

ПЛАСТИКА СЛОВА В РУССКОМ АВАНГАРДЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Ирина Сахно

Центральное место в авангардистской поэтике занимает проблема новой формы слова, его структурной организации и фактурных признаков. Слово уподобляется пластическому живописному материалу: его можно растягивать и сжимать, членить и соединять его части с частями других слов, делать его прозрачным и проницаемым. “Заумный язык, — пишет А. Крученых, — позволяет крошить слова согласно определенному фонетическому (или иному) заданию. Слово делается гибким, плавким, ковким, тягучим” (Крученых 1925: 9; выделено мной - И. С.). Поэт и теоретик одним из первых увидел новые словотворческие возможности в пластической деформации слова. Обладая несомненным лингвистическим чутьем, А. Крученых в идее лингвопластики слова воплотил мысли о “текучести” внутренней формы слова, высказанные задолго до него известными лингвистами и философами.

О текучести, переменчивости и неповторяемости внутренней формы слова писал А. Потебня (см. Белый 1910: 250), П. Флоренский противопоставлял внешнюю и внутреннюю форму слова по принципу его структурной противоречивости — “твердости — текучести” (Флоренский 1973: 348). Комментируя идею “текучести” слова А. Крученых, Ю. Лотман отметил, что он, вводя понятие зауми, имел в виду “субъект, текучие, индивидуальные значения, противостоящие ‘застывшим’, общезычным значениям слов” (Лотман 1970: 67).

Пластика слова, “текучесть” его структуры связаны с отношением к слову как к живому организму — слово чувственно, имеет свой запах, вкус, цвет, живет своей “психической” жизнью. Психологическая природа слова означает прежде всего, по словам А. Лосева, переживание значений, форм и звуков слова. “Психологическая природа слова, — комментирует этот тезис ученый, — сводится к текучей, в органически живом теле данной самоощутимости осмысленного воспроизведения предметной сущности слова. В этой краткой формуле

принято во внимание все. Во-первых, психология — только там, где текучесть состояний и процессов. Отсюда, психологическое изучение языка обязано рассматривать язык как длительный, сплошно-текущий и непостоянный, своенравный процесс. Во-вторых, психология — только там, где самоощутимость тела. В-третьих, [...] слово есть сама вещь, понятая в разуме” (Лосев 1993: 759).¹

Текущее состояние слова и его “предметной сущности” воспринимается поэтами-авангардистами как путь к формальной разработке слова и реализации новых технологических приемов. Это дало основание Р. Якобсону назвать футуристическую поэзию поэзией “канонизированного обнаженного материала” (Якобсон 1987: 274), а П. Флоренскому поставить в заслугу поэтам-футуристам овладение ими “непосредственно-творческой, текучей стихии языка” (Флоренский 1990: II, 186). Основная формула “сделанности” вещи нашла отражение в системе словотворчества, что являлось главным звеном в разработке фактуры слова. Поэт Челионати (псевдоним Самуила Вермеля) тонко заметил разное отношение к слову символистов и авангардистов. Если для первых главное заключалось в углублении внутреннего смысла слова — слово-символ, слово-мир, слово-душа вещей, то современные поэты подошли к слову с иной стороны:

Форма слова, сцепление букв, вид их, звучание важнее возможного смысла. Тайна лирики в волшебстве организации слова, поэтому не новый символ, а новая организация слова — словотворчество. Раз слово — тонический или графический материал, то его можно увеличить, раздробить или изобрести вновь (заумный язык). От этого упоение стихией слова, культ формы — одной формы (*Манифесты русских футуристов* 1967: 164; выделено мной - И. С).

“Новая организация слова” предусматривала прежде всего овладение фактурными свойствами языковой ткани — словом и его составляющими звуками: “зернами языка”, “семенами слова” (В. Хлебников). Словотворчество, по Хлебникову, — “взрыв языкового молчания, глу-

¹ Теория “текучей” формы в философии разрабатывается параллельно с идеей “текучести” цвета в живописи — “протекающей раскраски”, переходящей за контур предмета вследствие собственной излучаемости тела (см. манифесты А. Шевченко “Неопримитивизм” и “Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов”, М. 1913) и “расширенного смотрения” М. Матюшина: “текучем” восприятии реальности и овладении в живописи новыми пространственными формами.

хонемых пластов языка” (Хлебников 1928-1933: V, 229), самовитое слово — слово, отрешенное от быта, “чистое” слово. Формула словотворчества поэта нашла отражение в триаде: “слово-ткань”, “слово-лен”, “слово-пьяльцы”. Комментируя эту метафорическую характеристику трех ипостасей поэтического слова, В. Григорьев (1983: 16) указывает на отношение поэта к слову не только как к материалу поэтических или иных преобразований, но и как к инструменту этих преобразований. Отсюда творческое отношение к слову, реализованное в создании целой “науки словотворчества”, среди законов которой исследователь выделяет двадцать одну творческую идею В. Хлебникова. Многие из них предопределили авангардистскую поэтику слова.

