

Т.В. Казарина*

АБСОЛЮТИЗАЦИЯ ПРАВ ТВОРЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ АЛЕКСЕЯ КРУЧЕНЫХ

Статья посвящена одному из вариантов понимания роли творческого субъекта в художественной деятельности футуристов. Анализируются способы воплощения игровой стратегии творчества, характерные для поэзии и творческого поведения Алексея Крученых.

Важнейшие изменения, внесенные философией и искусством рубежа XIX-XX веков в картину мира, связаны с новыми представлениями о творческих силах бытия. Отказ от признания основной организующей роли за его трансцендентными началами неизбежно вел к изменению статуса художника. В мире, где, по выражению Ницше, «Бог умер», роль источника креативной энергии неизбежно должна была перейти к созидающему человеку.

Эти перемены в их наиболее радикальном варианте отразило искусство авангарда. Если художник традиционалистского типа за многообразием жизненных явлений стремится увидеть их объективное значение, то креатор-авангардист находит источник смысла бытийных процессов в себе самом. С этой точки зрения, автор художественного произведения – своего рода мембрана, воспринимающая импульсы становящегося бытия и транслирующая его вибрации в человеческий мир. Его «я» становится пространством смыслообразования – местом встречи человека и мировой стихии, сферой протекания их диалога: «... Чрево бытия не вещает человеку иначе, чем голосом человека»¹. То, что прежде понималось как привилегия Бога, – способность наделять мир значениями, – в новом искусстве атрибутировалось художнику. В таком понимании творческий субъект – не медиатор, воспринимающий и транслирующий вечные смыслы, а *интерпретатор, придающий осмысление* хаотичному бесцельному бытию. Он структурирует поток событий согласно собственным ценностным предпочтениям, эстетически акцентируя в нем, выводя на первый план то, что считает наиболее значимым для человека.

Это очень важный момент, сыгравший исключительную роль в формировании идеологии и эстетики авангарда: творческий субъект имеет возможность *«менять»* определенным сторонам жизни эстетическое значение, *«квалифицировать их как явления эстетического порядка, маркировать их как «прекрасные», «величественные»*, соотнобразуясь с собственным восприятием, своим представлением об их значении.

Такая оценка больше не корректируется со стороны тех, кто воспринимает созданное художником произведение. Творческий субъект не заинтересован в «дружести» реципиента, не признает правомерности его позиции. Диалог, который осуществляет художник, ведется не с человеком (зрителем, слушателем, читателем и т.д.), а прежде всего – с непрерывно изменяющимся миром. Статус реципиента резко понижается: он более не равноправный собеседник и, тем более, не соучастник творческого процесса, а всего лишь элемент культуры, креативность которой авангардистами категорически оспаривается. Необходимая для продуктивного художественного контакта «вза-

* © Казарина Т.В., 2005

Казарина Татьяна Викторовна – Самарская гуманитарная академия

имность даяния» (М.Бубер) автора и воспринимающего теперь отсутствует: реципиент, понятый как представитель культуры, как ее персонификация, ничего не может «дать» творцу, поскольку у него нет ничего *своего*: он соткан из культурных «предрассудков».

Отсюда высокий мессианский настрой, свойственный всему «левому» искусству начала XX века и прежде всего – деятельности футуристов. В частности, художникам «Гилеи» (самого организованного и творчески продуктивного отряда раннего русского авангарда) – братьям Бурлюкам, В.Хлебникову, В.Маяковскому и другим свойственна уверенность, что только им открыта истина и именно от них зависят судьбы человечества. На этом фоне творческая позиция активнейшего члена группы Алексея Крученых, выглядит по крайней мере, неожиданной: он настаивает не столько на высокой миссии поэта, а значит, его долге перед миром, сколько на его особых правах и прерогативах.

Крученых руководствуется простой логикой: если бытие, пока его не коснулся художник, бессмысленно и бессмысленно, то единственно ценным, что есть в мире, является сам творческий субъект. Творец, в понимании Крученых, никому не подконтролен и ни перед кем не держит ответа: он законодатель, а не исполнитель законов. Это художник определяет, в каких границах должна протекать жизнь, – для его собственной активности никаких ограничений не существует. Возведя вседозволенность в ранг жизненного и творческого принципа, Крученых сам ему неизменно следовал². Поэтому его стихи, его участие в художественной жизни России, само его присутствие среди поэтов «Гилеи» действовали на многих, даже на его соратников, как мощнейший раздражитель. Бенедикт Лившиц, художник строгий и ответственный, объяснял членство Крученых в группе исключительно просчетами в «кадровой политике» «всеядного и беспринципного» Давида Бурлюка³. Но и Д.Бурлюк в посвященном Алексею Крученых очерке с выразительным названием «Ядополый» писал: «А.Крученых в лаборатории слова занимает целый угол – он злобен и безмерно ядовит»⁴.

