творчества как таковое, с точки зрения его уникальной структуры и индивидуального художественного языка.

С самого начала своих размышлений А. Белый специально подчеркивает новую роль языкознания в экспериментальной поэтике: «(...) изучение слов и их расположение соприкасается с филологией и лингвистикой» [Там же: 240]. Наука о языке придает большое значение ф о р м е, будь то форма грамматическая или форма высказывания. Как раз этого, считает Белый, и недостает современной ему эстетике и поэтике. «Проблема речи» актуализирует значимость «простейшей данности формы»; а в науке о поэтической речи «прямыми данными эксперимента» являются сл о в а. Поэтому «проблема языка, приведенная к более сложным проблемам эксперимента, имеет существенное значение в лирике; язык, как таковой, есть уже ф о р м а т в о р ч е с т в а; с данностью этого творчества приходится

очень и очень считаться» [Там же: 571—572]. Следуя этой логике, Белый привлекает к своим экспериментальным исследованиям поэтической речи теории языка А. Потебни, В. фон Гумбольдта, В. Вундта, Х. Штейнтала, К. Фосслера и других; и приходит к важному выводу: «Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или обратно: в языкознание проблемы поэзии входят, как части некоторого целого» [Там же].

Концепт «эксперимента» у А. Белого уже приобретает наиболее важные свои черты. Во-первых, это принцип опытной, целенаправленной обработки материала, в данном случае языкового (этот принцип в превосходной степени реализован Белым в его исследованиях по «сравнительной морфологии» стихотворного языка, по «ритму» русских поэтов, по языковому новаторству Гоголя). Во-вторых, представление о том, что научный эксперимент смыкается по своим формальным, а подчас и функциональным признакам с художественным экспериментом, когда поэт работает с языковым материалом так, как опытный исследователь. («Кроме тонко развитого зрения, дающего возможность глубоко проникать всякую действительность (ту или эту), поэт есть прежде всего художник формы; для этого он должен быть еще и опытным экспериментатором; многие черты художественного эксперимента странным образом (каким именно образом, Белый пока не поясняет, это вопрос для последующих исследователей. — В. Ф.) напоминают эксперимент научный, хотя методы экспериментирования здесь *sui generis*» [Там же: 597]). И в-третьих, это догадка о собственно языковой сущности поэтического эксперимента, его направленности на язык *par excellence*.

Любопытно отметить, что к такому же пониманию эксперимента приблизился и О. Мандельштам в своем «Разговоре о Данте», утверждая, что в дантовском подходе к словесному и мифологическому материалу имеются налицо все элементы экспериментирования. «А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усомниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности» [Мандельштам 1933: 712]. Это еще раз подтверждает, что обращение к проблематике художественного эксперимента (ср. с соображениями о широко понимаемом «творческом эксперименте» [Терехина 2008], более специально трактуемом «поэтическом эксперименте» [Николина 2001; Фатеева 2002; Фатеева 2003: 83; Дудаков-Кашуро 2003; 2007] и «лингвистическом эксперименте» [Зубова 1989; Аксенова [http](http://)]; ср. также

с дискуссиями немецких литературоведов: [Schwerte 1968; Das Experiment in Literatur und Kunst 1974; Heissenbüttel 1972; Horch 1987; Döhl http]) — было и знаком времени, и новым взглядом на мир (а что как не новый взгляд на мир — глазами Данте — осуществляет в своем очерке автор, повинуюсь кружащему голову «мефисто-вальсу экспериментирования»?).

Несколько с другой стороны в тот же исторический период к проблематике эксперимента подходили исследователи естественного языка.

На самом рубеже веков И. А. Бодуэн де Куртенэ опубликовал статью под названием «Языкознание, или лингвистика XIX века». Не ограничившись, как это следовало бы из заглавия, рассмотрением учений о языке девятнадцатого века, в ней он сформулировал ряд задач, которые, по его мнению, предстояло решить языкознанию XX в. Наряду с тезисом о необходимости исходить всюду и везде из исследования живых языков, доступных для наблюдения, среди задач упоминается и внедрение эксперимента в языкознание: «Где только можно, применять метод эксперимента. Это лучше всего осуществимо в антропофонике, которая должна расширить объем своих наблюдений, включив, с одной стороны, звуки, издаваемые животными, а с другой стороны, языки с особенностями произношения, которые до сих пор оставались непонятными для нас» [Бодуэн де Куртенэ 1901: 16]. Любопытно, что следующей после этой задачей Бодуэн называет «замену знаков алфавита знаками транскрипции на основе анализа или разбора звуков различных языков» [Там же], т. е. предлагает по сути семиотический эксперимент в научной практике.

С точки зрения Бодуэна де Куртене, языкознание должно включать в себя три основных дисциплины: аналитическую лингвистику, нормативную и синтетическую. При этом под аналитической лингвистикой он имел в виду дисциплину, которая должна заниматься исследованием грамматики и лексики естественных языков, под нормативной лингвистикой — дисциплину, которая должна заниматься выработкой рекомендаций по кодификации и нормализации литературных языков, а под синтетической лингвистикой — дисциплину, которая исследует опыт создания искусственных языков, языковые эксперименты над естественными языками, исследует опыт любых попыток сознательного вторжения в языковую деятельность, дает рекомендации по созданию искусственных языков с заранее заданными

свойствами. К сожалению, инициатива ученого не была поддержана в полной мере. Если аналитическая и нормативная лингвистика получили свое дальнейшее развитие, то синтетическая лингвистика как обязательный компонент теоретического языкознания, так и не была создана. Отчасти этот пробел заполняет получившая в последнее время развитие интерлингвистика, однако уже сам этот термин ограничивает область изучения в основном теми искусственными языками, которые претендуют на роль лингва франка. В предметную область этой дисциплины не входят, таким образом, формальные языки науки типа, например, фрегеовского *Begriffsschrift*, языки программирования, языки и идиомы, которые во множестве строятся в рамках художественного творчества, как, например, эльфийский язык Толкиена.

Одним из первых в XX в. об эксперименте в лингвистике заговорил ученик Бодуэна Л. В. Щерба. Критикуя младограмматические методы работы с языковым материалом, Щерба призывает исследовать живые языки во всем их качественном многообразии. Исследователь живых языков должен поступать так: построив из фактов языкового материала некую отвлеченную систему, необходимо проверять ее на новых фактах, т. е. смотреть, отвечают ли выводимые из нее факты речевой действительности. Таким образом, в языкознание вводится «принцип эксперимента». «Сделав какое-либо предположение о смысле того или иного слова, той или иной формы, о том или ином правиле словообразования или формообразования и т. п., следует пробовать, можно ли сказать ряд разнообразных фраз (который можно бесконечно множить), применяя это правило (<...> Не ожидая того, что какой-то писатель употребит тот или иной оборот, то или иное сочетание, можно произвольно сочетать слова и, систематически заменяя одно другим, меняя их порядок, интонацию, и т. п., наблюдать получающиеся при этом смысловые различия, что мы постоянно и делаем, когда что-либо пишем» [Щерба 1931: 32]. Конечная цель предложенного метода, его преимущество виделись Щербе в создании адекватной грамматики и словаря живого языка. Для нас, однако, здесь важно подчеркнуть два момента в его размышлениях, касающиеся существа экспериментального метода.

Так, неотъемлемой процедурой лингвистического эксперимента Л. В. Щерба считает сбор «отрицательного языкового материала». Под «отрицательным материалом» имеются в виду «неудачные высказывания с отметкой “так не говорят”» [Там же: 33]. Например, рожденная в недрах этого принципа знаменитая фраза Щербы «глокая

кудра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка» являет собой частный случай лексического эксперимента. Как будет прояснено ниже, такое экспериментирование с различными единицами и уровнями языка станет составной частью «лингвопоэтического эксперимента» [Григорьев 2000: 67; Weststeijn 1978; Степаненко 2003: 223] в поэтике авангарда. В этом отношении справедливо причисление некоторыми исследователями фигуры Л. В. Щербы к общеавангардному контексту русской культуры начала XX в. см. [Казанский 1999; Двинятин 2003; Успенский 2007].

Вторым моментом, заслуживающим внимания в свете нашего предмета, является убежденность Л. В. Щербы в важности с а м о н а б л ю д е н и я в языкознании. Действительно, самоописательность выступает как ключевое звено во многих языковых процессах, как внутриязыковых (в случае автономического употребления, например: «В бегемоте семь букв»), так и коммуникативных (к примеру, речь о себе перед лицом другого). В лингвистическом же эксперименте элемент самонаблюдения и самоконтроля наличествует в большей консистенции (ср. с трактовкой самонаблюдения как «понимания собственного внутреннего знака» в философии языка В. Н. Волошинова [Волошинов 1929]). Самонаблюдение при этом не приравнивается к субъективности. Опасаясь быть уличенным в субъективизме, Л. В. Щерба специально оговаривает это, призывая понимать самонаблюдение «в ограничительном смысле»: «Для меня уже совершенно очевидно, что путем непосредственного самонаблюдения нельзя констатировать, например, “значений” условной формы глагола в русском языке. Однако, экспериментируя, т. е. создавая разные примеры, ставя исследуемую форму в самые разнообразные условия и наблюдая получающиеся при этом “смыслы”, можно сделать несомненные выводы об этих “значениях” и даже об их относительной яркости» [Щерба 1931: 33]. Так или иначе русский лингвист вольно или невольно «проговаривает» здесь важный вопрос, имеющий отношение к концепту «языкового эксперимента». Это вопрос о самонаблюдении, самоидентификации и, вообще, о структуре «самости» в экспериментально-языковом процессе. Различные грани этого вопроса будут освещаться нами далее по мере развертывания темы.

Как отмечает Н. Н. Казанский, «эксперимент в лингвистике приобретает в культурном контексте 10-х годов черты научного метода, самоценного во многих областях гуманитарных наук (...)» [Казанский 1999: 831]. Экспериментом в научной поэтике занимался Б. И. Ярхо. В его опубликованных записях из архива имеется указание

на два типа эксперимента: «а) эксперимент над восприятием; б) эксперимент над творчеством» (в публикации [Гаспаров 1969: 520]). Совмещая данные литературоведения и естествознания, Ярхо стремился обосновать единый сравнительно-статистический метод, поддержанный показом и экспериментом. В ряду экспериментальных работ по лингвистике стоит упомянуть также планировавшуюся программу деятельности Фонологического отдела Гинхука в 1923—24 гг. Из сохранившегося протокола явствует, что этот отдел, во главе которого стоял поэт Авангарда И. Г. Терентьев, предполагал «производить научную (исследовательско-изобретательскую) работу в области звука, анализируя материальный состав его с целью наилучшего технико-индустриально-художественного применения (...) Методом Фонологического отдела является научно-экспериментальный и статистический метод — метод аналогии в расширенном и усовершенствованном виде, т. е. “метод изобретения”» [Из материалов 1996: 115]. Объект исследования по данной программе складывался, согласно документу, из трех частей: 1) исторического материала; 2) живого языка современности и 3) возможности применения звука в процессе создания интернационального языка. Хотя, по всей видимости, многого из запланированного осуществить сотрудникам Фонологического отдела не удалось (по вполне известным идеологическим обстоятельствам), любопытным нам представляется сама постановка задач в русле экспериментальной методологии<sup>26</sup>.

Об эксперименте в стилистике в те же годы говорит А. М. Пешковский, называя его необходимейшим орудием лингвистического анализа. При этом он полемически отталкивается от экспериментальной поэтики А. Белого: «Дело идет о стилистическом эксперименте, и притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту, а отнюдь не в том смысле, который так неудачно придавал этому слову Андрей Белый в своем “символизме” и который вслед за ним придают ему сейчас многие (так наз. “экспериментальное” изучение стиха, не заключающее в себе ни малейшей доли эксперимента, а лишь тщательное и пристальное наблюдение). Так как всякий художественный текст представляет собою систему определенным образом

<sup>26</sup> Этот пласт лингвистических и паралингвистических штудий 1920—30-х гг. получает в современной истории лингвистических учений весьма характерное и удачное наименование «лингвистического модернизма», или «языковедного андерграунда» [Базылев, Нерозник 2001: 14].

соотносящихся между собой фактов, то всякое смещение этих соотношений, всякое изменение какого-либо отдельного факта ощущается чрезвычайно резко, и помогает оценить и определить роль элемента, подвергнувшегося изменению» [Пешковский 1927: 29]<sup>27</sup>.

Выделенные А. М. Пешковским разрядкой термины (эксперимент, система, смещение, изменение) отмечают ряд конститутивных признаков экспериментального метода. Эксперимент — системное явление, основанное на качественном изменении исходного материала, на смещении пропорций в его структуре, с целью его преобразования. Уже в этом, предварительном для нас определении, отчетливо формулируется мотив деформации и реформации материала, свойственный также, как мы попытаемся показать, эксперименту в художественном творчестве (языковому эксперименту).

Принимая во внимание все отмеченные характеристики самого термина *эксперимент*, а также бытование и концептуальное наполнение данного термина в различных областях — от философии науки до лингвистики и стилистики, рассмотрим теперь более пристально сущность явления эксперимента в авангардном художественном творчестве. Употребляя далее термин *языковой эксперимент*, мы будем иметь в виду именно эту сферу его реализации — область словесного творчества.

## § 2. Параметры и характеристики языкового эксперимента в авангардной формации

Подчеркнем, что проблема эксперимента возникает в указанный временной период (1910—30-е гг.) параллельно в научном и художественном контекстах. Происходит своего рода конвергенция познавательных моделей. Исследования в естественных и гуманитарных науках в своих результатах обнаруживают многие сходные позиции с художественным дискурсом [Иванов 2007], в центре внимания оказывается особый опыт схождения опыта и рефлексии, совокупное усилие эстетизиса и логоса. При этом эстетический опыт влияет на рефлексивность, и наоборот: «Эстетический опыт прочитывается как непосредственная воплощенность теории, которая предстает как манифестация опыта» [Грякалов 2004: 79]. В перенесении методов науки на методы искусства состоит, согласно Т. Адорно, «идея экспериментирования».

<sup>27</sup> О стилистическом эксперименте А. М. Пешковского см. [Гвоздев 1952].

Она «переносит принцип сознательного использования имеющихся в распоряжении материалов, противостоящий представлению о бессознательно-органичной обработке их, из сферы науки на искусство» [Адорно 2001: 58]. В свою очередь этот процесс отражается на чисто языковом уровне. Зачастую художественная речь не только приобретает черты научности, но и претендует на строго научный статус (случай В. Брюсова, В. Хлебникова, А. Белого, С. Кржижановского). Со своей стороны научный, или научно-философский, дискурс обращается художественным или околохудожественным, неся в себе поэтические элементы (тот же А. Белый, Г. Шпет, М. Гершензон). Другими словами, помимо культурологического аспекта взаимодействия науки и искусства, заставляет говорить о себе и дискурсивный, чисто языковой синтез, получающий выражение в конкретных текстах. Ярким примером здесь могут служить трактат В. Хлебникова «Доски судьбы» и произведение А. Белого «Жезл Аарона» (ср. также «Глоссолоалию» Белого с «Зангези» Хлебникова, разбираемыми нами ниже, в соответствующих главах).

Не совсем корректным в этом смысле нам кажется следующее мнение Г. А. Белой: «⟨...⟩ авангардистское миропонимание начало складываться в эпоху сциентизма и потому рассматривало все явления в мире, в том числе человека и искусство, как нечто аналогичное науке и могущее быть выверенным научным и рационалистическими методами» [Белая 2003: 370]. Дело в том, что время, когда начинал складываться авангард, как раз *уже* не было эпохой сциентизма (последний был характерен для предшествующей, позитивистской эры — конец XIX в.), а, следовательно, попытки рассматривать все явления как «нечто аналогичное науке» возникали отнюдь не «оттого». Напротив, авангардное сознание было направлено на преодоление позитивизма во имя нового синтеза — синтеза научного и художественного мышления, рационального и иррационального творчества. И уже эта установка влияла на конкретные формы творчества, на конкретный дискурс (сочетающий в себе черты научного и художественного) и на конкретные языковые произведения.

Г. А. Белая в общем справедливо отмечает важность «стенограммы творческого процесса» для А. Белого и всех художников-экспериментаторов, равно как и акцент на ««синтезе материалов», стремление к интеграции впечатлений и художественных средств, их воплощающих» [Там же: 372]. Однако ее вывод о том, что в рационализации творческого процесса «окончательно снимается» ощущение его непосредственности, представляется слишком прямолинейным.

В таком же, по нашему мнению, не достаточно обоснованном, ключе выдержано утверждение И. Е. Васильева о том, что в поэзии Хлебникова «интеллектуализация» «ослабляла лирическую составляющую стиха», а «ведущим становился “научный” подход (...), нейтрализующий апелляцию к душе и сердцу» [Васильев 2000: 33]. Так называемый научный подход отнюдь не затмевал художественных качеств поэтического языка в экспериментальном авангарде; анализ не был самоцелью в поисках авангарда — он был необходимым этапом к конечному синтезу.

Данный принцип сказывался и на языковом воплощении авангардных экспериментов (см. о французском авангарде [Lacoue-Labarthe 1986; Pensée de l'expérience 2005]). Структура экспериментального текста обусловлена абсолютно равноправным взаимодействием научного и художественного дискурсов. Вследствие этого такой текст может рассматриваться и как теоретический, и как поэтический. Показательный пример такого рода текстов — трактат Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий», где сами «орудия» (законы) построения поэтического текста даны во второй части работы в виде заумных стихотворений, определенным образом коррелирующих с выдвинутыми в первой части теоретическими положениями (см. [Терентьев 1919]).

А. Черняков называет эту особенность языкового эксперимента «полидискурсивностью», понимая под ней «соположение и взаимовлияние поэтического и научного дискурсов». «Именно область дискурса наиболее полно эксплицирует принципиальную биполярность рассматриваемых текстов: перед нами одновременно и научный (точнее, квазинаучный), и художественный текст. В силу этого дискурс альтернативной теории (т. е. языкового эксперимента. — В. Ф.) постоянно балансирует между стратегиями поэтического языка и научного метаязыка, склоняясь либо в одну, либо в другую сторону, либо же задействуя их в равной степени» [Черняков 2001: 67]. Экспериментальная литература авангарда обнаруживает теснейшую связь с зарождающимися параллельно в сугубо научном контексте теориями языка. При этом круг явлений, объединяемых А. Н. Черняковым понятием «альтернативная теория поэтического языка», демонстрирует «единство общих тенденций, свойственных метаязыковой рефлексии литературы первой трети XX века: центральные теоретические концепты здесь стремятся выйти за рамки отдельных литературных течений и в этом смысле могут быть определены как своего рода универсалии» [Черняков 2007: 8].

Авторы известной пионерской статьи о Мандельштаме справедливо отмечают, что «лингвистический эксперимент» (кстати, в данном случае этот термин совпадает содержательно с термином «языковой эксперимент» в нашей трактовке — ср. выше), который был поставлен поэтом, есть результат «сознательной ориентации на филологию и соотнесение своих творческих достижений с ее выводами» [Левин и др. 1974: 286]. Помимо О. Мандельштама, такой ориентацией в наибольшей степени были отмечены А. Белый (как в своей «теории слова», так и собственно в «поэзии слова»), В. Хлебников (в своей «воображаемой филологии» [Григорьев 2000]), «чинари» (Л. Липавский в своей «теории слов» [Липавский 2000], см. [Цивьян 2001б]) и А. Введенский в конкретных поэтических опытах по верификации языка). В той или иной степени проблема «поэтической филологии» интересовала и М. Цветаеву, и В. Маяковского и других мастеров авангарда.

Творцов науки и творцов искусства объединил используемый ими «аналоговый инструментарий», т. е. способ мыслить «аналогиями», отчетливыми в случае ученых и скрытыми у художников. Не случайно именно на этом временном отрезке у представителей различных дисциплин и видов искусств возникает интерес к общей методологии творчества, к единому инварианту разных родов культурной деятельности. Близость ученых к поэтам и художникам авангарда служила толчком к занятиям научной поэтикой и лингвистикой. Роман Якобсон в этой связи позже вспоминал: «Нас одинаково звали вперед дороги к новому экспериментальному искусству и к новой науке — звали именно потому, что в основе и того, и другого лежали общие инварианты» [Якобсон 1999: 80]. Как отмечает Б. Шифрин, в эпоху Авангарда пришло более глубокое постижение установок создающего сознания; обнаружилась общность пафоса моделирования в науке и в искусстве [Шифрин 1999: 104].

Ковергенция затрагивает самые разные сферы исследования. Так, психология обращает свои взоры на процессы, протекающие в творческом сознании. Л. С. Выготский пишет: «Оказывается, что поэзия и искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически» [Выготский 1965: 42]. Знаменитому психологу уже с эстетических позиций вторит С. Эйзенштейн, сам проявлявший глубокий интерес к вопросам психологии творчества.



Говоря о двух различных языках культуры — «языке логики» и «языке образов» (имеются в виду соответственно научный язык и художественная речь), он призывает к отказу от этого противопоставления, заявляя: «Науку и искусство мы не желаем далее качественно противопоставлять» [Эйзенштейн 1964: 35].

Данные различных областей знания и творчества начинают свидетельствовать, что теория и практика, наука и искусство действуют в своем поиске и построении аналогичным образом. Так, для П. А. Флоренского этот круг вопросов связан с тем, как соотносятся в символической (семиотической) деятельности образ и описание: «Но что же значит эта обузданность образа, наук ли, искусств ли? Как возможно образу не обращаться в трансцендентный описанию предмет, но быть имманентным знанию орудием его? О чем свидетельствует эта нерушимая связанность образа и описания? — О чем же ином, как не об *однородности* описания и образа. Иными словами, самое описание есть образ или система образов, но взятые критически, т. е. именно как образы; и, обратно, образы, содержимые в описании, суть не что иное, как сгустки, уплотнения и кристаллы того же описания, т. е. самое описание, но предельно живое и стремящееся уже, — вот-вот — к самостоятельности» («Символическое описание»). Решение этой загадки заключается в распространении на науку и на любое другое символическое описание той антиномии слова (образа, символа) и описания (речи), которую Флоренский обнаружил в языке. Речь идет о том, как описание — научное ли, художественное ли — складывается из образов: «основные образы, распределяющие главные линии этой живописи словами, состоят из образов второстепенных, те, в свой черед, — опять из образов, и так далее. Основной ритм осложняется вторичными, те — третичными, а все же они, осложняясь и сплетаясь, образуют сложную ритмическую ткань. Итак: если принять за исходную точку наших рассмотрений *образ*, то и все описание действительности окажется пестрым ковром сплетающихся образов». Таким образом, различие между научным и художественным дискурсом («описанием» в терминологии Флоренского) состоит лишь в различной степени образности языка описания.

Первые значительные наблюдения относительно претензий художественного языка на выражение научных истин были высказаны теоретиками символизма. Во Франции возникло целое явление «научной поэзии». Рене Гиль, который состоял в активной переписке с русскими символистами, в частности с В. Брюсовым, в «Трактате о

слове» (1896) утверждал, что вся современная поэзия, ее темы, образы, лексика и пр. должны определяться современным научным мировоззрением (ср. также [Richards 1926]). По замечанию И. П. Смирнова, «ввиду того, что искусство, по мысли символистов, помимо чувственного опыта приобщает человека сверхреальности, оно переставляется в иерархической структуре познавательных ценностей на ступень выше по сравнению с эмпирической наукой, начинает конкурировать с ней, приобретает экспериментальный облик и делает одной из преобладающих свою когнитивную функцию» (разрядка наша. — В. Ф.) [Смирнов 2001: 39]. Это обстоятельство, кстати, позволяет скорректировать тезис Р. Якобсона о преобладании эстетической функции в поэтическом языке. Экспериментальное поэтическое творчество на равных правах задействует также и другие традиционные функции языка, в их числе и когнитивную функцию (ср. со сходными поисками в области современной поэзии, комментируемыми в статьях [Северская, Григорьев 1989] и [Аристов 2000]).

В ряду первых теоретических попыток осмысления этой проблематики в нашей стране стоит упомянуть следующие теоретические тексты: П. Флоренский «Символическое описание», Г. Шпет «К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания», К. Петров-Водкин «О науке видеть», А. Горнфельд «Художественное слово и научная цифра», М. Матюшин «Наука в искусстве», Н. Успенский «О пределах искусства и науки» и др. Любопытные мысли содержатся в статье Г. О. Винокура «Поэзия и наука». В другом месте тот же автор призывает: «нужен синтез теории и практики — науки о слове и словесного мастерства» [Винокур 1923: 22]. Симптоматично, что для Г. О. Винокура этот синтез намечается постановкой вопроса о культуре языка. Цель всех подобных опытов — показать наглядно, что искусства должны не менее серьезно, чем науки, восприниматься как способы открытия, создания и расширения знания. Согласно семиологу Н. Гудмену, «наши миры являются наследием как ученых, биографов и историков, так и романистов, драматургов и живописцев» [Гудмен 2001: 218]. Художественный язык служит творцу проводником его внутреннего опыта, а какой дискурс оказывается на выходе — художественный или научный, или и то и другое нераздельно, — зависит от угла зрения исследователя, интерпретатора. Скорее, надо признать, что существует особый род художников, совмещающих в себе и аналитиков и творцов, для которых основным жизненным и эстетическим принципом является исследование мира как целого. Такие

творческие личности находятся в поисках единой Истины, причем истины не замкнуто художественной, но и конкретно научной, и, более того, общеонтологически значимой (см. [Григорьев 2004с: 343], а также [Григорьев 2004а; 2004б]).

В качестве яркого примера такого миропонимания и жизнечувствия приведем отрывок из манифеста художника Павла Филонова:

«Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма “двух предикатов”, и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип “биологически сделанной картины”» [Филонов 1923: 13—15].

Художник, по мысли Филонова, должен стать «мастером-изобретателем», аналитически исследующим свой предмет, осознающим процессы, происходящие во внешнем и внутреннем мире человека и природы, и так же «аналитически-интуитивно» и «логически» работающим с пространством холста (см. [Мислер 1982; Кусков 1987; Епихин 1994]).

Подобный метод работы с живописным материалом демонстрировали и другие художники русского авангарда: В. Кандинский, М. Матюшин, Б. Эндер и другие. Более того, каждый из них выступал и как теоретик своей художественной системы. Все это позволяет говорить о преимущественно экспериментальном способе их художественной деятельности. В искусствоведении период в русском авангардном искусстве 1910—30-х гг. как раз и называют «эпохой поиска и эксперимента» [Shadowa 1978].

В рамках этой же авангардной формации следует рассматривать и эксперимент в области словесного творчества, заявивший о себе в первые десятилетия двадцатого века в России и во всем мире. Мы предпочитаем термин *формация* более распространенному термину *парадигма*, обозначая этим определенную систему мирозидения, общественно-эстетическую идеологию,

сформировавшуюся в конкретных исторических условиях, и имеющую некоторую последующую линию развития (см. о системности и несистемности авангарда статью А. Флакера, впервые заговорившего об «авангардной формации»: [Флакер 2008: 63—70]). При этом если носителем парадигмы являются концептуальные схемы, модели, то носителем формации выступает человек как таковой (ср. с выражением «человек новой формации»). Поэтому, по нашему мнению, термин *формация* более отвечает той человеческой и творческой ситуации, которая сложилась в эпоху авангарда.

Традиционно в научной литературе совокупность явлений новаторского искусства именуется термином *авангард*, или *авангардизм*. Не отказываясь от него, мы в рамках настоящего исследования предпочитаем использовать термин *эксперимент*, имея в виду несколько более широкий — и одновременно более конкретный — круг культурных и языковых явлений, нежели охватывается термином *авангард*, или *авангардизм*.

Надо заметить, что общепринятого толкования термина *авангард* не принято по настоящее время. Возможно, это вызвано тем, что понятие авангарда с большим трудом поддается строгой концептуализации и требует постоянного соотнесения и соопределения с конкретным предметом исследования и с применяемой методологией. Предлагаются также альтернативные термины *авангардистский проект*, или *проект авангарда*, акцентирующие жизнестроительный и мирозидательный компонент данного явления. Начиная с работ Н. Харджиева, собранных в [Харджиев 1997], и В. Маркова [Markov 1968], под поэтическим авангардом понимается, прежде всего, творчество поэтов-футуристов (от В. Маяковского до В. Гнедова). После фундаментального исследования Ж.-Ф. Жаккара [Жаккар 1995] в сферу авангарда вовлекается также поэтическое искусство обэриутов-чинарей. Отдельную точку зрения представляет концепция И. П. Смирнова [Смирнов 2001], рассматривающего эстетическую действительность первой трети XX в. в структурно-диалогическом ключе. Согласно Смирнову, период в русской поэзии 1890—1910-х гг. является переходом от символизма к постсимволизму. Наконец, в недавних изданиях С. Е. Бирюкова понятие авангарда приобретает более «технологический», нежели историко-литературный смысл [Бирюков 1998]. Под ним понимается любое новаторское творчество в области поэтической формы, независимо от школ или эпох. В последней же работе С. Е. Бирюков приходит к более специфическому определению авангарда как «стилевого течения

XX века, как системы напряженного авторского взаимоотношения с языком»<sup>28</sup>. В нем совершенно точно подчеркивается принципиально лингвоцентричный характер авангардных явлений в культуре. Однако, как представляется, терминологически слабой выглядит формулировка об авангарде как «стилевом течении». Авангард не есть лишь одно из стиливых направлений в искусстве XX в. — он явление более «крупнокалиберного» масштаба, преодолевающее само классицистское понятие о стиле. Авангард скорее — стиль стилей, или «макростиль»<sup>29</sup> — обладающая структурным единством формация в совокупности всех своих «узкостилевых» модификаций. Представляется более уместным говорить об *авангардности* как таковой или «*авангардной ситуации*» (по выражению современного авангардного поэта Г. Айги), ситуации, в которой оказывается творческий индивидуум или коллектив таких индивидуумов. Нам близко понимание авангарда как «определенной системы взглядов на цели, функции, задачи искусства; творческой и мировоззренческой установки, “ситуации авангарда”» [Мильков 2000: 5]. Такая попытка определить авангард выводит этот термин из специального искусствоведческого и культурологического оборота в более обширный контекст культурного творчества (совмещающий в себе такие различные параметры, как философия, социология, эстетика, семиотика, лингвистика и т. д.)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Бирюков С. Е. Авангард: Модули и Векторы. М., 2006. С. 3. Сходной позиции придерживается А. Цуканов, отмечающий, что «авангард прежде всего занят поисками методов обращения с языком» (Цуканов А. Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39 (5). С. 289).

<sup>29</sup> Гирич Ю. Н. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 84. См. также новую работу данного исследователя Авангарда: Гирич Ю. Диалектика авангарда // [http://www.russ.ru/culture/teksty/dialektika\\_avangarda](http://www.russ.ru/culture/teksty/dialektika_avangarda), опубли. 29 мая 2007 г.

<sup>30</sup> Впервые термин *авангард* был введен в социально-культурный оборот современной теории американским художественным критиком и теоретиком К. Гринбергом лишь в 1939 г., фактически — на исходе самого «исторического авангарда», см. *Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review*, VI, no. 5, 1939 (рус. перевод: *Гринберг К. Авангард и китч / Пер. с англ. // Художественный журнал*, № 60, 2005). Согласно румыно-американскому литературному критику М. Калинеску, слово *авангард* бытовало в художественном контексте уже в XIX в. Впервые это употребление встречается у французского общественного деятеля

Мы не ставим себе задачей вдаваться в подробности как типологического, так и хронологического аспектов авангардизма как культурного явления (краткий обзор соответствующей терминологии и феноменологии содержится в работах [Сироткин 2000; Бирюков 2000; Казарина 2004]; см. также пионерские западные труды [Poggioli 1962] и [Bürger 1974]). Наша задача иная — описать не явление литературы или явление искусства как таковое (это задачи литературоведения и искусствоведения), а особый случай реализации, творения языка в экспериментальной поэзии, прозе и поэтике. Термин *языковой эксперимент* охватывает, поэтому, для нас в одно и то же время и обширные факты поэзии (символизм, будетлянство, абсурдизм), и теоретические концепции, направленные на осмысление этих фактов (научная поэтика, экспериментальная лингвистика, эстетическая философия).

Языковой эксперимент в нашем понимании выступает как один из главных принципов авангарда; настроенность творца на языковой эксперимент является тем временем одним из неотъемлемых признаков авангардности. В свою очередь, авангардность как таковая, по справедливому замечанию В. П. Григорьева, не может быть замкнута в сфере одного только искусства, не может быть изолирована от любого поиска нового в мировой культуре в целом. Следует говорить о специфической авангардной ситуации, в которой находится творческая личность. Таким образом, авангард — это не столько «стилевое направление» [Бирюков 1998: 23], сколько особый род творческого опыта. Авангард — это не столько вопрос «технологии», сколько вопрос человеческого состояния. В таком смысле авангардность вплотную сближается с «принципом единой левизны» В. Хлебникова [Григорьев 2000: 521] и принципом «скифства» как «духовного максимализма» А. Белого и Р. В. Иванова-Разумника (см. нашу работу [Фещенко 2006с], а также недавно вышедший труд: Леонтьев Я. В. «Скифы» русской революции. Партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М., 2007).

О. Родригеса в его эссе 1825 г., в котором тот призывает художников «стать в авангарде человечества», ибо «искусство обладает силой скорости и непосредственности», которая так необходима в социальных, политических и экономических реформах (*Rodrigues O. L'artiste, le savant et l'industriel / Translated and quoted in Calinescu M. The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, 1987. P. 103*).

Авангардность в мире искусства противопоставляет консервативности, классической ясности и простоте — новизну подходов, экспериментальный поиск. «Авангард, — как справедливо формулирует М. Н. Эпштейн, — это (...) действенная семиотика искусства, разложение его на значащие элементы, концептуальные схемы — и вместе с тем требование относиться к этому категориальному аппарату искусствознания как к особому произведению искусства, облеченному в краски, звуки, слова, в наглядные формы уничтожения всякой наглядности. Авангард — это непрерывно растущее сознание искусства о том, чем оно могло бы быть, чистая логика и семиотика возможных художественных миров» [Эпштейн 1988: 399].

Кроме указанных факторов, авангардность в словесном творчестве предполагает также критическую переоценку роли самосознания в творческом процессе. В языковом эксперименте самосознание проявляется в самом типе творения языка, при котором на первый план выходят самоозначающие, рефлексивные языковые структуры. Ведущую роль начинают играть процессы автокоммуникации, т. е. внутренние связи между различными уровнями семиозиса. Так, важным оказывается, например, не понятие *языка*, а понятие «*языка языков*»; не *слова*, а — «*слова слов*»; т. е. то в *языке* и то в *слове*, что выражает саму суть этих объектов (см. об этом явлении в дальнейших главах).

В текстах экспериментального характера имеет место как бы двойная субъективность — исследователя и автора в одном «языковом лице». Она позволяет осмыслить язык в категориях, внутренне ему присущих (см. [Штайн 2002: 5]) Литературные произведения рассматриваемого рода подчас содержат в себе свою собственную теорию, являясь «запечатлением своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя» [Михайлов 1997: 26]. Этим открывается как бы внутреннее, глубинное, саморефлексирующее измерение языка, требующее соответствующих методов описания. Таким методом может выступать, по нашему мнению, г л у б и н н а я с е м и о т и к а т в о р ч е с т в а [Фещенко 2006а; 2008а]. Таким образом, ракурсом и одновременно методологическим инструментом рассмотрения для нас в данной работе служит с е м и о т и к а т в о р ч е с т в а, включающая как свой главный в данном случае компонент п о э т и к у я з ы к а. Нас интересуют здесь прежде всего о б р а з н ы е п р е д с т а в л е н и я о я з ы к е<sup>31</sup> в идиостилиях отдельных

<sup>31</sup> См. работу [Хайров 2004], в которой на примере метавысказываний

авторов и статус языка в эстетике авангардного творчества.

Для решения этой задачи необходимо на первом этапе выяснить, какие характерные черты имеет само экспериментальное творчество.

Первой такой чертой, о которой уже частично говорилось выше, является взаимопроницаемость в эксперименте научного и художественного способов постижения реальности и видения мира. Такая взаимопроницаемость влияет, соответственно, и на своеобразие отображающего это видение творческого языка. Картина мира экспериментирующего автора не является строго научной или строго художественной. Она, с одной стороны, синкретична — подобно иррациональной картине мира первобытного человека; а с другой — синтетична (в логическом смысле, т. е. через анализ переходит к синтезу). Таковы, например, попытки А. Белого путем анализа ритма на языковом материале нащупать уникальную «интонацию» своего поэтического стиха. Если брать пример из живописной практики, можно указать на чертежи Л. Лисицкого и графические схемы В. Кандинского и В. Фаворского. Они могут восприниматься как самоценные произведения искусства и как научные разработки по геометрической композиции.

Многие тексты поэтического авангарда свидетельствуют о стремлении к созданию глобальной поэтической картины мира, претендующей на охват и общенаучных, и философских представлений, и соответствующего языка, о чем свидетельствуют поиски в области «поэтических форм мысли». В поэтических произведениях экспериментального характера имеет место двунаправленный процесс экспериментации, при котором опытному преобразованию

И. Бродского исследователем реконструируется своеобразная «авторская лингвистика», или «лингвистическая метафизика» поэта. Заметим, что понятие «образа языка» употреблялось еще М. М. Бахтиным (в работах «Слово в романе» и др.). Однако под «языком» Бахтин в данном случае подразумевал скорее «жанровый стиль», нежели язык в общепринятом лингвистическом смысле. Употребляя термин *образ языка*, мы следуем здесь за Ю. С. Степановым [Степанов 1995] и В. З. Демьянковым [Демьянков 2000], понимая под этим более специально определенный художественный взгляд на язык как таковой, т. е. поэтику языка. О различных «воображаемых» образах языка в истории человеческой культуры см. [Эко 2007; Yaguello 2006].

подвергаются как сам язык в его поэтическом состоянии, так и его теоретическое осмысление. Так, например, экспериментальное творчество О. Мандельштама представляет собой реализацию его собственных теоретических представлений о поэтическом языке. Его «манифесты» (прозаические статьи) изобилуют метафорическими выражениями, не теряя при этом своей «теоретичности». Так, рассуждая о природе поэтической речи, он пишет:

«Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации» [Мандельштам 1933: 678].

Поэт описывает здесь ту же самую проблему, которая занимала «формальную школу» в поэтике — проблему поэтического языка. Как отмечают исследователи, осознание Мандельштамом того, что язык — не только поэтический материал, средство, но и цель, «обусловило двухстороннюю связь акмеистической поэзии и научной лингвистической поэтики. Сама структура языка этой поэзии подсказывала филологии новые методы описания» [Левин и др. 1974: 286] (см. также [Паперно 1991]). При этом Мандельштам осознает, что в глубине всех этих преобразований лежит стремление к Логосу: «Для акмеистов сонательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» («Утро акмеизма»), см. [Добрицын 1990], а также — в связи с Цветаевой — [Раков 1993].

Если вернуться к процитированному фрагменту Мандельштама, можно заметить, что, экспериментируя в процессе образного описания «поэтической речи», поэту удается — даже в рамках данной короткой метаязыковой фразы — р е а л ь н о сказать даже больше, чем обычному ученому — исследователю поэтической речи. Поэт прибегает здесь к многомерной, интермедиальной технике, когда смысл сказанного кодируется сразу несколькими лексическими пластами.

Идея взаимосвязанности разнопорядковых смыслов («множественных состояний поэтической материи» [Мандельштам 1933: 692])

высказана О. Мандельштамом в его метафорическом определении поэтического слова: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» («Разговор о Данте»). Так, в приведенной выше цитате мы имеем уподобление визуально-динамического и собственно лингвистического смыслов (быстрота реки — динамика поэтической речи; замыслы-приказы — внутреннее представление образов поэтической речи; ширина реки — смысловое пространство поэтического текста; китайские джонки — атомы смысла; ковровая ткань — поэтическая речь; текстильная основа — уровень поэтической речи; партитура — декламация стиха и т. д.).

В продолжение приведенной цитаты у Мандельштама возникают отголоски уже других языковых кодов, в частности — географически-орнаментального. Речь по-прежнему идет о поэтической речи: «Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен» [Там же].

На примере конкретного текстового фрагмента мы наблюдаем здесь принцип эксперимента в действии — взаимопроникновение поэтического и теоретического дискурса в едином творческом идиолекте. Этот момент выделяет среди основных принципов авангарда семиолог и лингвист Я. Мукаржовский: «Конечно, говорится о том, что художественные средства и художественные методы привлекали особое внимание авангарда, и это говорится отнюдь не без основания (...) речь идет не о средствах вообще, а о стремлении найти такие, которые не несли бы на себе наносов прошлого (...) и которые не умерщвляли бы контакт с жизнью. К этому стремятся все виды авангардного искусства, и потому характерная черта искусства авангарда — тенденция разных видов искусства к взаимному слиянию или, скорее, взаимопроникновению, скрещиванию» [Мукаржовский 1994: 575].

Семиотически-синестетический стиль мышления автора авангарда можно проиллюстрировать на примере анализа точки на плоскости как художественного элемента и точки как знака пунктуации в естественном языке, предпринятом В. Кандинским.

Геометрическая точка — первоэлемент графического языка как частного случая языка живописного. Но точка, поясняет Кандинский, существо нематериальное — «в материальном смысле оно равно нулю». Несмотря на это, в этом «нуле форм» скрыты разнообразные «человеческие» свойства. То есть точка имеет для нас некоторую семантику. «В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т. е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей». Поэтому, будучи в нашем представлении связью молчания и слова, точка обретает свою материальную форму в письменности, в пунктуации. Она принадлежит естественному языку и при этом означает молчание. Однако в письменном языке точка — всего лишь знак целевого применения, который несет в себе элемент «практической целесообразности». Мы, как правило, не наделяем точку (паузу в разговоре или чтении, молчание) каким-либо внутренним смыслом. Она остается для нас только «значком», «перемычкой» смысла. Между тем, считает Кандинский, точка может быть понята как символ, обладающий «внутренним звучанием». Вводя точку как символ в круг художественной значимости, мы актуализируем ее «внутренние свойства», ее семантические потенции. Кандинский приводит два примера такого «приращения смысла»:

«1. Точка из практически целесообразного состояния перемещается в нецелесообразное и потому — в алогичное.

Сегодня я иду в кино.  
Сегодня я иду. В кино  
Сегодня я. Иду в кино

Ясно, что во втором предложении еще можно перемещение точки воспринимать как целесообразное подчеркивание цели, силу намерения, как звук тромбона.

В третьем предложении чистая форма алогична по отношению к смыслу происходящего, но это можно объяснить как опечатку — внутренняя ценность точки блеснет на мгновение и тут же исчезнет.

2. В этом случае точка перемещается из своего практически целесообразного состояния таким образом, что оказывается вне непрерывной строки текста.

Сегодня я иду в кино



Тогда точка должна иметь вокруг себя больше свободного пространства, чтобы ее звук получил резонанс. И все-таки этот звук еще остается тихим, сдержанным и заглушается окружающим его текстом».

И наконец — кульминация этого анализа:

«При увеличении свободного пространства и величины самой точки звук текста уменьшается, а звук точки выигрывает в ясности и силе.



Так в не практически-целесообразной связи возникает двузвучие — текст-точка. Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние — текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-то связь» [Кандинский 2001: 106—109].

Так зарождается, согласно В. Кандинскому, мир абстрактной живописи. Приведенный фрагмент красноречиво свидетельствует о семиотическом характере мышления художника авангарда. Мы наблюдаем, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. Полисимволичность, синэстетизм языка описания служит, таким образом, еще одним атрибутом языкового эксперимента (см. о поисках универсального языка в различных искусствах начала XX в. в [Schmidt 2000; Озерков 2007]).



Следующий аспект авангардного искусства, на котором стоит сосредоточить внимание, — это максимальное сближение в нем «текста жизни» и «текста творчества». Любой художественный текст для его создателя — это «опыт запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни» [Михайлов 1997: 19]. Связи между жизненным планом автора и языковым планом его творений всегда в какой-то мере уникальны и многомерны. Представляя собой крайний, экстремальный вариант такого сближения, авангард постоянно балансирует на грани искусства и жизни, стремится выйти за пределы искусства и — в идеале — слиться с самой жизнью. На первый план выходит проблема «творческого поведения» и

«жизнетворчества», определяющего как жизненную стратегию, так и художественную практику поэта или художника по отношению к миру и к самому себе (см. [Быков 1995; Авангардное поведение 1998; Иоффе 2005]; см. также ниже, в главе 4 о жизнетворчестве В. Хлебникова).

В свою очередь, творческое поведение отражается и на художественном языке автора, когда в ткань поэтического языка вплетаются нити его жизненной судьбы. Эту особенность авангардного эксперимента отмечает в своем разборе Я. Мукаржовский: «Тем, что авангард своей художественной практикой и теорией открыл новое значение всех элементов художественного произведения, он не уменьшил связь художественного произведения с действительностью (что является, заметим от себя, весьма распространенным стереотипом в художественной науке по сей день. — В. Ф.), не урезал ее, а, скорее, наоборот, лишь обратил всеобщее внимание на то, что связь искусства с действительностью находится в постоянном движении <...> и что именно это позволяет искусству поддерживать подлинный контакт с действительностью, позволяет постоянно обновлять этот контакт и не разрушать его <...> [Мукаржовский 1994: 579]. Модель художественного текста в авангардном эксперименте строится по аналогии с моделью всего жизненного контекста автора (а подчас и «мирового контекста», по выражению М. Бахтина). Наоборот, то что в классической парадигме считается литературным контекстом или периферией (скажем, обстоятельства личной жизни автора, автобиографические свидетельства, письма и т. п.), наделяется в авангардной формации эстетическим статусом и структурируется как язык. Таким образом, происходит семиотическая революция: текст становится контекстом, а контекст — текстом. Достаточно сослаться на творения В. Розанова, А. Ремизова, М. Цветаевой, В. Каменского и других литературных деятелей, чья творческая продукция не ограничивалась написанием стихов или прозы, вовлекая в свою сферу формы самой жизни (ср. с высказыванием В. Розанова: «Каждый человек на своем веку должен написать хотя бы одну книгу — книгу своей жизни»). И. П. Смирнов и Д. Е. Максимов справедливо полагают, что «поскольку “тексты” бытового поведения бывали в эпоху символизма продолжением художественной практики, в них также прослеживается тенденция к “жизненному эксперименту”. “Даже самого себя, — пишет Д. Е. Максимов о Брюсове, — он готов был считать объектом для эксперимента. Его личная жизнь и любовь превращались им, по его воле и заданию, в экспериментальную

сценическую площадку, в лабораторию чувств и ситуаций, дающих материал для его творчества”» (цит. по [Смирнов 2001: 185]).

С отмеченной особенностью языкового эксперимента быть сопряженным с жизненным экспериментом, со способностью вовлекать материал самой жизни в свою семиосферу напрямую соотносится еще одна характеристика авангардного творчества. Можно назвать ее самореферентностью.

Как известно, Р. О. Якобсон, а за ним и Г. О. Винокур понимали под «самореферентностью» способность слова в поэтической речи рефлексировать самое себя. Ими также отмечалась особая частотность действия этого принципа в поэзии авангарда (В. Маяковский, В. Хлебников). Однако представители «формальной школы» не распространяли данный принцип далее, чем уровень слова как такового, имея в виду лишь семантическую самореферентность. Собственно этим указывалось, что слово в художественной речи отсылает не столько к вещам реального мира, сколько к своим собственным лингвистическим составляющим: фонетическим, графическим, морфологическим и любым иным. Между тем в тех поэтических явлениях, где присутствует установка на языковой эксперимент, самореферентность проявляет себя на всех уровнях художественного языка: от слова до текста и далее до масштаба целостного идиостиля. Каждый элемент соответствующего уровня отсылает здесь к своей собственной форме (каждая часть отсылает к целому, и наоборот). В этой связи можно сказать, что внутренняя форма, играющая вообще в поэзии, согласно А. Потебне и А. Белому, важнейшую роль, в художественном эксперименте приобретает всеобъемлющее значение. (Вспомним, что В. Хлебников ввел не только понятие «самовитого слова», несомненно, повлиявшее на «формалистскую» доктрину, но и менее известное понятие «самовитых речей». В этом же ряду находятся поиски Стефаном Малларме «самородного слова»).

Учитывая эту особенность, можно говорить о самоорганизации речевого материала в языковом эксперименте. Согласно Ю. М. Лотману, «самоописание той или иной семиотической системы, создание грамматики самой себя является мощным средством самоорганизации системы» [Лотман 1974: 547]. В языковом эксперименте мера самоорганизации оказывается повышенной, ибо в нем присутствует ярко выраженная установка на самоописательность. В поэтическом эксперименте происходит, выражаясь словами

О. Мандельштама, «непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого» [Мандельштам 1933: 700]. Взгляд на язык как на нечто самодовлеющее определяет один из существеннейших аспектов авангардной революции поэтического языка — «осознанное и подчеркнутое обращение языка на сам язык» [Левин и др. 1974: 287]. Авторы данной статьи приписывают этот принцип акмеистической поэтике Мандельштама и Ахматовой, но, по нашему мнению, он справедлив и по отношению ко всей экспериментальной литературе.

Произведение авангардного словесного искусства организуется не по существующей модели мира, а по внутренней модели мира, создаваемой самим творцом. Такая модель может возникать и помимо сознательного усилия автора; в этом случае произведение строится по произвольной ритмической модели, обладающей способностью к саморазвитию помимо воли автора (ср у С. Малларме: «Мысль помыслила саму себя»). Как отмечает П. Валери в статье «Художественное творчество», благодаря сложной и многообразной природе языка «зачаточное состояние поэмы может быть самым различным: какая-то тема или же группа слов, несложный ритм либо (даже) некая схема просодической формы равно способны послужить тем семенем, которое разовьется в сформировавшуюся вещь» [Валери 1993: 103]. Отсюда вытекают и особенности коммуникативной задачи здесь состоит не в установлении связей с внешним миром, с действительностью, а в обустройстве связей внутри заданного художественного пространства. Соответственно, автор экспериментального произведения апеллирует прежде всего к внутреннему миру читателя, к желанию и способности читателя самому проделать мысленный и чувственный путь, направлявший автора в создании произведения (см. об этом [Сироткин 2006]).

В художественном тексте авангардного характера большую роль играет автокоммуникация, художественная рефлексия. Некоторые философы и филологи (М. Мамардашвили, Н. А. Фатеева) связывают это обстоятельство с возникновением нового типа культурного пространства — человеческого подсознания. XX век «вывел на поверхность стихотворного текста многие автокоммуникативные мотивы и приемы, скрытые в XIX в. “классической” гармонической формой, а затем распространил их действие и на новый тип лирической прозы» [Фатеева 2003: 82]. Таким образом, авангардность

словесного искусства состоит, помимо прочего, и в новом по отношению к предшествующей литературе «сознательном опыте». В ходе такого опыта многие текстопорождающие механизмы языка из области внутренней речи вступают в область речи внешней. «Сам акт художественной коммуникации становится внутренним, в нем оказываются слитыми не только отправитель и адресат, но и акт порождения и воспроизведения текста, т. е. запрограммированный код восприятия основного поэтического сообщения оказывается вписанным в сам текст. Текст превращается в воображаемый автодиалог с метаописанием, с чего, собственно, и начинается “сознательный опыт” и расподобление его с непосредственной фиксацией “бессознательного”» [Там же]. Новый сознательный опыт в авангарде, вкупе с новым жизненным опытом, потребовал нового типа общения [Фарыно 1988: 52]. От классического коммуникативного акта, построенного на передаче сообщения от одного коммуниканта к другому, авангард потребовал усложнения и углубления структуры. Возникла внутренняя необходимость (если воспользоваться термином В. Кандинского) в принципиально новой семиотике с иным семиозисом. Семиотическая особенность художественной коммуникации удачно подмечена И. П. Смирновым: «Если в повседневной коммуникации мир объясняет речь, то в литературном творчестве речь объясняет рождение речи (тогда как в научных текстах речь объясняет мир)» [Смирнов 2001: 154]. Развивая эту мысль, можно предположить, что в языковом эксперименте авангардной формации коммуникация захватывает сразу два последних параметра. Коммуникативный процесс (именно «процесс», а не «акт») проходит в языковом эксперименте через две стадии. Объясняя рождение самой себя (это и есть «самореференция», или «самоорганизация», в нашем понимании), поэтическая речь здесь стремится в то же время объяснить мир, подобно научному дискурсу.

Разница между классическим и неклассическим (экспериментальным, авангардным) произведением искусства обнаруживается в том, что первое создается по определенному извне (традицией, нормативной грамматикой, стилевыми маркерами) канону, тогда как последнее учреждает некий внутренний закон<sup>32</sup> (базирующийся

<sup>32</sup> Ср. с теорией «канона и закона» художника П. Филонова.



на внутреннем, индивидуально-неповторимом опыте автора, на его творческой концепции и собственном взгляде на мир). Закон, согласно Ф. Серсу, «подразумевает новую требовательность, которая обновляет условия художественного творчества, ниспровергая эстетическую точку зрения, сосредоточенную исключительно на произведении или его рецепции, и перемещая акцент на внутреннее состояние художника-творца» [Серс 2004: 81]. Именно закон, а не канон, определяет семиотику художественного творчества в радикальном авангарде.

Подход классического автора является миропроизводным, т. е. производным от мира в его канонической структуре, а подход автора-экспериментатора — миропроизводящим, т. е. активно воздействующим на мир, учреждающим в мире новый закон. По меткому замечанию Н. С. Сироткина, «авангардист не создает собственный мир (или “модель мира”); авангардистское произведение искусства не воспроизводит и не подразумевает известную нам, окружающую нас или лишь возможную действительность, а направлено к тому, чтобы сформировать новую действительность, новые экстенционалы — сформировать прежде всего средствами языка» [Сироткин 2000]. Языковую деятельность автора-экспериментатора можно сравнить со «структуральной деятельностью» в понимании Р. Барта: «⟨...⟩ созидание или отражение не являются здесь неким первородным “отпечатком” мира, а самым настоящим строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает интеллигибельным» [Барт 1989: 255]. Характерно и поучительно в свете нашей темы уподобление Р. Бартом таких родов «структуральной деятельности», как, с одной стороны, воссоздание Н. Трубецким фонетического объекта в форме системы вариаций и выведение В. Проппом инварианта народной сказки путем структурирования всех славянских сказок, и, с другой — конструирование художественных объектов в экспериментальном искусстве П. Мондриана, П. Булеза и М. Бютора.

Говоря о предпочтении закона канону в авангардной формации, стоит оговориться, что с историко-литературной точки зрения предпосылки неканонического художественного сознания начали проявляться еще во времена романтизма. Так, творчество Новалиса (в особенности его роман «Генрих фон Офтердинген», а также специфические «Фрагменты») отвечает многим из характерных черт авангардности и экспериментализма. Однако среда, в которой реально развивалась поэтика Новалиса, вряд ли могла бы быть названа авангардной. Между тем особенностью авангарда начала XX в. является

его эпохальный размах, при котором в его сферу оказались вовлеченными самые разные творческие личности и самые различные культурные практики.

Ввиду указанных обстоятельств, к авангарду XX в. оказывается неприменимым такое базовое «классицистское» понятие, как стиль. Авангард не может быть назван одним из исторических стилей, подобно барокко, классицизму или романтизму. Скорее, более справедливым стоит признать мнение о том, что «в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический **макростиль**, обладающий структурным единством» [Тириш 2002: 84]. Новое искусство XX в., при всей его разногласии, тяготеет не к новому стилю как таковому, но, что более радикально, к новому стилю жизни. Так, французский архитектор Ле Корбюзье декларирует: «Стиль — это ложь», а другой — немецкий — архитектор В. Гропиус формулирует следующий важный тезис: «Мы искали новый метод, а не стиль». Еще более отчетливо эта мысль высказывалась В. Кандинским в его трактате 1911 г. «О духовном искусстве»: «Художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей. ⟨...⟩ И этот принцип не есть только принцип искусства, но и жизни». И в жизненной, и в художественной идеологии авангарда коммуникативный процесс имеет не только внешнюю направленность — на зрителя, читателя, слушателя, но и внутреннюю — имманентно-идеологическую, или автореферентную<sup>33</sup>. Таким образом, авангардность проявляется в том, что меняется не просто стиль в искусстве или конкретная мировоззренческая парадигма, но сама система жизни, и, в свой черед, система взглядов на жизнь и на мир.

### § 3. Как ведет себя авангард?

#### Особенности прагматики в авангардной коммуникации

Вследствие того, что именно активная, динамическая позиция автора становится в авангардном творчестве и языковом эксперименте ведущей, свойство самореферентности, а также все другие

<sup>33</sup> См. об этом: Сироткин Н. С. Проект семиотической теории авангарда. Неопубл. рукопись, 2003 (разделы 1.0.3. Об «автореференциальных знаках» и 3.1.2. Об авторефлексивности в авангарде: авангардистский манифест).

выделенные нами свойства в первую очередь проявляют себя в прагматической координате языка.

Доминантность прагматического измерения в авангарде уже подчеркивалась рядом исследователей (М.И. Шапир, В.П. Руднев, Ю.Б. Боров). Присоединяясь к стремлению данных ученых рассматривать явление (и явления) авангарда в терминах семиотики, мы, однако, со своей стороны едва ли можем в полной мере принять высказываемую ими точку зрения. Как представляется, определение авангарда, предлагаемое ими, содержит важный терминологический изъян, ведущий к неверным, по нашему мнению, заключениям. Остановимся на этом пункте более подробно.

В статье М.И. Шапира о природе авангарда говорится: «⟨...⟩ в авангардном искусстве *прагматика выходит на первый план*. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаяющей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания» [Шапир 1995: 136].

В этой выдержке из определения лишь первая ее часть представляется нам справедливой (о прагматике «на первом плане» и «действенности» искусства). Далее же (включая опущенные нами слова из цитируемой статьи) следуют оценки, на наш взгляд, лишь повторяющие стереотипную во многих научных кругах — точку зрения. Отнюдь не в «эпатаже» и «броскости» (М.И. Шапир), и уж тем более не в «агрессивности» и «авторитарности», как это полагает В.П. Руднев [Руднев 2001]<sup>34</sup>, состоит преимущественный прагматизм авангардных проявлений<sup>35</sup>. Все приписываемые ему подобные

<sup>34</sup> Руднев В. П. Авангардное искусство // Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С. 17. Самым странным выглядит то, что сразу же после этой статьи в данном словаре идет статья «Автокоммуникация», но в ней ни слова не сказано об авангарде. Ключевой фактор авангардного искусства оказывается как бы вовсе неуместным и ассоциируется только по смежности следования статей в справочнике.

<sup>35</sup> А. Флакер справедливо предлагает отказаться от понятия *эпатажа*, обремененного историческими и классовыми коннотациями, в пользу более точных понятий эстетического вызова и эстетической провокации. Диапазон эстетического вызова в поэтике авангарда значительно шире и качественно многообразнее, чем приемы эпатажа. «Эстетический вызов — это структура или структурный элемент, явно нарушающий эстетические нормы или эстетические запреты и воздействующий на эстетический процесс. Это — семантический жест (понятие

характеристики относятся, в лучшем случае, лишь к сопутствующим признакам, свойственным радикальному авангарду, но не затрагивают суть прагматической доминанты в авангардной коммуникации<sup>36</sup>. Отбрасывая здесь — ввиду ограниченного формата исследования — рассуждения о том, что включать в понятие «авангарда», а что нет, равно как и любые культурологические, психолого-социальные или эстетические экскурсы, отметим один важный лингвoseмиотический момент оспариваемого утверждения.

Термин *прагматика* в семиотическом определении Ч. У. Морриса формулируется так: «“Прагматика” — дисциплина, изучающая отношения знаков к их интерпретаторам» [Моррис 1938: 71]. Уже здесь четко обозначается направленность изучения в прагматике: от знака к интерпретатору. Таким образом, семиотический процесс мыслится как связанный прежде всего с адресатом, знакополучателем. Определяющими в таком понимании прагматики становятся такие факторы, как интерпретация, воздействие на адресата, эстетический эффект, реагирование на стимул. Именно в таком виде, как представляется, термин *прагматика* переключивается в определение авангарда М.И. Шапиром и В.П. Рудневым.

Между тем, помимо данной трактовки прагматического измерения семиозиса, существует и иная, а именно — та, которая рассматривает прагматику в связи с субъектом речи, или знакоотправителем. Здесь определяющими факторами служат: явные или скрытые цели субъекта, речевая тактика и языковое поведение, установка говорящего, оценка говорящим фонда знаний и т. д.

Мукаржовского ⟨...⟩), пробуждающий сопротивление при восприятии текста, рассчитанный на изменение эстетических навыков воспринимающего. Если эстетический вызов предполагает “оскорбление общепринятых норм” ⟨...⟩, то эстетическая провокация отличается усиленной интенциональностью жеста или приема как “умышленный” “вызов” и “искусственное возбуждение” ⟨...⟩ процесса, его “подстрекательство” в направлении эстетической переоценки мира» [Флакер 2008: 88—89].

<sup>36</sup> В отзыве на статью М.И. Шапира, опубликованном в интернете, содержится весьма важная мысль: «“Авангард как прагматика” — это не аксиома, а теорема, которую требуется доказать» (Бахтина В., Бачманова Ю., Сироткин Н. Авангард и метакommunikация (заметки по поводу статьи М.И. Шапира «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм»), январь-февраль 2002: <http://avantgarde.narod.ru/miscellanea/shapir.htm>). К сожалению, авторы отзыва не берутся решать эту теорему сами, ограничиваясь лишь рядом иронично-критических замечаний к вышеуказанной статье.

(см. [Арутюнова 1998: 390]). Такое понимание прагматики акцентирует прежде всего отношение говорящего к тому, что он говорит. Это прагматика говорящего (порождающего), в отличие от прагматики слушающего (воспринимающего).

Именно вторая трактовка прагматического измерения, по нашему мнению, и должна иметься в виду при обращении к художественному творчеству вообще и к авангардно-экспериментальному творчеству — по преимуществу. Ведь именно в авангарде выходит на первый план все-таки не эффект, производимый художественным актом (хотя в *некоторых* случаях и его нельзя не учитывать), а сам жест творческого поведения автора, безотносительно к воздействию на адресата, публику и т. д. Жест предполагает направленность на сам художественный акт, на его порождение, тогда как эффект — направленность художественного акта на восприятие<sup>37</sup>. Жест

<sup>37</sup> Как отмечает Ю. Кристева, жестовость является деятельностью в смысле производства, предшествующего возникновению продукта. Жест, говоря в терминах семиотики, «есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его *выработки* (...) жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» (Кристева 2004: 116): глава «Жест: практика или коммуникация»). Жест, как правило, предшествует знаку, тогда как эффект следует за знаком. Вспомним эпизод из жизни В. Хлебникова, когда тот, выходя вместе с другими футуристами на сцену, начинал читать стихи, но тут же терял интерес и ретировался. В подобном жизненном поведении В. Хлебникова мы не наблюдаем интенции произвести какой-либо эффект, шок, но видим выражение определенного жеста — жеста отказа от выступления на публике. Разумеется, зачастую жест в авангардном искусстве сопряжен с намерением произвести эффект, но эффект в данном случае лишь часть жеста как внутреннего движения творческого сознания. Нельзя не согласиться с Е. Бобринской в ее утверждении о значимости жеста в поэтике русского Авангарда — жеста, фиксирующего «внутреннюю динамику творческого процесса, улавливающего глубинные и бессознательные импульсы, предвосхищающие рождение искусства». В контексте русского футуризма главенство жеста в таком понимании было связано с вниманием к состояниям пред-творчества: «Поиск таких выразительных средств, которые позволили бы запечатлеть не просто тот или иной образ, но сам процесс его рождения, археологический интерес к “раскопкам” первооснов, или, по словам Крученых, “истоков бытия” искусства — именно эти аспекты определили также специфику будетлянской эстетики жеста» (Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // *Она же*. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 201—202). Авангардный жест, таким образом, выступал в качестве

обозначает отношение творящего субъекта к творимому знаку. Таким образом, при обращении к явлениям авангарда, к фактам языкового эксперимента, необходимо иметь в виду, что здесь меняется сам вектор прагматической направленности: не от интерпретатора к знаку, а от творящего субъекта к знаку. О. Г. Ревзина предлагает в этой связи говорить о «сверхпрагматике» художественного дискурса, которая «состоит в подтверждении идентификации человека как творца»<sup>38</sup>. Стоит ли говорить о том, насколько этот тезис применим к авангардному жонглированию, в котором человек уподобляется первотворцу Вселенной. Таким образом, при обращении к явлениям авангарда, к фактам языкового эксперимента, необходимо иметь в виду, что здесь меняется сам *вектор* прагматической направленности: не от интерпретатора к знаку, а от творящего субъекта к знаку. Этот вектор и становится, по нашему мнению, профилирующим в подаче определения авангарда.

Нам представляется, что первенство прагматической координаты в языковом (авангардном) эксперименте объясняется тем, что автор такого эксперимента, как правило, сильно акцентирует свое отношение к языку. Эту проблему вроде бы стремится поставить М. И. Шапир: «Но если специфика авангарда не в отношении знака к знаку и не в отношении знака к объекту, может быть, она заключена в отношении знака к субъекту, или, что то же самое, в изменении отношения к знаку?» [Шапир 1995: 136]). Именно в авангардных текстах автор наиболее активно рефлексировал по поводу своего творчества и своего языка, причем это не всегда может быть выражено явно (рефлексия может выражаться на глубинных уровнях языковой структуры). Как раз сам язык служит здесь объектом и, в каком-то смысле, субъектом авторского действия, а вовсе не реакция читателя (так, В. Хлебников не предпочитал публичного чтения своих стихов, а такие глубоко экспериментирующие писатели, как С. Кржижановский, А. Платонов, Е. Замятин и А. Введенский

знака зарождения самой ситуации творчества. См. также: Мильков Д. Э. Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ): Автореф. дис... канд. филол. наук. СПб., 2000; Фиртич Н. Жест авангардный // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 177—178; Маньковская Н. Б. Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008. С. 471—488.

<sup>38</sup> Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 77.

и не помышляли о том, чтобы «поразить» или «вызвать мгновенное восприятие»).

Объектом — потому что главный вопрос, на который пытаются ответить языковой эксперимент, — «Что такое язык?». Экспериментальное творчество создает одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, или, по терминологии Р. Барта, язык-объект и метаязык. М. И. Шапир справедливо отмечает, что в системе автора-авангардиста «текстом становится поведение — самого автора и его *chef-d'oeuvre*'а. Так создается текст: то, что происходит со “стихотворением” или “картиной”, может оказаться куда важнее их самих» [Шапир 1995: 137]. Заметим от себя, что удачно подобранное здесь выражение «текст текста» указывает на принцип «самореферентности» языкового эксперимента: текст отсылает к самому тексту. Поиски в экспериментальной литературе ведутся внутри самого языка, а точнее на его границах, «в той зоне, где она (экспериментальная литература. — В. Ф.) словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом» [Барт 1989: 132]. Языковой эксперимент получает у Р. Барта характеристику «нулевой степени письма». «Нулевой» оттого, что, переставая нести декоративно-орнаментальную функцию и быть подвергнутой классическим ограничениям, авангардное «письмо» «приобретает качество, не сводимое ни к чему иному (чем к самому себе, символом чего и служит знак «нуля» — абсолютной величины со всеми свернутыми в ней возможностями. — В. Ф.)» [Барт 1953: 348].

Субъектом же язык служит здесь в том смысле, что другим важнейшим вопросом языкового эксперимента является вопрос: «Кто говорит?». Уже дальше, как указывает М. Фуко, он распадается на ряд частных вопросов, как то: «Что такое язык? Что такое знак? Говорит ли все то, что безмолвствует в мире, в наших жестах, во всей загадочной символической нашей поведении, в наших снах и наших болезнях, — говорит ли все это и на каком языке, сообразно какой грамматике? Все ли способно к означению (если нет, то что именно?) и для кого, по каким правилам? Каково отношение между языком и бытием, и точно ли к бытию непрестанно обращается язык — по крайней мере, тот, который поистине говорит? И что такое тот язык, который ничего не говорит, никогда не умолкает и называется “литературой”? (...))» [Фуко 1994: 328]. В авангардной литературе язык из простого материала творчества трансформируется

в содержание семиотического акта. Это содержание отвечает на вопрос: «что такое язык?, как он устроен и что он значит?» [Фарыно 1988: 54]. Все данные вопросы подлежат ведомству науки о языке и знаковых системах, и это служит подтверждением тому, что именно языковой эксперимент в первую очередь выступает характеристикой авангардной поэтики.

По поводу субъективности в эстетической деятельности еще М. М. Бахтин заметил: «Автор-творец — конститутивный момент художественной формы» [Бахтин 1924: 312]. Переформулируя это утверждение применительно к языковому эксперименту, можно сказать, что автор-творец становится здесь превалирующим моментом художественной формы (ср. с принципом авангарда, сформулированным одним из его активистов Д. Бурлюком: «Определять творение творцом»). По мысли М. Фуко, это происходит потому, что «именно здесь, в том, кто *держит* речь и, еще глубже, *владеет* словом, — именно здесь сосредотачивается весь язык» [Фуко 1994: 327]. Автор в языковом эксперименте «присваивает себе язык», пользуясь выражением другого французского лингвиста — Э. Бенвениста, с той только поправкой, что говорящий на обыденном языке «присваивает язык» лишь «на момент речи», тогда как творец-экспериментатор присваивает его всецело. В свою очередь, автор наделяет сам язык статусом субъекта. Субъект же по определению способен к самоорганизации; вот почему позволительно, с нашей точки зрения, говорить о самоорганизации языкового материала. Литература эксперимента становится «чистым проявлением языка, который знает лишь один закон — утверждать вопреки всем другим типам дискурсии свое непреклонное существование» [Фуко 1994: 324].

Таким образом, прагматическое измерение языка, столь свойственное авангарду и по праву выделяемое М. И. Шапиром как характерное для него, на деле предстает как «самоорганизующееся начало» языкового субъекта. В языковом мире авангарда прагматика, выходящая на первый план, как бы обращается на саму себя, претерпевает инверсию, инволюцию, становясь, по фигуральному выражению Р. Барта, «маской, указывающей на себя пальцем». Понятие *инверсии* подразумевает изменение нормативного положения элементов, расположение их в обратном порядке (в соответствии со словарным определением). Двусторонность коммуникативного акта тем самым отнюдь не отменяется. В авангардной коммуникации изменяются *позиции* коммуникантов. Так, получателем языкового сообщения может выступать сам отправитель (как это происходит в повести

«Котик Летаев» А. Белого, где автор обращается к своему собственному детству, восстанавливая возникновение языкового сознания ребенка). Похожая процедура осуществляется и в поэме Хлебникова «Поэт», которую сам будетлянин считал своей самой сокровенной и значительной вещью; в данной поэме в образе певца автор запечатлел самого себя и, используя этот образ, по сути, изложил свою собственную творческую программу (ср. апеллятивы: «**Род человечества**, Игрую легкой дурачась, ты, В себе самом меняя виды, Зимы холодной смоешь начисто Пустые краски и обиды»; «И **человек**, иной, чем прежде, В своей изменчивой одежде, Одетый облаком и наг, Цветами отмечая шаг, Летишь в заоблачную тишь, С весною быстро сам-друг, Прославив солнца летний круг»; «Вспорхни, **сосед**, и будь готов Нести за ней охапки света И цепи дыма и цветов. И своего я потоки, Моря свежего взволнованной, Ты размечешь на востоке И посмотришь очарованной»; «**Ты** истязал меня рассказом, Что с ним и я, русалка, умерла, И не река девичьим глазом Увидит времени орла. Отец искусного мученья, Ты был жесток в ночной тиши, Несу венок твоему пенью, В толпу поклонниц запиши!» — обращение русалки к певцу и т. д., т. е. через обращение к миру человеческому Хлебников-автор обращается устами русалки-героини к самому себе; у А. Введенского показательным в данном отношении является стихотворение «Ковер-гортензия», начинающееся со строчек «Мне жалко что я не зверь, гуляющий по синей дорожке, говорящий себе поверь и другому себе подожди немножко», т. е. основной темой, или сообщением, стихотворения является самоидентификация поэта в абсурдном мире). Итак, в данном случае имеет место ситуация, когда в роли получателя выступает отправитель сообщения.

В других случаях может происходить обратное, когда воображаемый получатель может оборачиваться истинным отправителем текста (что мы наблюдаем, например, у Борхеса в его установке: «Текст создается читателем»). Наконец, в некоторых случаях сам язык может занимать позицию получателя (как, например, у А. Белого в строчке «язык, запрядай тайной слов!» из поэмы «Первое свидание») или же язык выступает в качестве отправителя (например, у Малларме в его идее самоустранения автора из языкового текста). Таким образом, здесь не просто нарушение симметрии в коммуникативном акте, а именно его *инвертированность*, или *интровертированность*. Вспомним, что еще Р. Якобсон выделял в качестве доминанты поэтического языка «интровертивное отношение к вербальным знакам». В статье «Язык в отношении к другим системам коммуникации» он писал:

«Интровертивное семиозис (сообщение, означающее себя самое) неразрывно связан с эстетической функцией знаковых систем и доминирует не только в музыке, но также в поэтической зауми, абстрактной живописи и скульптуре (...)»<sup>39</sup>. Таким образом, в текстах авангарда интровертивность отчетливее всего проявляется в прагматике.

Интровертивная прагматика, отражающая самоорганизующееся начало авангардного акта коммуникации и творчества, попутно определяет все остальные параметры языка авангардного автора: семантику, синтактику, ритмику, фонику, графику и т. д. В этой связи утверждение М.И. Шапира о том, что «авангард прежде всего — необычное прагматическое задание, непривычное поведение субъекта и объекта» [Шапир 1995: 137], следует признать верным лишь отчасти. Дело не в «непривычности» этого явления, а в его совсем иной, по сравнению с «привычной», т. е. традиционной, конституцией. Вопрос Шапира «Что такое авангард?» целесообразнее ставить иначе: «Как устроен авангард?» и «Как ведет себя авангард?» (How the avant-garde works), делая акцент на внутренней прагматике в авангардной коммуникации.

Иной интерпретации, нежели предложенная М.И. Шапиром, требует, по нашему мнению, высказывание В. Маяковского из статьи «Два Чехова» (1914):

«Каковы же изменения, происходящие в законах слов?»

1. Изменение отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета, к слову-символу и слову-самоцели.
2. Изменение отношения слова к слову. Быстродействующий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.
3. Изменение отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами» [Маяковский 1914: 297].

М.И. Шапир соотносит (с полным на то основанием) данный пассаж поэта с теорией трех разделов семиотики Ч.У. Морриса. Однако, приравнивая последний пункт из статьи Маяковского к прагматике как «отношению знаков к интерпретаторам», Шапир, как представляется, не учитывает обратное направление семиозиса. «Изменение отношения к слову» здесь означает, по-видимому, изменение «авторского», а не «читательского», как считает М. Шапир, отношения. Автор языкового эксперимента устанавливает н о в ы е

<sup>39</sup> Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 327.

взаимоотношения со словом и — шире — с художественной формой и художественным языком (ср. с высказыванием К. Малевича: «Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новые формы новых отношений»). И, надо полагать, «новые слова» суть плоды именно этого нового отношения, ведь творцом слов-неологизмов является не кто иной, как сам автор. Такая логика в размышлении Маяковского видится нам более правдоподобной; она же, как выясняется, отвечает действительному положению дел в семиотике и прагматике авангарда.

Учитывая все приведенные соображения, мы склонны присоединиться в трактовке авангарда к более «взвешенному» и «спокойному» определению, данному В. Г. Власовым: «Авангард — условное название всех новейших, экспериментальных взглядов, концепций, течений, школ, творчества отдельных художников XX в. Авангардизм — тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества (...)» [Власов 1995: 36]. Подчеркнем, что это именно «условное» наименование — безусловным же и, так сказать, стержневым концептом, входящим в определение авангарда, мы считаем «экспериментальный поиск новых форм и путей творчества», в нашем случае — языковой поиск в области художественного слова.

Вообще, категория нового не просто играет важную роль в поэтике авангарда — и на тематическом, и на концептуальном уровнях; она предопределяет сущность языкового эксперимента в каждом конкретном авторском идиостиле. Речевая деятельность творца-экспериментатора направлена на создание новой семиотической системы — нового языка. Творческая система авангарда маркируется следующим признаком, относящимся к языку: «Разработка своего, особого языка искусства, поиск новых средств воздействия, недостижимых в прежних условиях. Обусловленное этим подчеркнутое внимание к художественной форме (“обнажение приема”), эксперименты, приводящие к превращению литературной технологии в предмет искусства» [Васильев 2000: 26]. Сочетание установки на новизну с повышенным вниманием к языковому инструментарию приводит автора-экспериментатора к языковому творчеству как осмысленной творческой методологии. В. П. Григорьев в связи с этим отмечает, что необходимым подступом к осознанию языковой личности, идиостиля В. Хлебникова — а мы добавим: любого

из творцов-экспериментаторов — должно быть рассмотрение его творчества в двух координатах: «нового языка» и «поэзии и науки» [Григорьев 2000: 388].

Языкознание трактует понятие «языка» двояко: а) как язык вообще, язык как определенный класс знаковых систем и б) как конкретный идиоэтнический язык — реально существующая знаковая система. Язык в первом значении — это абстрактное представление о едином человеческом языке, средоточии универсальных свойств всех конкретных языков. Конкретные языки — это многочисленные реализации свойств языка вообще. Применяя данное бинарное понимание концепта «язык» к проблематике художественного эксперимента, можно сказать, что автор-экспериментатор имеет дело с обеими отмеченными ипостасями языка. С одной стороны, он оперирует, подобно рядовому носителю этнического языка, конкретным языковым материалом; с другой же — стремится обосновать и поверить свои опыты определенной творческой теорией, чего рядовой носитель языка или автор классической парадигмы не делает.

Мы отдаем себе отчет, что данное утверждение может вызвать возражение: а разве не осуществляют того же самого в своей литературной практике представители классической парадигмы? К примеру, Н. Буало совмещал в себе амплуа поэта и одновременно теоретика эстетической мысли (трактат в стихах «Поэтическое искусство»). М. Ломоносов был в одно и то же время поэтом, новатором стиховых форм и автором филологических и лингвистических трудов. У многих, если не у всех, классических писателей мы встретим как отдельные высказывания, относящиеся к методу их творчества, так и теоретические статьи по вопросам художественного творчества.

Между тем, говоря о неклассической формации авторов авангарда, о языковом эксперименте, мы постулируем совершенно иной, в сравнении с классическим, тип связи между практикой и теорией, между языком и теорией языка. Речь идет не просто об, условно говоря, поэтике и метапоэтике, хотя, безусловно, эти компоненты здесь присутствуют в значительной мере и работают (ср. [Штайн 2002], см. также антологию [Три века русской метапоэтики 2006]), но о новой форме и новом формате творческого опыта, переосмысляющей традиционную оппозицию наука—искусство, или теория—практика, в сторону объединения членов данной оппозиции. Понятие «эксперимента» нам кажется в данном контексте наиболее точным и адекватным. Верно, что «еще и сегодня понятия “эксперимент” и “словесное искусство” далеки в

эстетике (да и в науке о языке! — В. Ф.) от отношений гармонии» [Григорьев 2004b: 63]. **Вместе с тем мы не считаем возможным** согласиться с трактовкой В.П. Григорьева «экспериментов в узком смысле» как тех, которые якобы поэт «производит главным образом над планом выражения» [Там же], тем более при ссылке на эксперименты А. Белого. Как мы попытаемся показать ниже, главным образом автор-экспериментатор производит свои опыты над языком во всех его измерениях, и в семантическом, т. е. содержательном, ничуть не менее последовательно, чем в формально-грамматическом.