Важным фактором работы над пластикой слова становится призыв Д. Бурлюка к компановке и минимализации речи: “Русский язык нужно компактировать..., титловать..., сокращать..., усекать” (Бурлюк 1994: 41). Этот тезис непосредственно был связан с проблемой “минимализма” формы, широко обсуждавшейся поэтами и художниками-авангардистами. Название сборника стихов В. Маяковского “Простое как мычание” — не просто эпатажный прием, а утверждение простоты поэтического слова. Размышляя о допустимости простейшей формы в поэзии, Д. Бурлюк задает правомерный вопрос — не перестает ли в силу этой простоты искусство быть искусством, и не означает ли эта простота формы ее никчемность:

Для размышляющих об искусстве это будет звучать так: не может ли в искусстве сложнейшее содержание быть выражено простейшими формами, или может ли самая по виду незамысловатая, простая форма быть необычайно важной, многозначительной для эстетика-исследователя. Быть ключом приобщения к миру (Бурлюк 1994: 148).

“Компактное” слово отвечало требованию футуристической поэтики — создать “тугую” фактуру слова. “Наслоение”, “накопление” слов и его частей приводило к формированию слова с плотной, рельефной фактурой. Языковой материал “переплавлялся” (“свобода плавки” слов - В. Хлебников) по принципу перехода количества в качество. Отсюда — точность понятия, “культ словесной концепции” (Каменский 1990 б: 485), ценность самого материала. П. Флоренский на первое место в разряде новообразований футуристов поставил “образование слов, заменяющих собой более громоздкие выражения, но построенные аналогично уже существующим” (Флоренский 1990: 179).

В. Григорьев назвал этот принцип у В. Хлебникова “аббревиацией”, отметив несколько типов аббревиатурных слов:

1) сложносокращенные слова сконструированные по принципу “инициализации” (“инициально-слоговые” части в сочетании с целым словом) — гознамя, чегубы, чезори, гоум, каум, лаум и т. д.;

2) аббревиатуры по типу сложного слова — людволны, людлучи, людрок или неологизмы аббревиатурной природы — советпослы, Дон-степь, Дондол, Главздрасмысл;

3) слова, смешанной природы — градоул, житеул, замкоул, избоул, мостоул, улочертог;

4) сокращения типа Р. Р. и Р. П. (Григорьев 1986: 152).

“Компактировка” поэтической речи шла в нескольких направлениях. Гибкость языка, замеченная В. Хлебниковым, и пластика слова становятся стимулом словотворческой работы В. Каменского — поэтическую фразу он уплотняет до предела, помещая ее в одно слово с максимальной информационной насыщенностью. Как правило, слово-фраза состоит из трех частей. Это многосложное образование представляет собой не сложносокращенное слово, а слово, построенное по принципу механически соединенных словоформ, середины которых наслаивается одна на другую по типу звуковой интерференции. Схему подобных образований поэт выстраивает в заглавиях стихотворений: “Один + ночью” (один + ночью = одиночью), “Небо + озеро + омут” (небозеромут).²

А. Крученых выбирает свой путь в создании “минимум-формы” слова. Т. Толстая, дифференцируя новообразования поэта, определила два основных типа слов — усеченное (с выжатой серединой) и мохнатое, притягивающее ряд соседних слов (Толстая 1923: 27).³ Сам поэт дополняет эту классификацию и приводит примеры в своем “рисунке слов”: “Мохнатое слово” — “беден, как церковная лектриса (притягивает крысу), пеечка (мягкое, круглое, пенистое), “с вы-

² Каменский 1990а: 6, 13. Этот принцип близок к словосложению В. Хлебникова, многочисленные примеры которого дает Григорьев 1986: 146-149.

³ О. Ронен (1991: 40) называет два типа “фигурального изображения зауми”. В основе первого ряда смешанных тропов, сочетающих мифологическую метонимию аллегорического типа с метапоэтической метафорой, лежит общее значение: “косматость”. “Мохнатое” слово А. Крученых ассоциативно близко к образу чего-то взъерошенного, лохматого, беспорядоченного.

жатой серединой” – сно (вместо сон), “троичные в брюхе” – злосте-боль (злость и боль), брeндень (бред, дребень, раздробленный день), вчимдела” (Крученых 1923: 33). Если последний пример напоминает опыты В. Каменского, то слово с “усеченной серединой” – авторское новообразование. Иную пластику слова поэт демонстрирует в стихотворении “Мятеж на снегу” с каталогом слов с “чужими брюхами”: опохромель, конепыт, проездаль, спренькурый, женрогуловарый. Налицо прием контаминирования слов и его частей (проезд + даль, опохмельяться + хмель + хромать, белокурый + сирень).

Одним из первых (а вслед за ним и другие поэты) А. Крученых стал использовать квантование текста, что явилось отражением потребности расслоить языковую ткань, выделить часть из целого. Разделение предложения, слова на куски, расположение их в разных поэтических плоскостях блестяще продемонстрировал В. Каменский в “Железобетонных поэмах”. В. Матюшин назвал “разлом” доминантой всего искусства начала XX века:

“В живописи – разлом старого, академического рисунка, надоевший классицизм, в музыке – разлом старого звука – надоевший диатонизм, в литературе – разлом старого, затертого, захламленного слова, надоевший слово-символ” (Матюшин 1914: 154).

