

Жан-Клод Ланн (Лион)

«СЛОВО КАК ТАКОВОЕ»

На меня возложена рискованная задача открыть сборник «Слово как таковое», посвященный столетней годовщине русского футуризма. Знаменитый лозунг футуристов стал заглавием и моей статьи, поскольку я хотел бы кратко рассмотреть, какие последствия для стихотворчества повлекли за собой принципы, выдвинутые литературными группами, заявившими о себе в России начала XX века как об авангарде искусства. А именно речь пойдет о литературном объединении «Гилея», более известном под названием «кубофутуристическая школа бюджетлян». Эти принципы, изложенные в уставах, манифестах и теоретических статьях, сводятся в конечном счете к простому на вид тезису — «самовитое слово» или «слово как таковое» (см. «Пощечина общественному вкусу» [Манифесты 1967: 50–51]). Поэты-бюджетляне, называвшие себя «речетворцы» или «баячи», имели своей целью не что иное, как возврат поэтической речи и литературы вообще к их внутренней сути, к чистоте поэтического слова, освобожденного от всякого побочного элемента. Один из лозунгов этой творческой группировки без обиняков гласил, что «язык должен быть прежде всего *языком*» [Крученых, Хлебников 1967: 56; курсив авторов. — Ж.-К. Л.], то есть отказаться от насаждения лежащих вне ее границ ценностей (идеологических, философских, нравственных и т. д.) [там же: 59]. Обновленная поэтика основывалась на отрицании взгляда на язык как на инструмент, на нежелании рассматривать речь как простую служанку смысла, чуждого, по их мнению, сущности словесного искусства.

Образцы, взятые из произведений представителей русского футуризма, послужат мне иллюстрацией применения на практике указанных сентенций о поэзии. Затем я постараюсь показать, какие технические приемы использовали эти поэты (провозгласившие себя новаторами) для повышения интенсивности и действенности

поэтического выражения. Нарушение традиционной архитектуры высказывания в поэзии авангарда подчиняется логике, которая почти не отличается от глубинных и поступательных тенденций развития «языка поэзии» вообще. Эти «дискурсивные случайности» обусловлены и историей западноевропейской поэзии во всей ее совокупности, философской и художественной средой, благоприятной для расцвета доктрины «самовитого слова».

Модели

Кризис, переживаемый поэтической речью в десятилетия прошлого века, был подготовлен предшествующим развитием европейской поэзии, а также разрушительными размышлениями о смысловых, когнитивных и коммуникативных возможностях языка.

Развитие поэзии французского постромантизма, на которую ссылались «будетляне» и в особенности их главный теоретик Бенедикт Лившиц, влекло за собой в силу некоторой внутренней необходимости изнеможение поэтического дискурса, то есть *pozmi полное исчезновение субъекта*, и вместе с тем установление безличной речи, когда инициатива как бы передается самим словам, которые должны изречься без помощи авторского голоса. Стефан Малларме довел до совершенства эту аскетическую тенденцию поэтического дискурса. В критической и рефлексивной с той поры поэзии говорит не столько поэт, сколько сама поэзия, изречаемая беззвучным, безличным, безмянным голосом. Вследствие такого «локутивного исчезновения» поэта высказывание становится вещью, стихотворение — предметом, секретирующим смысл независимо от какой-либо субъективности или какой-либо воли, которая была бы первопричиной речевого акта. При таком постепенном истощении высказывания, вплоть до «умалчиваемого стихотворения», до «пробелов» [Mallarmé 1984a: 366], язык распадается на части, растворяется до полного субстанциального превращения в немой письменный след, «объективный», ограниченный самим собой, подобно вещи, и в таком качестве собственно невыразимый. Именно этот процесс постепенного рассеивания живой и звучащей поэтической речи воспроизводили русские футуристы. Но, следуя призывам к разрушению Гийома Аполлинера и Филиппо Томмазо Маринетти (уничтожение «я» в литературе, замещение субъективности материалом, «живописность» поэзии и т. д. [см.: Apollinaire 1973; Marinetti 1973]), они превзошли «словоубийственный» акт Малларме.