Автор-классик, как правило, мыслит поэтическую практику и эстетическую теорию как разные стили творческой деятельности, разные модусы творческого мышления (поэзия и проза, высокий стиль и низкий стиль, научная мысль и художественное воображение и т. д.). Эти стили и модусы, согласно классическим представлениям, дискурсивно разделены: каждый из них приспособлен для вполне определенной речевой ситуации и воспроизводит уже сложившийся образец. В соответствии с этим, автор-классик не осмысляет свой художественный язык как особую систему, отличную от естественного языка.

В неклассической поэтике ситуация кардинально меняется. Здесь весь дискурсивный арсенал, имеющийся в распоряжении автора, группируется вокруг уникального творческого метода. Иерархия стилей и жанров прекращает действовать, на смену ей приходит формируемая изнутри авторского сознания структура. Эта индивидуальная структура может вбирать в себя самые различные модусы самовыражения. На выходе же оказывается целостная языковая система, осознаваемая автором как новая, отличная от других.

О различии между классическим и авангардным подходом в словесности справедливо пишет В.П. Григорьев: «Филологизм Третьяковского, Пушкина или Брюсова — филологизм, традиционный для русских поэтов, — претерпевает в XX в. любопытные изменения. С одной стороны, например, у А. Белого, он находит выход в ряде конкретных, в частности стиховедческих, работ выдающегося общенаучного значения. Это уже не явление возрожденческого универсализма, характерного, скажем, для Ломоносова, и не энциклопедичность интересов, которая была необходима Пушкину как родоначальнику русского литературного языка новой эпохи и основоположнику русского реализма. Здесь мы имеем дело с поэтами — теоретиками поэтического языка XX в. и с поэтами — и с л е д о в а т е л я м и художественных фактов в их системе, будь это

система “мастерства Гоголя”, одного только русского четырехстопного ямба или “всего лишь” частной лексической сферы. В этом ряду показательны, например, статья “Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы”, написанная Белым в 1916 г., этюды поэтического самоанализа типа “Как делать стихи” Маяковского, специальные пушкиноведческие работы поэтов (более “академичные”, как у Ахматовой, или “субъективные”, как у Цветаевой), или, наконец, “Разговор о Данте” Мандельштама, где обобщены и многолетние раздумья поэта-ученого над проблемами поэтической семантики, художественного смысла» [Григорьев 2000: 67] (разрядка наша. — В. Ф.). Автор процитированного мнения, правда, относит приведенные им примеры к разряду «реалистического филологизма», отграничивая его, с одной стороны, от «классического филологизма», и с другой — от «экспериментального филологизма» В. Хлебникова. Нам же думается, что все упомянутые имена и их работы являются, наравне с Хлебниковым, этим самым «экспериментальным филологизмом» в чистом виде. Фактор с и с т е м н о с т и лингвопоэтического (или филологического) эксперимента служит для них объединяющим: дело не столько в «объективности» или «субъективности» подходов, сколько в их существенной «методичности».

Надо признать, что вопрос о том, является ли поэтический язык языком в строгом лингвистическом смысле, не решен в лингвистической поэтике по сей день. Еще более осложняется его разрешение теми сомнениями, которые высказываются современными теоретиками языка в отношении того, а существует ли вообще в наивном сознании, а значит и в лингвистическом описании, такой объект как язык. С какими мерками должны мы подходить тогда к таким предельным случаям бытования языка, как авангардный эксперимент?<sup>40</sup>

Одним из первых философов, обративших внимание на творчество авангардных поэтов в начале XX в., был П. А. Флоренский.

<sup>40</sup> Ср. с мнением Иосифа Бродского, всегда дистанцировавшегося от авангарда, о том, что авангардным является не автор-авангардист, а сам язык: «Даже авангардистский эксперимент оказывается не преодолением языка, а сбором урожая. На самом деле писатель — слуга языка. Он — механическое средство языка, а не наоборот. Язык отражает метафизическое отношение. Язык развивается, достигает определенной зрелости, достигает определенного уровня, а писатель просто оказывается поблизости, чтобы подхватить или сорвать эти плоды. (...) Писатель не может быть авангардистом. Авангардистом является сам язык» [Бродский 2000: 54], см. также [Хайров 2004].

Любопытно и знаменательно при этом, что к толкованию поэтики слова у символистов и футуристов он подходит, используя языковедческий инструментарий. Его заметки о словотворчестве поэтов авангарда появляются в составе статьи «Антиномия языка», написанной в 1922 г., но при жизни не опубликованной. Флоренский рассматривает поэтическое творчество по признаку возрастающей «свободы индивидуального языкового творчества». Провозглашением крайней свободы языкотворчества мы обязаны, согласно Флоренскому, «сперва романтикам, а повторно — декадентам и футуристам». Последние поняли язык как «речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни». Футуристы устремились к слову, которое было бы способно «высказать несказанное», т. е. выразить некое новое содержание посредством новых языковых форм [Флоренский 2000а: 160—161].

П. А. Флоренский далее анализирует «речетворчество» будетлян по четырем разрядам «в возрастающей степени новизны». В результате рассмотрения стиховторений В. Хлебникова он приходит к весьма примечательному выводу: «В приведенных выше примерах есть λόγος, хотя по-иному, чем в обычной речи» [Там же: 170]. В других примерах из заумной поэзии (у А. Крученых и В. Гнедова) логоса он вроде бы не находит, но оговаривается: «Нельзя сказать, чтобы в них λόγος отсутствовал; но его там не видно (...) и заумный язык нуждается в Логосе» [Там же: 171—173]. Характерно, что даже в самых радикальных и асемантических опытах поэзии футуризма русский философ продолжает искать стремление к логосу / Логосу. Словотворчество авангарда предстает для него, тем самым, чем-то вроде лаборатории логоса.

Реконструируя интенцию поэтов-речетворцев, русский философ как бы высказывается за самих инициаторов-носителей нового языка: «Сделаем язык более гибким, более восприимчивым (...) Языка тогда сразу не возникнет; но образуются завязи нового творчества, и эти завязи, может быть еще недостаточно- или совсем почти неоформленные, впоследствии вырастут в слова и новые способы их сочетания. Твердое начало языка тогда перекристаллизуется более соответственно духу нового лирика». Как видно, Флоренский, хотя и стремится к адекватности формулировок, остается здесь предельно осторожным в плане лингвистических характеристик. То, что имеет место в поэтическом языкотворчестве — это еще не совсем язык, но только лишь «неоформленные завязи», чреватые «новыми способами сочетания слов». Насчет «неоформленности» философ,

как кажется, ошибается: как раз форма чаще всего оказывалась наиболее выраженным моментом авангардного словотворчества; просто выглядела (или звучала) эта форма, как правило, неконвенционально с точки зрения нормативной грамматики, лексики, фонетики или ритмики. Это последнее обстоятельство как будто бы Флоренским сочувственно принимается: «Но может быть, возможен *иной* стих, иное слово? В основе *нет* ничего, языком не сказуемого. Хотя *сейчас* нечто несказуемо, но может, когда-нибудь скажется *впоследствии*». Однако единственное, на что он отваживается в лингвистическом плане, описывая языкотворчество «искателей», это характеристики вроде «индивидуальная языковая энергия», «новое слово» и тому подобные (впрочем, надо заметить, что в лексиконе Флоренского понятие «слово», как правило, совпадает с понятием «язык» и «речь»). Говорить о «новом языке», считает он, не приходится.

Формула языка, реконструируемая Флоренским в отношении авангардного эксперимента, описывается в системе Флоренского как «не-язык», как «бессловесность», т. е. негативно. Тем временем, как в общем-то верно отмечает Е. Фарыно, это не совсем так: «те уровни, на которые спускается авангард, и не должно рассматривать как альтернативный язык имеющемуся. Они — не язык, а отдельные уровни языка вплоть до неких самых исходных семиогенных инстанций. Авангард называл их “новым” или “заумным” языком, тогда как на деле они не что иное как “содержание языка” и “речегенные механизмы”. Флоренский, вероятнее всего, читал авангардные тексты как сообщения на имеющемся языке, тогда как авангард, чаще всего сам того не ведая, сообщал язык или содержание языка при помощи сообщения» [Фарыно 1995: 309—310]. Не совсем понятно, что имеется в виду под «речегенными механизмами», но общий смысл подмечен точно: язык в авангардном творчестве рефлексивен, отсылает к самому себе в своих собственных глубинах. Поэтическая практика авангарда движется «вспять к истокам культуры и языка»; «авангард, таким образом, не разрушает язык, а наоборот — утверждает его путем апофазы (...) Поэтому и на “разложение” слова авангардистами следует смотреть не как на сообщение при помощи разлагаемого слова, а как на прочтение потенций этого слова при помощи его разложения. Авангард ничего не сообщает при помощи языка, он поступает иначе: заставляет имеющийся язык выдать свою семиотику и свою диахронию, т. е. сообщить самое себя» [Там же: 313, 315, 317]. Единственное уточнение, которое хотелось бы сделать к



этому утверждению, состоит в следующем. Нам кажется, что нужно выделять два вида авангардного языкотворчества: первое — чисто формальное (под этот вид подпадает так называемая чистая заумь, представленная в творчестве А. Крученых, И. Зданевича, немецких дадаистов, итальянских футуристов); второе — формосодержательное (языкотворчество В. Хлебникова, А. Белого, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Дж. Джойса, Г. Стайн, П. Целана, А. Арто). В.П. Григорьев предлагает именовать авторов первого рода — авангардизмом, а авторов второго рода — Авангардом [Григорьев 2000]. Французский философ Ф. Серс сходным образом разграничивает «радикальный, или первоначальный авангард» и авангард современный, под первым подразумевая авангардный опыт первой половины XX в. [Серс 2004] (ср. также [Сарабянов 2000; Вьюгин 2008]). Нам такая оппозиция кажется вполне перспективной. Естественно, данное разделение не абсолютно. Однако оно необходимо для нашей цели: выявить лингвистическую и семиотическую специфику языкового эксперимента. Если названная оппозиция «формальный / формосодержательный эксперимент» верна, то следует заключить, что первый вид характеризуется, так сказать, минус-языковостью, или гиполингвистичностью («не-язык» Флоренского, «апофатический язык» Фарыно), тогда как второй — сверх-языковостью, или гиперлингвистичностью («новый язык», «язык в языке», «язык языков»). Поскольку в настоящем исследовании нас интересует языковой эксперимент в его тотальном, целостном аспекте и, соответственно, его представители, то мы склоняемся на данный момент к признанию за формосодержательным языкотворчеством статуса «нового языка» как особой, альтернативной семиотической системы, в то время как мы оставляем за скобками настоящего исследования важный, но посторонний для нашей темы вопрос зауми и заумного языка, вынося его в отдельное примечание<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Заумь — понятие, выдвинутое теоретиками русского футуризма в 1910-х гг. для обозначения системы формальных приемов и способов работы над «самоценным (самовитым)» словом, конструирования искусственного, «вселенского», «звездного» языка. Первенство в изобретении термина *заумь* приписывается различными исследователями либо А. Крученых, либо В. Хлебникову. Впервые «заумный язык» упоминается в манифесте «Слово как таковое» (1913), подписанном А. Крученых и В. Хлебниковым. Первые образцы заумной поэзии — стихотворения А. Крученых «Дыр бул щыл» (1913) и В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы...» (1913). В декларации «Наша основа» (1920)

В этом же обстоятельстве Г.О. Винокур еще в начале 1920-х гг. увидел наибольший интерес поэтического авангарда для лингвиста. Будучи уверенным в высоком значении «языковой инженерии» русского футуризма для теории и культуры языка, он утверждал: «Культура языка — это не только о р г а н и з а ц и я, (...) но вместе с тем и и з о б р е т е н и е. Первая предваряет второе, но второе в определенный момент заявляет свои права. (...) Надо признать, наконец, что в нашей воле — не только учиться языку, но и делать язык, не только организовывать элементы языка, но и изобретать новые связи между этими элементами. Но изобретение — это высшая ступень культуры языка (...) Изобретение предполагает высокую технику, широчайшее усвоение элементов и конструкции языка, массовое проникновение в языковую систему, свободное маневрирование составляющими языковой механизм рычагами и пружинами» [Винокур 1923: 17]. В этой концепции для нас важно не столько признание эвристического статуса языкового эксперимента — «и з о б р е т е н и я» как созидания новых ценностей, знаний, смыслов, — сколько выявление системного и структурного характера этого процесса. Дело даже не только в том, что «система языка поэтического в корне отлична от системы языка практического» [Там же: 15]. Этот тезис был сформулирован уже в пору зарождения лингвистической поэтики — в трудах «формальной школы». Суть дела в том, что, сознательно приступая к «языковому изобретению», авангардные авторы «проникают в языковую систему», в «конструкцию языка» и «строят» в ней новые связи.

В связи с этим Г. О. Винокур отмечает «действительно характерную и важную для лингвиста черту футуристского словотворчества: последнее не столько л е к с и к о л о г и ч н о, сколько г р а м м а т и ч н о». В самом деле, грамматика представляет собой строевую основу языка. Стало быть, авангардные поэты — «строители

В. Хлебников определяет «заумный язык» как «находящийся за пределами разума». В теории заумного языка прослеживается наличие двух основных линий, которые условно могут быть обозначены как «линия Хлебникова» (В. Хлебников и А. Туфанов) и «линия Крученых» (А. Крученых, В. Каменский и частично И. Терентьев). В. Хлебников пытался обнаружить общие законы прямой взаимозависимости звучания и смысла и, основываясь на них, создать новый поэтический язык, над которым не тяготело бы «бытовое значение слова», — язык, который «делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством», «грядущим мировым языком в зародыше». Хотя возникновение зауми

языка» — заняты преобразованием строя языка, а значит, и самого языка: «А только таковым и может быть подлинное языковое изобретение, ибо сумма языковых навыков и впечатлений, обычно определяемая как “дух языка”, — прежде всего создается языковой системой, т. е. совокупностью отношений, существующих между отдельными частями сложного языкового механизма. Следует настойчиво подчеркнуть и пояснить, что настоящее творчество языка — это не неологизмы, а особое употребление суффиксов; не необычное заглавие,

в качестве осознанного литературного приема безоговорочно относится к началу XX века, ее предвестники существовали в культуре испокон веков. В целом ряде фольклорных жанров — особенно в заговорах — традиционно использовались необычные, не складывающиеся в слова сочетания звуков. Записи глоссолалии — бессвязной речи шаманов или фанатиков, впавших в религиозный экстаз, — приводили к предположениям о наличии какого-то скрытого смысла в речи, явно лишенной значения (ср. с трактовкой глоссолалии у А. Белого выше). Элементы зауми можно найти в песнопениях русских сектантов. Также элементы зауми, как игрового начала в поэзии, имеются в детском фольклоре — считалках и дразнилках. Поэты-«заумники» русского авангарда стремились воссоздать праязык, доступный внесознательному пониманию всех людей, ту глоссолалию, с помощью которой человечеству передаются пророчества, высший духовный опыт, сокровенные истины бытия. У лингвистов и поэтов, группировавшихся вокруг журнала «ЛЕФ», проблема зауми была связана с совершенно иной задачей — установкой на «лингвистическую технологию», сознательную переделку литературного языка. Заумь для футуристов была своего рода лабораторной работой по выявлению выразительных возможностей слова. Концепцию зауми далее в 1920-х гг. развивал А. Туфанов, называвший заумь «седьмым искусством», в котором музыкально-фонетическая сторона слов играет главную роль. Вслед за футуристами заумь использовали, хотя и в ограниченных пределах, «чинари» Д. Хармс и А. Введенский, а также — более активно — «заумники» И. Зданевич и Ю. Марр. В современной авангардной поэзии к приемам зауми обращаются такие авторы, как В. Эрль, Р. Никонова, С. Сигей, С. Бирюков и др. Аналогом заумного языка явились приемы деформации реалий в живописи кубистов и новые принципы искусства супрематистов, утверждавшие прорыв к реальности, лежащей за пределами предметного мира («заумный реализм» по К. Малевичу). См.: Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе. М., 1990; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991; Janacek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. Также о заумном языке в контексте нашей темы см. [Иванов 2000; Черняков 2008].

а своезаконный порядок слов. Футуризм это понял» [Там же: 18]. Если символисты, как разъясняет Винокур, в стремлении обновить поэтическое слово, строили свою поэзию на «диковинных» словечках с готовой уже грамматикой, то «поэзия футуризма направила свои культурно-лингвистические поиски в толщу языкового материала, нащупывая в последнем пригодные к самостоятельной обработке элементы».

Мы не станем в данном месте углубляться в проблему оппозиции символизм / авангард, равно как и сопутствующей ей оппозиции «поиски слова» / «поиски в слове» (как вариант — «речетворчество» / «языкотворчество»), оставив ее для следующих глав. Однако в подтверждение справедливых слов Г. О. Винокура приведем его же собственный пример из Хлебникова. По методу аналогии поэт-будетлянин создает новые языковые образования: так слово *дубрава* служит образцом для *метава* и *летава*; *трущоба* — для *вольноба* и *звеноба*; *бегун* — для *могун* и *владун* и т. д. Тем самым подтверждается тезис: «грамматическое творчество — творчество не материальное. Оно завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений» [Там же]. По поводу этих строк Г. О. Винокура М. И. Шапир замечает: «Но творчество отношений на одном уровне языка нередко оборачивается творчеством элементов на другом: так, новое сочетание звуков может привести к изобретению морфемы, а новое сочетание морфем — к изобретению слова (...) Своеобразие поэта в том, насколько глубоко он вторгается в языковую природу, преобразуя ее в поэтическую культуру» [Шапир 1990: 265]. Собственно, по этому признаку — мастерству и изобретательности в обращении с языковой системой — Винокур причисляет В. Хлебникова, а также в этом ряду Маяковского к истинным «зачинателям и революционерам», «строителям языка», в отличие от «заумников». «“Заумный язык”, — отмечает исследователь, — никак языком называться не может. (...) “Заумный язык” — это *contradictio in adjecto*. (...) Ибо самое понятие языка предполагает за собою понятие с м ы с л. Отсюда — “заумное” стихотворение как таковое (...) бессмысленно. (...) Поэтому ясно, что “стихи” Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуализация, ничего общего с системой языка как социальным фактом — не имеющая» [Винокур 1923: 20—21]. Вот почему лингвистика, в понимании Г. О. Винокура, должна идти в ногу с художественной литературой и научной поэтикой. В связи с постановкой вопроса о культуре языка, главное значение для теоретика языка имеет

«работа поэта не на фоне привычных поэтических форм (это предмет интереса для исторической поэтики. — В. Ф.), а на фоне языка вообще» [Там же: 17]. Понятен поэтому взаимный интерес, связывающий лингвистов с поэтами авангарда. Последние «тянутся к теории слова, как стебель к солнечному лучу», «притом — теории чистого лингвистической». И «тенденция к постановке вопросов общелингвистического характера, к вынесению языкового творчества за рамки собственно языкового письма» вовсе не случайно смыкается с тенденцией авангардного искусства, «кующего новый язык для поэзии», к экспериментированию.

Итак, именно системный характер языкового эксперимента позволяет, на наш взгляд, говорить о новом языке, порождаемом экспериментирующим автором. Как свидетельствует У. Эко, «если классическое искусство вводило какие-то оригинальные приемы внутри языковой системы, основные правила которой оно принципиально уважало, искусство современное (У. Эко подразумевает под этим авангардное искусство. — В. Ф.) утверждает свою оригинальность тем, что (иногда от одного произведения к другому) устанавливает новую языковую систему, обладающую своими, новыми законами» [Эко 2004: 128—129].

Поднимая вопрос о системности лингвопоэтического эксперимента в авангарде, нельзя не отдать дань Ю.Н. Тынянову, одному из первых среди филологов, кто приблизился к такому освещению вопроса (см. [Никольская 2002]). Не употребляя выражения «языковой эксперимент», он с уверенностью постулировал, что поэзия В. Хлебникова представляет собой «новую семантическую систему»<sup>42</sup>. Каковы же, с точки зрения русского ученого, предпосылки к такому выводу? Полемизируя со своим соратником по формалистскому лагерю Р. Якобсоном, считавшим, что в поэзии Хлебникова имеет место «приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции» [Якобсон 1921: 66], Тынянов справедливо утверждал, что для будетлянина «нет неокрашенного смыслом звучания»

<sup>42</sup> В дальнейшем этот тезис был раскрыт и доказан в исследованиях Б.А. Ларина [Ларин 1974]. Ср. с введенным позднее и в другом культурном контексте термином Т. Адорно «новый эстетический порядок» [Адорно 2001: 48]. Умберто Эко предпочитает говорить о «новой языковой системе» со своими, новыми законами, устанавливаемой современным авангардным искусством, в отличие от классического искусства, которое лишь вводило отдельные, хотя и оригинальные, приемы внутри существующей языковой системы [Эко 2004: 128—129].

[Тынянов 1965: 292]. Возражая тем критикам, которые объявили творчество Хлебникова «непоэтической поэзией», Ю.Н. Тынянов жестко поставил вопрос о принципиальном отличии авангардной поэтики от поэтики классической. Творчество Хлебникова, по его мысли, «есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение (...) Хлебников был новым зрением» [Тынянов 1928: 364—368]. «Новое зрение» здесь — ключевой термин. Оно «одновременно падает на разные предметы» — подчеркнем: одновременно — и, соответственно, дает новую картину мира (в случае Хлебникова — эпическую картину). В свою очередь, новое зрение, новая картина мира отражаются, по Тынянову, на «новом строе слов и вещей». Последнее высказывание можно понимать двояко: рождается новая синтактика (отношение слова к слову) и новая семантика (отношение слова к вещи). Следовательно, формируется и новый художественный язык: «Его (Хлебникова. — В. Ф.) зрение становилось новым строем, он сам — “путейцем художественного языка”» [Там же: 370—371].

Отличие Хлебникова как представителя новой формации от классического типа художника видится Ю. Тынянову также и в прагматическом аспекте. Отмечая особое отношение поэта к слову, русский ученый пишет: «Хлебников — не коллекционер тем, задающихся ему извне. Вряд ли для него существует этот термин — заданная тема, задание. Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы. Инфантилизм, языческое первобытное отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как теме. Сам Хлебников “предсказывает” свои темы. Нужно учесть силу и цельность этого отношения, чтобы понять, как Хлебников, революционер слова, “предсказал” в числовой своей статье революцию» [Там же: 369] (выделено нами. — В. Ф.). Для понимания семиотического измерения языкового эксперимента чрезвычайно важно, таким образом, иметь в виду его «метод», «путь творчества», т. е. «цельное» отношение автора к языку. Хлебников-поэт не только занимается языкотворчеством в узком смысле слова, создавая новые слова, новые сочетания, новые значения, но и стремится создать на основе этих опытов художественную модель единого языка («звездного языка», «азбуки понятий»), см. [Григорьев 1982; Oraic Tolic 1985]. По сути, концепт «единого языка», наряду с концептом «нового языка», является еще одной доминантой языкового эксперимента.

Возвращаясь к лингвистическим определениям понятия «язык», справедливо, по нашему мнению, допустить, что

автора-экспериментатора отличает от обычного автора нацеленность сразу на два указанных смысла. Автор-экспериментатор балансирует между языком как идиоэтническим образованием и языком как универсальной знаковой системой. Отсюда вырастают попытки сближения разных знаковых систем на основе словесного искусства (С. Малларме, В. Хлебников, А. Белый, А. Введенский, Дж. Джойс), живописной практики (В. Кандинский, Н. Кульбин, Р. Магритт), музицирования (А. Скрябин, А. Авраамов, А. Шенберг), кинематографии (Дз. Вертов, С. Эйзенштейн, Ч. Чаплин, Л. Деллюк) и т. д. В языковом эксперименте концепт «языка» реализуется сразу по всему спектру значений: от узко-лингвистического до общесемиотического. На это же проницательно указывал и Ю. Тынянов: «Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций» [Тынянов 1928: 373]. И снова подчеркивается системность языковой революции: «Поэзия близка науке по методам — этому учит Хлебников. Она должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что наталкиваясь на “случайность”, она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью» [Там же]. Но ведь это и есть принцип эксперимента: исследование чего-либо на предмет его воспроизводимости, т. е. неслучайности. И так же, как научный эксперимент подчас реформирует реальность, так и авангардно-языковой эксперимент революционизирует слово как таковое и язык как таковой. «Хлебников смотрит на вещи, как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание, — вровень ⟨...⟩ Вровень — так изменяются измерения тем, производится переоценка их. Это возможно только при отношении к самому слову как к атому, со своими процессами и строением. Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения» [Там же: 374]. Языковой эксперимент, таким образом, предстает в виде речевой (научно-художественной) деятельности, направленной на систематическое и всеохватное исследование языковых и внеязыковых структур.

Не совсем справедливо, с нашей точки зрения, утверждение М.И. Шапира о том, что «авангард не создал новой поэтики и своей поэтики не имеет; но зато он создал свою новую риторику»

неклассическую, “неаристотелевскую” систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя» [Шапир 1995]. Повторим, воздействие на читателя отнюдь не было ведущим принципом авангарда. Вопрос о риторике на самом деле был как раз снят авангардным сознанием, ибо установка на украшательство речи, свойственная классической литературе, уступила место установке на исследование языка и реальности во всей их полноте и во всем их многообразии. Познавая язык — а посредством его мир — во всей его глубине, автор-экспериментатор притязает «уразуметь и освоить всю систему речевых выразительных средств» [Валери 1993: 379], а не просто выборочный набор стилистических и риторических приемов. По верному замечанию Н.С. Сироткина, «НЕавангардистский текст создает значения, опираясь на уже существующий язык — язык, конечно, при этом расширяется, возникают новые сферы или новые уровни, новые смыслы и т. д., но в целом система языка с ее фундаментальными категориями, с ее системой экстенционалов остается, как правило, практически неприкосновенной. Авангардистский же текст, выстраивая свои значения, задает новые параметры формирования значений и, строго говоря, вырабатывает особый язык, с иными фундаментальными категориями: с иной прагматикой, синтактикой и семантикой ⟨...⟩. Этот принцип — полагание языка вместо полагания значений (вместо полагания смыслов) — характеризует не только авангардистскую поэзию, но и авангардистскую живопись, например живопись кубизма; по-видимому, это вообще центральный принцип авангардистского искусства» [Сироткин 2000].

«Полагание языка» в языковом экспериментировании влечет за собой обращение автора к самому ядру языка. Автор-экспериментатор оперирует не риторическими фигурами, находящимися «на поверхности» языка (хотя это может и дополнительно предполагаться), а как раз этим самым ядром языка, его субстратом. Как отмечает А. Цуканов, «авангард прежде всего занят поисками методов обращения с языком. Тех методов, которые позволили бы вычленил тот самый субстрат поэзии, подавляемый структурами функционального языка» [Цуканов 1999: 289]. Авангард, следовательно, не только создал новую поэтику, но и пришел к новой семиотике. Новому менталитету соответствовал новый «лингвалитет» [Григорьев 2000: 476]. Пользуясь удачным высказыванием Л. Шестова, можно сказать, что «открылось новое измерение мышления», но и вместе с тем — новое измерение языка. Не случайно уже во времена самого авангарда происходящую революцию

в художественном мире уподобляли открытию новых измерений в естественных науках. Ю. Н. Тынянов смог сказать: «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений» [Тынянов 1928: 370]. Для самого Хлебникова, тем временем, едва ли не ведущей сверхзадачей являлся так называемый принцип единой левизны (читай — новизны). На языковом уровне этот принцип означал: «левая» в мысли установка на новую модель мироздания влечет за собой «левый по слову» новый язык [Григорьев 2000: 515].

Язык осознается и создается в экспериментальном творчестве как ресурс, система в о з м о ж н о с т е й. Задаваясь целью исследовать процессы и основы своего собственного функционирования, поэтический язык активизирует непродуктивные, устаревшие или, наоборот, невиданные, неологические способы словообразования. Все единицы и уровни языка в языковом эксперименте приходят в движение, в котором рождаются новые языковые комбинации, высвобождается семантическая энергия слов. «Совсем невелика пропасть между методами науки и искусства, — отмечает Ю. Н. Тынянов. — Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии» [Тынянов 1928: 373]. Перефразируя, можно сказать, что то, что в естественном языке имеет самодовлеющую ценность, функциональную конъюнктуру, оказывается в языковом эксперименте резервуаром его возможностей.

Применительно к довольно широкому пласту явлений Н. Д. Арутюнова в целом справедливо замечает: «Экспериментами над языком занимаются все: поэты, писатели, остряки и лингвисты. Удачный эксперимент указывает на скрытые резервы языка, неудачный — на их пределы. Известно, сколь неопределимую услугу оказывают языковедам отрицательные факты» [Арутюнова 1987: 6] (ср. также [Булыгина, Шмелев 1990], а также об аномалиях в художественном эксперименте [Радбиль 2006]). Естественно, речь идет здесь о «слабом» понимании эксперимента (ср. у Л. В. Щербы), не имеющем того концептуального наполнения, которое вкладываем в него мы. Однако суть явления подмечена точно. В языковом эксперименте, о котором ведем речь мы, его автор-творец вскрывает «скрытые резервы языка», но при этом не ограничиваясь указанием на их пределы, а в действительности их достигая и зачастую действуя на границе языка и языков. Яркими примерами здесь могут служить тексты А. Введенского и Г. Стайн, анализируемые нами ниже в соответствующих главах.

Вообще, языковой эксперимент можно понимать, следуя Т. Адорно, как «процесс изучения возможностей» [Адорно 2001: 58]. Общая эстетика видит «экспериментальное начало» в практике, осуществляемой на основе критического осмысления возможностей художественного творчества. Для лингвистической эстетики такое начало состоит в осмыслении возможностей языка. «В поэтическом языке осуществляется раскрытие системы возможностей языка. Поэтический язык извлекает скрытое знание о мире, содержащееся в языке» [Ревзина 1998: 29]. Таким образом, языковой эксперимент может быть определен как деятельность по исследованию возможностей языка.

Важно отметить, что в таком определении понятие языкового эксперимента не совпадает по значению со сходным, по-видимости, понятием «языковая игра». При обращении к текстам авангардного характера исследователи нередко фиксируют многообразные случаи реализации языковой игры. Однако, как правило, в таких анализах речь идет лишь об отдельных стилистических приемах, обнаруживаемых в языке того или иного писателя; аспект целостности языкового эксперимента остается в этих случаях за скобками. Так, О. Аксенова, исследующая функции языковой игры в современной поэзии, соотносит понятия «языковой игры» и «эксперимента», отмечая: «В современной лингвистике при “заведомо неправильном употреблении слов для выявления закономерностей и правил функционирования языка” (Щерба), а также при изучении аномальных (периферийных) явлений в языке все чаще используется понятие “языковой эксперимент”» [Аксенова [http](http://)]. Ссылаясь на Л. В. Щербу, исследовательница имеет в виду подчеркивание им значимости «промежуточных случаев» для изучения языковых явлений. «Промежуточные случаи», представленные в языковом эксперименте, выявляют «колеблющиеся», «неопределенные» признаки слова. В этом смысле справедливо замечание О. Аксеновой, что языковая игра «вскрывает пограничные, парадоксальные случаи бытования (функционирования) языкового знака». В некотором роде эта характеристика применима и для «языкового эксперимента». Однако в нашем понимании область языкового эксперимента не ограничена лишь единичными случаями языковой игры, охватывая собой всю систему авторского языкотворчества. По метафорическому выражению О. Мандельштама, «эксперимент» отличается от «примера» тем, что он, «выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот» («Разговор о

Данте»). Поэтому поэт-экспериментатор и «опыт из лепета лепит, и лепет из опыта пьет» («Восьмистишия»). Экспериментальная наука, продолжает Мандельштам в трактате о Данте, «вынимая факты из связанной действительности, образует из них как бы семенной фонд — заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени. Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону». Она напоминает поэту «фигуру вальсирования» — «мефисто-вальс экспериментирования», ибо «после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно». Целенаправленное и планомерное исследование языковых потенций на всех семиотических уровнях (вплоть до экстра-лингвистических) описывает, таким образом, сферу языкового эксперимента в поэтике и семиотике авангарда.

В связи с этим в авангардном творчестве остро актуализируется проблема пределов, границ языка. «Перед нами явление внутренне размытое, не имеющее отчетливой структуры, “исчезающее” и вновь проявляющееся с разной степенью “ясности” (...) — явление, требующее особой оптики, настроенной на микропроцессы. (...) Сложность состоит еще и в том, что любой авангард генетически связан с проблемой художественного предела. Его прерогатива — исследование края явлений, экспериментальная проверка на прочность границ, считающихся в традиционном искусстве неизблемыми, выход к “последней черте” и желание узнать, что находится за ней. Сохраняя за собой статус искусства и в то же время подрывая его основы, испытывая границы допустимого, авангард всегда сопровождается полемикой. Поэтому он может быть назван промежуточным, пограничным явлением. Балансируя на этой границе, беспрестанно отодвигая ее все дальше, авангард тем самым расширяет возможности естественных языков искусства или обнаруживает тенденцию перехода к искусственным. Вместе с тем он как бы очерчивает окружность, сигнализирующую о действительной необходимости ограничений. Авангардизм — это какой-то уникальный, самостоятельный или параллельный вид творчества, неразрывно связанный с традиционным. Причем последний является объектом его пристального исследования. Все, к чему несколько позже, а иногда и в то же самое время, искусство приходит естественным путем, в авангардном творчестве “изобретается”, появляется в результате некоего

интеллектуального усилия, эксперимента» [Польдяева, Старостина 1997: 590]. Трактовку языкового эксперимента как «поискового движения поэтического мышления» демонстрирует О. Г. Ревзина на примере языка М. Цветаевой: «Дело в том, — пишет О. Г. Ревзина, — что в поэтических текстах М. Цветаевой наблюдается эксперимент, который можно уподобить научному. В отношении очень разных явлений — категории числа у существительных, счетных слов, категории деепричастия — прослеживается одна и та же логика. В качестве исходного пункта берутся нормативные правила употребления. Далее определяется, что в этих правилах относится к абсолютному запрещению, так что их нарушение ведет к выходу за пределы русской языковой системы, а что является по сути разрешенным, но невосстребованным. И далее как будто происходит “открытие шлюза” — реализуются невосстребованные возможности» [Ревзина 1998: 34]. Как видим, область языкового эксперимента понимается здесь в контексте всего художественного языка Цветаевой, а не спорадических проявлений языковой игры. Такого же понимания придерживается и М. Б. Мейлах, исследующий «семантический эксперимент» в поэтике А. И. Введенского [Мейлах 1978] (ср. с нашими соображениями в главе 5).

Очевидно, что, говоря о языковом эксперименте и языковой игре, следует разделять авторов, склонных в своем творчестве к экспериментированию *suí generis*, и авторов, склонных к игре языковыми структурами. К первому разряду следовало бы отнести в таком случае следующих авторов (мы ограничиваемся здесь лишь периодом 1910—30-х гг.): А. Белый, В. Хлебников, В. Маяковский, О. Мандельштам, М. Цветаева, А. Введенский, Д. Хармс, А. Платонов; из англоязычных авторов — Г. Стайн, Дж. Джойс, Э. Паунд, Л. Зукофски. Среди авторов, тяготеющих к игровой поэтике, можно назвать А. Крученых, И. Северянина, В. Гнедова, В. Набокова и др. Конечно, такой принцип разграничения весьма условен с историко-культурных и литературоведческих позиций. Однако с лингвистических позиций он представляется нам оправданным, так как дифференцирует разномасштабные, разноуровневые явления (языковая игра — уровень части; языковой эксперимент — уровень целого). Разумеется, возможны промежуточные варианты. Так, языкотворчество А. Ремизова описывается на уровне *стилей речи*: «Смелость ремизовских экспериментов стоит на двух китах: нормативная грамматика и словари. Только эта твердая основа позволяет ему устанавливать новые границы русского литературного языка и заниматься *вербализмом* (...)»

речь идет о планомерной и последовательной перестройке языка в принципиально иной лад (...), об актуализации устно-разговорной разновидности русского литературного языка и о стремлении сделать ее равноправной (а в понимании Ремизова — истинной) ипостасью литературного языка» [Цивьян 1996: 149—156]. Как видим, поэтика Ремизова не ограничивается языковой игрой, будучи нацеленной на более крупные категории языка (разновидности речи, стили языка). О полноценном языковом эксперименте говорить здесь, впрочем, все же не приходится: с т а т у с я з ы к а остается здесь неприкосновенным. Поэтому можно сказать, что Ремизов является экспериментатором лишь «в определенном смысле», как оговаривает Т. В. Цивьян.

Оппозицию *языковая игра / языковой эксперимент* можно было бы сопоставить с оппозицией *форма / содержание* в трактовке И. И. Ревзина. Комментируя противопоставление *formsuchende* и *gestaltsuchende Dichtung*, принятое в немецкой поэтике, И. И. Ревзин разделяет «эксперимент, обращенный на форму» и «эксперимент, ориентированный на раскрытие содержания» [Ревзин 1971: 731]. Однако, с нашей точки зрения, такое разграничение нерелевантно. Языковой эксперимент равным образом оперирует и с формой, и с содержанием языка (ср. с хлебниковским «принципом единой левизны»: «Левое по мысли право по слову, левое по слову право по мысли»). С а м а с в я з ь формы с содержанием, означающего с означаемым, становится главным моментом экспериментирования в семиотике авангарда. Таким образом, исходя из всех названных характеристик, можно заключить, что языковой эксперимент представляет собой сложное, многосоставное явление, область действия которого простирается от самых элементарных единиц языкового плана до целостной языковой системы, включая в себя структуру личности автора-экспериментатора, а также аккумулируя в себе внеязыковую реальность, обращаемую при этом в знаковый комплекс.

---

Почему для непосредственного освещения проблематики языкового эксперимента нам понадобилось в первую очередь обратиться к научным концепциям языка, складывающимся в исторический период начала XX в.? Какие предварительные выводы можно сделать из параллельного рассмотрения теоретической мысли о языке и экспериментально-художественной поэтики? Как соотносится творчески-ориентированная теория языка с творческим экспериментом в искусстве?

«Языковой поворот» в культуре, датируемый первыми четырьмя десятилетиями XX в., представлял собой научную революцию, кардинальную смену парадигмы в гуманитарной, естественнонаучной и художественной мысли. Одним из толчков к этому процессу послужило осознание научным сообществом языка в качестве полноценного объекта изучения: как системы-в-себе, с одной стороны (структурная лингвистика), и знаковой системы в ряду прочих систем (семиотика).

Одним из ведущих векторов в лингвистических исследованиях стало отношение к языку как к «деятельности творческого духа», сущность которой не тождественна ее объективированному «продукту» (В. фон Гумбольдт, А. Потенция, Г. Шпет, А. Белый, П. Флоренский, А. Лосев). При этом если на начальном этапе становления этого направления в языкознании речь шла о «поэтичности языка», творческой природе естественного языка, то в дальнейшем исследовательский ракурс был перемещен на поэтический язык как таковой, на описание своеобразия языка искусства в его отличии от естественного языка. Лингвистическая поэтика и художественная семиотика, тем не менее, по ходу своего развития придерживались лингвистических методов анализа материала. Тем самым происходило взаимовлияние субъект-ориентированных концепций языка и исследований в области художественного языка, представленных как учеными-поэтологами, так и самими участниками художественного процесса.

На почве творческого понимания языка выросла целая генерация художественных систем: от символизма до зрелого авангарда. Отчасти поэтика новой формации создавалась в тесном контакте с научными данными о языке (А. Белый, В. Хлебников, В. Маяковский, А. Туфанов); отчасти же языковые открытия художественной мысли носили характер конвергенции по отношению к научной мысли (А. Введенский, Г. Стайн, Дж. Джойс). Это позволяет предположить, что в основе возникающей лингвистической теории и формирующегося художественного сознания лежат общие методологические закономерности. Среди этих закономерностей мы выделяем: концептуализация языка как созидющего процесса — динамической, саморазвивающейся деятельности, превращающей звучащую материю в выражение мысли; представление о действенном участии языка в научном и художественном мышлении, а также установление аналогий между этими двумя родами психологической и языковой деятельности; выдвижение на первый план фактов живого языка и их

непосредственное внедрение в художественные процессы; понимание поэтического слова как качественно сложного знака, превосходящего по семантической насыщенности слово естественного языка; индивидуализация эстетической функции языка и ее преобразование в «поэтическое состояние языка»; концептуализация знака и символа в качестве двуединых сущностей, имеющих внешнюю и внутреннюю структуру; становление проблемы автора (и связанных с ней проблем «авторского сознания», «мира автора» и т. п.) и существенный поворот внимания к вопросу об отношении автора к высказыванию, художника-творца к творимой форме; понимание языка в качестве объекта и субъекта художественной деформации и декомпозиции; развитие понятия «внутренней формы» в теоретическом ключе и самой внутренней формы — в поэтическом эксперименте; обособление «внутренних языков» в поэтике авангарда, соответствующее проблематике «индивидуального языка» и «внутренней речи» в теоретико-языковедческих концепциях.

Все перечисленные моменты, относящиеся одновременно к теории языка и к художественной семиотике авангарда, в совокупности составляют единый концептуальный комплекс. Единство этого комплекса скрепляется типологически близкими формами представления о сущности языка («образами языка»), языкового знака, языковых структур, языковых функций и языковых единиц. В языковедческих и семиотических теориях, возникающих в начале XX в., равно как и в экспериментально-поэтической мысли того же периода, формулируется новое представление о языке, позволяющее говорить о существенно новой поэтике языка. Если лингвистическая поэтика как филологическая дисциплина постулирует в качестве своего предмета «творческий аспект языка в любых его манифестациях» (В. П. Григорьев), то экспериментальное искусство — прежде всего экспериментальная литература — становится предельным случаем такой манифестации. Язык осознается в экспериментально-поэтическом творчестве как ресурс, система возможностей. Языковой эксперимент является, таким образом, языковой деятельностью, направленной на систематическое и всеохватное исследование возможностей языка. При этом формами такой языковой деятельности могут служить самые различные текстовые образования — от афоризма и однослова до манифеста, теоретического трактата и вплоть до всего корпуса текстов одного автора. Столь же разнообразны в языковом экспериментировании могут быть и дискурсы, или речевые жанры:

от вольно-художественного и строго-научного до промежуточных, включающих в себя элементы теории и практики.

Все эти особенности языкового эксперимента отвечают современным научным представлениям о поэтическом языке как одной из форм существования языка. Подобные представления, в свою очередь, базируются на подходе к языку как открытой среде, в которой участвует пользователь языка (случай повседневного языкового существования) или создатель языка (случай художественного языкового существования). «Языковое существование личности представляет собой продолжающийся на протяжении всей жизни этой личности процесс ее взаимодействия с языком. В этом процессе язык выступает одновременно и как объект, над которым говорящий постоянно работает, приспособляя его к задачам, возникающим в его текущем жизненном опыте, и как среда, в которую этот опыт оказывается погружен и в окружении которой он совершается» [Гаспаров 1996: 5]. Язык понимается при таком подходе как динамическая сущность, состоящая из индивидуальных и неповторимых творческих действий. Данный принцип обретает особую значимость при обращении к явлениям художественного языкотворчества. «Для лингвистической поэтики проблема человека в его отношении к языку имеет особое значение, поскольку речь идет не просто о пользователе языка, но о творце произведения словесного искусства» [Ревзина 1998: 15]. Поэтический язык предстает как «модус собственно языкового существования», ибо находится в позиции «обращаемости или обратимости» [Мандельштам 1933: 700], «обращенности на само себя», «рефлексивности» [Винокур 1946: 145] по отношению к языку, чего не происходит в языке повседневного существования. Различие между двумя «модусами языкового существования» состоит в том, что «в случае модуса внеязыкового существования мир видится “сквозь призму мира”, в случае собственно языкового существования мир видится “сквозь призму языка”. Модус внеязыкового существования позволяет увидеть языковой образ мира, модус собственно языкового существования — внеязыковой образ, или образы языка». Именно наличие этих «образов языка», заложенных в художественном мышлении авангарда, позволяет говорить о художественном языке с позиций научной теории языка. Поэтическое мышление есть «познание языка, его закономерностей, его “фикций”, его системы возможностей» [Ревзина 1998: 31]. С наибольшей ясностью этот тезис приложим к явлениям языкового эксперимента в литературной практике, поскольку «литературная



практика — это освоение и выявление возможностей, заложенных в языке (...) это динамическое начало, нарушающее инерцию языковых привычек и дающее лингвисту уникальную возможность изучить значение знаков в их становлении» [Кристева 2004: 198].

В суммированном виде все разобранные нами параметры языкового эксперимента содержатся в следующем пассаже О. Мандельштама из «Разговора о Данте», являющем собой пример чуткого проникновения поэта в проблематику настоящей работы (выделено нами. — В. Ф.):

**«Экспериментальная наука, вынимая факты из связной действительности, образует из них как бы семенной фонд — заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени.**

**Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону.** Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются **каждый раз на новой паркетине и качественно различно.** Кружащий нам голову мефисто-вальс экспериментирования был зачат в треченто, а может быть, и задолго до него, и был он зачат **в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой»** [Мандельштам 1933: 713].

Экспериментальная литература действительно представляет собой специфические, альтернативные способы означивания, дополнительные по отношению к нормативной теории языка. В этой связи удачным нам представляется определение такого рода языковой деятельности как «альтернативной теории поэтического языка» (или «альтернативные теории поэтического языка» — в случае, если мы связываем их с определенными персоналиями, с конкретными оригинальными идиостилиями [Черняков 2001: 66]). А л т е р н а т и в н а я теория поэтического языка формируется в XX в. параллельно с научной теорией поэтического языка. Творчество художников авангарда при всей своей идиосинкретичной метафоричности, представляет собой важное явление в истории филологической, эстетической и — что главнее всего здесь для нас — лингвистической

и семиотической мысли начала века. В русском и — шире — в мировом авангарде 1910—30-х гг. последовательно складываются предпосылки для последующего семиотического подхода к проблемам естественного и художественного языка. Таким образом, экспериментальная литература авангарда обнаруживает теснейшую связь с зарождающимися параллельно в сугубо научном контексте теориями языка.

## Глава 3

### «МИФ О СЛОВЕ».

#### ЭКСПЕРИМЕНТ СО СЛОВОМ И РИТМОМ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ А. БЕЛОГО

Белый, Мандельштам, Хлебников — трижды  
косноязычная и трижды распятая русская троица.

*Жиль Делёз*

#### § 1. А. Белый как языковед и языковтворец

Словотворческие искания Авангарда в 10—30-х годах XX века в разных точках земного шара, как мы показали в предыдущей главе, имели целью образовать новую формацию, как в сфере искусства (знакотворчества), так и на попроще науки (терминотворчества). Учреждаемый экспериментальной литературой «новый порядок языка» задает альтернативные подходы к таким лингвистическим, и — шире — эстетическим вопросам, как описание чего-либо, именование чего-либо, высказывание о чем-либо и означивание чего-либо (говоря современным лингвистическим языком, соответственно — дескрипция, номинация, пропозиция и семиозис). Впервые в культуре происходит столь значительный переворот в представлении о языке, его функциях и возможностях. Знаменуя собой этот культурный и семиотический переворот (поворот к языку / логосу), в России на рубеже веков в научном и — параллельно — в художественно-языковом пространстве возникает фигура Бориса Николаевича Бугаева, студента-естественника, поначалу с глубоким интересом изучающего строение и способы образования оврагов, а позднее ставшего главой русского авангардного символизма Андреем Белым, первооткрывателем невиданных до того горизонтов в поэзии и прозе, а также в языкознании, стиховедении, поэтике и многих других областях.

В рассматриваемые нами годы (1910—30-е) под авторством Анд-рея Белого в свет выходят такие основополагающие для истории

семиотики, лингвистической поэтики и поэтической лингвистики исследования, как «Мысль и язык», «Лирика и эксперимент», «Жезл Аарона», «Поэзия слова», «Ритм как диалектика», «Мастерство Гоголя», и не менее, а скорее даже более важные в контексте нашей темы прозоритмические вещи: «Глоссолалия», «Котик Летаев», «Маски»; а также циклы стихотворений, теоретических статей и революционный по форме и методам труд «История становления самосознающей души». (Заметим, что в последнем, по сути, предвосхищаются позднейшие структурные, культурсемиотические и синергетические методы рассмотрения символической культуры). Именно в указанный промежуток времени А. Белый реализует в полной и абсолютной мере свой проект «эстетического эксперимента» (его собственный термин, см. по этому поводу [Иванов 1988: 338]) в языке. Именно в эти годы он воплощает чаемую им «самосознающую» цельность и органичность «языковых стремлений». Важно иметь в виду, однако, что языковое экспериментаторство Белого не было самоцелью, но составляло между тем главенствующий компонент в «единой системе художественных поисков» [Долгополов 1988: 43] поэта-символиста. Кроме того, необходимо учитывать, что языковая «лаборатория опыта» и «лаборатория логоса» была у него не только методом творчества, но и была вписана в общее «жизнестроительное поле» его исканий. Языковтвoрчeствo в данном случае как никогда более тесно сплеталось с жизнeтвoрчeствoм<sup>43</sup>.

Данная глава нашего исследования будет посвящена той авангардной по своей природе семиотике и лингвистике, которую создает и о которой размышляет в терминах науки о языке А. Белый во втором и третьем десятилетии XX века. Главной нашей задачей здесь будет выделение языкового аспекта в тотальном эстетическом эксперименте автора-символиста. Двигаться к реализации данной задачи

<sup>43</sup> А. Белого можно назвать представителем той тенденции в развитии словесности, которую Ю. В. Шатин предлагает называть «проективной». Она «связана с выявлением скрытых законов творчества, которые, будучи эксплицированы, изменяют лицо самой художественной практики в том или ином аспекте и перестраивают традиционный баланс филологии и педагогики» (*Шатин Ю. В. Андрей Белый: филологическая теория и педагогическая практика // Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой. М., 2005. С. 72*). Заметим к слову, что в название статьи Ю. В. Шатина, очевидно, вкралась ошибка: следует читать не «педагогическая практика», а «поэтическая практика», о чем недвусмысленно подсказывает содержание самой статьи.

мы будем не через свое *метаописание* системы Белого, а, по-возможности, через *самоописание* этой системы им самим. В этом стремлении мы руководствуемся принципами так называемой аутопоэтической концепции языка, изложенной нами в работе [Фещенко 2006b].

Прометей и одновременно архимед поэтического слова — Андрей Белый пытался в самом языке найти «огонь новых творчеств» и никогда в своих произведениях не отступал от стремления научно обосновать производимый им «слом» лингвистических и поэтических парадигм. Настаивая на смене языковых, знаковых и символических основ поэзии, он первым в русской литературе поднял вопрос о семиотике («символизме» в его трактовке). Но, как замечает Ю. С. Степанов, природа семиотических проблем такова, что «они обнаруживают свою суть, будучи заострены до предела, в экстремальной проблемной ситуации или в остром художественном эксперименте» [Степанов 1998: 177]. В этом отношении можно утверждать, по нашему мнению, что А. Белый находится в предельной, пограничной зоне языка, одновременно находясь внутри него (как художник слова — языкотворец) и за его пределами (как теоретик-языковед)<sup>44</sup>.

Во вступлении к своей 4-й «Симфонии», наиболее структурной и новаторской из четырех, он замечает, что «старался быть скорее исследователем, чем художником». Задаваясь целью воплотить «конструктивные механизмы» поэтического языка, автор приходит к убеждению, что «только объективная оценка будущего решит, имеют ли смысл мои структурные вычисления или они — парадокс» [Белый 1989а: 260]. Надо признать, что А. Белый оставался «парадоксальной» и во многом «неузнанной» фигурой для своего времени, хотя официальное, «ортодоксальное» языкознание, семиотика и поэтика, которые пришли после него, сделали его уже «задним числом» своим предвестником<sup>45</sup>. Та экспериментальная творческая

<sup>44</sup> Знаменательно, что именем А. Белого названа самая авангардная ныне литературная премия — Премия Андрея Белого, поощряющая (не материально, но символически!) тех современных авторов, которым свойственно эстетическое новаторство и языковой эксперимент.

<sup>45</sup> Как «семиотика символизма» предлагает рассматривать А. Белого Ю. С. Степанов (см. Семиотика: Антология. 2-е изд. М., 2001). В историю русской семиотики А. Белого вписывают также Вяч. Вс. Иванов (Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999) и Г. Г. Почепцов (Русская семиотика. М.; Киев, 2001). Феноменологический и семиотический статус теорий А. Белого рассматривается в статьях: Ковалева Т. Ю. А. Белый и специфика творческого процесса:

лаборатория логоса, в которой производил свои опыты этот ученый-художник, представляет насущный интерес для лингвистики, ибо она выявляет «максимальную, предельную изобразительность языка в его эстетической функции» [Новиков 1990: 37]. Статус А. Белого как выдающейся персоналии в «поэтическом языкознании» (Г. О. Винокур) подтвержден рядом фундаментальных и разносторонних исследований (Л. А. Новикова, Н. А. Кожевниковой, Ю. Б. Орлицкого, В. Н. Топорова, Л. Силард, М. Демперманн, А. Манделкер, А. Хан, Л. Гервер, А. Стейнберг, Дж. Мальмстада, Дж. Янчека, Т. Бейера и др.). Все эти работы затрагивают те или иные аспекты языка и стиля писателя, однако не поднимают вопроса о целостном языковом проекте, каковым является корпус текстов Белого в совокупности его поэтических, метапоэтических и аутопоэтических реализаций.

## § 2. Мысль и язык в символистской системе А. Белого

Первым сознательным опытом обращения А. Белого к проблематике языка и — более конкретно — к теориям языка является его статья «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» вышедшая в 1910 г. отдельным оттиском<sup>46</sup>. С восторгом принимая языковедческие труды А. А. Потебни, он на основе идей, выдвигаемых русским лингвистом, строит свою концепцию символического словесного творчества. Можно сказать, что А. Белый заново открывает творчество Потебни, вписывая его непосредственно в контекст новой художественно-языковой практики. По его признанию, в сочинениях замечательного исследователя языка новая поэзия находит «ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества» [Белый 1910с: 241]. Белый был достаточно внимательным читателем харьковского ученого-лингвиста и воспринял от него представление о языке как о носителе непрерывного творчества мысли. Поместив потебнианские положения в собственно эстетический контекст, Белый придал им определенную обоснованность, равно как и немало поспособствовал

феноменологический аспект // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сборник статей научно-методического семинара «ТЕХТУС». Вып. 6. СПб.; Ставрополь, 2001; Ковалева Т. Ю. Андрей Белый — «семиотик символизма» // Там же.

<sup>46</sup> См. переиздание в наши дни: Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.

привнесению достижений лингвистической мысли в область художественного творчества<sup>47</sup>.

В статье «Мысль и язык» А. Белый особо останавливается на мыслях, высказанных А. А. Потебней в одноименном трактате «Мысль и язык», написанном последним, в свою очередь, под влиянием концепции В. фон Гумбольдта. Как уже говорилось нами в первой главе, в противоположность теориям, отталкивающимся от языка как готового произведения (*ergon*), Потебня принимает взгляд Гумбольдта на язык как на живую, непрекращающуюся деятельность (*energeia*). Тезис о том, что «язык есть столько же деятельность, сколько и произведение», оказывается для А. Белого императивным. Для него как теоретика и практика поэтической речи язык более «орган образования мысли», нежели «орган проявления мысли» (ср. у Потебни: «слово есть средство преобразовывать впечатление для создания новой мысли»). Это обстоятельство верно, по мысли А. Белого, в двух отношениях. Во-первых, по отношению к обыденному, естественному языку. При этом оно означает: человек мыслит посредством языка, а не просто выражает свои мысли через язык. И, во-вторых, по отношению к языку поэтическому. Тем самым утверждается, что поэт мыслит посредством языковых образов, а не только лишь отображает действительность. Более того, при этом мы имеем дело с особенным, поэтическим мышлением.

А. Белому также дорога мысль Потебни о том, что «слово, само по себе, есть эстетический феномен». Следуя за Потебней, Белый приходит к обоснованию «самоценности слова». Что же позволяет говорить о слове как самостоятельном, притом художественном, феномене? Прежде всего, отмечает Белый, рассмотрению в этом

<sup>47</sup> Вопрос о влиянии А. А. Потебни на А. Белого уже поднимался в научной литературе, поэтому здесь мы не останавливаемся на нем. См.: *Энгельгардт Б. М.* Лингвистическая теория Потебни в ее отношении к теории литературы // *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М., 2005; *Белькинд Е. А.* Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса) // Тезисы I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века» Тарту, 1975; *Weststeijn W. G.* А. А. Potebnja and Russian Symbolism // *Russian Literature* VII, 1979; *Хан А.* Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма // *Dissertationes Slavicae*, XVII. Szeged, 1985; *Хан А. А.* Потебня и А. Белый // Андрей Белый. Мастер слова — искусства — мысли. Bergamo, 1991; *Какинума Н.* «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002.

направлении подлежит з в у к с л о в а. «Впервые членораздельность слова выражается в междометии; междометие характеризует тон, оно не произвольно; оно — отголосок состояния души; каждый раз оно как бы воссоздается сызнова; оно незаметно для сознания субъекта и в том смысле не имеет значения слова; междометие уничтожается обращенной на него мыслью. Замечая свой собственный звук, человек создает слово; звук воспринимается; образ звука ассоциируется с предметом: так музыкант от ноты переходит мгновенно к клавишу. На этой стадии развития слова изменяется переход от значения к звуку; сперва предшествует образ звука; потом — образ предмета, вызывающего звук; такое изменение порядка ассоциаций происходит от того, что звук, первоначально произносимый самим субъектом, теперь раздается из уст другого; слушающий начинает понимать других, как себя». Нетрудно распознать в этих размышлениях, с одной стороны, влияние идеи Ш. Бодлера о звуковых «соответствиях», а с другой, отголоски мысли В. Вундта об «аналогиях ощущений». Важнее, однако, понять логику рассуждений самого А. Белого, ту логику, которая ведет его мысль через теорию языка к собственной теории символа и далее, к символизму как поэтическому принципу и экспериментальной практике в области слова и ритма. Существенно, что эта логическая нить проходит опять-таки через концепты потебнианской лингвистики. Первый и наиважнейший концепт здесь — в н у т р е н н я я ф о р м а с л о в а. Выше мы уже очертили вкратце судьбу данного термина в концепциях языка начала XX в. Сейчас необходимо уточнить наш обзор на примере символистской поэтики А. Белого.

Как известно, у А. А. Потебни не было четкого терминологического определения понятия «внутренней формы слова». В разных местах он ведет речь то о «ближайшем этимологическом значении слова», то о «психическом представлении», то просто о «знаке», «символе» и «образе». Применительно к поэтическому языку и поэтическому мышлению он строит следующую схему: «В слове мы различаем три элемента, и им соответствуют три такие же элемента во всяком поэтическом произведении, так что слово с ясным представлением само по себе должно быть названо поэтическим произведением. Разница — только в степени сложности. 1) Единству членораздельного звука, то есть внешней форме слова, соответствует внешняя форма поэтического произведения, — с той разницею, что в сложном произведении разумеется не только звуковая, но вообще словесная, знаменательная в своих частях форма. Внешняя форма есть условие его восприятия и вместе с тем отличие поэтического

произведения от произведений других искусств. 2) Представлению в слове — в поэтическом произведении соответствует образ или, если оно более сложно, известная совокупность, ряд образов. Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, а именно: представление, знак, символ, внутренняя форма, средство сравнения. 3) Значению слова соответствует значение поэтического произведения, без нужды, по крайней мере для нас, называемое идеею.

Поэтический образ служит связью между внешней формой и значением. Форма уславливает собою образ, образ вызывает значение. Это последнее может быть объяснено следующим образом: образ применяется к различным случаям, и в этом состоит его жизнь». В сокращенном виде эта схема будет такой: внешняя форма (звук) — внутренняя форма (способ выражения содержания) — само содержание. Как раз на срединном члене этой цепочки и останавливает свое внимание А. Белый: «Образ звука, вызывающий образ предмета в соединении с представлением, вызываемым этим образом, есть внутренняя форма слова, отличная от звуковой (окно, как рама со стеклами, вызывает представление о действии: окно, как место, куда смотрят); она — текуча, переменна, неповторяема в различных индивидуальностях; она порождает новое словесное творчество; в таком случае часто звуковая форма слова начинает употребляться в переносном смысле; “в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего”» [Белый 1910с: 249—250]. Соединение в поэзии звуковой формы с формой внутренней образует, по Белому, «живой символизм языка»: «⟨...⟩ всякое слово в этом смысле — метафора, т. е. оно таит потенциально и ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели (эстетического феномена) в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в позднейших стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыденная речь — сплошь Гётерономна: здесь термин связан образом; образ — мыслью: идеал мысли — автономия, т. е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т. е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом;

автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований». Из этой выкладки становится понятным, как «символизм языка», открытый для науки А. А. Потебней, переходит в «язык символизма», т. е. в новый поэтический язык, построенный на звукосимволических началах, творчеством которого и занимается А. Белый. Из объединения внешней формы и содержания путем взаимной обусловленности внутренней формы провозглашается единство формы и содержания — как в словесном, так и в художественном символе.

Необходимо отметить, что А. Белый, как никто другой из поэтов и писателей Серебряного века, был подкован в языкознании. Об этом свидетельствует как глубокое проникновение в учение Гумбольдта-Потебни, так и многочисленные упоминания лингвистических трудов в примечаниях и автокомментариях различных работ Белого. Вот неполный перечень имен лингвистов, ссылки на которых встречаются в трудах А. Белого: В. Даль, А. Афанасьев, Ф. Буслев, Д. Овсяннико-Куликовский, В. Корш, В. Поржезинский, В. Жирмунский, В. Виноградов, О. Брик, М. Мюллер, Л. Нуаре, К. Беккер, А. Шлейхер, К. Бругман, Фабр д'Оливэ, К. Фосслер, Х. Штейнталь, Я. Grimm, Г. Курциус, К. Гейзе, Л. Гейгер, А. Марти, Т. Моммзен, Я. Ваккернагель, М. Маутнер. Разумеется, рассчитывать на то, что соответствующая литература изучалась Белым тщательно, не приходится. Однако, в силу своего таланта, ему удавалось ухватывать главные мысли из прочтенных книг и осваивать их в рамках своей художественной и лингвистической концепции.

Лингвистическая родословная А. Белого осознавалась как им самим, так и другими филологами — его современниками. Сам он писал впоследствии: «Исследования языковедов, поскольку они вскрывают языковую метафору, есть лингвистическая база символической школы (⟨...⟩) Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон-Гумбольдта и Потебни (⟨...⟩) Но символическая школа не останавливается на работах Потебни, ища углубления их» [Белый А. 1994b: 446—447]; а также высказывался о своем собственном влиянии на теорию языка: «Всестороннее раскрытие лозунга символической школы о форме и содержании дает новые критерии в анализе лингвистических форм, теории слова, теории стилей, теории мифа, психологии, критике и т. д.» [Там же: 447] («Почему я стал символистом...»). О создании в начале XX в. особой — московской — школы потебнианства, главой которой был А. Белый, писал Б. М. Энгельгардт. Он же, кстати, называл раннюю теорию слова

и поэтического познания А. Белого — лингвистическим символизмом<sup>48</sup>. Именно лингвистический символизм, вкупе с постпотребнианской философией языка, характеризовал первый из описываемых этапов лингвотeorетического становления Белого.

Литературная школа русского символизма в лице ее ключевого представителя Андрея Белого выдвигает следующие положения: «1) творчество обуславливает познание, 2) форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства, 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренне реальная связь» [Белый 1910: 257]. Мы уже выяснили, и на некоторых примерах ниже продемонстрируем, как осуществляется единство формы и содержания в словесном символе. Но как связаны между собой тезисы о «творчестве-познании» и «религиозности, мифичности» символического акта?

Этому вопросу А. Белый посвящает многие свои статьи из сборника «Символизм». Нас в первую очередь интересует текст «Магия слов», повествующий о том, как поэзия связана с творчеством языка. Постулируя, что язык — наиболее могущественное орудие творчества, Белый пишет: «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познавания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности» [Белый 1994b: 131]. Здесь Белый затрагивает существенные для лингвистики вопросы: номинации (называния), онтологизации (утверждения существования), когниции (процесса познания), референции (установление отношений между словами), грамматикализации (логическая членораздельность речи). В принципе, важно не то, что таким образом он демонстрирует весьма зрелую можно даже сказать — повышенную, лингвистическую сознательность; сколько то, как это языковое сознание реализуется в индивидуальной творческой

<sup>48</sup> *Энгельгардт Б. М.* Краткий конспект-программа 3-й части курса по методологии истории литературы // *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М., 2005. С. 127.

системе; и какие лингвoseмиотические инструменты и идеи при этом задействуются. В частности, особенный интерес представляет в этой связи «миф о слове» А. Белого, т. е. способы концептуализации поэтом-теоретиком понятия «слова». Специальный вопрос для нас также таков: как соотносится авторский концепт «слова» у А. Белого с базовым концептом «слова» в учении о языке.

### § 3. «О слове в поэзии»:

#### *статус слова в языковом эксперименте А. Белого*

Современный словарь лингвистических терминов дает следующее толкование понятию «слово»: «Слово — основная структурно-семантическая единица языка, служащая для именованья предметов и их свойств, явлений, отношений действительности, обладающая совокупностью семантических, фонетических и грамматических признаков, специфичных для каждого языка» [Гак 1998: 464]. Подчеркивается, что слово является базовой знаковой сущностью в системе языка. В слове выделяются его характерные признаки, структурные уровни, формы соотнесенности с действительностью и т. д. Отмечается также, что понятие слова присутствует в сознании носителей языка стихийно.

Прежде чем возникло современное понимание статуса слова в обыденной речи, был проделан огромный культурный путь в осмыслении данного концепта. В частности, как отмечает Ю. С. Степанов, древний индоевропейский корнеслов со значением «слово» заставляет предположить, что он обозначал не то, что понимается под «Словом» в современной европейской культуре, а нечто иное — «некую цельную ситуацию, в которой “говорение” предполагает “слушание” и наоборот, “круговорот речи” или даже нечто более общее — “круговорот общения”» [Степанов 2004a: 381]. На основании данных из различных языков разных периодов развития выясняется также, что само «слово» в данной архаической модели представляет собой некоторую самостоятельную, независимую от говорящего и слушающего, как бы «плотную» сущность, которая может быть предметом передачи от одного человека к другому, предметом обмена в «круговороте общения».

В античности, как известно, для понятия «слова» имелись три термина: *eros* («слово как таковое, соединение звуков и смысла»); *mythos* («слово со стороны содержания, смысла») и *logos* («связная

мысль», «рассуждение», «понятие»). Как раз последнему было суждено войти в базовый лексикон новых европейских языков в качестве обозначения «слова как такового». Его же взяли на вооружение и философы начала XX в., развивавшие учение о Логосе. Так, для Г. Шпета «слово (...) есть то, что влечет за предел, за границу переживания» [Шпет 1996: 94]. Такое толкование концепта «слово» уже разграничивает материю знака, к которой прикреплено слово, и само слово. Г.Г. Шпет в этом случае исходит не из слова (для него исходным является предложение-суждение), а из цельности смысла, поскольку «значение присуще не только слову как таковому, в его изолированности», так что слово — это «коррелят значения», т. е. знак с его значением. На этом этапе концепт «слова» уже обретает значительную самостоятельность, одновременно вписываясь в более общий, семiotический контекст определения. Именно в этом контексте и зарождается «миф о слове» Андрея Белого: на пересечении семиотической, лингвистической, поэтической и религиозно-логической областей.

Выражение «миф о слове» является нашим словоупотреблением термина «миф», которое входит в такой ряд, как «Миф о вечном возвращении» Ф. Ницше, «Миф о циклическом развитии» Дж. Вико и т. д. В современной научной литературе миф понимается тройко: «как мировоззренческая схема, как система представлений о строении мира («модель мира») и как словесный текст» [Иванова 2002: 7]. Применительно к А. Белому мы попытаемся выявить соотношенность трех этих трактовок, основываясь на осмыслении автором *Слова Логоса* как единого, синтетического концепта и его реализации в поэтической речи.

Мировоззренческая схема А. Белого, равно как и его модель мира, строится на его учении о символе. Символ предстает в его творческой системе как первофеномен, как первичная «креатема» (термин Л. А. Новикова), базовая единица его творческого языка, задающая все содержательные и формальные параметры его поэтического мира и языкового сознания. Специфика символического сознания А. Белого такова, что на место «учрежденного» или коллективно обязывающего тридиционного символа в искусстве модернизма выступает символ, укорененный в переживании, озаменованный психической и формотворческой динамикой [Deppermann 1982: 148—149]. Важным фактором является также то, что концепт «символа» у него возникает в музыкальном контексте. Более того, представляется, что в ряду прочих семиотических систем именно музыкальная

модель является для Белого конститутивной (см. [Steinberg 1982; Гервер 2001]).

Уже самая первая попытка определения «символа» А. Белым содержит в себе прямые музыкальные аналогии: «Живая речь есть музыка невыразимого. (...) Музыкальные идеи — существенные символы»; «Музыка идеально выражает символ» («Магия слов»); «Поэзия будущего — новорожденное слово из музыки» («Жезл Аарона»). В дальнейшем, говоря о «символе» как об «образе, претворенном переживанием», Белый имеет в виду именно музыкальное переживание образа. Чисто семиотически, музыкальный символ — наиболее многозначный символ. В единой форме здесь выражается многообразное содержание. Этот принцип становится самой главной темой в поэтике А. Белого. В разных местах он называет его по-разному: «единство многообразия», «многострунность», «многообразность опыта», «многорядность знания», «многоступенчатость познания» и т. п.

В статье «Эмблематика смысла» А. Белый делает попытку дать концепту «символа» метафизическое и эстетическое определение: «1) Символ есть единство. 2) Символ есть единство эмблем. 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания. 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний (...) 11) Символ есть единство формы и содержания. (...) 15) Символ познается в эмблемах — образных символах. (...) 18) Смысл познания и творчества в Символе. (...) 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла. 22) Такая система есть классификация познаний и творческих, как соподчиненной иерархии символизаций. 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается» [Белый 1994b: 75]. Как видим, в этом перечне даются 23 определения «символа» (мы выделили наиболее существенные), но на самом деле это не определения в строгом смысле слова, так как Белый оговаривается, что символ — это не понятие, а «круг понятий». Перед нами скорее модуляция определений, развитие темы в вариациях. Таким образом, уже на уровне самоопределения (т. е. определения автором предпосылок для теории творчества) А. Белый следует логике музыкальной семиотики. Можно выделить здесь основные мотивы его теории символа — это «единство» («Символ есть единство»), «творчество», «познание», «переживание», «эмблема», «смысл». От символа как единицы (Белый подчеркивает, что символы — это «ряд прерывных образов») творческого процесса А. Белый переходит к «символизации» как композиционному принципу, и далее к «символизму»

как миропониманию. Символизм же — это и конкретный метод творчества. Ниже в этой статье он пишет: «определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом; определяя ту или иную зону этого творчества, мы называем такую зону символизацией». Таким образом, семиотическая триада СИМВОЛ—СИМВОЛИЗАЦИЯ—СИМВОЛИЗМ, выражающая модель мира, по А. Белому, дает ключ к пониманию его модели языка и — более специфично — модели слова.

То, что именуется концептом «символизм», предстает у А. Белого как комплексная действительность, устроенная по вполне отчетливым законам. Символист, судя по приведенным высказываниям, руководствуется и в искусстве, и в жизни тройственным образом мира. Поэтическое слово имеет как бы три ипостаси, три концентрических уровня, а именно — звучность, образность, символичность. Однако «слово» здесь — не просто материал для художественной обработки. Оно — символ, «окно в вечность», «образ, претворенный переживанием». Слово, считает Андрей Белый, должно обрести плоть — слиться с жизненным актом художника: «Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и символ творчества, и подлинная природа вещей (...) Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной» (разрядка наша. — В. Ф.) [Белый 1994b: 338]. Таким образом, к лингвистическому аспекту определения концепта «символа» как «слова с внутренней поэтической формой», рассмотренному нами выше, теперь вполне органично добавляется эстетический, философский и теургический (жизнетворческий). В ситуации, когда художник становится собственной формой, каждая творимая художественная форма моделируется им по аналогии с его целостным жизненным принципом: «в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — слово и только слово» [Там же: 131] (ср. у П. А. Флоренского: «слово есть сам говорящий»). В художественном воплощении слово одновременно есть и сама реальность, словом высказываемая, сразу и субъект познания, и объект его. Неудивительно поэтому — и глубоко мотивировано — отождествление личности автора и творимого слова, ср. в «Первом свидании»: «Я стилистический прием, // Языковые идиомы».

Необходимо добавить, что такой статус слова вплотную приближается к статусу слова в религиозной, сакральной коммуникации. Еще Р. Якобсон выделял особую, «магическую», или «заклинательную»,

функцию языка. Общей чертой «фидеистического отношения к слову» как к магической силе, согласно Н. Б. Мечковской, является неконвенциональная трактовка языкового знака, т. е. представление о том, что слово — это не условное обозначение некоторого предмета, а его часть, слагаемое содержания. Поэтому, например, произнесение ритуального имени может вызвать присутствие того, кто им назван [Мечковская 2004: 237—238]. Отождествляя знак и означаемое, слово и предмет, имя вещи и сущность вещи, а также подчас говорящего и слово, имя человека и его природу, фидеистическое сознание склонно приписывать слову магические свойства. Собственно, не кто иной, как сам А. Белый, лучше всех описал суть этих явлений. «Сама живая речь есть непрерывная магия, — пишет он, — удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его (...)» [Белый 1994b: 132].

Все мифы о языке (Белый ссылается на египетский миф о священных иероглифах) выражают непроизвольное стремление символизировать магическую власть слова. Сам же А. Белый задается целью это стремление возродить, но уже сугубо поэтическими средствами — символизмом поэтического языка. Вот почему слово для него — это прежде всего «слово-символ», а не просто «слово-образ», как у всей предшествующей символизму поэзии. Моделируя поэтическое слово как символ, А. Белый стремится не просто найти новый инструмент выразительности, но с его помощью некий синтетический способ творчества и познания в слове.

Концептуализация «символа» у А. Белого соответствует лингвистическому пониманию данного термина. Так, по В. В. Виноградову, символ есть «развернутый знак», причем в художественной речи он оказывается развернутым как по оси селекции, так и по оси комбинации, т. е. парадигматически и синтагматически одновременно. Включенный в систему художественного единства, символ не только оказывается семантически сопряжен с соседними смыслами — он подчиняется динамике своеобразного словесного потока, от которого «в процессе развертывания темы летят на него новые брызги» [Виноградов 1980: 248]. Символ не только обозначает что-то, но одновременно и выявляет обозначаемое: выявляет истину, делает ее чувственно, интеллектуально и духовно воспринимаемой. Если образ можно описать, понятие — определить, то символ приходится толковать. Символ не просто синтезирует образ и понятие,



он сам — синтез сущности и явления, формы и содержания, означающего и означаемого. «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ» [Аверинцев 2001: 976]. Образ и понятие не создают никакого нового мира: они лишь описывают мир существующий. Миросозидающее свойство символа утверждается А. Белым: «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные (...)» [Белый 1994b: 131].

Здесь сходятся две уже упомянутые линии поэтики А. Белого: музыкальная (звуковая) модель его знакового мышления и коммуникативная установка на «магию слов». Слово в его поэтической системе — это прежде всего звуко-ой символ: «(...) всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя». Далее А. Белый в подробностях описывает процесс поэтической (=магической) номинации: «Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома “*громом*”, я создаю звук, который подражает грому (гррр); я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; звук есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определимый извне, соединяет пространство со временем в этом смысле: произнесение звука требует момента времени; кроме того: звук всегда раздается в *среде*, ибо он есть *звучащая среда*. В звуке соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени» [Там же: 132].

Наиболее яркий пример «связи звуковых эмблем» в поэтическом эксперименте А. Белого — «звуковая поэма» «Глоссолоалия»

[Mandelker 1990; Beyer 1995; Tomiche 2003]. В ней, согласно авторскому комментарию Белого, звук берется как жест, «жест утраченного содержания». Импровизации на звуковые темы предстают здесь как «модели для выражения нами утраченной мимики звуков». Одной из таких «образных импровизаций» предстает толкование библейской фразы на немецком языке «Am Anfang schuf Gott Himmel und Erden». А. Белый отталкивается от интерпретации Якоба Беме, приводя его слова:

«— “Надо в точности рассмотреть эти слова, что они значат: ибо слово Am собирается в сердце, и доходит до губ, здесь оно пленяет, и звуча возвращается назад до своего исходного места... Это означает..., что звук изошел из сердца Божия и объял все место сего мира; но как оно оказалось злым, то звук снова отступил назад”. Живописуется здесь душевность движения гласного “a”, и отдавания звука при “m”: жесты “m” суть отдача от губ в область полости — ниже и спереди по отношению к “n”... “Слово An вырывается из сердца к устам, и оставляет долгий след; когда же оно произносится, то замыкается в середине на своем престоле верхним небом и остается наполовину снаружи и наполовину внутри”... (Здесь опять-таки гласное “a” прямо связано с сердцем; а “n”, пропуская струю выдыханий через нос, оставляет свое впечатление: “*наполовину снаружи и наполовину внутри*”)... “Это означает, что сердце Божие возымело отвращение к поврежденности и отвергло от себя поврежденное существо...” и т. д.» [Белый 1994a: 27—28].

На протяжении ряда страниц своей книги «Аугога» Якоб Беме «рисует градации жестов из звука». Белый добавляет к ним свое дальнейшее «углубление в звук»:

«В приводимом звучании явлено “am-an-an” (am Anfang); интересуют, “m”, “n”, полугласные, или сонанты; “am-an” или “man” — звуки мысли; действительно: — *man-gti* есть *понимать* (по-литовски), *man-am* (по-армянски) есть то же; по-зендски *мысль* — *mana*; и по-санскритски: *мысль* — *manah*, *молитва* — и *man-ma*, и *man-tra*, ум — *mana-s*; *подумали* — *man-ate*; “mn” — звуки мысли: *mn-ить* и *mn-ение*; *mn-eti* есть *иметь на уме* (по-литовски); ум — и *menos*, и *men-s* и *men-me* (ирландский) — ум. Уразумеем теперь эти звуки. — «Am Anfang» — в них есть сочетание am-an-an, переходящее в (a) mana(n); — “am Anfang” («в начале») гласит звуком слов, что “*в начале был разум*”. Самое начало есть разум: “В начале бе слово”.

Евангелист Иоанн вписан звуками.

Так еврейское “берешит” и немецкое “Anfang” дают две картины: пылающий блесками мир; и — Элогимы под ним; это вскрыл Рудольф Штейнер... И некий космический человек “Adam Kadmon” (ad-ad-am-on) (в мысли божественной, в “Mana”, звучит по-немецки; “В начале всего”).

Звук “aman” включает мысль разума (mana), любви (ame), жениха (Mann); Начало сошло с Концом; юдаизм с христианством; картины и звуки иные: жест смысла — один» [Там же: 28—29].

