

«СПЛЁТЫ БУКВ»: ГРАФИКО-ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СЛОВА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ (НА ПРИМЕРЕ МЕТАРЕФЛЕКСИВНЫХ ТЕКСТОВ КУБО-ФУТУРИСТОВ)

А.В. Швец

Ключевые слова: кубо-футуризм, визуальное и словесное, авангард, Бурлюк, Крученых.

Keywords: Cubo-Futurism, visual and verbal, Avant-garde, Burluik, Kruchenykh.

DOI 10.14258/filichel(2020)3-11

В письме, написанном около 1914-1915 года, Роман Якобсон, сочувствующий экспериментам авангардистов молодой человек, пишет другу Велимиру Хлебникову: «Помните <...> говорили Вы мне, что <...> как бы с буквенными стихами не зайти в тупик <...> Ныне пришел я к любопытной новитке <...> Эта новитка – сплётыв букв <...> Здесь достигается одновременность двух или более букв и <...> разнообразие начертательных комбинаций, устанавливающее различные взаимоотношения букв. Все это богатит стихи и открывает новые пути» [Якобсон, 2012, с. 115].

«Сплётыв букв» – одно из первых интуитивных определений новой поэтической *тенденции*, в которой на первый план выводятся графико-визуальные аспекты вербального знака («сплётыв»). Они наделяются функцией создания и выражения смысла. Реализации этой тенденции мы можем видеть в ряде публикаций, сделанных представителями группы кубо-футуристов «Гилея». Это – литографированные книги А. Крученых «Игра в аду», «Мирсконца», «Тэ ли лэ», В. Каменского «Танго с коровами» (1915) (см. [Janecsek, 1986; Ковтун, 1989; Горячева, 1996; Кричевский, 1998; Поляков, 2007; Карасик, 2018]). Использование этой техники ведет к пересозданию языкового знака: его неотъемлемой частью становятся побочно-«привходящие» характеристики, эпифеноменальные аспекты, вроде начертания и внешнего облика слова и буквы.

Пересоздание знакового кода и знака можно объяснить внешним обстоятельством: сближением практиков из поля живописи и из поля литературы. «[П]очти все кубо-футуристы были сперва художниками [и – А.Ш.] “созвучность” нашего прошлого выступала вполне отчетливо», – писал А. Крученых [Крученых, 1996, с. 34]. «Футуризм и кубо-футуризм в живописи русские были тесно связаны», – вторил

Д. Бурлюк [Бурлюк, 1994, с. 27]. В виду имелись вхождение кубофутуристов в художественные объединения («Бубновый валет», «Союз молодежи») и участие в выставках и дебатах при этих объединениях, а также совместные публикационные планы (не всегда реализовавшиеся). Выставки, подготовки к ним, дебаты о новом искусстве – площадки, на которых сошлись и познакомились будущие поэты и которые дали им возможность заявить о себе как об экспериментаторах.

Сотрудничество с профессионалами-художниками заставляло современников отмечать тесную связь между искусствами. Так, критик С. Худяков в сборнике «Ослиный хвост и мишень» писал: «[т]еперь живописное искусство начинает больше соприкасаться с искусством литературным» [Худяков, 1913, с. 143]. При этом нельзя говорить об агрессивном влиянии одного искусства на другое и прямолинейном заимствовании. В формулировке Н.И. Харджиева, в «соприкосновении» «не было одностороннего давления изобразительного искусства на словесное» [Харджиев, 2006, с. 74] и наоборот. Живописцы искали «адекватные словесной динамике графические построения» [Харджиев, 2006, с. 75], и то же делали литераторы, изобретая функциональные аналоги динамики живописной.

«[Б]ыла <...> крайне тесная связь между поэзией и изобразительными искусствами, – соглашается Роман Якобсон с позиции современника. – Были проблемы очень, очень схожих основных моментов, заполнявших время в поэзии и заполнявших пространство в живописи» [Якобсон, 2012, с. 43]. «Соприкасаясь», поэзия и живопись пытались решить общие для обоих искусств творческие задачи. При этом одно искусство решало творческую задачу по аналогии с опытом соседнего искусства, изобретая эквивалент этого опыта уже при помощи собственных средств (зависящих от категорий «времени» или «пространства»). Речь идет о *рецепции* опыта живописи и переосмыслении этого опыта уже на языке искусства литературы и в рамках литературной коммуникации автора и читателя (см. работы [Сахно, 1999], [Флакер, 2008]). Происходит адаптация видения знака и знакового кода, разработанного в контексте живописи, к контексту и задачам литературного творчества при помощи средств литературной коммуникации.