Разлом слов и насыщение их, провозглашенный И. Терентьевым (1919: 10), стал новой творческой задачей на пути к компактировке и минимализации формы слова. Усеченное слово широко использует В. Хлебников в известном палиндроме “Перевертень”: кум / а, ир, ач – мук / а, и – скус / а – зван / ие, ый – худ / ой – лов / кий, ить – солов / ей – зов / ут и т. д. (Садок судей II: 20). Значительно чаще прием разлома слов и его усечения использует А. Крученых в сборниках тифлисского периода. Наиболее показателен сборник “Туншап”. Поэт до конца не разрушает сферу понятийности – части слова еще угадываются в некоторых стихах: хар/актер, фев/раль, зель/е, дю/на, гу/л, фа/с, ша/р, да/р (Крученых 1917: 8-10), разрабатывает слоговую фактуру, которая видится ему в использовании односложного слова, ибо оно “резче, отрывистее и часто тяжелее многосложных” (Крученых 1923: 2), или слога как такового.

Часто он конструирует слова, используя нетрадиционные для русского языка звукосочетания, актуализируя грубую, тяжелую фактуру разломанного слова: односложные, однокорневые слова классического русского языка сочетаются с вновь созданными односложными словами: гель, газ, мак, шах – краз, цаз, нрыз, дыз, фыз, нмо

(Крученых 1917: 11). В работе над слоговой фактурой наметился окончательный переход А. Крученых к чисто фонетической зауми, минимализация формы в которой была доведена до своего абсолютного предела. Неслучайно седьмая заповедь заумников гласила:

Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме... (*Декларация заумного языка* 1922: 13).

Следующим шагом в создании новой пластики слова стала формальная разработка корня, “орнаментальное”, “арабесочное” использование слова, когда, по словам П. Флоренского (1990: II, 180), форма служит “системою угловых зеркал, многократно и разнообразно отражающих один или несколько число корней”. Важными факторами авангардистского текста становятся такие языковые явления, как паронимазия (сия) или паронимическая аттракция и анаграмматизм.

Паронимическая аттракция как чисто лингвистическая проблема всегда привлекала исследователей, историографию проблемы достаточно подробно рассматривает В. Григорьев в “Поэтике слова”. Ученый ставит вопрос и об определении границ паронимии, так как ряд квазитерминов, не имеющих достаточно строгого значения, расширился до трудно обозримых пределов: аллитерация, звуковой повтор, паронимазия, паронимическая аттракция, народная, ложная и поэтическая этимология, звукообраз и звуковая метафора, парехеза (Григорьев 1979: 261). Заявляя о необходимости упорядочить терминологическую размытость, он предлагает рассматривать явления паронимии и паронимической аттракции как синонимичные, имея в виду “разнокорневые слова, обладающие известной степенью сходства в плане выражения” (Григорьев 1979: 263; ср. Григорьев 1975, 1977). О. Северская, определяя паронимическую аттракцию как конструктивный принцип текста, акцентирует внимание на ее системности, семантическом взаимодействии единиц, соотносимых по сходству на уровне фонетической организации текста (Северская 1989: 129).

А. Квятковский в “Поэтическом словаре” (1966: 22) ставит в один ряд такие понятия, как паронимическая аттракция и поэтическая этимология⁴ (этот термин впервые употребил Р. Якобсон), рассма-

⁴ “Поэтическая этимология – вид двойного, тройного параллелизма, когда поэт подбирает к первому члену сопоставления фонетически близкие слова, подчеркивая тем самым единство звуковой стороны стиха”.

тривая это явление параллельно народной этимологии практического языка. В цепочке этих однопорядковых языковых явлений появляется “внутреннее склонение” Хлебникова или “флектирование основ” (Р. Якобсон).

В статье “Учитель и ученик” В. Хлебников пишет:

Слихал ли ты однако про внутреннее склонение слов? про падежи внутри слова? если родительный падеж отвечает на вопрос откуда, а винительный и дательный на вопрос куда и где, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так бобр и бобр, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы “бо”, самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бобра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения (Хлебников 1928-1933: V, 171).

В. Хлебников в своей теории “внутреннего склонения” отразил стремление в целом поэтов-авангардистов найти новые смыслы, установив корневое родство слов. Склонение по падежам корней дает, по мысли поэта, не только “обратное по смыслу значение”, но и изменяет значение слова. Эта попытка найти всеобщие закономерности в языке отвечала требованию эпохи — создать “новую семантическую систему” (Тынянов 1965: 293). Новые языковые явления возводятся в ранг поэтического приема — осознанного и целенаправленно разрабатываемого, помещенного в центр творческих исканий поэтов-авангардистов.

Разработка корня, поиск не только звуковых, но и смысловых связей обогащали возможности слова и его фактуры. Потенциальность и эффектность паронимии осознают все без исключения поэты. Случаи использования паронимии в поэзии В. Хлебникова и В. Маяковского рассмотрены достаточно полно,⁵ мы остановимся на некоторых наблюдениях. И. Терентьев, переосмысливая тезис П. Флоренского об антиномии звука и мысли, формулирует основные законы поэтического языка: “Слово означает то, что оно звучит... Слова, похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл: город-гордый, горшок-гершуня,

⁵ См. указанные выше работы Григорьева и указанную к ним библиографию, а также раздел “Поэтическая этимология” в книге Е. Эткинда (1978) и известную работу Н. Харджиева, В. Тренина (1970).

запах-папах, творчество-творог” (Терентьев 1919: 5). В этом, по глубокому убеждению поэта, “отмычка” к пониманию поэзии и “звукового гипноза” поэтических слов. В корневой разработке слова он увидел широкие возможности импровизации.