Однако крайности человеческой позиции и художественной стратегии Алексея Крученых брали начало в кругу тех представлений, из которых исходили все футуристы. Это заставляет присмотреться к его фигуре более внимательно, чем делалось до сих пор.

Сознавая, что теоретическое осмысление деятельности группы «Гилея» отстает от ее художественной практики, Давид Бурлюк не раз предпринимал попытки усилить теоретический фронт, возлагая надежды то на Б.Лившица, то на В.Маяковского, то на своего брата, Н.Бурлюка, поочередно выступавших на этом поприще. Но наиболее решительно за работу критика взялся Алексей Крученых. Не имея серьезного образования и нужной для теоретических штудий основательности мышления, он, однако, сознавал, что именно здесь во всей полноте могла реализоваться идея творческого субъекта как интерпретатора и законодателя.

Его деятельность на этой стезе привела к неоднозначным результатам. С одной стороны, Крученых сделал много полезного, разъясняя читателю, какие цели преследуют футуристы и какой смысл они вкладывают в центральные понятия своей эстетики, такие как «сдвиг», «фактура», «заумь» и т.д.⁵ С другой – он находил особое удовольствие в нарушении всех конвенций, еще действовавших среди его собратьев по критическому цеху, прежде всего, в нарушении границ этики и логики. Претендуя на теоретическую весомость суждений, Крученых-критик в то же время с легкостью менял свои взгляды и одинаково уверенно защищал взаимоисключающие идеи, причем иногда в пределах одной статьи. Рассуждения Крученых нередко были непоследо-

вательными, сбивчивыми, противоречащими любым требованиям здравого смысла. Позднее его друг и единомышленник Терентьев с насмешливым одобрением писал: «Никто до него не печатал такого грандиозного вздора»⁶.

Отличительная черта «крученыховской» манеры полемизировать с кем бы то ни было, с конкретным лицом или авторитетной традицией, – ерничество, веселое презрение к чужой точке зрения. Например, в декларации «Слово как таковое» он пишет:

До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный). Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому. В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!), честная (гм! гм!), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец – сочная, колоритная, вы... (кто там? входите!)... Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего я з ы к о м, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря⁷.

В то же время стиль Крученых, с характерными для него «перехлестами», комической небрежностью суждений, грубым высмеиванием предполагаемых оппонентов и расчетом на восприятие доверчивого и невзыскательного читателя выглядит нарочито, *умышленно примитивным* и напоминает речь ярмарочного зазывалы, напоказ «выламывающегося» перед «почтенной публикой». Как существует, по утверждению Б.О.Кормана, ролевая лирика, так, видимо, возможна (и пример Крученых это подтверждает) своего рода «ролевая критика». В подобном случае точка зрения, принятая автором, обусловлена не его устойчивой жизненной позицией, а временно взятой на себя ролью, и автор слагает с себя ответственность за то, что должен сделать «по сценарию».

Это очень существенный для понимания всего творчества Крученых момент. Там, где творческий субъект декларирует свою полную свободу и больше не рассматривает собственную деятельность как *миссию*, там неизменное высокое предназначение, которое русская литература за собой признавала, превращается в *роль*. Она может прихотливо меняться по мере того, как меняются настроение, личные склонности или художественные установки автора. Отношение к творчеству становится в этом случае *игровым*. Среди соратников, ослепленных величием стоящих перед ними задач и грандиозностью открывающихся перспектив житетворчества, Крученых едва ли не единственный «человек играющий»⁸. Реальный мир не представляет ценности в его глазах: значимо только то, во что его превратит художник, – все существенное возникает только в пространстве игры.

Творчество Крученых, всецело подчиненное игровым принципам, дает чрезвычайно емкое представление о возможностях игры, – как позитивных, так и негативных. Игра предполагает наличие, по крайней мере, двух участников (в зависимости от ее характера, в ней может не быть даже состязающихся сторон: можно играть с самим собой наедине, например, раскладывая пасьянс) – игрока и той инстанции, перед лицом и при поддержке которой игра осуществляется, – судей, судьбы как верховного рефери. Крученых, будучи игроком по призванию, мог выступать в затеянных им играх в любом качестве – играющего, изобретателя игры или инстанции, от которой зависит ее ход, но предпочитал последнее.