В каком коммуникативном контексте происходит процесс адаптации? *Что* (с учетом концептуальных фильтров этого контекст) опознается как предмет адаптации (из искусства живописи – в литературу)? Что получается на выходе?

Коммуникативная ситуация авангардного творчества устроена таким образом, что автор приглашает адресата не к интерпретации сообщения, а к совместному творчеству: созданию знакового кода и принципиально новых сообщений.

Е. Фарыно, рассуждая о семиотике авангардной коммуникации, отмечал «разложение [означающего – А.Ш.] <...> на исходные дифференциальные признаки»: «фоно- и графоразличительные» [Faryno, 1992, с. 5]. Выводя на первый план графическое исполнение означающего, поэт превращает привходящие, материально-визуальные аспекты слова в семантически значимые, несущие информацию об означаемом стихотворения (см. [Faryno, 1979; Фещенко, Коваль, 2014]). Сообщение здесь – сам жест письма и эмоционально-чувственная динамика, в жесте заложенная и жест направляющая: не «предшествующая идея, интенциональный смысл или логическое обобщение многих отдельных значений», а творчески-спонтанный процесс «рождения значений» [Грыгар, 2007, с. 9]. В. Фещенко отмечает, что акцентируется «направленность <...> от творящего субъекта к знаку», «сам ж е с т творческого поведения автора» [разрядка автора – А.Ш.] [Фещенко, 2009, с. 114-115].

Восприняв процесс рождения смысла в качестве сообщения, адресат мысленно занимает позицию субъекта-отправителя сообщения, разделяет творческий опыт. Происходит «возврат к текстопорождающим инстанциям», так что «дешифровке <...> подлежит не сообщение [как “предшествующая идея” – А.Ш.], а <...> речегенная инстанция» [Faryno, 1992, с. 5], то есть говорящий субъект. Автор перестраивает знаковый код сообщения – и потому неизбежно переключает внимание с семантики (что говорится) на прагматику коммуникации (как говорится, что автор делает с кодом, как это воздействует на адресата). Адресата приглашают не истолковать текст, а распознать процесс пересоздания текста, отреагировать на него (первой реакцией может быть непонимание и растерянность [Шапир, 1995, с. 137; Йоффе, 2012, с. 407]) и присоединиться к нему в режиме сотворчества.

Коммуникативная модель авангарда, предполагающая приглашение к сотворчеству, ведет к 1) созданию определенного видения опыта живописи, 2) под влиянием этого видения и в процессе его адаптации к литературе – вычленению определенных характеристик знака, которые переосмысляются как выразительные и семиотически нагруженные, становятся ресурсом для творческого выражения.

Видение живописи ясно проговорено в статьях Д. Бурлюка (иногда их приписывают его брату Николаю) [см. Стригалев, 1995, с. 533] «Кубизм» и «Фактура», которые напечатаны в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912). В этих статьях атакуются основополагающие конвенции живописи как искусства – система непроговариваемых убеждений, верований, общих мест. Отстранение от этих конвенций и принятие новых норм творчества ведет к пересмотрению живописного знака.

Высмеиваемая конвенция – «живопись» как «Слепое Орудие вещей» [Бурлюк, 1912, с. 96], «взгляд бездарных подростков на природу <...> исключительно фабульное, анекдотическое отношение» [Бурлюк, 1912, с. 97]: живопись как средство воспроизведения действительности. Адресата призывают обратить внимание на базовые составляющие этой конвенции – они же базовые ограничения. Живописец копирует предмет, выделяя два измерения: «контуры» предмета и то, что находится внутри контура, объемное цветное целое. Двум измерениям соответствуют два аспекта живописного знака: «линии» и «цвета» (из них создается «комплекс светотени», воссоздающий объем и цвет предмета).