С этой точки зрения особенно “техничен” Д. Бурлюк:

Кует кудесник **купол** крики
Вагон валящихся **ваниль**
 Заторопившийся **заика**
 Со **сходством** **схоронил** (Бурлюк 1915: 94).

(Здесь: корни выделены исходя из диахронического подхода к слову. См.: Шанский, Боброва 1994: 32, 33, 160). Следуя классификации Б. Григорьева (1979: 280-283) и Н. А. Кожевниковой (1994: 16), можно выделить вокалический тип паронимии, используемой поэтом. При определенном корневом тождестве происходит вокалическое распределение “основ”. В первой строчке таким “квазикорнем” будет **ку**, а “квазиосновы” образуются при помощи чередования букв **д/куд** и **п/куп** (в слово крик включаются новые консонанты, по отношению к трем предыдущим это будет “эпентетический” тип паронимии), во второй строчке **ва** (ваг, вал, ван), в третьей **хо** (ход, хор). Более традиционный вокалический тип паронимии можно найти в стихотворении поэта “Катафалкотанц”:

Подумать страшно, что **пучину**
 Находят вся, что зримое вокруг
 Поднесь безвестному **почину**
 На безусловный смерти струг
 Равнялся высоким **чином** (Бурлюк 1911: 11).

Паронимическая аттракция в данном случае выступает в качестве игровой конструкции и служит средством создания каламбура. Е. Эткинд (1978: 325) определил подобную цепь слов, когда слова “зацепляются” друг за друга, как “звуковую плетенку” или “этимологические скрепы”.

Иную форму разработки корня встречаем в стихотворении Е. Гуро “Лень”:

И лень
 К полудню стала **теплень**
 На пруду сверкающая шевелится
Шевелень.
 Бриллиантовые скачут искры.

Чуть звенится.
Жужжит слепень.
Над водой
Ростинкам лень (Трое 1913: 85).

Цепочка однокорневых слов начинается и заканчивается словом **лень** (теплень, шевелень), к которому прибавляется вторая основа, а сочетание лень-слепень представляет собой метатический тип паронимии с незакрепленным следованием консонантов корня (Григорьев 1979: 28; см. также: Вишнякова 1994). Частным случаем этого типа паронимии являются палиндромы — игровые конструкции в стихотворении Д. Бурлюка “Борода” построены на использовании палиндрома и его усеченной формы: зол-лоз, порох-короп, кус-сук, сковорода-вокс, купцы-пук розг (Бурлюк 1994: 236).

Паронимическая аттракция является особым типом анаграмматических построений. В 1909 г. Ф. де Соссюр, изучая древний образец римской поэзии — сатурнов стих, выявил закономерность в звуковом построении стиха — передачу в отдельных слогах и фонемах разных слов, входящих в этот стих. Это анаграммирование ключевого слова связано, по словам Вяч. Иванова, с общеевропейской традицией анализа слова (Иванов 1977: 636). Однако Ф. де Соссюр так и не смог объяснить, в какой степени анаграмматические построения осознаются самим поэтом.

Анаграммы, по мысли В. Топорова (1987: 215), апеллируют прежде всего к содержанию и выступают средством связи между текстом и понимающим, пронизательным читателем: “Основные операции, предусмотренные техникой анаграммирования, — пишет он, — описанные де Соссюром (расчленение анаграммируемого слова на элементы, сосредоточение их по тексту), — дело поэта, нахождение этих элементов и восстановление искомого целого — дело слушателя, читателя”. Построение анаграмматической структуры поэтому предполагает формирование “фигур” нового типа, не предусмотренных инвентарем языковых схем, и их возможность не только обратного чтения, но и чтения во всех направлениях подобно расположению живописной картины. В этом смысле анаграмматический текст изобразителен. Объектом анаграммирования чаще всего становится имя. Широко используют этот прием символисты и акмеисты.

Авангардистский текст в отличие от классического построен по иным принципам, он разрушает традиционную языковую систему, мифологическое мышление и в целом модель культуры. Анаграммы

нацелены уже не на семантику, а на формальную разработку мета-текста, “кода и его значимости” (Фарыно 1988: 37). В силу установки авангарда на дешифровку накопленного культурой запаса текстов и кодов анаграммы, как отмечает Е. Фарыно, вносят имя-текст в “пре-текст” (чаще всего в заглавие или посвящение): “Сам текст становится их дешифровкой, их семантической экспликацией, т. е. заданное имя разворачивается в текст”, само имя также становится текстом, своеобразной парадигмой этимона (внутренней формы слова), “архисемой” (Фарыно 1988: 42).

Анаграмма в классическом варианте — скрытое кодирование. Она связана с определенным авторским замыслом, требует непрременной расширówki, “сборки” частей и кусков текста в единое целое. Анаграмма становится фактором поэтического мышления, сознательным приемом лишь у некоторых поэтов-авангардистов. Анаграмматическую конструкцию выстраивает И. Зданевич в драме “Янко круль албанскай”:

и жыца абВ гдиж Зий лмнапрстуф
ниграк пинак нифлак / -кики /
куки кагуки кудуск ксаика (Зданевич 1918: 7).