По поводу «Глоссолалии» при жизни Белого писали, что это «мистическая лингвистика», «ритмическая словесность», «игрецоко языкоговорение» [Горнфельд 1927] и тому подобное<sup>49</sup>. Знаменательно, что в том же сборнике («Дракон»), в котором впервые появились фрагменты «звуковой поэмы» Белого (любопытно, что в одном из немецких реферативных сборников 1923-го года «Глоссолалия» помещена в отделе общего языковедения с пояснением: «Статьи о фонетике!»), была напечатана и статья О. Мандельштама «Слово и культура». В ней он, в частности, заявил, что «в жизни слова наступила героическая эпоха» [Мандельштам 1921: 609]. В чем же «героизм» самого поэтического слова? Как представляется Мандельштаму — и под этим, несомненно, подписался бы и А. Белый — сила поэтического слова заключается в его внутреннем образе, «том звучащем слепке формы, который предваряет написанное стихотворение». Неслучаен акцент на «звучащем» слове, ведь «это его осязает слух поэта» [Там же: 610]. В «Глоссолалии» мы как раз и наблюдаем, как из внутреннего образа звучащего в душе поэта «слепка» рождается поэтическая речь, звучащая уже в пространстве текста. Важно подчеркнуть, что значимыми являются не застывшие языковые формы, а их символическая взаимосвязь посредством звука. Так, каждый звук

<sup>49</sup> Идеи А. Белого о глоссолалии обнаруживают поразительное сходство с идеями изобретательницы первого из дошедших до нас искусственных языков *lingua ignota* («неизвестный язык»), мистической поэтессы XIII века аббатисы Хильдегард: язык ее, по сообщению исследовавшего его С. Н. Кузнецова, представляет собой глоссолалию [Кузнецов 1984]. Между творчеством Белого и творчеством святой Хильдегард много и других сходств. Как и Белый, она увлекалась и естественными науками, как и он, она пыталась объединить в своем творчестве элементы научно-знания и искусство [Барулин 2002: 237].

алфавита наделяется определенными семантическими качествами (ср. у А. Рембо и В. Хлебникова), как в этом примере про звук «д»:

«В голубеющем «д» есть поверхность растительной ткани; «д» — форма растений; росты сил, становясь явными — д; и «д» — *ставшее* становление; оно — всякая форма (предметов, растений и мысли); там где «т» есть — есть звон; переходы же в «з» — разбивание; металл, «д» — пластинка металла; и оттого «д» при переходе обратном — строительство формы из света; «д» в «л» формирует кристалл; «л» есть пар; «лд» есть лед; соединяясь с «р» «д» есть *форма в движении*; в интуитивном познании категории (д) сочетаются с «р» (содержанием); мы мыслим раскрытие тайны о «древе»; и мысль наша — *древу*; и древо растительной жизни, непостижимое оку, теперь постижимо, как мысль внутри нас; в нас вперяется: *древу, dendron*. Смоковница Будды (ткань нервов), разлив свою крону (наш мозг) наливает плоды: цветет образом звука, растением звука выходит из мозга; мы видим орнаменты. И Гёте, увидевши мысли свои, как цветы, создает тогда именно: “Метаморфозу растений”» [Белый 1994а: 101].

Критикуя «Глоссолалию» Белого с позиций научной поэтики, Г. О. Винокур в статье «О символизме в научной поэтике» [Винокур 1976], как кажется, не улавливает главного: весь фокус в том, что ученый Винокур смотрит на структуру слова в синхронии, статике, абстракции, тогда как поэт А. Белый преподносит слово *in statu nascendi*, в генетике, в динамике. Формы здесь — «формы в движении»; и важна не закреплённость слов как таковых, а процесс их творения. Для лингвистической концепции Белого важен процесс творения слова, что строго научные методы описать не всегда в состоянии. Как будто бы комментируя опыты А. Белого (на самом же деле это просто совпадение), Мандельштам в той же статье пишет: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. (...) 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» [Мандельштам 1921: 610—611]. Совпадение просто поразительное: Белый как раз и повествует о таком слове, «оживляемом дыханьем всех веков» (о дыхании как процессе звукоизвлечения говорится в «Глоссолалии»). А «говорящий»,

т. е. А. Белый, «не знает языка, на котором говорит», потому что только ищет этот язык опытным путем — путем «звукословия»:

«Звук безобразен, беспонятен, но — осмыслен; если б он развил смысл безотносительно к данным смыслам понятий,— за листопадом словес мы могли б, проницая словесность, до дна проницать и себя: свою скрытую суть мы могли бы увидеть; и **звукословие** — **опыт**; восстановлено мироздание в нем» [Белый 1994а: 15].

И, наконец, ни к кому иному, как к А. Белому, в такой степени не могло бы относиться высказывание Мандельштама о «синтетическом поэте современности»: «В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» [Мандельштам 1921: 611] (вспомним еще А. Блока, называвшего творчество Белого «песнью системы»).

Слово как таковое приобретает в поэзии и поэтической прозе А. Белого характерные признаки музыкальности: установка на материальность звука, многозначность, ритмичность и т. п. Поэтому выражение «музыка слов» — одно из самых частотных в лексиконе Белого. По меткому замечанию Б. Эйхенбаума, проза Белого — «это уже не “орнаментальная проза” — это совершенно особый словесный план, это своего рода выход за пределы словесных тональностей: нечто по основным принципам аналогичное новой музыке». Музыкальность слога и слова определяет и семантическое своеобразие такого рода дискурса: «Уже нет “описания” как такового (с разделением на “слово” и “предмет”), как нет и “повествования”. Вы оказывается в совершенно своеобразной, чисто словесной атмосфере, которая кажется неразложимой. Откровенно метризованная (даже в диалоге!), проза эта, насыщенная новообразованиями и всевозможной словесной игрой, кажется абсолютно в себе замкнутой — абсолютным словом» [Эйхенбаум 1926: 426]. По музыкальному же принципу происходит именование, создание слова: «Замечая свой собственный звук (т. е. фиксируя в памяти некоторое звуковое сочетание. — *В. Ф.*), человек создает слово; звук воспринимается; образ звука ассоциируется с предметом: так музыкант от ноты переходит мгновенно к клавишу» [Белый 1994б: 131]. Именно музыкальный характер языковых знаков в поэтической речи наделяет эти знаки символическими признаками. Музыкальный знак сам по себе не имеет значения, но он имеет семантическую емкость. Соединение в поэтической речи звуковой формы с внутренней образует живой символизм языка.

«Прорастание» содержания в словесной форме, а не механическое их соединение, является, по Белому, отличительной чертой поэтического языка символизма. Неспроста он употребляет такой термин, как «внутреннее слово». Внутреннее слово как «новое слово поэзии» отличается от обычного, повседневного слова тем, что не высказывает какого-то определенного, прагматического смысла; оно задает смысловой «жест» — т. е. семантический вектор, чреватый множественными контекстами, как внешними, мировыми, так и внутренними, относящимися к духовному миру человека. Поэтому Белый говорит о «безмолвии», «молчании», «тайне» внутреннего слова, опять же увязывая это с музыкой. Слово в поэзии А. Белого — это «таинственный знак»; разгадка этой тайны самим автором и предполагаемыми читателями и служит здесь коммуникативным актом (ср. с замечаниями В. Н. Волошинова относительно проблематики «внутреннего слова» в речевом процессе [Волошинов 1929]).

Вопросом о том, что собой представляет слово как эстетический объект, слово как элемент художественного языка, начали задаваться русские филологи и философы еще в начале XX в. Так, Г. Г. Шпет отделял внутренние поэтические формы слова от внутренних логических форм слова, отмечая, что первые суть «законы образования поэтической речи» [Шпет 1927: 150]. Не прибегая к понятию «внутренней формы слова», В. Н. Волошинов настаивал на том, что «ни одно слово не дано художнику в его лингвистически девственном виде. Это слово уже оплодотворено теми жизненными ситуациями и теми поэтическими контекстами, в которых он встречался с этим словом» [Волошинов 1930: 231]. В дальнейшем, несколько расширяя и обобщая эти мысли в семиотическом ключе, В. П. Григорьев резюмировал: «можно сказать, что в процессах вторичного (эстетического) знакообразования уже известные (и часто хорошо знакомые) словесные знаки функционируют как единые, но относительно самостоятельные в своих “планах” объекты поэтической рефлексии, как содержательные формы, получающие каждый раз новое, художественное содержание» [Григорьев 1979: 111]. Так, в представлении лингвистической поэтики слово в поэзии обретает терминологическую самостоятельность. Свою значительную — но недостаточную, на наш взгляд, признанную — лепту в осмысление этого вопроса вносит одним из первых и Андрей Белый, как своими теоретическими рассуждениями, так и поэтической деятельностью.

Показательно уже то, что книгу, вышедшую в 1922 году в Петрограде, А. Белый называет «Поэзия слова» [Белый 1922]. Впервые, таким образом, утверждается доминантная роль отдельного слова в поэтическом творчестве. Ранее могли говорить о «поэзии природы», «поэзии чувств», «поэзии жизни», то есть тому или иному объекту приписывалось качество «поэтичности», причем ряд этих объектов был в разные эпохи по-разному ограничен. Теперь же это качество относится к самому *слову*, являющемуся собственно материалом поэзии. Тем самым метафора, содержащаяся в названии «Поэзия слова», переносит качество объекта на сам этот объект, как если бы этот объект (слово) этим качеством (поэтичность) не обладал или утратил его. Белый имеет в виду, конечно, второе, вводя при этом новые принципы поэтичности (теперь слово вопрошает о самом себе), вкпе с новыми методами обнаружения поэтичности как таковой (в данной книге он обнаруживает ее на примере Пушкина, Тютчева и Баратынского в их «зрительном восприятии природы»). Этим предприятием он, во-первых, возвращает слову его исконный синкретизм, укорененность в устной речи, и, во-вторых, открывает в слове целый универсум (семантический, звуковой, ритмический), мир малых и множественных художественно-языковых форм.

В поэтическом трактате 1917 года «Жезл Аарона (О слове в поэзии)»<sup>50</sup> А. Белый задается вопросом: как рождается «живое слово»

<sup>50</sup> Окончательному варианту текста «Жезл Аарона», вошедшему в 1-й сборник «Скифы» и в таком виде републикуемому нами в антологии «Семиотика и Авангард. М., 2006», предшествовал конспект лекции под тем же названием, прочитанной Андреем Белым в Петербурге. Трактат «Жезл Аарона» должен был составить основу не вышедшей в свет 4-й части цикла Белого «На перевале», анонсировавшей под заглавием «Кризис слова». В это время (1916—18-е гг.) писатель активно работал над своей книгой «Кризис сознания», в которую планировал включить, среди прочих, свои статьи «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», небольшую заметку «Песнь солнценосца» из 2-го сборника «Скифы», а также статью «Революция и культура» (публикуется нами ниже) и «Поэму о звуке» «Глоссолалия». Сама книга в конце концов не вышла, а почти все упомянутые ее части были изданы в виде брошюр. В 1918—1920 годах в Петербурге были напечатаны три статьи, написанные А. Белым под общим заглавием «На перевале». В первой, называвшейся «Кризис жизни» (Пг., 1918), писатель наметил тему, которую будет развивать в ближайшие годы, — тему всеобщего излома ценностей и необходимости «внутренней революции». Мировая война, пишет

в поэзии? Чтобы выяснить это, надо пережить первобытного человека, овладевающего речью при контакте с действительностью. Перед ним — две стихии: природа и дух; два мира: внешний и внутренний. «Внутреннее движение души сочетается с пересозданной природой в пластичную форму: в звук слова». Звуки внешнего мира переживаются сначала телесно: «Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания»; «⟨...⟩ в приспособлении гортани, в умении управлять языком струей воздуха и т. д., в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью: ее заговаривает». Уплотнение звуков речи осуществляется в корнях слов: «Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука...». Так возникает творческий образ действительности. Опознание мира в слове «есть впервые создание действительности».

С первым словом рождается и первая метафора, ведь метафора — это не только соединение образов. Уже соединение множества звуков в единство являет нам прото-метафору. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших...». Момент рождения корня слова, первой метафоры совпадает к тому же с образованием мифа. Вот почему первоначальное слово не только метафорично, но и мифично: «любая метафора заключает потенцию мифа». Но любая метафора, равно как и любой миф, появившись на свет, не прекращает своего развития, наращивая все новые и новые значения вокруг корневого смысла. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень

Белый, убила душу мира, забив фатальный клин в человеческое сознание. Следственно, чтобы воскресить целостное мирозерцание, нужно пересмотреть самые фундаментальные принципы жизни и творчества. «Мы переживаем кризис сознания, и, стало быть, кризис мира», — заключает он. Этот кризис разрастается не только горизонтально, в наблюдаемых социальных проявлениях, но затрагивает также и вертикаль, усугубляясь духовным гниением: в мысли, в искусстве, в языке. «Кризис жизни» вызывает цепную реакцию, порождая «Кризис мысли» и, далее, «Кризис культуры» (две соответствующие брошюры вышли в 1918 и 1920 г.). Будучи художником слова, Андрей Белый не мог не увидеть за всеми этими «кризисами» еще одного, не такого очевидного, однако для мира искусства самого серьезного — «Кризиса слова». О последнем как раз и идет речь в статье «Жезл Аарона». См. подробнее в нашей статье [Фещенко 2006с], в том числе о неоднозначной реакции Вяч. Ив. Иванова [Иванов 1922] на это произведение.

слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших; и — миф суммы мифов, расцветших из суммы метафор; корень слова есть корень огромного, многоветвистого древа значений, покрытого неисчислимостью листьев — позднейших движений динамики мысли: соединение природы и духа осуществило себя в непрерывном деторождении; первый смысл (корневой) измеряем по образцу и подобию этой первой метафоры; противопоставляем он и безличию духовной стихии, и мертвой природе; смысл — демон слова, соединяющий смыслы и звуки; у поэзии с философией — одна общая муза: премудрость, София».

Упоминание Андреем Белым в данном контексте символа Софии — не просто стилистическое украшение. София — христианский образ Лучезарного Духа — символизирует Свет Мысли, всепроницающий и всеозаряющий. Благодаря этому божественному Свету мы ощущаем явления в целостном комплексе. София, объясняет Белый в другой своей статье, — «Слово, составленное из многообразия букв, где знак, буква, эмблема, система есть один только жест переливчатой жестикюляции ее цельного образа, где мозаика тысячевидных систем начинает играть живой целостностью...» [Белый 1993: 426]. Отсюда корень слова понимается не строго грамматически, как часть слова, а скорее органически — как корневище, как бьющий источник смыслов. Извивающийся, но тем не менее сохраняющий целостность и проносящий ее сквозь пространство и время корень, или «внутренний образ», скрепляет собой любые антиномии, свойственные слову: содержание и форму, ритм и смысл, логическое и звуковое (дневное и ночное) значения, мир и мысль. Осиянный софийным светом, корень слова представляет собой многоликое единство.

Среди множества мифов, произрастающих из метафор, один выделяется Белым особо — это «миф о слове». В нем «схвачена символика тайных действий, текущих внутри корня слова». Это — слово о самом слове. Первосюжетом этого мифа является аркадский культ Гермеса, «владыки словес», видоизменяющегося затем до тримянного Гермеса—Логиос—Космоса. Из герметичного культа вырастает целая философия Логоса. «Мудрость высокого герметизма продолжается ныне в суждениях о логическом Логосе». Как примирить две враждующие тенденции современной мысли: звуковой футуризм, с одной стороны, и «фетишизм научных понятий», с другой? Можно ли, не отрицая их, найти какой-то третий путь словесного творчества? «Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы

в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона». Конечно же, в этих строках слышны критические ноты в адрес радикальной поэзии заумного футуризма, которая, согласно Белому, нивелирует «глубины корня звука, растущего из духовного опыта».

Новое слово, полагает А. Белый, родится из соединения философии и поэзии, из примирения понятийной логики и звукового эстетизма. «Логике следует углубить свою логику — от представления о ней, как единстве рассудка, к представленью о ней, что она — Имя Рек. Ценителю звуков слов следует углубить представленью о звуке до представленью о смысле словесной фонетики: звуковая фонетика в смысле загадана, как умение знать тайну звуков, слагающих храм Бога-Слова». Соображения Белого о духе, присутствующем в слове, оказываются чрезвычайно созвучными идеям имяславцев об Имени Божьем (см. [Постовалова 1995]). Да и сам Белый говорит об особом Духе Имени: «Смысл фонетики в имяславстве; имяславство выражает нам опыт, неизреченный доселе: умение слагать Имя Рек; центр души, безымянный доселе, есть знание духовного слова: безымянное нашей души есть Дух Имени». Новая поэзия должна стать духовным творчеством, создаваемым под знамение индивидуального Имени: «... мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладинах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию».

На основании выведенной в таком виде мифологии слова, А. Белый формулирует свое «задание новой словесности» [Белый 1917а: 173]. Он выражает недовольство современным состоянием, при котором философия и филология замкнулись в своих областях, не принося новых плодов мысли. Для него «современный философ молчит иссушенным сознанием, проклятым, как сухая смоковница», философия «насилует слово; и заключает брак с

чистой логикой, неизобразимой словами». Филология же, наоборот, занялась герменевтикой, поиском несуществующих смыслов: «как философ кощунственно вырвал с корнем словесное дерево, так вздул корень слова филолог, а ствол — атрофировал; филология утучняет себя от корней; и — культивирует корни, а листья — бросает» [Белый 1917а: 172]. Можно догадаться, что под «стволом» и «листьями» слова Белый подразумевает корпус языка (грамматику) и физическую оболочку слова (фонетику), которые, по его мнению, нуждаются в «культивации». Слово станет гораздо более богатым, если обнаружить в нем сразу несколько материальных слоев. Белый заключает: «Все теории слова — словесность, грамматика, логика — не удовлетворяют нас ныне; в них отсутствует теория: с о б с т в е н н о слова» [Там же: 173]. Отныне задачей является разработка «теории слова».

Тем самым А. Белый критикует два полярных, существующих в его время подхода к слову: с одной стороны, формализм, в котором «оценка поэзии производится с точки зрения архитектоники изобразительных средств, где в самом голом средстве нам видятся цели поэзии» (впрочем, необходимо заметить, что А. Белого считают главнейшим предшественником русского формализма), и, с другой стороны, «содержанизм», при котором «синтетический смысл поэзии» становится «выложением “содержания” из недр форм» [Там же: 174]. Обе тенденции, по мнению Белого, «ведут к катастрофе во взгляде на слово», к «кризису слова и мысли». Сам А. Белый предлагает иной путь: «⟨...⟩ следует переплавить нам в нас содержание, форму, чтоб в иной, третьей плоскости, вскрылось бы подлинное соизмерение». Далее он подчеркивает, что «данные содержания не соизмеримы с нам данными формами: произведение их — единство, не сумма» [Там же: 174]. Задаваясь целью «место новому слову очистить» [Там же: 177], Белый как теоретик настаивает на единстве содержания и формы, на соединении их в «третьей сфере» — «в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова». Не содержание полностью выражено в форме слова, и форма слова не придаток содержания, а динамическое развитие формы и содержания: «⟨...⟩ соединение содержания с формой в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия; и его проекции — в материальной «глоссолалии», в фонетике; и его проекции в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле» [Там же: 176].

А. Белый говорит здесь о «неявленном смысле», о «внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом», о котором знал еще Гельдерлин, писавший: «Мы только знак, но невнятен смысл...». Заметим, что о чем-то похожем писал Г. Шпет в книге 1927 г. «Внутренняя форма слова», так же как и Белый, отталкивавшийся от теорий А. Потебни. О таких же семантических свойствах символа, отличных от свойств простого образа, свидетельствует современная теория словесности: «Переходя в символ, образ становится “прозрачным”: смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива. ⟨...⟩ Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий» [Аверинцев 2001: 976].

Филологии и философии недостает понимания сущности смысла, и нам необходимо осознать его, говорит А. Белый, «чтобы поэзия могла состояться, чтобы факт непосредственно первого впечатления “глубины” был сознательно освещен и оправдан». Плоскость пересечения содержания слова с его формой именуется им областью «третьего смысла». В этой области Слово-плоть становится «духовным словом». «Сферы “содержание”, “форма” — непересеченные сферы; внутри содержания не встречается нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их в третьей сфере, где они — одно в духе; соединение — в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формой в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия; и его проекции — в материальной “глоссолалии”, в фонетике; и его проекции — в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле». Где локализован этот «третий смысл»? В поэзии, пишет Андрей Белый, он выявляется лишь при органическом подходе к существу стихотворения. «Стихотворение есть организм», в котором звуковой материал — «соединительно-тканная система», переливы гласных, градации гласных — образуют «систему желез», «ассонансы и особые гармонии в сочетании гласных (регрессии и прогрессии) образуют дыхание», а аллитерации — костную систему

поэзии: «Поэтический организм — то место, где нам дан “третий смысл”, в нем — решение вопроса о том, аккомпанирует ли жизнь звуков формы содержанию переживаний и мысли; если да, — то смысл звуко-мысли, смысл т р е т и й, конкретно-разумный, доказан: и нам остается ему найти “и м я р е к”». У каждой творческой индивидуальности это имя уникально, оно «прорастает» сквозь тончайшие жилы художественного материала. Стих поэта — сложное целое, могущее быть описанным в терминах биологии. Тогда поэтика становится «теорией поэтической жизни». «Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — “мускулы”; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии; и подобно тому, как тончайшие капилляры пронизывают, оплетают, вплетаются в органы, пронизывая их существо, так и ритм (глубочайше нескрытое для сознания начало поэзии, ее “сон без грез”) органически связан с суммой тканей формы; единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце, противоположное началу абстракции, голове; если бы между безднами верхней и нижней поэзии, не сказуемой в поэзии мыслью и не сказуемым, безобразным ритмом, отдаленными друг от друга огромною толщею промежуточных переплетенных пластов из метафор, аллитераций, ассонансов и метров, — если бы между этими безднами было бы обнаружено соответствие жестов, то вопрос о смысле поэзии перенесли бы мы прямо к вопросу о том, как нам вскрыт третий смысл, пересекающий две половинки поэзии (ее мысль, ее ритм, ее мозг, ее кровь), — потому что присутствие этого третьего смысла поэзии было бы вполне установлено и было бы установлено этим, что в данности поэтической жизни нет слова к смыслу, что этот смысл в нас живет, лишь, как внутренне произносимая завязь слов, могущая в нас прорасти явным цветом, как жезл Аарона». Художественное произведение представляет собой органическую структуру, а то, что вскрывает здесь Андрей Белый, есть э м б р и о н и к а с л о в а (ср. с тезисом В. Вейдле: «Существует явно выраженное структурное сходство между художественными произведениями, с одной стороны, и живыми организмами, с другой») [Вейдле 2002]). Слово предстает перед взором автора-символиста и исследователя поэтической речи (в едином лице А. Белого) как материал для опытного, экспериментального изучения.

Эксперимент со словом начинается «с описания словесного материала, с ряда опытов над словесными элементами»: «Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть таки корень ⟨...⟩ осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брызжуются молнии смыслов, доселе сокрытых от нас ⟨...⟩» [Белый 1917а: 208]. Словесный эксперимент позволяет, таким образом, вскрыть не наблюдаемые на поверхности текста (на материальном уровне языка) смысловые законы. Чтобы познать сокровенные смыслы художественного слова, необходимо расформировать поверхностные структуры поэтического языка.

Теперь мы переходим к рассмотрению собственно экспериментального метода А. Белого, выработанного им применительно к исследованию поэтики других авторов и реализованного в его собственном языковом творчестве.

#### § 4. Мифология и морфология языка А. Белого

Впервые подступы к экспериментальному методу в лингвистической поэтике были осуществлены А. Белым в статьях, составивших сборник «Символизм», на примере лирических стихотворений. Он писал: «⟨...⟩ каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением» [Белый 1910: 241]. Описать лирическое стихотворение, по Белому, значит, проанализировать его составные части, средства изобразительности; исследовать слова в их звуковой и ритмической связи; и в конце соединить вновь весь разобранный материал в одно целое. С л о в а как строительные элементы поэтического языка считаются при этом «на и бо л е е п р я м ы м и д а н н ы м и э к с п е р и м е н т а»; отсюда «проблема языка, приведенная к более сложным проблемам эксперимента, имеет существенное значение в лирике; язык, к а к т а к о в о й, е с т ь у ж е ф о р м а т в о р ч е с т в а; с данностью этого творчества приходится очень и очень считаться» [Там же: 572]. Таким образом, целью языкового эксперимента в поэтике словесного творчества будет являться описание сложного мира, заключенного в языковые рамки лирического произведения, и — в конечном счете — проникновение в этот мир.

Выдвигая тезис о том, что «стихотворение есть организм» [Белый 1917а], А. Белый стремится путем эксперимента изучить «жизнь» образов в поэтическом произведении. Поскольку поэтический образ воплощает «связь между мыслью и формой», главной задачей на этом пути становится вскрытие «третьего смысла», не сводимого ни к чистому звуко-смыслу, ни к абстрактно-логическому смыслу. «Третий смысл» является сложным синтезом этих обоих, и, чтобы уяснить природу этого синтеза, необходимо пройти стадию экспериментального анализа.

Следуя принципам своей символистской модели мира и модели языка, А. Белый начинает рассмотрение поэтического произведения со звукового материала. На первый план выносятся разбор ассонансов и аллитераций в поэтической речи. Так, разбирая в «Жезле Аарона» строчки Пушкина «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой», Белый подчеркивает в них «неслучайные» звуки: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой». Его комментарий: «Из 43 звуков 29 звуков мудро-осмысленных, неотчленимых от смысла; и 14 звуков обычных; эти 29 звуков нам образуют как бы звуковой корень смысла, вырастающий из сложения многих звуков в нам внятно гласящее слово; оно — слово звука». Ранее, подчеркивает Белый, отмечали лишь повторность звуков «п» в данных строчках, безотносительно к смыслу всей фразы. Он же идет иным путем. Белый разлагает «слово звука» на отдельные звуки и из этих «букв звучного смысла» складывает «слово смысла»:

«Эти звуки суть: 1) “ш-с-ш”, 2) “п-п-б-п-п-б”, 3) “е-е-а-у”, 4) “а-о”, 5) “бкл-длб”, 6) “н-н-н-н”, 7) “не-не”.

Из семи звуковых, динамических линий сплетается слово.

Живописуется в образах: 1) шипенье “влаги” бокалов (здесь “бокал” — метонимия, заменяющая “влагу” бокалов), 2) живописуется голубой пламень пунша.

Живописуется звуками: —

— 1) самый звук пены шампанского — “ш-с-ш”; три свистящие “ш”, “с”, “ш” образуют здесь симметрию: ш а, э с, опять ш а.

— 2) живописуются самые бутылки шампанского в звуках взлетающих пробок: “п-п-б-п-п-б”; звуки здесь расположены опять-таки в симметрии (два пэ, бэ, два пэ).

— 3) живописуется самое течение влаги шампанского из горлышка в подставимый бокал: при наливании из

полной бутылки течение влаги в стакан совершается не непрерывно, а — как бы толчками; толчки звуков влаги даны — в толчках звуков: “не-не-бо-пу-пла-лубой”; при наливании шампанского в бокал влага сперва вылетает маленькими толчками (“не-не”), а потом вырывается мощно (“пла-лубой”).

— 4) оттеняется влажность “влаги” расплывчатым звуком “ннн”: пе-н, пе-н (шипенье, пен-истых, пла-мень).

— 5) звуковая регрессия (линия от более высокого звука к низкому) живописует течение струи сверху вниз: “е-е-а-у” (шипенье пенистых бокалов и пунша).

— 6) А звуковая прогрессия “уа” (пунша пламень) живописует взлетающую линию пламени».

В итоге данного экспериментального анализа (экспериментатор вычленил избранные, ключевые, на его взгляд, элементы, и заново интерпретирует их в контексте целого, уже на основании проведенной процедуры) выясняется, что строчки Пушкина содержат, помимо самых поверхностных звуковых ассоциаций (аллитерации на «п/б») и определенного дискурсивно-логического смысла (составленного из словарных значений слов «шипенье», «пенистых», «бокалов» и т. д.), еще и неявный, скрытый звуко-смысл («звуко-образ»). Так, путем комплексного вывода, Белый приходит к артикуляции «третьего смысла» на конкретном примере из классической поэзии. Еще более выпукло этот метод демонстрируется А. Белым на примере современной ему символистской поэзии. Подвергнув анализу третий том стихотворений А. Блока в книге «Воспоминания о Блоке», он пришел к выводу, что основная аллитерация третьего тома: «рпт-дтр», т. е. «трагедия отрезвления — трагедия трезвости». Любопытен в этой связи разбор стихотворения А. Блока «Из хрустального тумана...», лишь недавно опубликованный в сохранившемся виде [Белый 1917б].

Сходную процедуру А. Белый осуществляет и на других структурных уровнях поэтических произведений: грамматическом (противопоставляя «существительность» Брюсова «глагольности» Блока), лексическом (словесное живописание природы разными поэтами), ритмическом (о чем — ниже). Опять же подчеркнем: все эти исследования отмечены стремлением к выявлению не явных законов поэтической речи, что соответствует природе любого научного и художественного эксперимента. Ведь техника экспериментального исследования и состоит в расформировании существующего



для проникновения в сущность вещей и явлений. Расформировывая поэтическое произведение (т. е. анализируя ряд структур его формы) Белый-экспериментатор стремится «проникнуть» в сущность его содержания, в глубинные структуры его смысла, чего невозможно достичь обычным методом наблюдения.

В этой связи достаточно спорным представляется мнение советского литературоведа Л. И. Тимофеева о том, что «эксперимент в поэтике невозможен» [Тимофеев 1977: 214]. С его точки зрения, **звук** не связан непосредственно со **смыслом** стихотворения, ибо якобы «смысл безразличен к форме» и он «не затрагивает художественной воплощенности произведения в целом» [Там же]. Творчество А. Белого опровергает данное утверждение, показывая, что эксперимент не только **возможен** в научной поэтике, но он вполне **реален** в поэзии как таковой.

Как уже указывалось нами выше, поэтика языка А. Белого неразрывно связана с его теоретическими исканиями. Оставаясь в своих художественных творениях поэтом, «художником формы», он продолжал исполнять амплу «опытного экспериментатора». Провозглашая единство формы и содержания, данное в поэтическом образе или символе, объектом экспериментальной поэтики, он переносит те же принципы на свою собственную поэтическую и прозаическую практику. И там, и здесь, символ выступает как сложное целое, «неразложимое ни в понятии, ни в чувственном восприятии», т. е. не сводимое исключительно к звуку или к логическому смыслу. «Понять эту сложность, — утверждает А. Белый, — можно лишь описывая ее, но описывая всесторонне» [Белый 1910: 576]. Примем это указание автора к нашему сведению и последуем за ним в рассмотрении поэтического языка самого А. Белого.

Важность роли А. Белого в «переоценке ценностей», на которых основывается человеческий язык, представляется во многих аспектах первостепенной. Его личность (языковая в том числе) сочетала в себе две подтверждающие друг друга сущности: поэта-языкотворца, «экспериментатора стиля» [Белый 1988: 22], и ученого-теоретика, анализирующего (а в конечном счете синтезирующего в едином символическом опыте) свои словесные изыскания. Поэтический язык, равно как и широкие области языкознания от этого только выиграли (см., например, о готовящемся сейчас на компьютерной базе МГУ словаре неологизмов поэта [Тарумова, Шумарина 2001], вдобавок к

существующим книгам [Hindley 1966] и [Кожевникова 1992], а также несомненное и признанное влияние его теорий на будущую семиотику и лингвистическую поэтику в русской традиции).

Принимая мысль, что «именно теоретики завершают процесс создания нового» (Ю. С. Степанов, в [Семиотика 2001: 39]), мы можем предположить, что автор теории «символизма» реализовал в своих трудах метафору «циклического развития языков» (особенно поэтических), присутствующую в контексте системных представлений от Дж. Вико до Дж. Джойса (с последним все чаще в научных кругах ассоциируется Белый — см., например, часть, посвященную А. Белому в книге английского исследователя Н. Дж. Корнуэлла «Джойс и Россия». СПб., 1997; а также [Woronzoff 1982]).

По мнению Л. А. Новикова, в фигуре А. Белого поражает «причужденность и необычность, жажда поиска нового — пусть и через разрушение притупившейся гармонии, когда все сдвигается со своих привычных мест и приходит в движение, дерзновенный литературный и стилистический эксперимент, призванный утвердить новую эстетику и новую гармонию» [Новиков 1990: 8]. Справедливы также слова о том, что данное обстоятельство важно не только само по себе, но и как «ключ к пониманию художественного метода А. Белого» [Там же], к раскрытию подлинного языкового новаторства писателя, его «стилистического эксперимента» [Там же: 4]. Мы несколько не претендуем на выполнение такого задания; в данной главе наша задача — дать свернутое описание основных доминант в языковом мире А. Белого.

А. Белый с полным на то правом заявлял, что в его художественных произведениях есть «языковая проблема» [Белый 1988, 18]. Свой путь он осмыслял как «поиски языка», языка для самовыражения [Лотман 1988: 437—443]. Такими поисками он «расширил представление о возможностях и границах поэтической речи, традиционной эстетики слова благодаря осознанию семиотической природы языка как словесного искусства. Эстетический знак с его глубинным смыслом выступает у писателя в многомерном “пространстве” языка, в различных его свойствах, связях и опосредованиях и потому так емко и выразителен» [Новиков 1990: 49]. Попробуем «разглядеть» (излюбленное словечко самого поэта) «языковую проблему» в творчестве А. Белого на примере фрагмента одной из главок романа «Маски», носящей название «Верчи железные» (в дальнейшем при ссылке на этот эпизод будет приводиться аббревиатура: Эпизод 1):

### ВЕРЧИ ЖЕЛЕЗНЫЕ

Пушка; ядро, — шар железный; расхлопнулось дверцем; и в нём, как кабина; и узник — под локоть введён; ядро вставлено в пушку, которая — хлопнула — в небо! Планета огхлопнулась; пол — потолок; потолок — пол; закон притяжений — не есть.

Узник, чувствуя кожу в местах, где понятие «кожа» есть бред — с ароматной сигарой в руке — пред стеклом, за которым развержены звёздные бездны дождей и баллистика быстрых болидов по Коперниканским пустотам фланирует, — уже отклеившись кожей от мест, где «Мандро» созерцает иллюзии распространения волн световых, без иллюзий доваривая из «ничто» свои дряни, — имея, —дох, пот, перетуки сердечные.

Видит же он —

— механические происшествия быта электромагнитных субстанций, которые можно двумя пузырями глазами окидывать, но о которых сказать уже некому.

Быть без иллюзии!

Психика, — страх, угрызения совести, — ноль; физиология переживается цифрищами, напечатанными в миллионах сплошных километров; один, —

— ноль, ноль, ноль, ноль,

ноль,

ноль, —

— и —

— так далее,

далее, далее, далее, далее!

Есть ощущения: выдулись, выпухли, точно перины в окне; палец — бычий пузырь; губа — аэростат.

Не Мандро, —

— а —

— роро —

— верч осей: механическая

пертурбация!

Ещё отрывка сознания: заботы о болях, которые будут, когда разлетится в кабинете стекло, и «ничто», как живое чудовище, перевалась, раскусает варящие органы; железы — её живые; зубной корень дергает; жажала страхом не смерть, — акты тела: чем? Ломом в висок? Биткой по носу? [Белый 1989b: 697—698].

В данном отрывке бросается в глаза необычайная новизна формы и содержания, заключающаяся в том, что в с е уровни языка оказываются задействованными, но также открываются такие, которые в обычной речи места не находят. О двух из таких уровней, не свойственных непоэтической речи (ритмическом и аутопоэтическом)

будет идти речь ниже, поэтому наши основные соображения по поводу приведенного фрагмента будут высказаны в соответствующих местах. Здесь же остановимся на первичных структурных закономерностях, которые дают нам основания говорить о том, что перед нами действительно поэтический текст экспериментального характера.

Во-первых, с точки зрения литературной формы, разница между поэзией и прозой здесь не просто снимается, но и конструктивно обыгрывается, динамически заостряясь. В полном соответствии с его принципом ритмической диалектики (взаимопроникновение противоположностей), « “мелодический” стих у Белого оборачивался прозой, а проза метризировалась» [Гаспаров 1988: 458]. Такое свойство прозы, этой, по выражению самого писателя, «тончайшей, полнозвучнейшей из поэзий», — свойство «двойной установки», позволяющей параллельно воспринимать текст и как метрический, и как неметрический, — по справедливости названо Ю. Б. Орлицким «великим “разрешительным” экспериментом Белого» [Орлицкий 2002: 115]. Стиховые признаки речи, как то: разделенность на строки и строфы, единство стихового ряда, «суггестивность» речи, здесь как бы накладываются способом палимпсеста на линейную, прозаическую «симультанность» (термины Ю. Н. Тынянова). Вступает в действие новый принцип построения поэтического высказывания — принцип неопределенности, непосредственной случайности, выражающийся в особом «расставе слов», при котором «динамизация речевого материала» (Тынянов) происходит не регулярно (как в классической поэзии), а как бы «скачками», «ухабами» (вспомним ранние занятия Белого оврагами). Так, если условно вычленим первую строку отрывка:

*Пушка; ядро, — шар железный; расхлопнулось дверцем;*

можно заметить, что на месте предполагаемых классическим каноном переходов на следующую строку автор расставляет «свои ориентиры»: точки с запятой. Тогда без этого «приема» данная строка выглядела бы так:

Пушка<sub>(,)</sub>  
ядро, — шар железный<sub>(,)</sub>  
расхлопнулось дверцем.

В этой ситуации анализ (или просто акт восприятия) мог бы идти на основе соизмеримости строк друг с другом, или,

например, установлением «системы константных парадигматических членений» [Шапир 2000: 68] (ср. также подходы Ю. Н. Тынянова, М. Л. Гаспарова, Ю. М. Лотмана и Ю. Б. Орлицкого). Однако в нашем (первичном) случае автор действует совсем иначе: на месте, которое должен было бы занимать стиховой разрыв, А. Белый устанавливает преграду, новый код, который, соответственно, требует от читателя новых методов расшифровки. Один из возможных методов расшифровки будет предложен нами ниже, на данном же этапе для нас существенен сам факт сознательной установки автора на эксперимент, на «*другой язык*», который, по мнению Ю. М. Лотмана, ищет А. Белый (см. [Лотман 1988: 439]). То что установка автора действительно была сознательной, подтверждается теми «заданиями», которые предшествуют практически каждой художественной вещи Белого. Так, роману «*Маски*», из которого взят наш фрагмент, автором предпослана преамбула («*Вместо предисловия*»), в которой он говорит о принципах своей «техники слова»: «Я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками, гамму которых изучаю при описании любого ничтожного предмета, но и звуками...» [Белый 1989b: 762—3]. Ссылаясь на написанный им роман, он там же замечает: «Я сознательно навязываю голос всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы».

А. Белый опытно, «лабораторно» выводит свой новый язык, снабжая его при этом всеми необходимыми любому языку свойствами: новым голосом (т. е. фонетикой), новым строем (грамматикой), новой изобразительностью (графика), новыми смысловыми возможностями (семантика) и новой прагматикой (которая принимает у него форму телеологии языка).

Однако новый язык — это не только новая структура, но и новая целостность. По слову М. Л. Гаспарова, *целостность* у Белого — «понятие мировоззренческое». Такая целостность в языке «не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что это лишь частные элементы слова, а для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — а именно, интонация ⟨...⟩» [Гаспаров 1988: 457]. Однако дорога к такой целостности проходит в том числе и через языковые «закоулки». Язык призван быть новым телом-организмом, органами

которого являются вышеперечисленные уровни языка. В этом языковом единстве все взаимоотносительно (так что можно отнести слова самого Белого, сказанные им в адрес Гоголя, к нему самому: «всюду: химия взаимодействий слоев») и каждое новое сочетание уровней и единиц порождает непредвиденные значения и смыслы.

А. Белый часто думал о новом языке как о «языке будущего». К. Н. Бугаева вспоминала, что «он говорил, что явственно слышит ритм и тональность этой будущей речи, совсем не похожей на нашу; слышит до ощущения на языке, до особых движений в гортани, до тонкой вибрации голосовых связок» [Бугаева 2001: 111]. Поэт провидит ситуацию, при которой «гортань человека должна измениться», дабы в будущем породить «новую речь». Космогония нового языка должна быть основана на произнесении звуков речи, на движениях «воздушной струи, строящей звуки в огромнейшем Космосе (в полости рта)» [Белый 1994а: 5]. В этой речи «соются в живом неожиданном синтезе голоса и звучанья природы; в словах этой речи будет сила, которой не знает теперь человек». Все возможные знаки мира «объединятся и свяжутся в непредставимую ныне ритмично певучую ткань» [Бугаева 2001: 112]; мир, в свою очередь, обогатится «многообразием будущих языков, тысячелетием слов» [Белый 1917а: 211] (впрочем, в наши дни такая «ткань» становится реальной на примере интернета, где семиотическое пространство помимо лингвистических основано на графических, звуковых, документальных и прочих знаках; интернет также — реализация метафоры многоязычия). Белый на новых основаниях переосмысливает миф о вавилонском смешении языков, когда в конце «Глоссолалии» пророчествует: «Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и — свершится второе пришествие слова» [Белый 1994а: 95]. Слово будущего, по чаяниям А. Белого, «будет организовано по законам неведомой ныне фонетики» [Бугаева 2001: 112]. У поэзии будущего — «свои знаки; и знаки ее не прочитаны». Принципы такой поэзии и ее осмысления — в следующей мысли автора: «⟨...⟩ в предприимчивой гибкости отыскания соответствий меж звуком и мыслью — умение чтения нового слова в изношенном слове» [Белый 1917а: 171].

Язык А. Белого богат звуковыми метафорами, «звукословием»; более того — это не просто стилистическая инструментовка: «западающий в сознание звук» [Белый 1989b: 763] становится единицей особой поэтической азбуки. Подобно хлебниковскому «звездному языку», Белый учреждает «языковое сознание», выводя на страницах «Глоссолалии» понятие «фонологосферы» (здесь

уместна перекрестная аналогия с зародившейся чуть позже наукой фонологией, идеями Вернадского о «ноосфере» и Флоренского о «пневматосфере»).

Слово, по Белому, — «буря расплавленных ритмов звучащего смысла» [Белый 1994а: 5], то есть оно прежде всего звучит, перед тем как перенестись («из уст в уста»). Отсюда поэт становится «композитором языка». Поэтому свой трактат-поэму он «темперирует», как если бы это было музыкальное произведение, и называет — «звуковой поэмой», «импровизацией на несколько звуковых тем». Примечательно, что сам язык, на котором написана «Глоссололия», уже являет собой реализацию теорий, которые в ней постулируются. Обратимся к примеру:

Впечатления звуков — мне записи: лепетов лунных; луна изливается в речь; и туман лепетаний, и —

— Newelung —

— возникает:

льет ливни; и — увлажняет все смыслы; объяснение — изливание влаги; менения, мнения — ритмы; и льются фонтаны.

Преображение памятью прежнего есть искусство читать: в звуке — смысл, потому что за лунными звуками — образы лунной жизни; она — Существо, породившее жизнь на земле; языки, истекая из солнца, в Луне обливаются влагой; сонанты суть ливни над поздними взрывными; впечатление бывшего с нами; а в существах жизни звука — в словах — существа иных смыслов смешались в обычные смыслы; и ритмы слов — сфера, меня изливавшая некогда: —

— «эль-эм-эн» —

— в лепетание воды — лепетанье луны:

luna, lune, lumen, луна, Mond, mensis

[Белый 1994а: 61—62].

Отвлекаясь от антропософских влияний в этом произведении и в этом фрагменте, в частности, нельзя не заметить присущую идиостилию А. Белого установку на полидискурсивность, буквальный синкретизм теории (здесь — воображаемой теории сотворения языка) и практики (собственно поэтический язык и его признаки — повторы, паронимическая аттракция на основе звуков «Л», «М», «Н» и их сочетаний, метрика, ритмика). В этом балансировании на грани поэтического и философского дискурса — суть лингвопоэтического эксперимента А. Белого.

Обращаясь к предыдущему фрагменту из «Масок» (Эпизод 1), можно обнаружить в нем следы сознательной звуковой символизации со стороны автора. Само имя персонажа — *Мандро* — с его звуковым мотивом *ДР* является здесь знаковым и варьируется на протяжении всего отрывка (*ВеРЧи*, *ДвеРцей*, *яДРо*, *развеРЖены*, *беЗДНЫ*, *ДРяни*, *сеРДечные*, *РоРо*, *пеРТуРБация* — комбинации по признаку звонкости согласных), как и всего романа в целом. В предисловии автор сам свидетельствует, что этот «звуковой мотив (...) становится одной из главнейших аллитераций всего романа» [Белый 1989b: 763]. В другой работе, разбирая поэтический сборник своего друга-символиста А. Блока, он отмечает как доминантное скопление согласных пар *др/тр*, что, по его мнению, характеризует современную ему поэзию как «Трезвую», деловую, зараженную духом революции («трагедия отрезвления — трагедия трезвости» [Белый 1997b]). В данном случае (в «Масках») выкристаллизовывается некий абстрактный язык звуков речи: вариации звуков «*др*» ни к чему не отсылают, кроме как к самим себе в разных контекстуальных преломлениях.

Грамматика поэтического языка А. Белого (в том смысле, в каком можно говорить о «грамматике русского языка») складывается не из ряда зафиксированных правил, но из окказиональных смещений (ср. с «мгновенной грамматикой» Г. Стайн, «воображаемой» грамматикой Л. Липавского, «воображаемой филологией» В. Хлебникова). При этом морфология трансформируется в «неологию»: «К метафоре, соединяющей образы ветхого мира, восходит грядущее слово: неологической порослью», а синтаксис — в «соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу». «Грамматика, — заявляет поэт, — первой логики» [Белый 1917а: 164]. Так, в статье «Магия слов» А. Белый «пропагандирует творчество слов в их сочетании» [Юрьева 2000: 90]. По замечанию З. Юрьевой, поэзия для него «прямо связана с творчеством языка», т. е. с созданием новых форм, категорий и способов словопроизводства. «Средства изобразительности» (у Белого это — весь стилистический инструментарий, доступный языку), являющиеся «органическим началом» в языке, «прямо влияют на образование грамматических форм» [Белый 1996: 137]. Позднее, например, в романе «Записки чудака», он реализует эту «магию слов», художественно выстраивая свои «заклинательные» речевые конструкции. Вот как он передает движение поезда в главке «Снова в поезде» (далее — Эпизод 2):

Ночь сходила: туманы вскипали в котлах, образованных гребнями, выбивая наружу; их прокипи ниспадали кудласто по линиям ветров обсвистанных перпендикуляров из твердого камня; они ниспадали хлеставшими каплями; мы, опуская вагонные стекла, на станциях слушали: просвистни ветра в горах; и когда поднимали мы окна, они покрывались алмазными каплями; и не лыселись, не шершавились красными мхами преклоны нагорий, едва зеленысь лазуреющим пролежнем; здесь, глянцева пластами оплывшего льда, на меня посмотрели когда-то оглавы нагорий, теперь занавешенных клочковатыми тучами, через которые красное око железного поезда безостановочно пробежало в серевшие сырости: рваных туманов.

Все серые прочертни стен, подбегающих черной продолблиной быстро растущей дыры, — угрожали; качались высоко над нами ничтожные щеточки сосен; дыра нас глотала; и — начинала жевать: металлическим грохотаньем: туннель. —

— И вот выносились вагоны, несущимся оком; и мы, в неотчетливо — сером во всем, снова видели прочертни; снова дыра нас глотала:

— «Тох-тох» — неуклонно металлились грохоты в уши; и —  
— «трах-тахах» —

— вылетали в мрачневшие сырости:

— «Та-та» — били нас скрепы рельс; и опять уносились стремительно — в «тохтанье» туннелей; казалось: упали удары из преисподней; и — рушились: суши и горы — от скорби; ломались холмы; проступали в туманы неясные пасти, где мы проносились; отсюда валил сплошной дым; волокли мое тело с темнотными впадинами провалившихся глаз в глубины: до-рожденных темнот, иль посмертных томлений, в глубокое дно пролетело, низринувшись, верстное тело мое с перепутанными волосами и грохотом-хохотом било мне в уши; и глаз остеклелую впадиной тело оставилось тупо — в туманы и мраки:

— «Познай себя — ты»

[Белый 1997а: 446—447].

Здесь в творимом *ad hoc* языке образуется целая серия неологизмов («прочертни», «продолблиной», «металлились», «темнотными»). Следуя позднее установленному закону Якобсона, согласно которому языковые формы в поэтической речи переносятся «с оси селекции на ось комбинации», А. Белый предстает в этих строках как опытный «селекционер» и «комбинатор» языка (ср. с его мыслью о «комбинате из слога, смысла, жеста и краски» в книге о Гоголе [Белый 1996: 129]). Он организует грамматические повторы таким образом, что мельчайшие изменения в грамматической форме одного и того же слова (уровень парадигмы), образуя микроструктуры, приводят к нагнетанию

общего смысла текста, или макроструктуры. Ср. деривационные ряды: *око-оком, пробежало-подбегающих, серевшие-серые-сером, дыра нас глотала / снова дыра нас глотала, металлический / металлились, грохотаньем / грохоты, выносились / вылетали, тох-тох / трах-тахах / тохтанье, серевшие сырости / мрачневшие сырости, туннель / туннелей* и т. д. Общим макро-смыслом здесь будет «познание себя и мира через звук», а также «глагольность» речи. Таким образом, здесь происходит (как на формальном, так и на идейно-семантическом уровнях) воплощение идеи «творимого космоса», взаимоотражения микрокосмоса в макрокосмосе. Можно предположить, что микрокосмос — это слово, а макрокосмос — это язык. Отсюда — повышенная «энергичность» (в трактовке П. Флоренского и имяславцев) поэтического слова, его неисчерпаемый смысловой объем.

Приведем еще ряд микроструктур из «Масок» (Эпизод 1): *пушка / пушку, железные / железный, расхлопнулось / хлопнула / отхлопнулась, введен / вставлено, пол / потолок, потолок / пол*. Парадигматические ресурсы языка (как в области морфологии, так и лексики, и фонологии), здесь эстетизируются и демонстрируются в максимальном приближении. Это позволяло Белому называть себя «минималистом» от языка: «Под моими теоретическими абстракциями “максимум”, быть может, таился осторожно нащупывающий почву минималист...» (цит. по книге статей «Москва и “Москва” Андрея Белого». М., 1999. С. 510. Ком. 4).

На основании приведенных примеров мы можем сделать вывод, что А. Белый, исходящий в своих словесных опытах из представления о том, что «новое словообразование есть всегда начало новых познаний» [Белый 1994b: 133], посредством оригинального грамматического эксперимента искал новых оснований для языка и мышления, познания и творчества, знака и имени.

Поэтический знак у А. Белого не только символичен (как звуковой символ), но и иконоичен. В смысле Ч. С. Пирса, по которому «действие иконоического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого» (цит. по: [Якобсон 2001: 113]), и в смысле художественно-сакральном — знак есть *икона*. Вообще, концепция символа А. Белого предполагает, что за видимым скрывается невидимое, но это видимое дает направление для мысли, чтобы путем уподобления приблизиться к невидимому. «Символы кивают

нам», — говорит Белый. А значит, нельзя пренебрегать видимой, или иконической, стороной символа.

В поэтической практике А. Белого иконичность знаков выражается в большом внимании поэта к графическим стихам и прозы (Белому, конечно, уже были известны графические опыты Малларме — он упоминает его в своих письмах). То, как написано, как воспроизведено в типографском наборе слово, предложение, текст, ничуть не менее значительно, чем то, что написано (семантика, см. ниже), или то, как написанное озвучивается (фонетика).

Типографские эксперименты Белого особенно осознанны в более поздних произведениях (1920—30-е годы). С одной стороны, они близки к поэтике футуризма. С другой, они несут структурообразующую значимость в его собственной семиотике, они составляют часть его языкового проекта и подчас выглядят радикальнее иных визуальных опытов его современников (ср. стихотворения «Старое вино», «Ананас», «Тело», «О полярном покое (говорит виолончель)», «Шорохи», «Маленький балаган на маленькой планете “Земля” (выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва)» и др.).

Известно, что А. Белый в 20-х гг. переделывает многие ранние свои стихотворения, как сказали бы мы сейчас, делает «ремиксы» своих поэтических вещей, следуя новым «зовам времен» (см. [Рогачева 2002]). Он ищет новых интонаций, новых мелодий-ритмов, переосмысливая, в частности, визуальное пространство текста:

Прыснула —  
 Прочь —  
     — Острокрылая —  
 Быстрь...  
 Падаю —  
     — Падаю —  
         — Падаю —  
             — Я...  
 Не перевозмочь  
 Тебя, —  
  
 Быстрь  
 Бытия.

[Белый 1966а: 494]

Романы А. Белого 20-х гг. — уникальный для русской и мировой литературы пример выразительной и осмысленной органиции

словесного материала на графическом уровне. Иконизм знаков образует новое — пространственное — измерение текста (см. [Торшилов 2005]). Ср. в «Крещеном китайце»:

Оно разорвется и — — — — — Разорвется Он грудью и вы-  
 выбьет огромный светящийся бьет Мечом; пронесется Лю  
 гейзер, стрельнувший столбом, бовью: Огнем, как Мечом,  
 как Мечом, в мировое в мировое  
 Ничто! — — во Все!  
 — Узнаю, что тот Меч есть —  
 Архангел; зовут Ра-  
 Фаилом его:  
 Рафаил  
 Звук  
 раз-  
 ры-  
 ва!

[Белый 1997а: 268]

Как видно, в таком языке реализуется особый контрапункт: визуальный, фонетический, смысловой. Каждая линия, каждый аспект органично слагается с другими аспектами, формируя многомерную поэтическую целостность. Здесь реализуется стремление к интермедальному синтезу искусств (ср. с экспериментами В. Кандинского, А. Скрыбина, Э. Паунда). В итоге эстетические свойства поэтического слова оказываются переопределенными по-новому.

У Белого часто случается, что язык не только описывает сам себя, но и типографским способом дублирует это самоописание:

⟨...⟩ зажимая перчатки в руке, проходили все  
 — мистеры —  
 — мистеры —  
 — мистеры —  
 — мистеры —  
 — мистеры —  
 — сотни —  
 — и сотни —  
 — и сотни —

— и сотни, которые с твердым режимом естественным образом отпечатаны были при помощи ротационных машин и являли собою во внешнем и

внутреннем мире лишь  
 знак типограф-  
 ский, иль  
 точку.  
 [Там же: 398]

Так формируется «лицо», «лик» языка, когда графические средства придают словесному материалу новое семиотическое измерение.

Смысловые возможности, скрытые в языке произведений А. Белого позволяют говорить об устанавливаемом им «новом семантическом порядке» (понятие, употребленное Ю. Н. Тыняновым в статье о В. Хлебникове).

Стоит заметить, что понятие «н о в о г о» занимало существенное место в идиостиле Белого, так же как и у других представителей рассматриваемого нами периода русской словесности (1910—30-е гг.): В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Крученых, Д. Бурлюка и др. Важен тот факт, что «новое» здесь не было всего лишь философской категорией или же простым эпитетом. Обновлялся сам язык и его связи с вещным миром (его семантика). Американская исследовательница К. Кларк называет это явление в истории русской культуры «прометеевой лингвистикой» (Promethean linguistics), подчеркивая, что она не может быть описана как одно отчетливое направление, но скорее как некоторая общность новаторских позиций, занимаемых представителями самых разных идеологий, научных и художественных школ [Clark 2004] (см. также [Горбаневский 1991]). И здесь в одном ряду, на наш взгляд, стоят и возникающие в то время новые теории происхождения языка, как научные или паранаучные, так и художественные (Н. Марр, В. Хлебников, Л. Липавский); и орфографические реформы, идущие параллельно с реформами в области поэтической графики (В. Каменский, А. Чичерин, А. Белый) и даже алфавита (А. Туфанов, Н. Яковлев); и установка на научный эксперимент в фонетике (Л. Щерба, С. Бернштейн) и стилистике (Б. Ярхо, А. Пешковский, М. Штокмар), идущий вместе с переориентацией поэзии на звучание и «живое» исполнение (А. Вертинский, М. Цветаева, Божидар и др.). Таким образом, «новое» затрагивало все пласты языка, и А. Белый во многом явился явным или неявным предшественником этой «революции» в языкознании и языкотворчестве. Но главное его достижение — осознание им роли с л о в а

во всех этих процессах. Только осмысленный эксперимент может по праву называться а в а н г а р д н ы м формосодержательным экспериментом, в обратном случае мы имеем дело лишь с формальным а в а н г а р д и з м о м.

Утверждая, что «творческое слово создает мир» [Белый 1994b: 134], А. Белый тем самым отождествляет смысл поэтического слова с виртуальным, возможным миром, который призван открыться в сознании читателя. Корень слова как основной носитель смысла становится элементом мифа, равно как и частью некоей музыкальной последовательности. Миф — синкретическое единство формы и содержания (К. Леви-Стросс предпочитал говорить о двойном содержании мифа: внешнем и внутреннем), средства и цели, функции и осуществления. Отсюда — допущение Белого, что «мир и мысль (мир предметов, понятий) слиянны в первичном единстве» (цит. по [Юрьева 2000: 92]). Новое слово совершает революцию в мышлении, поэтому у него «корневое слово — начало восстания действительности» [Там же]. За этими поэтическими формулировками стоит мысль о том, что семантика языкового знака (а это и есть отношение знака к объектам действительности) отныне становится множественной, как множествен миф в своих реализациях и истолкованиях. Пользуясь термином Б. А. Ларина, слово в поэзии приобретает «семантическую кратность», оно способно делить реальный мир на множество возможных миров.

А. Белый, с нашей точки зрения, может считаться предвестником того, что в 1980-х годах представители так называемого логического анализа языка назовут «семантикой возможных миров». Сравним две фразы поэта-символиста с соображениями Я. Хинтикки:

⟨...⟩ наши звуки — слова — станут миром [Белый 1996: 8]

⟨...⟩ — понятие! — множится многим смыслом [Белый 1997а: 70]

⟨...⟩ всякий, кто когда-либо готовился к более чем одному направлению развития событий, тем самым имел дело с несколькими «возможными направлениями развития событий», или, иначе говоря, «возможными мирами» (Я. Хинтикка, цит. по [Степанов 1998: 403]).

Учитывая аналогию мир=смысл=событие, которая становится актуальной как раз в начале XX века (в экспериментальной поэтике и лингвистической философии), и русский поэт, и американский логик говорят об одном и том же явлении, а именно — об умножении миров средствами языка: «слово создает новый, третий мир — мир

звуковых символов» [Белый 1996: 131]. А. Белый как художник слова шел еще дальше, исследуя возможности альтернативных языков и, следовательно, альтернативных миров. Такова, в кратком рассмотрении, экспериментальная семантика Андрея Белого.

Остается раскрыть еще одну ипостась бытования языка у Белого, а именно — прагматическую, связанную «с отношениями знаков к человеку, который пользуется языком» [Степанов 1998: 175]. Необходимо отметить, однако, что в случае рассматриваемого нами художественного эксперимента это отношение претерпевает инверсию по отношению к классическому пониманию прагматики: поскольку художник сам устанавливает законы функционирования знаков в пределах собственного художественного пространства, то, стало быть, прагматика здесь заключается в волевом отношении автора к знаку. Как подчеркивает Е. Фарыно, в основании любого художественного произведения «должна покоиться определенная позиция по отношению к категории “знаковости”» [Faryno http]. В этом смысле «любое произведение обладает своей имплицитной — внутренней — семиотикой» [Там же]. Исследуя поэтику Маяковского, польский лингвист ставит себе задачей «реконструировать заложенное в произведениях Маяковского понимание знаковости и реализацию отношения “означающее — означаемое — обозначающее”» [Там же]. Считая данный подход обоснованным и выгодным для применения его к А. Белому (идиостиль которого во многом близок идиостиллю Маяковского), укажем на некоторые моменты его «внутренней семиотики».

В случае А. Белого так понимаемая прагматическая координата является, очевидно, доминантной. Как неоднократно подчеркивалось выше, Белый ставит себе целью создать новый язык, установить новую семиотическую систему на основе богатых и многочисленных выразительных средств языка. Можно сказать, таким образом, что автор создает свою собственную семиотику. А это, на наш взгляд, вплотную сближает его с формацией авангарда, установка которой: прагматика прежде всего. Однако как было продемонстрировано нами в главе 2, в языковом мире авангарда прагматика, выходящая на первый план, тем самым как бы обращается на саму себя, претерпевает инверсию (ср. у Р. Барта: «маска, указующая на саму себя»), попутно определяя все остальные параметры, как-то: семантику, синтактику, фонику, графику и т. д. Язык А. Белого, подобно языку авангарда (и другой экспериментальной литературы, по

разным причинам не включаемой в это понятие) «задумывается» о своих истоках и основаниях. Автор в данных условиях становится в высшей степени рефлексивным, а его творения предельно информативными (пользуясь аппаратом теории информации).

З. Юрьева замечает, что «Белого интересует миф слова о слове» [Юрьева 2000: 92]. Сам писатель рассуждает о «языке языков», «смысле смысла». В самом деле, мы сталкиваемся с чрезвычайно «сгущенным», рефлексивным словом, со словом, «обращенным на самого себя» (Р.О. Якобсон). Вся суть прагматики языка Белого заключается в призыве автора:

Язык, запрядай тайным сном!  
 Как жизнь, восстань и радуй: в смерти!  
 Встань — в жерди: пучимым листом!  
 Встань — тучей, горностаем: в тверди!  
 Язык, запрядай вновь и вновь!  
 {...}  
 Ты в слове Слова — богослов:  
 О, осиянная Осанна  
 Матфея, Марка, Иоанна —  
 Язык!.. Запрядай: тайной слов!

[Белый 1966а: 405—406]

Показательно здесь употребление аппелятива, объектом которого выступает «язык». Отношение автора к творимому им языку оборачивается обращением к нему. Обращенность выступает как прагматическое задание. Автор распоряжается языком как самодовлеющей сущностью, без претензий на прагматическую коммуникацию (по Лотману это — случай автокоммуникации), он экспериментирует с ним, ставит его «на риск» («риск» — исконное значение латинского «experiment»). Эксперимент — это активное сочетание поэтической практики и ее самоосмысления, самоосознания. Как выразился по этому поводу Л.А. Новиков, «новое — “воскрешенное”, живое и осязаемое — слово не только творилось, но одновременно с этим теоретически постулировалось» [Новиков 1990: 41]. Тот же исследователь предпочитает говорить о языке Белого как «разбросанном, мысленном языке, т. е. эмбриональном языке мысли» [Там же: 19]. Выделим здесь слово «эмбриональный»: эмбрион — это организм на ранней стадии развития, новое, народившееся существо. Язык был для А. Белого его настоящим детищем, «творимым космосом». Но как организм, так и космос — существуют, как



показывают ученые в соответствующих естественнонаучных областях, при одном важном условии — ритмичности (и в связи с этим — сериальности, стадиальности или, как сказал бы сам Белый, «градации»). Здесь мы подходим к одной из ключевых проблем нашей темы — ритмическому эксперименту в языковой теории и поэтическом языке А. Белого.

### § 5. Соотношение слова и ритма в теории и практике А. Белого

Андрею Белому удалось, пожалуй, первому из русских художников слова (ср. в англоязычной культуре личности Дж. Джойса, Э. Паунда, Г. Стайн, во франкоязычной — С. Малларме) связать категорию ритма с языковыми явлениями: как общеграмматическими и лингвопоэтическими, так и философскими (соратник Белого по символизму Валерий Брюсов тоже писал экспериментальные стихи, однако говорить о тотальном «эстетическом эксперименте» тут не приходится; ср. с характеристикой, данной М.Л. Гаспаровым брюсовскому творчеству: «академический авангардизм») (ср. [Janecsek 1978; Elsworth 1980; Клинг 1992]). Более существенным, однако, кажется нам то, что все перечисленные области, так или иначе связанные с языком, рассматривались Белым в синкретическом единстве, в «единстве многоразличий». Если и можно говорить о дискурсе (или дискурсах) А. Белого, то важно понимать его как целостную, синтетическую языковую структуру, в которой реальными языковыми элементами служат не просто фонемы, лексемы или стилистические тропы, а индивидуальные креатемы (термин Л. А. Новикова), т. е. эстетически и эвристически значимые единицы идиостиля.

Поставив «языковую проблему» в основу своего символического творчества, А. Белый осмыслил ритм как подвижную конструкцию, имеющую своим материалом язык и этот язык перманентно «революционизирующую». (Р.О. Якобсон утверждал, что у футуристов поэтический язык в силу своих фонетических и семантических особенностей становится «революционной» [Якобсон 1921: 274]). Ритм, по слову самого поэта, — «глубиннейший слой» «поэтического организма»: «он под толщью формы — заформенное; наиболее он удален от дневного, абстрактного смысла; он — нижнее небо поэзии; или, если хотите, он — центр земли звуков; и этот центр — раскаленный: он кипит и бурлит; он, как сердце, пульсирует пламенем, плавя формы

нам изнутри и бросая нам звуки толчками своих модуляций (...)» [Белый 1917а] (см. также [Белый 1920]). Если переводить это поэтическое определение на язык лингвистической науки, ритм здесь понимается как некая глубинная инстанция, охватывающая собой весь состав поэтической речи — от самых элементарных единиц до самых крупных формальных категорий — и задающая определенный закон развития языкового материала в конкретном поэтическом тексте. Уже из такого толкования видно, что ритм относится А. Белым не только к метрическому каркасу поэтического текста, но объемлет все формальные, знаковые уровни художественного произведения, приводит их все в организованное смысловое движение.

Назвав свою книгу 1929 г. «Ритм как диалектика», А. Белый имел в виду прежде всего диалектику и динамику языка, а под «ритмом» он понимал самоорганизацию языкового материала, его динамическую архитектуру. Именно в рассматриваемый нами период творчества Белого (второе, третье и начало четвертого десятилетия XX века) ритм осмысливается им как динамический концепт (см. [Janecsek 1978; Гаспаров 1988; Elsworth 1980; Шапир 2000; Синотина 2001])<sup>51</sup>. Язык для него — «тело, покрытое ритмами мысли». Поэт как теург (ср. с символистским понятием «теургии»), как «инженер слова» (Г.О. Винокур) задается целью провести «кривую ритма» через все предоставленные ему языком аспекты — фонологию, морфологию, синтаксис, семантику, прагматику.

Языковой эксперимент заключается в том, чтобы на базе первичного (естественного) языка изобрести новый, синтетический язык. Этот язык «во второй степени» можно было бы назвать «методическим языком», то есть функционирующим сообразно пути, обозначенному индивидуальным поэтическим ритмом. (Как выразился А. Белый, художник создает «искусство ритмических звуков — язык языков» [Белый 1996]). Методизм состоит в систематичности языкового эксперимента, в его последовательности и всеохватности.

Если принимать точку зрения, что сознание выражается в языке (Э. Сепир, Э. Бенвенист и др.), то проблема границ сознания станет

<sup>51</sup> Большой интерес в свете этого вопроса представляет недавно защищенная диссертация Т.В. Колчевой (см.: Колчева Т. В. Ритм как культурологическая проблема. Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2004), в приложении к которой представлены архивные материалы А. Белого — его библиография «Литература по ритму и метру», а также лекции «Ритм и действительность» и схемы лекции «Ритм жизни и современность».

проблемой границ языка, и наоборот. И именно ритм очерчивает контуры языка, творимого поэтом. Ср.: «Чистый ритм, чистый смысл — вот пределы, в которые опирается осознание образных и рассудочных истин; откровение внеобразной, внерассудочной истины в жестикюляции ритма лежит за пределами всех учений о слове и всех учений о смысле; в вопросе: *передвигаемы ли границы сознания*» [Белый 1981b: 145]. В этом высказывании поэта для нас особенно важны два момента. Во-первых, то что все описанное лежит «за пределами всех учений о слове», отнюдь не означает, что к Белому не применимы лингвистические методы и характеристики, но наоборот, заостряет суть его поэтической теории именно в свете лингвистической науки. Белый всерьез размышляет о возможности альтернативного языка. Хотя он критикует футуристов за излишне «заумный» язык, во многих эпизодах его произведений «заумь» выступает достаточно отчетливо (ср., например, имена персонажей из романа «Маски»). В своих мемуарах он даже признается, что изредка «запрыгивал и в лексикон Хлебникова; посягал на “за-умь”». Отметим, что это заумь именно в хлебниковском, а не в крученыховском смысле, т. е. о с м ы с л е н н а я заумь. Это еще один показатель наличия «авангардина» (В. П. Григорьев) в его словесных жилах. Во-вторых, с семиотической точки зрения важной является возникающая в тезаурусе А. Белого аналогия между ритмом и смыслом [Лавров 2007]. М. И. Шапир замечает: «Чтобы сделать какую-либо языковую единицу восприимчивой к смыслу, ее необходимо «деавтоматизировать», т. е. «ритмизировать»» [Шапир 2000: 103]. Ритм, таким образом, прямо пропорционален смыслу в поэтическом произведении, и наоборот.

Далее, А. Белый в статье «Ритм и смысл» заявляет: «Таков чистый смысл. Он — живая динамика ритма», и еще дальше: ритм «неуловим, переменен и целен» [Белый 1981b]. Здесь прорисовываются существенные характеристики ритма (и, соответственно, смысла): он — «живой» и он — «динамика». Тем самым можно говорить о дополнительном измерении языка в поэтическом эксперименте: язык, помимо новой семантики, синтактики и прагматики, приобретает состояние «динамичности» (ср. с тыняновской «динамизацией речевого материала» как общепоэтическим фактором ритма). Но так как язык в поэтическом тексте сознательно «организуется» автором, можно говорить также и об «органичности» (в сущностном, а не метафорическом смысле) экспериментальной поэтики А. Белого. Выделим ключевые для нас слова: «неуловимость», «переменчивость».

«Неуловимым» и «переменчивым» ритм оказывается потому, что он — случаен, вероятностен. Он генерирует случайность в языке, будучи сам случайностью (ср. с исследованиями по информации в поэзии А. Н. Колмогорова и его группы).

Поэтические тексты А. Белого превращают дискретные единицы русского языка в континуум «ритмо-смысла». Его язык — ритмичен, а, по наблюдениям В. Налимова, «только в ритмических текстах возможно прямое обращение к континуальному сознанию, когда в силу внутренней семантики ритма несинонимичные слова сливаются в единые смысловые поля» [Налимов, Дрогалина 1995: 28]. Эта же мысль присутствует в высказывании Белого: «Кроме образа слов есть еще звуко-образ: *звук слова*; сочетание слов дано в ритме; многообразие слов предполагает нам он; и он — Смысл их смыслов (...) в нем осмысленность слов преломляется в изменениях цельности; собственно говоря: смыслы слов — в сочетаниях» [Белый 1981a: 144]. Предпринимая исследование «ритмического жеста» у русских поэтов (Пушкина, Тютчева), Андрей Белый заключает: «*ритм собственно неповторим, неразделен, конкретен*» [Там же: 133]; «аккомпанируя» смыслу, ритм работает на повышение языковых потенций. А. Белый противопоставляет ритм метру: ««(...) метр — форма чередования элементов стиха во времени, устанавливаемая путем сложения элементов» [Белый 1929: 61], «ритм есть целостность: — единство многоразличия и всех отступлений от метра, и всех метрических стоп» [Белый 1981a: 133]. Тем самым обозначается основное и существенное свойство ритма: «переполнять жизнь стиха многообразием отступлений». В этом, согласно поэту, — «эмпирика ритма».

Резюмируя сказанное нами (и самим А. Белым) о ритме, можно описать роль этого явления в языковой семиосфере автора. Ритм — это материализация случая в языке. Система малейших, но определяющих отступлений от законов обычной поэтической речи (имеется ввиду классическая поэзия) конституирует ритм. Как раз с помощью таких микроскопических, минималистских «сдвигов», «словом» (см. предполагавшееся Белым название романа «Москва»: «Слом») в последовательности речевых знаков осуществляется поэтический языковой эксперимент. Именно системность отступлений, теоретически постулируемая А. Белым (и выводимая им, в частности, из анализа языка других поэтов предшествующей эпохи) и реализуемая им

в собственном творчестве, позволяет говорить о нем как о новаторе в поэтике и художественном языке.

Высшим достижением языкового творчества и словотворчества А. Белого можно считать роман-поэму «Маски», в котором автор демонстрирует весь арсенал языковых возможностей, заложенных ранее его теориями и практикой. Каждый знаковый элемент языка (а не только метрика, на которой он сосредотачивается применительно к исследованию других поэтов) становится здесь своеобразной «языковой маской», ликом Логоса, за которым обнаруживается «непередаваемое целое ритма» [Белый 1981а: 138]. Языковые структуры подвергаются здесь минимальным смещениям, регулярность знаков «прорывается» смысловыми «молниями». Попробуем «нащупать ритм» (как делал сам поэт) в отрывках произведений А. Белого. Возвращаясь к Эпизоду 1 (из «Масок»), рассмотрим действие ритмического фактора на уровне фонологии.

Первый абзац фрагмента начинается с буквы **П** («пушка»), которая становится здесь значимым элементом. Этот элемент анаграмматическим путем проводится через весь абзац (начиная с третьего слова появляется сочетание **ПЛ/ХЛ**) — образуется микроструктура. Пользуясь терминами самого Белого, здесь музыкальность, симметричность достигается в «динамике перемены места» буквы / звука в словах, ср. — «при экономии звука — значение звука» [Белый 1917а: 188]. Пронаблюдаем, как эта микроструктура развивается на протяжении абзаца. Для этого выделим все сочетания этого типа, построив их в ряд. Получим «звуковой скелет строки»:

**П ХЛПЛ ПЛ П ХЛ ПЛ ПЛ ХЛПЛ ПЛ ПЛ ПЛ ПЛ П**

Видно, как одинарный элемент **П**, четверичный **ХЛПЛ** и двоичный **ПЛ** распределяются равномерно, с минимальными нарушениями. Эти нарушения — комбинаторного плана. Было бы естественней, если бы после одинарного элемента шел двоичный, затем четверичный (прогрессия). Здесь же четверичный «врезается» после одинарного. Подобным же образом, если рассматривать макропоследовательность

**П ХЛПЛ ПЛ П ХЛПЛПЛ**

как регулярное повторение структур (заметим, с сохранением всей довольно сложной комбинации) и ожидать идентичного повтора и в третьем подобном блоке, то окажется, что Белый нарушает установленную им ad hoc упорядоченность уже здесь, на третьем по счету шагу. Получается отклонение:

**П ХЛПЛ ПЛ П ХЛПЛПЛ ХЛПЛ ПЛ ПЛ**

Кстати, если принять повторяющиеся сочетания **ПЛ ПЛ** как структуру и «разглядывать» ее под еще более мелким микроскопом, то выяснится, что здесь имеет место не тождественный повтор, ср.:

*«ПОЛ–ПОТОЛОК; ПОТОЛОК–ПОЛ»*

Введя элемент **Т** в нашу структуру, получим:

**ПЛ ПтЛ ПтЛ ПЛ**

— на этом уровне рассмотрения идентичность распадается.

Безусловно, в приведенном абзаце можно было бы идти еще дальше в установлении аналогий и отклонений. «Голос» Белого чрезвычайно насыщен. Но нам на данном этапе важно лишь «зарегистрировать» ритмические перепады, создающие новую поэтическую речь как творческий принцип.

В том же Эпизоде 1 А. Белый, демонстрируя изменения, которые происходили в его эпоху (10—30-е гг.) на уровне чувствования, психики, даже физиологии, констатирует: «*Психика, — страх, угрызения совести, — ноль*». Пронаблюдаем, как поэт сам подтверждает семантику этой фразы привлечением других аспектов языка. На этот раз углом зрения будет у нас синтаксис и метрика (и отчасти графика).

Далее по тексту следует ряд многосложных, тяжеловесных по значению слов («физиология переживается цифрищами, напечатанными в миллионах сплошных километров»), но на восьмом по счету слове монотонность структуры внезапно прерывается ритмом — возникает короткое двусложное слово — «*один*», к тому же строка неожиданно обрывается. Следующая строка начинается с еще более

короткого слова — «ноль» (один слог). Можно идентифицировать этот «ноль» как повтор того же слова восьмью словами назад, но оказывается, что происходит сдвиг уже в другой плоскости — семантической. В первом случае «ноль» — это число, а во втором — это уже ЦИФРА (здесь словесно инструментируются те «миллионы» «километров» «цифры» — 10000...). Так несоответствие семантики реальному синтаксису нарушает автоматизм восприятия (известно, что в традиционной стилистике, наоборот, подчеркивается параллельное уравнивание различных аспектов — фоника, грамматика, графика работают на единую непротиворечивую семантику), здесь сталкиваются сразу два «измерения языка» (Ю. С. Степанов), говоря словами самого поэта — «ритм прорывается непосредственно, непосредственно он аккомпанирует смыслу» [Белый 1981а: 139], формируя собой дополнительную категорию.

Продолжая этот же пример, замечаем: слово «ноль» повторяется 4 раза (эталон регулярности!), но уже со следующей строки этот эталон отрицается: слово «ноль» стоит в одиночестве, а еще через строку — в таком же одиночестве, но снова — смещенном (на этот раз графически). Далее следует фраза «и так далее», смысл которой в обыденном языке — ограничивать повторение предшествующих ей высказываний. Но — Белый непрерываем в своем поклонении ритму — со следующей строки это повторение («ноль, ноль, ноль, ноль») отнюдь не ограничивается, а, напротив, воспроизводится, причем (опять «слово») уже с другой семантикой и грамматикой: «далее, далее, далее, далее!».

Итак, ритмическая линия в поэтическом тексте А. Белого вводит случай во все аспекты языка (ср. о роли случая в поэзии у Малларме). Иллюстрацией здесь могут служить линии трещин на стене ветхого дома: трещины разрушают дом, но творят новые, непредсказуемые формы. Человек (наблюдатель), смотрящий на трескающуюся стену, придает этим формам информационную насыщенность, эстетическую значимость. Так энтропия уступает место дезэнтропии. То же самое происходит и с языковым ритмом — художник «одушевляет» языковой материал, творя новые формы, противостоя хаосу.

Наш разбор примеров из произведений Белого, призванный констатировать возникновение нового языка на основе поэтического ритма, подтверждается теоретическими выкладками самого поэта, относящимися к ритму.

В частности, в статье «О ритмическом жесте» он метафорически уподобляет ритм «испарению влаги», которое преобразуется «в тяжелое облако»: «Текучие очертания облака уподобляемы образу, окрыленному ритмом; очертание облака уподобляемо содержанию, взятому в рассудочном смысле: смысл ритмический равен сложению всех изменений рассудочных смыслов плюс — еще нечто, не входящее в очертание облака, как (...) минутно блистающий солнечный луч сквозь него» [Белый 1981а: 144]. Это «нечто» есть «метаморфоза образа» [Там же], иначе — непрерывный процесс случайной семантизации, фейерверк языковых форм. Э. Бенвенист устанавливает значение слова *ритм* в греческом языке как «форма в движении»: «Это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая» [Бенвенист 2002: 383].

М. Л. Гаспаров утверждает, что в своей творческой эволюции А. Белый прошел через две концепции ритма: первая — «статическая» (1900—10-е гг.), вторая — динамическая (1920—30-е гг.) [Гаспаров 1988]. При этом исследователь считает, что позднейшие поиски Белым «мелодизма» в поэтической речи якобы «скомпрометировали» результаты его ранних ритмологических исканий и «завели его в тупик». Такая точка зрения нам представляется тенденциозной и прямолинейной. На самом деле концепт «ритма» у А. Белого имеет более богатое наполнение, нежели представленное в статье М. Л. Гаспарова. Мы не склонны жестко разделять раннюю и позднюю фазы концептуализации «ритма» в творчестве писателя, равно как и не можем согласиться с отрицательной оценкой в адрес той или другой фазы. Не останавливаясь на данном вопросе подробно, скажем лишь, что, по нашим данным, концепт ритма имеет по крайней мере пять этапов осмысления у Белого:

1. Ритм как организация ударения в речи.
2. Ритм как система отступлений от метрических схем в стихотворной строке.
3. Ритм как соотношение строк в строфе или в стихотворении, как ритмическая фигура.
4. Ритм как «ритмический жест», непосредственно связанный со смыслом стихотворения.
5. Ритм как «мелодия».