Интонации, перенесенные в критику из площадного театра, – следствие того, что Крученых не желает идентифицировать себя с этой деятельностью до конца, не намерен нести какую-либо ответственность за высказанные суждения. Но эти же игровые

свойства текста придают характер необязательности и позиции читателя: оттуда, где устойчивость воззрений почитается добродетелью, реципиента переносят в условное пространство, в котором ни одно мнение не окончательно, а значит, больше не стоит хранить верность строго обоснованным взглядам на искусство и можно с легкостью изменить их на противоположные. Критику такого рода легко обвинить в легковесности, но она несла в себе и положительное начало – разрушала читательский консерватизм. Дух статей Алексея Крученых соответствовал настроениям эпохи, когда «искусство зафиксировало свободу личности, право на невовлеченность в то или иное действие. Усвоить это право, этот принцип было исторической задачей взрослеющего человечества, научающегося, по словам Канта, «пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого»⁹.

В своем художественном творчестве Крученых предпочитал играть роль последней судебной инстанции, мнение которой уже никем не может быть оспорено. Так, первый сборник его стихов, «Старинная любовь» (1912-1913), составлен из произведений, которые выглядят откровенными пародиями:

4

Если хочешь быть несчастным
Ты смотри во след прекрасным
И фигуры замечай!
Глаз не смей же добиваться
Искры молнии там таяться
Вспыхнешь – поминай!
За глаза красотицы девы
Жизнью жертвует всяк смело
Как за рай
Если ж трусость есть влачиться
Жалким жребием томиться
Выбирай!
Как трусишка, раб, колодник
Ей будь преданнейший сводник
И не лай...
Позволяй ей издеваться
Видом гада забавляться –
Не пугай!¹⁰..

(Графика и орфография авторские. – Т.К.)

Эти стихи «слишком плохи, чтобы быть плохими», – их примитивизм нарочит, и сам Крученых позже называл эту книжку «измывательской»¹¹.

Но предмет пародирования в данном случае неочевиден. Вряд ли это может быть какой-то конкретный автор: ни тема (характерная для всей поэзии Нового времени), ни нравоучительная интонация (она тоже была присуща слишком многим произведениям), ни погрешности против логики, здравого смысла, элементарных стилистических требований, благозвучия или правил правописания не указывают на определенного поэта, поэтическую школу или направление. Этих погрешностей слишком много и они чрезвычайно разнородны, – настоящий паноптикум, богатейшая коллекция поэтических несообразностей, которые в такой концентрации больше нигде встретить невозможно. Помимо прочего, по свидетельству В.Маркова, первые книги Крученых «изобиловали опечатками, ошибками, вычеркиваниями и исправлениями, что бросало явный вызов традиции роскошных символистских изданий»¹².

Поскольку претензии «пародиста» не конкретизированы, образ «обвиняемого» предельно расплывается, превращаясь то ли в «любовную лирику вообще», то ли в «поэзию как таковую». Фактически Крученых-лирик начинает свой творческий путь с осмеяния *всей* поэзии предшественников. Эта индивидуально проведенная акция, безусловно, предвосхищает знаменитое сбрасывание классиков «с парохода современности», которым было ознаменовано появление футуристов на литературной сцене. Но если для большинства гилейцев период воинственных нападков на литературное прошлое довольно быстро сменился временем конструктивной работы, то Алексей Крученых сохранит позу непримиримости на всю жизнь. И это нельзя объяснить одними лишь свойствами личного темперамента, – здесь по-своему проявляется та же логика игры – понимание творчества не как создания «нового продукта», а как *обызывания* уже сделанного самим поэтом или его предшественниками.

Творчество, понятое как интерпретационная деятельность, – это создание новых подходов, новых перспектив видения, позволяющих воспринимать известное в непривычном ключе, с неожиданной точки зрения. Оно вовсе не предполагает пересоздания вещного мира, вообще не требует, чтобы художник созидал некую «чтойность», формировал произведение как «языковое тело», достаточно того, чтобы он высветил в наличном бытии какие-то области и означил выхваченный фрагмент реальности в качестве произведения. Он вправе приписывать новые значения тому, что существовало до и помимо его вмешательства, и объявлять произведением то, что никогда прежде не претендовало на этот статус.

Например, специалисты сталкиваются с серьезными трудностями в определении числа текстов, написанных Алексеем Крученых – из-за обычной для этого поэта практики многократного издания одних и тех же произведений в меняющейся последовательности и под разными названиями.