Здесь ясно прочитываются слова: раки, Зина, Тула. Несложный тип анаграммы встречаем и у В. Каменского — обыгрывается имя “Юна” в стихотворении “Девушка босиком”:

Ю
Юночка
Юная
Юно
Юнится
Юнами Юность
В июне юня...⁶

Анаграмма в чистом виде встречается редко в авангардистской поэзии, однако, также как и паронимическая аттракция и палиндром, она является важным фактором пластической деформации слова наряду с лексико-семантическим сдвигом, который мотивирует

⁶ Этот пример приводит А. Хансен-Леве в статье “Ономатопэтика В. Хлебникова. Имя и анаграмма”. Исследователь подробно анализирует анаграмму имени в поэзии Хлебникова: “имя поэта”, “имя героя”, “имя Бога”, “имена исторических лиц”. См. подробнее: Hansen-Löve 1981: 181-183.

новые фактурные признаки авангардного слова — его аналитическую и синтетическую структуру.

Две операции над словом — рассечение и сращение завершают работу над созданием слова с “текучей” внутренней формой и новой фактурой. “Разрубленное” слово поэты-авангардисты сопоставляют с разложением предмета на части в кубической живописи. “Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями” (Крученых, Хлебников 1923: 12). Рассечение слова (Р. Якобсон), разложение слова (В. Хлебников), раздвиг (А. Крученых), амфиболия (А. Чичерин) — все эти термины кубизма и конструктивизма широко используются в теории и практике поэтического авангарда и связаны с идеей работы над материей стиха и конструкцией словесной массы.

Аналитическое разложение слова происходит на трех уровнях словоформы: морфемном, фонетическом и графическом. Морфемное членение слова — это разложение его на составляющие морфемы, “мелкая ковка слов” (В. Хлебников). На этом приеме “разрубленного” слова построено стихотворение Г. Золотухина “Зинаиде Васильевне Петровской”:

Ласк ал ладан лелей. Лилий путы.
Ели роз венки лучшей Травиаты
Ласкал ладонь Лель ей, а лилипуты
Пели: розовенький луч шей трав яд

ласкал — ласк ал
лилипуты — лилий путы
лучшей — луч шей
лелей — лель ей
Травиаты — трав яд
розовенький — роз венки
(Бурлюк и др. 1911: 36).

“Разрыв” слова широко использует В. Маяковский в свой ранних поэтических опытах, чисто морфемное членение у поэта (ноги — ноги, улица — у-лица, ле-зем — зем-ле) соседствует с процессом пропуска середины слова (перина — и на, зигзагом — за гом) или вставкой нового (газа — два глаза). Этот прием Р. Якобсон (1987: 289) назвал приемом “вклинивания одного слова в другое”, использованный латинскими поэтами и новыми — В. Хлебниковым и В. Маяковским. В. Хлебников писал:

Слова “по + до + л” и “ко + до + л” известны меньшему числу лиц, чем сам русский язык.

Но в них выступил редкий случай творчества языком себя. Подол есть наиболее ниспадающая и близкая к земле часть одежды, напр., тулупа. Кодол есть та веревка, на которой на севере (в Двине) привязываются к колу пасущиеся ручные животные. Луга Сев. Двины. Немедленная очная ставка этих слов с речениями “до полу”, “до кола” делает вероятным происхождение их через вставку предлога “до” внутрь простых слов — пол, кол. “До” служит здесь как бы клином, раскалывающим словесное дерево и выгнанным внутрь рассеченных им речений.

Простое слово было 1) раздвинуто; 2) пустота заполнена предлогом “до”. “До” вставлен в середки слов: (к, п) ол.

Отсюда подол и кодол, заключившие предлог в скобки слогов, грубые и странные слова (Хлебников 1928-1933: V, 255).

Подобное вклинивание одной части слова в другое связано, с одной стороны, с общей языковой закономерностью переразложения слова с другой — с задачей извлечения центра из слова, рассмотрения, по словам Б. Лившица, словесной массы “изнутри” (Лившиц 1987: 335). Этот внутренний, скрытый смысл, до которого можно добраться, лишь “раздевая” слова, обнажая их исходную структуру, и имел, вероятно, в виду В. Хлебников, когда писал о своем неологизме “крылышкуя”, в котором, как в коне Трои сидит слово “ушкой” (Хлебников 1928-1933: V, 194).

Разложение слова становится часто средством создания каламбура, эффектной звуковой игры. Разбивка слова на части, использование части целого слова в качестве поэтической строки, обыгрывание того или иного корня формируют новый семантический уровень текста. Д. Бурлюк в опусе № 61 при помощи разложения слов “ласково” и “подковы” создает каламбурные дуплеты (лас-ков, подков): “Ласково / Лас- / Ковы / Под/ Ковы / Подковы” (*Дохлая луна* 1913: 109). Н. Бурлюк и А. Крученых морфемную разбивку используют в целях квантования поэтической строки и слова: “Вытянув руки вдоль **туловища** / Я задремал так тул **ов ища**” (Н. Бурлюк), “Винограв карандав / **в ти ры** превращает... / **Р ы бы** все как полюбит за все” (А. Крученых).⁷ Иной эффект звуковая игра обретает у Г. Золотухина в стихотворении “Вячеславу Иванову”:

Расплавил
Авели

Игровые конструкции:
Расплавил — авели

⁷ *Требник троих* 1913: 54; Крученых 1913: 4

Злое.	Закаяны — кайны
Закаяны	алое — аналос
Кайны	снова — основа
Духом.	
Расцветает алоэ	
У аналоя,	
Снова	
Основа	
Над слушом (Бурлюк и др. 1911: 48).	