Новая конвенция состоит в перестановке акцента. Живопись становится самоцелью и «сама в себе» находит «бесконечное количество далей и устремлений» [Бурлюк, 1912, с. 96] – то есть начинает воспроизводить не действительность, а свои собственные формы. Это дополняет живописный знак двумя новыми аспектами (помимо «линии» и «цвета»): «поверхностью» и «фактурой». На холсте можно изобразить не только контур предмета и его цвет, но и цветовые плоскости и рельеф красок, при помощи которых художник создает трехмерную иллюзию предмета. Живописец изображает не означаемое (вещь), а присутствующее живописи означающее (плоскость на холсте, наложение мазков).

Благодаря осознанию конвенции «живопись как средство воспроизведения действительности» становятся заметными прагматические правила живописного семиозиса (создать иллюзию предмета) – и осознается присутствие «прозрачного» означающего живописного знака. Это означающее ощутимо и на тактильном уровне: Бурлюк в «Фактуре» призывает постичь «изысканную петрографию», ощупать рельеф картины [Бурлюк, 1912, с. 104]. Изображенное означающее живописного знака в качестве означаемого отсылает не к действительности, а к процессу письма – конструированию плоскостей, наложению красок, то есть жесту художника, который зритель может повторить мысленно и после произвести самостоятельно.

Бурлюк также рассуждает о классификации изображенных на картине означающих – таксономии конструкций, состоящих из линий, цветов, поверхностей и фактур. Эти живописные структуры подобны структурам словесным, стихотворным размерам: «Никто не называет чудачком Ломоносова, повелевшего быть в российском языке стихотворным размерам <...> как же вы хотите от меня <...> чтобы я <...> не пытался распределить образцы [живописи – А.Ш.]» [Бурлюк, 1912, с. 99]. Новому рисунку в поэзии находится аналог-эквивалент – «vers libre» [Бурлюк, 1912, с. 101].

Осуществляемая Бурлюком операция, подсказанная коммуникативным контекстом «Гилеи»: заметить конвенцию (живопись – средство воспроизведения), обратить внимание на поддерживающие ее аспекты знака (линия и цвет), изменить конвенцию (живопись – самоцель) и заметить – за счет новой конвенции – новые аспекты знака (плоскость и фактура), затем осознать их выразительный потенциал (они отсылают к жесту письма) и возможные способы сочетания (можно вывести классификацию структур, использующих эти средства знака).

Ту же операцию – уже в области словесного искусства – осуществляет А. Крученых (продолжая заданный Бурлюком метафорический перевод из живописи в поэзии) в серии текстов, адаптируя новое видение живописи к литературе («Слово как таковое», «Буква как таковая» – в соавторстве с В. Хлебниковым, «Декларация слова как такового» – в соавторстве с Н. Кульбиным, «Новые пути слова»).

Крученых также замечает конвенцию: язык используется поэтом для описания предмета, будучи «прозрачным стеклом», нейтральным и неощущаемым («можно <...> мнения о языке продолжить и мы заметим, что все <...> требования <...> больше приложимы к женщине <...> ясная, чистая <...> честная <...> приятная, нежная» [Русский футуризм..., 2009, с. 77]). «Писатели» раньше, по Крученых, использовали «киную инструментовку»: так, в стихотворении «По небу полуночи ангел летел» «окраску дает бескровное пе...пе...» [Русский футуризм..., 2009, с. 76]. В стихотворении важно то, о чем текст повествует (полет ангела), потому мелодический рисунок специально сделан однообразным, чтобы читатель был зачарован мелодикой стиха и «забыл» об искусственности поэтической речи, ощущал ее как речь максимально естественную.

Конвенцию поддерживает осознание слова как неделимого знака. В бытовой коммуникации при помощи «ясного чистого честного звучного русского языка» [Русский футуризм..., 2009, с. 82] графический и звуковой облик слова составляют неделимое целое,