С точки зрения Крученых, один текст отличается от другого не «словесно-материальным составом», а общим, интегральным значением целого. Оно не вытекает из смысла составляющих его элементов, а заново «задается» автором при перестановке частей книги или при ее новом художественном оформлении. Переструктурирование целого позволяет художнику предложить новый ключ к его восприятию. И значит, задача автора состоит не в том, чтобы постоянно сочинять новые произведения, а в том, чтобы систематически предлагать новые правила прочтения. В частности, именование целого текста – особый уровень означивания: заглавие несет в себе код художественного целого, вводит в его язык. Поэтому оно становится «стратегически важным» для утверждения авторской власти над текстом. Систематические изменения названий служили для Крученых способом подтверждения незыблемости «авторских прав».

Игра с кодированием и перекодированием текста привела Крученых к одному из самых важных его завоеваний – созданию своего рода «словесной живописи» – литографированных рукописных изданий¹³, в которых строки текста разбегались в разных направлениях и буквы были окрашены в разные цвета. Такого рода книги – синтетическое явление: в них изобразительное и словесное творчество выступают в качестве равноправных союзников, а стихи воспринимаются и «внутренним слухом» и визуально, как картина, живописное полотно. Поскольку текст подвергался двойной кодировке – был выражен на языке двух видов искусства – он требовал от аудитории «удвоенной» активности восприятия, но зато оказывал очень мощное эстетическое воздействие.

С точки зрения большинства поэтов «Гилеи», внешняя реальность качественно разнородна, и разные ее проявления требуют к себе неодинакового отношения. Ска-

жем, для Хлебникова человечество делится на «изобретателей» и «приобретателей», и между теми и другими ни в коем случае нельзя ставить знак равенства. Для Крученых, с его радикальными субъективистскими установками, значимо только одно противопоставление: субъект – и «все остальное», или, что то же самое, пространство игры (как сферы, где субъект обладает полнотой власти) – и неигровая, косная реальность. Природа, общество, культура выступают в этом случае как однородный материал для преобразований – все то, с чем можно играть. Это означает, в частности, что «переделка мира», переструктурирование действительности, обычно входившее в задачи футуристов, должно отступить на второй план. Произведение появляется не как плод трансформирующих усилий художника-жизнетворца, а как результат того, что на исходный жизненный материал спроецирована его воля.

Наиболее податливой почвой для «законодательных инициатив» художника оказываются в таких случаях культурные явления, смысл которых не до конца определен, отношение к которым в обществе не сформировано (например, детское творчество), а также области, недоступные для эмпирического знания (в частности, «мистические» происшествия, связанные с действием «нечистой силы») или вытесняемые общественным сознанием явления жизни (безумие и другие измененные состояния психики). На разных стадиях творчества Крученых проявляет к ним особый интерес: публикует в футуристических сборниках детские стихи, делает черта постоянным героем своей поэзии и критики («Игры в аду», «Черт и речетворцы» и др.), прославляет сумасшедших. Но идеальный объект для означивающей деятельности художника – то, что вообще не имеет значения. В этом смысле заумь – вершина творчества Крученых.

В маленькой книжке 1913 года «Помада» были опубликованы три стихотворения, навсегда ставшие «визитной карточкой» самого Алексея Крученых и символом футуристического языкового радикализма в целом:

№ 1	№ 2	№ 3
Дыр бул щыл убещур скуп вы со бу р л эз	фрот фрон ыт не спорю влюблен черный язык то было у диких племен	та са мае ха ра бау Саем сию дуб радуб мола ыаль ¹⁴

Слово «заумь» было введено самими футуристами и должно было свидетельствовать о том, что новый язык обращен не к разуму, сознательному восприятию, а к тому в человеке, что дорационально и иррационально – к некоему внерефлексивному ядру его «эго». «Патент» на создание заумного языка принадлежит русским футуристам, это уникальное отечественное «изобретение». В «Полутороглазом стрелце» Бенедикт Лившиц сетовал, что ему так и не удалось объяснить посетившему Россию Маринетти (не понимавшему по-русски и потому не имевшему возможности прочитать заумные тексты Хлебникова), что это такое. Маринетти, склонный видеть в русских футуристах своих подражателей, был уверен, что это одно из воплощений его идеи «слов на свободе», то есть языка, высвобожденного из синтаксических связей и многих других грамматических ограничений. В действительности разрушение грамматики у итальянских футуристов преследовало противоположную цель – выделение в словах семантического ядра, позволяющее общаться с помощью одних «сем» – ради того, чтобы речь могла угнаться за «безумным галопом»¹⁵ эпохи больших скоростей.

Заумное творчество, напротив, освобождает слово от присущей ему семантики. Слово перестает отсылать к реалиям внешнего мира – вещам, признакам, отношениям. Оно пытается существовать «само по себе» и становится выразительным именно в силу своей выделенности, противопоставленности всему языковому миру. Впоследствии формалисты, давая свое осмысление и оценку футуристической практике заумного творчества, подчеркивали прежде всего эмоциональное воздействие «самовитых» слов. Так, для Виктора Шкловского «полупонятность» футуристической поэзии – способ затруднить восприятие, чтобы сенсibilизировать его, доставить чувственное удовольствие – «наслаждение непонятных слов», радость участия в «балете органов речи»¹⁶.