Как видно, от понимания ритма как интонации поэт переходит к «мелодизму» как художественному методу. В стихотворении он ищет «мелодии целого», а «мелодия в стихе есть господство интонационной мимики». В статье «Будем искать мелодии», опубликованной в

1922 г. как предисловие к сборнику «После разлуки», А. Белый приходит к синтезу всех отмеченных стадий осмысления ритма, выводя единую его формулу: «Только в мелодии, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм (...) ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; метр — сумма; ритм — наименьшее кратное; поэтому метр — механизм, а ритм — организм стиха, но организация зависит сама от индивидуума организации (...) ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть мелодия» [Белый 1966b: 546-547].

Снова мы убеждаемся в том, что преимущественной действующей моделью в семиотической системе А. Белого является музыкальный язык. Опять-таки неслучайно высказывание поэта о себе: «Поэт носит в себе мелодии: он — композитор». В соответствии с музыкальной моделью языка поэтика Белого приобретает все больше черт музыкальности. Поэтический текст моделируется как «текст музыки». Наверное, самое показательное произведение здесь — стихотворение из сборника «После разлуки» под названием «Маленький балаган на маленькой планете Земля».

Выстраивая языковые конструкции и неологизмы в своих художественных и околохудожественных произведениях по принципу музыкальных «периодов», А. Белый тяготеет, таким образом, не столько к языкотворчеству (ср. ниже, о В. Хлебникове), сколько к речетворчеству. В данном случае старая оппозиция Ф. де Соссюра оказывается весьма продуктивной и показательной. Речь (*parole*) как конкретный процесс говорения (а художественная речь — как процесс развертывания речи) занимает А. Белого более, чем язык (*langue*) как закрепленная в сознании (в данном случае — в сознании автора) структура. Не даром в статье «Магия слов» Белый пишет, что «творчество слов — в сочетании слов». Знаменательно также его замечание: «Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ». Именно «сочетание слов», «совокупность слов» выступает у писателя в роли символа, ведь символ, по его определению, есть «ряд развертывающихся образов». По этой причине, например, неологизмы Белого отличаются от неологизмов Хлебникова: у последнего они носят концептуальное и строго определенное в рамках его поэтической

системы значение, тогда как у первого они определяются чаще всего контекстуально, в масштабе фразы и текста (см. [Hindley 1966]).

Данная установка оставалась у А. Белого практически неизменной на протяжении всей творческой эволюции. Так, в предисловии к роману «Маски», вероятно, самому неологическому из его произведений, он пишет, что конструктивным принципом для него являлась, помимо прочих средств, «расстановка частей фразы», «словесная орнаментика». Этот фактор позволил В. Шкловскому охарактеризовать прозу А. Белого как «орнаментальную» [Шкловский 1924: 232] (ср. [Новиков 1990]), а М.Л. Гаспарову — как «ритмическую» [Гаспаров 1988]. Ритм, регистрируемый на всех текстовых уровнях поэтических произведений автора, не только является организующим началом стиха в поэзии и прозе, но и придает всему знаковому пространству, порождаемому автором, качество целостности, высшей органичности. Именно ритм как явление авторского идиостиля охватывает все эти экспериментальные области, концентрируя их в языке (в конце концов все эти области выражены в языке и существуют исключительно в нем). При этом трудно выделить в языке Белого какие-то конкретные дискурсы, будь то философский, поэтический или сугубо лингвистический. Скорее, здесь язык философии превращается в философию языка, язык эстетики — в эстетику языка, язык науки — в (естественно)научный подход к языку. Этот момент символистской системы А. Белого был отмечен Эллисом, автором первого аналитического исследования о символизме. Говоря о единстве творчества и познания, созерцания и изобретения в символической деятельности, он писал: «Если искусство — познание, то познание *sui generis*; оно всего более требует наличности синтетического единства познания и творчества; невозможно указать предел, за которым познание у художника превращается в изобретение и за которым изобретение снова становится объектом созерцания» [Эллис 1910].

Таким образом, в творчестве А. Белого происходит синтез дисциплин, теорий и практик, и объединяющим элементом здесь является символ (от греч. *συμβάλλω* — «сбрасывать в одно место, сливать, соединять»), а во времени таковой «осью» является ритм (т. е. «как бы ритм самого ритма: истории, логики, действительности, понятия, бытия» [Белый 1999: 159]). Более того, ритм осмысливается Белым как Логос в своем единстве: «динамизм, становление, движение в моей идеологии не расключалось с ритмом, как единством; и стало быть с Логосом». Мысль Белого, по его собственному признанию, «логосическая»; он воспринимает все как ритм, «и этот

ритм — Логос Гераклита; сквозь него — Логос» [Андрей Белый и Александр Блок 2001: 71—72]. Именно ритм как Логос в его отношении к поэтическому языку как сложному целому определяет направленность языкового эксперимента А. Белого. Эта направленность — на словотворчество как речетворчество — позволяет сопоставить художественную систему Белого по принципу контраста с во многом близким, но все же отличным по своей природе языковым экспериментом его младшего современника В. Хлебникова.

## Глава 4

### «ПРОРЫВ В ЯЗЫКИ». ЭКСПЕРИМЕНТ С ЯЗЫКАМИ В ПОЭТИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА

Хлебников возится со словами, как крот,  
он прорыл в земле ходы для будущего  
на целое столетие.

*Осип Мандельштам*

#### § 1. В. Хлебников: от «символической» к «числовой» модели мира и языка

Вопрос о продуктивности сопоставления теоретических взглядов Велимира Хлебникова и Андрея Белого на поэтический язык, равно как и связанных с этим словесных экспериментов, был впервые поставлен Вяч. Вс. Ивановым. Им было справедливо отмечено, что по отношению к Хлебникову говорить о воздействии «эстетического эксперимента» Белого можно с осторожностью: «их далеко идущие сходства часто (хотя, быть может, и далеко не всегда) объясняются, скорее, внутренним параллелизмом литературных судеб, чем прямым влиянием Белого» [Иванов 1988: 363] (ср., с другой стороны, с замечанием Б. Эйхенбаума, что в «Москве» А. Белый «смело вступает на путь, намеченный удивительной прозой Хлебникова» [Эйхенбаум 1926: 426]). Однако каким мог бы быть инструментарий выявления такого «внутреннего параллелизма»?

С нашей точки зрения, такую возможность предоставляет семиотический метод, а именно — семиотика творчества. Такой ракурс рассмотрения позволяет выделить значимые элементы в творческой методологии того и другого автора, показать их место в целостном идиостиле автора, а также провести анализ корреляций между одной и другой авторской системой (область интеридиостилистики). Тем самым сопоставление будет основано не на уровне отдельных приемов, мотивов и тем, а на более глубинном уровне внутренней семиотики. Для нашей темы данный подход означает определение индивидуальных концептов, значимых для языкового сознания рассматриваемых

авторов, для становления их поэтики языка, и — далее — собственно поэтического языка в его экспериментальной реализации. Каковы же те образы языка, которые формируются в творческой лаборатории А. Белого и В. Хлебникова?

Мы заключили, что в основании поэтической системы А. Белого лежит музыкальная (или звуковая) модель языка. Все концепты теоретического учения и все единицы поэтического языка Белого группируются вокруг музыкальной области, будь то музыкальная природа языкового символа или музыкальный (интонационный, ритмический, мелодический) принцип построения речевого высказывания. Главное, что определяет его как «композитора языка», это «полнота охвата различных сторон взаимодействия музыки и слова и теоретическое осмысление важнейших аспектов этого взаимодействия» [Гервер 2001: 100] (см. также о некоторых «околомузыкальных» отсылках к Белому у раннего Хлебникова в [Перцова 2003: 36—41]).

Несомненно, что звуковой мир был важной составляющей и в идиостиле В. Хлебникова. Музыкальные завоевания слова у будетлянина частично описаны в книгах В. П. Григорьева [Григорьев 2000] и Л. Л. Гервер [Гервер 2001], а также в малодоступной, но содержательной эмигрантской статье [Мнацаканова 1983]. «Великое скрябинское начало» было столь же важным принципом хлебниковской поэтики, как и «симфонизм» А. Белого. Много общего у Хлебникова и Белого обнаруживается при сравнении мыслей Белого о глоссолалии с аналогичными идеями Хлебникова (более того, примечателен тот факт, что один и тот же известный неологизм «звуко(-)люди» возникает и у того и другого автора совершенно независимо и, по-видимому, приблизительно в одно время). Высказанные Хлебниковым в черновиках мысли относительно глубинной связи языка и музыки еще ждут надлежащей интерпретации, в том числе и с семиотических позиций.

Учитывая все это, можно, однако, допустить, что музыкальный мир все же не был самым главным в творческой иерархии В. Хлебникова. Отклонения от символистской системы Белого наблюдаются у него уже в его знаменитом призыве, чтобы «слово смело пошло за живописью». Это — определенный семиотический поворот от моделирования слова как музыкального символа к моделированию слова как иконического знака (по классификации Ч. С. Пирса)<sup>52</sup>. На примерах ниже мы убедимся, что этот поворот в лингвистическом

отношении очевиден. Нам между тем необходимо указать здесь на еще более глубинную трансформацию творческой семиотики Хлебникова. Под осмыслением слова как по преимуществу иконического знака лежит корневая для будетлянина аналогия: слово — исло. Именно числовая модель языка является, по нашему мнению, определяющей в языковом эксперименте Хлебникова.

Концепт «числа» является у В. Хлебникова ядерным концептом, через которые проходят все языковые трансформации в структуре поэтического языка (см. о статусе числа у Хлебникова [Вестстейн 2007; Панова 2008; Павловский 2008]). Его роль коррелирует с той ролью, которую играет концепт «символа» в системе А. Белого. Число как тема возникает у будетлянина постоянно, начиная со стихотворения 1912 г. «Числа»:

Я всматриваюсь в вас, о, числа,  
И вы мне видите одетыми в звери, в их шкурах,  
Рукой опирающимися на вырванные дубы.  
Вы даруете единство между змеобразным движением  
Хребта вселенной и пляской коромысла,  
Вы позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы.  
Мои сейчас вещеобразно разверзлись зеницы  
Узнать, что будет Я, когда делимое его — единица

[Хлебников 1986: 79].

Число, как отмечает В. П. Григорьев, — один из «ключевых образов» хлебниковского идиостиля. «Образ числа» в его семиотике творчества чрезвычайно разнолик [Григорьев 2000: 143—150] (см. также [Леннквист 1999: 13—21]). Об этом говорят хотя бы многообразные неологизмы на основе «числа»: «числослово», «числоимена», «числовой язык», «числовое письмо», «числоречи», «словарь чисел», «Числобог», «числозверь» и т. д. И в то же время он скрепляет все свои разноликие реализации в единый концептуальный узел. Концепт «единства», столь важный для Хлебникова, напрямую связан с концептом «числа», ведь через законы счета («меры») проходит «дорога единого мирового разума». В «Досках судьбы» он пишет: «Числа суть истинные судьи слов, языков и тяжб народов друг с другом. Постройка человечества в одно целое, то есть нахождение общего знаменателя для дробей человечества, ладомир тел (...) есть второй шаг. Он невозможен без ладомира духа, то есть одной священной

<sup>52</sup> См. главу «Иконический знак в поэтике русского авангарда», часть которой посвящена В. Хлебникову, в работе [Иванов 2005].

и великой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли. Но такая мысль дана нам в числе: число и есть такое объединяющее все мысли начало, “камень мыслителей” нового времени. (...) Число и есть объединитель мира мыслей» [Хлебников 2000: 108].

Поиск числовых соответствий в природе и обществе являлся главной творческой сверхзадачей Хлебникова. По замечанию Р. В. Дуганова, «Хлебников не просто вычислял, он мыслил числами и даже каким-то труднодостижимым образом чувствовал и ощущал мир в числе» [Дуганов 1990: 48—49]. Число у него — это мера, закон, отношение. Для него «законы мира совпадают с законами счета». Если А. Белый часто называет себя не поэтом, но «композитором языка», Хлебников именует себя — «великим числяром». Он возводит всю действительность, единство всего мира к числу, замечая: «Многие соглашаются: бывающее едино. Но никто еще до меня не воздвигал жертвенника перед костром моей мысли, что если все едино, то в мире остаются одни числа, так как числа и есть ничто иное, как отношение между единым, между тождественным, то, чем может различаться единое» («Доски судьбы»). Число — «объединитель мира мыслей». Все поэтическое творчество мыслится им как оперирование числами. Его задача — «Дать очерк жизни человечества на Земном шаре не краской слов, а строгим резцом уравнений (...)». Тем самым в «числе» (подобно тому, как Белый — в «символе») Хлебников находит оригинальный семиотический инструмент творчества. «Символ» уже не удовлетворяет его творческим «осадам». На его место должно прийти число, ведь «число есть чаша, в которую может быть налита жидкость любой величины, а уравнение есть прибор, делающий вереницу величин (...)» («Слово о числе и наоборот»). С его точки зрения, ему как художнику недостает «знаков для передачи движений величин времени и до построения таковых, до знакотворчества нельзя будет передавать эти движения». Эта мысль, заметим попутно, переключается с идеей «нехватки имен» у Б. Рассела (см. [Степанов 2004b]). Именно числа способны быть такими знаками, ведь числа содержат в себе максимум смысловых возможностей. Мир чисел — это воображаемый, представляемый, потенциально возможный, энергично-смысловой мир. «Потенция, то есть принципиальная возможность смыслового выражения мира, и энергия, то есть само это смысловое выражение, мыслятся в эстетике Хлебникова в полном единстве. Отсюда хлебниковская диалектика числа и слова и, в частности, его теория “числоимен”. Число и слово, как потенция и энергия, неотделимы друг от друга; слова — “звуковые числа”, слышимые “числа

бытия”, числа — особый эстетически выразительный язык, “числовое письмо”, сам поэт — “художник вечной головы вселенной”» [Дуганов 1990: 146].

Надо сказать, что трактовка «числа» как особого рода знака у В. Хлебникова вполне согласуется с семиотическим пониманием концепта «числа» у неоплатоников. Как впервые показал А. Ф. Лосев, у Плотина, например, концепт «числа» перемещается из собственно математического ряда в сферу концептов «Единого» и «Эйдоса». «Число» у Плотина (в переводе Лосева) — это «умная сущность». «Плотин, — пишет Лосев, — называет умный предмет, а стало быть, и число, “неким смысловым изваянием, предстоящим как бы после выхождения из глубин самого себя или проявления в самом себе” (...) Число для Плотина есть (...) четкий, строго оформленный, как бы художественно-изваянный лик» [Лосев 1927: 39]. Это определение, как нам кажется, может быть без натяжки отнесено и к хлебниковскому опыту обоснования концепта «числа».

Итак, как мы выяснили, словотворчество Хлебникова мыслится как знакотворчество на основе числа. «Слово как таковое» отождествляется с «числом как таковым». Характерно название одной из его статей — «Слово о числе и наоборот». «Наоборот» значит здесь не что иное, как взаимоотраженность числа в слове и слова — в числе, взаимопереводимость «языка чисел» на «язык слов» (см. в этой связи [Аристов 2008]).

Таким образом, установка на то, чтобы «слово смело пошло за живописью» на уровне глубинной семиотики хлебниковского творчества, подтверждается представлением о том, что число становится главным инструментом в руках художника, ср.: «Число как единственная глина в пальцах художника; из него мы волим вылепить глубокомыренное лицо времени!» («Доски судьбы»). Число при этом несет в себе двойной заряд: оно не только эстетическая, но и эвристическая единица, ибо сосредотачивает в себе не только выразительные возможности, но и строго-научное, разумное знание («меру научности»): «Есть виды нового искусства числовых лубков, творчества, где вдохновенная голова вселенной так, как она повернута к художнику, свободно пишется художником числа; клетки и границы отдельных наук не нужны ему: он не ребенок. Проповедуя свободный треугольник трех точек: мир, художник и число, он пишет ухо или уста вселенной широкой кистью чисел и, совершая свободные удары по научному пространству, знает, что число служит разуму тем же, чем черный уголь руке художника, а глина или мел — ваятелю,



работая числоуглем, объединяя в этом искусстве бывшие до него знания» («Голова вселенной»).

Какую же роль начинает играть «слово» в поэтическом языке, будучи наделенным признаками и свойствами «числа»?

### § 2. Поиски «самовитого слова» в поэзии В. Хлебникова

Чтобы ответить на поставленный вопрос, необходимо вкратце остановиться на самом концепте «слова», каким он возник и развивался в языковом сознании В. Хлебникова.

Примечательно, что уже самое первое значимое упоминание слова *слово* в текстах Хлебникова связано с числовыми ассоциациями: «Конечно, правда взяла звучалью уста того, кто сказал: слова суть слышимые числа нашего бытия. Не потому ли высший суд славобича всегда лежал в науке о числах?» («Курган Святогора»). Что значит: слова — слышимые числа? Конечно, «слышимые числа» отнюдь не новость: еще Пифагор слышал в «музыке чисел» «музыку планет». Уподобление слова числу, лежит, как известно, в основании большинства известных алфавитов и азбук. Но впервые это уподобление обращается на поэтический язык: впервые творчество слов связывается с математическими и геометрическими операциями. При этом сразу же уточняется: новые правила и законы «словотворчества» ориентируются не на классическую теорию числа, а на новую — неевклидовскую — геометрию: «И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров?» (там же).

С самого начала Хлебников определяется с одним из главных начал своего словотворчества, названным им самим позднее «первым отношением к слову», — последовательное для языкового эксперимента ограничение на греко-латинский корнеслов, позволяющее «свободно плавить славянские слова». Уже в 1908 г. поэт грезит о «сплюсненном во одно, единый, общий круг, круге-вихре, — общеславянском слове» («Курган Святогора»), призванном способствовать «расширению пределов русской словесности» («О расширении пределов русской словесности»). Знаменательно, что в этих первых декларациях Хлебников не только намечает свою программу, но и применяет ее на практике. В уже процитированных высказываниях появляются такие «общеславянские» неологизмы, как «звучаль»

и «славобич». Оттуда же такие новообразования, как «временой», «идутное», «разнотствовать», «славоба», «славोगи», «умнечество», «вихорь-мнимец», «божичи» и др. Каждое из этих «словоновществ» не просто отмечает окказиональные в пределах текста языковые единицы, но становится своего рода понятием, термином в идиостиле Хлебникова. Тем самым уже здесь реализуется аналогия «слово-число» (попутно заметим, что сам концепт «аналогии» является одним из начал хлебниковского идиостиля): слово выступает и как выразительная единица (эстетически значимая), и как своего рода носитель точного знания (индивидуальный термин-концепт, значимый эвристически). С точки зрения Хлебникова, в каждом понятии «незримо присутствует образ» и в каждом образе заключен «кусочек понятия». Отсюда его настойчивое утверждение равноправия искусства с наукой во всей сфере познания и изменения мира (см. [Башмакова 1987; Григорьев 2000: 447; Hacker 2002]).

Слово у Хлебникова, подобно числу, стремится выразить всеобщие связи и закономерные отношения. «Поэтому его слово совершенно конкретно и непосредственно и в то же время тяготеет к предельной обобщенности символа» [Дуганов 1990: 32] (ср. с обратным тяготением символа к числу в поэтике А. Белого [Чистякова 1989]). Не случайно основание для нового понимания «слова» Хлебников видел в теории мнимых (воображаемых) чисел. В «Своеси» (1919) он пишет: «⟨...⟩ в учении о слове я имею частые беседы с √-1 Лейбница». Это высказывание прямо соотносится со значительно более ранней (1908) записью об «элементе мнимости в языке», и, как верно указывает А. Т. Никитаев, его следует понимать как установку на придание слову двумерности, выход его из пространства одного измерения в плоскость (ср. в др. рукописях: «двусмыслие как начало двупротяженности слов», «язык двух измерений», «два смысла — плоскость» и под. (см. [Никитаев 1992], а также [Кузьменко 2003; Мурзин 2008]). В другом месте Хлебников записывает: «Мысли и вещи суть отрицательные и положительные числа» (ГПБ, ф. 1087, № 26, л. 2). Здесь встает важный вопрос о соотношении реального и мыслимого в поэтике будетлянина, а также о роли самовитого слова в этом соотношении. «"Мысли" и "вещи", — комментирует Р. В. Дуганов, — пересекаются в слове, и поэт, как бы извлекая вещественный корень из мысли, обращается с "мыслями" как с "вещами" и с "вещами" как с "мыслями", рассматривая слово как мнимое число» [Дуганов 1988: 23—24] (ср. дальше с «мнимыми смыслами» у А. Введенского).

От «числа как такового» поэтика Хлебникова эволюционирует к «слову как таковому». Опять же, здесь прослеживается довольно отчетливая, формулируемая самим поэтом, аналогия между числом и словом. «Ряд чисел — мир в себе, — разъясняет он. — Это тот же мир, что кругом нас, но в себе». То есть это одновременно и совершенно конкретный, и совершенно абстрактный мир. По аналогии с миром чисел моделируется и мир поэтического слова, мир поэтический: «Сущность поэзии — это жизнь слова в нем самом, вне истории народа и прошлого народа». Конечно, нетрудно разглядеть в этом определении идею А. Белого об «автономии слова» в поэтической-магической речи. Преемственность от символизма здесь несомненна (см. [Weststejin 1983]). Однако в дальнейших рассуждениях и поэтических экспериментах В. Хлебникова, проступает новое качество, имеющее своим истоком актуальную для автора числовую модель.

Из представления о «жизни слова в себе самом» вырастает идея Хлебникова о «самовитом слове» [Грыгар 1986; Грыгар 2004; Григорьев 2000: 98—108] (ср. также в связи с А. Белым и О. Мандельштамом [Григорьев 2000: 731—736]). Над ней поэт много размышлял и неоднократно ее растолковывал. Вот одно из его разъяснений в статье «Наша основа»: «Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. (...) Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки». Ср. с высказыванием из «Записных книжек»: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл». Здесь, по нашему мнению, прямая аналогия с отношением к слову А. Белого, только последний говорит о «неявленном третьем смысле», совмещающем логический и звуковой смыслы слова и соответствующем хлебниковскому «второму смыслу».

Тут же Хлебников дает живые примеры «самовитого слова»: «Так, слово зирь значит и звезды, и глаз; слово зень — и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово

означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, зень значило зеркальный прибор, отражающую площадь. Или взять два слова ладья и ладонь. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копьё, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовым языком — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность» («Наша основа»).

«Самовитое слово» оказывается органично вплетенным в общую программу хлебниковского языкового эксперимента, в частности в уже упомянутый принцип «первого отношения к слову»: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз». Как совершенно справедливо оговаривает В. П. Григорьев, «“самовитое слово” Хлебникова — это слово, не оторванное начисто от “быта и жизненных польз”, а слово, противопоставленное им, не ограничивающееся ими, а связанное с “бытом” отношением “дополнительности” (лучше сказать — мнимости, тем более, что самим будетлянином это отношение было осознанным. — В. Ф.), не скованное своими словарными, всеобщими, ничейными значениями и потому способное “отрешиться от призраков данной бытовой обстановки”, взорвать с помощью словотворчества “глухонемые пласты языка”, проложить “путь из одной долины языка в другую”» [Григорьев 2000: 101].

Данная установка может быть наиболее ярко проиллюстрирована уже на примере ранних стихотворений поэта. Так, в «Заклятии смехом» из одного славянского корнеслова «смех» вырастает целое произведение, построенное на принципе «самовитого слова»:

О, рассмейтесь, смехачи!  
 О, засмейтесь, смехачи!  
 Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,  
 О, засмейтесь усмеяльно!  
 О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных  
 смехачей!  
 О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
 Смейево, смейево,  
 Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!

Известно, что сам поэт называл данную вещь то «Смехачами», то «Смехунчиками». «Схема смеха» — так остроумно назвал этот шедевр будетлянина В. Маяковский. Действительно, один только чистый корень «смех» путем самых разных аффиксальных способов словообразования держит на себе все стихотворение. «Грамматическое творчество дано здесь в совершенно обнаженном виде: формальные возможности слова смеяться — смех детализированы почти исчерпывающе» [Винокур 1923: 18]. Здесь проявляется хлебниковский принцип «скорнения», когда, по словам поэта, «берется в отличие от спряжения и склонения по падежам чистый корень, и корень делает все движения, доступные для него» (из архивных записей). Это — «сопряжение в борьбе», так как «каждое слово опирается на молчание своего противника». Позднее поэт писал в связи со скорнением о точке «отсчета от письменной революции Смехунчиков».

Хлебников убежден, что его словотворчество не противоречит «духу русского языка», а «все, что не противно этому духу», имеет право на существование во имя «полноты языка»: ведь «каждый корень изначально все формы образовывал» (из архивных записей). Образчик такой «полноты языка» и демонстрируется как раз в данном стихотворении. Языковой эксперимент со словом направлен на раскрытие скрытых (или утерянных) возможностей русского языка, в данном случае — на раскрытие его словообразовательных потенций [Лекомцева 2007]<sup>53</sup>.

В «Смехачах» мы имеем преобразование классического понятия «словообразовательное гнездо». Эксперимент со словом превращает нормативное словообразовательное гнездо в гнездо словотворческое [Григорьев 2000: 279—280]. Как показал В. П. Григорьев, за пределами «Смехачей» у Хлебникова также встречаются такие неологизмы,

<sup>53</sup> Ср. с крайне негативной, но мотивированной оценкой футуристических экспериментов со словом у современника будетлян — известнейшего лингвиста Бодуэна де Куртене [Бодуэн де Куртене 1914], а также по этому вопросу см. [Janesek 1981]. С другой стороны, ср. с серьезным интересом к фонологическим штудиям выдающегося польско-русского лингвиста у поэта позднего Авангарда Александра Туфанова: *Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Пг., 1924. См. также [Бирюков 2006].

как «смехочество», «смехоторство», «смеявица», «смеюн», «смеярышня», «смехини», «смехучий», «смехучеустые», «смеяние», «смехочево», «смехоемный», «смехистели», «смехливел» и т. п. Это подтверждает, что эксперимент Хлебникова носил явно системный характер и сохранял свои принципы на протяжении всего творчества поэта.

При желании в данном произведении можно было бы усмотреть намеки также и на другие семантические преобразования. Так, например, форма «сме» вполне могла бы омофонически (паронимически) отсылать, помимо центрального корнеслова «смех», и к таким корням, как «сметь» (ср. «смей» — «посмей» — «усмей» — «осмей»), «смеш» (ср. «смешивать» — «смешики») и тому подобным. При такой интерпретации стихотворение приобретало бы дополнительные смысловые пласты. Не исключено, что подсознательно это имелось в виду автором. Еще более напрашивающейся кажется интерпретация «звукописи» в данном тексте, особенно если принять к сведению позднейшую теорию «заумного языка» (см. ниже). Кроме того, особый интерес представляет ритмический уровень стихотворения в свете оригинальной концепции ритма, свойственной Хлебникову.

В целом же можно отметить, что даже в этом раннем поэтическом тексте Хлебникова в явственном виде наблюдается вся «периодическая система слова» (В. Маяковский) будетлянина. И снова бросается в глаза математичность хлебниковской модели слова. Если для словотворчества А. Белого, как уже говорилось, была характерна «периодичность» в музыкальном смысле этого термина (как «некое законченное построение, образованное соединением музыкальных фраз»), то для Хлебникова более актуальна «периодичность» в математическом смысле (как «группа элементов, изменяющихся по некоторому закону»). «Самовитое слово», реализованное в «Смехачах», и есть, собственно, группа слов, изменяющихся по закону «скорнения».

Идею «самовитого слова» Хлебников поясняет в другом месте в терминах *звук и понятие*: «Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть “всевеликим” и самодержавным: звук становится “именем” и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит “слушаюсь” звуку, то чистый звук — чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языку: два круга летающих звезд.

В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом — звук кругом разума.

Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук» («О современной поэзии»).

Из этих комментариев ясно, что хлебниковское «самовитое слово» — это чистое, или абсолютное слово, выражающее единство и полноту мира. Чистое — потому что оно «самодвижущееся», не связанное с бытовыми значениями, самим своим звучанием производящее смысл. Абсолютное — потому что, как и число, потенциально содержит в себе все значения и раскрывается как актуальная бесконечность. По замечанию Р. В. Дуганова, «самовитое слово» есть «слово мифопоэтическое», ибо «что такое этот бесконечный, разнообразный и единый мир, включающий в себя и живое, и неживое, и человека, и общество, и природу, содержащий в себе все, что было, и все, что будет, и все, что только можно вообразить: что такое этот мир, понятий осмысленный и выраженный в слове? Очевидно, это и есть не что иное, как миф» [Дуганов 1990: 143]. Самовитое слово осознает себя как самоцель, но так же работает и мифологическое сознание [Goldt 1987]. Подобно мифу, такое слово-самоцель «возвращается этим сознанием к первоисточкам, оно развивается по собственным законам, отличным от законов словообразования и словосочетания разговорной речи, направляемой исключительно потребностью нашей во взаимном общении» [Лившиц 1919: 507].

По предположению Р. В. Дуганова, открытие Хлебниковым самовитого слова состояло в обнаружении его мнимой, символической природы [Дуганов 1993: 45]. Рассматривая слово в качестве мнимого числа, Хлебников как бы извлекает вещественный корень из мысли, возвращает мыслям их исконную связь с вещами. Он «обращается с “мыслями” как с “вещами”, и с “вещами” как с “мыслями”» [Там же: 47]. А это, несомненно, и есть принцип мифопоэтического сознания, лишь выведенный Хлебниковым в языковое пространство поэтического эксперимента.

Слово Хлебникова как бы погружено в свою собственную семантическую глубину, оно извлекает из себя смыслы подобно математическому корню из единицы. Говоря семиотически, «если словесное выражение, в отличие от живописного или музыкального, есть прежде всего внутреннее представление, то хлебниковское слово — это, так сказать, внутреннее внутреннего представления, слово слов,

имя имен» [Дуганов 1990: 147]. В этом — несомненная близость Хлебникова с А. Белым.

Можно заключить, что слово у В. Хлебникова тяготеет к предельной обобщенности символа в понимании А. Белого. Разнятся только пути к достижению обобщения. У Белого путь лежит через музыкальный семиозис, у Хлебникова — через числовой. Хлебниковское слово стремится к конкретности и дискретности множества (являя собой, по выражению О. Мандельштама «чудовищно уплотненную реальность»), у Белого — к многозначности и континуальности единства. Интерес к «слову как таковому» («слову в нем самом») явно преобладал у Хлебникова над интересом к структурам разного рода словосочетаний [Григорьев 2000: 457], в отличие от Белого (см. также [Weststeijn 1983]). Здесь же, как представляется, проходит линия водораздела, позволяющая говорить о сходных, но все же различных «образах языка» в поэтике того и другого автора.

### § 3. В. Хлебников как «строитель языка»

Возвращаясь к В. Хлебникову, отметим, что для него с соотношениями числа и слова связан вопрос о сравнении “постоянных мира”. Математические аналогии в учении о слове, как уже говорилось, не случайны. Математика, или, вернее сказать, космология, была моделью для хлебниковской теории слова, «где космос слова мыслился вполне подобным космосу мира. Слово есть выражение мира, и поэтому оно не просто рассказывает о мире, но самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру. Слово, собственно, и есть сам мир с точки зрения его осмысленного выражения» [Дуганов 1990: 143] (ср. [Леннквист 1999]).

Подход к мирозданию как к слову и к слову как к мирозданию побуждает Хлебникова разобраться в том, чем же является чело-веческий язык как таковой. «Повидимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его», — говорит он в статье «Наша основа». В основании всех хлебниковских экспериментов с языком (и языками) лежит его оригинальная концепция искусства — прежде всего словесного искусства — как средства понимания и познания мира. Нельзя не согласиться с В. Вестстейном, заметившим, что хлебниковский поиск новых языковых форм никогда не сводился к чистой словесной игре (как в случае «зауми» А. Крученых), но был продиктован попытками обнаружить скрытое знание о мире в языке и знание о языке в мире [Weststeijn 1983: 18]

(см. также [Леннkvист 1999]). Для будетлянина — «тайноведа языка» (В. Гофман) — «мудрость языка шла впереди мудрости наук», а слова представлялись «живыми глазами для тайны» («Наша основа»). В этом несомненная аналогия с исследованием «мудрых глубин языка» у А. Белого, параллельный поиск когнитивных и креативных возможностей художественного слова.

Уже самые первые исследователи хлебниковской поэтики отмечали наличие в нем ярко выраженной языковой проблематики: «Одной из главных проблем, связанных с именем Хлебникова, является проблема языка (...) Теоретически и практически она стояла в центре внимания у самого Хлебникова, причем пресловутый вопрос о зауми составляет важную часть общей проблемы языка» [Гофман 1936: 186] (ср. также [Асеев 1920]). С самых ранних пор от лингвистов не ускользнула проблема языкового новаторства будетлянина-«языкоборца»: «Футиристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь лингвистической инженерии (...)» [Винокур 1923: 18]. Б. Бухштаб, автор наиболее серьезной из первых статей о лингвистике Хлебникова, датируемой 1920-ми гг., уверенно отмечает: «слишком важную в истории русской литературы сыграла выдвинутая Хлебниковым теория языка» [Бухштаб 2008: 53]. Автор сетует, что в современном сознании лингвистов Хлебников присутствует в неясном облике: то ли языковое мышление поэта объединяется в цельный комплекс идей, то ли это ряд случайных, повторяющихся в разных статьях мыслей. «Читая то, что пишется о Хлебникове, видишь, что критикам неясна основная установка этих статей: то ли в них дана самостоятельная и самооценная трактовка языковедческих вопросов, то ли это ряд заведомых для автора фикций, созданных им лишь с целью дать опору поэтическому эксперименту. Неясно, есть ли это теории — языка вообще или только поэтического языка. Отчетливо эти вопросы не поставлены, и разные взгляды часто смешиваются. Более того: самые основные мысли Хлебникова, повторяющиеся во всех статьях, то, что можно назвать ядром его теорий, интерпретируется не то что по-разному, но кардинально противоположным образом. Позицию Хлебникова понимают то как “ополчение против самого смысла вообще” (характеристика К. Зелинского. — В. Ф.), то как раз наоборот: “Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания” (Ю. Тынянов. — В. Ф.)» [Там же]. Полемизируя с такими мнениями, Бухштаб пытается найти «идейную цельность» и систематичность в

философии языка Хлебникова, замечая что «Хлебникову, напротив, казалась несомненной возможность на основе добытых теоретических сведений вмешиваться в жизнь языка, и между “языковедением” и “языководством” (термин Хлебникова) для него не нужно было даже моста» [Бухштаб 2008: 55] (о философии языка Хлебникова см. также [Гречко 2001]). «Грандиозные языковые грезы» (П. Целан) и лингвистические прозрения Хлебникова [Solivetti 2004], его языковой проект [Кустова 2002], теория языка [Костецкий 1975; Imposti 1981; Романенко 1992; Романенко 2008], лингвистическая концепция [Scholz 1968; Lauhus 1987; Цивьян 2004; Черняков 2007], «языковая утопия» [Иванович 2004; Байдин 2007] и «воображаемая филология» [Григорьев 2000], как бы их не определять, были «вплотную и вровень» связаны с его поэтической практикой.

В то же время внимание исследователей сразу же было обращено на тесную связь «языковой мифологии» Хлебникова с символистской теорией языка: «Языковые принципы Хлебникова имели, как это ни странно на первый взгляд, более общего с принципами некоторых символистов, чем других футуристов; с последними у Хлебникова — и в теории и на практике — были некоторые формальные точки схождения» [Гофман 1936: 188]. Думается, что среди символистов наиболее близким и в этом отношении ему был именно Андрей Белый. В самом деле, для Хлебникова более чем приемлем принцип Белого «произведение искусства — искусство слова», со всеми его ответвлениями как в теорию языка, так и в языкотворческую практику. «В общетеоретическом плане связь очевидна: и там и здесь — идеалистическая концепция особого поэтического языка, “языка богов”, отгороженного от “языка быта”; и там и здесь — признание за словом, как таковым, ведущей суверенной роли в творческом познании мира и его преображении путем философско-поэтической интуиции; и там и здесь — понимание поэта как тайновидца и тайноведа-прорицателя, прежде всего как тайноведа языка; и там и здесь попытки своеобразной натурфилософии языка (...)» [Гофман 1936: 224].

При всем этом, необходимо отметить, что, при всех сближениях, хлебниковская поэтика слова и поэтика языка имеет свои неповторимые, глубоко индивидуальные очертания. У Хлебникова характерно преобладание интереса к технике языка — в широком смысле. «Символистом техника языка глубоко интересовала, но не сама по себе, а как средство материализации, обнаружения “касаний к мирам иным”, как неизбежно не прямое, приблизительное, символическое выражение “внутреннего глагола”, слова-логоса. Для Хлебникова же

языковая техника, способ выражения совпадают с “логикой открытий”, законы грамматики, строя речи так же, как и законы чисел, стоят “впереди наук” и управляют всяким познанием» [Гофман 1936: 228]. Начать хотя бы с того, что одним из «начал» хлебниковского языковорчества является так называемое разложение слова (подобно разложению числа на множители). Рациональный анализ в отношении к языковым экспериментам вызван опять-таки его пристрастием к числам. Интуиции, раскрываемые им в языке слов — ровно так же, как и в языке чисел, математике, — носят подчеркнуто рационалистический характер в конечном счете. «Хлебников не отвергает “языка понятий”, но всячески стремится его реформировать, “уточнить” и “оживить”. Свою задачу он видит в том, чтобы даже заумное слово сделать “умным”, то есть логически-содержательным» [Там же]. Хлебниковское слово преодолевает символистскую антиномию явления и смысла. В его лингвистической эстетике весь бесконечный, раздельно-цельный, насквозь пронизанный смыслом мир «устроен числом и явлен в своем имени».

Символистской поэтике намек, поэтике невыразимого, противопоставляется поэтика полного выражения, принципиальной открытости символистскому требованию «музыки прежде всего» — «число» и «слово» в их максимальной смысловой напряженности. Так, если А. Белый делает звук единицей своей языковой модели, то для Хлебникова буква, т. е. прежде всего «зримый звук», становится микроэлементом поэтической речи. И это не удивительно, так как за буквами исторически всегда закреплялись числа и наоборот. Хлебников лишь доводит эту закономерность до предела творческих возможностей. Как раз в этом самом месте выходит на поверхность семиотическая установка Хлебникова на иконизм знака. Задаваясь целью «создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире», он не случайно обращается к опыту живописи, ведь «живопись всегда говорила языком, доступным для всех» («Художникимира!»).

Возникает закономерный для хода нашего рассуждения вопрос: а разве музыка, столь дорогая для символистов, в полной мере не удовлетворяет условию «языка, доступного для всех»? Безусловно, это так. Но Хлебников пытается нащупать какие-то «новые пути слова». Новый письменный язык, в его представлении, должен быть составлен из «немых» знаков: «Немые — начертательные знаки — помнят многоголосицу языков». Итак, именно «начертательные» знаки

призваны лечь в основу чаемого «единого языка». Если «на долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли», то «задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки». Таким образом, «здание слова» должно строиться из «азбуки понятий», выведенной, в свою очередь, из пространственного словаря начертательных знаков (см. [Киктев 1991; Перцова 2000]). Хлебников приводит 19 буквенных элементов такой «азбуки». К примеру:

«1) В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что Х значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки.

3) Что З значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость».

Каждой из этих букв — единиц «азбуки понятий» — Хлебников приписывает особый начертательный знак. Так, букве В соответствует, в его понимании, символ круга с точкой внутри, букве Х — сочетание двух перпендикулярных черт и точки внизу, а букве З — схема преломления луча на плоскости и т. д.

На настоящий момент опубликована рукопись поэта с надписью «Значковый язык» [Перцова 2000: 372—382], в которой он обращается к лингвистической проблематике «алфавита мыслей», отсылающей, с одной стороны, к интерлингвистическим трудам философов XVII в., а с другой — к его собственным поискам в области «немногого языка» начертательных знаков. «Значковый язык» призван, согласно Хлебникову, способствовать «творчеству новых понятий (узлов и точек мысли, ее повторов, внезапных изгибов, красивых движений)», при этом выгода такой системы записи в том, что «установкой нескольких новых понятий можно заменить множество частных понятий». Им провозглашается принцип сведения всех понятий «к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле», в итоге чего возникает «много нового сомкнутого смысла». Хотя, по собственному признанию поэта, попытка построения «значкового языка» является всего лишь пробой, она, согласно справедливому мнению Н. Н. Перцовой, явилась «подступом» к созданию «звездного языка».

Согласно теории В. Хлебникова, «простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира {...} Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза,

управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени». Тут же даются примеры: «Ведь “вритти” и по-санскритски значит “вращение”, а “хата” и по-египетски “хата”». В той же статье «Художники мира!» В. Хлебников предлагает первые опыты «единого заузного языка» как «образа мирового грядущего языка»:

«Вместо того, чтобы говорить:

“Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту”, — не следовало ли сказать:

“Ша + со (гуннов и готов), вэ Аттилы, ча по, со до, но бо + зо Аэция, хо Рима, со мо вэ + ка со, ло ша степей + ча”.

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ».

Из данного примера хорошо видно, что техника языка Хлебникова следует логике математических операций. «Разложение слов» напоминает разложение чисел или химических элементов. В «Нашей основе» говорится: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы “азбучных истин”, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозоля — последней вершины химической мысли». С помощью такого закона Хлебников пытается, к примеру, сопоставить понятия, относящиеся к нравственному миру человека, со световыми явлениями мира, основываясь на упомянутом выше принципе звуковых образов («азбучных истин»):

«Тот свет»	«Начало относительности»
Тело, душа	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солния)

Сой. Семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло — место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, “светик”	Свет
Злой	Зола

По мнению поэта, этими двумя столбцами «рассказана молниеносная природа человека, а следовательно, нравственного мира». В этом примере язык как бы говорит сам за себя, Хлебников-«путеец языка» лишь устанавливает закон словесных соотношений, по аналогии с математическими законами уравнений. Здесь «языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир». «Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. (...) Словотворчество не нарушает законов языка (...) Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, что они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения» («Наша основа»).

Важно отметить, что идея «заузного языка» в таком виде далеко отстоит от представлений о зауми как «обесмысленной звуко речи» или «звукописи». «Звукопись» Хлебникова отнюдь не противопоставлена смыслу. Он говорит и о «звукописи» как «питательной среде, из которой можно вырастить дерево всемирного языка». Он не стремился к отрыву и обособлению звуковой (и графической) материи языка как формы от смысла как содержания, но, напротив, все его внимание было направлено на борьбу с исторически сложившимся разрывом между языковой техникой выражения и выражаемым

смыслом, между звуковой формой и смысловым содержанием речи. «Другими словами, Хлебников прежде всего был озабочен вопросом преодоления “произвольности” языкового знака, который для современного языкового сознания выступает как мотивированная только традицией, “условная” форма, тогда как на самом деле генетически он неразрывно и непосредственно связан с мышлением, не “произволен” и не “условен» [Гофман 1936: 197]. Это доказывает, в частности, что языковой эксперимент Хлебникова был формально-содержательным, внутренне-внешним экспериментом, так же, как и эксперимент А. Белого (см. о разведении двух типов зауми — звуковой и звуко-смысловой в [Черняков 2008]).

В. Хлебников исходил из убеждения, что «языки на современном человечестве — это коготь на крыле птиц: ненужный остаток древности, коготь старины» и что, таким образом, перед наукой языкознания стоит проблема всемирного языка, не условного и произвольного, а по возможности реального: «новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи». Это значит, что, хотя всякий язык, по его мнению, — «игра в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира» и «для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек», но путем известных операций можно вскрыть и рационально использовать исконную, «естественную» для всех языков значимость, присущую первоэлементам — основным единицам звуковой речи: «⟨...⟩ слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки: согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы». Перечень этих основных единиц составит тем самым «азбуку ума», «азбуку понятий» — основу для «словотворчества и словопользования», преодолевающих местные и национальные лингвистические границы. В реконструируемом виде эта «азбука» была впервые систематизирована А. Г. Костецким на основании анализа множества хлебниковских определений, данных значениям звуков-букв [Костецкий 1975].

Построение единого мирового языка являлось у Хлебникова «вторым отношением к слову» (после словотворчества). В «Нашей основе» он пишет: «Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков,

построенное из единиц азбуки — мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку».

Каким же образом «заумный язык» имеет дело с разумным содержанием? «Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат “одно тело в оболочке другого”; Ч — значит “оболочка”».

Таким образом, заумный язык строится на двух предпосылках:

«1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые с одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка».

Далее Хлебников приводит другие слова на Ч (чёботы, черевики, чувяк, чуни, чупаки, чехол, чара, челнок, чахотка, чучело), подтверждая тем самым свою мысль о том, что буква Ч здесь не просто звук, но имя, «неделимое тело языка».

Следующим этапом «утверждения азбуки понятий» являются операции с гласными звуками. Так, относительно О и Ы «можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (войти и выйти, сой — род и сый — особь, неделимое; бо — причина и бы — желание, свободная воля)». Этот принцип трансформации гласных звуков в словах получает название «внутреннего склонения», или «склонения по падежам основы», впервые сформулированный в статье «Учитель и ученик», и находит развитие в некоторых поэтических произведениях автора. Отношение гласных к согласным звукам мыслится поэтом следующим образом: «Язык сделал 2 начала, и согласный каждый есть особый простой мир, и гласные, которые условны, относят эти миры друг к другу. Гласные алгебраичны, это величины и числа, согласные — куски пространства».

Таким образом, явления омонимии, звукового подобия или тождества равнозначущих слов из частичного средства каламбурного выражения, свойственного как обычной поэтической речи, так и комизму в повседневном языке, превращаются в основной семантический принцип или закон, управляющий движением мысли и вскрывающий сущность вещей, их тайные связи и отношения («разрушать



языки осадой их тайны»). По верному замечанию В. Гофмана, все перечисленные средства языкового эксперимента имеют целью «своеобразно повернуть структуру языка в сторону синтетизма, возвратить — на новой основе — всем его элементам эмпирическую конкретность значения, ту самую конкретность, которая в способе выражения соответствовала синтетической конкретности примитивного мышления ⟨...⟩» [Гофман 1936: 215]. Парадоксальным образом Хлебников путем «разложения слова» (т. е. анализа в лингвистическом смысле) движется в сторону дальнейшей синтетизации русского языка (ср. ниже с «аналитизацией» английского языка у Гертруды Стайн).

Из хлебниковской идеи о «ночном» и «дневном» разуме слова вытекает теория «звездного языка», противостоящего «бытовому» языку «будничного рассудка». «Звездный язык» — это язык «мировых истин», близкий одновременно «языку чисел» и «языку зрения»: «Все мысли земного шара (их так немного), как дома и улицы, снабдить особым числом и разговаривать и обмениваться мыслями, пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменять в судах и других учреждениях никому не нужные подражательные речи простой вывеской дощечки с обозначением числа речи ⟨...⟩ Языки останутся для искусства и освободятся от оскорбительного груза». «Числоречи» («алгебраический язык»), состоящие из «числослов» — один из вариантов «звездного языка». По словам Хлебникова, «звездный язык относится к бытовому, как действия над величинами алгебры к действиям над именованными числами». Он называет язык будущего «алгеброй, так как за каждым звуком скрыт некоторый пространственный образ».

Идея «звездного языка» прояснялась лишь постепенно и окончательно складывается в последний период творчества Хлебникова, в пору написания сверхповести «Зангези». «Звездный язык» представляется ему «крайней степенью обобщения» всех его поисков и экспериментов. С ним поэт связывает свой личный идеал преодоления «много-языка» во имя «цельного, живущего как растение языка». В 1921 г. он провозглашает: «Вы, запутавшиеся в языках, учитесь мыслить движением». Вовсе не случайно идея «звездного языка» связывается им с кино (ср. запись 1920 г.: «Сценарий. Полотно. Идет слово — ряд пехотинцев. Заглавный звук на коне или аэроплане с пашкой указывает путь, за ним рядовые звуки слова — пехотинцы. Их значения современных слов ⟨...⟩»).

Подступами к созданию «звездного языка» можно считать уже ранние опыты Хлебникова над словами, начинающимися с одного

звука или слога (см. выше)<sup>54</sup>. Наделение единицами мысли («эпитетами мировых явлений») отдельных звуков азбуки уже является попыткой очертить контуры «звездного языка» (в этом месте мы опираемся на данные статьи Н. Н. Перцовой [Перцова 2000]). По Хлебникову, «слово имеет тройственную природу: слуха, ума и пути для рока». Тем самым поэт намечает три основных подхода к наделению звуков смыслами: 1) непосредственное эмоциональное восприятие звука, в частности соотнесение его с формой и с цветом; 2) поиски смыслового сходства у близких по звучанию слов русского языка («поэтическая этимология» (А. Крученых)); 3) исследование слова как «пути для рока» на материале начальных букв исторических имен и названий. Хлебников вводит допущение о том, что каждая из согласных корня реализует образ той или иной единицы «звездной азбуки», своеобразную смысловую доминанту:

«Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, так все слова летят из одной и той же мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки как простейшего имени»; «Язык будущего — язык видения самой точки, освещающей вещи» (из архивных материалов). (Перечень элементов «звездного языка» Хлебникова приводится в книге [Перцова 1995].)

Свое вершинное воплощение теория и практика «звездного языка» нашла в сверхповести «Зангези» (1920—1922). В пояснительном «Введении» к тексту Хлебников записывает: «Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом». В переводе на научный язык это пояснение означает, что каждая часть текста («плоскость слова», по Хлебникову) написана на отдельном языке, с отдельной грамматикой и поэтикой. Здесь мы имеем дело с реальным многоязычием поэтических языков, запечатленном в одном только художественном произведении. Все «образы языка», возникавшие в творчестве будетлянина, оказываются представленными в общем, синтетическом сверх-языке. «Звездному языку» посвящена здесь «Плоскость

<sup>54</sup> Идея связи между семантикой слова и его первой буквой высказывалась до этого французским символистом С. Малларме, например, в его теоретико-лингвистическом труде «Английские слова» (Les Mots Anglais), см. об этом [Cassedy 1990].

VII». Все названные принципы этого «мирового языка» оказываются примененными в поэтическом тексте «Песни звездного языка»:

Где рой зеленых Ха для двух  
И Эль одежд во время бега,  
Го облаков над играми людей,  
Вэ толп кругом незримого огня  
И Ла труда, и Пэ игры и пеня,  
Че юноши — рубашка голубая,  
Зо голубой рубашки — зарево и сверк.  
Вэ кудрей мимо лиц,  
Вэ веток вдоль ствола сосен,  
Вэ звезд ночного мира над осью,  
Че девушек — червонные рубахи,  
Го девушек — венки лесных цветов.  
И Со лучей веселья,  
Вэ люда по кольцу,  
Эс радостей весенних,  
Мо горя, скорби и печали.  
И Пи веселых голосов,  
И Пэ раскатов смеха,  
Вэ веток от дыханья ветра,  
Недолги Ка покоя.  
Девы! Парни! Больше Пэ! Больше Пи!  
Всем будет Ка — могила!  
Эс смеха, Да веревкою волос,  
А рощи — Ха весенних дел,  
Дубровы — Ха богов желанья,  
А брови — Ха весенних взоров  
И косы — Ха полночных лиц.  
И Мо волос на кудри длинные,  
И Ла труда во время бега,  
И Вэ веселья, Пэ речей,  
Па рукавов сорочки белой,  
Вэ черных змей косы,  
Зи глаз, Ро золотое кудрей у парней.  
Пи смеха! Пи подков и бега искры!  
Мо грусти и тоски,  
Мо прежнего унынья.  
Го камня в высоте,  
Вэ волн речных, Вэ ветра и деревьев,  
Созвездье Го — ночного мира,  
Та тени вечеровой — дева,  
И За-за радостей — глаза.

Вэ пламени незримого — толпа.  
И пеня Пэ,  
И пеня Ро сквозь тишину,  
И криков Пи.  
Таков звездный язык.

Сразу же за этим стихотворным отрывком в тексте сверхповести следует изложение «устава», или закона «звездного языка». Мудрец Зангези читает «звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами», разъясняя их слушателям: «Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства.

Частицы речи — части движения. Слова — нет, есть движения в пространстве и его части — точек, площадей.

Вы вырвались из цепей ваших предков. Молот моего голоса раскавал их — бесноватыми вы бились в цепях.

Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык — и вы увидите пространство и его шкуру».

Кроме «звездного языка», в «Зангези» использованы еще, как отмечал Хлебников, «птичий язык», «язык богов», «заумный язык», «разложение слова», «звукопись», «безумный язык». Вот как, например, выглядит стихотворение («плоскость слова»), написанное «звукописью»:

«Но вот песни звукописи, где звук то голубой, то синий, то черный, то красный:

Вэо-вэя — зелень дерева,  
Нижеоты — темный ствол,  
Мам-эами — это небо,  
Пучь и чапи — черный грач.  
Мам и эмо — это облако.

Запах вещей числовой.  
День в саду.  
А вот ваш праздник труда:

Лели-лили — снег черемух,  
Заслоняющих винтовку.  
Чичечача — шашки блеск,  
Бизэнзай — аль знамен,  
Зизэгзой — почерк клятвы.  
Бобо-биба — аль окольша,  
Мипиопи — блеск очей серых войск.

Чучу биза — блеск божбы.  
 Мивеаа — небеса.  
 Мипиопи — блеск очей,  
 Вэзава — зелень толп!  
 Мимомая — синь гусаров,  
 Зизо зезя — почерк солнц,  
 Солнцеоких шашек рожь.  
 Лели-лили — снег черемух,  
 Сосесао — зданий горы...

Из этих примеров становится понятно, что перед нами не просто разные речевые стили, а совершенно различные языки. Каждый из поэтических миров является нам в своей особой языковой действительности, и множественность их самым непосредственным образом реализуется в множественности языков, в разнокачественности слова. «Проходя сквозь эти миры, переносясь из прошлого в будущее, из реальности в фантастику, из микромира в мегамир, мы сталкиваемся не только с новыми сюжетами и действующими лицами, но непременно — каждый раз с иным языковым строем» [Дуганов 1990: 188]. Множественность языков, множественность пространственно-временных планов, множественность событий и смыслов — такова природа хлебниковского языкового эксперимента. «Образ языка» у него многомерен. Полная сводка наименований его «языков», впервые составленная Н. Степановым и значительно дополненная В. П. Григорьевым, насчитывает 53 (!) позиции (от «числослова» до «сопряжения корней») [Григорьев 2000].

В. Хлебников экспериментирует не только со словом и поэтической речью, подобно А. Белому, но с языком и с языками, создавая некое подобие «воображаемой филологии» (В. П. Григорьев). Неология Хлебникова, по замечанию Р. Вроона, тесно связана с проблемой создания языка, а не просто создания слова [Вроон 2003]. Отношение будетлянина к слову и к языку в существенной мере определяется его математическими интересами и математическим складом ума. Однако трудно согласиться с утверждением, что «Хлебников навязывал поэзии свою лингвистику, а иногда и математику» [Марков 1954: 141]. Скорее надо сказать, что в своем поэтическом эксперименте он искал связей между математическим и лингвистическим подходами. Перенесение поэтом методов науки и философии отнюдь не было «незаконным», как полагает В. Ф. Марков; напротив — его целью было установление новых законов на основе данных разных наук,

что в конечном счете вело к установлению «законов времени» и «законов слов».

Исходя из «числа» как знака особого рода, Хлебников строит свою «поэтику языка» по аналогии с математической, или числовой, моделью. Эта модель остается для его языковой мифологии определяющей (хотя, безусловно, не исчерпывающей) на протяжении всей творческой судьбы. Еще в 1913 г. он пишет о некоем задуманном им исследовании по «соизмеру слов»: «Задачей этого исследования будет нахождение простов языка, наименьших звучащих единиц, имеющих смысл, и проведение законов сложения этих единиц в числа языка ⟨...⟩» (данный рукописный фрагмент приводится в [Перцова 2003: 21]). Поиск «чисел языка» и составляет, таким образом, смысл языкового проекта Хлебникова вплоть до самых последних его произведений. «Лингвистическая метафизика» (Г. О. Винокур) очень органично и взаимовыгодно соединялась в его творчестве с «математической метафизикой»; и, вопреки мнению Г. О. Винокура, «теоретизм» поэта отнюдь не был «препятствием» на его творческом пути, и уж тем более — «творческой трагедией» [Винокур 1945: 209]. Лингвопоэтический эксперимент сливался с научным экспериментом в едином — научно-поэтическом — дискурсе.

Языковой эксперимент В. Хлебникова проходит, таким образом, как бы несколько стадий, соответствующих тому или иному «началу словотворчества». При этом каждая последующая стадия не отменяет предыдущей, а задействует ее возможности. Таким образом, на протяжении всего творческого развития поэтики Хлебникова остается непреложной выведенная им еще в начале творческого пути формула отношения к слову: «Слово — пальцы, слово — лен, слово — ткань». В переводе на язык современной филологии значение этой формулы, согласно В. П. Григорьеву, таково: слово не только готовый продукт исторического развития или нечто кем-то произведенное и предназначенное для использования («ткань»), не только материал для поэтических и иных преобразований («лен»), но и инструмент этих преобразований («пальцы»).

Характерно, что на первом месте перечисления стоит именно творческое отношение к слову. Как замечал еще при жизни поэта литературный критик Р. В. Иванов-Разумник, у Хлебникова преобладает стремление «почувствовать в тягостном косноязычии новую силу и правду вечно рождающегося слова» [Иванов-Разумник 1922: 227]. Именно «рождающееся слово» стало предметом поэзии и теории

В. Хлебникова (и А. Белого) — слово в экспериментальной ситуации<sup>55</sup>. Тезис В. фон Гумбольдта: язык — «энергейя», а не «эргон» (т. е. деятельность, а не продукт) — «получает в тезисе поэта существенное расширение и одновременно конкретизацию с учетом развития языка как орудия образной мысли и с особым вниманием именно к слову как важнейшему средству собственно поэтической деятельности и всякого творческого отношения к языку» [Григорьев 2000: 66—67]. Заметим также, что скрытое гумбольдтианство Хлебникова — при ярко выраженном лейбнизианстве — было вполне очевидно для его ближайшего литературного окружения. Так, Б. Лившиц свидетельствует: «Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» [Лившиц 1989].

Итак, можно заключить, что особенностью лингвопоэтического эксперимента В. Хлебникова является то, что опытному преобразованию здесь подвергается язык как системно-структурное образование. Математический склад хлебниковского идиостиля обуславливает функционирование в его поэтической системе слова как числа («самовитое слово»), а языка как констелляции элементов («звездный язык», «периодическая система слова»). Слово выполняет мирозидующую функцию: неология приравнивается к космогонии. Слово-неологизм призвано у будетлянина реализовать множественные языковые потенции, выполняя при этом эстетическую и эвристическую функцию. Формальное экспериментаторство в области языкотворчества непосредственным образом взаимосвязано с содержательными поисками в за-языковом пространстве и, как мы увидим дальше, в пространстве жизненном.

#### § 4. Жизнетворчество и языкотворчество.

##### *Динамический взгляд на творчество В. Хлебникова*

Жизнь как явление традиционно изучается двумя научными дисциплинами — биологией и биографикой. Первая изучает живую

<sup>55</sup> Французский философ Жиль Делёз в XIII главе своего труда «Критика и клиника» симптоматично отметил, что «Белый, Мандельштам, Хлебников — трижды косноязычная и трижды распятая русская троица» [Делёз 2002: 154].

природу вообще; ее предметом являются физические проявления жизни и любых живых существ. Вторая ставит себе задачей описание жизни отдельной человеческой личности в ее целостности (так определяет сущность биографики, например, К. Ясперс). Поскольку биология является естественной наукой, а биографика — гуманитарной, при равных объектах изучения каждая из дисциплин имеет свой специфический предмет. Так, биографический уровень личности подразумевает наличие внутренней жизни, чего не подразумевает биологический метод. Внутренняя жизнь, в свою очередь, складывается из конкретных действий и достижений личности. Биографику интересует целостная биографическая картина личности, составленная из переживаний, событий и действий данного человека. Жизнь для биографа, таким образом, предстает как цепь внутренне взаимосвязанных процессов, происходящих с человеком с течением времени. Так же как для биолога живое существо представляет собой подвижное взаимодействие различных систем и уровней, так для биографа живой человек — объект динамический по существу.

Филология долгое время считалась, и многими считается до сих пор, наукой, предмет которой — текст, памятник литературы — статичен. Однако в XX в. такая точка зрения была пересмотрена. Текст стал рассматриваться как порождающая структура, как процесс. Во многом на это обстоятельство повлияли смежные с филологией, и даже, на первый взгляд, далекие от нее, дисциплины: языкознание (идея диахронии Ф. де Соссюра), биология (главным образом, через семиотику, ср. «Эмбриологию поэзии» В. Вейдле), теория музыки (ключевой текст — «Музыкальная форма как процесс» (1930) Б. В. Асафьева) и другие. С осознанием того, что художественный текст является динамической структурой, в 1960-х гг. возникло такое направление, как генеративная поэтика — на Западе его развивали французские постструктуралисты Ю. Кристева и Р. Барт, голландский прагматист Т. Ван Дейк, в России — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Вопросы о динамическом характере поэтического языка касался Ю. М. Лотман, говоря о том, что язык искусства является предельной реализацией динамической модели языка [Лотман 2001: 543—556].

Несмотря на исследования вышеупомянутых авторов, динамический подход в филологии не прижился, и говорить о тексте как о динамическом явлении сейчас не очень принято<sup>56</sup>. Между тем,

<sup>56</sup> Можно упомянуть еще попытку отечественных литературоведов,

когда речь заходит о художественной литературе Серебряного века и Авангарда (мы употребляем последний термин с большой буквы, следуя В. П. Григорьеву, см. [Григорьев 2000: 475—480]), нельзя не усомниться в действенности и адекватности статических схем, сложившихся в классической филологии. Природа авангардного текста такова, что без принципиально динамических методов невозможно описать его структуру и статус. Как нельзя кстати приходится здесь мысль Густава Шпета о том, что «"быть словом" значит не стоять на месте, а двигаться, быть принципиально началом динамическим» [Шпет 2005: 584]. Уместно вспомнить в данной связи и максиму Александра Блока: «(...) произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [Блок 1960: 186]. «Быть словом» и «существо движущееся» — эти формулы оказываются особенно точными, когда речь заходит об Авангарде.

В этом параграфе мы рассмотрим проблему динамического подхода к творчеству Велимира Хлебникова как яркого представителя Авангарда. Точнее будет сказать, что здесь мы предлагаем лишь динамический взгляд на творчество Хлебникова, взгляд глазами его современников и отчасти нашими глазами. Сам динамический подход, как мы надеемся, еще впереди, и это коллективное дело всего сообщества велимироведов и велимиролюбов. Основной вопрос для нас — как вообще возможен принципиально динамический подход к В. Хлебникову как к творческой личности, как возможен динамический подход к его творениям, и что можно было бы извлечь из такого подхода.

На чем мог бы основываться подобный подход? Нам представляется, что один из ответов на данный вопрос кроется в одной частной проблеме, а именно — в проблеме взаимосвязи категорий жизни и текста. Иначе эту проблему можно сформулировать в виде соотношения:

---

воплотившуюся в сборнике: Динамическая поэтика: От смысла к воплощению. М., 1990. Во вступительной статье к данной книге Э. А. Полоцкая и З. С. Паперный ставят задачу «специального изучения поэтики произведения в ее динамике, в ходе осуществления замысла художника» («Документ творческого движения» // Указ. соч. С. 3). Изучение «динамической поэтики» означает для авторов статьи «решение двуединой задачи: исследование поэтики художественного произведения в процессе ее становления и развития» (Там же. С. 10). Однако большинство статей, составивших указанное издание, имеют в виду лишь «творческую биографию» того или иного произведения, рассматривая его с точки зрения текстологии.

жизнь как текст и текст как жизнь<sup>57</sup>. Таким образом, для формирования динамического подхода к творчеству В. Хлебникова необходимо разрешить проблему взаимосвязи художественного творчества и житнетворчества будетлянина<sup>58</sup>. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не о подобосущии, а о единосущии текста и жизни, об их изоморфизме.

Начать следовало бы с того, что данная проблема — соответствие между житнетворчеством и словотворчеством — интересовала самого В. Хлебникова уже на самых ранних порах его творческого пути. В так называемой тетради 1908 г. встречаем следующую запись: «Сито мировых воль в моей руке. Успокойтесь господа, делание веры (...) делание жизни, слова» (цит. по [Баран 1993: 185]). Вопрос о «делании веры» у Велимира мы оставляем сейчас за скобками (хотя данная тема давно заслуживает отдельного исследования; нам известно, что В. П. Григорьев сейчас готовит соответствующий материал). Здесь хотелось бы заострить внимание на связи «делания жизни» и «делания слова». Совершенно определенно, что эти мотивы были навеяны Хлебникову его непосредственными учителями — символистами. Идеи «теургии» и «мифургии» были общим местом в культурной атмосфере начала XX века (см. разбор свержповести «Ка» с точки зрения того, как древнеегипетские образы вписывались Хлебниковым в свою житнетворческую программу, в кн. Л. Пановой «Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М., 2006»). Однако, как представляется, отталкиваясь от символистов (А. Белого, Вяч. Иванова и др.), Хлебников выстраивает свою собственную, оригинальную теорию житнетворчества и словотворчества (подробнее о схождениях и расхождениях в художественных

<sup>57</sup> Текст понимается нами расширительно — как художественное произведение, обладающее структурой, см. [Фарыно 2004]. Впервые проблема «текста жизни» и «текста искусства» (применительно к поэтике символизма) была поставлена в статье З. Г. Минц «Понятие текста и символистская эстетика» 1974 г. (см. переиздание в: [Минц 2004: 97—102]). Развитие ее идей было предпринято в более поздней статье Д. М. Магомедовой «Переписка как целостный текст и источник сюжета» в указ. выше сб. «Динамическая поэтика» (С. 244—262). В недавней статье Д. Иоффе тема житнетворчества русского модернизма рассматривается в близком нам ключе — сквозь призму модели жизнь-текст, см. [Иоффе 2005]; в этой же статье дается обширная библиография к проблеме.

<sup>58</sup> Ср. с интересной попыткой обоснования и применения экзистенциального подхода к творчеству Велимира [Соливетти 2005].

системах В. Хлебникова и А. Белого см. [Фещенко 2004а]). Так, уже в программном произведении *будетлянина* — диалоге «Учитель и ученик» — возникает тема жизни и судьбы:

Учитель: Еще что?

Ученик: Еще? Видишь ли, я хотел прочесть письма, вырезанные судьбой на свитке человеческих дел.

Учитель: Что это значит?

Ученик: Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как груды облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность [Хлебников 1986: 586—587].

Итак, В. Хлебников буквально отождествляет знаки-слова и знаки-дела, приписывая им общую «судьбу», общую «жизнь». Подкрепляемая самыми ранними выкладками в автоэпитафии («Пусть на могильной плите прочтут...») о главенстве «князь-ткани» над «князь-человеком», эта идея не только легла в основу хлебниковской философии судьбы и философии языка, но и предопределила человеческую судьбу живого Хлебникова и пути его языкотворческих исканий.

К постановке проблемы «жизнь и текст» в семиотическом ключе одним из первых подошел в 1920-е гг. Г. О. Винокур в малоизвестной ныне, но весьма новаторской для своего времени работе «Биография и культура» (первые идеи этой книги были изложены в 1924 г.). В данной работе Г. О. Винокуром сформулировано важное положение о различении внешних и внутренних форм в биографии творческой личности. Рассматривая жизнь творческой личности как осмысленное целое, как внутреннюю форму, биограф, приступающий к составлению жизнеописания своего героя, не может ограничиваться «изучением одной только внешней смены состояний и проявлений этого целого», но должен «стремиться разглядеть само целое как то внутреннее, которое скрывается за каждым из этих состояний и проявлений как за своим внешним знаком» [Винокур 1997: 32]. Личная жизнь уподобляется творческой жизни в своем становлении, динамизме<sup>59</sup>. «Мы должны как бы рассечь его (предмет нашего изучения, т. е. творческую личность. — В. Ф.) вдоль всей его глубины,

<sup>59</sup> Заметим, что в контексте русской филологии о поэтике в ее становлении и развитии — о «динамической поэтике» — одним из первых заговорил современник Г. О. Винокура С. Д. Балухатый (см. [Балухатый 1926]).

чтобы увидеть, как внешнее переходит там во внутреннее и через какие сочленения форм совершается этот переход от наблюдаемого к уразумеваемому, от явления к его содержанию» [Там же]. В этих рассуждениях Г. О. Винокура получает свое рождение традиция «глубинной семиотики», предметом познания которой является глубинная структура внутреннего человека (см. об этом в нашей работе [Фещенко 2005а]).

Подход, предлагаемый в книге Г. О. Винокура, рассматривает личность не как нечто константное и определившееся, а как «непреренно динамическое»: «Та особая модификация, в форме которой личность занимает свое место в сознании биографа, есть модификация личности в ее развитии» [Там же: 39]. Пользуясь терминологией науки о языке, Винокур подчеркивает, что это развитие есть «не что иное как синтаксически (вовсе не эволюционно!) развернутая личность» [Там же: 40—41]. Из этого предполагается, что биографическая структура обладает «внутренней формой» как носителем духовного опыта в широком смысле слова. Это та сфера личной жизни, где мы получаем право говорить о личной жизни как творчестве. Таким образом, Г. О. Винокур научно-философски обосновывает проблему «жизнетворчества».

Основной тезис, к которому приходит в результате своих рассуждений автор «Биографии и культуры», гласит: «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» [Там же: 85]. Художественное произведение становится поступком, выражающим стилистическую манеру как жизненную манеру автора. Поэтический текст в своей глубинной структуре соотносится с жизненной манерой его автора. Важно подчеркнуть, что текст («поэма», в словоупотреблении Винокура) и личная жизнь при этом не просто уподобляются, но отождествляются в своих структурных формах. Жизнь текста оборачивается текстом жизни.

Нетрудно заметить, что такая цепочка теоретических рассуждений в принципе совпадает с практической эволюцией художественного Авангарда. Однако осмелимся высказать точку зрения, что сформулировав теоретически закон, устанавливающий соотношение биографии поэта и текстологии его творений, Г. О. Винокур не смог, однако, должным образом применить его на практике велимироведения. В самой книге «Биография и культура» В. Хлебников не упоминается, а в специальных работах Винокура о Хлебникове был — при всей свежести взгляда на *будетлянина* — высказан ряд малосостоятельных утверждений, касающихся специфики его творчества

(например следующее мнение: «Жестокая судьба Хлебникова нам всем — еще современникам поэта — хорошо известна. (...) Не только внешняя судьба Хлебникова — вечная нужда, вечное непонимание, улюлюкание образованной толпы, странные психические предрасположения — повинна в том, что из человека, наделенного несомненными признаками поэтической гениальности, в конечном итоге (...) ничего не вышло; на этот итог Хлебников был осужден уже самими внутренними качествами своего таланта, самую структуру своей личности, тем культурным типом, какой был в ней исторически воплощен» [Винокур 2000: 200—201]). К сожалению, подобные утверждения стали стереотипическими в дальнейшем велимироведении. Это сказалось и на книге Н.Л. Степанова [Степанов 1975], и даже на содержательном и идеологически нейтральном эссе В. Маркова [Марков 1954]. Современные исследователи Хлебникова, к счастью, избавились от многих предрассудков ранних трактовок. Тем не менее о полной реабилитации творчества и поэтической личности Вехи в художественном, научном и общественном сознании наших дней говорить не приходится. В такой ситуации представляется перспективным обращение к биографической концепции Г.О. Винокура (но не к его собственно хлебниковским положениям). Представляется, что поэтика, эстетика, текстология Хлебникова, равно как и его жизнеописание, требуют выработки именно динамического подхода, учитывающего своеобразие идиостиля и идеостиля поэта и, главное, своеобразие его творческого становления.

Для формирования динамического подхода к текстологии и биографии В. Хлебникова оказываются важными три ключевые идеи Авангарда. Каждая из них, что существенно, порождена художественным опытом.

Первая принадлежит художнику Василию Кандинскому и высказана в его знаменитой книге «О духовном в искусстве», а именно — в главке под названием «Творение и художник». Вопрос, который волнует Кандинского: каким образом возникает творение из художника? «Освобожденное от него, — пишет он, — оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть существо» [Кандинский 2001: 146]. Творение уподобляется творцу: «Оно живет, действует и участвует в создании описанной духовной атмосферы» [Там же: 147]. Главное в этой мысли В.В. Кандинского — отождествление творения с творцом, жизни произведения и жизни создавшего его художника. Наряду

с художественным текстом существует текст жизни художника, и процесс порождения текста есть одновременно акт житнетворчества, и наоборот.

Вторая идея восходит к поэту Осипу Мандельштаму. В заключительной части «Разговора о Данте» высказывается идея о «соподчиненности порыва и текста» [Мандельштам 2003: 740]. Это соподчиненность обоюдная. Порыв как еще не оформленное проявление жизни создает текст как оформленное воплощение порыва. В свою очередь, текст служит порывом к определенным жизненным поступкам. Т. е. текст и жизнь как бы моделируют друг друга.

И, наконец, третья мысль, значимая для динамического подхода к В. Хлебникову, была развита замечательным пионером велимироведения — Юрием Тыняновым. Его эссе о Хлебникове широко известно, тем не менее хотелось бы обратить внимание на некоторые существенные его положения, намечающие некоторые вехи динамического подхода. Так, Тынянов пишет: «Хлебников смотрит на вещи, как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание, — вровень» [Тынянов 2002: 374]. Знаменателен здесь сам ход мысли Тынянова. Подчеркивая, что будетлянин не только поэт, но и незаурядный ученый, он тем самым выводит и особенность художественной техники поэта. Эта техника процессуальна и динамична. Вещь в поэтической вселенной Хлебникова «протекает, она соотносена с миром» [Там же]. Отсюда и «отношение к слову как к атому, со своими процессами и строением». Для Ю.Н. Тынянова как исследователя поэтического языка форма (конструкция произведения) — явление не статического, а динамического характера. Любой элемент не только находится в связи с другими элементами произведения, но и согласуется с целым (в качестве целого при этом могут выступать отдельные синтагмы, фрагменты текста, весь текст целиком, цикл текстов, корпус текстов, биографический текст жизни автора и, наконец, текст мира, т. е. сам мир). Говоря о динамике текста, Тынянов пишет: «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» [Там же: 33]. Одним из следствий динамического принципа является ощущение формы как ощущение протекания, «развертывания». Этот момент теории Тынянова отразился и на его воззрениях на феномен Хлебникова.

Отдельные элементы динамического подхода к текстам Велимира встречаются и у Р. Якобсона. Например, сюда можно отнести то, что

в качестве одного из характерных приемов хлебниковского словотворчества Якобсон выделяет метаморфозу, определяя ее как «реализацию словесного построения» во времени. Целый ряд других приемов, отмеченных Якобсоном, тоже можно причислить к динамическим. И все же прием как таковой не является еще динамической единицей в нашем понимании. Динамическая единица — величина соотносительная, она определяет не тип той или иной структуры, а тип отношения между разными структурами в рамках единого целого. Именно тип отношения (см. [Степанов 2004b: 11]) позволяет, согласно динамическому подходу, составить представление об индивидуальной природе какого-либо явления, в нашем случае это явление Хлебникова. В соответствии с данным подходом, в любом тексте автора, сколь бы малым и сколь бы крупным он ни был, содержится в свернутом виде авторский стиль мышления и авторский стиль творчества.

Для иллюстрации описываемого подхода нами была выбрана и проанализирована поэма Хлебникова «Царапина по небу» (ср. с названием фильма Е. Потиевского «Царапина по небу», посвященного Велимиру). Насколько нам известно, до сих пор это произведение не становилось объектом рассмотрения в велимироведении (только совсем недавно был опубликован текстологически выверенный текст поэмы (см. [Хлебников 2002: 266—276 и прим.])). Хотя, как нам кажется, этот текст очень важен для понимания хлебниковского метода (метода в самом широком смысле).

На примере «Царапины по небу» отчетливо виден «стиль мышления» будетлянина. И это несмотря на то, а скорее даже благодаря тому, что это текст экспериментальный, «с неубранными лесами», выражаясь языком самого Хлебникова. Но фокус в том, что чистое искусство и околонучный эксперимент у Велимира как раз не существуют по разные стороны творческих баррикад, а, напротив, взаимопроникают друг в друга и подтверждают друг друга. Ю. Н. Тынянов утверждал, что Хлебников перешагнул через пропасть между методами науки и искусства (ср. с последними работами В. П. Григорьева по «эстетике» и «эвристике» Хлебникова).

Такое взаимопроникновение определяет, по нашему мнению, и тип личности Хлебникова, и типологию его текстов. Хлебников и ученый, и художник одновременно, и поэтому его экспериментальные тексты одновременно и научны, и художественны. В этой связи важное значение имеет заглавная метафора «Царапины по небу» — «Прорыв в языки». Словарное значение слова «прорыв» — это

преодоление какой-либо преграды. В данном случае смысл хлебниковской метафоры как раз и означает преодоление границ сознания по отношению к различным языкам — языкам культуры и языкам природы, искусства и науки, словесности и живописности, языкам чисел и языкам звуков. На примере «Царапины по небу» мы видим образчик такого «прорыва», при котором исторические выкладки перемежаются числовыми уравнениями, звукопись трансформируется в звездный язык, а азбука ума — в азбуку мира, и где «обнаженный костяк слова» дополняется словарем звездного языка, «общего всей звезде, населенной людьми».

Все содержание поздней поэмы «Царапина по небу» перекликается с ранней автохарактеристикой Хлебникова: «Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее» («Пусть на могильной плите прочтут...»). Таким образом, задача Хлебникова-толмача по осуществлению «прорыва в языки» определяла все метаморфозы творческой судьбы будетлянина, являясь своеобразной динамической метафорой всей его деятельности, и в житнетворчестве, и в языкотворчестве.



## Глава 5

### «СТОЛКНОВЕНИЕ СЛОВЕСНЫХ СМЫСЛОВ». ЭКСПЕРИМЕНТ С СЕМАНТИКОЙ В ПОЭЗИИ А. ВВЕДЕНСКОГО

Как поэт Александр Введенский неизбежен.  
Его «поэзия» даже в нескончаемом разрушении,  
эрозии, будет неустанно создавать новые  
и новые совлечения смыслов.

*Аркадий Драгомощенко*

#### § 1. Языковой эксперимент у обэриутов и «чинарей»

История русского авангарда в ее событийной канве описана на настоящий момент достаточно полно. Что же касается внутренних механизмов его эволюции, здесь исследователей ожидают еще многие проблемные узлы и, несомненно, неожиданные открытия (см. работы последних лет: [Васильев 2000; Казарина 2004; Latific 2008]). Рассчитывать на то, что все «темные места», несурзанности и диссонансы авангардизма могут быть объяснены классическими методами и подходами, не приходится. Если говорить о картине мира, а следовательно и о языковом сознании того или иного поэта или художника Авангарда, то начинать следует с того, что эта картина и это сознание — неклассической природы и устроены они по законам далеко не линейной перспективы и аристотелевой логики. Множество художественных языков авангардной культуры являют собой пример нелинейной и динамически развивающейся культурной среды. Каждая новая концепция языка — начиная от символистов и заканчивая левым футуризмом и будетлянством — стремится переосмыслить, революционизировать все предыдущие. Мы убедились в этом на примере языкового эксперимента А. Белого и В. Хлебникова.