прочно скрепленное со смыслом. Такое слово – «алгебраический знак, решающий механически задачу мыслишек» [Русский футуризм..., 2009, с. 83] и непригодный для поэзии. Нужно отказаться от конвенции «язык воспроизводит действительность» в пользу другой конвенции, «язык изображает собственные формы» («язык, как таковой» [Русский футуризм..., 2009, с. 78]). Потому можно разъять слово на простейшие составляющие, обретающие роль означающих: «буквы как таковые» [Русский футуризм..., 2009], звуки, «ряды гласных и согласных» [Русский футуризм..., 2009, с. 71], «полуслова» и их «причудливые хитрые сочетания» [Русский футуризм..., 2009, с. 79]. К новым означающим относятся и «графоразличительные признаки» слова. «Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр.: III – I – I – II)» [Русский футуризм..., 2009, с. 71], – пишет Крученых, фактически утверждая, что буква является рисунком, изменение одной черты (графоразличительного признака) которого меняет передаваемый смысл. В манифесте «Буква как таковая» это видение уточняется: «черты» букв в качестве последовательности означающих отсылают к означаемому-«настроению», поскольку «настроение изменяет почерк во время написания...почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю» [Русский футуризм..., 2009, с. 80].

Выразительный потенциал новых означающих, «черт» («сплет») букв – воспроизведение не предмета, а «настроения», творческого порыва-жеста создания, а также – переживания материального качества языка (гладкий, податливый / тугой, сопротивляющийся / «занолистая поверхность, сильно шероховатая» [Русский футуризм..., 2009, с. 76]) и *контакта* автора (и читателя) с языком (легкий – с податливым материалом / сложный – с «тугим»). Как писал сам Крученых: «Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! <...> Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог» [Русский футуризм..., 2009, с. 76].

В таком качестве, графико-визуальные аспекты знака осознаются не как позаимствованные из живописи, а как составляющие неотъемлемую часть словесного знака. Адаптируется представление о новой живописи как об искусстве, изображающем не действительность, а собственные формы, вследствие чего меняется представление о живописном знаке – становятся очевиднее его материально-пластические аспекты. По аналогии, литература также представляется искусством, изображающим не мир, а литературный прием, и словесный знак переосмысливается как обладающий специфической звуковой и визуальной материальностью.

Литература

- Бурлюк Д.Н. Кубизм // Пошечина общественному вкусу. М., 1912.
- Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994.
- Горячева Т.В. Книга в эстетической системе футуризма // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Калининград, 1996.
- Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. М., 2007.
- Июффе Д.Г. Прагматика и жизнотворчество (еще раз о концепции авангарда у М.И. Шапира) // *Philologica*. 2012. №. 21-23.
- Карасик М.С. Типографская «пит.рка дЕйстф» // Интермедиаальная поэтика авангарда. Белград, 2018.
- Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989.
- Кричевский В.Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М., 1998.
- Кручных А.Е. Наш выход. М., 1996.
- Куляпин А.И. Голый король авангарда: Маяковский в пьесе А.Афиногенова «Страх» // Филология и человек. 2018. № 2.
- Поляков В.В. Книги русского кубофутуризма. М., 2007.
- Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания. СПб., 2009.
- Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.
- Стригалева А.А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2.
- Тырышкина Е.В. «Морожено! Солнце...» О.Э.Мандельштама: опыт анализа акмеистического текста // Филология и человек. 2019. № 2.
- Фещенко В.В. Коваль О.В. Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.
- Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
- Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Харджиев Н.И. Поэзия и живопись (ранний Маяковский) // От Маяковского до Кручных: избранные работы о русском футуризме. М., 2006.
- Худяков С. Литература. Художественная критика. Диспуты и доклады // Ослиный хвост и мишень. М., 1913.
- Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*, 1995. №. 3-4.
- Якобсон Р.О. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М., 2012.
- Farujo J. Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда // *Russian Literature*. 1992. №. 1.
- Farujo J. Семиотические аспекты поэзии о живописи // *Russian literature*, 1979. №. 1.
- Janecek J. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930*. Princeton, 1986.

References

- Burliuk D.N. *Kubizm* [Cubism]. *Poshchyochina obshchestvennomu vkusu* [A Slap to the Face of Public Taste]. Moscow, 1912.
- Burliuk D.D. *Fragments iz vospominanij futurista. Pis'ma. Stihotvoreniya* [Memories of a Futurist. Letters. Poems]. Saint-Petersburg, 1994.