Но человеческая потребность существовать в осмысленном мире не мирилась с асемантичностью футуристического языка. Читатели заумных текстов, в силу неизбежных законов восприятия, вводили «самовитые» слова в некое ассоциативное поле, «вчитывали» в них некое смысловое содержание. Например, П.Флоренский по поводу самого знаменитого из произведений Алексея Крученых писал:

Мне лично это «дыр бул щыл» нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как намазанная дверь. Что-то вроде фигур Коненкова¹⁷.

Чаще футуристическая заумь становилась предметом самой решительной критики, звучавшей из разных лагерей. Обычно констатировалось, что слово, избавленное от обязанности нечто означать, перестает быть знаком и, следовательно, свобода слова по-футуристически – это уничтожение языка. Например, М.Россиянский (Лев Зак) в «Перчатке кубофутуристам» заявлял:

Кубофутуристов, сочиняющих «стихотворения» на «собственном языке», слова которого не имеют определенного значения... можно уподобить тому музыканту, который, вскричав: «Истинная музыка – есть сочетание звуков: да здравствует самовитый звук!» – для подтверждения своей теории стал бы играть на немой клавиатуре. Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту «слова как такового», в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто¹⁸.

Казалось бы, замечания такого рода били мимо цели: футуристы как раз и добивались того, чтобы слово из знака стало предметом. Другое дело, что, по их собственным представлениям, этого действительно было недостаточно. Поскольку цель футуристического творчества – вернуть в мир движение, язык должен был научиться передавать эту динамику становящегося бытия. Между тем вещь и, соответственно, слово, навсегда «превращенное в вещь», само по себе такими возможностями не обладает, поэтому заумь осталась для большинства гилейцев апофеозом творческого своеволия, лозунгом, подтверждением права на эксперимент, но не формой творческой деятельности: между декларацией прав поэта и поэзией они видели существенную разницу.

У Алексея Крученых то и другое неразделимо: для него каждый текст и любое заявление, любой поступок поэта – акт самоутверждения, манифестация избранности творца. Заумь – род творчества, где важное для футуристов единство предметности, языка и субъективной воли приводят к абсолютизации власти творческого субъекта: и язык, и предметность (понятая как материя языка) порождаются им самим и остаются в его распоряжении. Поэтому верность заумному языку Крученых сохраняет на долгие годы и в ходе экспериментов со словом изобретает и апробирует все новые типы

заумных произведений. Например, отдаленно напоминающих детскую речь: «Айчик / Куньки ли тюк / нитюн... и т.д.»¹⁹. Или воссоздающих фонетические особенности чужого языка: «Икэ мина ни / сину кси / ямах алик / зел...», – Крученых утверждал, что это стихи на японском языке и объяснял: «27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности»²⁰; подражающих пению птиц: «...Сифеци фет фей / Фитерос кинтерос / Цви ууви / Цью / Ци / Ць...» («Гул Кавказа»²¹, построенных из одних гласных (например, гласных «Символа веры») и т.д.

Не связанные больше со смысловаразличением, знаки заумного языка сплавляются под руками Крученых в общую массу, бытие возвращается к нерасчлененно-синкретическому состоянию. Это давало К. Чуковскому основания иронизировать:

Этот заумный язык ведь, в сущности, и совсем не язык; и это тот доязык, докультурный, доисторический, когда слово еще не было логосом, а человек – Homo Sapiens“ом, когда... были только вопли и визги, и не странно ли, что наши будущники, столь страстно влюбленные в будущее, избрали для своей футурпоэзии самый древний из древнейших языков? Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории²².

У Крученых подобная «реанимация» «самого древнего из древнейших языков» и, с его помощью, – неоформленного, словно бы предшествующего творению, состояния мира – преследует особые цели. Такое безвольное, бесструктурное «бытие» – идеальный объект художественных манипуляций. Оно дает художнику свободу приписывать образу любые значения, замороженно подчиняется его власти. С другой стороны, заумное творчество освобождает автора от контроля со стороны реципиента: если слово опять перестает «быть логосом», то человек (слушатель, читатель) – homo sapiens’ом.