В начале XX века в России язык как раз восстает против господства разума и пытается навязать ему свои собственные законы. Язык хочет узурпировать традиционно закрепленную за мыслью функцию и считает себя вправе думать за человека. Все больше и больше растет зияние между, с одной стороны, динамизмом языка, стремящегося к автаркии, к полному и совершенному выражению бытия, и, с другой стороны, рассуждающей мыслью, которая продолжает верить в традиционные возможности Логоса. Антагонизм между языком и разумом приводит, таким образом, к эмансипации языка от господства разума, и этот кризис происходит в специфических условиях — философских, литературных и религиозных, наиболее выдающиеся черты которых необходимо очень кратко описать.

Прежде всего имел место *кризис символизма* и лингвистических концепций, носителем которых он являлся. Мы можем утверждать, что по меньшей мере косвенно этот кризис стимулировал интенсивное размышление о природе знака, которое должно было привести к теории «слова как такового». В центре дискуссий и полемики между символистами, акмеистами и футуристами стояла, в сущности, проблема способности речи — и главным образом поэтической речи — выражать прямо и непосредственно совокупность бытия. Тезис футуристов (в частности, будетлян) опирался на веру в то, что расширение границ человеческого разума (*заумь*) подразумевает необходимым образом увеличение экспрессивных и смысловых возможностей речи — знаменитый *заумный язык*. Отрицание кантовских гносеологических ограничений, отказ от платоновского «разумного постижения», вера в возможность для человека поставить себя с помощью языка в самой сердцевине вещей¹, завоевать таким образом нечто вроде лингвистической вездесущности — все это влекло за собой радикальный пересмотр конечной цели и формы художественного дискурса. Вторжение абсолюта в речь полностью изменяло ее традиционную организацию. В философии, как и в живописи, вектором трансцендентности в чувственном мире оказался заимствованный из современной физики концепт четвертого измерения.

Значимость живописной парадигмы первостепенна для поэтов авангарда — и прежде всего для тех, кто без колебаний признавал

¹ Ср. у А. Крученых: «Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. „идеалистов“, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой» [Крученых 1967: 70].

за собой наименование «кубо-футуристы» или называл «словесным кубизмом» свою поэтическую практику.

Действенной для поэтов оказывается методика разрушения подражательного принципа в живописи: картина изображает уже не объекты внешнего мира, а выставляет напоказ материал и живописные приемы, «лицо явлений». А вытесняя объект, искусство становится абстрактным. В своих прокламациях художники слова («речетворцы») шли еще дальше по пути живописной не-объективности:

живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) <...> [Кручных, Хлебников 1967: 57].

Словесное искусство пыталось вернуть «форму высказывания» обратно к самому процессу значимой коммуникации, и футуризм в целом может справедливо быть охарактеризован как поиск «внутреннего приема»². Благодаря футуристам у поэтики возникают вопросы к «средствам имитации» (в аристотелевском смысле) ради того, чтобы подорвать в конечном счете самую целесообразность художественной коммуникации, чтобы поставить ребром вопрос: в чем же заключается задача поэтического высказывания? Для осознания социокритической и «культуро-критической» функции поисков чистого поэтического слова, *самовитой речи* ее следует рассматривать именно в данном кризисном контексте.

Проявления поисков чистой поэтической речи

Эти проявления многочисленны, прежде всего в теории (уставы, программы, манифесты и т. д.), и зачастую такая умозрительность, как бы элементарна она ни была, представляет больший интерес, чем сами стихотворческие достижения. Одной из отличительных черт поэтического мастерства будетлян является как раз обилие сопутствующего творчеству комментирования; комментарий включается в произведение, образуя однородную систему, в которой метапоэтический текст превращается в поэтическую практику

² Ср. у О. Мандельштама в статье «Буря и натиск»: «Футуризм главным образом жил поэтическим приемом и разрабатывал не тему, а прием, то есть нечто внутреннее, соприродное языку» [Мандельштам 1971: 340].

и, наоборот, поэтический текст становится предлогом для теоретических разработок, как мы это констатируем, например, у Велимира Хлебникова и Алексея Крученых. Так, Хлебников, анализируя в «Неизданной статье» звуковой состав одного из своих первых экспериментальных стихотворений («Крылышкау золотиписьмом...»), выводит закон «самовитой речи»:

Устанавливаю, что в них [в этих стихах. — Ж.-К. Л.] от точки до точки 5 к, 5 р, 5 л, 5 у. Это закон свободно текущей самовитой речи. <...> Есть много других примеров. Итак, самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук располагается между точками, на остове мысли, пятью осями, точно рука и морские звезды [Хлебников 1928–1933, 5: 187]³.