Одновременно с оформлением нового художественного мира в творчестве авторов Авангарда заявляют о себе новый поэтический язык и новая поэтика языка. Одна из последних языковых революций

эпохи исторического авангарда в России приходится на 1920—40-е гг. и связана с деятельностью петербургского творческого сообщества «чинарей». Уже в конце 1920-х гг. ситуация в культурной жизни становится таковой, что, как пишет Ж.-Ф. Жаккар, авангард «натывается на атаки, приходящие извне, и раздирается внутренними противоречиями, обострившими безжалостный спор, окружавший <...> проблемы художественного изображения» [Жаккар 1995: 10]. Этот «внутренним противоречиям», однако, вскоре и вовсе будет положен конец. На первых порах полуподпольное, а спустя несколько лет сугубо подпольное — творчество «чинарей» ознаменовало собой последний и, пожалуй, наиболее крайний в языковом отношении всплеск русского поэтического Авангарда первой половины XX в.

Поэтика «чинарей»<sup>60</sup> как языковой феномен исследована на настоящий момент в гораздо меньшей степени, нежели поэтический язык их прямых предшественников — «обэриутов». Если Д. Хармс, Н. Заболоцкому, К. Вагинову, А. Введенскому посвящен внушительный ряд публикаций, то их менее известные, более «потаенные» соратники — Л. Липавский и особенно Я. Друскин еще ждут своих «феноменологов», «семиологов», «логиков» и «лингвистов». В данной главе мы остановимся на рассмотрении лингво-эстетической теории и поэтической практики двух авторов-чинарей — А. Введенского

<sup>60</sup> Мы ориентируемся на издание текстов «чинарей» под редакцией В. Н. Сажина: «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М., 2000. Т. 1, 2. Вопрос о правомочности именованья «чинарей» «обэриутами» и «обэриутами» — «чинарей» издавна и поныне обсуждается в научной литературе, ср., например: *Сажин В.* Чинари — литературное объединение 1920—1930-х годов: источники для изучения // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы. Рига, 1988; *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. СПб., 1995; *Дмитренко А., Сажин В.* Краткая история «чинарей» // «... Сборище друзей...». Т. 1; *Котельников В.* «Звезда бессмыслицы» взойшла над Петербургом (Творчество Чинарей и конец «петербургского периода») // Вопросы литературы, № 6, 2004; *Мейлах М.* К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард: Материалы междунар. науч. конф. СПб., 2004; *Дроздов К. В.* Липавский и Друскин: чинари в поисках смысла // «Вестник РГГУ». М., 2007. № 4. Нет и общепринятого орфографического написания термина «чинари» (существующие варианты: чинари, «чинари», Чинари). В данной статье мы придерживаемся закавыченного варианта.

и Я. Друскина. Эта связка представляется нам наиболее интересной, так как в данном случае можно говорить о тесно «сплоченном единстве мысли» [Жаккар 1995: 118], о совместном творчестве двух авторов, идейно-философские и художественно-практические установки которых были максимально близки друг другу. Оба вели активную работу в области языковой рефлексии: Введенский — «чинарь-авторитет бессмыслицы» — как радикальный поэт-экспериментатор и Друскин как его ближайший интерпретатор и сам незаурядный философ языка. Наше обращение в данном случае к двум авторам (ср. другие главы) вызвано тем, что история оставила очень скудное количество теоретических текстов А. Введенского («Серая тетрадь» и высказывания в «Разговорах чинарей» Л. Липавского), а тексты Я. С. Друскина могут, по нашему убеждению, служить «подкрепляющим» источником при интерпретации поэзии Введенского.

Необходимо оговорить, что, при всей своей радикальности, языковой эксперимент обэриутов-чинарей развивался под явным или скрытым влиянием символистской поэтики А. Белого и В. Хлебникова. Как отмечает А. А. Кобринский, «творчество А. Белого становится для обэриутов — через сложную систему притяжений и отталкиваний — материалом для продолжения их работы по определению своего места в литературном процессе русского авангарда (взятого в широком смысле)» [Кобринский 2000: 32]. На настоящий момент исследованы некоторые литературоведческие аспекты рецепции А. Белого у обэриутов, в частности проблема симфонической формы, мотивы зеркальности, безумия и сумасшествия, отдельные интертексты и др. Что касается В. Хлебникова, факт его сильного влияния на поэтику обэриутов еще в большей степени неоспорим (см., например, [Колеватых 2004]). Словотворчество как основное направление хлебниковской традиции было чрезвычайно актуально для Хармса, Введенского и Заболоцкого.

В то же время необходимо иметь в виду, что обэриутская и «чинарская» поэтика языка, имея корни в футуристическом языкотворчестве, развивалась по пути отличному от будетлянского. «Эти отличия сводились прежде всего к проекции проблем языка на проблемы дискурса ⟨...⟩, к переносу основной проблематики с фонетического на синтактико-семантический уровень ⟨...⟩» [Кобринский 2000: 101]. При этом поэтика «бессмыслицы» А. Введенского, самого «крайнего левого» из обэриутов, кардинально сдвигает принципы, на которых строится языковой мир Хлебникова, из области словотворчества в сферу «чистой» семантики, или смысловотворчества. Это позволяет

говорить о «семантическом эксперименте» [Мейлах 1978: 389] в творчестве Введенского, отличном от «словесно-ритмического» эксперимента А. Белого и «языкотворческого» эксперимента В. Хлебникова. По замечанию М. Б. Мейлаха, «самые свойства языка и являются важнейшим объектом критики Введенского: его универсальное сомнение переходит на форму высказывания как таковую» [Там же]. В поэтике «чинарей» независимо от европейского контекста поднимаются многие вопросы семантики и логической семиотики, актуальные для научных изысканий 1930—40-х гг. (Л. Витгенштейна, Ф. де Соссюра, Б. Уорфа, Я. Лукасевича и др.).

Чинарская поэтика Введенского-Друскина представляет собой уникальный случай коллективного эксперимента (самоименование «чинарей» — «сборище друзей, оставленных судьбою») с пространством языка, совмещающего в себе как теорию, так и практику и семиотику творчества. Круг внешнего общения всех членов «чинарского» сообщества (Липавский, Введенский, Друскин, Хармс, Олейников) был довольно обширен, однако творческая идеология формировалась в исключительно закрытом формате личных бесед и совместного времяпрепровождения в «сплоченном единстве мысли» [Жаккар 1995: 118]<sup>61</sup>. Отметим, что самоименование «чинари» осмыслялось Я. Друскиным как производное от слова «чин», которое означает, по его мнению, не «официальный чин», а «духовный ранг»<sup>62</sup>. Обэриутоведами слово «чинарь» возводится к славянскому корню со значением «творить», точнее — к глаголу *чинити* — «составлять», «творить», «совершать», «производить»<sup>63</sup>. Этимология слова *чинарь* связывается с этимологией слова *поэт* — отсюда, например, в русском языке значение слова *чин* (порядок, устройство), просматриваемое в слове *сочинять*<sup>64</sup>. Тем не менее связи слова *чинарь* с этими

<sup>61</sup> Творчеству чинарей как феномену коммунитарности посвящена недавно защищенная диссертация К. В. Дроздова: *Дроздов К. В.* Поэтическая философия чинарей (А. Введенский, Д. Хармс, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников). Дис. ... канд. культурол. М., 2007. Ее автор определяет сообщество как коммуникативное, творческое образование, которое обладает особым экзистенциальным статусом, определяющим собой соответствующие формы опыта.

<sup>62</sup> *Друскин Я.* О чинарях // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 394.

<sup>63</sup> *Stone-Nakhimovsky A.* A Laughter in the Void // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 5. 1982. S. 10.

<sup>64</sup> *Мейлах М.* Oberiutiana historica, или «История обэриутоведения. Краткий курс», или «Краткое «Введение в историческое обэриутоведение» //

и любыми иными источниками слишком слабы, чтобы придать им сколько-нибудь определенный смысл. Впрочем, неочевидность, туманность и неопределенность происхождения и значения наименования «чинарей» можно отнести на счет идеологического сознания этого сообщества, строящегося на принципе «знака, обозначающего то, что он не обозначает» (по Я. Друскину). В этом видится авангардность идеологического сознания «чинарей»: «через отчужденное от языка имя выделить и противопоставить себя всем вещам и явлениям мира, которые обозначены словами с определенным устойчивым смыслом»<sup>65</sup>. При этом такая установка сознания предопределяет и стиль общения в «чинарском» кругу, природу их авангардной коммуникации.

В дневниках Я. Друскина, опубликованных недавно, среди прочих размышлений на чинарские темы мы встречаем такое выражение, как «чинарный язык». Запись от 19. III. 1967:

«В математической логике, написанной только знаками, первая страница или хотя бы полстраницы написаны словами, объясняющими знаки (метаязык). Я думал: моя философия написана на чинарном языке или нет?

1. Философия и теология — первая страница всего и искусства также, поэтому, во всяком случае до некоторой степени, написана на обыкновенном, не чинарном языке.

2. Чинарный язык — атональность, то есть фиксация онтологической бессмыслицы: языковой, логической и ситуационной. (...) До некоторой степени, и моя философия написана на чинарном языке.

Отдельные части или небольшие вещи написаны и на чисто чинарном языке» [Друскин 2001: 237—238].

Попробуем прояснить, что имеет здесь в виду Друскин, что представляет собой и как устроен язык «чинарей», или «чинарный язык», как один из языков Авангарда.

Тыняновский сборник. Вып. 12: X—XI—XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2006. С. 363; Котельников В. «Звезда бессмыслицы» взшла над Петербургом (Творчество Чинарей и конец «петербургского периода») // Вопросы литературы, № 6. 2004. С. 119.

<sup>65</sup> Котельников В. «Звезда бессмыслицы» взшла над Петербургом. Там же.

Начать, по-видимому, следует с беглого взгляда на то, на какой почве выросла сама поэтика и мироощущение «чинарей». Непосредственные истоки художественной семиотики «чинарей» восходят к декларации поэтов-обэриутов. Основные его постулаты сводятся к трем основным пунктам-тезисам:

1) тезис о «новом мироощущении», или «новом ощущении жизни»: «Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов»;

2) тезис о «расширении и углублении смысла», или «столкновении словесных смыслов»: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. (...) Мы расширяем смысл предмета, слова и действия»;

3) тезис об «особой логике искусства»: «У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать» [ОБЭРИУ 1991: 457—458].

Здесь мы присутствуем при возникновении нового реализма. Будучи представителем «объединения реального искусства» (ОБЭРИУ), А. Введенский стремился посредством поэтического искусства проникнуть в новую реальность, неведомую классической рациональности и недоступную обычной аристотелевской логике<sup>66</sup>.

Обэриутов обвиняют в отрыве от реализма. Они отвечают недоброжелателям: «Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для искусства? (...) У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать» («Декларация»). А. Введенский «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности», как говорится в той же «Декларации». Логика алогичности лишь следует за метаморфозами предметов и событий. Отношение между словами и вещами, знаком и его референтом здесь становится максимально свободным, «плавающим», один объект может быть определен в качестве совсем другого, не имеющего с первым никакой логической связи:

<sup>66</sup> Феномену А. Введенского была посвящена одна из сессий недавнего проекта «Речевые ландшафты» (руководитель — С. Соловьев) в московском культурном центре «Дом». Стенограмму этого мероприятия можно найти здесь: <http://www.litafisha.ru/columns/?id=51&t=t>.

Звери плача: ты висел.  
 Всё проходит без следа.  
 Молча ели мы кисель,  
 лёжа на кувшине льда».

«очень умные слова  
 разумно слезла голова  
 сначала в пояс поклонилась  
 потом внезапно удалилась  
 потом внезапно воротилась  
 потом как папка удалилась  
 потом как шапка воротилась  
 вот что от этих слов случилось».

Постулаты из «Декларации» ОБЭРИУ практически в неизменном, но более подробно разработанном виде переходят и в поэтику «чинарей» — главным образом через поэтические системы Д. Хармса и А. Введенского. При этом если для Хармса программной оказывается мысль о расширении смысла предмета и действия (ср. тезис 2) [Stoimenoff 1984], то для Введенского более значима мысль об углублении смысла слова. Таким образом, выражаясь терминами логического анализа языка, если поэтическая семантика у Д. Хармса определяется миром экстенционалов (объектов действительности, денотатов), то у А. Введенского смысл определяется миром интенционалов (понятий о действительности, сигнификтов).

Определяющей чертой поэтики А. Введенского становится собственно семантический эксперимент. Эта «поэтика бессмыслицы» утверждает уже не предметную соотнесенность (слова и предмета, слова и действия, предмета и действия), как у В. Хлебникова или, например, Д. Хармса, а чистую семантику — «столкновение смыслов» как таковых, ведущее к увеличению семантической емкости слова. Уже в ранних стихотворениях («Галушка» и др.) Введенский тяготеет к созданию особого смыслового мира, приобретающего некоторую самостоятельность в его поэзии. «Эффект бессмыслицы, — отмечает М. Б. Мейлах, — как правило, порождается в этом и позднейших текстах благодаря сочетанию семантических единиц без прямой связи в плане содержания, как, например, во фразах трещотками брели музеи или обедают псалмы по-шведски» [Мейлах 1993: 8—9] (см. также

о языковом плане текстов А. Введенского в работах [Валиева 1998; 2007; Оболенец 2000; Павлов 2003; Рымарь 2004]).

В соответствии с языковой трансформацией, осуществляемой в поэзии А. Введенского, меняется и статус поэтического текста. Т. Цвигун, исследовавшая механизмы текстопорождения в поэтических системах начала XX в., выделила художественную практику Введенского в отдельный тип. Этот тип отмечен следующей особенностью: «реализуемый в поэзии Введенского эксперимент направлен в первую очередь на семантический план текста, в то время как формальные показатели остаются в целом неизменными» [Цвигун 2001: 90]. Ср.: «... ходит в гости тьма коленей / летний штык тягучий ад / гром гляди каспийский пляшет / хоры резвые / посмешищ / небо грозное кидает / взоры птичьи на Кронштадт» («Начало поэмы»). Смысл данного поэтического высказывания формируется как бы вопреки метрической, фонической и синтаксической регулярности поэтической речи. Ритм стиховой (кстати, явным образом отсылающий к ритму горьковского «Буревестника») не соответствует ритму содержательному, в котором обнаруживаются сильные разрывы между понятийными областями («тьма коленей», «летний штык», «гром пляшет», «хоры резвые» и т. д.). В этих семантических разрывах, или «пустотах», — вся суть языкового эксперимента Введенского, стремящегося обнажить неоднородную, разреженную структуру языка путем указания на несоответствия, «раздробленность» его семантики.

Данная языковая установка тесно сопряжена у А. Введенского с установкой метафизической — провести «поэтическую критику разума — более основательную, чем та (Канта), отвлеченная» [Сборище 2000: 186]. Яков Друскин, комментируя эту задачу Введенского, называет его творческий метод «эстетической гносеологией». Он состоит в том, что все языковые аномалии в поэзии Введенского суть не просто литературные приемы, а особые инструменты познания — познания себя, мира, а также времени, смерти, Бога. Каждый так называемый стилистический прием здесь предстает в трех ипостасях: а) прием онтологического познания; б) прием гносеологический; в) прием поэтический. По Друскину, «гносеологически — бессмыслица как прием познания жизни и мира осуществляется поэтически, и как результат — изображение сущности жизни. Поэтому Введенский и считал, что о стихотворении надо говорить — правильно или неправильно, а не красиво или некрасиво» [Там же: 50]. Поэтический текст здесь включается

в процесс познания как поиск знания. «Цель автора — приобрести к самой ситуации поиска знания: что существует в мире, каково значение существующего, каковы связи между словами и предметами» [Валиева 1998: 23]. В «Разговорах» «чинарей» встречается следующая реплика Введенского: «⟨...⟩ я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много» [Сборище 2000: 186]. Такая озадаченность поэта перед своими собственными творениями неслучайна. Язык как материал поэтического творчества испытывает здесь некое глубинное преобразование внутри себя, настолько радикальное, что сам творец уже не может отдать себе отчет в этих процессах. Тем важнее для нас в данном случае свидетельства Я. Друскина, который выступил в роли толкователя А. Введенского и тем самым попытался теоретически обосновать суть чинарского языкового эксперимента.

В поэтике «чинарей» — А. Введенского и Я. Друскина — в качестве ключевых концептов выступают: «мир», «язык», «бессмыслица», «смысл (глубинный)», «понимание-непонимание». Как связаны эти концепты между собой в представлении самих авторов?

Во-первых, язык мыслится «чинарями» как модель мира. «⟨...⟩ Язык и мир встречаются», — пишет Друскин. На вопрос «для чего нужен язык, в чем его функция?» Л. Липавский отвечает в «Разговорах»: «Он разрезает мир на куски и, значит, подчиняет его» [Сборище 2000: 188]. Модель мира и сам мир начинают совпадать, накладываться друг на друга (В записях Я. Друскина часто возникают размышления типа «я наложил сетку на мир...»). В результате этой операции наложения мир осознается как бессвязный. Ср. у Введенского: «⟨...⟩ у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» [Там же: 186]. Далее, это «ощущение бессвязности мира и раздробленности времени» отражается и на самом языке, на его поэтической организации. Но поэтическая (ритмическая) организация языка есть уже явление эстетического плана. Ритм в поэтической речи выражает закон соотношения, чередования языковых элементов. Как и в любой поэтической системе, в стихотворной речи А. Введенского организация языка, ритмический фактор, имеет смыслоформирующий характер. Однако

особенностью поэзии Введенского является то, что элементы языка здесь играют роль не системообразующую, а системоразрушающую. Каждая структура здесь — антиструктура. Принцип остранения В. Шкловского доводится здесь до своего логического предела.

Ритм функционирует в поэзии А. Введенского как разница: между одним элементом и другим — как в пространстве стиха, так и во времени его чтения-произнесения. Как отмечает Э.С. Нахимовски, в стихотворениях Введенского происходит «игра содержания с формой», «столкновение выражаемого с выражающим» [Nakhimovsky 1982: 105, 139]. У Л. Липавского в трактате под условным названием «Определенное...» находим по этому поводу следующую мысль: «Можно ли свести ритм к формуле, как формула становится ритмом, почему — это и есть вопрос: что такое время, т. е. что такое изменение (вернее, даже не изменение, а та разность, при которой одно из двух, сравниваемых между собой, принимается за изменение» [Сборище 2000: 125]. Введенский часто повторяет, что время — его основная творческая проблема. Но ритм и есть ключ к проблеме времени, ведь язык соотносится со временем как раз посредством ритма. Синкопированный ритм в поэзии Введенского создает видимую бессмыслицу. В результате обнаруживаются, по Друскину, «разрывы естественного строя и порядка мысли» [Друскин 2001: 261]. Друскин специально и во многих местах подчеркивает, что Введенский изобретает новый тип бессмыслицы. «Семантическая бессмыслица», вводимая в поэтический оборот Введенским, резко отличается от бессмыслицы ситуационной, характерной, например, для Хармса или Ионеско.

Суть семиотического процесса, описывающего отношения между миром и языком, между языком и бессмыслицей и между двумя родами бессмыслицы, Друскин резюмирует так: «Язык делит мир на части, чтобы понять его. И понимает части разделенного языком мира. Язык и соединяет разделенные части. Это деление мира на части предполагает и одновременно создает определенный взгляд на мир. При этом возникают два отношения:

1. Отношение разделяющего языка к разделенному — семантическое отношение.
2. Отношение разделенных языком частей — ситуационное отношение» [Сборище 2000: 59].

В другом месте Друскин формулирует это различие двух родов бессмыслицы так: существует «а) необычное, то есть неправильное грамматически, согласование слов; б) необычное, то есть

неправильное логически, соединение частей: элементов, частей предложения, предложений и т. д. У Введенского есть а и б, но значительно чаще б. Но эта неправильность должна иметь свои правила, и, значит, смысл» [Друскин 1999: 359].

Наиболее важно для нас последнее замечание — о том, что семантическая бессмыслица имеет некий глубинный смысл. То что это бессмыслица более высокого семиотического ранга, подчеркивалось еще Н. Заболоцким в декларации ОБЭРИУ: «Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате — видимость бессмыслицы. Почему — видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов» [ОБЭРИУ 1991: 458]. На то же самое, правда, уже с критических позиций, указывал Заболоцкий и в своих «возражениях А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы». Центр спора о бессмыслице в поэзии Введенского переносится в плоскость «сцепления слов»: «Бессмыслица не оттого, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера» [Введенский 1993: 175].

Таким образом, характерной чертой бессмыслицы у Введенского является то, что по мере погружения в поэтический текст из видимой бессмыслицы в поверхностных слоях языка проступает глубинный смысл, или то, что сам Введенский называл «звездой бессмыслицы» и в чем Друскин видел «энтелехию бессмыслицы» [Сборище 2000: 324], проявление «наиболее глубокой коммуникативности» [Там же: 366], «реализацию соборности» [Там же: 338]. «Введенский до самого вынужденного конца не отказался от “звезды бессмыслицы”. Она все время углубляется, но ее форма проясняется» [Там же: 420].

В поэтике «чинарей» мы сталкиваемся не с самим смыслом, как его понимает нормативная семантика, а с неким порогом смысла. Собственно об этом говорит древнее значение самого слова *absurdus*. «Латинское *absurdus* состоит из соединения приставки *ab-*, обозначающей исходную точку, движение от нее, и прилагательного *surdus* “глухой к звукам”, “идуший не в лад с ними”, “не слышащий

гармонии. (...) Данное прилагательное означает качество как объекта, например, о звуке “глухой, плохо различимый, неотчетливый”, так и субъекта — “глухой, плохо различающий звуки, не чувствующий гармонии, поющий не в лад”. (...) Таким образом, *ab+surdus* значит “относящийся к такому предмету” и “к такому человеку, которые обозначаются как *surdus*», короче — “выпавшие из гармонии между свойствами мира и их восприятием человеком”. Иными словами, скорее не “бессмыслица”, а отсутствие “гармонии”, отсутствие “лада” между смыслом и его восприятием у человека. Тогда делается понятным, что даже на ступени древнейшего, “этимологического” значения абсурд был каким-то предельным “поворотом смысла”, — что мы и находим в искусстве авангарда» [Степанов 2004а: 947] (см. также [Померанц 1995]).

Жиль Делёз, посвятивший концепту логики смысла отдельное исследование, опробовал его функционирование на примере поэзии Льюиса Кэрролла и Антонена Арто [Делёз 1995]. Воспользуемся некоторыми тезисами этой книги, чтобы проиллюстрировать наш собственный материал.

Рассматривая смысл как особое отношение, существующее в языке наряду с денотацией, манифестацией и сигнификацией, Делёз отождествляет его с событием, с сингулярностью. Смысл, по Делёзу, это «граница», «черта, сочленение различия» между двумя значениями в высказывании, между двумя вещами, между двумя сторонами знака. Именно такую трактовку смысла осуществляет, по мнению французского философа, литература абсурда, поэзия бессмыслицы.

В этом месте определения концепта «смысл» на ум сразу же приходит Яков Друскин с Александром Введенским. Друскин неоднократно подчеркивает важность концепта «границы», «предела» для семантической системы Введенского. В поэтике «семантической бессмыслицы» важно не то, как форма выражает содержание, как означающее привязано к означаемому, как слово отсылает к вещи, а то, до какой степени форма может не соответствовать содержанию, в какой мере означающее отвязано от своего означаемого, каким образом слово отсылает к отсутствию вещи. Данная граница — это такая прозрачная плоскость, на одной стороне которой — видимая бессмыслица, зато на оборотной — глубинный, недостижимый обычными логическими приемами, смысл. Вот почему горящая «звезда бессмыслицы» у Введенского — одна «без дна», ибо «дно», очевидно, в ней прозрачно, и сквозь него просвечивает бездонный обратный мир, «соседний мир», «мир вестников» (заметим, что все это — собственные

«чинарские» формулировки). В этом смысле семантический мир А. Введенского отличен от мира В. Хлебникова тем, что «в принципе у хлебниковской темноты есть “дно”» [Седакова 2000: 573]. В поэзии будетлянина, даже самой «темной», смысл формируется стягиванием всех отдаленных «углков» авторского универсума в некий единый прототип. Ср.:

В этот день голубых медведей,  
 Пробежавших по тихим ресницам,  
 Я провижу за синей водой  
 В чаше глаз приказанье проснуться  
 («В этот день голубых медведей»),

см. об этом стихотворении [Азарова 2008].

Последовательно интерпретируя данные строки в контексте всех «начал» хлебниковской поэтики, мы рано или поздно «доберемся» до их глубинного смысла. В хлебниковском поэтическом (языковом) мире все так или иначе взаимосвязано, все содержание его произведений скреплено множественными логическими и семантическими нитями. «Единство мира», по Хлебникову, это «единство значащего целого, универсум соотносенных между собой знаков, отсылающих к тому, что Хлебников называет “нечленораздельным единством”, “многотяженным многообразием”» [Седакова 2000: 575].

По-другому у Введенского:

Мне жалко, что я не зверь  
 бегающий по синей дорожке  
 говорящий себе поверь  
 а другому себе подожди немножко  
 мы выйдем с собой погулять в лес  
 Для рассмотрения ничтожных листьев

(«Ковер гортензия»).

Слова в данном произведении не отсылают к каким-либо константам авторского мира, так как у Введенского таких констант, по сути, нет (хотя есть главные темы: «время», «смерть» и «бог»). Точнее сказать, этих констант нет в языковом мире автора. А поскольку язык, в понимании Введенского, искаженно и неверно отражает мир — и особенно это касается понятий «время», «смерть» и «бог» — то любая нормативно-языковая интерпретация стихотворения, следующая классической логике, будет «бить мимо цели»

(у Хлебникова язык, напротив, тождественен миру, и природному, и историческому). Семантический эксперимент заключается в том, чтобы представить смысл в совершенно новой, внелогической перспективе, путем ухода от сложившихся семантических механизмов, нарушения семантических основ языка [Иванов 2000: 277]. Важны здесь сами процессы такого ухода, т. е. вопрос о том, как возможно, оставаясь все-таки в языке как поэтической материи, пользуясь в минимальном количестве словами языка, в то же время совершить прорыв в языковое пространство человеческого знания и сознания. Какие же языковые механизмы включаются в этот поиск новой «логики алогичности»?

Смысл, каким он представлен в абсурдистской картине мира, согласно Делёзу, должен быть рассмотрен в сериях логических парадоксов, или семантических противоречий. Таких парадоксов Делёз выделяет четыре. Рассмотрим, как они реализуются в логико-семантической системе А. Введенского.

1. «Парадокс регресса, или неопределенного размножения», отсылающий в свою очередь к парадоксу Готлоба Фреге о «бесконечном размножении вербальных сущностей», иначе известному как «парадокс Кэррола». Он состоит в следующем. Если дано предложение на языке, указывающее на некое положение вещей, то его смысл всегда можно рассматривать как то, что обозначается другим предложением. Если принять предложение за некое имя, то ясно, что каждое имя, обозначающее объект, само может стать объектом нового имени, обозначающего его смысл. Так мы попадаем в бесконечный регресс того, о чем говорится. Но именно это мы наблюдаем в текстах Александра Введенского («Не разглядеть нам мир подробно, ничтожно все и дробно»).

2. «Парадокс стерильного раздвоения, или сухого повторения». Он описывает ситуацию, когда смысл высказывания постоянно двоятся. Не будучи способным затвердеть в какой-либо логической форме, он таким образом выхолащивает всякую бинарную логику высказывания. Смысл как двойник предложения безразличен к утверждению или отрицанию. Он, таким образом, исключает возможность наличия «здорового смысла» в абсурдистской поэтике. Отсюда так называемый эффект заикания, или настойчивого повтора, в поэзии Введенского, как, например, в «Некотором количестве разговоров»: «Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи».

Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи» и т. д. Ср. также в этом примере:

Я сидел в своей гостиной,  
 Я сидел в своей пустынной,  
 Я сидел в своей картинной,  
 Я сидел в своей старинной,  
 Я сидел в своей недлинной,  
 За столом.

3. «Парадокс нейтральности, или третье состояние сущности». Нейтральность здесь означает отсутствие принципа противоречия, различий между истинностью и ложностью высказывания. Ср. у Введенского: «я вижу всё и говорю / и ничего не говорю». Здесь работает логика с иными, непротиворечивыми, дополнительными законами (ср. глубокую строчку Хлебникова: «И то не ложь, и это истина»).

Высказывание в поэтике абсурда находится в некоем третьем состоянии, нивелирующем любые оппозиции. Это напоминает состояние кванта в физических системах. О данном парадоксе говорил еще современник А. Введенского, русский логик Николай Васильев, предлагая логическую модель «исключенного четвертого». В этой же плоскости находится тезис Н. Бора о «глубинных истинах» («*deeper truths*»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта.

4. «Парадокс абсурда, или невозможных объектов». Он гласит, что предложения, обозначающие несовместимые объекты, имеют смысл, однако их денотация совершенно не выполнима. Эти объекты существуют без значения, то есть они абсурдны. У Введенского можно найти сколько угодно примеров такого закона. «Туловище бога», «мох и ботичелли», «пасекой икает», «брюхатая девушка», «можжевеловый карман», «рукомойники и паства», «сундук и королева». Заметим, что речь идет не об оксюморонах, ибо оксюморон строится на сочетании контрастных по значению слов. Здесь же контраст как таковой невозможен, в силу названных выше парадоксов. А. Введенский нарушает сам принцип ассоциативности смысла. Его поэтический принцип восстает против того правила, что все слова в строке должны иметь общий семантический знаменатель и строят свою поэтику на диссоциации языковых элементов.

По Ж. Делёзу, «принцип противоречия приложим к возможному и реальному миру, но не к невозможному: невозможные сущности — это «сверхсуществующее», сведенное к минимуму и упорно утверждающее себя в предложении». Таким образом, наряду с семантикой реального мира и семантикой возможных миров, существует,

очевидно, также семантика невозможных миров, каковая и манифестирует себя в семантической бессмыслице наших авторов.

### § 2. Понимать, не понимать или непонимать?

(О нулевой коммуникации в поэзии бессмыслицы А. Введенского)

- «Можно ли понимать, понимая?»
- З. — «Это означает не понимать».
- В. — «Как же можно понимать?»
- З. — «Не понимая и не говоря».
- В. — «Можно ли понимать, не говоря и не понимая?»
- З. — «Это означает не понимать».
- В. — «Как же можно понимать?»
- З. — «Не понимая и не непонимая.  
 Не говоря и не неговоря».
- В. — «Но что тогда понимается?»
- З. — «Ничто не понимается и ничего  
 не мешает пониманию».

(Индийская сутра о понимании)

Поставив вопрос смысла и бессмыслицы в столь радикальном ключе, «чинари» в своем творчестве оказывались уже за пределами обычной языковой логики. Можно сопоставить этот опыт с параллельными опытами русского логика Н. Васильева по созданию «воображаемой (неаристотелевой) логики», предметом которой является «иной логический мир, иные логические операции, чем наши» [Васильев 1989]. Перед исследователем-филологом встает вопрос: а можно ли адекватно понять поэзию А. Введенского и метафизику Я. Друскина, и если можно, то какие методы понимания окажутся здесь наиболее приемлемыми и эффективными?

Попытки описать специфику поэтического языка Введенского приводили к таким различным определениям, как «тайнопись» (Я. С. Друскин), «загадочный язык» (Ю. М. Валиева), «уравнение с многими неизвестными» (А. Герасимова), «мертвый язык» (И. Кулик), «пустой язык» (Э. С. Нахимовски), «эксперимент в семантической афазии» (М. Б. Мейлах), «отказ от языка» (К. Чухров) и т. д. Такое многообразие дефиниций говорит о том, что образ языка в поэтике Введенского сложен, неоднозначен, противоречив и парадоксален.

«Понять бессмыслицу нельзя» [Сборище 2000: 323], — писал между тем Друскин, транслируя принцип Введенского «не понимать



непонятное как непонятное». Руководствуясь этим принципом, Друскин в работе «Звезда бессмыслицы» делает попытку истолкования произведений Введенского, не объясняя при этом необъяснимого в его текстах, но предлагая некоторое количество взаимодополнительных подходов, «сводя одно непонятное на другое непонятное» [Там же: 347]. Сам Введенский, размышляя о природе времени и природе языка, полагал, что обыденная человеческая логика и обыденный язык не соответствуют времени в любом его понимании. Отсюда его заключение: «Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял времени, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее» [Введенский 1993: 179]. Рождается причудливый образ времени как мгновения, равного вечности.

Еще более причудливым образом «чинари» проецируют понятие времени на язык, одновременно на понятие языка, и на сам поэтический язык, составляющий материю творчества [Корчинский 2005]. Здесь имеет место уникальная семиотическая ситуация — когда сигнификация, или отношение между именуемым и именем, оказывается пронзенной мгновенным событием — событием предельно имманентного осуществления смысла, когда акт говорения совпадает, отождествляется с актом такого события. Можно было бы уподобить эту семиотическую операцию вспышке молнии или разряду электрического тока, в момент которого проводник оказывается единым телом с источником разряда лишь на краткое мгновение самого события. В поэтической философии чинарей, как отмечает К. В. Дроздов, пользуясь терминологией Делёза, «осуществляется парадоксальная коммуникация, объединяя в «странном» знаке-иероглифе серию вещей и серию имен» [Дроздов 2007: 45]. Исследователь делает из этих положений вывод о том, что тем самым у «чинарей» происходит «переход — или возврат — к языку». Однако тут возникает вопрос к К. В. Дроздову: о каком именно «языке» идет здесь речь? «Язык как система чистых и данных “одновременно” различий» — ведь это фактически классическое определение языка по Соссюру... Верно, что производство речи возможно только из «выразительных возможностей языка», но опять же — этот постулат описывает не более чем классическую языковую ситуацию. Но не стремятся ли «чинари» на самом деле к чему-то более чистому и становящемуся, чем язык как таковой? Не лежат ли искомые «чинарями» «истинные связи» в совершенно иной плоскости мышления, находящейся за пределами языка, на его оборотном, «мнимом» пространстве? Ведь основная цель здесь — «остаться без языка» [Рымарь 2004], растождествиться

с языковым мышлением, исследуя его границы и «невозможные» возможности. И не есть ли «язык», о котором возможно что-либо говорить в связи с «чинарями», некоторым вариантом «идеального языка» — минус-языком, законы которого хотя и соотносятся с регулярными законами языка, но лишь для вскрытия тех парадоксальных, абсурдных зон, где законы и конвенции вовсе теряют свою обыденную значимость? Об этом, впрочем, говорит далее Дроздов — о такой речи, которая «уже не будет препятствовать выражению события, но за счет того, что сама она — как и тот, кто ее производит — становится фрагментарной, допускает абсурд, логические парадоксы, равную возможность появления значащих элементов и элементов, значения лишенных» [Дроздов 2007: 46].

Кажется весьма любопытным привлечение в данном контексте К. В. Дроздовым якобсоновского принципа «метонимической комбинации», который, как справедливо обосновывается, отличает языковой эксперимент «чинарей» от предшествующих экспериментов символистов и футуристов. Согласно классическому постулату Якобсона о поэтическом языке, поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности элементов языка с оси селекции на ось комбинации. Автором диссертации о «чинарях» убедительно показывается, что способы реализации этого закона могут быть принципиально различными. Например, выделяя четыре уровня кодирования высказывания, отмечается, что крайний случай представляет собой ослабление кодирования в принципе: путем приостановки работы селективного механизма оно перестает тем самым отсылать к конвенциональному знанию. Именно такая операция, согласно автору, используется в письме «чинарского» типа, что отличает этот тип от других авангардных систем, в частности от футуризма. Отмечается, что «в контексте представления чинарей о раздробленности времени и следующего отсюда введения иероглифического типа знака, знаковая ситуация у чинарей строится по модели, описанной Р. Якобсоном как один из видов афазии, связанный с нарушением метафорической селективной способности» [Там же: 84]. Другим важным семиотическим выводом Дроздова является тезис о специфической референции в поэзии обэриутов. Справедливо утверждается, что треугольник Огдена-Ричардса меняет здесь конфигурацию: «вещи и слово обнаруживают сущностную идентичность друг другу, а область понятия определяется во вторую очередь, уже после создания знака» [Там же: 86]. Здесь же приводятся некоторые другие положения о статусе знака у «чинарей», важные для теории языка и семиотики.

Отсутствие понимания выступает в поэтике А. Введенского средством познания мира. Бессмыслица является шагом в то, что он называет «широким непониманием» и «диким непониманием» («Серая тетрадь»). При этом непонимание в «чинарской» поэтике и философии языка предстает конструктивным языковым механизмом<sup>67</sup>. Непонимание мыслится как «внутреннее понимание»: «⟨...⟩ меня интересует последнее разделение. Вот что я понимаю под этим: я остался один. Но здесь я должен внести поправку: говоря я, я имею в виду не себя, а всякого; всякий, подумав, скажет: я — один, я — перед Богом, я и Бог. Но я опять должен внести поправку: я имел в виду именно себя, а не всякого, я даже не понимаю, что значит — «всякий», не знаю даже, есть ли другой; рассуждая, я его не вижу. Не другой, а именно я, причем сейчас, остался один. ⟨...⟩ Сказав же это, я вижу: не я, но Бог, меня уже нет. Но как я могу сказать: меня нет? И снова повторяю: меня нет; первая часть предложения отрицает вторую, но обе правильны. Я называю это последним разделением: разделен я сам, я сам наблюдаю свое отсутствие и не понимаю этого. Но только через это непонимание можно прийти к внутреннему пониманию, некоторое непонимание и есть понимание, остальное же лицемерие» [Друскин 2000: 63].

Как известно, еще В. фон Гумбольдт, а вслед за ним А. А. Потебня говорили о том, что «всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах — вместе и расхождение» [Гумбольдт 1984: 84]. Имелось в виду, что смысл в коммуникативном акте передается не готовым, а лишь вызывает в сознании говорящих некий отклик, импульс. В дальнейшем эту идею подхватила немецкая герменевтика. Так, например, Г.-Г. Гадамер утверждает, что понимание начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим. Это препятствие в понимании «не укладывается в схемы наших ожиданий и потому озадачивает» [Гадамер 1991]. Здесь Гадамер ведет речь о понимании в обыденном общении. Но это же справедливо и в отношении научного дискурса. Любому научному открытию предшествует удивление или недоумение. Но в обоих этих случаях (в случае обыденной и научной коммуникации) непонимание — лишь этап на

<sup>67</sup> См. Аристов В. Об искусстве непонимания // Арион: Журнал поэзии. № 2. 1994; Масленникова Е. М. Непонимание текста как филологическая проблема // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Материалы XIII Тверской Межвузовской конференции ученых филологов и школьных учителей. 9—10 апреля 1999. Тверь, 1999.

пути к пониманию, так как все-таки целью и обыденной, и научной коммуникации является достижение понимания. Абсурдная поэзия Введенского, так же как в англоязычном абсурде проза Л. Кэрролла и С. Беккета с их «нулевой коммуникативностью» (см. ниже), делает этот этап непонимания, озадаченности самоценным, приглашая читателя к сотворчеству в процессе поиска смысла (см. о бессмысленных текстах в аспекте понимания и лингвистического эксперимента в [Успенский 2007], а также о стратегии непонимания бессмыслицы в текстах С. Кржижановского в [Грякалов 2004: 235—246]).

Ю. И. Левин в своей интересной статье «О типологии непонимания текста» определил непонимание как неадекватное отображение в сознании воспринимающего тех или иных элементов структуры текста. Он также выделил 4 разновидности такой неадекватности: собственно непонимание, неправильное понимание, недопонимание и недоумение [Левин 1998]. Как представляется, непонимание в рассматриваемом нами случае не подходит ни под один из этих типов, образуя, таким образом, пятую разновидность. И мы попытаемся объяснить, почему.

Непонимание является существенным элементом поэтики Введенского, как на уровне выраженного мотива, так и на уровне глубинного метода творчества, в качестве своеобразной мировоззренческой позиции. Творческое кредо Введенского выражено в его строках из «Приглашения меня подумать»: «Нам непонятное приятно, / Необъяснимое нам друг». Другую, более конкретную, формулу непонимания мы находим в стихотворении «Значенье моря»: «чтобы было всё понятно / надо жить начать обратно». Если расшифровывать эту формулу, то можно сказать, что истинное понимание, согласно мироощущению Введенского, достигается возвратом к непониманию, к отказу от всех категорий рассудка.

Мотивируя такой методологический и поэтический ход, Введенский иллюстрирует свои соображения на примере категории «времени». Разуверившись в возможности понимания феномена времени, он пробует писать не о времени, но «по поводу непонимания времени», ибо, как он говорит в «Серой тетради», «всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее». Причину ложного понимания времени обыденным сознанием Введенский видит в порочных, по его мнению, механизмах языка: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном

его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени». Такая установка последовательно реализуется автором и в поэтической практике. Самыми различными языковыми средствами он пытается передать это несоответствие, например, аномальным сочетанием глагольных и наречных форм: «мы видим лес шагающий обратно / стоит вчера сегодняшнего дня вокруг»; «А чёрная квартира над ними издали мгновенно улыбалась» и т. д. Понятно в связи с этим и скептическое отношение Введенского к глаголам, ведь они претендуют на отражение истинного времени в структуре языка. Поэтому, как отмечает сам Введенский, все действия в его стихах нелогичны и бесполезны, их даже нельзя назвать действиями. Так, предложение «Он надел шапку и вышел на улицу» кажется ему неадекватным, зато более оправданным и «реальным» представляется ему такое: «он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел».

Мотив непонимания встречается в стихотворениях Введенского, как правило, в тех контекстах, где речь идет о времени, смерти и Боге. Например, в следующих строках о времени: «Да знаешь ли ты что значит время? — Я с временем не знаком / увижу я его на ком? Как твое время потрогаю?»; о Боге: «Что мы знаем о Боге / дети, люди, друзья»; «Ни в чем я не увидел смысла. Бог Ты может быть отсутствуешь?»; и о смерти: «Но где ж понять исчезновение, / И все ль мы смертны? / Что сообщишь ты мне мгновение, / Тебя ль пойму я?». В стихотворении «Потец» персонаж пытается выяснить у своего отца смысл загадочного заглавного слова *потец*, связанного со смертью: «Не могу понять отец, / Где он? кто же он, Потец?». А в полудетективной мистерии «Очевидец и крыса» герои, которых спрашивают, не произошло ли среди них убийство кого-либо, отчего-то вдруг не могут понять смысла слова *убийства*: «Убийство. Не говори так много об убийстве.

Мы ещё не поняли убийства.  
Мы ещё не поняли этого слова.  
Мы ещё не поняли этого дела».

Концепт «смерти» имеет наиболее загадочный статус в поэтическом мире Введенского, наряду с концептами «времени» и «Бога». Не случайно в пьесе «Кругом возможно Бог» устами персонажа Фомина говорится «Подумай, улыбнись свечой, / едва ли только что поймёшь. / Смерть это смерти ёж». Непонимание смерти здесь обыгрывается в причудливой, загадочной грамматической конструкции

«смерть это смерти ёж», которую, в самом деле, «едва ли можно понять», зато можно разными способами не понять.

В «Серой тетради» с понятием «смерти» Введенский связывает «выход в широкое непонимание» (там же эпитет *широкое* дополняется эпитетом *дикое* — «дикое непонимание»). Важно отметить, что для Введенского «непонимание» — это не отрицательное понятие. Посредством непонимания (слов, фраз, текстов) читатель в конечном счете движется к глубинному смыслу, скрывающемуся за внешне разрозненной и алогичной поверхностной семантикой. Условием достижения этой глубинной семантики текста (или хотя бы приближения к ней) является, согласно Введенскому, отказ не просто от житейской логики, но от всей аристотелевской системы координат. Своей творческой задачей он считает «поэтическую критику разума», поиск истинных («реальных») — в его собственной, авторской терминологии) связей в мире, которые были бы свободны от строгой языковой категоризации.

То, что в художественном мире А. Введенского особую роль играет не столько понимание, сколько непонимание, отмечалось еще первыми исследователями его поэтики. Например, О. Г. Ревзина и вслед за ней Яков Друскин писали, что непонимание у Введенского, так же как и бессмыслица, не негативное понятие, а позитивное [Ревзин, Ревзина 1971]. Мы должны отказаться от той логики, которая нам задана формами обыденного мышления и обыденного языка. Лишь тогда — вне заданного для каждого объекта способа действия и состояния и вне заданной грамматической иерархии мы сможем проникнуть в реальный мир вещей и их состояний. Таким образом, непонимание здесь не менее продуктивный и действенный механизм, чем понимание.

Можно также сказать, что непонимание — это воздержание от однозначного понимания (в качестве аналогии Друскин справедливо приводит ероше Гуссерля и *docta ignorantia* Николая Кузанского). Этот тезис можно проиллюстрировать на примере текста Введенского «Пять или шесть». Заметим, что уже само заглавие — «Пять или шесть» без вопросительного знака — моделирует ситуацию двойственности, неразрешимости, дизъюнктивности.

Начинается текст с того, что персонаж по фамилии Фиогуров проговаривает ряд мысленных операций весьма странного логического строя: «если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова / если я и человек / то я тоже человек» и т. д. Сразу становится хотя бы более-менее ясно, что у персонажа не все в порядке

с идентичностью, равно как и с логическим аппаратом; у читателя же возникают веские основания для непонимания, потому что логически здесь чистое противоречие. Далее по тексту другой персонаж, по фамилии Горский, как бы становится уже на позицию озадаченного читателя: «странно странно / что же это за мораль / мне хотелось бы спросить». Далее следует обмен репликами между героями, развивающими заданную тему. И вдруг Фиогуров решает рассказать какую-то якобы правдивую историю, видимо в подтверждение своих начальных умозаключений. Слова Фиогурова: «это дело было так / я вам правду расскажу / я хожу и не хожу / я не это и не то / я пальто». Ясно, что истории из этого не получается, зато ситуация все более запутывается. Однако только для читателя. Для других персонажей пьесы рассуждения Фиогурова кажутся весьма разумными («очень умные слова», говорит некий Парень Влас, и добавляет: «разумно слезла голова», т. е. надо понимать, какая-то логика все-таки здесь имеется, хотя и какая-то «безголовая»). И действительно, дальше по ходу пьесы доводы Фиогурова начинают постепенно проясняться для участников пьесы, непонимание же читателя вполне закономерно разрастается. Можно сказать, что в драматических произведениях Введенского происходит материализация известной народной поговорки: «Каждый понимает в меру своей испорченности»...

Любопытен фрагмент, в котором появляется некий «польский господин», который на вопрос Фиогурова «вы что ж один» отвечает «нет я одно»:

тут открывается калитка  
и входит польский господин  
противный скользкий как улитка  
я говорю вы что ж один  
он говорит нет я одно  
желаю вам сейчас открыть  
езде везде я вижу дно.

Далее следует протестующая и вместе с тем поясняющая реплика Фиогурова:

Фиогуров  
нет нет нет  
ничего подобного  
не любит просто дробного  
человек целый

изъясняется понятно. Видит где конец. Очень разумно очень очень. Я голову дам на отвлеченье.

Примечательна здесь эта грамматическая оппозиция числительных один / одно в репликах польского господина. Видимо, «польского господина» смущает то, что один — это дискретный объект, а он, согласно Фиогурову, во всем ищет целого (ведь он «человек целый» и «не любит просто дробного»). Поэтому и «изъясняется» он «понятно», «очень разумно» и внятно, не в пример Фиогурову, стоящему на противоположной позиции. Фиогуров тоже не лишен рассудительных способностей, однако он руководствуется другой логикой, в которой нет оппозиции части и целого, многого и малого и т. д. Стоит заметить, что, согласно герменевтике языка соотношение части и целого является основным критерием правильности понимания. Собственно сам механизм сочленения части и целого основан на аристотелевской логике. Введенский и его персонаж Фиогуров разрушают этот механизм, и, соответственно, рушится базовое соотношение части и целого. В поэтическом мире Введенского, как и в сознании Фиогурова, невозможно сказать, что является частью чего (поэтому с его позиции совсем не очевидны и вполне бессмысленны выражения, построенные на обычной логике, типа «голова — это часть человеческого тела, а секунда — это часть минуты» и т. д., а напротив, более естественны фразы типа «разумно слезла голова», «две птички как одна сова», «мы созерцаем часть реки» и т. д.) Поэтому, очевидно, и вполне оправданы на первый взгляд алогичные эскапады персонажа Фиогурова, приведенные нами выше. В так называемой декларации ОБЭРИУ, программном документе поэтов-обэриутов, очень удачно по этому поводу сформулировано: «Введенский разбрасывает предмет на части, но предмет не теряет при этом своей конкретности». При чтении текстов Введенского очень важно иметь в виду статус самой предметности — она принципиально размыта, раздроблена. Предмет здесь не характеризуется ни целостностью, ни единичностью, ни тождественностью. Легче сказать, в каком состоянии находится предмет, какие превращения он претерпевает, чем указать на него и атрибутировать его.

В пределах разобранного отрывка текста «Пять или шесть» (мы опустили дальнейший анализ пьесы) хорошо виден творческий метод Введенского, включающий непонимание на правах движущей процедуры при создании и чтении текста. Этот метод и является «семантическим экспериментом», или «семантической бессмыслицей». Сам

Введенский называет это «звездой бессмыслицы» («горит бессмыслица звезда она одна без дна»). «Без дна» она потому, что предполагает бесконечно противоречивое, так сказать «бездонное» понимание. Тогда как в обыденной коммуникации противоречие недопустимо, смысл должен иметь «дно» (вот почему разумный «польский господин» из приведенного примера «повсюду видит дно»). Надо сказать, что данный прием непонимания, неразрешимости, двойственности смысла используется Введенским повсеместно. Например, очень частотны у него альтернативные конструкции с союзами *или* и *либо*, приведу несколько: «либо Туркестан либо Выборгская сторона»; «Любая или нет»; «Букашкой порхает или семечком лежит или Попов ему и говорит»; «пастила или пастилка» и множество подобных. Такая альтернативная конструкция может сочетаться с конструкциями условными, образуя при этом более сложную алогическую структуру. Пример из той же вещи «Пять или шесть»:

соглашаться или нет  
если да то или нет  
удивляться или нет  
или да то если нет  
я не знаю если я  
или знаю если я

(«Пять или шесть»).

Заметим, что в большинстве своем это не вопросительные конструкции, побуждающие к однозначному выбору смысла, а утвердительные, и в такой форме они являются маркерами непреодолимой двойственности смысла, что, повторим, указывает на позитивный смысл непонимания в рассматриваемых абсурдных текстах. В сжатом виде суть логики алогичности Введенского заключена в короткой фразе, высказываемой как бы невзначай тем же самым Фиогуровым: «ВОТ ОНО ТО ЧТО НЕ ТО». Ее трудно переформулировать в обычных логических терминах (я не знаю, может быть, какой-нибудь изощренный логик преуспел бы в этом), однако она чрезвычайно точно описывает метод Введенского, метод «звезды бессмыслицы».

Непонимание в текстах Введенского представляет собой семиотическое молчание (см. ниже). Его поэзия свидетельствует, что несказанное не просто гораздо важнее и шире сказанного (на чем стояла, например, поэзия символизма), это несказанное гораздо более реально, чем сказанное (умолчание реальнее чем высказывание); если плыть по поверхности языка, следовать его логическим схемам, так

называемое понимание не приводит к реальности, потому что знаки языка — это всегда знаки знаков и они никогда в пределе не доходят до реальности. Задача Введенского — опустошить знак, но не просто лишить его смысла (как поступают, например, дадаисты), но оставить на месте смысла его мнимый элемент (антисмысл). Если понимание в обыденной коммуникации связано с отождествлением знака с обозначаемым (референтом или денотатом), или иначе — текста с контекстом, то непонимание в нулевой коммуникации Введенского связано с растождествлением знака и его референта, текста и контекста. Вот почему для адекватного восприятия такого рода текстов более релевантно непонимание, повторю — как позитивное понятие. Непонимая, мы открываем себе более непосредственный доступ к реальному — так рассуждает Введенский. Уместно в этом отношении привести высказывание Гадамера о том, что «отказ языка служить нам свидетельствует о его способности искать выражение для чего бы то ни было, а сама утрата дара речи есть уже некоторый вид речи; эта утрата не только не кладет конец говорению, но, напротив, позволяет ему осуществиться» [Гадамер 1991]. Такие ситуации (утраты речи) возникают и в повседневном общении (например, в случае «молчаливого согласия», «немолчащего удивления» или «немой очарованности», ряд может быть продолжен). Просто мы, как правило, не придаем этим ситуациям, ситуациям «косвенного говорения», большого значения; так же и в лингвистике — изучаются чаще механизмы прямого говорения и соответственно — прямого понимания. Семиотика умолчаний, речевых пауз, задумчивости остается, как правило, за скобками исследования. Возможно, обращение к текстам Введенского, к технике позитивного непонимания могло бы помочь в такого рода исследованиях.

Радикальный авангард ставит в своей теории и практике те же вопросы, которые волнуют ныне исследователей языка и сознания, но ставит их, образно говоря, «с ног на голову», т. е. исследует языковые явления с их обратной стороны, с позиции творческого сознания *par excellence*. Так, литература абсурда в своих наиболее радикальных образцах ставит опыты над смысловым планом языка путем нахождения «изнанки смысла» в поэтическом материале. В обыденной коммуникации понимание — это деятельность, в результате которой устанавливается смысл некоторого объекта (слова, высказывания, текста). В принципе, этот постулат справедлив и для большинства случаев художественной коммуникации; отличается при этом только структура смысла как такового: в художественной речи, в отличие

от речи бытовой, смысл более многомерен и многослоен. Поэтому понимание художественного текста требует от понимающего дополнительных, более комплексных методик. Но и внутри обширной и разнородной области художественной коммуникации существуют еще более специфические явления семиозиса. В текстах радикального авангарда, в частности в абсурдизме, коммуникативный процесс не просто осложняется и углубляется, но определенным образом замыкается сам на себе. Целью коммуникативного контакта здесь является не установление смысла, а поиск смысла сам по себе, как непрекращающийся процесс. По аналогии с терминами Р. Барта «нулевая степень письма» и Р. Якобсона «нулевой знак» можно назвать эту процедуру «нулевой коммуникацией». Заметим сразу, что данный термин призван описать несколько другие явления, нежели те, которые Лотман отнес к разряду «автокоммуникации»; более близким, учитывая рассматриваемый нами материал, является термин Я. Друскина «минус-коммуникация», который был применен как раз к коммуникативности в текстах Введенского.

Суть «нулевой коммуникации», имеющей место в абсурдистских текстах А. Введенского и С. Беккета, состоит в том, что смысл передается в них вне традиционной коммуникативной схемы (отправитель сообщения — само сообщение на языке — получатель сообщения). Можно сказать, что отправителем и получателем сообщения в абсурдистских текстах является сам язык, а точнее разные его уровни. Автор такого текста и его читатель лишь призваны соучаствовать в этом процессе внутриязыковой коммуникации.

Так, например, в «Разговоре о сумасшедшем доме» Введенского происходит следующий обмен репликами между персонажами:

Первый. Я знаю сумасшедший дом. Я видел сумасшедший дом.  
 Второй. Что ты говоришь? я ничего не знаю. Как он выглядит.  
 Третий. Выглядит ли он? Кто видел сумасшедший дом.

Здесь проблема передачи сообщения и его понимания замещается проблемой верификации самого языка, отсюда возникновение таких абсурдных вопросов, как «выглядит ли он?», и — наоборот — преобразование вопросов «как он выглядит» и «кто видел сумасшедший дом» в утвердительные конструкции. Так что вопросы здесь задаются как бы самому языку. Читателю, таким образом, предлагается разобраться в самом устройстве языка, в механизме понимания как такового.

Ту же процедуру мы наблюдаем у С. Беккета в его рассказе «Общение». От лица персонажа, который лежит в одиночестве в темной комнате и обращается к воображаемому собеседнику, в тексте следует серия вопросов:

И почему — или? Почему — в другой темноте или в той же? Чей это голос спрашивает? Кто спрашивает: Чей это голос спрашивает? И отвечает: Чей-то, неважно, голос того, кто все это воображает. В той же темноте, где его создание, или в другой. Ради общения. Кто спрашивает в конце концов: Кто спрашивает? И в конце концов дает приведенный выше ответ? И т. д.<sup>68</sup>

Мы видим, что проблема понимания преобразуется в абсурдистском тексте в проблему самопонимания. «Поэтому, видимо, нужна разработка каких-то особых индивидуальных стратегий чтения для текстов, “не дающих” себя прочитать. Таких стратегий чтения, в основе которых лежит исследование поэтики в аспекте самопорождения смысла, которые формируются в контексте художественного произведения и эксплицируются читателем в практике анализа и понимания текста; которые представляют собой последовательность шагов в осуществлении смыслопорождающей игры текста, реконструируемую при его анализе и используемую для его дальнейшего анализа и понимания» [Бологова 2004: 134] (ср. также [Перцова 1980]). Непонимание обуславливает остановку эстетической коммуникации и начало собственно читательской рефлексии о смыслопорождении, возникновение герменевтического интереса. Целью автора в данном случае является не передача смысла читателю, а привлечение внимания читателя к самим процессам смыслообразования. И можно сказать, что отчасти автор художественного текста выполняет здесь функции лингвиста.

Резюмируя сказанное, хотелось бы отметить, что изучение текстов Введенского, приводит, на наш взгляд, к особому подходу в интерпретации абсурдного текста. Принято считать, что существует два возможных способа: либо отказ от какой-либо интерпретации, либо подстановка определенного смысла. Третий путь состоит, по нашему мнению, в поиске глубинного смысла «за ширмой» поверхностной бессмыслицы. «Глубинный», однако, не означает здесь «сакральный»

<sup>68</sup> Беккет С. Общение // Беккет С. Изгнанник: Пьесы и рассказы / Пер. с англ. и франц. М., 1989.

или «эзотерический»; ведь толкуя сакральные смыслы мы в идеале имеем в виду некую скрытую, но все-таки конечную модель, до которой надо добраться путем толкования. В случае же «семантической бессмыслицы» Введенского и Беккета такой конечной модели не существует; существует лишь процесс погружения в текст и те трансформации в языке и мышлении, которые при этом имеют место. Смысл «нулевой коммуникации» заключается не в достижении понимания, а — посредством непонимания — в познании самих семантических трансформаций в коммуникативном процессе. Сообщение здесь не передается готовым, а лишь формируется в процессе контакта. Это исключительно творческая коммуникация, требующая от коммуникантов одинаково творческого взаимодействия. Именно поэтому, вероятно, даже в обыденной жизни нам случается иногда выговаривать хотя и не вполне внятные, не очень понятные постороннему фразы (например, между закадычными друзьями) и тем не менее действовать вполне творчески (интересно, кстати, было бы в этой связи исследовать такие процессы на примере коллективного творчества — в искусстве, науке, других видах деятельности). Еще одно вполне бытовое состояние, близкое к абсурду, — состояние смятения в некоторых жизненных ситуациях, когда человек не имеет стойкого стереотипа. В таких случаях ситуация абсурда отражает пробегамость человеком множества различных ситуаций. И это тоже определенная разновидность самопонимания через непонимание. Одним словом, по-видимому, процессы непонимания активизируются всякий раз в пограничных состояниях сознания, а тексты Введенского демонстрируют нам как бы пограничное состояние языка в такого рода обстоятельствах<sup>69</sup>.

### § 3. Мнимости в семантике: семиотические особенности «чинарного языка» А. Введенского и Я. Друскина

В заключении к своей работе «Звезда бессмыслицы» Я. Друскин делает любопытное наблюдение: «Бессмыслицу, алогичность, непонимание связывают иногда с иррациональностью, а последняя часто ассоциируется с некоторой неясностью или смутностью.

<sup>69</sup> Примечательно, что последний всемирный конгресс по семиотике (июнь 2007 г., Хельсинки-Иматра) был всецело посвящен проблеме «Понимание и непонимание». См. нашу работу по результатам выступления на данном форуме: [Feshchenko 2009].

Бессмыслица Введенского не иррациональна, а арациональна» [Сборище 2000: 416]. Противопоставляя «арациональность» «иррациональности», Друскин подыскивает термин, который мог бы отвести рассуждение о «звезде бессмыслицы» от мистического плана, с которым традиционно связывается понятие «иррационального», в сторону более позитивного. Тем самым Друскин утверждает, что «непонимание» для Введенского — это положительное понятие, смысл которого может и должен быть раскрыт без обращения к каким-либо эзотерическим практикам. Однако далее этого утверждения Друскин не идет, впрочем, останавливаясь в своих рассуждениях на весьма, как нам кажется, заманчивом и перспективном месте. В чем его заманчивость?

Дело в том, что — было ли это известно Друскину или нет — понятие «иррационального» примерно в те же годы (первая треть XX в.) активно входит в научный обиход со стороны математики. Речь идет о так называемой теории иррациональных и мнимых чисел, развивавшейся на базе неевклидовой геометрии Лобачевского-Римана.

Необходимо отметить, что русский авангард еще до «чинарей» имел опыт освоения теории мнимостей. Как мы говорили в предыдущей главе, Велимир Хлебников использовал некоторые ее элементы в своей «воображаемой филологии». «Элемент мнимости в языке» (см. [Никитаев 1992; Мурзин 2008]), связанный с лейбницеvским квадратным корнем из минус-единицы, играет важную роль в его концепции слова, в его установке на придание слову двумерности, выход его из пространства одного измерения в плоскость. Заметим, что к открытию физической сущности мнимостей для словесного творчества с разных сторон подошли более-менее одновременно такие художники слова, как А. Белый, Е. Замятин и М. Булгаков (см. [Силард 1987; Кузьменко 2003]). Не исключено, что — прямо или косвенно — эта идея Хлебникова оказала влияние на поэтику обэриутов и «чинарей». Ср. «двупротяженность слова» Хлебникова с тезисом Друскина о том, что поэзия Введенского «двумерна» (в каждой фразе есть «двойной смысл»).

Опыт интерпретации теории мнимостей применительно к пространственным образам был предпринят П. А. Флоренским. В книге «Мнимости в геометрии», вышедшей в свет в 1922 г. (есть свидетельства знакомства с этой книгой Д. Хармса и Я. Друскина), Флоренский описал геометрический и физический смысл мнимых чисел, долгое время остававшихся для истории математики «темным местом», абстракцией, не поддающейся рациональному постижению. Флоренский поставил в данной книге задачу «расширить область

двухмерных образов геометрии так, чтобы в систему пространственных представлений вошли и мнимые образы. (...) Необходимо найти в пространстве место для мнимых образов; и притом ничего не отнимая от уже занявших свое место образов действительных» [Флоренский 1991: 25]. Уже из этих рассуждений видно сходство задачи Флоренского с установкой «чинарей», задавшихся целью выйти в пространство «Широкого непонимания», не отказываясь при этом от законов реальности, а их преодолевая.

Еще в своем раннем труде «Столп и утверждение истины» Флоренский обсуждает философский смысл понятия «иррационального». Противопоставляя иррациональные числа в математике целым, или рациональным, числам, он отмечает тот факт, что решение некоторых геометрических задач часто приводит к такому отношению величин — например отрезков — которое не выразимо числом. «Так, диагональ квадрата ни во сколько раз не длиннее и не короче стороны того же квадрата. Диагональ и сторона несравнимы между собою в направлении “во сколько”, — как говорят, — “несоизмеримы”» [Флоренский 2003: 396]. Длина диагонали и есть пример иррациональной, или трансцендентной, величины. Такая величина уже нечислима арифметически. «Таким образом, иррациональность, в области конечной, на рассудок опирающейся арифметики, является бессмыслицею с точки зрения “чисел”, т. е. чисел в собственном, конечном смысле, получаемых как сочетание конечного числа символов остальных (1, 2, 3, 4, 5, ... n, ...). Никакою комбинацией этих символов, конечных, имманентных рассудку, нельзя дать образа для иррациональности и даже чего-либо “подобного” ей» [Там же: 399]. Необходимо, утверждает Флоренский, подняться над той областью мышления, которая оперирует с «конечными» символами, и тем самым создать новую мысленную сущность — иррациональность.

Опираясь на концепции математиков Г. Кантора и Н. Бугаева, П. Флоренский переносит новейшие математические открытия, в частности теорию иррациональных чисел, в область гуманитарных наук: в симвонологию, в философию антиномий рационального-иррационального, видимого-мыслимого (мнимого), и, наконец, использует их для концептуализации понятий иррационального (символом чего является бесконечно-дробимая величина, к примеру квадратный корень из двух) и мнимого (символом чего выступает так называемая мнимая единица, квадратный корень из минус-единицы) применительно к пространству и возможностям его геометрического описания [Силард 1987: 231].

Суть «мнимой геометрии» в интерпретации Флоренского сводится вкратце к следующему. Представим себе треугольник ABC на плоскости, площадь которого нам надо измерить. У нас имеются две возможности — два способа исчисления. Первый способ: при обходе вершин треугольника против часовой стрелки — этот способ считается обычным и дает нам абсолютную (действительную) величину площади треугольника. Второй способ: при обходе вершин треугольника против часовой стрелки, т. е. обратном направлении — в этом случае мы получаем отрицательную, или мнимую, величину площади данного треугольника. При этом направление обхода зависит от наблюдателя: в трехмерной системе координат, если наблюдатель находится НАД плоскостью, в которой расположен треугольник, мы получаем действительную величину, если он находится ПОД плоскостью (плоскость считается прозрачной) — та же самая величина оказывается отрицательной, мнимой. По Флоренскому, «новая интерпретация мнимостей заключается в открытии оборотной стороны плоскости и приурочении этой стороне — области мнимых чисел» [Флоренский 1991: 25]. Речь идет о существовании в геометрии другой, оборотной системы координат, о разделении пространства как бы на два слоя — внешний и «изнаночный». Поверхностный слой репрезентирует действительное пространство, глубинный же — пространство мнимое. Нам представляется, что строение пространства в «мнимой геометрии» Флоренского, отвечает устройству смысла в поэтическом языке А. Введенского (ср. с определением «Теории слов» другого «чинаря» — Л. Липавского — как «мнимой лингвистики» [Цивьян 2001: 238]). И там и тут — попытка представить оборотную сторону явления. В случае Введенского — бессмыслица предстает как оборотная сторона смысла, как «изнанка смысла». Поэтому адекватное понимание смысла в его поэзии может быть осуществлено исходя из иной системы координат, нежели нормативно-семантической. А именно — в этом состоит наша гипотеза — смысл конкретного словосочетания у Введенского представляет собой не *сложение*, и даже не простое *умножение* значений, а их *разложение*. Поясним, что здесь имеется в виду.

Отдельная фраза у Введенского строится как комплексная формула, содержащая мнимый элемент. Так, во фразе *Смерть это смерти еж* мы имеем три грамматических элемента: субъект, предикат и приименное дополнение, причем второе слово *смерть* выступает как «мнимый элемент», отражающийся в себе самом. В терминологии Я. Друскина, это слово — погрешность. Ср. с его замечанием:



«О стихах Введенского: в каждой фразе главное направление мысли и погрешность. Погрешность здесь материализована: словом, нарушающим смысл главного направления» [Друскин 1999: 205]. Нормальная (действительная) интерпретация фразы *Смерть это смерти еж* затруднена, какая бы трансформация при этом не производилась. Идя по обычному логическому пути (например, пытаясь произвести различные арифметические операции типа «Смерть=смерть+еж», «Смерть=смерть x еж», «Смерть=смерть — еж», «Смерть=еж-смерть» «Смерть это смерть ежа»), мы бы не продвинулись в понимании смысла ни на шаг. Но если спроецировать эту фразу тем или иным образом на оборотную систему координат, глубинный смысл станет чуть более ясным. Перевернув фразу, скажем, на такую — «Еж это не еж смерти» — мы получим еще более абсурдную с точки зрения «действительного» смысла словесную формулу, но одновременно в зазоре между реальной и оборотной фразой мы усмотрим некоторый предел, к которому будет стремиться смысл. И тогда действительные значения слов *смерть*, *это*, *не* и *еж* будут нерелевантными, а релевантными останутся лишь превращения слов одно в другое.

Я. Друскин, вполне в духе теории мнимостей, отмечал: «Существуют некоторые отношения, связи, зависимости. Они выражаются формулой — математической, философской или художественной. В этой формуле всегда будет некоторая иррациональность (вернее, арациональность)» [Там же: 211]. «Художественная формула» здесь — отнюдь не метафора и тем более не оксюморон, а вполне осознанный элемент «чинарской» поэтики. У Введенского каждое словосочетание — художественная формула. Она будет выглядеть бессмыслицей, если подходить к ней как к чему-то рациональному, действительному (в математическом понимании этих терминов), но как мнимая, иррациональная сущность словосочетание как формула, «уравнение с двумя неизвестными» [Герасимова 1990], будет нести глубинный, внерассудочный смысл. Ср. сходный контекст у М. Цветаевой: «Недр достовернейшую гущу // Я мнимостями пересилю».

С проблемой рационального—иррационального сопряжена также проблема истинности—ложности. Имея дело с противоречивыми, не фиксируемыми рассудком явлениями, мы приходим к особой логике: «Смотря на одно и то же с разных сторон, т. е. действуя разными сторонами духовной деятельности, мы можем прийти к антиномиям, к положениям несовместным в нашем рассудке. (...) Антиномичность вовсе не говорит: “Или то, или другое не истинно”»;

не говорит также: “Ни то, ни другое не истинно”. Она говорит лишь: “И то, и другое истинно, но каждое — по своему; примирение же и единство — выше рассудка”» [Флоренский 2003: 147]. Подобно тому, как в «Божественной комедии» Данте — в интерпретации П. Флоренского — тела главных героев проваливаются сквозь поверхность, выворачиваясь через самих себя и тем самым приобретая мнимые характеристики, так и слова в поэзии Введенского означают не уничтожение смысла, но лишь переход его в другую систему координат. Если в мнимой геометрии переход от поверхности действительной (внешней) к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя, то смысл в поэзии Введенского реализуется через разлом языка (т. е. разрывание всех привычных семантических связей) и выворачивание всех языковых элементов через самое себя (так, слово теряет свою привычную функцию отсылать к чему-то действительно существующему и как бы «вопрошает» самое себя: а что бы оно *могло* значить, предоставляя читателю самому в этом разобраться).

С л о в о в поэзии А. Введенского выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у В. Хлебникова, О. Мандельштама и др.), а как бы «вырезает» эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху, чистую потенцию. Принцип ассоциативности здесь не действует: слова соединяются друг с другом не посредством ассоциации, а посредством диссоциации, т. е. разложения, разобщения значений (см. интересное развитие этой идеи в новой работе [Шукуров 2007: 230—231]). Термин *диссоциация* представляется нам более адекватным в применении к Введенскому, чем предлагаемый С. Г. Павловым термин *десемантизация* [Павлов 2003]; десемантизация знака предполагает полное опустошение его семантики, в поэзии Введенского же происходит именно смещение (семантическое и семиотическое) значений. Если для Мандельштама лингвопоэтическим принципом было «знакомство слов друг с другом», то для Введенского более значим принцип «незнакомства слов друг с другом». У первого, так же как и у Хлебникова, паронимическая аттракция *сближает* далекие в лексическом отношении слова; у второго же — та же паронимическая аттракция на формальном уровне акцентирует лексическую *разобщенность* слов:

И если жизнь протянется,  
 То скоро не останется  
 Ни сокола ни волоска.  
 Знать смерть близка.  
 Знать глядь тоска

(«Потец»).

Паронимически близкие слова *сокол* и *волосок* никоим образом (по крайней мере, в ближайшей перспективе) не могут быть соотнесены семантически. При желании можно было бы усмотреть в этом сочетании «семантическую предикацию», т. е. некоторый намек на соотнесение ряда русских фразеологизмов — таких как, к примеру, «ни на волос», «висеть на волоске», «на волоске от смерти» и «гол как сокол» — с соответствующей вероятной интерпретацией. Действительно, поэтика Введенского очень «сознательна» к фразеологическому пласту языка (и, возможно, не только русского). Но такая интерпретация была бы правдоподобной с точки зрения нормальной лингвистической логики, которую как раз и разрушает Введенский, ища при этом «новых связей». Семантический метод здесь другой, важно нащупать этот метод, может быть, и жертвуя нормативно-логической связностью в его метаописании. Важным в этих строчках оказывается не то, что значит слово *сокол* и что значит слово *волосок* (*птица* и *телесный элемент* соответственно). На лексико-семантическом уровне обыденного языка совмещение двух этих объектов вряд ли вероятно. Каждое из них остается в своем лексическом ряду, согласуясь с отсутствующими здесь другими единицами этого ряда (соответственно ряд «птиц», очень насыщенный у Введенского, и ряд «телесных субстанций»). Каким именно образом эти два слова согласуются семантически, остается загадкой. Входя в сочетание *ни сокола ни волоска* каждое из слов отсылает не к собственным словарным значениям, а к возможным иным лексическим наполнениям данной грамматической конструкции (например, «ни кола ни двора», «ни рыба ни мясо» и проч.). В конечном счете семантический синтез остается за читателем (ср. с функцией загадки), и, возможно, его осуществление должно происходить за пределами языковой выраженности, за границами языкового мышления. В этом функция реального искусства по Введенскому — возврат к безъязыкому состоянию. Слово — пустой и чистый знак не потому, что оно ничего не обозначает (случай зауми по Крученых), а потому, что оно открывает глубинное семантическое измерение (пропасть без дна?).

Это слово-загадка, слово-потенция, однако его загадочность и потенциальность отличается от таковой у Хлебникова.

В этой связи интересны размышления Я. Друскина об имени, не обладающем признаком, который оно обозначает. «Слово, не обозначающее то, что оно обозначает, — вот, может, главное, формально, эйдетически главное, что объединяет мои и Шурины (т. е. Введенского. — В. Ф.) вещи. (...) Это обозначение того, что обозначает, через обозначение того, что не обозначает, — предмет лингвистики, логики, гносеологии, теологии и поэзии» [Друскин 1999: 124]. «Предметом поэзии» Введенского становится как раз такая парадоксальная знаковая ситуация — своего рода «семиотическое молчание», когда значимым становится не значение, а промежуток, границы между значениями. Вопрос о семантическом «расстоянии» между двумя удаленными значениями двух соседних слов (соседних на поэтической строке) важнее вопроса об общности этих значений [Чухров 2004]:

От слова разумеется до слова цветок  
 большое ли расстояние пробежит поток?

(«Приглашение меня подумать»).

Я. Друскин писал: «Меня интересует пустое расстояние и отсутствие между двумя значениями» [Друскин 1999: 50]. В недавно опубликованных письмах к композитору В. В. Сильвестрову Друскин выражается уже в таких терминах, как *нулевое высказывание*, *нулевой язык*, *нулевое что* (то есть бытие), *актуальность отрицания*. Он поясняет, что все «это не отрицательные понятия, не отсутствие языка или что, а безмолвие языка, безмолвие бытия, не исключаящие ни высказывания, ни бытия». И здесь же любопытные рассуждения об атональности: «А атональность как распад и тональности и додекафонии только отрицательное или положительное понятие? Если только отрицательное, то я не понимаю этого определения атональности. Если это минус-прием, то он всегда существует как отрицание, а значит, в каком-то смысле и признание определенного плюс-приема. На фоне плюс-приемов отсутствие одного из приемов будет минус-приемом. Полный распад приемов — молчание. Может быть безмолвный язык, безмолвное что; а безмолвная музыка? Не знаю. Не отрицаю, а только не знаю» [Друскин 2004: 735]. Не есть ли творчество Введенского стремление к такому безмолвному, «немому» языку (ср. с его собственным образом «постепенного языка» из «Большого

который стал волной»), а творчество Веберна — к безмолвной, молчаливой музыке?<sup>70</sup>

По свидетельству Я. Друскина, «чинари» называли творческий метод друг друга «тайнописью», понимая под этим «тайную жизнь отвлеченных, почти ничего не обозначающих слов-знаков» [Друскин 1999: 124]. Так, сам Друскин находил истоки чинарской «тайнописи» в музыке Баха и Шенберга, научной символике Лейбница и в стихотворениях Хлебникова. Высшее проявление «тайнописи» Друскин видел в творениях А. Введенского. В поэзии последнего, особенно в поздних вещах, рациональный смысл оказывался настолько затемненным, что обнаружение «тайного смысла» было неким «чудом» языка. «Здесь (т. е. в «тайнописи». — В. Ф.) сразу возникает подозрение: загадка, тайна — ее надо раскрыть, разгадать. Разгадывая, приходишь к чистым, ничего не обозначающим знакам. Смысл их соединений интуитивно понятен, но выражается ничего не обозначающими знаками. Так получаются порядки ничего не обозначающих знаков и система этих знаков и порядков» [Друскин 1999: 125]. То же самое выразил и сам Введенский в строчках из «Значенья моря»:

а когда огонь узнаешь  
или в лампе или в печке  
то скажи чего зияешь  
ты огонь владыка свечки  
**что ты значишь или нет.**

Логическая природа такой парадоксальной семиотической ситуации может быть осмыслена в понятиях теории множеств. Последняя предполагает существование так называемых пустых множеств (например, таких множеств А и В, которые не имеют общих между собой элементов). Под формулу пустого множества будут подходить такие сочетания из лексикона Введенского, как «плачевный стул», «стертая лиса», «венки, звонки и краковьяк», «собрание трещит», «руки тщетные», «мира аист», «мясной и кожанный но не стальной» и т. п. (из «Большого который стал волной»). Семантически слова из данных сочетаний принадлежат настолько далеким таксономическим гнездам,

<sup>70</sup> См. о музыкальных контекстах абсурдной поэтики «чинарей» в [Фещенко 2005с; Дроздов 2007].

что нахождение общих семантических признаков представляется затруднительным, если не невозможным. Ю. Кристева приводит примеры из стихотворений Лотреамона, типологически близкие поэтике Введенского, в которых оппозитивные диады типа «кровь-пепел», «рвота-счастье», «экскременты-золото», «бабабы в виде булавок» работают в логической системе произведений за счет дизъюнктивной суммы всех элементов (членов оппозиций), которыми они отличаются друг от друга. «Бывает и так, — отмечает французская исследовательница, — что общими вершинами обеих синтагм оказываются одни только фонемы, а дизъюнктивная сумма образуется за счет объединения всех остальных расходящихся вершин». У Введенского таких примеров не счесть: «звезда-гнезда», «претензия-гортензия», «аршины-вершины» и т. д. Отдельные предложения, строки и темы в его произведениях связываются между собой по закону «пустых» (или «полупустых», дизъюнктивных) множеств. Каждое сочетание прикрепляется к предыдущему как не принадлежащий (или имеющий какой-то один незначительный общий микроэлемент) ему элемент, причем ряд слов не организован никакой каузальной или логической закономерностью. «Так возникает парадоксальная цепочка “пустых множеств”, обращенных на самих себя (...) семное множество, будучи включено в пустое множество, возникает вновь с тем, чтобы еще раз включиться (...) в другое множество (таков, к примеру, “сияющий червь”» [Кристева 2004: 209] (ср. с жуткими образами «червя» у Введенского). Добавим также, что описываемая семиотическая ситуация напоминает о буддийском понятии «пустоты всех знаков» (*sarva-dharma-sunyata*).

«Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее» [Сборище 2000: 186] — в этой реплике Введенского, по нашему мнению, заключен главный закон чинарской поэтики и семиотики. Та «логика алогичности», которая присутствует в их теориях и поэтических текстах поистине несет в себе, по справедливому выражению Я. Друскина, «тайный, чудесный смысл», а по не менее верному слову Ж. Делёза, обеспечивает «истинный дар смысла». Теория мнимостей дает возможность нагляднее и четче представить этот закон, выгоднее оттенить своеобразие поэтического мира А. Введенского. Он устроен не по рациональным законам аристотелевой логики и евклидовой геометрии, а более близок теории иррациональных чисел и мнимой геометрии. Как мнимости в геометрии, так и мнимости в семантике

«чинарного языка», утверждают оборотную сторону структур — пространственных и языковых соответственно. Символистская проблема познания мира через язык символов и «будетлянская» проблема «мироздания» в языке сменяются у А. Введенского проблемой верификации языка, его состоятельности в процессе познания мира.