Заумное творчество резко противопоставляет автора и воспринимающего. Так, по наблюдениям М.И. Лекомцевой,

включение текста без определенной семантики в ситуацию общения становится...особенно сильным показателем прагматического изменения ролевого статуса коммуникантов... Особо отмеченный ролевой статус участника акта общения, заговорившего на языке без определенно выраженной семантики, подчеркивается и крайней амбивалентностью его в иерархии коммуникантов. Его роль может быть принята как абсолютно доминирующая (роль оракула), так и крайне доминируемая (роль безумного). Эта роль определяется «истолкователем», который с точки зрения формальной структуры коммуникативного акта не отличается от других участников сообщения, но с точки зрения действующей модели коммуникации, в частности определения истинностных функций высказываний, приобретает de facto роль распределяющего роли всех остальных коммуникантов, в том числе и «оракула»²³.

Но Крученых, выступая в качестве «заговорившего на языке без определенно выраженной семантики», одновременно сохранял за собой и роль «истолкователя». По отношению к собственным заумным текстам он выступал как единоличный «держатель кода» – единственный, кто знает, в каком смысловом ключе его произведение должно восприниматься. Это право на «владение кодом» поддерживалось тем, что сам смысловой ключ, способ прочтения текста регулярно менялся – как «пароль», без которого нельзя войти в семантическое пространство. Например, Крученых неоднократно объяснял, «о чем» он написал знаменитое «дыр бул щыл», и всякий раз по-новому.

Первоначально – как попытку возрождения подлинно-русского языка: «В этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина»²⁴. Позже Кру-

ченных так же уверенно станет интерпретировать его как явление «интернациональное» – «глухой и тяжелый звукоряд (с татарским оттенком)»²⁵. Затем – как способ вернуть языку связь с бессознательным – той областью, в которой этот поэт видел исток всякого творчества²⁶. Наконец, в «Сдвигологии русского стиха» «дыр бул щыл» будет рассматриваться как образец работы с языком, аналоги которого неявно присутствуют в поэзии классиков (включая Пушкина).

Конститутивным свойством зауми Крученых остается то, что знаки в ней пребывают принципиально полыми, поэтому побуждают подыскивать им то или иное значение. Языку Крученых требуется искусственное прикрепление к той или иной смысловой области, и это свидетельствует о его семантической несамостоятельности, несамодостаточности и, в конечном счете, – неполноценности. Чтобы ее компенсировать, автор вынужден дополнять свою языкотворческую активность специальной деятельностью по укоренению изобретенного квазиязыка в реальности – отыскивать сферы, с которыми он может быть соотнесен.

В выборе этих областей отчетливо проступает номенклатурная составляющая: Крученых последовательно ищет связь зауми именно с теми культурными явлениями, которые в данный момент становятся привилегированными в глазах общественного сознания: последовательно – с неискаженным великорусским языком (в период усиления националистических настроений в стране), с экстатической речью верующих (когда ее изучение в России достигло своего пика), с областью бессознательного (когда она заинтересовала всех), с языками «освобожденных» советской властью народов (в середине 20-х гг.), с творчеством классиков русской литературы (когда классика в Советском Союзе подверглась канонизации).

В то время как автор заумного творения обретает неограниченную власть над языком, волю реципиента парализует своеобразная «комфортность» такого текста. Сконструированный мир асемантичного произведения существует вне пространства и времени: он однороден, равен себе в любой точке и лишен перспективы принципиальных изменений. Он может, по мере разрастания текста, беспрепятственно раздвигаться вширь, но его части изоморфны, качественно синонимичны. В этом смысле Крученых действительно «побеждает пространство» – делает текст независимым от дистанций и протяженностей. Одновременно происходящее преодоление времени – это победа над развитием, становлением. Внутри заумного произведения совпадают, оказываются структурно равноценными мгновение и вечность: вечность сконцентрирована в любом мгновении, и хронологическая протяженность теряет смысл; в частности, исчезает время как условие коммуникации – как временной отрезок, необходимый для восприятия информации, уяснения смыслов и их сохранения²⁷.

Для реципиента приобщение подобной реальности – эйфорическое погружение в стихию бесконфликтного, нерелексивного бытия. Такого, где ввиду отсутствия рациональности торжествует чувственность, где прикосновением звуков возбуждаются наши ощущения и отдыхают от нагрузки сдерживающие механизмы сознания (не случайно исследователь крученыховской зауми Джералд Янчек считает «дыр бул щыл» эротичным по своему воздействию текстом²⁸). В этом смысле автор заумного произведения решительно противостоит реципиенту как единственный конструктор создаваемой реальности, как фильтр, поставленный между миром сознания и возникающим заповедником бессознательного.