В первом и втором примере поэт использует разлом слова, рифмуя часть с целым, в третьем — встречаем указанный выше прием вклинивания морфемы “на” в слово алое, в четвертом — слово растягивается, удлиняется за счет гласной “о”. Подобное изменение вокального и консонантного состава слова (удлинение гласного или согласного звука — удваивание, утраивание, накопление или растяжка) связано с разложением слова на фонетическом и графическом уровне.

Удлинение гласного звука — зияние — использует В. Хлебников в известном стихотворении “Бобзоби...” (пиэзо, мэээй) и А. Крученых — “живуууи / Живу у иностранцев / говорящих на среднем языке / а — ша-оАжу” (Крученых 1923 а: 44). В последней строке поэт при помощи графической растяжки имитирует иностранный язык неизвестного происхождения. Значительна чаще этот прием — сознательная авторская установка, рассчитанная на неожиданность и определенную визуальность словоформы:

На углу Тверской
 От вздрыгнувшей стены
 Отделилась курчавая девушка
 п-о-д-м-и-и-г-н-у-л-а
 и стала старухой!
 Через сто лет про-ка-а-рка-ет! (Крученых 1923а.: 39).

Удлинение гласного или согласного звука и графическая растяжка позволили поэтам сконструировать новое слово — живое, пластичное, легко поддающееся лепке и деформации: “Кви — и — интию... Вз — з — знуздлл!! Зве-ра-а-ва”, “В дверь надвигалось / 3-з-зудящих / РОД-ственников” (Крученых 1923: 5, 9). С. Третьяков, характеризуя А. Крученых как добросовестного мастера-конструктора, проводящего неуклонно и с большим остроумием “разработку слова”, писал:

Слова дергаются, скачут, распадаются, срстаются, теряют свой общеустановленный смысл и требуют от читателя влить в них тот смысл, те чувствования, которые вызываются речезвуками, взятыми в прихотливо переплетенных конструкциях (*Бука русской литературы* 1923: 12).

Важным фактором в работе над пластикой слова становится операция над словом как целым — сращение его частей, наложение одной часть на другую и их наслоение. Поэты-авангардисты сознательно стремятся к созданию синтетического слова, в котором различные семантические оттенки взаимодействуют, проникают друг в друга, усиливаются и укрупняются, создавая некий третий смысл: “В заумном слове, — пишет А. Крученых в “Декларации слова как такового” (1925: 40) — всегда части разных слов (понятий, образов), дающих новый “заумный” (неопределенно точно) образ”. Заумно синтетическое слово, по мысли поэта, образуется при помощи словесных сдвигов, дающих новый заумный образ. Так, например, в слове “петер” (“Это ласковый петер” — В. Хлебников) глагол “петь” соединяется с существительным “ветер” — “песня ветра дается одним словом петер — новый, еще неопределенный точно образ, напоминающий отчасти петуха” (Крученых 1925: 40).

Подобную сдвиговую конструкцию слова, в котором выброшены или перемещены некоторые буквы, А. Крученых назовет словом с “выжато́й” серединой или кино-словом. Кино-слово — слово, в основу которого положен монтажный принцип Эйзенштейна: “сталкивание изображений, производящее образ” (Жолковский 1994: 297). Части разных слов монтируются по принципу наложения одного мотива на другой, точек зрения и ракурса изображения в пределах кинокадра. Как в кадре возникает неожиданный образ, так и в слове — некий третий сверхсмысл. Неслучайно А. Крученых в статье “Кино и великий немой язык” предлагает использовать заумный язык “кино-зау-язык” в качестве эмоционального аккомпанемента фильма (Крученых 1925: 10).

Принцип “дополнительных смыслов”, их совмещения и трансформации последовательно проводится В. Хлебниковым. В. Григорьев, размышляя о проблемах словотворчества поэта, относит (в иерархии словотворческих начал) этот принцип к XIX началу, называя его “скорнением 3”. “Скорнение-3, — пишет он, — как и скорнение-1, имя действия, но гипотетическому глаголу скорнять здесь приписывается принципиально иное значение: объединять корни двух разных слов в одном слове особым способом, а не подвергать корень воздействию разных аффиксов, не склонять и не спрягать его по аффиксам, а изменять по корням. Скорнение-3 — это “корнеизменение”, “корнеумноже-

ние”, “нелинейное словосложение”, дающее на выходе “двумерные неологизмы” (Григорьев 1995: 114). Исследователь выделяет “скорнение-3” из ряда однопорядковых явлений — “внутреннее склонение”, “скорнение”, “словосложение”, называя еще один синонимичный термин: “сращение”.

Основанием для выделения “сращения” и “скорнения-3” в разряд самостоятельных операций послужили высказывания самого поэта о двусмыслии как начале двупротяжения слова, о двоякоумном языке и двуумной речи (Григорьев 1995: 113). Двусмысленность, второй невидимый смысл, просвечиваемость второго смысла порождали эффект семантической неожиданности слова и в целом авангардистского поэтического текста: “Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...” (Хлебников 1928-1933: V, 269; выделено мной - И. С.).

Эта же мысль содержится в неопубликованной четвертой части его последнего трактата о времени “Доски судьбы”:

Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, “второй” смысл, когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним, когда через слюду обыденного смысла светится второй, темной избой в окне слова [...] Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый видимый смысл — просто спокойный седок страшной силы, второго смысла. — Это речь, дважды разумная, двоякоумная — двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного (ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 72, л. 1).