В авангардном эксперименте библейская идея сотворения мира из ничего преобразуется в идею о сотворении мира из языка (*creatio ex lingua*). При этом само понятие мира претерпевает трансформацию, и, соответственно, меняется функция языка. Если у А. Белого слово творит воображаемый «третий мир» символов, а у В. Хлебникова преобразование языка нацелено на преобразование реального мира, то в наиболее радикальном изводе авангардного языкотворчества — в поэзии и философии «чинарей» — язык уже осознается как препятствие в познании мира, а следовательно, ставятся под сомнение творческие потенции языка. Творческий акт теперь заключается как бы в «рас-творении» языка, в сдерживании его энергийного механизма, в «борьбе со смыслом» и в «поэтической критике разума». Если в символизме и футуризме происходит саморазворачивание языка, создающего новый мир, то у «чинарей» мы наблюдаем как бы его самосворачивание, которое в идеале должно открыть мир, существующий до языка. Таким образом, идея языка как творческого процесса доводится в языковом эксперименте «чинарей» до предела, вплоть до ее полного оборачивания. Но, как это ни странно, логос / Логос, помещенный в лабораторные, даже предельно экстремальные условия («я испытывал слово на огне и на стуже» — А. Введенский, «Серая тетрадь») никуда не исчезает. Он возрождается в необычном обличье бессмыслицы, став плотью: «Бессмыслица не относительна. Она — абсолютная реальность — это Логос, ставший плотью. Сам этот личный Логос алогичен, так же, как и Его вочеловечение. Но эта бессмыслица стала пониманием моего существования. Понять бессмыслицу нельзя: понятая бессмыслица уже не бессмыслица. Нельзя также искать смысл бессмыслицы; смысл бессмыслицы — такая же, если не большая, бессмыслица. “Звезда бессмыслицы” — есть то, что нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» (Я. С. Друскин, «Чинари»). Метаморфозы Логоса достигают самых крайних возможных пределов.

## Глава 6

### «ГРАММАТИКА НА ОДНОМ ДЫХАНИИ». ЭКСПЕРИМЕНТ С ГРАММАТИКОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. СТАЙН

Я вижу работу Гертруды Стайн как строительство,  
как возрождение жизни в городе слов.

*Шервуд Андерсон*

#### § 1. Гертруда Стайн как «испытатель» языка

Говоря о представителях англоязычного авангарда, чья лингвопоэтическая стратегия оказывалась для своего времени наиболее радикальной и в то же время «самосознающей», автопоэтической в области слова, следует упомянуть таких авторов, как Гертруда Стайн, Джеймс Джойс, Луис Зукофски, Э. Э. Каммингс, Э. Паунд (см. [Revolution of the Word 1974; Bruns 1975; Perloff 1986; Quartermain 1992; Perelman 1994]). Наряду с Велимиром Хлебниковым, Андреем Белым, Осипом Мандельштамом, Александром Введенским и другими авторами русского Авангарда, все перечисленные авторы отмечены общим, хотя и независимым друг от друга стремлением максимально и в полном масштабе реализовать языковой эксперимент — расширить диапазон «возможностей языка» (П. Валери), претворить слово, «поначалу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы» [Барт 1953: 333] в «самовитый» знак.

Следует подчеркнуть, что многие авторы, о которых идет речь, творили, совершенно не зная о существовании друг друга, подчас принадлежали разным художественным традициям и «измам». К тому же часто случалось, что многие идеи художников слова пересекались с чисто научными исследованиями филологов. Здесь можно провести аналогию между американскими «поэтами-объективистами», такими, как Л. Зукофски, У. К. Уильямс, Э. Паунд и Дж. Оппен<sup>71</sup>, и русским

<sup>71</sup> См. антологию их текстов: An «Objectivists» Anthology. N. Y., 1932.

формализмом, с одной стороны, и с раннесоветским литературным конструктивизмом 1924—1929 гг., с другой.

Пользуясь терминологией Р.О. Якобсона, который находился «в авангарде» русской научной поэтики в 20-е гг., развитие идей в мировом интеллектуальном пространстве происходило конвергентно. Случаям «трансокеанских схождения» между лингвистами американского, европейского и русского авангардов посвящена специальная статья [Якобсон 1985]. Можно говорить о единой творческой и научной парадигме экспериментализма. Т. Кун понимал единую парадигму в науке как ряд повторяющихся и типичных (*quasi-standard*) иллюстраций научных теорий в их концептуальном, исследовательском и инструментальном применении, существующих в данный конкретный момент времени. Но, учитывая то, что зачастую области науки и искусства переплетались и творчески взаимодополняли друг друга, имеет смысл рассматривать эстетику (искусство) и эпистемологию (наука) как две равноправные парадигмообразующие области. Основанием же исследования в данном случае выступает сама творческая личность — художник и/или ученый, экспериментирующий с языком. Человек является носителем частей общенаучной парадигмы как образца мысли примерно так, как грамматическая форма является носителем только части значения в рамках языковой парадигмы. Еще одной аналогией может являться *музыкальная серия*, состоящая из элементов — звуков, пауз, а в нашем случае — из творческих личностей, объединенных *цельностью* этой серии (ср. у В. Хлебникова: «звуколюди»). Это дает нам возможность исследовать экспериментальную поэтику 1920—30-х гг. как структурное явление, при этом следуя известному якобсоновскому принципу («проекции с оси селекции на ось комбинации»), выделяя исследуемых авторов «по сходству», то есть парадигматически, и выстраивая их в последовательный ряд рассмотрения в своеобразную «синтагму».

Русская экспериментальная поэзия и проза, равно как и экспериментальное искусство русского авангарда, нередко становились объектом сопоставительных исследований в контексте мировой культуры. В частности, поэтическое творчество А. Введенского сближали с драматургией абсурда (Эженом Ионеско и Сэмюэлем Беккетом) и с французским сюрреализмом (Анри Мишо, Рене Домалем и Тристаном

Тцара). Однако эти сближения либо обнаруживали меру отличия метода Введенского от, по видимости, сходных явлений зарубежных авторов, либо ограничивалось лишь единичными параллелями из области поэтических приемов. Как правило, все подобные попытки предпринимались литературоведами, и зачастую языковой составляющей литературного эксперимента не придавалось большого значения. Между тем у авторов авангардной формации именно язык как таковой выступает в качестве основного объекта экспериментирования. Критика языка и революция языка становится здесь преобладающим стремлением. В этой связи представляется насущным рассмотреть и сопоставить методы работы с языком, осуществляемые писателями — представителями разных языковых культур. Как нам кажется, наиболее близким аналогом к творчеству А. Введенского на материале английского языка являются произведения Гертруды Стайн, ведущей представительницы экспериментальной линии в англоязычном авангарде<sup>72</sup>. Грамматический эксперимент, осуществляемый в творчестве Г. Стайн, во многих своих чертах пересекается с семантическим экспериментом А. Введенского, хотя имеет в то же время и свои собственные особенности (подробнее этот сопоставительный аспект освещается в нашей работе [Фещенко 2005b]).

<sup>72</sup> Творчество Г. Стайн вполне ожидаемо клеймилось официальным советским литературоведением как «предельно формалистичное», в связи с чем ее имени как бы и не существовало в истории американской литературы XX в. К сожалению, некоторые отечественные видные литературоведы и поныне не избавились от таких суждений в ее адрес. См., к примеру, недавнюю статью: Анастасьев Н. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) // Вопросы литературы. 2007. № 1. Среди прочего здесь читаем: «Сорок томов наследия Гертруды Стайн — огромный лист бумаги, покрытый невнятной вязью слов». На нескольких десятках страниц автор потешается над тем, как Стайн хотела стать писателем, да не стала им. Вывод автора по поводу текстов Стайн убийственный: «не рассчитанные на отклик, они отклика и не вызывают, более того — не поддаются прочтению»; и в конце статье триумфальный вердикт: «И тогда разрешаются все парадоксы и происходит последнее превращение: миф, проект, persona оказываются единственной реальностью бытования “писателя” Гертруды Стайн». К слову, г-н Анастасьев лет тридцать назад писал книги о модернизме с названиями типа «Литература человеконенавистничества», «За и против человека» и т. п. Учитывая, что самое последнее издание в списке литературы это «новой» статьи датируется 1986 годом, возникает подозрение, что статья написана еще в советские годы и по непонятным причинам подана как новая в 2007 г.!

Грамматика понимается нами традиционно — как «строй языка, т. е. система морфологических категорий и форм, синтаксических категорий и конструкций, способов словопроизводства» [Шведова 1998: 113]. Однако, как пишет В. А. Звегинцев в предисловии к «Словарю американской лингвистической терминологии», американская лингвистическая школа «отнюдь не обладает качествами законченности и согласованности хотя бы основных своих понятий», она «находится в стремительном движении, и возникающие при этом понятия (и термины) не всегда получают общее признание и прочное место в системе лингвистических знаний, но часто в своем свободном и быстром чередовании приобретают характер “оказиональности”» [Хэмп 1964: 5]. Так, «грамматика» в данном словаре определяется следующим образом: «Осмысленные упорядочения форм в языке образуют его грамматику. Вообще говоря, кажется, что возможны четыре способа упорядочения языковых форм: 1) *Порядок*... 2) *Модуляция*... 3) *Фонетическая модификация*... 4) *Избирательность*» [Там же: 58]. Мы попытаемся показать, что поэтическая теория грамматики Гертруды Стайн во многом близка данному определению.

Творчество Г. Стайн (1874—1946) относят к литературе американского авангарда, хотя большую часть жизни она провела в Париже (с 1903 г. до самой смерти в 1946 г.), вращаясь в художественном кругу кубистов, дадаистов, абстракционистов и простых «одиночек» авангарда (таких как Ж. Кокто, Э. Сати, Г. Аполлинер и др.). Родным языком для нее был американский английский, и она часто подчеркивала, что ее поэтика пронизана американским образом мысли. Даже вращаясь в многоязычной парижской художественной среде, она признавалась: «Многие из звучавших слов для меня были английскими». Таким образом, как материал поэтического творчества, английский — в его американской версии — был для нее абсолютным языком самовыражения (ср. с установкой В. Хлебникова: «Я буду думать как бы не существовало других языков кроме русского»).

В качестве писателя Г. Стайн подходила к английскому языку как к механизму для построения нового, синтетического языка на фундаменте строгих правил английской грамматики (как известно характеризующейся выраженным аналитическим строем). Показательно, что автор одной из монографий об экспериментальном творчестве Гертруды Стайн назвала свою работу «A Different

Language» [Dekoven 1983], то есть «иной язык», что можно понимать как минимум в двух важных для нас смыслах: 1) лингвофилософском — как еще один, альтернативный способ описания (точнее, автоописания) художественной композиции, что соответствует в целом поэтике и метапоэтике Г. Стайн; и 2) в чисто языковедческом плане — как язык с новыми системами связей.

Антикоммуникативность, автореферентность поэтического символа (или иначе: чрезвычайно усложненная коммуникативность и референтность), его полный или частичный разрыв с означаемым в текстах авангардного характера подчеркивается в лингвистической теории, начиная с Р. О. Якобсона и В. Б. Шкловского, развивается в исследованиях Ж. Женетта, Ю. Кристевой, Ю. М. Лотмана и в современной лингвопоэтической теории такими учеными, как В. П. Григорьев, С. Золян, Н. А. Фатеева, В. А. Лукин в России, У. Эко, Е. Фарыно, П. Квотермен, Д. Олбрайт в Европе и Америке. В этих исследованиях отмечается, что вместе с резким отрицанием денотата в экспериментально-поэтической практике происходит своеобразное «нагнетание» семантики (ср. у В. Хлебникова: «Слово растит смыслы»), имеет место так называемый интровертивный семиозис (Р. Якобсон). Н. И. Балашов в своей статье о референции в поэзии говорит об «особом поле означающих в поэтической речи», которое, учитывая «разнонаправленное, турбулентное взаимодействие» этих означающих, порождает особую семантику, отличную от обычных языковых смыслов [Балашов 1984: 160].

Как говорилось в предыдущих главах, в 1920—30-е гг. в поэтике Авангарда возникает явление эксперимента со словом, происходит «лингвистический переворот» в литературе. В эти годы Г. Стайн читает лекции в Америке («Lectures in America», 1935), выпускает книгу трактатов «Как писать» («How to write», 1931) и свой роман-эпопею «Становление американцев» («The Making of Americans», написан 1906—1908, опубл. 1925), а также пишет такие новаторские художественные произведения, как «Ида. Роман», «Патриархальная поэзия», «Стансы в медитации», «Дни рождения» и книгу драматургических опытов «География и пьесы». Все упомянутые произведения являют собой квинтэссенцию новой «грамматики авангарда».

Языковая деятельность Г. Стайн (выраженная в ее поэтике) представляет в качестве своего объекта язык, во всей совокупности его структурных, внеструктурных и «инфраструктурных» элементов [Dydo 2003]. Эта деятельность самоописательна, в том смысле, что

она описывает состав собственного языка, а не реальные объекты. В наше время, в ситуации новых наук о системах, в частности синергетики, можно применить такие характеристики, как «самоорганизующаяся», или «аутопоэтическая», система, каковой по многим параметрам является поэтическая система Г. Стайн. Например, применяя здесь рассуждения Е. Фарыно о поэтике Маяковского, можно сказать, что для синтаксиса авангардной поэзии характерна «сегментация, а вернее — ауточленение, приводящее к метаморфозам и порождающее новые формы вещей, способные в свою очередь к новому ауточленению и порождению». Поэтому авангардный мир — «мир рождающийся и порождающий» [Faryno [http](#)]. В сфере авангарда, к которому традиционно, впрочем, порой в другом контексте, причисляют Гертруду Стайн [Quartermain 1992], целью любой поэтической и рефлексивной деятельности является «воссоздание “объекта” таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружились правила функционирования (“функции”) этого объекта» [Барт 1989]. Авангардный текст в этих новых условиях «превращается в воображаемый диалог с автометаописанием» [Фатеева 2001: 417]. В конкретных текстах данное явление реализуется в совпадении, как бы «напластовании» практического и теоретического дискурса. Констатация намерений писателя облекается в поэтическую форму, манифест становится поэмой (и наоборот — любое поэтическое творение содержит в себе свою собственную программу). Американский поэт Луис Зукофски, поэтика которого очень близка Г. Стайн, задаваясь в 1920-х гг. вопросом: «Что конкретно является хорошей поэзией?», — отвечал: «Эта та поэзия, которая несет в себе информацию об истоках своего существования, но также и о собственном *существовании*, заключенном в движении слов» [Zukofsky 1984: 143] (ср. с фразой Б. Пастернака из «Охранной грамоты» о том, что лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении).

Одновременно будучи поэтом и теоретиком поэтического языка, Г. Стайн на протяжении своего довольно долгого творческого пути (1900—1940-е гг.) целенаправленно и неукоснительно следует упомянутой логике «конструирования» языка в качестве объекта или, точнее, мета-объекта, называя эту процедуру «композицией» (см. название ее эссе «Composition as explanation»). Следуя этой технике, она выстраивает свою «грамматику поэзии» (Р.О. Якобсон) со всеми присущими ей составляющими: грамматическими категориями, грамматическими единицами и грамматическими формами,

моделируя особую индивидуальную «над-коммуникативную» поэтическую систему морфологических и синтаксических конструкций, способов словопроизводства и метафоризации.

## § 2. Экспериментальная грамматика Г. Стайн

В одной из своих программных книг — «Как писать» («How to write») Г. Стайн заявляет о своем проекте реорганизовать строй языка («A grammar may be reconstituted»), найти основания для построения на базе английской грамматики новой художественной системы. Писательница заявляет, что «величайшая вещь, касающаяся языка, состоит в том, чтобы забыть его и воссоздать заново» («The great thing about language is that we should forget it and begin over again»). Сочетая в себе функции поэта-практика и теоретика-лингвиста, Стайн предпринимает эксперимент над возможностями грамматики как аспекта языка («A grammar may carry opportunities»), вдохновляясь самой «тканью» английской поэтической речи («Grammar fills me with delight»).

Можно уподобить экспериментальную грамматику Г. Стайн методике «языковых игр» Л. Витгенштейна (к слову, и тот и другая в разное время числились среди учеников одного и того же учителя — Б. Рассела) [Perloff 1996]. В соответствии со своими взглядами на «значение» слова как его «употребление», австрийский философ строит свою концепцию лингвистической философии как деятельности по прояснению того, что он называет «грамматикой высказывания», то есть того, что реально означают слова в различных языковых играх. Так, анализируя высказывание Августина «Что есть время?..» (кстати, чрезвычайно актуальный и для Г. Стайн вопрос!), Витгенштейн призывает не вдаваться в метафизические и научные перипетии вопроса, а исследовать его чисто грамматически: «Нам представляется, будто мы должны проникнуть вглубь явлений, однако наше исследование направлено не на явления, а, можно сказать, на “возможности” явлений. То есть мы напоминаем себе о типе высказывания, повествующего о явлениях» [Витгенштейн 1994: 122]. Стало быть, надо рассмотреть, как слово *время* употребляется в языке. К примеру, когда человек спрашивает: «Сколько времени?», восклицает: «О быстротечное время!» или досадует: «Сколько можно убивать время!», — он играет в языковые игры, и слово *время* каждый раз приобретает новое значение. Особенно важным в свете сопоставления с опытами Г. Стайн представляется тезис Витгенштейна

о том, что грамматическое исследование раскрывает «возможности явлений». Именно этим и занимается американская писательница в своем грамматическом экспериментировании.

Рассуждения Гертруды Стайн по поводу сущности грамматики в ее отношении к поэтическому языку оказались созвучными по времени с разработками русских формалистов и А. Белого (хотя культурные и географические дистанции делали невозможными какие-либо их непосредственные контакты либо взаимовлияния), предвосхитив, в свою очередь, исследования по сходным вопросам позднейших семиотиков в области литературы и языка. Также здесь стоит упомянуть, что параллельно в американской лингвистической науке ведутся разработки, концептуально сходные с теориями Г. Стайн. Я имею в виду идею «лингвистической относительности» Э. Сэпира и Б. Уорфа. В частности, последний доказывает в своей статье 1939 г. (см. [Уорф 1960]) существование грамматик, принципиально отличных от общеевропейских, и более того — отражающих *совершенно* иные представления и нормы культуры. Эти грамматики (в частности исследуемая Уорфом грамматика индейского языка хопи — см. об этом ниже) имеют свои особые категории, единицы и структурные отношения. Об этом же повествует и Г. Стайн, своим поэтическим опытом подтверждающая возможность существования альтернативных грамматик и, соответственно, альтернативного культурного видения мира.

У Г. Стайн «поэтическое» неразрывно связано с разрушением «общей» грамматики. Грамматические значения, употребляемые в конвенциональном общении, оказываются в остраненно-художественном воплощении максимально освобожденными от привносимых смыслов и ассоциаций. Грамматико-ритмические возможности языка исследуются Г. Стайн несколькими путями. Среди этих путей можно выделить **эквивалентные повторы**:

“A type **oh oh new new not no not knealer knealer** of old show beefsteak **neither neither**” (“Tender Buttons”).

Также имеет место **синтаксически неправомерное сочетание слов и звуковые повторы**. Так, в следующем примере повторяются звуки “w”, “l”, “i”, “i.”:

“**It is** so a noise to be **is it** a least remain to rest **is it** a so old say to be, **is it** a leading are been... Eel us eal us with no no pea no pea cool, no

pea pea cooler with a land a land cost in, with a land cost in stretches... Will leap beat, willie well all. The rest rest oxen occasion occasion to be so purred, so purred how” (“Tender Buttons”).

В этом же примере встречаются случаи **морфемных, или квазиморфемных, повторов** (“Eal us eal us with no pea”), повторы слов как связок (жирным шрифтом). С помощью повторов достигаются грамматические и смысловые перебои. Также может происходить **изоляция отдельного слова или неполного словосочетания**, что приводит к фрагментации фразы и всего текста:

Not so far.  
Constantly as seen.  
Not as far as to mean.  
I mean I mean.  
Constantly.  
As far.  
So far.  
Forbore.  
He forbore.  
To forbear.  
Their forbears (“New”).

В совокупности все эти средства являются деталями того языкового проекта, который стремится воплотить Г. Стайн. Заметим, что приблизительно в те же годы в Америке подобными методами работы над языком начинают пользоваться представители лингвистической науки — дескриптивисты (Л. Блумфилд, З. Харрис и др.). Дескриптивная лингвистика возникла в 20-е гг. и получила свое особенное развитие в 40—50-е гг. Этот же период (с 20-х по 40-е гг.) является самым активным в творчестве Г. Стайн. Основу дескриптивного метода составляет понятие дистрибуции языкового элемента, т. е. «совокупность окружений, состоящих также из элементов, в которых данный элемент может встретиться в речи: для фонемы — это предшествующие и последующие фонемы, для морфемы — предшествующие и последующие морфемы, для слов — предшествующие и последующие слова» [Степанов 1966: 42—43]. Последовательность слов и звуков — это и предмет поэтического эксперимента Г. Стайн. И хотя цели и результаты дескриптивистов отличались от таковых у Г. Стайн (у первых — установление грамматической структуры данного языка, у второй — поиск структуры нового, поэтического языка),



исходная точка была общей — это поток речи, который прежде всего звучит, и только потом — обнаруживает смысл. В частности, многие из вышеперечисленных базовых типов в текстах Г. Стайн являются и типами исследования в научных трудах американских лингвистов (в нашу задачу не входит их детальное сопоставление). Во многих аспектах это — признаки единой парадигмы языкового эксперимента.

Грамматический эксперимент Гертруды Стайн затрагивает самые основы языка как системы, задаваясь целью его «пересоздания» (“the recreation of language”). Творимое слово создает свою собственную этимологию, морфологию и фонологические оппозиции (“recapturing the word”). Изменяется сам предмет литературы: на месте стилистических канонов и законов следования им (предпосылка «классической эстетики») возникает установка на выражение (Einstellung, в терминологии Якобсона) и эксперимент. Вместе с тем открывается новое измерение литературы: литература творится языковым «сгущением». Имеет место особая — двойная авторская установка: на внешний облик слова (его звучание, графическое отображение) и на его «внутреннюю форму» одновременно. Попытка «привнесения двойной концентрации наделяет язык напряженностью и энергией» [Dekoven 1983: 79]. Язык в своем поэтическом состоянии имеет свойство рекуррентности. Это значит, что части речи, слова и другие языковые единицы в экспериментальной поэзии являются отражением целостного идиостиля автора, и наоборот — в любом отдельно взятом слове, словосочетании, тексте содержится весь концептуальный макромир художника. Важно то, что такое рекуррентное, или рекурсивное, взаимоотражение представляет собой не детерминированную структуру, а непредсказуемый процесс [Хофштадтер 2001: 149].

Грамматический повтор нарушает господство нормы, которая призвана обеспечивать коммуникативную связность текста. «Движением мыслей и слов бесконечно одинаковых и бесконечно несхожих» [Стайн 2001] утверждается своеобразный «новый грамматизм». Центр тяжести текста переносится на грамматику поэтического высказывания: части речи, глагольные времена, синтаксис и даже знаки препинания; так что, говоря словами Шарля Бодлера, «грамматика, самая сухая грамматика становится колдовским

заклинанием» (цит. по [Якобсон 1987]). Происходящее при этом «разрушение» конвенционального синтаксиса приводит к остранению грамматической формы и отдельного слова. Каждая следующая языковая единица в речевой цепи реализуется в качестве нового элемента языковой серии («Грамматика образует серийные препятствия»). Выставляя одни части речи в не свойственной им функции других, Г. Стайн манифестирует язык, лишенный какой-либо ассоциации с действительным порядком вещей (“A grammar in disassociation”), но зато открывает возможности для «поливалентной сигнификации» [Dekoven 1983: 82] (русский лингвист Б. А. Ларин предпочитал говорить о «семантической кратности»), интертекстовой игры (“Best and most in interplay”).

Отмечая серии, возникающие в языке Г. Стайн, следует остановиться на двух ее излюбленных фразах: «Грамматика образует серийные препятствия», «Грамматика в повторе». Учитывая их поэтический смысл и то значение, которое Г. Стайн придавала категории времени в языке и мышлении (см. специальную монографию «Время, язык и Гертруда Стайн» американской исследовательницы К. Коупленд, [Copeland 1975]), можно привести в качестве аналогии идею «серийного мироздания» английского философа Д. У. Данна. Его книга с названием вполне в духе исканий Г. Стайн — «Эксперимент со временем» [Данн 2000] — появилась как раз в 20-е гг. на английском языке.

Теория Данна в ее приложении к поэтике Г. Стайн сводится к тому, что физическое время (Данн) и языковой синтаксис (Стайн) организованы серийно. Конструктивную роль при этом играет так называемая т е р а ц и я (Данн), или повтор элементов серии (в поэтике — повтор языковых элементов). Так возникает новый порядок времени и н о в ы й п о р я д о к я з ы к а. Рекуррентность и серийность становятся поэтической установкой.

Явление рекуррентности поэтического языка, конечно, встречается в художественной литературе и до Г. Стайн, например в «сказках» Льюиса Кэрролла, и примерно в то же время — во французской экспериментальной прозе, например в романах Раймона Русселя. Однако наиболее выраженным и «продуманным» это явление становится именно у американской авангардной писательницы. Выстраивая грамматические формы в бесконечные (ограниченные только форматом книги или страницы) серии (самый яркий пример — роман «Становление американцев»), Г. Стайн конструирует языковой ритм. Приведем пример из «Становления американцев»:

“How anything coming into that one comes out of that one, how some things coming into that one hardly are coming out of that one, how much the things coming out of that one are different from the things going into that one, how quickly and how slowly, how completely, how gradually, how intermittently, how noisily, how silently, how happily, how drearily, how difficultly, how gaily, how complicatedly, how simply, how joyously, how boisterously, how despondingly, how fragmentarily, how delicately, how roughly, how excitedly, how energetically, how persistently, how repeatedly, how repeatingly, how drily, how startlingly, how funnily, how certainly, how hesitatingly...” [Stein 1995: 783].

Каждый новый элемент серии образует препятствие (*hamper*) в сознании читающего, как бы «высвечивая» вертикальный порядок языка, целостную парадигму формы (в данном случае — парадигму наречий на “-ly”, **выражающих образ перехода одних вещей в другие**). Весь ряд наречий, которые в обычном языке отделены друг от друга контекстным употреблением, здесь, на поэтической «оси селекции», прекрасно уживаются, образуя при этом оригинальную знаковую систему.

Г. Стайн увлечена порядком слов на строке («Порядок слов так прекрасно согласован»), ее синтаксис — это продукт ее индивидуального поэтического ритма. Она повторяет одни и те же слова как «двойчатки» (например: “**You can duplicate a duplicate**”, “**They duplicate or duplicated this**”), **но тавтология — цель поэзии, а поэтический язык всегда избыточен** (“Start Startle Startled *abundance*”), ведь он стремится к избыточности красоты, а не к механической передаче сообщений<sup>73</sup>. Поэтическая грамматика — это грамматика открытий в языке (“Suppose grammar uses invention” — «Представьте себе: грамматика способна изобретать!»). Новый строй языка ставится в альтернативу «большой грамматике», поэтический эксперимент на грамматическом уровне также «динамизирует» иные уровни (семантический, звуковой). Грамматические параллелизмы в поэтическом языке, по мнению Якобсона, «неизбежно активизируют *все* уровни языка» [Якобсон 1987: 122].

<sup>73</sup> Подобными явлениями редупликации и фонетического параллелизма, а также фонетическими играми в грамматике языков американских индейцев занимался в те годы Э. Сэпир [Sapir 1921]. Отдельная его работа посвящена «анормальным явлениям в речи» [Sapir 1915], см. также [Jakobson and Waugh 1979: 194—200].

Исследовательница Р. Дубник, применяющая к Г. Стайн термины генеративной грамматики говорит [Dubnick 1984: 11], что в одних случаях синтаксис автора умеренно грамматичен (*second degree of grammaticalness, semi-grammaticalness* — по классификации Н. Хомского), и тогда произведение удачно, а в других — аграмматичен (*third degree of grammaticalness, ungrammaticalness*), в этом случае, по ее мнению, писательница не достигает успеха (ср. со схожими рассуждениями об аграмматизме Каммингса в [Fairley 1975]). Однако справедливее было бы сказать, что автор не стремится к успеху, а постоянно балансирует на грани синтаксического хаоса и поэтического порядка (между 2-й и 3-е степенью грамматичности) и этот баланс является конструктивным элементом его поэтической формы.

Назначение грамматики, по мысли Г. Стайн, в том, чтобы сколь угодно сложную художественную мысль сделать максимально простой для восприятия, то есть вложить максимум смысла в минимум языковых средств. Любая «чрезмерная усложненность» имеет в поэзии свою «конечную простоту» [Стайн 2001: 560] (ср. с аналогичной позицией А. Введенского: «Уважай бедность языка»). Это не простой язык, стремящийся к однозначной ясности, а язык, обладающий затемненностью, неясностью (*obscurity*), запутанным порядком [Dubnick 1984]. Эта «запутанность», сложность образуется с помощью многообразных ритмических перебивок или смысловых сдвигов. Это — конструктивная «запутанность», в ней заложена потенциальная множественность смыслов, событий: «Как я уже сказала вещь кажущаяся очень ясной может легко оказаться вовсе не ясной, вещь кажущаяся запутанной может быть очень ясной» [Стайн 2001: 521]; «Каждое слово из тех что я использую когда пишу имеет какую-то удивительную природу (...) Мне нравится слово я увлечена словом словом имеющим много значений много употреблений придающих каждому слову много различных значений» [Stein 1995: 710].

«Динамическая» грамматика Гертруды Стайн позволяет «случаться» тому, что обычным языком не схватывается: «Грамматика облегчает переход от фабрики к огороду», «Грамматика делает масло рыбой» (по законам логики превратить масло в рыбу, а завод — во фруктовый сад невозможно, а на грамматическом уровне — легко; на этом явлении основана вся так называемая абсурдная поэзия (от Л. Кэрролла до А. Введенского; ср. у Д. Хармса: «Шли ступеньки

мимо кваса»). В такой грамматике вполне естественным становится вопрос и ответ на него: «**What is the difference between a fig and an apple. The one precedes the other**». Языковое событие становится более эстетически значимым, нежели событие в реальном или воображаемом мире. Так грамматика открывает места для новых, неожиданных смыслов, или, выражаясь языком русских формалистов, здесь синтагматический порядок текста не определяется парадигматическим, а напротив — «этот самый парадигматический порядок демонстрируется как синтагматическая или конструктивная организация» [Ханзен-Лёве 2001: 114].

Проводя свои грамматические опыты, Г. Стайн следует особой поэтике грамматической ошибки («Всегда когда слова открываются сознанию возникает ошибка»). Теперь, как только слово предстает перед читателем, читатель должен осознать значимость той ошибки, которая была совершена. Только тогда он сможет войти в языковую лабораторию автора и воспользоваться всеми преимуществами нового поэтического языка. Об этом же, по-видимому, говорил Ю.Н. Тынянов в статье 1924 г. «Литературный факт», утверждая, что «каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип» [Тынянов 2002: 179] (ср. с вниманием Л.В. Щербы к роли ошибки в живой речи и лингвистическом эксперименте). Проводя параллель с общим языкознанием, заметим, что в 1929 г. на французском языке вышла книга представителя «женевской школы» А. Фрея «Грамматика ошибок», в которой автор призывает изучать живую, повседневную речь. Такая речь содержит ошибки, но они, по мнению Фрея, составляют базу будущего развития языка. В поэтической же речи, уже с точки зрения Гертруды Стайн, как только слово нарушает грамматическую правильность речи, начинает функционировать «мгновенная грамматика», и наша следующая задача — очертить ее контуры в поэтике Гертруды Стайн.

В одном из словесных экзерсисов Г. Стайн, включенных в эссе «Предложения» (“Sentences”), встречаем такой оборот:

A lake is an article followed by a noun.

Первое, что приходит на ум при чтении данной фразы, — это фрагмент из урока английской грамматики, но, заметим мы,

грамматики поэтической. Действительно, слово *a lake* получает здесь грамматическое определение — как «существительное с артиклем». Однако, имея в виду, что *a lake* не закавычено и словарно не отделено от определения, мы (и сам автор) констатируем алогизм: озеро как таковое, очевидно, совсем не часть речи, а часть окружающего ландшафта. Так на отдельной поэтической строке происходит процесс бифуркации, или в терминах лингвистической философии — парадокса, языковой игры. Грамматическая семантика дробится и достигает новых уровней смысла. Поэтический язык обнаруживает глубокие возможности, заложенные в грамматических формах естественного (общелитературного) языка.

В самом деле можно сказать, что Г. Стайн создает целые серии упражнений по грамматике, например:

A sentence is made of an article a noun and a verb. The time to come is a sentence.

Необычность этой грамматики состоит в том, что она творится «здесь и сейчас», на поэтической строке. Такая грамматика получает в творческой концепции Г. Стайн определение «мгновенная» (“This makes **instant grammar**”). Это грамматика мгновенного действия, грамматика «на одном дыхании» (“Grammar. In a breath”).

У Гертруды Стайн «регулярная» (regular) грамматика уступает место множеству «нерегулярных» (irregular) грамматик. Далее, употребляя определение «мгновенная грамматика», писатель подразумевает, что ее движущей, но одновременно и сдерживающей силой является поэтический ритм. Движущей — в том смысле, что нормативная грамматика перманентно разрушается, а сдерживающей — потому что при этом образуются новые формы и связи, как бы «мгновенные слепки» творимого языка. Ритм реализуется здесь не как однообразное повторение («принцип метронома»), а как «импульсы», как «ритм со *случайными* биениями». Это, говоря языком математики, — аритмия ритма, т. е. ритм в случайных числах (здесь нам близко геологическое понимание ритма А.Н. Колмогоровым, как «ритма вулканов» в противоположность «ритму гейзеров»). Ритмичность поэтической речи заключается в колебании между использованием значений, закрепленных в языке, и значений, вкладываемых поэтом-экспериментатором. У Г. Стайн это прежде всего выражается в сложнейшей комбинаторике языковых элементов («Много много случаев дистрибуции реконструкции и реставрации»), когда

синтактика мгновенных, случайных форм определяет множественный, но цельный мир семантики:

Reform the past and not the future this is what the past can teach her  
reform the past and not the future which can be left to be here now here now  
as it is made to be made to be here now here now.

Reform the future not the past as fast as last as first as third as had as hand  
it has it happened to be why they did. Did two too two were sent one at once  
and one afterwards (“Patriarchal Poetry”).

Интерпретируя данный отрывок в семиотическом ключе, можно сказать, что здесь цельность семантики (общие представления автора о времени, прошлом и будущем, первом и последнем, мгновенном и последующем) реализует себя посредством ограниченного числа комбинируемых грамматических форм (“*reform*”, “*past*”, “*future*”, “*left*”, “*to be*”, “*here*”, “*now*”, “*made*”, “*as*”, “*two*”, “*one*”) в множественности возможных смыслов (например, слово *now* в зависимости от положения в синтаксическом ряду — “*to be here now*”, “*left to be here now*”, “*here now as*”, “*here now here*”, “*made to be here*” и т. д. — будет обретать самые различные и неожиданные смыслы). Ритм как раз и состоит в этом задании бесконечного мира семантики конечным числом языковых единиц и их сочетаний, а цельность, органичность придает ему замысел автора-экспериментатора.

Типичным для Гертруды Стайн является абсолютная музыкальность всех ее творений. Английский писатель Уиндем Льюис называл все ее творчество «фугой из нескольких тысяч слов». Всей своей поэтической практикой (а ведь даже все ее теоретические тексты, манифесты и академические лекции написаны ритмизованной прозой) она подтверждает характеристику, которую мы могли бы ей дать, вслед за А. Белым (приписавшим ее себе, а также Гоголю и Ницше), как выдающегося поэта-ритмиста. Только у таких экспериментальных авторов, как Э. Паунд (ср. его «Я верю в абсолютный ритм»), Дж. Джойс (в «Улиссе» говоривший о «структурном ритме»), В. Маяковский («ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом»), А. Белый, и, конечно же, у Г. Стайн, только в ритмических текстах, по словам В. Налимова, «возможно прямое обращение к континуальному сознанию, когда в силу внутреннего семантического ритма несинонимичные слова сливаются в единые

смысловые поля» [Налимов, Дрогалина 1995: 28]. Ритм здесь — организация языка экспериментально-поэтическим способом.

Между тем ритм также связан с восприятием текста читателем. В этом случае можно говорить о «ритмическом моменте», как раз нарушающем автоматизм восприятия. Е. Петровская, рассуждая о стайновском «словаре раскрепощенных ритмов» [Петровская 2001: 583], употребляет применительно к рассматриваемой нами ситуации понятие «ритмический стык», определяя его как «опыт смысловой недостаточности» [Петровская 1995: 147]. Имеется в виду, что при нарушении синтаксических связей в предложении, в уме читателя возникает ситуация бессмыслицы, семантического осложнения, и для адекватного восприятия текста требуются дополнительные (отсюда — «недостаточность») «раскодирующие» механизмы. Следовательно, осложненный ритм создает сложную (комплексную) знаковую систему, язык более высокого уровня. Рассмотрим пример:

Eat ting, eating a grand old man said roof and never never re soluble burst,  
not a near ring not a bewildered neck, not really any such bay.

Is it so a noise to be is it a least remain to rest, is a so old say to be, is it  
a leading are been. Is it so, is it so, is it so, is it so is it so is it so (“Tender Buttons”).

Необычная расстановка знаков препинания; неправомерная с точки зрения нормативного синтаксиса сочетаемость слов (“*old man said roo*”, “*not a near ring*”, “*so a noise*”, “*a least remain to rest*”, “*a leading are been*”), морфемные разрывы (“*eat ting*”, “*re soluble*”), фразовые повторы (“*is it so is it so*”) — все это факторы поэтического ритма. Логико-грамматические сбои происходят одновременно на различных уровнях текста.

Грамматика «плюрализуется, появляются многие грамматики взамен одной “большой” — разные наборы правил применительно к каждому конкретному усилию письма и соответственно чтения» [Там же: 162]. «Мгновенная грамматика» или «грамматика ad hoc» обнаруживает здесь принцип «многое в едином» (ср. с “*concrecence*” Альфреда Уайтхеда). Единство (то что позволяет говорить о новом языке) в данном случае обеспечивается индивидуальным поэтическим ритмом Г. Стайн или тем, что сам автор называет «композицией» (см. ее эссе “*Composition as explanation*”).

В очерке «Портреты и повторы» Гертруда Стайн пишет: «Композиция в которой мы живем изменяется но по существу то что

происходит не меняется. Мы внутри себя не меняемся но то как мы расставляем акценты и мгновение в которое мы живем изменяются. То есть каждое последующее мгновение существования это уже не то же самое мгновение уже не тот же самый акцент. Так в чем же на самом деле состоит повтор. Об этом очень интересно спрашивать и знать эту вещь очень интересно».

Ритм — это порядок из хаоса или, скорее, с е р и я таких порядков, а значит — ритма не может существовать без того, что повторяется (элементы серии). Язык Г. Стайн, как и всех остальных авторов авангарда, — это не хаос, как может казаться на первый взгляд, это, так или иначе, система повторов. (На самом деле абсолютный хаос в языке невозможен — его наличие означало бы, что ни одна буква, фонема, морфема не повторялась бы, что трудно вообразить. Так же и математики говорят, что получить абсолютно случайное число невозможно).

Гертруда Стайн, так же как и А. Введенский, не удовлетворена бытующим понятием времени, будучи убежденной в его «ложности» («*falsity of time*»). Однако, в отличие от русского поэта, ее больше заботит передача «текущего момента» мышления и речи, как бы «статично зависшего» в настоящем времени. Отсюда подчеркнутая тавтологичность в ее поэзии и прозе: глагол следует за глаголом, но никакого действия при этом не происходит, а утверждается лишь статичность настоящего момента.

Вопрос времени сопряжен также с вопросом памяти. Введенский заявляет: «*Я не доверяю памяти, не верю воображению*». Гертруда Стайн, создавая свои поэтические «портреты», утверждает, что художник не должен припоминать черты натурщика, природного пейзажа или натюрморта. Собственно, здесь работают не механизмы памяти, а механизмы забвения:

*And so the human mind is like not being in danger but being killed, there is no remembering, no there is no remembering, and no forgetting because you have to remember to forget no there is none in any human mind* («Портреты и повторы»).

Г. Стайн стремится описать, как возможно знание без структур памяти, основанное исключительно на переживании «настоящего момента». Освобожденные от памяти, логические противоречия не

разрешаются, так как они либо просто не замечаются, либо два соседних высказывания «не помнят друг о друге»:

*One is frightened in being one being living. One is not frightened in being one being living. One is frightened again. One is again and again not frightened.*

Память, согласно Г. Стайн, является врагом творческого мышления. В любое мгновение без памяти о себе человек проявляет свою творческую сущность:

*At any moment when you are you you are you without the memory of yourself because if you remember yourself while you are you you are not for purposes of creating you.*

Разница между концепциями памяти у Стайн и Введенского проявляется в том, что у первой ложность памяти связывается с положением дел в новой, современной действительности и в мире современного искусства, а у последнего искусство, да и вообще сознание не имеют ничего общего с памятью, все по той же причине «раздробленности времени» и «всеобщей бессвязности».

Так как память, согласно Введенскому и Стайн, не участвует в поэтическом процессе, становится невозможным и чистое п о в т о р е н и е чего-либо: идей в творчестве, слов в речевой цепи, смыслов в поэтическом произведении.

П о в т о р в произведениях исследуемого автора составляет важную часть и даже обуславливает ее грамматику. Вооружившись верой в цикличность («Я верю в повторение. Да. Всегда и всю жизнь нужно сочинять гимн повторению»), Г. Стайн выстраивает свою «поэтику повтора» («⟨...⟩ иметь любить повторять и тем самым стремиться глубоко понимать»). Повтор того или иного элемента (фонологического, графического, морфологического, лексического) не является механическим. Повторяющийся элемент серии всегда оказывается в особом синтаксическом положении, как раз неповторимом:

«Врэ говорит хорошо хорошо, отлично. Врэ слушает и когда он слушает он говорит хорошо хорошо, отлично. Врэ слушает и так как он Врэ когда он прослушал он говорит хорошо хорошо, отлично» («Длинная забавная книга»);

Можно нам сесть.  
 Можно нам присаживаться  
 Можно нам присесть  
 Можно взглянуть  
 Можно взглянуть  
 На Марту  
 Можно взглянуть на Марту  
 Можно взглянуть.  
 Можно взглянуть

(«Разъяснение» — см. полный текст в приложении к данной главе ниже. — В. Ф.).

Такого же рода повторы встречаются и в стихотворениях А. Введенского, как, например, в этом:

Мне страшно что я двигаюсь  
 не так как жуки жуки,  
 как бабочки и коляски  
 и как жуки пауки («Мне жалко, что я не зверь...»)

**Мне страшно** что я не **трава трава,**  
**мне страшно** что я не **свеча.**  
**Мне страшно** что я не **свеча трава,**  
 на это я отвечал,  
 и мигом качаются деревья (там же).

При этом, по воспоминаниям Я.С. Друскина, повтор такого плана был чрезвычайно важен для Введенского. При чтении данного стихотворения, в частности, он якобы специально акцентировал эту вариацию «свеча трава — трава свеча».

По замечанию Ю.М. Лотмана, «одинаковые (то есть “повторяющиеся”) элементы функционально не одинаковы, если занимают различные в структурном отношении позиции» [Лотман 1998: 135].

Проиллюстрируем этот феномен на примере:

The spider says  
 Listen to me I, I am a spider, you must not mistake me for the sky, the sky red at night is a sailor's delight, the sky red in the morning is a sailor's warning, you must not mistake me for the sky, I am I, I am a spider and in the morning any morning I bring sadness and mourning and at night I bring them delight...

(«Ида. Роман»).

Слово *morning* в этом абзаце повторяется в чистом виде три раза, а также два раза в видоизмененной форме (омофонической *mourning* и паронимической *warning*), но в каждой отдельной позиции подразумевает новый смысл; а то, что здесь повторяется, — это лишь знаки ритма (звуковые, графические, морфологические и т. д.). Если бы мы продолжили цитату, мы бы увидели те же самые слова снова и снова, но ритмическое их повторение никогда бы не отменило случайности их окружения, т. е. смысла (ср. название знаменитой поэмы С. Малларме «Как бы ни выпали кости, случая все равно не избежать»). Ведь «поскольку именно одинаковые элементы обнажают структурное различие частей поэтического текста, делают его более явным, постольку бесспорно, что увеличение повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста» [Лотман 1998: 135].

Рассуждая о повторении, сама Г. Стайн предпочитала говорить не о чистом повторе (*repetition*), а об **особой его разновидности, названной ей словом “i n s i s t e n c e”**. Этим словом-термином подразумевается, что повторяемый элемент претерпевает с каждой новой серией минимальное, но значащее различие (“*slightest change*”): происходит структурный сдвиг. Например, в следующем примере из книги «Как писать» сдвиг происходит на фонологическом уровне:

Opium den opium then opium when.

Русский перевод этой строки-серии мог бы звучать так: «Опий притон опий притон опий потом». И здесь подобным же образом обнажается фонологическая структура, при этом общий смысл английского варианта сохраняется.

В обыденном языке, а также в языке так называемой классической поэзии, грамматические и фонологические единицы повторяются, как правило, «в чистом виде», по предсказуемой схеме (в этом залог коммуникации, будь то бытовой или эмоционально-стилистической). В языке Г. Стайн эти единицы «переформируются» с каждым новым повтором (ср. «повтор с вариациями» А. Белого), вот почему можно говорить о грамматике, которая «может быть пересоздана» (см. название нашей статьи [Фещенко-Такович 2003]).

Г. Стайн спрашивает: «Если произведен звук который нарастает а затем прекращается сколько раз он может повториться» [Стайн 2001]. Учитывая последние два приведенных примера (а по существу весь корпус текстов автора), ответ мог бы быть таким: до тех пор, пока

автор желает повторять, а также пока не исчерпают себя структурные запасы английского языка. В данном случае важна не сумма этих структур (как в грамматическом справочнике), а их частное — то есть их динамическая взаимосотнесенность, процессуальность. Не случайно Г. Стайн так увлечена перечислением слов, впрочем, не совсем обычным перечислением: «Один плюс один плюс один плюс один плюс один. Вот естественный способ продолжать подсчет ⟨...⟩ Это имеет теснейшее отношение к поэзии».

Еще один ключевой концепт в художественной семиотике Г. Стайн — “i n s a n t a t i o n”, то есть поэзия как заклинание (прежде всего заклинание самого языка, та «магия слов», о которой идет речь у А. Белого и В. Хлебникова). Здесь несомненна связь поэтического слова с ритуалом: таким способом современное экспериментальное слово смыкается со словом архаическим, становясь по-новому синкретичным [Kog 1995]. Эндрю Уэлш, автор книги «Корни лирики», имеет в виду именно это, когда говорит о «языке чарующего мелоса» (см. [Dehoven 1983]). Это язык сил, и эти силы исходят не из конкретных лексических значений, архаических либо обывденных, но от несколько иных значений, тех, что запрятаны глубоко в структуре звука и ритма. М. Дековен, автор исследования о Г. Стайн, называет эти «кинные значения» «досимволической сигнификацией», а эти силы, магические силы, и есть, по ее мысли, силы экспериментального письма [Dehoven 1983: 108]. Гертруда Стайн постоянно подчеркивает процессуальность языка, бесконечное, неравновесное движение смысла от слова к слову: «Что-то завершить, то есть продолжать что-то завершать, то есть быть тем кто не прекращает что-то завершать так что это что-то это такая вещь о которой любой может сказать что это завершенная вещь это уже кое-что»; «Это звучит так как если бы это могло быть завершением чего-то что характерно для ответа на вопрос но это не так это было всего лишь тем что продолжается».

Как видно из данных примеров, слова Г. Стайн как бы говорят сами за себя (и о самих себе в том числе). Ритуальность поэтического слова основана на процессе, конкретно — на процессе производства значений и смыслов. Сущность формы в экспериментальной поэтике — не структура, а процесс.

Упор в экспериментальной грамматике Г. Стайн делается на категорию длительности (continuity), продолженного

времени. В общефилософском плане эти идеи были созвучны теориям Альфреда Уайтхеда, которого сама писательница считала своим единомышленником, наряду с Берtrandом Расселом. Уайтхед провозгласил «принцип процесса» в своей книге «Процесс и реальность» (1929): «Каждое действительное существование можно описать только как органический процесс» [Whitehead 1969: 248]. Если же задаться вопросом «что описывает язык Г. Стайн?», ответ будет таков: «процессы мира». Или лучше: «становление нового», тот вид текучести, который Уайтхед называет «переходом». В лингвистике данному переходу будут соответствовать языковые отношения, которые стремится пересоздать, переосмыслить авангардный автор. По наблюдению Ю. С. Степанова [Степанов 2004b], в рассматриваемую эпоху параллельно с зарождением абстракции в искусстве и литературе создается новая философия языка. Главный фигурант нового движения — Берtrand Рассел заявляет: «Мир состоит не из вещей, а из событий». Но о том же говорит и Г. Стайн, хорошо знакомая с теориями Рассела и многому у него научившаяся: слова не описывают реальность, а сами ею являются:

«Поранена собрана трость, поранена собрана чашка, поранен собран предмет небывалых отдохновения и раздражительности, поранен собран, поранен и собран это так нужно что ошибка недопустима» [Стайн 2001: 535].

Важным оказывается не описание трости, чашки, любого другого предмета и даже не факт их наличности (референция), а те события, которые происходят в с е м а н т и ч е с к о м мире («трости», «чашки» здесь тоже события, как и «пораненность», «собранность», «небывалость»).

Как следует из предыдущего параграфа, л о г и к а, а именно — л о г и к а с м ы с л а, также претерпевает в языковом эксперименте Г. Стайн существенные перемены. Уже не работает старая оппозиция «истинность-ложность высказывания» (“the human mind is not concerned with being or not being true”). Так как референция к реальному миру отрицается, отпадает и связанная с ней логическая двойственность. В действие вступает «парадокс нейтральности, или третье состояние сущности» (Ж. Делёз), отмеченный нами выше в текстах А. Введенского. В соответствии с данным парадоксом, фразы типа «Она есть и ее нет» (Г. Стайн) имеют смысл. Ср. из «Портрета Жоржа Гюне»:

«Грамматика так же расстроена не расстроена как грамматика так же расстроена. Грамматика не так как грамматика так как расстроена».

Бертран Рассел отмечает наличие особой, парадоксальной логики в некоторых ситуациях высказывания о мире. Так, он обращает внимание на следующий пример (ставший с тех пор популярным). Естественно сказать: «Я знаю, что идет дождь». Но логически справедливой будет также фраза: «Я знаю, что я знаю, что я знаю... что идет дождь». Описанный случай называют «бесконечной итерацией». У нас уже шла речь о нем в связи с А. Введенским и Ж. Делёзом (это как раз тот тип логического казуса, который именуется «парадокс регресса, или неопределенного размножения»). Г. Стайн говорит ровно об этом парадоксе в своем известном примере:

Rose is a rose is a rose is a rose is a rose.

Данная серия из слов в семантическом отношении потенциально бесконечна (актуально она ограничена лишь волей автора высказывания — художника, задающего определенный период повторения). Итерация здесь самодовлеющая: каждый новый предикат отсылает к следующему или предыдущему и в логической состоятельности не нуждается. Так рождается логика, еще более парадоксальная, чем расселовская — л о г и к а э к с п е р и м е н т а л ь н о - п о э т и ч е с к а я.

Называя поэтический метод Г. Стайн «итерацией», У.К. Уильямс [Уильямс 2006] подчеркивает особый вид повтора, характерный для языка писательницы, а именно тот, который в логике именуется «сериальностью». Сериальное мышление интересовало, как говорилось выше, английского ученого Д. У. Данна, который на примере искусства и физических явлений обнаружил особое состояние, в которое попадают некоторые объекты — состояние *процесса*, бесконечного и многомерного (*multidimensional*). Позднее, в 1960-е гг., такой лингвист, как Дж. Р. Росс, представитель «американской школы семантики», в своей статье «О декларативных предложениях» проанализировал предложения из английской грамматики типа «(Я говорю, что) В Арктике живут белые медведи». Он показал интересную особенность «префиксов» типа «Я говорю, что» — их возможность повторяться более одного раза — *итерироваться*. Такие «префиксы» могут итерироваться бесконечно, «синонимично» (см. по этому поводу [Степанов 1998: 116—121]).

К тому же прозрению, но уже с художественной точки зрения, пришла и Г. Стайн задолго до научных открытий. В ее текстах слова в синтаксической цепи также имеют способность итерироваться до бесконечности, при этом в независимости от того, какими частями речи являются слова, они являются «синонимичными» уже в силу своей «эквивалентности» (Ю. Тынянов). Так, предлоги и междометия ничуть не уступают по значимости глаголам и существительным. Ср. любопытный пример из текста Стайн под названием «Мы пришли. История», где «равноправие» слов в поэтической речи обыгрывается графически, с помощью математического символа:

How do you like what you have heard.=History must be distinguished.=From mistakes.=History must not be what is=Happening.=History must not be about=Dogs and balls in all=The meaning of those=Words history must be=Something unusual and=Nevertheless famous and=Successful. History must=Be the occasion of having=In every way established a=Precedent history must=Be all there is of no importance=In their way successively=History must be an open=Reason for needing them=There which it is as they=Are perfectly without a=Doubt that it is interested.=History must not be an accident.

Одним из принципов поэтической техники Г. Стайн является несовпадение знаков с денотатами, слов с обозначаемыми ими вещами. Мы уже отмечали, что в типологически близкой Г. Стайн поэтике А. Введенского «предметом поэзии» становится парадоксальная знаковая ситуация — своего рода «семиотическое молчание», «немой» или «глухой» семиозис, когда значимым становится не значение, а промежутки, пустые расстояния между значениями. Слово в поэзии-прозе Гертруды Стайн как будто бы имеет в виду свое означаемое, оно менее сдвинуто относительно мира денотатов, чем у Введенского. Тем не менее общая с Введенским закономерность налично. И у того и у другого автора, присутствует то, что Жиль Делёз называет «п а р а д о к с а л ь н ы м э л е м е н т о м». Этот элемент обеспечивает соотношение смещения плана выражения и плана содержания, означающих и означаемых в поэтической речи.

О подобном процессе абсурдистского семиозиса говорится в следующем металингвистическом примере Г. Стайн, взятом нами из романа «Становление американцев»:



“I mean, I mean, and that is not what I mean, I mean that not any one is saying what they are meaning. I mean that I mean something and I mean that not anyone is thinking, is feeling, is saying, is certain of that thing. I mean I am not certain of that thing, I am not ever saying, thinking, feeling, being certain of this thing, I mean, I mean, I know what I mean”.

Что имеется в виду? О чем говорится в данном высказывании? Что обозначается?

Имеется в виду как раз та самая парадоксальная ситуация, когда не совсем ясно о чем говорится, но тем не менее смысл самого говорения присутствует. Вопросание о том, *что* имеется в виду, что обозначается, о чем говорится, становится содержанием подобного высказывания. Ср. примеры Г. Стайн: “Coal any coal is copper”; “A shawl is a hat and hurt and a red balloon and an under coat and a sizer a sizer of talks”; “Sugar is not a vegetable”. “Tears are not the chorus. / Food is not the chorus. / Money is not the chorus”. Здесь вещи определяются тем, чем они не являются, и то, чем они являются, остается под вопросом. В этом — загадка.

Свойство парадоксального элемента — всегда быть смещенным относительно самого себя. Он одновременно — вещь и слово, имя и объект, смысл и денотат, выражение и обозначение. В этой семиотической осцилляции заключена природа логики абсурда. Г. Стайн (так же как и Введенский) не озабочена внятным, ясным описанием природы вещей, о которых она пишет. Постулируемая и осуществляемая неясность, запутанность языка у Стайн коррелирует с «чинарской» тайнописью Введенского, о которой писал трактаты Я. Друскин. Однако это неясность положительная, так же как для Введенского, по меткому замечанию О.Г. Ревзиной, «не понять» — это положительное понятие, смысл которого должен быть раскрыт. «Мы должны отказаться от тех сочетаемостей живого и неживого, действий и объектов, которые заданы нам формами обыденного сознания. Лишь тогда — вне привычных глагольных управлений, вне заданного для каждого объекта способа действий и состояний — мы сможем частично проникнуть в иной, созданный самим языком и отвечающий, возможно, внутренним потребностям души человека, новый мир» (цит. по [Мейлах 1993: 11]).

Содержание произведений данных авторов отнюдь не равняется нулю, как в чистой зауми, оно как бы стремится к нулю, не достигая его, и в этом устремлении производит содержание. Выражаясь словами Теодора Адорно, содержание здесь растет в процессе отрицания

смысла. «Затемнение» смысла здесь является функцией измененного содержания, тогда как каждая языковая форма предстает как «превращенная форма» (М. Мамардашвили).

В литературе абсурда Г. Стайн и А. Введенского кардинально меняется подход к пониманию самого понимания (см. предыдущую главу). Понять саму непонятность оказывается здесь более важной творческой задачей (как самого автора, так и читателя), чем пытаться объяснить непонятное. «Если произведение ставит своей задачей выражение недоступности пониманию и под знаком ее отбрасывает все, что в нем есть доступного пониманию, то унаследованная от прошлого, традиционная иерархия понимания рушится. Ее место занимает рефлексия относительно загадочного характера искусства. Но именно так называемая литература абсурда (...) показала, что понимание, смысл и содержание не являются эквивалентными» [Адорно 2001: 493]. Так как мир и вещи находятся в процессе становления, ничто не может быть адекватно поименовано, классифицировано. Все события и вещи случайны, равновероятны, к тому же они постоянно и непредсказуемо меняются внутри себя. Мир денотатов как таковой нивелируется (у Введенского в «Серой тетради» запись: «Предметов нет»). Слова как кнопки, пристегивающиеся друг к другу (ср. с названием стайновской трилогии «Нежные кнопки»), означающее к означаемому, становятся гибкими, текучими, подвижными (см. примеры выше).

### § 3. Вопрос о частях речи в поэтической грамматике Г. Стайн

Остается еще один вопрос: если мы признаем, что писатель пользуется речью как целым (хотя и со своеобразной логикой), то какими значениями наделяет автор части этой речи? На этот счет у Г. Стайн имеется своя собственная теория частей речи (сходные идеи выдвигались и А. Введенским). В эссе «Поэзия и грамматика» она предпринимает «разбор» слов как частей речи и, утверждая, что «словам в поэзии приходится делать все» [Стайн 2001: 551], намечает контуры своей смысла, эмоций и состояний.

Примечательно, что эксперименты, предпринимаемые Г. Стайн в области частей речи английского языка, имеют целью опытным образом «нащупать» грамматические отношения в потоке речи. В этом

стремлении ее языковая тактика коррелирует со сходными процессами в науке о языке, а именно — уход грамматистов от классификации слов по предвзятым принципам в сторону фиксации живых речевых процедур. Так, Л. В. Щерба, например, призывает исследователя языка классифицировать части речи не по схематическому принципу, а «разыскивать, какая классификация особенно настойчиво навязывается самой языковой системой» [Щерба 1928: 78] (ср. о новых направлениях в изучении частей речи в кн. [Кубрякова 2004]). Именно это осуществляет Г. Стайн на примере языковой системы английского языка, выстраивая свою поэтическую частеречную теорию.

Первым рассматривается имя существительное. Задаваясь вопросом «зачем писать существительными» [Стайн 2001], Г. Стайн заявляет: «⟨...⟩ я все чаще и чаще это повторяю существительными не воспользуешься» [Там же]. Имена (существительные) не передают сущностей, потому что сущности постоянно видоизменяются, а имена не поспевают за ними (ср. с «нехваткой имен» Рассела): «Как я утверждаю существительное это имя вещи, а потому постепенно если начинаешь ощущать то что внутри этой вещи ты уже не называешь ее именем под каким она известна» [Там же].

То же самое верно и в отношении прилагательных: «прилагательные не являются по настоящему интересными» [Там же]. Если сами предметы не постоянны, то признаки их тем более не уловимы. Соответственно, эпитет и метафора как таковые исключаются из арсенала выразительных средств писателя: поэзия здесь творится не стилистическими инструментами, а как бы «экстрастилистическими» сущностями.

Глаголы и наречия признаются Г. Стайн более эстетически адекватными, ведь они способны описывать процессы и, соответственно, образы процессов. К тому же, эти части речи логически менее определены и поэтому «могут так сильно ошибаться», «ошибаться бесконечно» [Там же]. Почему же глаголы вдруг ошибаются?

Дело в том, что глаголы как грамматические категории как раз лучше всего противоречат закону логической связности, чего и добивается в своих опытах Г. Стайн. Ведь имена — существительные, прилагательные — более фиксированны по значению, неспроста вся научная логика и рациональность строится на именном фонде языка. А глаголы именно потому и «ошибаются», с точки зрения Стайн, что логически более свободны и непредсказуемы («Всегда когда слова открываются сознанию возникает ошибка»). Скажем, назвав самолет мышью, мы погрешим и против истины, и против здравого смысла,

и даже удачной метафоры из этого не получится; однако, сказав, что «это движется» или, например, «это заставляет нас трепетать», мы тем самым прекрасно согласуем эти предметы / существа в единую, грамматически-гармоническую конструкцию.

Ошибки в поэзии хороша тем, что открывает пути для бесконечного смыслообразования: «Помимо способности ошибаться и делать ошибки глаголы могут меняться и быть похожими на себя или быть похожими на что-то другое, они, так сказать, в движении и наречия движутся вместе с ними...» [Там же].

Характерно, что А. Введенский тоже считает, что глаголы более соответствуют его языковой картине мира. Они, как он пишет, «существуют как бы сами по себе», кроме того, «они имеют время», «они подвижны. Они текучи. Они похожи на что-то подлинно существующее». С другой стороны, впрочем, глаголы в большей мере, нежели имена, подвержены близости ко времени («Я думал о том, почему лишь глаголы подвержены часу, минуте и году, а дом, лес и небо как будто монголы от времени вдруг получили свободу»). Если, по Гертруде Стайн, глаголы приходят на смену существительным, чтобы описать своеобразие нового мира, то по Введенскому, «глаголы на наших глазах доживают свой век». Даже они уже не в силах угнаться за всеобщим «распадом и тлением», не в силах компенсировать «раздробленность времени». Близость «поэтики глагола» у Введенского и Стайн очевидна, хотя «чинарь» эстетически более «пессимистичен» в отношении глаголов (и вообще — любых действий, событий):

Я думал о том почему лишь глаголы  
подвержены часу, минуте и году.  
а дом лес и небо, как будто монголы,  
от времени вдруг получили свободу.  
я думал и понял. Мы все это знаем,  
что действие стало бессонным китаем  
что умерли действия, лежат мертвецами,  
и мы их теперь украшаем венками.  
Подвижность их ложь, их плотность обман  
их неживой поглощает туман

(«Серая тетрадь»).

В качестве любопытной теоретико-лингвистической аналогии к «поэтике глагола» Г. Стайн приведем наблюдения американского лингвиста Б. Уорфа, исследовавшего в 1930-х гг. периодизацию времени в языке хопи. Так же как Г. Стайн в своей грамматике, он

выделяет в хопи особые части речи, отличающиеся от существительных и глаголов и представляющие собой особые формы наречий. Условно называя их “temporals” («временные наречия»), он отмечает, что они не употребляются ни как подлежащие, ни как дополнения, ни в какой-либо другой функции существительного. Так, **нельзя сказать** “this summer”, а следует — “summer now”, “summer recently” и т. д. Вместо английского “in the morning” надо говорить, например, “while morning-phase is occurring”. Т. е. **здесь «нет никакой объективации** (например, указания на период, длительность, количество) субъективного чувства протяженности во времени» [Уорф 1960: 147]. Иначе, действительность осмысливается в хопи не как совокупность объектов, а как движение, процесс. К подобному же пониманию стремится и Г. Стайн, отказывая существительным в способности именовать мир. Ее поэтический микрокосм, как и микрокосм хопи, «анализируя действительность, использует главным образом слова, обозначающие явления (events, или точнее eventing)» [Там же: 153].

Излюбленными формами у Г. Стайн являются герундии (gerunds) и причастия (participles). **Грамматическая семантика этих форм** — выражение «движения», «непрерывности», «продолженности». Следуя своей тактике «поймать движение в его неопределенности», Г. Стайн радикализовала аналитизм английской грамматики, утрируя употребление этих форм, создавая герундиальные образования (“meaning”, “liking”, “knowing”), заставляя субстантивы «растягиваться» и тяготеть к глагольным формам (“loving” вместо “love”).

Причастие настоящего времени (the present participle) создает эффект «замедления» или «растянутости» синтаксического ритма. Практически весь текст романа «Становление американцев» строится на употреблении этих форм, что в целом соответствует установке автора на мгновение поэтической речи (“present immediacy”), на длящееся настоящее. Здесь же отметим, что герундий, в частности, осмысливается автором как передающий «стасис движения», мгновенный снимок процесса. Субстантивируя процесс, он как бы заключает его во временные скобки, нечто вроде гуссерлевского «эпохе», и, таким образом, делает процесс воспринимаемым. Вот пример из «Становления американцев»:

Some slowly come to be repeating louder and more clearly the bottom being that makes them. Listening to repeating, knowing being in everyone who ever was or will be living slowly came to be in me a louder and louder pounding [Stein 1995: 700].

Нагнетание «длительных» форм — причастий (“repeating”, “listening”), герундиев (“repeating”, “pounding”), субстантивов (“being”) — нацелено на описание процессов и становления. Так поэтический опыт заполняет смысловые поля, недоступные обычному языку. Возвращаясь к аналогии с лингвистическими наблюдениями Б. Уорфа, заметим, что в языке хопи время представляется и переживается как **реальное время**. В отличие от английского языка, в котором существуют такие формы, как “summer”, “September”, “sunset”, т. е. субстантивы со значением времени, в хопи есть сознание **becoming later and later («становления более поздним»); время представляется «повторяющимся периодом, подобным предыдущему периоду в становлении все более поздней протяженности»** [Уорф 1960: 146]. Мышление, выраженное в языке хопи, как и поэтическое мышление Г. Стайн, — **серьезное**. (Еще один пример, делающий нашу аналогию убедительной: в хопи вместо того, чтобы сказать “phase” или “phases”, скажут “phasing”, так и у Стайн — “loving” вместо “love”, “timing” вместо “time”).

Следующим звеном в частеречной теории Г. Стайн являются служебные слова, парадоксальным образом переходящие в языке автора в разряд знаменательных. Имеются в виду прежде всего артикли: «Артикли интересны точно так же как неинтересны существительные и прилагательные» [Стайн 2001: 553]. Артикли, не называя имен, говорят об этих именах что-то гораздо более существенное: об их определенности / неопределенности, абстрактности / конкретности, отсутствии / присутствии и т. д. Не название предмета, а указание на него (кстати, общее место в эстетике авангарда) — в этом функция артикля. По Г. Стайн: «⟨...⟩ артикль остается в качестве чего-то уточненного и полного разнообразия и любой кто хочет писать артиклями и знает как их употреблять всегда будет иметь то удовольствие какое употребление чего-то полного разнообразия и живого может принести. Вот что такое артикли» [Там же].

По мысли русского философа Я. Абрамова, рассуждающего о сущности артикля, артикль — это «первослово» и в то же время «это наиболее абстрактный элемент языка, передающий смысловую конкретность другим элементам, это конкретизирующая абстракция, то “свое” для каждого, что является “общим” для всех». Артикль «движется в мире значений, ⟨...⟩ артикль — средство артикуляции самого языка, слово-магнит, вытягивающее слово из других слов» [Учение 1991: 234]. Стоит добавить, что само слово *article* в английский язык пришло из латинского, где *articulus* означало «часть,

частица чего-то». Этот факт, учитывая место, отводимое Г. Стайн артиклю в своей грамматике, точно согласуется с ее установкой на *минимализм*, с его поисками элементарных частиц (particulars) языка. На тот же счет можно отнести излюбленные ею *частицы* как части речи (*particles*), а также *причастия* (*participles*). Часть предстает не менее важным понятием, чем целое. Утверждая ЧАСТЬ, Г. Стайн создает НОВОЕ ЦЕЛОЕ.

Завершают обрисовываемую нами систему частей речи у Г. Стайн местоимения. Вот что говорит о них автор: «Они представляют кого-то но не являются его (its or his) именем. Не будучи его (his or its) именем у них уже есть большая возможность чем-то быть чем если бы они были как существительное которое является именем чего-либо» [Стайн 2001: 554]. Местоимения принадлежат к группе так называемых эгоцентрических слов, которые определяют язык большинства абстрактных произведений Г. Стайн. Интересный пример использования местоимения в качестве ономапии содержится в ее книге «Портреты и молитвы» (“Portraits and prayers”):

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and and he and he («Портрет Пикассо»).

В данном примере смысловая многозначность реализуется неопределенностью слова *he*, могущего потенциально отсылать к бесконечному количеству субъектов мужского рода (а отнюдь не только к личности художника П. Пикассо). К тому же здесь имеет место дополнительная кодировка — на звукоподражательном уровне (по-английски получается — имитация «хихикания»). Подобная «двойная» кодировка позволяет приписать слову *he* в данном поэтическом произведении два статуса (здесь нами используются термины квантовой механики): статус «частицы» и статус «волны». Как местоимение мужского рода третьего лица единственного числа *he* является грамматическим элементом языка (т. е. «частицей» в нашей трактовке), но в сочетании с другими *he* это — уже чисто фонетическая «волна» (подражание человеческому смеху). Так, следуя своеобразному поэтическому «принципу неопределенности», писатель творит новую «поэтику эгоцентрических слов» [Степанов 1998: 414].

Итак, местоимения дополняют список единиц речи, долженствующих переосмыслить саму эту речь и путем эксперимента наполнить ее новыми формами и содержаниями. Местоимения, союзы, частицы,

междометия — это так называемые шифтеры (по Р. Якобсону, введшему термин), то есть «переключатели», их назначение — работа по «управлению» смыслами. Здесь, на наш взгляд, уместна аналогия с «эгоцентрическими частицами» (“egocentric particulars”) Б. Рассела, подводящего под это понятие такие слова как *это, то, ты, здесь, там, прошедшее, настоящее, будущее* [Там же: 319]. Именно с помощью этих «операторов» строит язык большинства своих произведений Г. Стайн.

Из приведенных нами выше примеров, а также из эссе Г. Стайн «Поэзия и грамматика» можно вывести еще несколько аспектов языкового эксперимента, которыми пользуется исследуемый автор в своих произведениях. Это, в частности:

— переосмысление пунктуации (в сторону отказа от «лишних» знаков препинания — встающий на их место межсловный пробел начинает функционировать как музыкально-ритмическая пауза, своеобразная грамматическая синкопа);

— нарочитое употребление сложных подчиненных предложений («Усложнение в конце концов приводит к простоте и поэтому мне всегда нравились подчиненные адвербиальные предложения. Мне нравились подчиненные адвербиальные предложения разнообразием их подчинения и неподчинения» [Стайн 2001: 560]), ср.:

Which way some one is meaning anything, which way some is meaning everything, how some one is meaning what that one is saying, meaning, feeling, thinking and being certain, what that one is doing, feeling, thinking and of what that one is certain, how that one is going on meaning something, meaning anything, meaning everything, which way that one is going on meaning what that one is saying, feeling, thinking, doing, what connection there is in that one between living in that one and being in that one... [Stein 1995: 783];

— семантизация различия между предложением и абзацем («Предложения не несут в себе эмоций, а абзацы несут» [Стайн 2001: 562]);

— полярность поэзии и прозы как различных литературных форм (в своей практике Г. Стайн постоянно балансирует на грани этих форм, а в теории — ищет дискурсивного объяснения этого баланса);

— интермедальность (взаимодействие различных художественных языков, в частности поэзии, музыки и живописи — в 1920-х годах она предпринимает серию экспериментов над языковой фактурой, исследуя возможности литературы как музыкальной и живописной формы; Г. Стайн считается представителем кубизма в литературе, наравне с Пикассо и Браком в живописи, Ф. Леже в кино и Дж. Антейлом в музыке).

В целом же можно сказать, что и грамматика, и фонология, и семантика, и даже поэтическая графика — все это составляет тот огромный фонд, из которого читатель или исследователь творчества Гертруды Стайн имеет возможность черпать новые смыслы и, при более широком рассмотрении, новые подходы к осмыслению языка и лежащей за ним действительности, новую поэзию и поэтику грамматики: «Язык в качестве реальной вещи не есть подражание звукам краскам или эмоциям это есть интеллектуальное воссоздание (recreation) и в этом не может быть никаких сомнений и таковым он будет продолжать оставаться пока человечество что-нибудь значит. Поэтому каждый должен находиться при языке при своем языке на котором говорят и пишут и который содержит в себе всю историю своего интеллектуального воссоздания» («Автобиография Элис Б. Токлас»).

Возвращаясь к сопоставлению поэтик А. Введенского и Г. Стайн, можно сделать вывод, что целью грамматического эксперимента Гертруды Стайн было «возрождение языка путем его пересоздания», тогда как целью семантического эксперимента Александра Введенского является прорыв в языковое пространство в поисках новых логических связей. В обоих случаях между тем речь идет о попытке разными способами создать алогичную языковую реальность и прорваться посредством этого в глубины внеязыковой реальности. При этом эмансипация поэтических произведений от их смысла парадоксальным образом оборачивается смыслонаполненностью. Отказываясь от видимости осмысленности, эти произведения устремляются к глубокой семантике. Важно также, что при всем том они не утрачивают своего языкового статуса, высказывая свой позитивный смысл как смысл их бессмыслицы.

Введенский и Стайн приходят в своих поэтических экспериментах к сходным выводам: о том, что наличный язык ограничен в своих возможностях передать содержание мира (А. Введенский: «Уважай

бедность языка»), равно как неспособен адекватно выражать суть таких процессов, как время, смерть, человеческое Я и тому подобных. Кроме того, обоих авторов отличает напряженно-концентрированное отношение к слову как таковому. Г. Стайн: «Требуется огромная степень необходимости чтобы изобрести хотя бы одно слово»; «Каждое слово из тех что я использую когда пишу имеет какую-то удивительную природу (...) Мне нравится слово я увлечена словом словом имеющим много значений много употреблений придающих каждому слову много различных значений». А. Введенский: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: а что оно значит?».

Слова в поэтике Гертруды Стайн лишены каких-либо описательных свойств, они существуют как бы сами по себе: «Мне нравится смотреть как предложения сами себя разбирают»; «What are words. / Any word is a word. / And what is what is what is what» (Г. Стайн). На этом же принципе основан семантический эксперимент А.И. Введенского. От «слова-символа» А. Белого и «самовитого слова» Хлебникова он, таким образом, так же как и Г. Стайн, хотя и другими методами, делает шаг к самовитому смыслу. Языковой эксперимент концентрируется здесь на области чистой семантики, репрезентируя тем самым попытку не только приблизиться к границам языка с разных сторон (в случае А. Белого — со стороны музыки; в случае В. Хлебникова — со стороны точных наук), но и пройти сквозь него, выйти за его пределы — к новой реальности, к новому опыту и к новому Логосу.

## Приложение

*Гертруда Стайн*

### Разъяснение

Части рек и счастье.

Разъяснение.

Сначала Объяснение.

Разъяснение вопроса о части.

Части и чести.

Части рек и счастье.

Чести рек и счастье.

Видите ли части рек и счастье, части рек и счастье, видите ли части рек и счастье суть части рек и счастье и видите ли, видите ли

ведь нету счастья рек и части когда есть части рек и счастье, видите ли есть возможность части рек и счастья.

Я отрицаю счастье рек и части отрицаю счастье. Я жестко отрицаю счастье рек и части. Я принимаю части рек и счастье. Я допускаю части рек и счастье.

Мы разъяснили суть о части рек и счастье и допущение о части рек и счастье.

А вот и новая подготовка.

Не надо делиться.

Он не поможет.

Они умеют поразмыслить.

Я буду делать то же.

У меня есть объяснение на это и оно таково. Когда мы говорим, Не надо делиться, он не поможет они умеют поразмыслить я буду делать то же, мы построили неправильную банальность и вернули крайности в бессвязный бред. Мне нравится такой прием, но не особенно.

Мадригал и Мардиграс.

Я не против всего этого за исключением одной вещи того что они напоминают мне об Эм то есть о прозвище Эммы. Мне всегда доставляло удовольствие написание буквы М. Поэтому хотя Мардиграс и Мадригал вызывают у меня больше одобрения чем можно было ожидать они не заставляют задавать больше вопросов и больше ответов. Он выглядел как будто ему предстояло сдавать экзамен.

Теперь я приведу еще примеры.

Она есть и ее нет

Это лежит вон там

Задорно так говорят

Слишком задорно так говорят

Очень общительно.

Приведу вам другие примеры. Приведу один и тот же пример вам и вам.

Место. На месте,

Место для чего угодно и что угодно на своем месте.

На месте на месте чего угодно, на месте

Еще поищи меня.

Она искала меня и ласкала меня.

Можно нам сесть.

Можно нам присаживаться

Можно нам присесть

Можно взглянуть

Можно взглянуть

На Марту

Можно взглянуть на Марту

Можно взглянуть.

Можно взглянуть.

Вот у меня получился лучший пример из всех

Разных

Праздных.

Здесь всего четыре слова.

Здесь

Зачем

Здесь

Зачем

Здесь

Разное

Праздное.

Здесь их всего семь.

Каждое в месте своем.

Каждое вместе с воем.

Так как есть все и четыре и семь, и семь и четыре и есть четыре всего и каждое в месте с воем.

Мы вовсе не думаем что место это коробка, раньше была коробка большая коробка а теперь нет никаких больших коробок.

Коробки аранжируются цементом, поэтому наше желание выполнимо, и поэтому мы желаем и выполняем, мы выполняем и желаем.

Есть один прекрасный пример и сейчас я объясню его

как будто .....

Вот так я научила всех понимать арифметику.

Начинать разъяснение.

Когда я признаюсь я стою и молюсь.

Когда я признаюсь я стою и я стою и вы понимаете и когда я признаюсь я молюсь я молюсь сегодня если вы понимаете меня признаюсь я молюсь сегодня вы понимаете молитвы и портреты.

Вы понимаете портреты и молитвы.

Вы понимаете.

Вы же понимаете.

Одно представление и одно объяснение и я вполне представляю как вы выполняете.

Я вполне представляю. Да так и есть.

Да так и есть.

Да так и есть это самый длинный пример и будет приведен в конце.

Самый длинный пример.

Да так и есть.

Приведен в конце.

Нарушать

Сидит здесь

Я знаю как ей угодить.

Если я знаю

Если вы знаете как вы бросаете как вы бросаете как вы шагаете. Я чувствую вы хорошо понимаете что подготовка не есть что попало я понимаю все что попало. И теперь объяснить где подготовка и просто готовка могут смотреться как экспедиция. Экспедиция это путешествие туда-то и затем-то.

Имение дела с ускоренной властью.

Не обращайтесь внимания.

Имение дела с их удовольствием и удовольствием.

Не обращайтесь особо внимания.

Имение дела с правильно организованным решением.

Когда у вас слабость к расслабленности.

Позвольте объяснить как следует.

По правде говоря не следует бояться...

Печатается по изданию: *Stein G. An Elucidation // transition (April 1927)*. Пер. с англ. В. В. Фещенко.

## Дополнение

### ДВА ОЧЕРКА В ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ

#### 1. «Комичность это космичность».

*Хохотание на языках у позднего Дж. Джойса*

Are we speachin d'anglais landage or are you sprakin sea Djoytsch?