Реципиент, имея дело со словами, которые больше не соотносятся с окружающим миром, лишается возможности оценить произведение:

Здесь самые творения выходят за пределы оценок. Отсюда не следует, что они не удачны; но, стремясь стать до конца субъективными, они и становятся такими, а потому объективно решать, удачны они или нет, тоже нет возможности. Может быть, они превосходны, может быть, никуда не годны, – судить не читателю... Мы не знаем, что воплотить хотел поэт, и орус его не дает никакого «что». Подлинно ли, и – если подлинно – удачно ли его «как»? Первое неведомо никому, кроме автора, и остается на его совести, а второе – неведомо даже и автору, если даже чиста его совесть насчет подлинности зауми. Явно, что это уже не поэзия, если сначала надо исповедывать поэта²⁹.

По-видимому, в случае Крученых можно говорить о сознательной реализации определенной стратегии власти. Исследователи отмечают его особый интерес к проблеме бессознательного и результатам ее научного изучения. Можно предположить, что создание заумного текста преследовало цель обдуманного, планомерного воздействия на подсознание читателей. В экспериментальном пространстве такого произведения разрабатывались методики подчинения чужой воли. Для экспериментов Алексея Крученых история отпустила настолько незначительные сроки, что трудно утверждать наверняка, будто избранная этим поэтом стратегия художественного поведения была способом художественного овладения чужим сознанием и чужой психикой. Но тенденции, которые успели проявить себя в творчестве Крученых, ведут именно в этом направлении.

Нелегко определить ту грань, где самоутверждение переходило у Крученых в самоотверженность, однако надо подчеркнуть, что защита неограниченных прав творческого субъекта велась этим художником не в корыстно-личных целях: при всей амбициозности своей позиции он служил делу утверждения нового эстетического сознания, и служил истово, рьяно. Например, после смерти Хлебникова организовал общество его памяти и сумел издать большую часть его неопубликованного наследия; явился одним из инициаторов создания, а затем и реальным главой тифлисской группы футуристов «41°», работавшей недолго, но чрезвычайно продуктивно; при любой возможности активно пропагандировал достижения футуристов.

Однако в историко-культурной перспективе главным достижением Крученых нам представляется то, что он едва ли не первым из художников слова предпринял попытку полного освобождения поэзии от референций. Речь не о том, привело ли это поэзию к новым взлетам, – это побудило ее к поиску новых возможностей. Для последователей футуризма – обэриутов и в еще большей степени концептуалистов – желание вывести искусство за пределы власти косной материи было очень мощным творческим стимулом. И чем меньше художник в своих начинаниях мог рассчитывать на содействие, на встречную, солидарную активность внешнего мира, тем важнее были любые подтверждения того, что субъект способен быть самостоятельным источником креативности и в некотором предельном случае способен творить, не опираясь ни на что вне себя самого.

Кроме того, благодаря достаточно «провокационному» характеру заумного творчества (Г.О.Винокур писал о «полуманиакальной концепции зауми»³⁰), семиотические проблемы оказались в центре внимания художников. Следующим поколениям авангарда Крученых передал эстафету напряженных размышлений о природе и структуре знака.

Примечания

¹ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 22.

² Хорошо знавший Алексея Крученых, постоянно с ним сотрудничавший Хлебников оставил такую (очень мягкую сравнительно с тем, что писали другие) характеристику этого поэта: «Лондонский маленький призрак, / Мальчишка в 30 лет, в воротничках, / Острый, задорный и юркий... / Ловко ты ловишь мысли чужие, / Чтоб довести до конца, до самоубийства... / Юркий издатель позорящих писем, / Небрить, небрежный, коварный, / Но девичьи глаза, / Порою нежности полный. / Сплетник большой и проказа. / Выпады личные любите. / Вы очарователь<ный> писатель – / Бурлюка отрицатель<ный> двойник. (Хлебников В. Крученых // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. С.165)

³ Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. С.396.

⁴ Бурлюк Д. Ядополый // Бука русской литературы. М., 1923. С.18.

⁵ Вслед за Ильей Зданевичем Крученых определяет сдвиг как «перемещение», деформацию речи и рассматривает его как универсальный прием: «Сдвиг насквозь пронизывает стих (особенно современный), он – одна из важнейших частей стиха. Он меняет слова, строки, звучание» (Крученых А. Сдвигология русского стиха. С.36). Понятие «фактура» разъясняется следующим образом: «*Структура* слова или стиха – это его *составные* части (звук, буква, слог и т.д.)... *Фактура* слова – это расположение этих частей, ...фактура – это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов» (Крученых А. Фактура слова. М., 1923. Без пагинации). Крученых попытался обосновать причины использования «самовитого» слова: Переживание не укладывается в слова (застывшие, понятия) – муки слов – гносеологическое одиночество. Отсюда стремление к заумному свободному языку (см. мою декларацию слова), к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты» (Крученых А. Взорваль. СПб., [1913]. С. [49]).