Невидимый второй смысл для поэта — спрятанная тайна слова, отсюда — установка на кодирование, на создание поэтической загадки, ребуса (ср.: Баран 1993: 95; Mirsky 1975: 10-11).

Р. Дуганов (1990: 96) назвал подобный метод “прививки” к корню одного слова формальной части другого и создания гибридного слова (когда два смысла дают третий как в нестершемся тропе), обычным хлебниковским методом и указал на аналогичный прием пуантилистической живописи, где два чистых цвета, положенных рядом, дают ощущение третьего. Подобный прием корневой контаминации, дающий новое слово, В. Хлебников использует в своих ранних поэтических экспериментах:

Сероватень	Снежоги	Умнязь
Неговатень	Водоги	Песнязь

Мороватень	Костроги	Вечязь
Мороватень	Лесноги	Жриязь
Широкан	Мечтоги	Храмязь
Далекан	Сказоги	Будязь
Высокан	Небоги	Былязь
Глубокан	Войноги	Новязь
Виноватень	Умноги	
Великан (<i>Требних троих</i> 1913: 26, 30, 31)		

Срастание, деформацию, взаимопроникновение слов подобно взаимопроникновению форм в картинах кубистов П. Флоренский назвал принципом “аттракции слов”, а Г. Тастевен увидел в поэзии русских футуристов попытку реализации идеи С. Малларме о создании идеального мистического слова, которое “отдельные слова переплавляет в новое совершенное коллективное слово, не существующее в языке” (Флоренский 1990: 177; Тастевен 1914: 26).

А. Шемшурин связал аттракцию слов с идеей кубического сдвига. Хлебниковские неологизмы “сероватень”, “снежоги”, “умнязь” нельзя считать, по его мнению, словом в традиционном смысле — “все это механический сдвиг частей понятий, частей одного или нескольких представлений. Подобно тому, как художник-футурист, беря для картины формы слова, сдвигает и образует нечто уже непохожее на стол, — так и поэт-футурист, беря известное слово, известное представление, сдвигает части его так, что получается, конечно, новое что-то, но это новое не может быть вносимо, оно — не из класса понятий и представлений” (Шемшурин 1913: 7). Подобный сдвиг определяет, по мысли критика, два свойства футуристической поэзии — темный, неясный, сумбурный смысл и его передвижение. Сдвиг с передвижением смысла порождает его множественность. Основным критерием сдвига становится множественность смысла, если его нет — это чистое словотворчество, создание нового слова (Шемшурин 1913: 31). Хлебниковское слово “девинность”, например, можно рассматривать “как известное состояние предмета, качество его: девственность, страстность, холодность и т. п., — комментирует далее А. Шемшурин (1913: 13)— ‘Девинности’ могут быть какие-нибудь существа, воображенные поэтом. У этих существ могут быть глаза. Поэт воспекает пламень глаз воображаемых им существ [...]. ‘Девинность’ — это качество зора, состояние человеческого зора вообще”.

Слово, сконструированное при помощи сдвига значений, их совмещения или аттракции словоформ — слово с колеблющимся, неясным,

двойным или множественным смыслом. Синкретическое и полисемичное слово определяет новаторство авангардистской поэтики. В нем пересекаются линии поиска поэтов и представителей новых живописных течений. Мысль о проницаемости слова, высказанная В. Хлебниковым, связана с установкой футуристической, кубической и лучистой живописи на просвечиваемость живописного предмета, его излучаемость и свечение. “Футуризм, — писал М. Ларионов, — развертывает картину, ставит художника в центр картины, рассматривает предмет с разных точек зрения, проповедует просвечиваемость предмета” (Ларионов 1913: 11; выделено мной - И. С.). Лучизм выдвигает на первый план идею излучаемости — важен не сам предмет, а сумма лучей от него. Пересечение лучей от разных предметов образуют в пространстве между ними некую форму, “выделенную волей художникд” (Ларионов 1913: 19). Это создание новых форм и новых эффектов совершенно особого характера дало основание И. Зданевичу назвать лучизм “символом всех существующих живописных форм”, воссоздающим “синтетическое восприятие” предмета (Эганбюри 1913: 38).

Проницаемость слова и просвечиваемость предмета связаны с синтетическим характером авангардистского текста (живописного и поэтического): в нем соединяются, пересекаются, взаимопроникают разные формы и структуры, в результате чего формируется нечто третье новое по своим качественным характеристикам. Просвечиваемость предмета в живописи усиливается характером наложения красок и связана с принципом “протекающей раскраски” — раскраски, переходящей за контур предмета и выраженной в форме излучаемости цвета и его движения (Шевченко 1913: 26). “Проницаемость” слова акцентирует двойственность его семантики, “мерцающий” смысл, “зеркальное” прочтение одного слова в другом.