*J. Joyce. Finnegans Wake*

От более сложных проблем языкового эксперимента в авангардном творчестве переключимся на одну частную область, почти всегда сопутствующую экспериментальной литературе — это область юмора. Особенно обширный интерес к юмору проявляла в эпоху Авангарда английская экспериментальная поэзия — мы имеем в виду прежде всего британскую поэзию нонсенса<sup>74</sup>, а также — в прозе — языковые игры Л. Кэрролла [Колоннезе 2007; Успенский 2007]. В настоящем очерке речь пойдет о позднем романе Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану». Казалось бы, такой, как принято считать, сложный, экспериментальный и герметичный текст вряд ли может претендовать на роль материала для темы «языкового комизма». Ведь смех рождается из открытости и понятности — открытости коммуникации, сопричастности смеющегося субъекта языковому коллективу, который способен оценить и поддержать его юмористическую способность. Чтобы понимать языковой юмор, необходимо в совершенстве владеть языком смеющегося человека. А как представить себе читателя, в совершенстве владеющего более чем семьдесятю языками и диалектами, на которых, по подсчетам исследователей, написаны «Поминки по Финнегану»? Очевидно, что на такую роль претендует лишь абсолютный и идеальный читатель Джойса (сам писатель шутил, что Бог, прочтя его роман, будет долго смеяться...). Но, может быть, в этой внешней закрытости и запутанности «Поминок» следует увидеть какой-то иной род смеха, иные механизмы образова-

<sup>74</sup> См., например: Книга NONсенса. Английская поэзия абсурда. М., 2000.

ния комического и, что самое главное, иную цель языкового юмора? Таков основной вопрос данной статьи.

Биографы Дж. Джойса приводят с его слов принадлежащий ему афоризм: «Комичность это космичность». Русский знакомый Джойса — Владимир Владимирович Набоков утверждал, что комичность и космичность различает лишь одна свистящая согласная. Возможно, Набокову было известно это высказывание знаменитого ирландца. Так или иначе, когда два великих человека высказывают одну и ту же мысль, над ней по меньшей мере стоит задуматься. И хотя В. Набоков не принимал последнего романа Джойса, восхищаясь несмотря на это «Улиссом» (см. [Набоков 2000]), мысль о близости «комичности» и «космичности» особенно верна, с нашей точки зрения, в отношении «Поминок».

Что же означает эта сентенция применительно к поэтике позднего Джойса?

Стихия комического во всех его формах, от легкого каламбура и сальных шуточек до циклопического гротеска, сопутствовала Дж. Джойсу всегда, начиная от ранних стихотворений и песен сборника «Камерная музыка», которые он сам исполнял, и достигая вселенского масштаба в «Поминках по Финнегану». В последнем романе автора диапазон комического разрастается до исполинских размеров, а техника комизма утончается до мельчайших элементов языка и смысла. Практически в каждой фразе текста происходит комическое сближение или перестановка высокого и низкого, торжественного и вульгарного, важного и пустого, осмысленного и бессмысленного, перемешивание всех возможных речевых жанров и функциональных стилей (ср. с осмыслением этого вопроса в работах западных философов, например [Эко 2003; Деррида 1995; Делёз 2002], а также в работе русской исследовательницы [Белова 2004], соотносящей языковые игры Джойса и Хлебникова).

В «Улиссе» Дж. Джойс уже пытался, и весьма успешно, пародировать весь окружающий мир, играя различными речевыми жанрами и доводя до абсурда все возможные риторические приемы. Однако более-менее нерушимым оставалось одно — язык, только в последних главах речевая материя начала подвергаться распаду, но коснулось пока это только синтаксиса. В «Поминках» пародирование затрагивает сам язык, на котором ведется повествование, соответственно и качественно изменяются механизмы производства комического. Язык здесь вступает в область тотальной карнавализации мира и самого себя. С. С. Хоружий, переводчик Джойса, первым поднял

вопрос о комичности у автора «Улисса», отметив, что «Поминки» — лучшее воплощение бахтинского принципа карнавального мира:

Реальность, изображаемая в поздних эпизодах «Улисса», изобилует чертами карнавального мира, а поэтика этих эпизодов глубоко карнавализована. (Разумеется, у Джойса по его принципу миметического стиля одно предполагает другое.) Нетрудно найти в романе образцово карнавальные сцены, где как бы прямо по Бахтину воспроизводятся классические элементы карнавального действия. В «Цирцее» мы видим увенчание — развенчание карнавального монарха, сделанное со всем каноническим декором, включая и «обливание мочой», столь любимое Бахтиным. Тут же и масса других карнавальных элементов; собственно, все действие этой драматической фантазии пропитано духом и стилем карнавального представления (хотя и не принадлежит этому стилю целиком). Перед зрителем проходят макароническая ученая беседа, шутовское судилище, шутовские похороны, карнавальная погоня, балаганное появления и исчезновения персонажей... полный парад-алле. Далее, мир «Циклопов» — весь в целом, еще более, чем в «Цирцее» — карнавальный мир, и вся сцена в кабачке Барни Кириана может вполне рассматриваться как балаганное представление, в котором Аноним — Рассказчик выполняет роль ведущего, балаганного деда. Пьющие и балагурящие на вычурном языке школяры-медики в «Быках Солнца» — снова классический карнавальный мотив со времен средневековья. Наконец, в «Пенелопе» получает невиданную свободу «материально-телесный низ». Весь эпизод, по свидетельству автора, имеет «четыре кардинальные точки — женские груди, жопа, матка и пизда», три из которых лежат, стало быть, в воспетой Бахтиным сфере. Протагонистка мочится, менструирует, пукает и со здоровым юмором размышляет об этих явлениях природы, а также о том, как бы она при визите к доктору «размазала по его старой сморщенной роже» продукт еще одного из своих отправлений. В «казни героя», самой циклопической из пародий «Циклопов», найдем карнавальное разъятие тела, в «Цирцее» эякуляция висельника — карнавальное слияние смерти с производящей стихией... — но не будем удлиннять этот перечень, всякий читатель при желании легко пополнит его [Хоружий 1994].

Несомненно, справедливы сравнения С. С. Хоружего комической поэтики позднего Джойса с комической поэтикой Д. Хармса, В. Хлебникова и А. Белого.

Космический карнавал в «Поминках» начинается с исходного замысла, по которому шутовская баллада из ирландского фольклора делается ключом к истории мира. Носителем комического в романе становится язык, а точнее множество языков (как говорилось выше, более 70 языков и диалектов, как современных, так и древних). Таким



образом, если в «Улиссе» комический и эстетический эффект основывался на взаимодействии риторических стилей, то в «Поминках» на игру слов, звуков и стилей накладывается игра языков, что делает роман буквальной материализацией мифологемы Вавилона.

Языковая игра приобретает в «Поминках» самые необычные формы, далеко перерастая значение комического приема: язык для Дж. Джойса онтологичен, его стихия имеет глубокие связи с картиной бытия и истории. Комизм переходит в языкотворчество — но и обратно, языкотворчество сохраняет комизм одной из своих ведущих целей и стимулов.

Свою концепцию языка Джойс выразил в «Портрете художника в юности», где он говорит о Стивене Дедале, главном герое, что индекс его развития определяется степенью развития его отношений с языком. В последнем романе пародийное отношение к любым культурным формам углубляется у Джойса вплоть до пародии на языковое мышление вообще. В тексте «Поминок» много каламбуров, обыгрывающих само слово язык на разных языках: *langwedge*, *langdwage*, *langurge*, *Atlangthis*, *florilingua*, *langua*, *langthorn*, *langwid*, *langtenna*, *longsome*, *slanguage*, *Languid*, *langways*, *langscape*, *languidoily* и т. п.

Любопытна ироничная фраза, сказанная одним из героев «Поминок»: «*Are we speachin d'anglais landadge or are you sprakin sea Djoysch?*». Упрощая межязыковой каламбур, можно перевести фразу так: «Мы говорим тут на английском языке, или это вы говорите на джойсовом языке?». В слово *Djoysch* вкралось и словечко *joy* — веселье, потеха. Естественно, Дж. Джойс не мог не воспользоваться таким каламбуром по отношению к своей фамилии, и активно пользуется им в романе (особенно в форме *rejoice*, означающим веселье, празднество и одновременно, так сказать, «переджойсивание самого Джойса»).

В устных беседах Дж. Джойс заявлял, что в «Поминках по Финнегану» он дошел до пределов английского языка (I have reached the end of English), см. [Ellmann 1983: 546]. Что он имел в виду? Видимо то, что, выйдя за его пределы, он достиг того места, где все языки сливаются воедино, и различить, где здесь английский язык, где немецкий, а где ирландский и т. д. уже невозможно. Этот текст, стало быть, написан не на английском языке, а на целом множестве языков. В этом отношении Джойс является представителем и крайним выразителем традиции так называемой макаронической литературы (Джойс, наверняка, скаламбурил бы что-нибудь вроде

«макаронной литературы»...). Традиция эта весьма давняя: еще в IV в. римский поэт Авсоний сочетал в поэзии латынь и греческий язык. Важно заметить, что всегда макароническая поэтика была связана с комизмом и пародированием, что мы и наблюдаем у Джойса. В современной лингвистике существует так называемая концепция «лингвистического шока» (см. [Белянин 1995]), который испытывает носитель определенного языка при столкновении со словами, звучащими похоже на других языках. Можно было бы сказать, что поэтика Джойса позднего периода представляет собой поэтику «лингвистического шока».

Еще одним источником, который стоит упомянуть в связи с языковыми экспериментами Дж. Джойса, является глоссолалия, или библейская мифологема «говорения на языках» (*speaking in tongues*) — см. в главе 3 наст. изд. о «глоссолалии» А. Белого. Как известно, под глоссолалией понимается говорение на незнакомых языках, сопутствующее религиозному экстазу. Первое упоминание об этом явлении встречается в Евангелии от Марка в его фразе: «Уверовавших же будут сопровождать сии знамения: именем моим будут изгонять бесов; будут говорить новыми языками». Опять же, в последнем романе Джойса и эта мифологема оказывается воплощенной в реальный текст. Таким образом, на соединении двух традиций — макаронического смешения языков с комической функцией и религиозного понимания говорения на языках — рождается джойсовский принцип «хохотания на языках» (своего рода *laughing in tongues*). Комическое вплотную смыкается с космическим.

В каких же конкретно языковых механизмах выражается макароническая глоссолалия Дж. Джойса? Прежде всего, в концентрации смысла в одной синтаксической единице (фразе или слове). Следует подчеркнуть, что это глоссолалия семантическая, в отличие от чистой звукописи. Семантическая глоссолалия у Джойса есть продукт осмысления всего литературного, языкового и культурного опыта мировой истории, ни больше ни меньше. Она возникает как преодоление монопольности заданности человеческого мышления средствами художественного многоязычия. И снова на ум приходит Вавилонский миф о смешении языков.

Основным носителем комическо-космической семантики в «Поминках по Финнегану» является слово как совокупность графем — подчеркнем, именно графем, а не фонем. Сам Дж. Джойс каламбурил на этот счет, что читатель его книги должен быть азбучным (*abcdminded*):

if you are **abcdminded**, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed!

Заметим, что слово *abcdminded* одновременно может читаться и как что-то близкое по звучанию англ. *absent-minded* «рассеянный». Алфавиту, таким образом, приписывается атрибут «рассеянности», «размытости», что подтверждается многообразными экспериментами в «Поминках», основанными на комбинаторике алфавита. Важность алфавита — и как мотива, и как философемы, и как языкотворческого материала — для позднего Джойса подчеркивается М. Маклюэном:

Отношение по аналогии между внешними знаками и жестами и внутренними процессами, душевными состояниями составляет фундамент драмы как вида искусства. В «Поминках» об этом речь везде. А, следовательно, любые попытки пересказать их сюжет, от какого бы то ни было лица, в однозначных выражениях являются грубым искажением. Представление Джойса об «азбуквальной» природе его текстов может быть проиллюстрировано его повсеместными ремарками об алфавите. Ему были отлично знакомы все многообразные исследования археологов и антропологов в области добуквенных алфавитов и иероглифики, не исключая традиционного учения о Каббале. Ко всем эти знаниям он присовокупил томистские теории о связи этих вещей с духовными процессами. Отсюда его противопоставление Н.С.Е. и А.Л.Р., основанное на различии между познающим и восприимчивым разумом. Н.С.Е. — горный массив, мужское, активное начало. А.Л.Р. — река, женское начало, пассивное. С другой стороны ALP означает по-английски «горная вершина», а буква «Н» исторически часто ассоциируется с «А», кроме того, буква «А» символизирует сразу и быка, и плуг, одновременно и первейшее занятие, и первая буква алфавита; таким образом, партии НСЕ и ALP в диалогах зачастую взаимозаменяемы. Джойс любит каламбурить по поводу Дублина, призывая рассматривать диалоги в тексте как «сходящиеся и двоящиеся края Дублина» «*doublends joined*». **Неутомимый мастер аналогий, Джойс творит с равным талантом и на метафизическом поприще, и на натуралистическом** [Маклюэн 2006].

Слово как фиксированный графический элемент предполагает в тексте Дж. Джойса различное фонетическое чтение, в зависимости от того языка, на котором читатель способен прочесть его. Одно и то же слово, таким образом, может иметь несколько «озвучек» и соответственно, несколько массивов значений. Пояснить этот принцип можно на следующих примерах (взяты из книги [Корнуэлл 1997]):

1. В своего рода афоризме *in voina veritas* Джойс на основаниях близости звучания совмещает крылатую латинскую поговорку и русское слово *война*.

2. *Ivaun the Taurrible — the sur of all Russers*. Эта фраза достаточно прозрачна для русского читателя. Если переводить, получится «Иван Грозный — господин всех русских», или иначе — «Иван Грозный — сюр всех русских», и вот уже мы имеем два потока смысла, написание *Ivaun the Taurrible* естественно тоже не случайно и при желании можно разбирать на самых разных языках определенные сочетания букв, складывающиеся в определенный смысл.

3. *Sdrats ye, Gus Paudheen!* Этот пример тоже довольно понятный: по-русски он читается как «здрасьте, господин!», но графическое написание может предполагать иные смыслы.

4. *Fetch neahere, Pat Koy! And fetch nouyou, Pam Yates!* Последний пример уже не настолько очевиден и прозрачен, но если попробовать прочесть его по-русски, смысл проступит... «Вечный покой и на вечную память». Знаменательно то, что здесь неожиданно возникает фамилия ирландского поэта Уильяма Батлера Йитса, который много писал о природе памяти. Кроме того, на ум приходит еще один автор — Фрэнсис Йитс, автор труда «Искусство памяти», вышедшего, правда, после смерти Джойса, но в нашем читательском восприятии присутствующего. Подобным образом работает комический и космический механизм языка позднего Джойса.

Чаще всего принцип Дж. Джойса таков: написание иноязычного слова искажается так, чтобы его звучание напомнило таковое некоторого английского слова или оборота; значение же полученного гибрида оказывается обогащенным, двойным, вбирая в себя значения и зримого слова, и слышимого. Или наоборот: иностранное слово по сходству звучания записывается как исковерканное английское. Перед нами — *семиотическая гибридизация*: художник соединяет, скрещивает зрительные и звуковые образы, принадлежащие к разным языкам, семиотическим системам. Гибридизация совершается внутри слова, минимальной единицы текста, представляя собою, таким образом, скрупулезнейшую микротехнику.

Что же достигается в результате гибридизации? Достигается многое и разное, конечно, далеко не одно и то же у двух художников — но два важнейших аспекта и тут являются общими: *комический* или точнее *гротескный эффект* и *смысловое уплотнение*. Насыщенный гротеск босховых гибридов известен и очевиден. В плане же звуковым,

сочетание двух разноязычных значений может быть самым неожиданным, и весьма часто оно также содержит комическую сторону: издавна известный принцип межъязыковой игры слов. Свойство же парциальности дискурса, участие в нем усеченных, изуродованных слов вносит элемент гротеска. Техника гибридизации у Джойса разнообразней. У него богатейший ассортимент приемов, использующих многоязычную лексику, искажение внешней формы слова и разложение внутренней; как выразился наш Ремизов, он — «гениальный разлагатель слов до их живого ядра и розового пупочка»... Другой упомянутый аспект вполне ясен: понятно, что скрещивание приводит к огромному повышению смысловой насыщенности формы, будь то зрительной или звуковой. Совмещая в себе, по принципу синекдохи, несколько слов, мультиязыковые гибриды Джойса обретают возросшее, сгущенное смысловое содержание: совершается, по его выражению, «сверхплодотворение» (*superfecundation*) слова, внедрение в него новых значений и новых ассоциаций [Хоружий 1994].

Уже заглавие самой книги Дж. Джойса содержит тонкую лингвистическую игру. *Finnegans Wake* — это название ирландской баллады о пьянице Тиме Финнегане. Английское *wake* «поминки», есть также и глагол, значащий пробуждаться, восставать к жизни, действию; и, опуская в названии «Finnegan's wake» апостроф, отчего притяжательный падеж заменяется множественным числом, Джойс делает название многосмысленным и обобщенным: теперь оно также значит «Финнеганы пробуждаются» — все Финнеганы, то есть каждый из нас (не случайно одно из имен Финнегана в романе — Всяк и каждый — *Here Comes Everybody*). В тексте романа имя Финнегана подвергается тщательной межъязыковой игровой обработке, порождая такие межъязыковые неологизмы, как *finnic*, *Finnimore*, *Finn no more*, *Finnish*, *Finnados*, *Finnfinn the Faineant*, *finnencee*, *fingers*, *Finnk*, *finny*, *Finnikean*, а в конце романа возникает *Finnagain*, то есть *Finn* снова. Надо сказать, что это хитросплетение значений пытаются передать на русском самыми различными способами. Одних только вариантов названия существует целый ряд, помимо «Поминок по Финнегану», есть «Финнегановы поминки», «Финнеганов помин», «Уэйк Финнеганов» и так далее.

Языкотворческий элемент романа проявляется буквально в каждом слове текста. Уже в начале романа, в первых его строках, задаются главные ориентиры поэтики и словотворческих принципов позднего Дж. Джойса:

*riverrun*, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius *vicus* of recirculation back to Howth Castle and Environs. Sir Tristram, *violier d'amores*, fr'over the short sea, had *passencore* rearrived from North *Armorica* on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his *penisolate* war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated *themselfe* to Laurens County's *gorgios* while they went *doublin* their mumper all the time [Joyce 1999: 3].

Первое слово в тексте *riverrun* несмотря на это начинается со строчной буквы, текст как река — начинается тем самым из ниоткуда. Сразу же при чтении слова оно распадается на множество паронимов, каждый со своим значением: 1) *river runs*, то есть «река течет»; 2) *riverrun* как существительное — «русло реки»; 3) *riverain* — «речной, относящийся к пойме реки»; 4) *river* — название реки Лиффи, делящей Дублин на две части (затем чуть ниже этот смысл обыгрывается в слове *doublin*, написанном через *ou*, сочетая, таким образом, мотивы Дублина, родного города Дж. Джойса, и раздвоения во всех его возможных коннотациях. И, наконец, в слове *riverrun* отчетливо слышится итальянское *riveran* — «(они) вернуться». Смыслы движения и возвращения будут играть в романе ведущую роль, так же как и теория Джамбаттиста Вико, который упоминается в этом начальном отрывке в словоформе *vicus*. Мы выделили во фрагменте только самые очевидные слова, являющиеся гибридами слов на разных языках.

Любопытно отметить, что на руку Дж. Джойсу играет латинская основа всей его письменности, позволяющая только на графическом уровне задействовать ресурсы огромного количества языков — как современных, так и мертвых — основанных на латинском алфавите. Как кажется, с этим связаны трудности перевода «Поминок» на русский язык — сколь бы талантливым и смелым ни был бы переводчик, он неизбежно оказывается скованным возможностями кириллического алфавита. Для наглядного примера приведем фрагмент, представляющий собой попытку «переложения» первой части романа на русский язык (переводчик — известный авангардный поэт А. Волохонский). Приводим только перевод начальных строк романа:

бег реки мимо Евы с Адамом, от берой излучины до изгиба залива просторным пространством возратных течений приносит нас вспять к замку Хаут и его окрестностям. Сэр Тристрам с виолой д'аморе из-за ближнего моря прибыл назад пассажиром транспорта Северной Арморики на эту сторону изрезанного перешейка в Европу Малую дабы

самолично вести пенисолированную войну на полуострове: не то чтобы возмышенные горы у потока Окони раздувались до прожорливых горджиев графства Лоренс, а те все время в тисме дублинировали вдвое: не то чтобы глас огня вздувал миш миш для поперечного виски: пока еще нет, но вопре потом малый промел старого слипкого исаака: пока нет, хоть все путем среди сует ванесс, когда у сестер пусть соси сок во гневе на двойного наганджо. Хрена ежевичного из папашина солода варил бы Чхем или Шен при свете радуги, и пылающий конец ея отражался кольцом на поверхности вод [Джойс 2000: 7—8].

Остается добавить, что по сюжету действие «Поминок по Финнегану» происходит во сне, который снится главному герою. Таким образом, язык на котором написан роман — это, в понимании автора, язык сна. “I have put language to sleep”, — шутил по этому поводу сам Дж. Джойс [Ellmann 1983: 546]. И здесь он оказался очень близок Зигмунду Фрейдю, который полагал и научно доказывал в своей книге [Фрейд 1997], что механизмы сна и механизмы остроумия, юмора работают если не одинаково, то очень похоже.

Подводя черту под всем сказанным, можно сделать следующий вывод. В «Поминках по Финнегану» Джеймс Джойс превращает восприятие смешного из обычного человеческого чувства в метод познания мира. Комизм в тексте позднего Джойса носит характер пародии на мироздание и пародии на сам язык. Анри Бергсон отмечал в своей книге «Смех», что если комическое положений (как, например, в театре) выражает рассеянность людей и событий, то комическое речи подчеркивает *рассеянность самого языка* [Бергсон 1992: 68]. Джойс доводит эту закономерность до крайнего предела (вспомним его каламбур по поводу «рассеянности» и «азбуквальности») (*abcdminded*). Но, показывая рассеянность и хаотичность человеческого языка, своим эстетическим действием автор создает из языкового хаоса единый смысловой космос (Хаосмос, как Джойс называет его), тем самым доказывая на практике свою остроумную максиму «Комичность это космичность».

## 2. Transition: опыт трансатлантического авангарда

Английская или американская литература — это процесс экспериментации  
Жиль Делёз. О превосходстве  
англо-американской литературы

Данный очерк следовало бы начать с некоторых замечаний, относящихся к проблеме я з ы к а.

Английский язык... Американский язык... Одно ли это и то же, или два разных языковых образования? А как быть с английской и американской литературой, искусством, культурой?

Как известно, существует две теории. Одна утверждает подчиненность американского языка английскому языку Британской империи, считая первый лишь диалектным ответвлением последнего. Другая теория стоит на прямо противоположных позициях, а именно выступает за американский как полностью отделившийся, независимый, полноценный язык. Безусловно, в пользу второй теории говорит вся американская к у л ь т у р а как таковая; а американская литература, особенно в двадцатом столетии, не требует дополнительных доказательств в своей уникальности и отъединенности от европейского колониального (или постколониального) сознания. Что же касается с а м о с о з н а н и я американцев, то события 11 сентября 2001 года с новой силой заставили их считать себя сплоченной в единстве нацией.

Но это все — из области глобальных, политических масштабов, которые, естественно, нас здесь в наименьшей степени интересуют. Мы ведем речь о совершенно иных процессах, запряганных глубоко в гуманитарном менталитете и чаще всего невидимых с «высоты птичьего полета». Эти процессы циркулируют в отдаленных от мейнстрима интеллектуальных глубинах. Выбранный нами ракурс — семиотико-авангардный (или авангардно-семиотический) — предполагает поиск знаний в таких «тонковолоконных» материях, как искусство слова, художественный и научный эксперимент, альтернативное творчество.

В противоположность тому, как принято считать (по крайней мере в «мире мейнстрима»), процессы, протекающие в указанных областях носят исключительно насыщенный характер. Они динамичны, как по форме, так и по содержанию. Они интегральны, синтетичны, т. е. вовлекают сразу многие измерения реальности. И, наконец,

они — аутопоэтичны, т. е. а) в преимущественной мере приближены к человеку-творцу и ориентированы на человека-сотворца; б) имеющие внутренние ресурсы своего развития — саморазвития; в) способны многое сказать о себе сами без привлечения каких-то внешних образцов и методов, т. е. сами задают модель их рассмотрения.

Исследователями отмечается, что революция искусства и языка в конце XIX — первой четверти XX в. опиралась на фундамент, подготовленный не только в Западной Европе. Специфическую роль в этой революции сыграли две национальные культуры — России и Америки (США). Что касается американского вклада в этот процесс, его специфику прекрасно определяет А.К. Якимович: «В системе американского мифа большое место занимает идея “нового начала”, нулевой точки; исходя из нее, и следует создавать принципиально иную культуру, свободную от тяжелых болезней цивилизации Старого Света. Новая культура должна при этом оказаться, так сказать, не только продуктом гуманноцивилизационной логики: она должна приблизиться к принципам ехрегіеице — вечного движения и изменения, недетерминированности, а потому быть способной на экзотические переживания потока бытия (endeavour to change and to flow в эмерсоновских “Иллюзиях”). Примерно так следует понимать сложившийся к 1900 г. проект Новой Культуры, свободный от мертвенности и неестественности цивилизационных установок Старого Света и воплощенный в образах У. Уитмена, М. Твена и других классиков Америки» [Якимович 2000: 8].

Как правило, говоря о модернизме или авангарде в английской и американской литературе, называют имена Джеймса Джойса, Вирджинии Вульф, Дэвида Герберта Лоуренса, Томаса Элиота, Сэмюэля Беккета. Действительно, перечисленные «мамонты XX века» во многом создали тот ландшафт, который известен под именем «экспериментальной школы» [Winters 1937] «модернизма в англо-американской литературе» (см. соответствующий раздел и литературу при нем в учебном пособии: Дудова Л. В., Михальская Л. В., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1997). Этот ландшафт уже достаточно прочно освоен в российском контексте. Переведено большинство базовых текстов данных авторов, как художественных, так и теоретических. Тексты включаются в учебные программы вузов. Правда, степень и глубина изученности авторов английского модернизма, к сожалению, еще далека от удовлетворительной. Единственным, пожалуй, исключением является монография К. Чухрукидзе «Pound & £. Модели утопии XX века». М., 1999,

героем которой выступил «enfant terrible» английского авангарда Эзра Лумис Паунд (1885—1972). Вокруг имени Э. Паунда выстроены и ряд поэтических авторов в небольшом издании «Антология имажизма» / Пер. с англ. М., 2001, освещающем имажизм как одно из направлений английской поэзии. Остальные источники по истории английской литературы лишь вскользь упоминают деятелей авангарда XX в.

Между тем ветвь англоязычного радикального модернизма принесла немало интереснейших плодов.

Если говорить о левых течениях, то в них задавал тон английский поэт и теоретик Уиндем Льюис (1882—1957). В 1913 г. он основал центр авангардистского искусства (**The Rebel Art Centre**), который объединил художников Эдварда Уодсворта, С.Р. У. Невинсона, А. Годье-Бжежку, Дэвида Бомберга, Якоба Эпстайна, философа Т.Э. Хьюма и литераторов — Э. Паунда и Ф.М. Форда. С этим центром связана недолгая, но бурная история футуризма в Англии, со своими манифестами и артистическими акциями. На английской почве больше прижилось имя «вортицизм» (от англ. *vortex* — «вихрь», «водоворот»; также созвучно англ. *vertex* — «зенит», «вершина»). Идеологом движения вортицистов выступил тот же Эзра Паунд, написавший прокламацию «Вортекс». Что касается творческих принципов этого нового течения, то, как пишет специалист по английской литературе Т. Красавченко, «для вортицистов [было] принципиально важно то, что художник не заимствует форму у внешнего мира или природы, а сам создает ее, т. е. отнимает у природы ее созидательную функцию. Эстетика вортицизма основана на отделении искусства от жизни и природы, утверждении приоритета творческого, преобразующего начала, на убеждении в необходимости выявления “логики и математики” события и явления, чтобы передать их “сущность в линиях и формах картины”, в словесных эквивалентах. Вортицисты (...) видели цель художника в выражении энергии машинного века, порождаемой рычагами, моторами и требующей нового языка, новых форм; однако они не столько восторгались машиной, ее движением, сколько стремились, найдя, выразив ее концептуальную суть в изобразительных и словесных формах, доминировать над нею, включить ее в более сложную систему детерминант. Вортицисты не отрицали того, что индустриальные пейзажи безобразны, но были убеждены, что “вортекс” поглотит, взорвет, преобразит это безобразие. “Как классический художник создает прекрасное искусство из «красивого» и «приятного», так же можно создать прекрасное искусство

дисгармонии, имея под рукой лишь «безобразно» тривиальный, ужасный материал»<sup>75</sup>.

В искусстве вортицизма, в частности публиковавшемся на страницах журнала «Blast», превалировали абстрактные структуры, резкие ритмы и машинные формы. Музыкант Джордж Антейл (1900—1959), примыкавший некоторое время к «вортексу», создал первые в истории музыки технологические композиции («Авиационная соната», «Механический балет»), с использованием реально звучащих пропеллеров вертолета и прочих индустриальных изделий. В их же художественном круге зародилось, по сути, то, что ныне зовется «индустриальным дизайном». Творческие достижения вортицистов относятся, по большей части, к области изобразительного искусства. Упомянуть о них необходимо, ибо они дали толчок к революции в области словесного творчества, которую осуществляли уже другие люди. Как раз эти-то «другие люди» и являются главным объектом нашего внимания в данном месте.

Речь идет уже о следующей стадии в истории английского авангарда — о 20—40-х гг. XX в. Собственно, начиная с этого времени, следует говорить уже об англо-американском движении в культуре. Основные события отныне хотя и разворачиваются в Европе, но участники этих событий зачастую имеют отношение к Соединенным Штатам Америки. Так, в Париж, главное ристалище модернистской культуры, в эти годы съезжаются из Штатов, а также из других точек земного шара многие талантливые и гениальные художники, писатели, ученые, меценаты. Интегрируясь во французское (а большому счету — в европейское и затем мировое) сообщество, большинство из эмигрантов не перестают говорить и писать на английском языке. Соответственно, образующееся языковое пространство становится по существу англо-американским, или попросту — англоязычным. Однако более уместным нам кажется в данном случае говорить о трансатлантическом языковом пространстве, имея в виду стремительно участившиеся контакты обоих берегов Атлантики в сфере искусства, словесности, научной мысли, музыки (ср. название оперы Дж. Антейла «Трансатлантика»).

Именно в таком — трансатлантическом и трансевропейском — контексте в послевоенном художественном мире творили Дж. Джойс

<sup>75</sup> Красавченко Т. Н. Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и в России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: В 2 ч. Ч. II. М., 2002. С. 331—332.

и Гертруда Стайн, Уильям Карлос Уильямс и Сэмюэль Беккет. Тогда же — в 1920-х гг. — важным событием авангардной жизни стало учреждение журнала под названием «transition» (именно так — с маленькой буквы!). О деятельности этого журнала и его авторах здесь хотелось бы остановиться подробнее, так как русскому читателю об этом поистине «полезном ископаемом» европейской культуры, мягко выражаясь, едва ли что-либо известно.

Единственное упоминание о «transition» присутствует в переведенной на русский язык книге английского ученого Нила Корнуэлла «Джойс и Россия». Вот что там говорится:

«Авангардный литературно-художественный журнал “transition” (его название начиналось с маленькой буквы “t”), издаваемый другом и помощником Джойса, Эженом Жола, со своего первого выпуска в 1927 году (журнал открывала статья “Джеймс Джойс, «Открытые страницы работы на ходу»” (Opening pages of a Work in Progress)) объединял и публиковал многих из тех, кто принадлежал к кругу Джойса или был как-то с ним связан. Он также охватывал различные области европейского модернистского и экспериментального искусства и таким образом с должной полнотой информировал своих читателей и сотрудников (таких, как сам Джойс) о новых тенденциях в европейском и американском-экспатриантском искусстве. В период с 1927 по 1938 год вышло 27 номеров журнала (...). Шестнадцать выпусков содержат отрывки из “Работы на ходу” (Work in Progress) Джойса и один (transition 21) включает раздел, посвященный его пятидесятилетию (Homage to James Joyce).

Благодаря усилиям молодой русской женщины по имени София Химмель, через “transition” проходил, особенно в первые годы его существования, постоянный поток русских советских (или иногда более старых русских) переводных материалов (...). Кроме публикаций Джойса и Беккета, которому оказывалась поддержка, Кафки и многих других, в “transition” была напечатана пьеса Блока “Незнакомка”, рассказы Зошенко, Всеволода Иванова, Владимира Лидина, Пильняка, Пантелеймона Романова, Федина и Новикова-Прибоя; стихотворения Есенина, а также в переводе Макса Истмана дерзкая поэма Пушкина “Гавриилиада”; статьи Эля Лисицкого и Эйзенштейна; статьи о Лефе и Советском искусстве Альфреда Барра и в последних номерах репродукции Малевича и Кандинского»<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Корнуэлл Н. Дж. Джойс и Россия / Пер. с англ. СПб., 1997. С. 59. Отметим еще упоминание “transition” в критической статье литературоведа В. Тренина, который причисляет его с позиций новой производственной

Уже из этой справки виден масштаб этого периодического издания и круг лиц, причастных к его многолетней и продуктивной деятельности. Поясним только, что роман Джойса, о котором идет речь — это последнее и самое «авангардное» сочинение автора, более известное под названием «Finnegans Wake» («Финнегановы поминки» — на русский не переведен и вряд ли когда-либо будет). Действительно, славу «transition» принес этот скандальный опус великого ирландца, впервые публиковавшийся именно в этом парижском журнале. Однако ограничить значимость «transition» только этим фактом никак нельзя.

В череде периодических изданий мирового авангарда «transition» выглядел весьма внушительно — и по объему, и по подбору авторов, и по продолжительности издания. Ни франкоязычные «*Revolution Surrealiste*» и «*Documents*», ни англоязычные «*Little Review*», «*Criterion*» и «*Transatlantic Review*», ни немецкоязычный «*Sturm*», ни русскоязычные «*Леф*» и «*Новый Леф*» не могли похвастаться таким интернациональным и интерлингвистическим размахом, как «transition». Перечислим лишь избранные имена, попадавшие своим творчеством в объектив его «камеры»: Г. Стайн, У.К. Уильямс, С. Беккет, А. Бретон, Р. Кено, Ж. Барон, А. Рейес, Л.-П. Фарг, Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Буске, К. Шювер, А. Жид, Лотреамон, Дрие Ла Рошель, Ж. Полан, П. Клодель, Ш. Пеги, А. Мишо, Г. Аполлинер, С.-Ж. Перс, Р. Руссель, А. Арто, П. Реверди, Ж. Рибмон-Дессень, Г. Хюльзенбек, К. Швиттерс, Ф. фон Баадер, А. Штрамм, Ф. Верфель, Ф. Кафка, Г. Тракль, Г. Бенн, Р.М. Рильке, Ф.Т. Маринетти, И. Голль, Л. Зукофски. Иллюстрации для разных выпусков представляли лучшие художники со всего света: В. Кандинский, П. Клее, В. Еггелинг, М. Эрнст, М. Дюшан, Мэн Рэй, Ф. Леже, А. Лот, Л. Мохой-Надь, П. Мондриан, Н. Габо, К. Бранкузи, А. Матисс, Х. Балль, А. Картье-Брессон, А. Джакометти, П. Пикассо, У. Боччиони, Ж. Липшиц. Свои размышления о музыке авангарда публиковали Г. Коуэлл, Дж. Антейл,

эстетики, наравне с берлинским журналом «Вещь», к «эклетицистическим журналам, находящимся в неустойчивом равновесии, как коалиционное министерство». Как иронично пишет критик, «именно на таком основании существует сейчас в Париже печатающийся на английском языке журнал “Transition”, в котором Джемс Джойс и Поль Элюар уживаются с Борисом Пильняком и Александром Пушкиным» (*Тренин В.* Тревожный сигнал друзьям // *Новый Леф.* 8. 1928. С. 31). Тут же, правда, как положительный момент выделяется «безукоризненно европейская внешность» издания.

Э. Варез, А. Шенберг. В общем, трудно назвать какого-либо выдающегося авангардного деятеля тех лет, не засветившегося так или иначе на страницах «transition».

Издателями и главными редакторами журнала были американцы-эспатриаты Элиот Пол и Юджин Джолас (в справке, приведенной выше, он обозначен как Эжен Жола). Последний заслуживает особого внимания, ибо с его именем связаны многие творческие линии в авангардной журналистике межвоенного периода. Юджин Джолас не только занимался делами на протяжении всего времени существования журнала «transition», но и был его идеологом. В конце 20-х гг. в его голове возникла идея издавать необычный журнал, который бы объединил, во-первых, всех творчески настроенных выходцев из США, проживавших на тот момент в Европе, и, во-вторых и в главных, навести мосты между разными школами международного авангарда.

Характерно, что первоначально журнал хотели назвать «*Bridge*» или «*Continents*», намекая на некое межконтинентальное сообщество, призванное быть образованным в будущем в результате журналистской деятельности «transition». Собственно, смысл английского слова *transition* включает в себя такие значения, как «переход», «развитие», «эволюция», «превращение», «смена», «изменение», «модуляция». Озаглавить так новый журнал для Джоласа и его компании значило найти альтернативу понятию «традиции», пропагандировавшемуся в те годы, в частности, Томасом Элиотом (см. его текст «Традиция и индивидуальный талант»). Если «традиция» подразумевает передачу знаний и опыта в о в р е м е н и, причем передачу строго регламентированную вековыми устоями и преданиями, то «транзиция» имеет в виду свободную циркуляцию, свободный обмен опытом и знаниями, при этом, что важно, и во в р е м е н и, и в п р о с т р а н с т в е.

Абсолютный поиск нового, революция и синтез в творчестве, чистый эксперимент мыслились Ю. Джоласом как доминанта авангардного поведения и авангардного творчества. Характерны подзаголовки журнала, фигурировавшие в разных выпусках — «*an international quarterly for creative experiment*» («международный ежеквартальный журнал творческих экспериментов»), «*an international workshop for orphic creation*» («международная мастерская орфического творчества»). «*On the quest*» («Об исканиях») — так назван один из манифестов Ю. Джоласа, напечатанных в «transition». «Искания» здесь — ключевое слово. Ведь «вертикальное искусство» (термин Ю. Джоласа) тем и отличалось от традиционного,

что смотрело не назад, на каноны прошлого, а вглубь современного человека и будущего мира, как бы «по вертикальной оси» человеческих возможностей.

Если целью авангардной деятельности, или вертикального искусства, был тотальный эксперимент над творческими возможностями, то первейшей задачей — языковой эксперимент. «Я дошел до края английского языка», «я погрузил язык в сон», — писал Джойс. «Революция языка, случившаяся в английском языке, есть свершившийся факт», — провозгласил Ю. Джолас в манифесте «Революция слова» (см. приложение к данному очерку). А в декларации «Вертикальная поэзия» сообщается: «Расщепление человеческого “Я” в процессе творческого акта может быть достигнуто через поэтическое состояние языка, этого поистине колдовского инструмента; а именно через принятие революционного отношения к слову и синтаксису, а если понадобится, и через создание герметического языка» (также см. в приложении). Эти заявления можно было бы считать за голословный эпатаж, однако подтверждению этого постулата Ю. Джолас и все авторы «transition» посвящают десятки страниц — как поэтической и прозаической практики, так и теоретических разработок. В ряду последних стояли статьи, названия которых звучали, к примеру, как «О поэтических возможностях некоторых языков» или «Функция языка в современной поэзии». Некоторые выпуски содержали разделы, тематически посвященные языку («Революция языка», «Лаборатория слова», «Лаборатория Логоса», «Мутация в языке», «Языки рас», и т. п.).

В 15-м номере журнала, вышедшем по горячим следам американского кризиса 1929 г. («Великая депрессия»), писалось о необходимости учитывать и культивировать «реальность УНИВЕРСАЛЬНОГО СЛОВА», ибо «никогда революция языка не была столь насущной». Что это за «универсальное слово»? Видимо, имелась в виду идея всеобщего, универсального языка поэзии и, шире, художественного творчества, столь знакомая нам по творениям наших родных «будетлян» и «символистов». Разница только в том, что у Хлебникова и Андрея Белого язык этот создается на славянской основе, а у Джойса и Джоласа — на основе разных языков мира. Так, Джолас пробовал писать трехязычные стихи. В книге «Язык ночи» он предпринял попытку создать посредством различных языков искусства новое ощущение мира в его превращенной, преображенной форме. Что уж говорить о Джойсе, в чьих «Поминках» фонд языков насчитывает более шестидесяти... Стремление к новому Вавилону? Почему бы

и нет. Кстати, биография Ю. Джоласа так и называется — «Человек с Вавилона». Он был одержим идеей воссоединения человеческих языков. Как пишет Дугальд МакМиллан, автор монографии о «transition», «попытки Джоласа посредством журнала отыскать язык и опыт, лежащие глубже, нежели уровень поверхностных различий в отдельных языках, были в некотором роде компенсацией того межкультурного конфликта, который раздирал его с самого детства»<sup>77</sup>. Многоголосица и полиглоттизм не в последнюю очередь были вызваны общей обстановкой в структуре мира — чередой кризисов, миграций, войн и прочих процессов.

«“transition” ставит себе целью представить квинтэссенцию современного духа в его эволюции. Это повлечет за собой, естественно, переопределение некоторых основных концептов, которые символизируют этот новый дух», — писалось в 9-м номере журнала. Главным объектом исследования был избран человек современности, или «внутренний человек» в его творческих ипостасях. В «transition» этот вопрос обсуждался следующими авторами: 1) самим Ю. Джоласом (предисловие к блоку статей под общим названием «Вертикальная эпоха»; 2) М. Бубером, Г. Бенном, Л. Фробениусом, Р. Хюльзенбеком, К.Г. Юнгом, Г. Стайн и др. — в связи с так называемым метаантропологическим кризисом; 3) Г. Бенном в статье «Структура личности (описание тектоники человеческого Я)»; 4) снова Ю. Джоласом в статьях «Изначальная личность», «Логос», «Литература и новый человек». Для Джоласа смысл концепта «transition» состоял в том, что это уже не столько «переход», «мост», «связь» (в пространственном и временном значении), сколько — «эволюция», «превращение» (ср. с названием текста Кафки «Metamorphosis», публикуемого в «transition»), «преображение», «переход в новые обстоятельства». Манифест «Вертикальная поэзия» гласит: «В этом мире, управляемом гипнозом позитивизма, мы провозглашаем автономию поэтического видения, гегемонию внутренней жизни над жизнью внешней (...) Поэзия устанавливает связь между «Я» и «Ты», поднимая затаенные человеческие эмоции из их далеких, затерянных глубин к свету коллективной действительности и соборной вселенной» (см. ниже).

Нельзя не услышать в этой концепции «нового человека» как «человека цельного», «человека универсального», навеянной Джоласу

<sup>77</sup> McMillan, D. transition: the History of a Literary Era 1927—1938. L., 1975. P. 9.



Максом Шелером и Карлом Эйнштейном, переключку с русскими теориями космизма (Флоренский, Бердяев, Сетницкий). Авторы «transition» также ищут философского и теологического обоснования своего предприятия. Не случайно поэтому Джолас как автор идеи «вертикального искусства» предложил заменить слово *vertical* неологизмом в джойсовском духе *vertigral*. Ведь *vertigral* сочетает в себе *vertical*, *integral* и *Graal*, т. е. «вертикальность», «интегральность» и «граальность» (от «чаша Грааля»). Смысл «вертикальной интеграции» творческих усилий в том и состоит, чтобы объединяться не по внешним признакам, а по внутренним, духовным свойствам объединяющихся. «Дорога к синтезу, к истинному коллективизму, лежит через сообщество и со-общение духовных индивидуумов, движущихся совместно к новой мифологической реальности» («Вертикальная поэзия»).

---

Можно сказать, что «эксперимент по объединению экспериментов», который представлял собой «transition» со всеми его сподвижниками, удался. Возникла общая (по крайней мере в рамках Западной Европы) международная среда творческого поиска. И если само имя журнала ныне несколько затерялось — незаслуженно — в памяти исследователей, то его продукция, или, скажем так, продукция его авторов, на настоящий момент хорошо известна — в соответствующих кругах — и составляет фонд западной авангардной мысли и авангардного творчества первой половины XX века.

## Приложение

### ТРИ МАНИФЕСТА ЮДЖИНА ДЖОЛАСА

#### *Вертикальная поэзия*

On a été trop horizontal, j'ai envie d'être vertical<sup>78</sup>.

*Леон-Поль Фарг*

В этом мире, управляемом гипнозом позитивизма, мы провозглашаем автономию поэтического видения, гегемонию внутренней жизни над жизнью внешней.

Мы отрицаем постулат о том, что творческая личность является не более чем одним из факторов в прагматической концепции прогресса и что функция ее — отображать наличную жизнь.

Мы против возрождения классических идеалов, ибо единственное, к чему это ведет, — декоративный реакционный конформизм, искусственно насажденное чувство гармонии, и, в конечном счете, обеспложивание живого воображения.

Мы убеждены, что творческие силы следует оберегать от порчи извне, и не важно какая социальная система прикладывает к этому руку.

Вкус к прекрасному для нас не является аксиомой. Все дело в непосредственности экстагического откровения, в алогичных движениях творческого духа, в органическом ритме, плодом которого выступает творческий акт.

Глубинной реальности можно достигнуть путем произвольного магического действия, посредством движения от глубин бессознательного к воображаемым мирам.

Человеческое «Я», многочисленные слои которого хранят память о миллионах лет мировой истории, связано таким образом со всем опытом человеческой культуры, и все это богатство может быть

<sup>78</sup> Все всегда жили слишком горизонтально, я же ищу вертикаль (*франц.*).

вызвано к жизни через образы, посещающие нас в сновидениях, грезах, трансе и других психических состояниях.

Расщепление человеческого «Я» в процессе творческого акта может быть достигнуто через поэтическое состояние языка, этого поистине колдовского инструмента; а именно через принятие революционного отношения к слову и синтаксису, а если понадобится, и через создание герметического языка.

Поэзия устанавливает связь между «Я» и «Ты», поднимая затаенные человеческие эмоции из их далеких, затерянных глубин к свету коллективной действительности и соборной вселенной.

Дорога к синтезу, к истинному коллективизму, лежит через сообщество и со-общение духовных индивидуумов, движущихся совместно к новой мифологической реальности.

Подписали: Ханс Арп, Сэмюэль Беккет, Карл Эйнштейн, Юджин Джолас, Томас Макгриви, Жорж Пелорсон, Тео Рутра, Джемс Суини, Рональд Саймонд.

Печатается по изданию: *Jolas E. Poetry is Vertical // transition 21 (March 1932)*. Пер. с англ. В. В. Фещенко.

### *Революция языка и Джеймс Джойс*

Слово представляет собой в наши дни метафизическую проблему. Если посмотреть на начало двадцатого столетия в перспективе, обнаружится, что распад связей между словами и их последующее преобразование на иных основах образует некоторые важнейшие явления нашей эпохи. Традиционный смысл слов разрушается, и блюстителей норм охватывает паника, когда они принимают рассуждать о процессе разрушений, которые, в свою очередь, открывают доселе невиданные возможности художественного выражения.

Сегодня, принимая во внимание обширную панораму всего художественно написанного, возникает острое ощущение бесконечной повторяемости и монотонности. Слова в современной литературе слагаются на один и тот же банальный манер, по старинке, и неадекватность изношенных речевых конструкций нашей сегодняшней гораздо более чувствительной нервной системе, кажется, бросается в глаза только лишь некоторым избранным. Открытия в области бессознательного, осознанные некоторыми пионерами

медицины в качестве нового пространства для магических исследований и осмыслений, должны были сделать очевидным, что архаическое понимание языка как инструмента должно быть отброшено.

В новом произведении Джеймса Джойса, первая часть которого опубликована в выпусках *транзишн*, данная революционная тенденция доведена до крайней точки, тем самым приводя в замешательство те робкие умы, которые рассматривают английский язык как нечто статичное, неприкосновенное в своей позиции и надежно охраняемое шаткой иерархией из филологов и педагогов. Слова испытывали на протяжении столетий органические изменения. Обычно это делалось людьми, которые, побуждаемые экономическими и политическими мотивами, создавали новые словари. Избранные поэты-провидцы зачастую выбирали новые выражения для языкового мира. Джеймс Джойс, чья любовь к словам и виртуозность в обращении с ними были продемонстрированы в его великих творениях, не должен быть лишен тех же привилегий, которыми обладает сам народ. Он воспользовался этими привилегиями и был встречен лавиной насмешек и равнодушных ухмылок.

В то время как Джойс, начиная с «Улисса» и кончая его все еще безымянным романом, посвятил себя опровержению античной языковой логики, аналогичные эксперименты были поставлены и в других странах. С тем чтобы придать языку более современную гибкость, наделять слова более концентрированным смыслом посредством освобождения их от привычных связей, а также избавить воображение от примитивистских концепций о глаголах и именах, несколько поэтов принялись разрабатывать в своих лабораториях новые пути для развития языков.

Леон-Поль Фарг в своей стихопрозе изобретает удивительные неологизмы, наряду с этим сохраняя в большой мере классическую чистоту французского языка. Он разрезает слова на слоги, переставляет слоги от одного слова к другому, образует новые слова из корневых основ и тем самым привносит что-то, до того не существовавшее во французской литературе. Огромное место, отводимое им сновидению как средству членения речи, придает его творчеству уникальность в среде современных французских писателей.

Революция, произведенная сюрреалистами, разрушившими до основания старые связи между словами и мыслями, до сих пор имеет огромное значение. Новая система языковых отношений, выстроенная на базе духа, дает возможность этим поэтам создать вселенную красоты, о существовании которой раньше и не подозревали. Мишель

Лейрис в своих экспериментальных глоссариях делает радикальный отрыв от академических идей и преподносит нам словарь иконоборческих гармоний. Андре Бретон, подрывая старые психические процессы через уничтожение логики, обнаружил целый мир магического в своих исследованиях сновидений, вдохновленных фрейдистскими экскурсиями в область подсознания и автоматическими записями душевных событий.

Гертруда Стайн стремится раскрыть в слове особый мистицизм, давая мысли мыслить саму себя. Структурно самопроизвольными композициями, в которых слова группируются с помощью ритма, она с блеском демонстрирует нам свою языковую математику, четкую, простую и красивую. В своих последних вещах это свойство реализовано с наибольшей силой.

Языковыми деформациями занимаются также и немецкие поэты, здесь стоит отметить Аугуста Штрамма и Ганса Арпа. Штрамм сосредоточился на проблеме существительных и их преобразований в глаголы и прилагательные. Более ироничный Арп покусился на лирическую форму стиха, изобретая необычные, фантастические сочетания слов. Другие поэты занялись переводом с языка жестов на язык словесных символов, что приводило подчас не более чем к звуковым пароксизмам.

Вряд ли стоит придавать огромное значение идеям футуристов о «словах на свободе». Они несколько не разрешили проблемы слов, так как не приняли во внимание внутреннее содержание поэтического языка. Ведь произведение искусства — это определенное видение мира, переданное посредством ритма; поэтому теория Маринетти, провозглашающая чистое движение слов как единственную цель поэзии, бесплодна.

Джеймс Джойс пошел своим, независимым путем. Текстура его неологизмов основывается на идее о всеобщем синтезе, за каждым словоновшеством здесь маячит свой художественный смысл. Кажется, что английский язык с его универсальностью просто создан для экспериментов, проделываемых Джойсом. Тем, кому посчастливилось слышать, как Джойс читает отрывки из своего нового романа «Финнегановы поминки», печатающегося в настоящее время на страницах *транзишин*, известно о необычайной ритмической изошренности его языка. Мы как будто слышим музыкальные потоки, льющиеся со строк романа, напоминающие нам речные потоки природы и одновременно отсылающие к гегелевской идее «высшего синтеза

всего». Ритмическая структура джойсовского текста безупречна, ибо в каждую гласную и в каждую согласную художником вложен глубинный смысл.

Фоническое измерение прозы всегда было второстепенным элементом в истории литературы. В новейших произведениях Джойса этот элемент выходит на авансцену. Чтение вслух следующего фрагмента из романа, опубликованного в 6-м номере *транзишин*, может служить подтверждением этому факту.

If you met on the binge a poor acheseyeld from Ailing, when the tune of this tremble shook shimmy on shin, while his countrary raged in the weak of his wailing, like a rugilaut pugilant Lyon O'Lynn; if he maundered in misliness, plaining his plight or, played fox and lice, pricking and dropping hips teeth, or wringing his handcuffs for peace, the blind blighter, praying Dieuf and Dumb Nostrums foh thomethinks to eath; if he weapt, while he leapt and guffalled quith a quhimper, made cold blood a blue mundy and no bones without flech, taking kiss, kake or kick with a suck, sigh or simper, a diffle to larn and a dibble to lech; if the fain shinner pegged you to shave his immartial, wee skillmustered shoul with his ooh, hoodoodoo! brooking win that to wiles, woemaid sin he was partial, we don't think, Jones, we'd care to this evening, would you?

Корни этой поэтики восходят еще к «Улиссу». Уже там Джойс был занят разложением слов. Он изобрел чувствительный прибор для выражения своего художественного видения. Во внутренних монологах героев слова начинали смещаться относительно своих традиционных позиций, и на протяжении всего текста автор наделяет слова все новыми и новыми тембрами.

Джеймс Джойс придает словам ассоциации и звучания, которые неведомы стандартному языку. Язык словно перерождается на наших глазах (и ушах), будучи вписанным в сложную сверхвременную и многопространственную композицию. В каждой главе — свой внутренний ритм, пропорционально отвечающий содержанию текста. Слова сжимаются в плотную взрывчатую субстанцию. Они набирают темп полноводных рек, несущих свои воды в океан. Кажется, что писателя не заботит видимый существующий мир, не пропущенный сквозь фильтр философских и лингвистических конструкций, возводимых им. За кулисами известного мира развертывается целая мифология, открывается целое бесконечное пространство. Человек в его текстах становится жертвой странной и неизбежной судьбы.

Языковые конструкции и деконструкции в его текстах взяты из более чем дюжины иностранных языков. Учитывая также все его «родные» языки Британской империи, мертвые и современные (например, голландский и африкаанс в Южной Африке, французский в Канаде и т. д.), можно сказать, что Джойс на их основе создал новый богатейший и мощнейший язык, способный выразить новое ощущение времени и пространства, предлагаемое им. Все, что обычно получают студенты, изучающие иностранные языки, используется им в целях создания этого невероятно тонкого инструмента экспрессии. Даже американский язык, такой динамичный и бурно развивающийся, не остался вне его внимания. Поток сознания, наличествующий в его текстах, сопровождается стремлением пересмотреть нормы традиционного синтаксиса. Построение предложений у него соответствует не аристотелевой, а глубинно-психологической логике; нарушения синтаксического порядка возникают, однако, только там, где этого требуют содержательные мотивы.

Возьмем для примера такое предложение: «This is the wixy old Willingdone picket up the half of the three-foiled hat of lipoleum fromoud of the bluddlefilth». Слово *bluddlefilth* сразу же навевает некоторые ассоциации. Тут и слово *blood*, образ капающей крови, и составное слово *battlefield*. В сцене диалога Джута (Jute) и Матта (Mutt) встречаются слов типа *meldundleize* (перенесенное в английское звучание сочетание двух прилагательных на немецком языке, цитата из «Тристана и Изольды»). Такое сочетание, как *thonthorstrok*, содержит в себе корень *thor*, отсылающий к богу Тору. Или, к примеру, он берет из французского слово *constater* и превращает его в существительное на английском.

«Новая наука» Джамбаттисты Вико дала Джойсу философский стимул для творчества. Вико, итальянский мыслитель семнадцатого века, ныне возвращен из неизвестности усилиями таких ученых, как Мишле, Ауэрбах и Кроче. Будучи человеком колоссальной учености, Вико рассматривал всю историю человечества с универсалистской точки зрения, опровергал рационализм Декарта, утверждая, что вся история цивилизаций составлена из циклов, из трех основных фаз: эпохи богов, эпохи героев и эпохи человека.

Истоки лингвистической мифологии Джойса восходят именно к идеям Вико о том, что эпоха богов и эпоха героев были поэтическими периодами. Согласно его концепции, до прозаической речи существовала речь ритмическая, рациональному письменному языку предшествовал язык жестов и метафор. Современный ученый — французский

иезуит Марсель Жус — недавно опубликовал книгу, в которой описывается подобная теория пан-этнического происхождения языков. Начала языков относятся им к ритмической и жестовой стадии коммуникации, через которую прошли все этносы.

Джойс реализует на практике эту теорию общих для всех языков истоков, создавая многоязычную художественную форму. Сопрягая в едином водовороте различные наречия, Джойс, чьи энциклопедические познания включают множество языков мира, творит на страницах своих текстов альтернативную языковую вселенную. Кто знает: может быть, когда-нибудь мы dorастем до нее в реальном мире? Джойс — величайший мастер формы; его творчество не имеет даже близких аналогов во всей мировой литературе.

Печатается по изданию: *Jolas E. The Revolution of Language and James Joyce // transition 11 (February 1928)*. Пер. с англ. В. В. Фещенко.

#### Декларация: Революция Слова

Устав от рассказов, романов, стихов и пьес, все еще подвластных гегемонии банального слова, монотонного синтаксиса, статичной психологии и описательного натурализма, стремясь утвердить новую точку зрения, мы заявляем, что:

1. РЕВОЛЮЦИЯ, СЛУЧИВШАЯСЯ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ, ЕСТЬ СВЕРШИВШИЙСЯ ФАКТ.
2. ВООБРАЖЕНИЕ, ВЗЫСКУЮЩЕЕ МИРА ЧУДЕС, САМОСТОЯТЕЛЬНО И НЕ ДОЛЖНО КОНТРОЛИРОВАТЬСЯ.  
(Благоразумие — жирная, уродливая и фригидная сетка...  
Блейк)
3. ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ — ЛИРИЧЕСКИЙ АБСОЛЮТ. ОНА УСТРЕМЛЕНА К АПРИОРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ, НАХОДЯЩЕЙСЯ ТОЛЬКО ВНУТРИ НАС САМИХ.
4. ПОВЕСТВОВАНИЕ — ЭТО НЕ ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ, А ПРОЕКЦИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ.
5. НАЗВАННЫЕ ВЫШЕ ИДЕИ МОГУТ БЫТЬ ПРЕТВОРЕНА В ЖИЗНЬ ТОЛЬКО ПОСРЕДСТВОМ РИТМИЧНЫХ «ГАЛЛЮЦИНАЦИЙ СЛОВА». (Рембо)
6. ПИСАТЕЛЮ ДАНО ПРАВО РАЗЛАГАТЬ ПЕРВОМАТЕРИЮ СЛОВ, НАВЯЗАННЫХ ЕМУ УЧЕБНИКАМИ И СЛОВАРЯМИ.

(Дорога избыточности ведет ко дворцу Мудрости... Блейк)

7. ЕМУ ДАНО ПРАВО ИСПОЛЬЗОВАТЬ СЛОВА СОБСТВЕННОГО ИЗОБРЕТЕНИЯ, НЕ ОБРАЩАЯ ВНИМАНИЯ НА БЫТУЮЩИЕ ЗАКОНЫ ГРАММАТИКИ И СИНТАКСИСА.

(Тигры ярости мудрее лошадей учения... Блейк)

8. «ЛИТАНИЯ СЛОВ» ПРИЗНАЕТСЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМ КОМПОНЕНТОМ ТВОРЧЕСТВА.
9. НАМ ЧУЖДА ПРОПАГАНДА ОБЩЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ, ЗА ВЫЧЕТОМ ТЕХ, КОТОРЫЕ ОГРАЖДАЮТ ТВОРЧЕСТВО ОТ КАКОЙ-ЛИБО ИДЕОЛОГИИ.
10. ВРЕМЯ — ЭТО ТИРАНИЯ, КОТОРУЮ НЕОБХОДИМО СВЕРГНУТЬ.
11. ПИСАТЕЛЬ ВЫРАЖАЕТ. ОН НЕ ОБЯЗАН ЧТО-ТО СООБЩАТЬ.
12. РЯДОВОЙ ЧИТАТЕЛЬ ДА СГИНЕТ В ПРЕИСПОДНЕЙ.

— Подписали: Кей Бойл, Уит Бернетт, Харт Крейн, Каресс Кросби, Гарри Кросби, Марта Фолей, Стюарт Гилберт, А. Л. Джиллспай, Ли Хоффман, Юджин Джолас, Эллиот Пол, Дуглас Ригби, Тео Рутра, Роберт Сейдж, Гарольд Дж. Сейлемсон, Лоуренс Вейл.

Печатается по изданию: *Jolas E. Proclamation: The Revolution of the Word* // transition 16/17 (June 1929). Пер. с англ. В. В. Фещенко.

## Библиография

- Авангардное поведение 1998 — Авангардное поведение. СПб., 1998.
- Адорно 2001 — *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. М., 2001.
- Аверинцев 2001 — *Аверинцев С. С.* Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Азарова 2008 — *Азарова Н. М.* Две странички Якова Друскина о хлебниковских медведях (Поэтика философского комментария vs. поэтика поэтического текста) // Интерпретация и Авангард: межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2008.
- Айхенвальд, Барулин 1988 — *Айхенвальд А. Ю., Барулин А. Н.* К грамматике синтеза форм слова // Синхрония и диахрония в лингвистических исследованиях. Т. 1. М., 1988.
- Аксенова [http](http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/Aksenova1.html) — *Аксенова О.* Языковая игра как лингвистический эксперимент поэта (Лексика и грамматика в стихах Александра Левина) // <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/Aksenova1.html>.
- Алпатов 2004 — *Алпатов В.* Лингвистическая теория М. М. Бахтина — В. Н. Волошинова // Русская теория: 1920—1930-е годы. Мат-лы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004.
- Амирова 2003 — *Амирова Т. А.* и др. История языкознания: Учеб. пос. для студентов высш. учеб. заведений. М., 2003.
- Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике — Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике. Около 9000 терминов. 2-е изд. М., 2001.
- Андреев 1929 — *Андреев А. П.* Революция языкознания. Яфетическая теория академика Н. Я. Марра. М., 1929.
- Андрей Белый и Александр Блок 2001 — Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919. М., 2001.
- Апресян 1967 — *Апресян Ю. Д.* Экспериментальное исследование семантики русского глагола. М., 1967.
- Аристов 2000 — *Аристов В. В.* Связь описания в языках физики и поэзии // Языки науки — языки искусства. М., 2000.
- Аристов 2004 — *Аристов В.* Возможности «внутреннего изображения в современной поэзии и поэтике // Поэтика

- исканий, или поиск поэтики. Мат-лы междунар. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16—19 мая 2003 г.). М., 2004.
- Аристов 2008 — *Аристов В. В.* «Доски судьбы» как порождающая модель в поиске «чи-сло-ва» // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты: Статьи и материалы. М., 2008.
- Арутюнова 1987 — *Арутюнова Н. Д.* Аномалии и язык // Вопросы языкознания. 1987. № 3.
- Арутюнова 1998 — *Арутюнова Н. Д.* Прагматика // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998.
- Асеев 1920 — *Асеев Н.* Язык Хлебникова // Творчество (Владивосток). № 1. 1920.
- Ахутин 2001 — *Ахутин А. В.* Эксперимент // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. IV. М., 2001.
- Базылев, Нерознак 2001 — *Базылев В. Н., Нерознак В. П.* Традиция, мерцающая в толще истории // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001.
- Байдин 2007 — *Байдин В.* Языковая утопия Велимира Хлебникова // Вопросы литературы. 2007. № 6.
- Балашов 1984 — *Балашов Н. И.* Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст 1983. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1984.
- Балухатый 1926 — *Балухатый С. Д.* Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес // Поэтика: Временник отделения словесных искусств. Л., 1926.
- Баран 1993 — *Баран Х.* В творческой лаборатории Хлебникова: о «тетради 1908 г.» // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник / Авториз. пер. с англ. М., 1993.
- Барт 2001 — *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика: Антология / Пер. с фр. 2-е изд. М., 2001.
- Барт 1989 — *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М., 1989.
- Барулин 2002 — *Барулин А. Н.* Основания семиотики. Знаки, знаковые системы, коммуникация. Ч. 2. Краткая предыстория семиотики (до Фреге, Пирса и Соссюра). М., 2002.
- Бахтин 2003 — *Бахтин М. М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала

- в словесном художественном творчестве (1924) // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.
- Бахтин 1996 — *Бахтин М. М.* Язык в художественной литературе // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996.
- Башмакова 1987 — *Башмакова Н.* Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова: Дис. ... док. филос. наук. Хельсинки, 1987.
- Белая 2003 — *Белая Г. А.* Два лика русского авангарда // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология. М., 2003.
- Белова 2004 — *Белова С. С.* Номинативная и этимологическая игра в художественном дискурсе: На материале произведений Джеймса Джойса и Велимира Хлебникова: Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
- Белый 1910 — *Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый 1910a — *Белый А.* Лирика и эксперимент // *Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый 1910b — *Белый А.* Принцип формы в эстетике // *Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый 1910c — *Белый А.* Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. Кн. 2. 1910.
- Белый 1917a — *Белый А.* Жезл Аарона. (О слове в поэзии) // Скифы. Вып. 1-й. 1917.
- Белый 1917b — *Белый А.* Об аллитерациях в поэзии Блока (1917) // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004.
- Белый 1920 — *Белый А.* О ритме // Горн. Кн. V. 1920.
- Белый 1922 — *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922.
- Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М., 1929.
- Белый 1966a — *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- Белый 1966b — *Белый А.* Будем искать мелодии (предисловие к сборнику «После разлуки», 1922) // *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- Белый 1981a — *Белый А.* О ритмическом жесте // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981.
- Белый 1981b — *Белый А.* Ритм и смысл // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981.

- Белый 1988 — *Белый А.* Как мы пишем. О себе как писателе // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: Сб. М., 1988.
- Белый 1989а — *Белый А.* Старый Арбат: Повести. М., 1989.
- Белый 1989б — *Белый А.* Москва. М., 1989.
- Белый 1993 — *Белый А.* О Софии-Премудрости // Новый журнал. 1993. Кн. 190—191.
- Белый 1994а — *Белый А.* Глоссология. Поэма о звуке. Томск, 1994.
- Белый 1994б — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Белый 1996 — *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М., 1996.
- Белый 1997а — *Белый А.* Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997.
- Белый 1997б — *Белый А.* О Блоке: Воспоминания, статьи, дневники, речи. М., 1997.
- Белый 1999 — *Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999.
- Белянин 1995 — *Белянин В. П.* Лингвистический шок // *Rusistica Espanola*. Научный журнал по проблемам русского языка и литературы. 5. 1995.
- Бенвенист 2002 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Пер. с фр. 2-е изд. М., 2002.
- Бергсон 1992 — *Бергсон А.* Смех. М., 1992.
- Бибихин 2002 — *Бибихин В. В.* Язык философии. 2-е изд. М., 2002.
- Бибихин 2008 — *Бибихин В. В.* Внутренняя форма слова. СПб., 2008.
- Бирюков 1998 — *Бирюков С. Е.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998.
- Бирюков 2000 — *Бирюков С.* Любовь к трем авангардам (разрозненные заметки) // *Арион*. 2000. № 3.
- Бирюков 2006 — *Бирюков С. Е.* Авангард: Модули и Векторы. М., 2006.
- Блок 1960 — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.; Л., 1960.
- Бодуэн де Куртенэ 1901 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Языкознание, или лингвистика, XIX века // *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Избранные труды по общему языкознанию / Пер. с польск. (1901). Т. II. М., 1963.
- Бодуэн де Куртенэ 1910 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* «Фонетические законы» // *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Избранные труды по общему языкознанию / Пер. с фр. (1910). Т. II. М., 1963.
- Бодуэн де Куртенэ 1914 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* К теории «слова как такового» и «буквы как таковой» (1914) // *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.* М., 1999.

- Бологова 2004 — *Бологова М. А.* Текст и смысл: стратегии чтения // Критика и семиотика. Вып. 7. 2004.
- Бонецкая 1995 — *Бонецкая Н. К.* Об одном скачке в русском философском языкознании: «Мысль и язык» А. А. Потебни и «Мысль и язык» П. А. Флоренского // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995.
- Бонецкая 1998 — *Бонецкая Н. К.* Борьба за Логос в России в XX веке // Вопросы философии. 1998. № 7.
- Бродский 2000 — *Бродский И.* Язык — единственный авангард: интервью В. Рыбакову // *Бродский И.* Большая книга интервью 2-е изд. М., 2000.
- Бугаева 2001 — *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001.
- Булыгина, Шмелев 1990 — *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Аномалии в тексте: проблемы интерпретации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
- Бурлюк 1920 — *Бурлюк Д.* От лаборатории к улице (эволюция футуризма) // Творчество (Владивосток), № 2, 1920.
- Бутакова 2001 — *Бутакова Л. О.* Динамическая когнитивная модель речевой деятельности автора // *Лингвосинергетика: проблемы и перспективы.* Барнаул, 2001.
- Бухштаб 2008 — *Бухштаб Б.* Философия «заумного языка» Хлебникова // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.
- Быков 1995 — *Быков Л. П.* Русская поэзия 1900—1930-х гг.: Проблема творческого поведения. Екатеринбург, 1995.
- Валери 1993 — *Валери П.* Об искусстве: Сб. / Пер. с фр. 2-е изд. М., 1993.
- Валиева 1998 — *Валиева Ю. М.* Поэтический язык А. Введенского (Поэтическая картина мира): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.
- Валиева 2007 — *Валиева Ю.* Игра в бессмыслицу: Поэтический мир Александра Введенского. СПб., 2007.
- Васильев 2000 — *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000.
- Васильев 1989 — *Васильев Н. А.* Воображаемая логика; Избранные труды. М., 1989.
- Введенский 1993 — *Введенский А. И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993.
- Вейдле 2002 — *Вейдле В. В.* Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.

- Вестстейн 2007 — *Вестстейн В.* Законы числа у Хлебникова // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сб. ст. в честь Т.В. Цивьян. М., 2007.
- Ветухов 1894 — *Ветухов А.* Язык, поэзия и наука. Харьков, 1894.
- Виноградов 2003 — *Виноградов В. В.* О символике Анны Ахматовой (Отрывки из работы о символике поэтической речи) (1922) // *Виноградов В. В.* Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М., 2003.
- Виноградов 1927 — *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений // *Поэтика: Сб. ст. Временник Отдела словесных искусств.* III. Л., 1927.
- Виноградов 1959 — *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
- Виноградов 1975 — *Виноградов В. В.* Из истории изучения поэтики (20-е годы) // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1975. № 3.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980.
- Винокур 1925 — *Винокур Г. О.* Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
- Винокур 1976 — *Винокур Г. О.* О символизме и научной поэтике // *Хрестоматия по теоретическому литературоведению.* I. Тарту, 1976.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Футуристы — строители языка (1923) // *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений (1945) // *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Понятие поэтического языка (1946) // *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Винокур 1997 — *Винокур Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997.
- Винокур 2000 — *Винокур Г. О.* Хлебников (Вне времени и пространства) // *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998).* М., 2000.
- Витгенштейн 1994 — *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. I / Пер. с нем. М., 1994.

- Волошинов 1929 — *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.
- Волошинов 1930 — *Волошинов В. Н.* О границах поэтики и лингвистики // *В борьбе за марксизм в литературной науке.* Л., 1930.
- Власов 1995 — *Власов В. Г.* Стили в искусстве: Словарь. Т. 1. СПб., 1995.
- Вроон 2003 — *Вроон Р.* Предисловие // *Перцова Н. Н.* Словотворчество Велимира Хлебникова. М., 2003.
- Вьюгин 2008 — *Вьюгин В.* Интерпретация бессмыслия (К вопросу об определении авангарда) // *Интерпретация и Авангард: межвузовский сборник научных трудов.* Новосибирск, 2008.
- Выготский 1965 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1965.
- Гадамер 1991 — *Гадамер Г.-Г.* Язык и понимание // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М., 1991.
- Гак 1998 — *Гак В. Г.* Слово // *Языкознание. Большой энциклопедический словарь.* 2-е изд. М., 1998.
- Гальцева 1994 — *Гальцева Р.* Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах. Предварительные итоги XX века // *Новый мир.* 1994, № 9.
- Гаспаров 1996 — *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гаспаров 1999 — *Гаспаров Б.* Развитие или реструктурирование: Взгляды академика Т.Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920—1930-е годы) // *Логос.* 11/12. 1999.
- Гаспаров 1969 — *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // *Труды по знаковым системам.* IV. Тарту, 1969.
- Гаспаров 1988 — *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // *Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: Сборник.* М., 1988.
- Гвоздев 1952 — *Гвоздев А. И.* Очерки по стилистике русского языка. М., 1952.
- Герасимова 1990 — *Герасимова А. Г.* Уравнение с многими неизвестными: (личный язык Введенского как система знаков) // *Московский вестник.* 1990. № 7.
- Гервер 2001 — *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Гирин 2002 — *Гирин Ю. Н.* Авангард как стиль культуры // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века.* М., 2002.



- Гирин 2007 — *Гирин Ю.* Диалектика авангарда // [http://www.russ.ru/culture/teksty/dialektika\\_avangarda](http://www.russ.ru/culture/teksty/dialektika_avangarda), опубли. 29 мая 2007 г.
- Горбаневский 1991 — *Горбаневский М. В.* В начале было слово. М., 1991.
- Горнфельд 1927 — *Горнфельд А. Г.* Научная глоссология // *Горнфельд А. Г.* Муки слова: Статьи о художественном слове. М., 1927.
- Гофман 1936 — *Гофман В.* Языковое новаторство Хлебникова // *Гофман В.* Язык литературы. Очерки и этюды. Л., 1936.
- Гофман 1937 — *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. № 27—28. М., 1937.
- Грановская 2005 — *Грановская Л. М.* Русский литературный язык в конце XIX и XX вв.: Очерки. М., 2005.
- Гречко 2001 — *Гречко В.* Авангард и философия языка: представляя звуки // Русская культура на пороге нового века. Саппо, 2001.
- Григорьев 1979 — *Григорьев В. П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979.
- Григорьев 1982 — *Григорьев В. П.* «Лети, созвездье человечье»: В. Хлебников — интерлингвист // Актуальные проблемы современной интерлингвистики. Тарту, 1982.
- Григорьев 2000 — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000.
- Григорьев 2004a — *Григорьев В. П.* О четырехмерном пространстве языка (Блок и Хлебников: эвристика в парадигмальных экспрессемах) // Известия АН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 4.
- Григорьев 2004b — *Григорьев В. П.* Эвристика и 4-мерное пространство языка // Вопросы языкознания. 2004. № 5.
- Григорьев 2004c — *Григорьев В. П.* О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.
- Григорьев 2006 — *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. Избранные работы. 1958—2000-е годы. М., 2006.
- Грыгар 2004 — *Грыгар М.* Самовитое слово Хлебникова с точки зрения семиотики // Russian Literature LV—I/II/III, 2004.
- Грыгар 2007 — *Грыгар М.* Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. СПб., 2007.
- Грязнов 1991 — *Грязнов А. Ф.* Язык и деятельность: Критический анализ витгенштейнианства. М., 1991.
- Грыкалов 2004 — *Грыкалов А. А.* Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб., 2004.

- Гудмен 2001 — *Гудмен Н.* Способы создания миров / Пер. с англ. М., 2001.
- Гумбольдт 1984 — *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
- Данн 2000 — *Данн Д. У.* Эксперимент со временем. М., 2000.
- Двинятин 2003 — *Двинятин Ф. Н.* Заумный Щерба: к поэтике фразы про глокую куздру // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003.
- Делёз 1995 — *Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1995.
- Делёз 2002 — *Делёз Ж.* Критика и клиника / Пер. с фр. СПб., 2002.
- Демьянков 2000 — *Демьянков В. З.* Семантические роли и образы языка // Язык о языке. М., 2000.
- Денн 2003 — *Денн М.* От науки о логосе к топологии двух видов познания // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. № 1. 2003.
- Деррида 1995 — *Деррида Ж.* Улисс-Граммфон: Дескать (про) Джойса // Комментарии: Журнал для читателя. 7. 1995.
- Джойс 2000 — *Джойс Дж.* Уэйк Финнеганов: переложение Анри Волохонского. Тверь, 2000.
- Добрицын 1990 — *Добрицын А. А.* Слово-Логос в поэзии Мандельштама: («белое пламя» и «сухая кровь») // *Quinquagenario Alexandri P'ušini oblata*. М., 1990.
- Долгополов 1988 — *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.
- Дроздов 2007 — *Дроздов К. В.* Поэтическая философия чинарей (А. Введенский, Д. Хармс, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников). Дис. ... канд. культурол. М., 2007.
- Друскин 1999 — *Друскин Я.* Дневники. СПб., 1999.
- Друскин 2000 — *Друскин Я. С.* Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1. М., 2000.
- Друскин 2001 — *Друскин Я. С.* Перед принадлежностями чего-либо. Дневники. 1963—1979. СПб., 2001.
- Друскин 2004 — *Друскин Я. С.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма. СПб., 2004.
- Дуганов 1988 — *Дуганов Р. В.* «Завтра пишу себя в прозе» // *Хлебников В.* Утес из будущего. Элиста, 1988.
- Дуганов 1990 — *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

- Дуганов 1993 — *Дуганов Р.* Самовитое слово // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993.
- Дудаков-Кашуро 2003 — *Дудаков-Кашуро К. В.* Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса, 2003.
- Дудаков-Кашуро 2007 — *Дудаков-Кашуро К. В.* Проблема языка в эстетике поэтического эксперимента авангарда начала XX в. // Вестник Московского университета Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. Вып. 1. 2007.
- Епихин 1994 — *Епихин С.* Павел Филонов: метод и мифология // Вопросы искусствознания. 1994, № 1.
- Жаккар 1995 — *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб., 1995.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Поэтический язык, поэтика языка // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. Т. 1. М., 1998.
- Живов 2005 — *Живов В.* Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева // Отечественные записки. 2005. № 2.
- Жинкин 1985 — *Жинкин Н. И.* Проблема художественного образа в искусствах (Тезисы к докладу) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 44. № 1. 1985.
- Жинкин 1998 — *Жинкин Н. И.* Язык — речь — творчество. (Избранные труды). М., 1998.
- Жирмунский 1919 — *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики (1919) // *Жирмунский В. М.* Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.
- Звегинцев 1960 — *Звегинцев В. А.* История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. М., 1960.
- Звегинцев 1980 — *Звегинцев В. А.* Что происходит в советской науке о языке (1980) // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001
- Земская 2004 — *Земская Е. А.* Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М., 2004.
- Зенкин 2004 — *Зенкин С.* Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) // Русская теория: 1920—1930-е годы. Мат-лы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004.
- Зинченко 2000 — *Зинченко В. П.* Мысль и слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000.
- Золян 1991 — *Золян С. Т.* Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991.
- Зубова 1989 — *Зубова Л. В.* Поэзия Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.

- Иванов 2005 — *Иванов В. Г.* Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда: Дис. ... канд. фил. наук. Новосибирск, 2005.
- Иванов 1988 — *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М., 1988.
- Иванов 1999 — *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1999.
- Иванов 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000.
- Иванов 2007 — *Иванов Вяч. Вс.* Первая треть двадцатого века в русской культуре: мудрость, разум, искусство // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 4 (часть 1). М., 2007.
- Иванов 1918 — *Иванов Вяч. Ив.* Наш язык // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.; Пг., 1918.
- Иванов 1922 — *Иванов Вяч. Ив.* О новейших исканиях в области художественного слова // Научные известия. Сб. 2. М., 1922.
- Иванов-Разумник 1922 — *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика. Пг., 1922.
- Иванова 2002 — *Иванова Ю. А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»). Автореф. дис. ... канд. наук. СПб., 2002.
- Иванович 2004 — *Иванович Х.* Языковые утопии Велимира Хлебникова // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. Т. I: Диалоги и переклички / Пер. с англ. М.; Иерусалим, 2004.
- Иванюшина 2003 — *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.
- Из материалов 1996 — Из материалов Фонологического отдела Гинхука // Терентьевский сборник. М., 1996.
- Изучение теории 1919 — Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. Пг., 1919. 21 октября. № 273.
- Иоффе 2005 — *Иоффе Д.* Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь-текст // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005.