⁶ Цит. по: Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетей, 2000. С.371.

⁷ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. О художественных произведениях // Литературные манифесты от футуризма до наших дней. М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 145.

⁸ Сказанное легко оспорить, напомнив о любви футуристов к театрализации, в частности, к костюмированным «скоморошеским» шествиям, в которых участвовали все члены группы. Однако подобные эскапады, по свидетельству современников, носили характер «плановых мероприятий», хорошо обдуманных и подготовленных. Например, В.Ф.Марков рассказывает: «Многочисленные публичные выступления футуристов в Москве, Петербурге и провинции пробудили интерес публики... Большинство этих выступлений были организованы Давидом Бурлюком, прекрасно понимавшим, что одна только теория и тексты не привлекут к себе должного внимания... За несколько дней до вечера (13 октября) в Москве в зале Общества любителей художеств. – Т.К.) Давид Бурлюк собрал в своей квартире тех гилейцев, что оказались в Москве, и изложил долговременную стратегию группы, включая ряд рекламных приемов перед чтением. Первое из его одиннадцати условий обязывало всех собраться через три дня в полдень... и пройти с разрисованными лицами среди уличной толпы, читая футуристические стихи, – что они с успехом и проделали» (Марков В.Ф. История русского футуризма. С.117-118) и т.д. Показательно, что авангардистов младшего поколения Д.Бурлюк не раз критиковал за неумение правильно «*организовать* скандал». К тому же футуристические «спектакли» могли переживаться их участниками всерьез. На фоне обдумывающих каждый шаг собратьев Крученых выглядит прирожденным импровизатором, не признающим в игре никакой заданности и постоянно меняющим ее правила.

⁹ Кантор В. Артистическая эпоха и ее последствия (По страницам Ф.Степуна) // Метаморфозы артистизма: Сб. статей. М., 1997. С.15.

¹⁰ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. С.46.

¹¹ Марков В.Ф. Указ соч. С. 129.

¹² Там же. С. 41.

¹³ Эксперименты этого рода Крученых проводил регулярно. Иллюстраторами его книг были такие великие авангардисты, как О. Розанова, Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич и др. Наибольшими удачами В.Ф. Марков считает вышедшие в 1919 году в Тифлисе книги «Лакированное трико» и «Миллиорк».

¹⁴ Крученых А. Указ. соч. С.55.

¹⁵ Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С.164.

¹⁶ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С.8-9.

¹⁷ Флоренский П.А. Мысль и язык // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. Т.2. У водоразделов мысли. Приложение к журналу «Вопросы философии». М.: Правда, 1990. С. 183-184.

¹⁸ Россиянский М. Перчатка кубофутуристам // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С.189-190.

¹⁹ Крученых А. Указ. соч. С.91.

²⁰ Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 781-782.

²¹ Крученых А. Указ. соч. С.164.

²² Чуковский К.И. Русский футуризм. М.: Гилея, 1999. С.299.

²³ Лекомцева М.И. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987. С.101-102.

²⁴ Крученых А., Хлебников В. Указ. соч. С.144.

²⁵ Крученых А. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс.Иванова, Л.Леонова, И.Бабея, И.Сельвинского, А.Веселовского и др. М., 1925. С.28.

²⁶ «В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА. Слово (и составляющие его – звуки) не только куца мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональное, мистическое и эстетическое). Русские читатели привыкли к оскопленным словам, и уже видят в них алгебраические знаки решающие механически задачу мыслишек, между тем все живое *недосознательное* (курсив наш. – Т.К.) в слове, все, что связывает его с родниками, истоками бытия – не замечается» (Крученых А. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Русский футуризм. Теория. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 51).

²⁷ Отсюда «нунизм» (философия мгновения) Крученых, выразившийся, в частности, в его руководстве читателю: «Речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитав, разорви!» или в знаменитой шутке «забыл повеситься!» (игнорирование структурности жизни и наличия в ней моментов особой смысловой значимости).

²⁸ Janecsek Gerald. Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. SDSU-press, 1996. P. 71-96.

²⁹ Флоренский П.А. Указ. соч. С. 183.

³⁰ Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. С. 329.

T.V.Kazarina

THE ABSOLUTIZATION OF CREATIVE RIGHTS IN OF ALEXEY KRUCHENYKH'S AESTHETIC PROGRAMME

The article is devoted to the way of understanding of creative subject in futurist's creative work. The ways of reflecting the playful strategy, characteristic for Alexey Kruchenykh's poetry and creative conduct, are analyzed.