Два противоположных начала: разрыв, разложение (анализ) и соединение, сращение (синтез) соединяются в заумном слове по принципу ассиметрического единства, поэтому оно со “сдвинутым” значением, вывернуто наизнанку (“вывихи слов” - В. Хлебников), читается в обратном порядке, становится словом “наоборот”, отраженным в кривых зеркалах с ускользающим, колеблющимся, мерцающим смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

- Баран Х.
1993 Поэтика русской литературы начала XX века. Москва 1993.
- Белый А.
1910 Мысль и язык. Философия языка А. А. Потебни. Москва 1910.
Бука русской литературы
1923 Бука русской литературы. Москва 1923.
- Бурлюк Д.
1994 Фрагменты из воспоминаний футуриста. Москва 1994.
- Бурлюк Д. и др.
1911 Четыре птицы. Москва 1911.
1915 Весеннее контрагенство муз. Москва 1915.
- Вишнякова О. В.
1994 Паронимы в русском языке. Москва 1994.
- Григорьев В. П.
1975 Паронимическая аттракция в русской поэзии XX века. — В кн.: Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества, Калинин 1975.
1977 Паронимия. — В кн.: Языковые процессы. Поэзия, Москва 1977.
1979 Паронимическая аттракция. — В кн.: Поэтика слова, Москва.
1983 В. Хлебников. Грамматика идиостиля. Москва 1983.
1986 Словотворчество и смежные языки поэта. Москва 1986.
- Декларация заумного языка*
1922 Декларация заумного языка. — В кн.: А. Крученых и др., Заумники, Москва 1922.
- Дохлая луна*
1913 Дохлая луна. Москва 1913.
- Дуганов Р.
1990 В. Хлебников. Природа творчества. Москва 1990.
- Жолковский А.
1994 Блуждающие сны. Москва 1994.
- Зданевич И.
1918 Янко круль албанской. Тифлис 1918.
- Иванов В.
1977 Об анаграммах Ф. де Соссюра. — В кн.: Ф. де Соссюр, Труды по языкознанию, Москва 1977.
- Каменский В.
1990 а Звучаль веснеянки. — В кн.: Из литературного наследия. М. 1990.
1990 б Путь энтузиаста. — В кн.: Из литературного наследия. М. 1990.

- Квятковский А.
 1966 Поэтический словарь. Москва 1966.
- Кожевникова Н. А., Петрова Г. Ю.
 1994 О словарном описании паронимии. — В кн.: Поэтика русского авангарда, Тамбов 1994.
- Крученых А.
 1913 Возрощем. СПб. 1913.
 1917 Туншап. Тифлис-Сарыкамыш 1917.
 1923 Фактура слова. Москва 1923.
 1923 а Сдвигология русского стиха. Москва 1923.
 1925 Фонетика театра. Издание второе. Москва 1925.
- Крученых А., Хлебников В.
 1923 Слово как таковое. — В кн.: Апокалипсис в русской литературе, Москва 1923.
- Крученых А. и др.
 1922 Заумники. Москва 1922.
- Ларионов М.
 1913 Лучизм. Москва 1913.
- Лившиц Б.
 1987 Полутороглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Ленинград 1987.
- Лосев А. Ф.
 1993 Философия имени. — В кн.: Бытие. Имя. Космос. Москва 1993.
- Лотман Ю.
 1970 Структура художественного текста. Москва 1970.
- Манифесты русских футуристов*
 1967 Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен 1967.
- Матюшин М.
 1914 Футуризм в Петербурге. — Футуристы. Первый журнал русских футуристов. Москва 1914.
- Ронен О.
 1991 Заумь за пределами авангарда. — Лит. обозрение (1991) № 12.
- Садок судей*
 1913 Садок судей II. СПб. 1913.
- Северская О. И.
 1989 Паронимическая аттракция как конструктивный принцип текста. — В кн.: Язык русской поэзии XX века. Москва 1989.
- Тастевен Г.
 1914 Футуризм. На пути к новому символизму. Москва 1914.
- Терентьев И.
 1919 17 ерундовых орудий. Тифлис 1919.

- Толстая Т.
1923 Слюны черного гения. — В кн.: Бука русской литературы, М. 1923.
- Топоров В. Н.
1987 К исследованию анаграмматических структур (анализы). — В кн.: Исследования по структуре текста, Москва 1987.
- Требник троих*
1913 Требник троих. Москва 1913.
- Тынянов Ю. Н.
1965 Проблемы стихотворного языка. Москва 1965.
- Фарыно Е.
1988 Паронимия-анаграммы-палиндром. — Wiener Slawistischer Almanach. Bd 21. Wien 1988.
- Флоренский П.
1973 Строение слова. — Контекст 1972. Москва 1973.
1990 Мысль и язык. Антиномия языка. — Собрание сочинений в 2-х томах. Москва 1990.
- Харджиева Н., Тренина В.
1970 Поэтическая культура В. Маяковского. Москва 1970.
- Хлебников В.
1928-33 Собрание произведений В. Хлебникова. Т. I-V. Под ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Ленинград 1928-1933.
- Шанский Н. М., Боброва Т. А.
1994 Этимологический словарь русского языка. Москва 1994.
- Шевченко А.
1913 НеопрIMITИВИЗМ. Москва 1913.
- Шемшурин А.
1913 Футуризм в стихах В. Брюсова. Москва 1913.
- Эганбюри Эль
1913 Н. Гончарова, М. Ларионов. Москва 1913.
- Эткинд Е.
1978 Материя стиха. Париж 1978.
- Якобсон Р.
1987 Работы по поэтике. Москва 1987.
- Hansen-Löve A. A.
1981 V. Chlebnikovs Onomatopoeitik. Name und Anagramm. — Wiener Slawistischer Almanach Bd 21. Wien 1981.
- Mirsky S.
1975 Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. Slawistische Beiträge, Bd 85. München 1975.