- Искусство авангарда 1993 — Искусство авангарда: Язык мирового общения: Мат-лы междунар. конф. 10—11 декабря 1992 г. Уфа, 1993.
- Ито 2003 — *Ито И.* Две теории поэтического языка 20-х гг.: Якобсон и Бахтин / Пер. с яп. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2003. № 1—2.
- Казанский 1999 — *Казанский Н. Н.* Эксперимент как метод в поэзии, поэтике и в науке о языке // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999.
- Казарин 2002 — *Казарин Ю. В.* Поэтическое состояние языка (попытка осмысления). Екатеринбург, 2002.
- Казарина 2004 — *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004.
- Какинума 2002 — *Какинума Н.* «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002.
- Калмыкова 2003 — *Калмыкова В.* Валерий Брюсов: В предчувствии науки XX (XXI?) века // Toronto Slavic Quarterly. № 5. Summer 2003: <http://www.utoronto.ca/tsq/05/kalmykova05.shtml>
- Кандинский 2001 — *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001.
- Карцевский 1923 — *Карцевский С. И.* Язык, война и революция. Берлин, 1923.
- Кибрик 2003 — *Кибрик А. Е.* Константы и переменные языка. СПб., 2003.
- Киктев 1991 — *Киктев М. С.* Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27—29 ноября 1990 г. СПб., 1991.
- Клинг 1992 — *Клинг О. А.* Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1992.
- Кобринский 2000 — *Кобринский А. А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Т. I, II. М., 2000.
- Коваль 2007 — *Коваль О.* Назначение в поэтику: общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. Вып. 11. 2007.
- Кожевникова 1992 — *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого. М., 1992.
- Колеватых 2004 — *Колеватых Г.* Поэтика времени у В. Хлебникова и А. Введенского // Александр Введенский и русский авангард: Мат-лы междунар. науч. конф. СПб., 2004.
- Колоннезе 2007 — *Колоннезе Дж.* Нонсенс как форма комизма // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. М., 2007.

- Корнуэлл 1997 — *Корнуэлл Н. Дж.* Джойс и Россия / Пер. с англ. СПб., 1997.
- Корчинский 2005 — *Корчинский А. В.* Язык и время: Введенский и Бродский // Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой. М., 2005.
- Костецкий 1975 — *Костецкий А. Г.* Лингвистическая теория В. Хлебникова // Структурная и математическая лингвистика. Вып. 3. Киев, 1975.
- Кристева 2004 — *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. М., 2004.
- Кубрякова 2004 — *Кубрякова Е. С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.
- Кузнецов 1984 — *Кузнецов С. Н.* Направления современной интерлингвистики. М., 1984.
- Кузьменко 2003 — *Кузьменко В. П.* Синхронное открытие физической сущности мнимости Велимиром Хлебниковым, Андреем Белым и Павлом Флоренским // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Международные Хлебниковские чтения. 18—20 сентября 2003 г.: Научн. докл. и сообщения. Астрахань, 2003. Ч. I.
- Кусков 1987 — *Кусков С. И.* Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура средних веков и нового времени. М., 1987.
- Кустова 2002 — *Кустова Г. И.* Языковые проекты Вяч. Иванова и В. Хлебникова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба. М., 2002.
- Лаврентьев 2000 — *Лаврентьев А.* Лаборатория конструктивизма. Опыты графического моделирования. М., 2000
- Лавров 2007 — *Лавров А. В.* Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007.
- Ларин 1974 — *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Левин и др. 2001 — *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Мат-лы науч. конф. М., 2001.
- Левин 1998 — *Левин Ю. И.* О типологии непонимания текста // *Левин Ю. И.* Избр. труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Лекомцева 2007 — *Лекомцева М. И.* Семиотика словообразования, или «Заключение смехом» // *Лекомцева М. И.* Устроение языка: Сб. трудов. М., 2007.

- Леннквист 1999 — *Леннквист Б.* Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999.
- Лившиц 2006 — *Лившиц Б.* В цитадели революционного слова (1919) // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Лившиц 1989 — *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.
- Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007.
- Линцбах 1916 — *Линцбах Я.* Принципы философского языка: Опыт точного языкознания. Пг., 1916.
- Липавский 2000 — *Липавский Л.* Теория слов // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1. М., 2000.
- Лич 1983 — *Лич Дж.* К теории и практике семантического эксперимента // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 14. М., 1983.
- Лосев 1927 — *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1927.
- Лосев 2005 — *Лосев А. Ф.* Высший синтез. Неизвестный Лосев. М., 2005.
- Лотман 2001 — *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2001.
- Лотман 2001 — *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2001.
- Лотман 1988 — *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М., 1988.
- Лотман 1998 — *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
- Лукин 1999 — *Лукин В. А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.
- Маклюэн 2006 — *Маклюэн М.* Джеймс Джойс: тривиальное и четвергальное / Пер. с англ. В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Мандельштам 2003 — *Мандельштам О. Э.* Слово и культура (1921) // *Мандельштам О. Э.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Эссе. Екатеринбург, 2003.
- Мандельштам 2003 — *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте (1933) // *Мандельштам О. Э.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Эссе. Екатеринбург, 2003.
- Марков 1954 — *Марков В. Ф.* О Хлебникове (Попытка апологии и сопротивления) // Грани. № 22. 1954.

- Маяковский 1955 — *Маяковский В. В.* Два Чехова (1914) // *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955.
- Мейлах 1978 — *Мейлах М. Б.* Семантический эксперимент в поэтической речи // Russian Literature (Amsterdam). Vol. VI—4. 1978.
- Мейлах 1993 — *Мейлах М.* «Что такое есть потец?» // *Введенский А. И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993.
- Мечковская 2004 — *Мечковская Н. Б.* Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций: Учеб. пос. для студ. филол., лингв. и переводовед. факультетов высш. учеб. заведений. М., 2004.
- Мильков 2000 — *Мильков Д. Э.* Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.
- Мицц 2004 — *Мицц З. Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
- Мислер 1982 — *Мислер Н.* Павел Николаевич Филонов — Слово и знак (по следам архивных материалов) // Russian Literature. Vol. 11/3. 1982.
- Михайлов 1963 — *Михайлов А.* Творчество и эксперимент // Знамя. 1963. № 2.
- Михайлов 1997 — *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. Учеб. пос. по культурологии. М., 1997.
- Мнацаканова 1983 — *Мнацаканова Е.* Хлебников: предел и беспредельная музыка слова // Синтаксис. 11. Париж, 1983.
- Моррис 2001 — *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков // Семиотика: Антология / Пер. с англ. (1938). 2-е изд. М., 2001.
- Мукаржовский 1967 — *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. Сб. ст. / Пер. с чешск. М., 1967.
- Мукаржовский 1994 — *Мукаржовский Я.* Основные принципы авангарда // *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск. М., 1994.
- Мурзин 2008 — *Мурзин С. Н.* «Я — мнимое число. Я мнимого прясло». (О некоторых математических символах в творчестве В. Хлебникова) // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты: Статьи и материалы. М., 2008.
- Набоков 2000 — *Набоков В. В.* Джеймс Джойс (1882—1941) // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. М., 2000.
- Налимов 1971 — *Налимов В. В.* Теория эксперимента. М., 1971.
- Налимов, Дрогалина 1995 — *Налимов В. В., Дрогалина Ж. А.* Реальность нереального. М., 1995.

- Никитаев 1992 — *Никитаев А. Т.* Мнимые числа в творчестве Велимира Хлебникова // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузов. сб. науч. трудов. Вып. 2. Астрахань, 1992.
- Николина 2001 — *Николина Н. А.* Грамматические формы времени в свете поэтического эксперимента // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов междунар. науч. конф. (Москва, 4—7 апреля 2001 года). М., 2001.
- Никольская 2002 — *Никольская Т. Л.* Взгляды Ю. Н. Тынянова на практику поэтического эксперимента // *Никольская Т. Л.* Авангард и окрестности. СПб., 2002.
- Новиков 1990 — *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990.
- Оболонец 2000 — *Оболонец А. Б.* Лингвофилософские основы метапоэтики А. И. Введенского // Эстетика и поэтика языкового творчества. Межвуз. сб. науч. тр. Таганрог, 2000.
- ОБЭРИУ 1991 — ОБЭРИУ <Декларация> // Ванна Архимеда: Сборник. Л., 1991.
- Овсянико-Куликовский 1914 — *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве // Собр. соч. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. VI. 3-е изд. СПб., 1914.
- Овсянико-Куликовский 2001 — *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Язык и искусство (1895) // Человек: образ и сущность: (Гуманитарные аспекты): Ежегодник. М., 2001.
- Озерков 2007 — *Озерков Д. Ю.* «Наималы». Поиски универсального языка в искусстве первой трети XX века // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 4 (часть 1). М., 2007.
- Орлицкий 2002 — *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
- Осука, Кибе 2001 — *Осука Ф., Кибе Т.* Трансформация концепций «символ» и «лингвистический поворот» в философии языка: (Теория языка Г. Г. Шпета и А. Ф. Лосева) // Русская культура на пороге нового века. Sarago, 2001.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века 1995 — *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей.* М., 1995.
- Павлов 2003 — *Павлов С. Г.* Поэтический мир А. И. Введенского (Лингвостилистический аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

- Павловский 2008 — *Павловский А. С.* «Доски судьбы» как учебник жизни: статус числа // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты: Статьи и материалы. М., 2008.
- Палиевский 1966 — *Палиевский П. В.* Экспериментальная литература // Вопросы литературы. 1966. № 8.
- Панова 2008 — *Панова Л. Г.* Нумерологический проект Хлебникова как феномен Серебряного века // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты: Статьи и материалы. М., 2008.
- Паперно 1991 — *Паперно И.* О природе поэтического слова (Богословские источники спора Мандельштама с символизмом) // Литературное обозрение. 1991. № 1.
- Перцова 1980 — *Перцова Н. Н.* О понимании нестандартного текста // Семиотика и информатика. Вып. 15. М., 1980.
- Перцова 1995 — *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995.
- Перцова 2000 — *Перцова Н. Н.* О «звездном языке» Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000.
- Перцова 2003 — *Перцова Н. Н.* Словообразование Велимира Хлебникова. М., 2003.
- Петровская 1995 — *Петровская Е.* Часть света. М., 1995.
- Пешковский 1925 — *Пешковский А. М.* Понятие отдельного слова // *Пешковский А. М.* Сб. статей: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л.; М., 1925.
- Пешковский 1927 — *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Ars Poetica. I. Сб. статей. М., 1927.
- Погодин 1913 — *Погодин А. Л.* Язык, как творчество (Психологические и социальные основы творчества речи): Происхождение языка. Харьков, 1913.
- Поливанов 1931 — *Поливанов Е. Д.* О блатном языке учащихся и о «славянском языке» революции // За марксистское языкознание. М., 1931.
- Половинкин 1989 — *Половинкин С. М.* П. А. Флоренский: Логос против Хаоса. М., 1989.
- Польдяева, Старостина 1997 — *Польдяева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.

- Померанц 1995 — *Померанц Г.* Язык абсурда // *Померанц Г.* Выход из транса. М., 1995.
- Постовалова 1982 — *Постовалова В. И.* Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта. М., 1982.
- Постовалова 1995 — *Постовалова В. И.* Наука о языке в свете идеала цельного знания // *Язык и наука конца 20 века.* Сб. статей. М., 1995.
- Потебня 1976 — *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Почепцов 2001 — *Почепцов Г. Г.* Русская семиотика. М.; К., 2001.
- Радбиль 2006 — *Радбиль Т. Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2006.
- Раков 1993 — *Раков В. П.* Логос Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993.
- Раков 1997 — *Раков В. П.* Миф, меон и логос: (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря) // «Серебряный век». Потаенная литература: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1997.
- Ревзин 1997 — *Ревзин И. И.* Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Ревзин, Ревзина 1971 — *Ревзин И. И., Ревзина О. Г.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту, 1971.
- Ревзина 1998 — *Ревзина О. Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Дис. в форме науч. докл. ... док. филол. наук. М., 1998.
- Ревзина 2005 — *Ревзина О. Г.* Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005.
- Ремпель 1921 — *Ремпель Е.* Язык революции и революция языка // Новый Путь. 28/VIII. 1921. Рига.
- Рогачева 2002 — *Рогачева И. В.* В поисках утраченного... Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М., 2002.
- Романенко 1992 — *Романенко А. П.* Теория языка Велимира Хлебникова в аспекте истории лингвистики // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Астрахань, 1992.
- Романенко 2008 — *Романенко А. П.* Поэтическая теория языка В. Хлебникова в аспекте истории культуры // Литературно-

- художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сборник статей участников международной научной конференции (Саратов, 9—11 октября, 2008г.). Саратов, 2008.
- Руднев 2001 — *Руднев В. П.* Авангардное искусство // *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.
- Русская теория... 2004 — Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004.
- Рымарь 2004 — *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа // Александр Введенский и русский авангард: Мат-лы междунар. науч. конф. СПб., 2004.
- Санников 1999 — *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.
- Сарабьянов 2000 — *Сарабьянов Д. В.* К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.
- Сахно 1999 — *Сахно И. М.* Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. Автореф. дис. ... докт. наук. М., 1999.
- Сборище 2000 — «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т 1. М., 2000.
- Северская, Григорьев 1989 — *Северская О. И., Григорьев В. П.* О «синтезе поэзии, философии и науки» в современном авангарде // Проблемы поэтического языка: Конф. молодых ученых: Тез. докл. Т. I: Общее и русское стиховедение. М., 1989.
- Седакова 2000 — *Седакова О. А.* Контуры Хлебникова. Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000.
- Селиверстова 1988 — *Селиверстова О. Г.* Эксперимент в семантике // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. № 5.
- Селищев 1928 — *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917—1926). М., 1928.
- Семиотика 2001 — Семиотика. Антология. 2-е изд. М., 2001.
- Семиотика и Авангард 2006 — Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Серио 2001 — *Серио П.* Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920—30-е годы. М., 2001.

- Серс 2004 — *Серс Ф.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запрeдельного / Пер. с фр. М., 2004.
- Силард 1987 — *Силард Л.* Андрей Белый и П. Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством) // *Studia Slavica (Budapest)*. Т. 33. 1987.
- Синотина 2001 — *Синотина Е. В.* Художественное мироощущение личности в России рубежа XIX — XX вв: А. Белый и Вс. Мейерхольд: Дис. канд. ... филол. наук. Ярославль, 2001.
- Сироткин 2000 — *Сироткин Н. С.* Терминология <2000> // <http://avantgarde.narod.ru/Nomenkl. Htm>
- Сироткин 2003 — *Сироткин Н. С.* Проект семиотической теории авангарда. Неопубл. рукопись, 2003.
- Сироткин 2006 — *Сироткин Н.* О методологии исследования авангардизма, или Семиотические отношения авангардизма к действительности // *Семиотика и Авангард*. М., 2006.
- Смирнов 2001 — *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001.
- Соболева 2005 — *Соболева М. Е.* Философия как «критика языка» в Германии. СПб., 2005.
- Соливетти 2005 — *Соливетти К.* Автор и его зеркала. СПб., 2005.
- Стайн 2001 — *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. М., 2001.
- Степаненко 2003 — *Степаненко К. А. В.* Хлебников и филологический эксперимент // *Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Международные Хлебниковские чтения. 18—20 сентября 2003 г.: Науч. докл. и сообщения. Ч. I.* Астрахань, 2003.
- Степанов 1975 — *Степанов Н. Л.* Велимир Хлебников. М., 1975.
- Степанов 1966 — *Степанов Ю. С.* Основы языкознания. М., 1966.
- Степанов 1995 — *Степанов Ю. С.* Изменчивый «образ языка» в науке XX века // *Язык и наука конца 20 века*. М., 1995.
- Степанов 1998 — *Степанов Ю. С.* Язык и Метод. К современной философии языка. М., 1998.
- Степанов 2002 — *Степанов Ю. С.* Французская стилистика (в сравнении с русской): Учебное пособие. 2-е изд. М., 2002.
- Степанов 2004а — *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. 3-е изд. М., 2004.
- Степанов 2004б — *Степанов Ю. С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.
- Степанов 2004с — *Степанов Ю. С.* Хаос и абсурд в поэтике Авангарда // *Поэтика исканий и поиск поэтики*. Мат-лы междунар.

- конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежy XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16—19 мая 2003 г.). М., 2004.
- Тарумова, Шумарина 2001 — *Тарумова Н. Т., Шумарина И. В.* Неологизмы в творчестве Андрея Белого как объект лингвистического исследования // *Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф. (Москва, 4—7 апреля 2001 года)*. М., 2001.
- Терентьев 2001 — *Терентьев И. Г.* 17 ерундовых орудий <1919> // *Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания*. Антология. М., 2001.
- Терехина 2008 — *Терехина В. Н.* Маяковский и творческий эксперимент 1910—1920-х годов // *Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования*. М., 2008.
- Тимофеев 1977 — *Тимофеев Л.* Возможен ли эксперимент в поэтике? // *Вопросы литературы*. 1977. № 6.
- Торшилов 2005 — *Торшилов Д.* Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916—1934 гг. // *Русская антропологическая школа. Труды*. Вып. 3. М., 2005.
- Три века русской метапоэтики 2006 — *Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса*. Антология: В 4 т. Т. 3. Первая половина XX в. Авангард: Кубофутуризм. Эгофутуризм. Центрифуга. Лучизм. Имажинизм. Пролеткульт. Лef. ВАПП. Конструктивизм. ОБЭРИУ. Ставрополь, 2006.
- Турчин 1993 — *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.
- Тынянов 1965 — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
- Тынянов 2002 — *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове (1928) // *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002.
- Уильямс 2006 — *Уильямс У. К.* Труды Гертруды // *Семиотика и Авангард: Антология / Пер. с англ.* М., 2006.
- Уорф 1960 — *Уорф Б. Л.* Отношение норм поведения и мышления к языку // *Новое в лингвистике*. Вып. 1. М., 1960.
- Успенский 2007 — *Успенский Б. А.* *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*. М., 2007.
- Учение 1991 — *Учение Якова Абрамова // ЛОГОС: Ленинградские междунар. чтения по философии культуры*. Кн. 1. Разум. Духовность. Традиции. Л., 1991.

- Фарыно 1988 — *Фарыно Е.* (Faryno J.) Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 21. Wien, 1988.
- Фарыно 1995 — *Фарыно Е.* (Faryno J.) «Антиномия языка» Флоренского и поэтическая парадигма «символизм/авангард» // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995.
- Фарыно 2004 — *Фарыно Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пос. СПб., 2004.
- Фатеева 2001 — *Фатеева Н. А.* Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.
- Фатеева 2002 — *Фатеева Н. А.* Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.
- Фатеева 2003 — *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
- Фещенко-Такович 2002 — *Фещенко-Такович В. В.* «Миф о слове»: Языковой эксперимент в творчестве Андрея Белого (1910—30 гг.) // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.
- Фещенко-Такович 2003 — *Фещенко-Такович В. В.* «Грамматика может быть пересоздана...»: Экспериментальная поэтика Гертруды Стайн (1920—1930-е гг.) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 62. № 1. 2003.
- Фещенко-Такович 2004 — *Фещенко-Такович В. В.* Прорыв в языки: где искать и находить поэзию? // Поэтика исканий и поиск поэтики. Мат-лы междунар. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16—19 мая 2003 г.). М., 2004.
- Фещенко 2004а — *Фещенко В. В.* Андрей Белый и Велимир Хлебников: на путях к языку. 2004 (рукопись).
- Фещенко 2004б — *Фещенко В. В.* Мнимости в семантике (О некоторых особенностях «чинарного языка» А. Введенского и Я. Друскина) // Александр Введенский и русский авангард: Мат-лы междунар. науч. конф. СПб., 2004.
- Фещенко 2005а — *Фещенко В. В.* О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005.
- Фещенко 2005б — *Фещенко В. В.* Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // Поэт Александр Введенский. М., 2005.

- Фещенко 2005с — *Фещенко В. В.* «Чинари» и музыка // Русская литература. 2005. № 4.
- Фещенко 2006а — *Фещенко В.* Глубинная семиотика: Стадии погружения (От «внутреннего человека» к «человеку Авангарда») // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Фещенко 2006б — *Фещенко В. В.* Autopoetica, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции. М.; Калуга, 2006.
- Фещенко 2006с — *Фещенко В.* Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Фещенко 2007 — *Фещенко В. В.* Формализм +/- эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007.
- Фещенко 2008а — *Фещенко В. В.* Семиотика творчества и лингвистика креативности // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: материалы конференции. М.; Калуга, 2008.
- Фещенко 2008б — *Фещенко В. В.* Густав Шпет и неявная традиция глубинной семиотики в России // Критика и семиотика. Вып. 12. 2008.
- Филонов 1923 — *Филонов П.* Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. № 20. 1923.
- Флакер 2008 — *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Флоренский 1991 — *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. М., 1991.
- Флоренский 2000а — *Флоренский П. А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000.
- Флоренский 2000б — *Флоренский П. А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000.
- Флоренский 2003 — *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М., 2003.
- Фосслер 1910 — *Фосслер К.* Грамматика и история языка (К вопросу об отношении между «правильным» и «истинным» в языковедении) // Логос. Кн. 1. М., 1910.
- Фрейд 1997 — *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М., 1997.
- Фрумкина 1981 — *Фрумкина Р. М.* Язык и мышление как проблема лингвистического эксперимента // Изв. ОЛЯ АН СССР. Т. 40. № 3. 1981.



- Фрумкина 1998 — *Фрумкина Р. М.* Экспериментальные методы в языкознании // *Языкознание. Большой энциклопедический словарь.* 2-е изд. М., 1998.
- Фуко 1994 — *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. фр. СПб., 1994.
- Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Поворот // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М., 1993.
- Хайров 2004 — *Хайров Ш.* «Если Бог для меня и существует, то это именно язык»: языковая рефлексия и лингвистическое мифотворчество Иосифа Бродского (эссеистика, беседы, интервью) // *Новое литературное обозрение.* 2004. № 67.
- Ханзен-Лёве 2001 — *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. М., 2001.
- Харджиев 1997 — *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997.
- Хлебников 1930 — *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 3. Л., 1930.
- Хлебников 1986 — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- Хлебников 2000 — *Хлебников В.* Доски судьбы // *Бабков В.* Контексты досок судьбы. М., 2000.
- Хлебников 2001 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Т. 3. Проза, статьи, декларации, заметки, автобиографические материалы, письма, дополнения. СПб., 2001.
- Хлебников 2002 — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы 1905—1922. М., 2002.
- Хоружий 1994 — *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале // *Джойс Дж.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III) / Пер. с англ. М., 1994.
- Хофштадтер 2001 — *Хофштадтер Д.* Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара, 2001.
- Хэмп 1964 — *Хэмп Э.* Словарь американской лингвистической терминологии. М.: Прогресс, 1964.
- Цвигун 2001 — *Цвигун Т.* Закон «сокращения текстовых усилий» в поэтических системах начала XX века // *Русская литература XX века: итоги столетия.* Сб. трудов междунар. науч. конф. молодых ученых. СПб., 2001.
- Цивьян 2001a — *Цивьян Т. В.* Ремизов и его языковые эксперименты // *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001.

- Цивьян 2001b — *Цивьян Т. В.* Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому (Л. Липавский. «Теория слов») // *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Цивьян 2004 — *Цивьян Т. В.* Хлебниковская лингвистика: предварительные заметки // *Russian Literature.* LV—I/II/III, 2004.
- Цуканов 1999 — *Цуканов А.* Авангард есть авангард // *Новое литературное обозрение.* 1999. № 39.
- Червякова 2008 — *Червякова Л. В.* В. Хлебников — А. Платонов — М. Хайдеггер: «Путь к языку» // *Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сборник статей участников международной научной конференции (Саратов, 9—11 октября, 2008г.).* Саратов, 2008.
- Черняков 2001 — *Черняков А.* Специфика дискурса альтернативных теорий поэтического языка (к вопросу о статусе автотетакстов русского авангарда) // *Русская литература XX века: итоги столетия: Сб. трудов междунар. науч. конф. молодых ученых.* СПб., 2001.
- Черняков 2007 — *Черняков А. Н.* Метаязыковая рефлексия в текстах русского авангардизма 1910—20-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2007.
- Черняков 2008 — *Черняков А. Н.* Заумь: «язык» или «речь»? (Хлебников, Крученых и другие) // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты: Статьи и материалы. М., 2008.
- Чистякова 1989 — *Чистякова Э.* Символ как число в теории символизма (По поводу философских размышлений Андрея Белого) // *Философская и социологическая мысль.* Киев. 6. 1989.
- Чудаков 2003 — *Чудаков А. П.* Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова. Статья вторая // *Виноградов В. В.* Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М., 2003.
- Чухров 2004 — *Чухров К.* Бессмыслица как инструмент возвышения // *Новое литературное обозрение.* № 69. 5'2004.
- Шапир 1987 — *Шапир М. И.* «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка.* Т. 46. № 3, 1987.
- Шапир 1990 — *Шапир М. И.* Комментарии // *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.

- Шапир 1991 — *Шапир М. И.* Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910—начало 1920-е годы // Изв. ОЛЯ. 1991. Т. 50. № 1.
- Шапир 1995 — *Шапир М. И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4.
- Шапир 2000 — *Шапир М. И.* *Universum versus: Язык — стих — смысл в рус. поэзии XVIII—XX веков.* М., 2000. Кн. 1.
- Шатин 2005 — *Шатин Ю. В.* Андрей Белый: филологическая теория и педагогическая практика // *Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой.* М., 2005.
- Шахнарович 2004 — *Шахнарович А. М.* Лингвистический эксперимент как метод лингвистического и психолингвистического исследования // *Проблемы экспериментальной лингвистики и онтогенеза речи: К 60-летию А. М. Шахнаровича.* М., 2004.
- Шведова 1998 — *Шведова Н. Ю.* Грамматика // *Языкознание. Большой энциклопедический словарь.* 2-е изд. М., 1998.
- Шифрин 1999 — *Шифрин Б.* О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) // *Альманах «Аполлон». Бюллетень № 2.* 1998. Русский авангард. Пути развития. Из истории русского авангарда XX века. СПб., 1999.
- Шкловский 1914 — *Шкловский В.* Воскрешение слова. Пг., 1914.
- Шкловский 1924 — *Шкловский В.* Андрей Белый // *Русский современник.* 1924. № 2.
- Шпет 1921 — *Шпет Г. Г.* Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921.
- Шпет 1922 — *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. II (1922) // *Шпет Г. Г. Сочинения.* М., 1989.
- Шпет 1926 — *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты. III (1926) // *Шпет Г. Г. Сочинения.* М., 1989.
- Шпет 1927 — *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927.
- Шпет 1996 — *Шпет Г. Г.* Психология социального бытия. М., — Воронеж, 1996.
- Шпет 2005 — *Шпет Г. Г.* Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005.
- Щредингер 1976 — *Щредингер Э.* Философия эксперимента // *Щредингер Э. Избранные труды по квантовой механике.* М., 1976.
- Штайн 2002 — *Штайн К. Э.* Метапоэтика: «Размытая» парадигма // *Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1: XVII—XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм. Ставрополь,* 2002.

- Шукуров 2007 — *Шукуров Д. Л.* Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда. СПб.; Иваново, 2007.
- Щерба 1974а — *Щерба Л. В.* Предисловие [к сборнику «Русская речь»] (1923) // *Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность.* Л., 1974.
- Щерба 1974б — *Щерба Л. В.* О частях речи в русском языке (1928) // *Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность.* Л., 1974.
- Щерба 1974в — *Щерба Л. В.* О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании (1931) // *Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность.* Л., 1974.
- Эйзенштейн 1964 — *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М., 1964.
- Эйхенбаум 1926 — *Эйхенбаум Б.* «Москва» Андрея Белого // *Красная газета.* Веч. вып. 1926. № 273, 18 ноября.
- Эко 2003 — *Эко У.* Поэтики Джойса / Пер. с итал. СПб., 2003.
- Эко 2004 — *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с итал. СПб., 2004.
- Эко 2007 — *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. СПб., 2007.
- Эллис 1910 — *Эллис.* Русские символисты. М., 1910.
- Энгельгардт 2005 — *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М., 2005.
- Эпштейн 1988 — *Эпштейн М. Н.* Об авангардизме // *Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков.* М., 1988.
- Юрьева 2000 — *Юрьева З.* Творимый космос у Андрея Белого. СПб., 2000.
- Язык и искусство 2002 — *Язык и искусство: Динамический авангард наших дней.* М., 2002.
- Язык как творчество 1996 — *Язык как творчество. Сб. статей к 70-летию В. П. Григорьева.* М., 1996.
- Якимович 2000 — *Якимович А. К.* Парадигмы XX века // *Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте.* М., 2000.
- Якобсон 1921 — *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Велимир Хлебников. Прага, 1921.
- Якобсон 1975 — *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // *Структурализм: «за» и «против». Сб. ст. / Пер. с англ.* М., 1975.

- Якобсон 1985 — *Якобсон Р.* Двадцатый век в европейском и американском языкознании: тенденции и развитие // *Якобсон Р.* Избранные работы / Пер. с англ. М., 1985.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике: Переводы. М., 1987.
- Якобсон 1996 — *Якобсон Р. О.* Язык и бессознательное. М., 1996.
- Якобсон 1999 — *Якобсон Р. О.* Мои любимые темы // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / Пер. с англ. М., 1999.
- Якобсон 2001 — *Якобсон Р.* В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Пер. с англ. 2-е изд. М., 2001.
- Яковлев 1928 — *Яковлев Н. Ф.* Математическая формула построения алфавита (опыт практического приложения лингвистической теории) // Культура и письменность Востока. Кн. 1. М., 1928.
- Якубинский 1919 — *Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка // Поэтика. Пг., 1919.
- Янгфельдт 1992 — *Янгфельдт Б.* Якобсон-будетлянин. Сб. мат-лов. Stockholm, 1992.
- Bäckström 2001 — *Bäckström P.* Avant-garde, Vanguard or 'Avant-Garde'. What we are talking about when we are talking about avant-garde // Representing. Gender, Nation and Ethnicity in Word and Image. Tromsø, 2001.
- Beyer 1995 — *Beyer T. R.* Andrej Belyj's Glossalolija: A Berlin Glossalolija // *Europa Orientalis*, 14 (1995). № 2.
- Bowra 1949 — *Bowra C. M.* The creative experiment. L., 1949.
- Bruns 1975 — *Bruns G. L.* Modern poetry and the idea of language. New Haven, 1975.
- Bürger 1974 — *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M., 1974.
- Calinescu 1987 — *Calinescu M.* The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, 1987.
- Cassedy 1990 — *Cassedy S.* Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory. Berkeley, 1990.
- Chvatík 1970 — *Chvatík K.* Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur. München, 1970.
- Clark 2004 — *Clark K.* Promethean Linguistics as a Moment in the Prehistory of Stalinist Culture // Die Aktualität des Verdrängten. Studien zur Geschichte der Sprachwissenschaft im 20. Jahrhundert. Heidelberg, 2004.
- Copeland 1975 — *Copeland C. F.* Language & Time & Gertrude Stein. Iowa City, 1975.

- Coseriu 1971 — *Coseriu E.* Thesen zum Thema "Sprache und Dichtung" // Beitrage zur Textlinguistik. Muenchen, 1971.
- Dekoven 1983 — *Dekoven M.* A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing. Madison, 1983.
- Deppermann 1982 — *Deppermann M.* Andrej Belyjs aesthetische Theorie des schoepferischen Bewusstseins: Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. Muenchen, 1982.
- Döhl http — *Döhl R.* Experiment und Sprache/Literatur und Experiment // <http://www.netzliteratur.net/experiment/experime.htm>
- Dubnick 1984 — *Dubnick R.* The Structure of Obscurity. Gertrude Stein, Language, and Cubism. Urbana, 1984.
- Dydo 2003 — *Dydo U. E.* Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923—1934. Evansta, 2003.
- Ellmann 1983 — *Ellmann R.* James Joyce: New and Revised Edition. Oxford; N. Y.; Toronto; Melbourne, 1983.
- Elsworth 1980 — *Elsworth J.* The concept of rhythm in Bely's aesthetic thought // Andrej Bely: Centenary papers. Amsterdam, 1980.
- Das Experiment in Literatur 1974 — Das Experiment in Literatur und Kunst (= Grundfragen der Literaturwissenschaft 3). München, 1974.
- Fairley 1975 — *Fairley I. E. E.* Cummings & Ungrammar. N. Y., 1975.
- Faryno http — *Faryno J.* Семиотические аспекты поэтики Маяковского // Internet: [www.avantgarde.narod.ru/jf\\_mayak.htm](http://www.avantgarde.narod.ru/jf_mayak.htm)
- Feshchenko 2009 — *Feshchenko V. V.* Semiotics and Avant-garde as Two Ways of Sign-Making and Sense-Making // *Acta Semiotica Fennica*, 2009 (coming up).
- Glossarium der russischen Avantgarde 1989 — Glossarium der russischen Avantgarde. Graz; Wien, 1989.
- Goldt 1987 — *Goldt R.* Sprache und Mythos bei V. Chlebnikov. Mainz, 1987.
- Gorham 2003 — *Gorham M. S.* Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia. DeKalb, 2003.
- Grygar 1986 — *Grygar M.* Парадокс 'самовитого слова' Хлебникова // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, 1986.
- Hacker 2002 — *Hacker A. V.* Khlebnikov's Doski Sud'by. Text. Discourse. Vision., L. A., California, 2002.
- Hacker 1966 — *Hacker L.* Die Neologismen Andrej Belyjs. Muenchen, 1966.

- Heissenbüttel 1972 — *Heissenbüttel H.* Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort // Zur Tradition der Moderne. Berlin, 1972.
- Horch 1987 — *Horch H.O.* Experiment // Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt / Main, 1987.
- Jakobson 1921 — *Jakobson R.* Vliv revoluce v ruský jazyk. Praha, 1921.
- Jakobson and Waugh 1979 — *Jakobson R., Waugh L.* The Sound Shape of Language. Bloomington, 1979.
- Jameson 1972 — *Jameson F.* The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton, 1972.
- Janecek 1978 — *Janecek G.* Rhythm in Prose: The Special Case of Bely // Andrey Bely: A Critical Review. Lexington. 1978.
- Janecek 1981 — *Janecek G.* Baudouin de Courtenay versus Krucenyh // Russian Literature. 1981. Vol. X.
- Joyce 1999 — *Joyce J.* Finnegans Wake (Penguin Twentieth Century Classics), 1999.
- Imposti 1981 — *Imposti G.* Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: Samovitoe slovo e zaum' // Studia italiani di linguistica teorica et applicata. Padova, anno X. 1981. № 1, 2, 3.
- Korg 1995 — *Korg J.* Ritual and Experiment in Modern Poetry. N. Y., 1995.
- Laboratory of Dreams 1996 — *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment.* Stanford, CA, 1996.
- Lacoue-Labarthe 1986 — *Lacoue-Labarthe Ph.* La poesie comme experience. Paris, 1986.
- Langage et pensée 2008 — *Langage et pensée: Union Soviétique années 1920—1930. Cahiers de l'ILSL.* №24. 2008.
- Langer 1990 — *Langer G.* Kunst — Wissenschaft — Utopie. Die "Ueberwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a. M., 1990.
- Language, Poetry and Poetics 1987 — *Language, Poetry and Poetics. The Generation of 1890's: Jakobson, Trubetskoy, Majakovskij.* Berlin, 1987.
- Latifić 2008 — *Latifić A.* Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti., Beograd, 2008.
- Lauhus 1987 — *Lauhus A.* Die Konzeption der Sprache in der Poetik des Russischen Futurismus // Russische Avantgarde (1907—1921). Bonn, 1987.
- Linguistic Turn 1967 — *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method.* Chicago, 1967.

- Mandelker 1990 — *Mandelker A.* Synaesthesia and Semiosis: Icon and Logos in Andrej Belyj's Glossalolija and Kotik Letaev // *The Slavic and East European Journal*, Vol. 34. № 2 (Summer, 1990).
- Markov 1968 — *Markov V.* Russian futurism: A history. Berkeley; L. A., 1968.
- Nakhimovsky 1982 — *Nakhimovsky A. S.* Laughter In the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskii. Wien, 1982.
- Oraic Tolic 1985 — *Oraic Tolic D.* Звездный язык // Russian Literature, XVII. Amsterdam, 1985.
- Pensée de l'expérience 2005 — *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe.* Paris, 2005.
- Perelman 1994 — *Perelman B.* The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky. Berkeley, CA, 1994.
- Perloff 1986 — *Perloff M.* The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago; L., 1986.
- Perloff 1996 — *Perloff M.* "Grammar in Use": Wittgenstein / Gertrude Stein / Marinetti // *South Central Review* Vol. 13. № 2/3 Futurism and the Avant-Garde (Summer — Autumn, 1996)
- Poggioli 1962 — *Poggioli R.* Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna, 1962.
- Pomorska 1968 — *Pomorska K.* Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience. The Hague, 1968.
- Revolution of the Word 1974 — *Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant Garde Poetry 1914—1945.* Boston, 1974.
- Richards 1926 — *Richards I. A.* Science and Poetry. 1926.
- Quartermain 1992 — *Quartermain P.* Disjunctive poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe (Cambridge Studies in American Literature and Culture). Cambridge Univ. Press, 1992.
- Sapir 1915 — *Sapir E.* Abnormal Types of Speech in Nootka (1915) // *Sapir E.* Selected Writings. Berkeley, Calif., 1949.
- Sapir 1921 — *Sapir E.* Language. An Introduction to the Study of Speech. N. Y., 1921.
- Schmidt 2000 — *Schmidt H.* Wortmusik, Schrifftanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Bochum, 2000.
- Scholz 1968 — *Scholz F.* Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht // *Poetica* 2 (1968).

- Schwerte 1968 — *Schwerte H.* Der Begriff des Experiments in der Dichtung // *Literatur- und Geistesgeschichte. Festgabe für Otto Burger.* Berlin, 1968.
- Seifrid 2005 — *Seifrid Th.* The Word Made Self. Russian Writings on Language, 1860—1930. Ithaca; L., 2005.
- Shadowa 1978 — *Shadowa L. A.* Suche und Experiment: Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978.
- Solivetti 2004 — *Solivetti C.* Лингвистические прозрения Велимира Хлебникова // *Russian Literature. LV—I/II/III*, 2004.
- Stein 1995 — *Stein G.* The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress. (American Literature Series). Illinois, 1995.
- Steinberg 1982 — *Steinberg A.* Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982.
- Steiner 1984 — *Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca; L., 1984.
- Stoimenoff 1984 — *Stoimenoff L.* Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms. Frankfurt a. M.; Bern; N. Y., 1984.
- Toman 1995 — *Toman J.* The magic of a common language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy and the Prague Linguistic Circle. Cambridge, 1995.
- Tomiche 2003 — *Tomiche A.* Glossolalies: du sacré au poétique // *Revue de littérature comparée*, 2003, n° 1.
- Waldrop 1971 — *Waldrop R.* Against Language? Dissatisfaction with Language as Theme and as Impulse towards Experiments in Twentieth Century Poetry. The Hague, 1971.
- Weightman 1973 — *Weightman J.* The Concept of the *Avant-Garde*: Explorations in Modernism. L., 1973.
- Weststeijn 1978 — *Weststeijn W. G.* Chlebnikov's language experiments // *Dutch contributions to the Eighth Int. Congress of Slavists.* Amsterdam, 1978.
- Weststeijn 1983 — *Weststeijn W. G.* Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam, 1983.
- Whitehead 1969 — *Whitehead A. N.* Process and Reality. N. Y., 1969.
- Wierzbicka 1965 — *Wierzbicka A.* Rosyjska szkoła poetyki linguisticznej a językoznawstwo strukturalne // *Pamiętnik literacki.* 1965. № 2.

- Winters 1937 — *Winters Y.* The Experimental School in American Poetry // *Primitivism and Decadence: A Study of American Experimental Poetry.* 1937.
- Woronzoff 1982 — *Woronzoff Al.* Andrej Belyj's Peterburg, James Joyce's Ulysses and the Symbolist movement. Bern, 1982.
- Yaguello 2006 — *Yaguello M.* Les Langues Imaginaires: Mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques. Paris, 2006.
- Zukofsky 1984 — *Zukofsky L.* A Statement for Poetry // *Poetics of the New American Poetry.* N. Y., 1984.

## Указатель имен

- Аарон 18, 19, 91, 145, 155, 164, 165, 167, 170, 172  
Абрамов Я. И. 307  
Аввакум П. 62  
Августин А. 32, 283  
Аверинцев С. С. 12, 158, 169  
Авраамов А. М. 10, 132  
Авсоний 319  
Агеева И. (Ageeva I.) 55, 56  
Адорно Т. 26, 90, 91, 130, 135, 302, 303  
Азарова Н. М. 250  
Айги Г. Н. 98  
Айер А. 31  
Айхенвальд А. Ю. 29  
Аксенова О. 85, 135  
Алпагов В. М. 68  
Амирова Т. А. 47  
Анастасьев Н. А. 279  
Андерсон Ш. 277  
Андреев А. П. 77  
Антейл Дж. 310, 328, 330  
Аполлинер Г. 280, 330  
Апресян Ю. Д. 79  
Арагон Л. 330  
Аристов В. В. 59, 61, 95, 205, 256  
Арп Х. 336, 338  
Арто А. 24, 126, 249, 330  
Арутюнова Н. Д. 21, 61, 114, 134  
Асафьев Б. В. 229  
Асеев Н. Н. 214  
Атагюрк К. 29  
Атилла 218  
Ауэрбах Э. 340  
Афанасьев А. Н. 151  
Ахматова А. А. 24, 62, 108, 123  
Ахутин А. В. 80  
Аэций Флавий 218  
Баадер Ф., фон 330  
Базылев В. Н. 89  
Байдин В. В. 215  
Балашов Н. И. 281  
Балль Х. 330  
Балухатый С. Д. 232  
Баран Х. 231  
Баратынский Е. А. 123, 164  
Барон Ж. 330  
Барр А. 329  
Барт Р. 21, 26, 64—66, 110, 116, 117, 188, 229, 264, 277, 282  
Барулин А. Н. 19, 28, 29, 160  
Бах И. С. 274  
Бахтин М. М. 21, 23, 24, 32, 38, 47, 54, 66, 68, 70, 71, 74, 76, 100, 106, 117  
Бахтина В. 113, 317  
Бачманова Ю. 113  
Башмакова Н. В. 207  
Бейер Т. (Beyer T.) 147, 159  
Беккер К. 151  
Беккет С. 24, 257, 264—266, 277, 326, 329, 330, 336  
Белая Г. А. 91, 145  
Белова С. С. 316  
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 3, 11, 14, 16—19, 24—26, 28, 29, 38, 39, 48, 51, 76, 81, 83—85, 89, 91, 93, 99, 100, 107, 118, 122, 123, 126, 128, 132, 137, 139, 144, 146—204, 207, 208, 211, 213—216, 220, 226, 228, 231, 232, 238, 240, 241, 267, 276, 277, 284, 292, 297, 298, 311, 317, 319, 332

Белькинд Е. 148  
 Белянин В. П. 319  
 Беме Я. 159  
 Бенвенист Э. 61, 117, 191, 197  
 Бенн Г. 330, 333  
 Бергсон А. 232  
 Бердяев Н. А. 21, 81, 82, 334  
 Бернар К. 81  
 Бернетт У. 342  
 Бернштейн С. И. 24, 45, 52, 186  
 Биbihин В. В. 39, 59  
 Бирюков С. Е. 8, 26, 97—99, 128, 210  
 Блейк У. 341, 342  
 Блок А. А. 11, 24, 148, 162, 173, 181, 200, 230, 329  
 Блумфильд Л. 25, 285  
 Боас Ф. 31  
 Бобринская Е. А. 7, 114  
 Богатырев П. Г. 31  
 Богородицкий В. А. 45, 78  
 Бодлер Ш. 149, 286  
 Бодуэн де Куртене И. А. 41, 44, 45, 51, 86, 87, 210  
 Божидар 186  
 Бойл К. 342  
 Бологова М. А. 265  
 Бомберг Д. 327  
 Бонецкая Н. К. 16, 38  
 Бор Н. 31, 33, 252  
 Боров Ю. Б. 112  
 Борхес Х. Л. 24, 118  
 Боулт Дж. 11  
 Боура С. М. (Bowra С. М.) 9  
 Боччиони У. 330  
 Брак Ж. 52, 310  
 Бранз Дж. (Bruns G.) 26, 277  
 Бранкузи К. 330  
 Бретон А. 330, 338  
 Брик О. М. 52, 151  
 Бродский И. А. 100, 123  
 Бругман К. 151  
 Брюно Ф. 39  
 Брюсов В. Я. 17, 48, 91, 94, 106, 122, 173, 190  
 Буало Н. 121  
 Бубер М. 133  
 Бугаев Н. В. 268  
 Бугаева К. Н. 179  
 Будда 161  
 Булгаков М. А. 267  
 Булгаков С. Н. 32, 35, 37, 38  
 Булез П. 110  
 Булыгина Т. В. 134  
 Бурлюк Д. Д. 11, 117, 186  
 Буске Ж. 330  
 Буслаев Ф. И. 151  
 Бутакова Л. О. 72  
 Бухштаб Б. Я. 214, 215  
 Быков Л. П. 106  
 Бюлер К. 31, 40, 70  
 Бюргер П. (Bürger P.) 7, 52  
 Бютор М. 110  
 Вагинов К. К. 239  
 Вакернагель Я. 151  
 Валери П. 24, 26, 69, 70, 108, 132, 277  
 Валиева Ю. М. 245, 246, 253  
 Ван Дейк Т. 229  
 Варез Э. 331  
 Васильев И. Е. 7, 92, 120, 238  
 Васильев Н. А. 252, 253  
 Вассена Р. 40  
 Введенский А. И. 4, 25, 26, 81, 93, 115, 118, 128, 132, 134, 137, 139, 207, 238—241, 243—254, 256—267, 269—279, 289, 294—296, 299—303, 305, 310, 311  
 Веберн А. 274  
 Вейдле В. 170, 229  
 Вейл Л. 342  
 Вернадский 180  
 Вергинский А. Н. 186  
 Вергов Дз. 132  
 Верфель Ф. 330  
 Вестстейн В. (Weststeijn W.) 26, 88, 148, 203, 208, 213

Ветухов А. В. 17, 51  
 Вико Дж. 154, 175, 323, 340  
 Виноградов В. В. 21, 23, 24, 26, 45, 51, 54, 57, 62—64, 71, 72, 76, 151, 157  
 Винокур Г. О. 21, 23, 24, 53, 54, 57, 70, 76, 95, 107, 127, 129, 131, 147, 161, 191, 210, 214, 227, 232—234  
 Витгенштейн Л. 21, 30, 38, 67, 241, 283  
 Власов В. Г. 120  
 Волохонский А. 323  
 Волошинов В. Н. 21, 30, 32, 40, 55, 56, 62, 68, 88, 163  
 Вроон Р. 226  
 Вульф В. 326  
 Вундт В. 44, 51, 85, 149  
 Выготский Л. С. 31, 38, 67, 93  
 Высотский С. С. 79  
 Вьюгин В. 126  
 Габо Н. 330  
 Гадамер Х. Г. 12, 256, 263  
 Гак В. Г. 153  
 Гальцева Р. 16  
 Гаспаров Б. М. 46, 78, 141  
 Гаспаров М. Л. 25, 89, 177, 178, 190, 191, 197, 199  
 Гвоздев А. И. 90  
 Гедель К. 31  
 Гейгер Л. 151  
 Гейзе К. 151  
 Гейзенберг В. 31  
 Гельдерлин Ф. 169  
 Гельмгольц Г. 84  
 Гераклит 13, 200  
 Герасимова А. Г. 253, 270  
 Гервер Л. Л. 147, 155, 202  
 Гершензон М. О. 91  
 Гете И. В. 161  
 Гилберт С. 342  
 Гиль Р. 94  
 Гирин Ю. Н. 7, 98, 111  
 Гнедов В. 97, 124, 137  
 Гоголь Н. В. 25, 81, 82, 85, 123, 145, 179, 182, 292  
 Годье-Бжежка А. 327  
 Голль И. 330  
 Горбаневский М. В. 186  
 Горнфельд А. Г. 95, 160  
 Гофман В. 214—216, 220, 222  
 Грановская Л. М. 77  
 Гречко В. 215  
 Григорьев В. П. 20, 21, 23—26, 47, 51, 57, 76, 88, 93, 95, 96, 99, 120—123, 126, 131, 133, 134, 140, 163, 192, 202, 203, 207—210, 213, 215, 226—228, 230, 231, 236, 281  
 Гримм Я. 151  
 Гринберг К. (Greenberg С.) 6, 98  
 Гропиус В. 111  
 Грыгар М. (Grygar M.) 8, 26, 208  
 Грязнов А. Ф. 30  
 Грякалов А. А. 90, 257  
 Гудмен Н. 21, 95  
 Гумбольдт В., фон 17, 18, 35, 38, 41, 43, 44, 46, 47, 51, 59, 60, 75, 85, 139, 148, 151, 228, 256  
 Гуссерль Э. 38, 259  
 Даль В. И. 151  
 Данн Д. У. 287, 300  
 Данте А. 24, 25, 85, 86, 103, 123, 136, 142, 235, 271  
 Двинятин Ф. Н. 88  
 Декарт Р. 340  
 Дековен М. (Dekoven M.) 281, 286, 287, 298  
 Делез Ж. 21, 144, 228, 249, 251, 252, 254, 275, 299—301, 316, 325  
 Деллюк Л. 132  
 Демосфен 222  
 Демьянков В. З. 19, 70, 100  
 Денн М. 13  
 Деннетт Д. 80  
 Депперман М. (Deppermann M.) 147, 154  
 Деррида Ж. 316

- Джакометти А. 330  
 Джиллспай А. Л. 342  
 Джойс Дж. (Joyce J.) 4, 12, 24, 26, 126, 132, 137, 139, 175, 190, 277, 292, 315—324, 326, 329—332, 336—341  
 Дзолас Ю. (Жола Э., Jolas E.) 4, 331—336, 341, 342  
 Дмитренко А. 239  
 Добрицын А. А. 102  
 Долгополов Л. К. 145  
 Домаль Р. 278  
 Достоевский Ф. М. 81, 82  
 Драгомощенко А. Т. 238  
 Дрие Ла Рошель П. 330  
 Дрогалина Ж. А. 193, 293  
 Дроздов К. В. 239, 241, 254, 255, 274  
 Друскин Я. С. 4, 239—242, 245—249, 253, 254, 256, 259, 264, 266, 267, 269, 270, 273—276, 296, 302  
 Дубник Р. (Dubnick R.) 289  
 Дуганов Р. В. 204, 205, 207, 212, 213, 226  
 Дудаков-Кашуро К. В. 26, 85  
 Дудова Л. В. 326  
 Дюшан М. 330
- Евклид** 206  
 Еггелинг В. 330  
 Ельмслев Л. 31  
 Епихин С. 96  
 Есенин С. А. 329
- Жаккар Ж. Ф.** 97, 239—241  
**Женетт Ж.** 65, 66, 281  
**Живов В. М.** 78  
**Жид А.** 330  
**Жинкин Н. И.** 62, 65, 68, 69, 76  
**Жирмунский В. М.** 23, 24, 46, 53, 151  
**Жолковский А. К.** 229  
**Жус М.** 341
- Заболоцкий Н. А.** 239, 240, 248  
**Замятин Е. И.** 115, 267  
**Звегинцев В. А.** 44, 55, 280  
**Зданевич И. М.** 126, 128  
**Зейфрид Т. (Seifrid Th.)** 16  
**Зелинский К. Л.** 214  
**Земская Е. А.** 46  
**Зенкин С. Н.** 61  
**Зинченко В. П.** 55, 71  
**Золя Э.** 80, 81  
**Золян С. Т.** 281  
**Зощенко М. М.** 24, 62, 329  
**Зубова Л. В.** 26, 85  
**Зукофски Л. (Zukofsky L.)** 25, 137, 277, 282, 330
- Иван Грозный** 321  
**Иванов В. Г.** 202  
**Иванов Вс. Вяч.** 329  
**Иванов Вяч. Вс.** 26, 32, 33, 55, 90, 128, 145, 146, 201, 251  
**Иванов Вяч. И.** 17, 165, 231  
**Иванова И. (Ivanova I.)** 40  
**Иванова Ю. А.** 154  
**Иванович Х.** 215  
**Иванов-Разумник Р. В.** 99, 227  
**Иванюшина И. Ю.** 7  
**Иисус Навин** 21  
**Иоанн, ап.** 14, 15, 160, 189  
**Ионеско Э.** 247, 278  
**Иоффе Д. Г.** 106, 231  
**Истман М.** 329  
**Ито И.** 23  
**Ичин К.** 20
- Йитс У. Б.** 321  
**Йитс Ф.** 321
- Казанский Н. Н.** 88  
**Казарин Ю. В.** 50  
**Казарина Т. В.** 7, 99, 238  
**Какинума Н.** 148  
**Калинеску М. (Calinescu M.)** 98, 99  
**Калмыкова В.** 48

- Каменский В. В.** 106, 127, 186  
**Каммингс Э. Э. (Cummings E. E.)** 24, 277, 289  
**Кандинский В. В.** 10, 96, 100, 103—105, 109, 111, 132, 185, 234, 329, 330  
**Кант И.** 245  
**Кантор Г.** 268  
**Карнап Р.** 31, 33  
**Картье-Брессон А.** 330  
**Карцевкий С. И.** 77  
**Кассирер Э.** 31, 40  
**Катон М. П.** 222  
**Кафка Ф.** 329, 330, 333  
**Квотермен П. (Quartermain P.)** 26, 277, 281, 282  
**Кено Р.** 330  
**Кибе Т.** 37  
**Кибрик А. Е.** 46  
**Киктев М. С.** 217  
**Кларк К. (Clark K.)** 186  
**Клее П.** 330  
**Клинг О. А.** 190  
**Клодель П.** 330  
**Кобринский А. А.** 240  
**Ковалева Т. Ю.** 146, 147  
**Коваль О. А.** 24  
**Кожевникова Н. А.** 147, 175  
**Кокто Ж.** 280  
**Колеватых Г. М.** 240  
**Колмогоров А. Н.** 193, 291  
**Колоннезе Дж.** 315  
**Колчева Т. В.** 191  
**Корнуэлл Н.** 175, 320, 329  
**Корчинский А. В.** 254  
**Корш В. Ф.** 151  
**Косериу Э. (Coseriu E.)** 23, 31, 64  
**Костецкий А. Г.** 215, 220  
**Котельников В. А.** 239, 242  
**Коупленд К. Ф. (Copeland C. F.)** 287  
**Коуэлл Г.** 330  
**Красавченко Т. Н.** 327, 328  
**Крейн Х.** 342  
**Кржижановский С. Д.** 91, 115, 257
- Крестева Ю.** 7, 26, 114, 142, 229, 275, 281  
**Кросби Г.** 342  
**Кросби К.** 342  
**Кроче Б.** 46, 340  
**Крученых А. Е.** 114, 124, 126, 127, 129, 137, 186, 213, 223, 272  
**Кубрякова Е. С.** 304  
**Кузанский Н.** 259  
**Кузмин М. А.** 231  
**Кузнецов С. Н.** 160  
**Кузьменко В. П.** 207, 267  
**Кулик И.** 253  
**Кульбин Н. И.** 132  
**Кун Т.** 278  
**Курциус Г.** 151  
**Кусков С. И.** 96  
**Кустова Г. И.** 215  
**Кэрролл Л.** 249, 251, 257, 287, 289, 315  
**Кэссиди С. (Cassedy S.)** 17, 223
- Лабов У.** 79  
**Лаврентьев А.** 10  
**Лавров А. В.** 192  
**Лакофф Дж.** 80  
**Ларин Б. А.** 23, 64, 130, 187, 287  
**Латифич А. (Latific A.)** 11, 238  
**Ле Корбюзье Ш. Э.** 111  
**Левин Ю. И.** 93, 102, 108, 257  
**Леви-Стросс К.** 187  
**Леже Ф.** 310, 330  
**Лейбниц Г. В.** 207, 274  
**Лейрис М.** 338  
**Лекомцева М. И.** 210  
**Леннквист Б.** 203, 213, 214  
**Леонтьев А. А.** 79  
**Леонтьев Я. В.** 99  
**Лившиц Б. К.** 212, 228  
**Лидин В.** 329  
**Линцбах Я.** 31  
**Липавский Л. С.** 93, 181, 186, 239, 240, 241, 246, 247, 269  
**Липпс Т.** 83, 84



- Липшиц Ж. 330  
 Лисицкий Л. М. 100, 329  
 Лич Дж. 79  
 Лобачевский Н. И. 134, 267  
 Ломоносов М. В. 121, 122  
 Лосев А. Ф. 13, 25, 32, 35—38, 139, 205  
 Лосский Н. О. 14  
 Лот А. 330  
 Лотман Ю. М. 21, 46, 50, 70, 107, 175, 178, 189, 229, 264, 281, 296, 297  
 Лотреамон 275, 330  
 Лоуренс Д. Г. 326  
 Лукасевич Я. 241  
 Лукин В. А. 70  
 Лурия А. Р. 39, 79, 281  
 Лурье А. С. 10  
 Льюис У. 292, 327
- Магомедова Д. М.** 231  
 Магритт Р. 132  
 Макгриви Т. 336  
 Маклюэн М. 320  
 МакМиллан Д. (McMillan D.) 333  
 Максимов Д. Е. 106  
 Малевич К. С. 120, 128, 329  
 Малларме С. 24, 35, 42, 69, 107, 108, 118, 132, 184, 190, 196, 223, 297  
 Мальмстад Дж. 147  
 Мамардашвили М. К. 108, 303  
 Манделкер А. (Mandelker A.) 147, 159  
 Мандельштам О. Э. 17, 21, 24, 25, 85, 93, 102, 103, 108, 123, 126, 135—137, 141, 142, 144, 160—162, 201, 208, 213, 228, 235, 271, 277  
 Маньковская Н. Б. 115  
 Маринетти Ф. Т. 330, 338  
 Марк, ап. 189, 319  
 Марков В. Ф. (Markov V.) 24, 97, 226, 234
- Марр Н. Я. 39, 186  
 Марр Ю. Н. 128  
 Марти А. 41, 151  
 Масленникова Е. М. 256  
 Матисс А. 330  
 Матич О. 11  
 Матурана У. 80  
 Матфей, ап. 189  
 Матюшин М. В. 10, 95, 96  
 Маутнер М. 151  
 Маяковский В. В. 11, 21, 24, 25, 93, 97, 107, 119, 120, 123, 129, 137, 139, 188, 210, 211, 282, 292  
 Мейлах М. Б. 137, 239, 241, 244, 253, 302  
 Менделеев Д. И. 218  
 Мечковская Н. Б. 55, 157  
 Мешонник А. 26  
 Мильков Д. Э. 26, 98, 115  
 Минц З. Г. 231  
 Мислер Н. 96  
 Михайлов А. (отличен от Михайлова А. В. упоминается лишь однажды [Михайлов 1963]) 26  
 Михайлов А. В. (всюду за исключением [Михайлов 1963]) 100, 105  
 Михальская Л. В. 326  
 Мишле Ж. 340  
 Мишо А. 277, 330  
 Мнацаканова Е. А. 202  
 Моммзен Т. 151  
 Мондриан П. 110, 330  
 Моррис Ч. У. 40, 113, 119  
 Мохой-Надь Л. 330  
 Мукаржовский Я. 7, 8, 21, 51, 103, 106, 113  
 Мур Дж. Э. 30  
 Муратов А. Б. 72  
 Муретов М. Д. 14  
 Мурзин С. Н. 207, 267  
 Мэн Рэй 330  
 Мюллер М. 151

- Набоков В. В. 137, 316  
 Налимов В. В. 80, 193, 292, 293  
 Нахимовски Э. С. (Nakhimovsky A. S.) 241, 247, 253  
 Невинсон С. Р. У. 327  
 Нерознак В. П. 89  
 Никитаев А. Т. 207, 267  
 Николина Н. А. 85  
 Никольская Т. Л. 130  
 Никонова Р. 128  
 Ницше Ф. 154, 292  
 Новалис 77, 110  
 Новиков Л. А. 21, 147, 154, 175, 189, 190, 199  
 Новиков-Прибой А. С. 329  
 Нуаре Л. 151
- Оболонец А. Б.** 245  
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 17, 48—51, 81—83, 151  
 Огден К. 40, 255  
 Озерков Д. Ю. 105  
 Олбрайт Д. 281  
 Олейников Н. М. 239, 241  
 Оппен Дж. 277  
 Ораич-Толич Д. (Oraic Tolic D.) 26, 131  
 Орлицкий Ю. Б. 147, 177, 178  
 Осука Ф. 37
- Павлов С. Г.** 245, 271  
 Павловский А. С. 20, 203  
 Палиевский П. В. 26  
 Панова Л. Г. 203, 231  
 Паперно И. 102  
 Паперный З. С. 230  
 Пастернак Б. Л. 282  
 Паунд Э. (Pound E.) 137, 185, 190, 277, 292, 327  
 Пеги Ш. 330  
 Пелорсон Ж. 336  
 Перлофф М. (Perloff M.) 26, 277, 283  
 Перс С. Ж. 330
- Перцова Н. Н. 26, 202, 217, 223, 27, 265  
 Петров-Водкин К. С. 95  
 Петровская Е. В. 293  
 Пешковский А. М. 25, 36, 89, 90, 186  
 Пиаже Ж. 31, 39  
 Пикассо П. 52, 308, 310, 330  
 Пильняк Б. А. 329, 330  
 Пирс Ч. С. 8, 31, 32, 40, 55, 183, 202  
 Пифагор 206  
 Платон 38  
 Платонов А. П. 45, 81, 115, 137  
 Плотин 205  
 Погодин А. Л. 47, 51  
 Поджоли Р. (Poggioli R.) 7  
 Подорога В. А. 81, 82  
 Пол Э. 331, 342  
 Полан Ж. 330  
 Поливанов Е. Д. 45, 52, 77  
 Половинкин С. М. 18  
 Полоцкая Э. А. 230  
 Польшаева Е. 137  
 Померанц Г. С. 249  
 Поржезинский В. К. 151  
 Поставалова В. И. 21, 37, 38, 46, 176  
 Потенба А. А. 16, 17, 38, 39, 44, 48, 51, 59, 85, 107, 139, 147—149, 151, 169, 256  
 Потиевский Е. Е. 236  
 Почепцов Г. Г. 55, 146  
 Пропп Я. 110  
 Пушкин А. С. 122, 123, 164, 172, 173, 193, 329, 330
- Радбиль Т. Б.** 134  
 Раков В. П. 13, 102  
 Рассел Б. 21, 30, 31, 41, 204, 283, 299, 300, 304, 309  
 Реверди П. 330  
 Ревзин И. И. 138, 259  
 Ревзина О. Г. 21, 23, 26, 53, 115, 135, 137, 141, 259, 302

- Рейес А. 330  
 Рембо А. 161, 341  
 Ремизов А. М. 45, 106, 137, 138, 322  
 Ремпель Е. 77  
 Рибмон-Дессень Ж. 330  
 Ригби Д. 342  
 Рильке Р. М. 330  
 Риман Х. 267  
 Ричардс А. (Richards I.) 21, 40, 95, 255  
 Рогачева И. В. 184  
 Родригес О. (Rodrigues O.) 21, 40, 95, 255  
 Розанов В. В. 24, 106  
 Романенко А. П. 215  
 Романов П. С. 329  
 Рорти Р. 28  
 Росс Дж. Р. 300  
 Руднев В. П. 67, 68, 112, 113  
 Руссель Р. 287, 330  
 Рутра Т. 336, 342  
 Рымарь А. Н. 245, 254
- Сажин В. Н. 239  
 Саймонд Р. 339  
 Санников В. З. 79  
 Сарабьянов Д. В. 7, 126  
 Сати Э. 280  
 Сахно И. М. 7, 26  
 Северская О. Г. 95  
 Северянин И. 137  
 Седакова О. А. 250  
 Сейдж Р. 342  
 Сейлемсон Г. Дж. 342  
 Секст Эмпирик 13  
 Селиверстова О. Н. 79, 273  
 Селищев А. М. 77  
 Сепир Э. (Сэпир Э., Sapir E.) 32, 39, 61, 191, 284, 288  
 Серио П. 51  
 Серс Ф. 8, 110, 126  
 Сетницкий Н. А. 334  
 Сигей С. 128
- Силард Л. 147, 267, 268  
 Сильвестров В. В. 273  
 Синотина Е. В. 191  
 Сироткин Н. С. 8, 99, 108, 110, 111, 113, 133  
 Скрябин А. Н. 10, 132, 185  
 Смирнов И. П. 26, 95, 97, 106, 107, 109  
 Соболева М. Е. 29  
 Соливетти К. (Solivetti C.) 215, 231  
 Соловьев С. 243  
 Соссюр Ф., де 31, 32, 40, 41, 51, 55, 63, 71, 72, 198, 229, 241, 254  
 Стайн Г. (Stein G.) 4, 12, 24—26, 126, 134, 137, 139, 181, 190, 222, 277, 279—295, 297—311, 314, 329, 330, 333, 338  
 Старостина Т. 139  
 Стейнберг А. (Steinberg A.) 147, 155  
 Степаненко К. А. 88  
 Степанов Н. Л. 226, 234  
 Степанов Ю. С. 5, 14, 19, 21, 31, 46, 58, 61, 64, 66, 100, 146, 153, 175, 187, 188, 196, 204, 236, 249, 285, 299, 300, 308  
 Степун Ф. А. 14  
 Суини Дж. 336
- Тарумова Н. Т. 174  
 Твен М. 326  
 Терентьев И. Г. 89, 92, 127  
 Терехина В. Н. 85  
 Тимофеев Л. И. 26, 147  
 Токлас Э. Б. 310  
 Толкиен Дж. Р. Р. 87  
 Топоров В. Н. 147  
 Торшилов Д. О. 185  
 Тракль Г. 330  
 Трелиаковский В. К. 122  
 Тренин В. В. 329, 330  
 Трубецкой Н. С. 110  
 Трубецкой С. Н. 14  
 Трыков В. П. 326  
 Турчин В. С. 7

- Туфанов А. В. 25, 127, 128, 139, 186, 210  
 Тцара Т. 279  
 Тынянов Ю. Н. 23, 24, 130—132, 134, 177, 178, 186, 214, 235, 236, 290, 301  
 Тютчев Ф. И. 123, 164, 193
- Уайтхед А. (Whitehead A.) 293, 299  
 Уильямс У. К. 277, 300, 329, 330  
 Уитмен У. 326  
 Уодсворт Э. 327  
 Уорф Б. 32, 39, 241, 284, 305—307  
 Успенский Б. А. 23, 88, 257, 315  
 Успенский Г. И. 81  
 Успенский Н. 95  
 Уэлш Э. 298
- Фабр д'Оливэ А. 151  
 Фаворский В. А. 100  
 Фарг Л. П. 330, 335, 337  
 Фарыно Е. (Фарино Е., Faryno J.) 26, 109, 117, 125, 126, 188, 231, 281, 282  
 Фатеева Н. А. 19, 21, 26, 85, 108, 281, 282  
 Федин К. А. 329  
 Фехнер Г. Т. 83  
 Филон Александрийский 14, 15  
 Филонов П. Н. 10, 96, 109  
 Фиртич Н. 115  
 Флакер А. 10, 97, 112, 113  
 Флоренский П. А. 14, 18, 19, 21, 32—34, 37—39, 94, 95, 123—126, 139, 156, 180, 183, 267—269, 271, 334  
 Фолей М. 342  
 Фолькельт И. 84  
 Форд Ф. М. 327  
 Фортунатов Ф. Ф. 51  
 Фосслер К. 17, 46—48, 51, 85, 151  
 Фреге Г. 40, 74, 251  
 Фрей А. 25, 290  
 Фрейд З. 31, 41, 324
- Фробениус Л. 333  
 Фрумкина Р. М. 79  
 Фуко М. 41—43, 116, 117
- Хайдеггер М. 21, 30, 31, 35, 44  
 Хайров Ш. В. 100, 123  
 Хан А. 147, 148  
 Ханзен-Лёве О. 26, 54, 290  
 Харджиев Н. И. 97  
 Хармс Д. И. 81, 128, 137, 239, 240, 241, 244, 247, 267, 289, 317  
 Хильдегарда Бингенская 160  
 Химмель С. 329  
 Хинтиikka Я. 187  
 Хлебников В. 4, 11, 14, 17, 24—26, 35, 45, 91—93, 99, 106, 107, 114, 115, 118, 120, 123, 124, 126, 127, 129—132, 134, 137, 139, 144, 161, 181, 186, 190, 192, 198, 201—223, 225—228, 230—238, 240, 241, 244, 250—252, 267, 271, 273, 274, 276—278, 280, 281, 298, 311, 316, 317, 332  
 Хомский Н. 289  
 Хоружий С. С. 316, 317, 322  
 Хоффман Л. 342  
 Хофштадтер Д. 286  
 Хьюм Т. Э. 327  
 Хэмп Э. 280  
 Хэррис З. (Харрис З.) 25, 285  
 Хюльзенбек Г. 330, 333
- Цветаева М. И. 93, 102, 106, 123, 126, 137, 186, 270  
 Цвигун Т. Г. 26, 245  
 Целан П. 126, 215  
 Цивьян Т. В. 93, 138, 215, 269  
 Цицерон 222  
 Цуканов А. Л. 98, 133
- Чаплин Ч. 132  
 Червякова Л. В. 31  
 Черняков А. Н. 8, 26, 92, 128, 142, 215, 220

- Чехов А. П. 81, 119  
 Чистякова Э. И. 207  
 Чичерин А. 186  
 Чудаков А. П. 62  
 Чухров К. (Чухрукидзе К.) 253, 273, 326
- Ша**пир М. И. 51, 52, 112, 113, 115—117, 119, 129, 132, 133, 178, 191, 192  
 Шатин Ю. В. 145  
 Шахнарович А. М. 79  
 Шведова Н. Ю. 280  
 Швиттерс К. 330  
 Шекспир У. 25, 93  
 Шелер М. 334  
 Шенберг А. 132, 274, 331  
 Шестов Л. 133  
 Шифрин Б. Ф. 80, 93  
 Шкловский В. Б. 16, 24, 52, 64, 128, 199, 247, 281  
 Шлейхер А. 151  
 Шлик М. 31  
 Шмелев А. Д. 134  
 Шпет Г. Г. 21, 23, 32, 36, 38, 40, 54—62, 65, 68, 71, 76, 91, 95, 139, 154, 163, 169, 230  
 Шредингер Э. 80  
 Штайн К. Э. 100, 121  
 Штейнер Р. 16, 160  
 Штейнталь Х. 44, 85, 151  
 Штокмар М. П. 186  
 Штрамм А. 330, 338  
 Штумпф К. 83, 84  
 Шукуров Д. Л. 17, 26, 271  
 Шумарина И. В. 174  
 Шювер К. 330
- Щ**еглов Ю. К. 229  
 Щедрина Т. Г. 55  
 Щерба Л. В. 24, 25, 32, 40, 42, 45, 79, 87, 88, 134, 135, 186, 290, 304
- Эйзенштейн С. М. 93, 94, 132, 329
- Эйнштейн К. 80, 334, 336  
 Эйхенбаум Б. М. 162, 201  
 Эко У. 21, 100, 130, 281, 316  
 Элиот Т. 326, 331  
 Эллис 199  
 Элюар П. 330  
 Энгельгардт Б. М. 23, 54, 72—76, 148, 151, 152  
 Эндер Б. В. 96  
 Эпстайн Я. 327  
 Эпштейн М. Н. 100  
 Эрль В. 128  
 Эрн В. Ф. 14, 15, 38  
 Эрнст М. 330
- Ю**нг К. Г. 333  
 Юрьева З. 181, 187, 189
- Я**зыков И. 20  
 Якимович А. К. 7, 326  
 Якобсон Р. О. (Jakobson R.) 21, 23, 24, 31, 48, 52, 53, 77, 93, 95, 107, 118, 119, 130, 156, 182, 183, 189, 190, 235, 236, 255, 264, 278, 281, 282, 286—288, 309  
 Яковенко Б. В. 14  
 Яковлев Н. Ф. 45, 186  
 Якубинский Л. П. 45, 52  
 Янгфельдт Б. 52  
 Янечек Дж. (Janecsek G.) 26, 128, 147, 190, 191, 210  
 Ярхо Б. И. 25, 88, 89, 186  
 Ясперс К. 229
- Bäckström P. 5  
 Chvatik Kv. 51  
 Döhl R. 86  
 Dydo U. 281  
 Ellmann R. 318, 324  
 Elsworth J. 190, 191  
 Fairley I. 289  
 Freiburger E. 55  
 Goldt R. 212  
 Gorham M. 78

- Hacker A. 207  
 Heissenbüttel H. 86  
 Hindley L. 175, 199  
 Horch H. O. 86  
 Imposti G. 215  
 Ivanova I. 40  
 Jameson F. 51  
 Korg J. 298  
 Lacoue-Labarthe Ph. 92  
 Langer G. 11  
 Lauhus A. 215  
 Perelman B. 277  
 Pomorska K. 52  
 Schmidt H. 105
- Scholz F. 215  
 Schwerte H. 86  
 Shadowa L. 9, 96  
 Steiner P. 51  
 Stites R. 9  
 Stoimenoff L. 244  
 Toman J. 51  
 Tomiche A. 159  
 Waugh L. 288  
 Weightman J. 5  
 Wierzbicka A. 51  
 Winters Y. 326  
 Woronzoff Al. 175  
 Yaguello M. 100

# Contents

Preface . . . . .	5
Introductory remarks . . . . .	21
<b>CHAPTER 1. ‘Language as creativity’.</b>	
<b>Creative aspects of language in philosophy, semiotics, linguistics and poetics</b>	
§ 1. ‘The Linguistic Turn’ and ‘the Turn to the Logos’ in Philosophy, Semiotics and Linguistics at the Turn of the XXth Century . . . . .	28
§ 2. ‘Language as the Creative Process’: Concepts of Language in Linguistics, Semiotics and Poetics of the Late XIXth and Early XXth Centuries . . . . .	43
§ 3. The Poetics of Language and The Language of Poetry: The Making of the New Subject of Research . . . . .	51
<b>CHAPTER 2. ‘The mefisto waltz of experimenting’.</b>	
<b>The language experiment as a method and principle in poetics and poetry</b>	
§ 1. The Concept of the ‘Language Experiment’ . . . . .	77
§ 2. Parameters and Characteristics of the Language Experiment in the Avant-Garde Formation . . . . .	90
§ 3. How the Avant-Garde Works: Pragmatic Features of the Avant-Garde Communicative Strategies . . . . .	111
<b>CHAPTER 3. ‘The myth of the word’.</b>	
<b>The experiment with the word and rhythm in Andrey Bely’s poetic system</b>	
§ 1. A. Bely as the Linguist and Language-Creator. . . . .	144
§ 2. Thought and Language in A. Bely’s Symbolist Doctrine . . . . .	147
§ 3. ‘On the Word in Poetry’: The Status of the Word in A. Bely’s Language Experiment. . . . .	153
§ 4. A. Bely’s Mythology and Morphology of Language. . . . .	171
§ 5. The Correlation of Word and Rhythm in A. Bely’s Theory and Poetic Practice. . . . .	190

**CHAPTER 4. ‘The breakthrough into languages’.****The experiment with languages  
in Velimir Khlebnikov’s poetics**

- § 1. V. Khlebnikov: From the ‘Symbolic’  
to the ‘Numeric’ Model of the Universe and Language . . . . . 201
- § 2. The Quest for the ‘Self-Centered’ Word  
in V. Khlebnikov’s Poetry . . . . . 206
- § 3. V. Khlebnikov as the ‘Linguae Constructor’ . . . . . 213
- § 4. Life-Creation and Language-Creation:  
A Dynamic Approach to V. Khlebnikov’s Oeuvre . . . . . 228

**CHAPTER 5. ‘The Collision of word meanings’.****The experiment with semantics  
in Alexandr Vvedensky’s poetry**

- § 1. OBERIU and Chinari’s Language Experiment. . . . . 238
- § 2. Understanding, Misunderstanding or Non-Understanding?  
Concerning the Zero Communication  
in A. Vvedensky’s Poetry of Nonsense . . . . . 253
- § 3. Imaginaries in Semantics: Semiotic Features of A. Vvedensky  
and Ya. Druskin’s ‘Chinarian’ Language. . . . . 26

**CHAPTER 6. ‘Instant grammar’. The experiment  
with grammar in Gertrude Stein’s works**

- § 1. G. Stein as the ‘Language Investigator’ . . . . . 277
- § 2. G. Stein’s Experimental Grammar . . . . . 283
- § 3. On Parts of Speech in G. Stein’s Poetic Grammar . . . . . 303
- Appendix: G. Stein. Elucidation (tr. into Russian) . . . . . 311

**ADDENDUM. Two essays further to the topic**

1. «Comicality is Cosmicality».  
Laughing in Tongues in the Late James Joyce . . . . . 315
2. Transition: The Case of the Transatlantic Avant-Garde . . . . . 325

**APPENDIX. Three manifestos by E. Jolas (tr. into Russian)**

- Poetry Is Vertical . . . . . 335
- The Revolution of Language and James Joyce . . . . . 336
- Proclamation: The Revolution of the Word . . . . . 341
- List of references . . . . . 343
- Index of Names . . . . . 377
- Contents . . . . . 389
- Summary . . . . . 391

**Summary**

Vladimir V. Feshchenko  
(*Moscow, Russia*)

Laboratory of the Logos: The Language Experiment in Avant-Garde  
Creativity

This monograph deals with issues of language creativity in the poetry and prose of the Russian and Anglo-American avant-garde, as well as with how these issues relate to the concurrent scholarly experience in theoretical poetics and linguistics of the early XXth century.

The study’s theoretical basis allows to throw a bridge from the historical outline of the topic, which is the so-called era of the ‘historical avant-garde’, or ‘postsymbolism’, to the ‘extrahistorical’ foundations, whereby the avant-garde creativity is regarded as a specific model of language creativity and semiotic behaviour.

Without leaving aside the integrity and diversity of the avant-garde worldviews, the author suggests to narrow down the focus of attention to the linguistic-semiotic and linguistic-philosophical perspective on the nature of the avant-garde *modus vivendi*, *modus operandi* and *modus loquendi*. The concept of ‘the language experiment’ is introduced and developed as a basic notion through which the topic is elaborated. For this purpose, the avant-garde creativity is viewed from the perspective of its experimental linguistic constituent.

The book is intended not only for theoretical linguists, semioticians and scholars in literature studies, but also for a broad community of concerned readers, for whom the issues of language creativity and innovation in thinking, writing and arts are not idle and extraneous.

**Владимир Валентинович Фещенко**

ЛАБОРАТОРИЯ ЛОГОСА  
Языковой эксперимент в авангардном творчестве

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор И. Ладыженский  
Оригинал-макет подготовлен Б. Абакумовым  
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 10.04.2009. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 24,5. Тираж 800. Заказ №

Изд-во «Языки славянских культур».  
№ госрегистрации 1037789030641.  
Тел.: 95-171-95. E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)  
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
Тел./факс: (499) 255-77-57, тел.: (499) 246-05-48, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1  
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication  
by E-mail: [koshelev47@gmail.com](mailto:koshelev47@gmail.com)