- Goriacheva T.V. *Kniga v esteticheskoy sisteme futurizma* [The Book in an Aesthetic System of Futurism]. *Ekspperimental'naya poeziya. Izbrannye stat'i* [Experimental Poetry. Selected Articles]. Kaliningrad, 1996.
- Grygar M. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [Sign-Creation. Russian Avant-garde Semiotics]. Moscow, 2007.
- Ioffe D.G. *Pragmatika i zhiznetvorchestvo (eshche raz o koncepcii avangarda u M.I. Shapira)* [Pragmatics and Life-Creation. Once More on Shapir's Avant-Garde Conception]. *Philologica*. 2012. No. 21-23.
- Karasik M.S. *Tipografskaya «pitYOrka dEjstf»* [Typographic Five Acts]. *Intermedial'naya poetika avangarda* [Avant-garde Intermedia Poetics], Belgrad, 2018.
- Kovtun E.F. *Russkaya futuristicheskaya kniga* [Russian Futurist Book]. Moscow, 1989.
- Krichevsky V.G. *Tipografika futuristov na vzglyad tipografa* [A Typograph's View on Futurist Typography]. *Terent'evskij sbornik* [Terentiev Collection]. Iss. 2. Moscow, 1998.
- Kruchenykh A.E. *Nash vykhod* [Our Turn]. Moscow, 1996.
- Kulyapin A.I. *Golyi korol' avangarda: Mayakovskiy v piese A.Afinogenova «Strakh»* [The Naked King of Avant-Garde: Mayakovsky in Afinogenov's Play «Fear»]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No. 2.
- Poliakov V.V. *Knigi russkogo kubofuturizma* [Books of Russian Cubo-Futurism]. Moscow, 2007.
- Russkij futurizm: teoriya, praktika, kritika, vospominaniya* [Russian Futurism: Theory, Practice, Criticism, Memories]. Saint Petersburg, 2009.
- Sakhno I.M. *Russkij avangard. Zhivopisnaya teoriya i poeticheskaya praktika* [Russian Avant-Garde. Art Theory and Poetic Practice]. Moscow, 1999.
- Strigalev A.A. *Kartiny, «stihokartiny» i «zhelezobetonnye poemy» Vasiliya Kamenskogo* [Painting, poem-paintings and ferro-concrete poems by Vassily Kamensky]. *Voprosy iskusstvoznaniya* [Art Criticism Issues]. 1995. No. 1-2.
- Tyryshkina E.V. *«Morozhenno! Solntse...» O.E.Mandelshtama: opyt analiza akmeisticheskogo teksta* [«Ice cream! Sun...» by O.E.Mandelshtam: Analyzing an Acmeist Poem]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2019. No. 2.
- Feshchenko V.V. Koval' O.V. *Sotvorenie znaka: ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Creating the Word: Essays on Linguo-aesthetics and Art Semiotics]. Moscow, 2014.
- Feshchenko V.V. *Laboratoriya logosa. Yazykovojskiy eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Logos Laboratory. Language Experiment in Avant-Garde]. Moscow, 2009.
- Flaker A. *Zhivopisnaya literatura i literaturnaya zhivopis'* [Pictorial Literature and Literary Painting]. Moscow, 2009.
- Khardzhiev N.I. *Poeziya i zhivopis' (rannij Mayakovskij)* [Poetry and Painting: Early Mayakovsky]. *Ot Mayakovskogo do Kruchenykh: izbrannye raboty o russkom futurizme* [From Mayakovsky to Kruchenykh: Selected Works on Russian Futurism]. Moscow, 2006.
- Khudiakov S. *Literatura. Khudozhestvennaya kritika. Disputy i doklady* [Literature. Art Criticism. Disputes and Presentations]. *Oslinyi khvost i mishen'* [Donkey's Tail and the Target]. Moscow, 1913.
- Shapir M.I. *Esteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernizm* [Aesthetic Experience of the XX century: Avant-Garde and Post-modernism]. *Philologica*. 1995. No. 3-4.
- Yakobson R.O. *Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stihi, proza* [The Budetlyanin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose]. Moscow, 2012.
- Faryno J. *Deshifrovka III: Transsemioticheskaya lestnitsa avangarda* [Deciphering: A Trans-semiotic Ladder of the Avant-Garde]. *Russian Literature*. 1992. No. 1.
- Faryno J. *Semioticheskie aspekty poezii o zhivopisi* [Semiotic Aspects of Poetry About Painting]. *Russian literature*. 1979. No. 1.
- Janecek J. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930*. Princeton, 1986.