Здесь своеобразный пример теоризации «самовитого слова», работающей по модели естественных наук, а независимое поэтическое высказывание уподобляется явлениям природы.

Из многочисленных манифестов и теоретических эссе, излагающих принципы новой поэтической речи, я остановлюсь только на тех, которые с наибольшей ясностью и точностью объясняют сдвиг в правилах поэтического высказывания.

Для Лившица, наиболее опытного теоретика группы «Гилея», освобождение поэтического слова означает прежде всего смещение критерия ценности поэтического произведения; смещение это вытекает из разрыва между сознанием поэта и миром. Произведение, подчиняющееся единственно «индукционному влиянию» самого слова, выходит за рамки традиционных жанровых категорий: «В ней [в поэзии футуристов. — Ж.-К. Л.] нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме» [Лившиц 1967: 76].

У Крученых, наоборот, речь шла преимущественно о борьбе с подчинением слова «понятийному значению» для того, чтобы установить — или восстановить — другое значение, более обширное, сверхразумное или надсмысловое, более полное, поскольку оно включает в себя иррациональную составляющую, образованную из звуков означающего, из фонем:

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах, является его *подгибленность смыслу*; до сих пор утверждали: «мысль диктует законы слову, а не наоборот». Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный, вселенский [Крученых 1967: 65–66; курсив автора. — Ж.-К. Л.].

³ См. также «Разговор Олега и Казимира» [Хлебников 1928–1933, 5: 191].

Сверхзаумный язык, *заумь*, является прямым выражением «самовитого слова», своего рода самопроизвольным выражением, осуществляющимся вне прямого контроля рассудка, разума. *Заумь* — это язык некоего разума, который превосходит сам себя, выходит за пределы кантовского разума, чтобы выразить единое целое человека-творца, то, что Крученых называет «переживанием», грубым ощущением полноты определенного мгновения.

Дробление процесса поэтического высказывания совершается за счет систематичности языкового кода: будучи своеобразной и неповторяемой, *заумная* речь возникает, чтобы тут же самоупроститься и быть забытой. *Заумь* — индивидуальна и лишена социальной составляющей обычного языка, она — «моментальна», как вскрик, неподдающийся, по существу, повторному использованию в качестве знака. Будетлянский «речетворец» говорит своей публике: «*прогитав — разорви!*» [Крученых, Хлебников 1967: 57; курсив авторов. — Ж.-К. Л.]⁴.

Одним словом, все теоретики «самовитой речи» — по крайней мере те, которые являлись еще и поэтами, как Лившиц, Хлебников, Крученых, — начиная с вопроса о разных типах значений в поэтическом высказывании (в поэтической речи) предлагали, зачастую после поверхностных размышлений, *расширение*, которое парадоксальным образом осуществляется благодаря простому разрушению традиционных семантических функций.

Однако судить о русских футуристах надо не столько по их теориям о поэтическом языке, сколько по произведениям их поэзии. В псевдотеоретических рассуждениях будетлян актуально их воздействие на строй поэтического дискурса, а также те нарушения, что вызвали они в классическом поэтическом высказывании. Концепт «самовитой речи» свидетельствует об упорном желании лишить речь прозрачности, сделать из ее смысла вещь, превратить ее в особую независимую субстанцию, которая, подобно предмету, сводилась бы к себе самой, перестав быть знаком чего-то иного. Стало быть, следует рассмотреть, порождает ли данная материализация речи специфическое высказывание с особыми признаками, способными нацелить восприятие поэтического сообщения на форму и лишь только на форму. У средств, дестабилизирующих строй обыкновленного поэтического дискурса путем наделения смыслом каждой из его составляющих, есть своя иерархизация;

⁴ Можно сравнить этот совет читателям с лозунгом: «чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» [Крученых, Хлебников 1967: 53].

между безличностью высказывания и его окончательным исчезновением выстраиваются следующие ступени: распад привычных синтаксических связей, разрушение означающих единиц (*заумь* у Крученых) или чистая неология (у Хлебникова), своего рода дискурсивная «автонимия», при которой поэтическая речь или художественное высказывание отсылает к совокупности грамматических форм языка (к примеру, нередкие парадигмы склонений у Хлебникова), и, наконец, вытеснение действительного высказывания, уступающего свое место значимости графического знака.

Теперь я представлю несколько типичных примеров, иллюстрирующих указанное поэтапное продвижение к угасанию словесного высказывания. На каждом уровне разрежения смысла проект будетлян остается одним и тем же: сломать всякое иконическое отношение к реальности, всякое отношение, основанное на подражании какое-либо внешней модели; и на горизонте этого понастоящему «логоборческого» проекта открывается конец речи, простой отказ от ее *vox significativa*.

Творчество Хлебникова в целом может служить иллюстрацией последствий *самовитости* поэтической речи. Относительно лирических, по всей видимости, стихотворений говорилось об «интегральном я», которое соединяло бы в себе личное «я» лирического героя с безличным «он» мира или же «лирическое состояние мира» с «эпическим состоянием личности». У Хлебникова на самом деле мир и личность «обоюдно-экстенсивны», в соответствии с формулой-заголовком одного из его коротких рассказов «Юноша Я-мир». Философия абсолютного слова подразумевает холистический, целостный дискурс, в котором сливаются лирические, драматические и эпические состояния, признаваемые обычно различными и раздельными. У Хлебникова возвращение слова к «вербальности» предполагает такую эстетику последнего, когда оно возводится в ранг космогонического принципа [см.: Дуганов 1976]: для Хлебникова действительно «в начале было Слово», и Слово было Мир. Отсюда особая объективность поэзии, которая преимущественно в своей заумной форме имеет притязания на то, чтобы быть миром, а не просто говорить и означать.

Разложение узуальных синтаксических отношений представляет собой еще один прием, нацеленный на замену миметической повествовательности принципом статической неописательной экспрессивности, которая отвлекает внимание получателя от высказывания («субъекта» дискурса) в сторону характера процесса порождения высказывания. Такой технический метод прекрасно виден в стихотворениях из сборника Лившица «Волчье солнце»,

показывающих, чего может стоить чисто формальная поэзия. Однако торжествует этот метод во всей своей теоретической чистоте в триптихе «кубической прозы» «Люди в пейзаже», впервые напечатанном в сборнике «Пощечина общественному вкусу» и затем, в 1914, перепечатанном в конце «Волчьего солнца» [см.: Лившиц 1989: 547].

В обширной теоретической статье под названием «В цитадели революционного слова» Лившиц оправдывает расшатывание синтаксиса как в своей поэзии, так и в «кубической прозе», опираясь на постулаты «самовитого слова» [Лившиц 1919]. В своем собственном комментарии к «Людам в пейзаже» Лившиц говорил о «немой прозе». Именно в этом заключалась тонко подмеченная поэтом-теоретиком угроза, которую нес в себе процесс порождения высказывания, стремящийся превзойти самого себя с помощью чрезмерного подражания живописной парадигме, то есть методу художников-новаторов, которые «освободились от материала» и соединили вновь живопись с чистой живописностью. Из максимализма будетлян неизбежно следовало повышение ценности графического материала, в котором и которым оказывалась замкнута автономная речь. Речь уже шла не об изречении Горация *ut pictura poesis*, который футуристы проповедовали, а о новой формуле — *pictura poesis*. Будетляне претворяли в жизнь предчувствие Малларме о том, что литература по определению есть ограниченный набор букв, называемый письмом [Mallarmé 1984b: 850]. На смену лозунгу «слово как таковое» приходит лозунг «буква как таковая»⁵. При подобном переходе к предельной ситуации поэтический текст переставал быть акустическим событием и превращался в почти картину для созерцания. Совместная работа поэтов и живописцев авангарда при создании футуристических книжек («самописьма»), на страницах которых рукописные тексты переплетаются с отвлеченными орнаментами, — это пример повышения ценности письма в ущерб звучанию и свидетельство стремления к невозможному: передать поэтическую речь, не прибегнув к настоящему акту высказывания. Вопреки афоризму Симонида

⁵ См. второй пункт программы «Гилеи», опубликованной в «Садке судей» (№ 2): «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» [Манифесты 1967: 52]; см. манифест Крученых и Хлебникова «Буква как таковая» [там же: 60–61]; см. также замечание Крученых в его статье «Новые пути слова»: «Важна каждая буква, каждый звук» [там же: 66].