

Т.С. ДУБРОВСКИХ
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Асеев Н.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

ЭЛЕМЕНТЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ АСЕЕВА

Аннотация. Феномен заумного языка является самобытным продуктом радикальных эстетических поисков в границах русской литературы начала XX века. В настоящей статье рассматриваются элементы футуристической зауми в раннем творчестве Николая Асеева, одного из лидеров поэтического авангарда. Эпизодическое использование образцов «слова как такового», в чистом виде представленных лишь в прозаических опытах писателя, позволяет не только пластически-выразительно воплотить неповторимо-оригинальные художественные модели, но и объективировать диалектически сложную авторскую эстетико-философскую стратегию.

Ключевые слова: Николай Асеев, заумный язык, авангард, модернизм, футуризм, фонетическая структура.

Начало XX столетия вошло в историю литературы как период острейшего кризиса традиционных онтологических представлений, как веха, повлекшая за собой необратимые изменения в системе отношений человека и действительности, кардинально модернизовавшая классический – ренессансный (Н. Бердяев), эллинистический (О. Мандельштам), петербургский (Вл. Ходасевич) – тип культуры и укоренившая новое – хаотологическое (Н. Лейдерман) – эстетическое мировосприятие. Масштабные социально-политические и этико-философские метаморфозы времени доводят до апогея ощущение трагической «перевернутости» привычных ориентиров и насущной необходимости дальнейших преобразований. Революционные научно-технические инновации (от воплощения извечной мечты человека о воздухоплавании до открытия возможности передачи слова на расстоянии и создания ранее неизвестного способа художественного мышления, открывшегося благодаря новому искусству – кинематографии) предельно взвинчивают жизненный темп, усиливают впечатление фатальной вовлеченности человека в беспорядочный бытийный круговорот, рожают чувство экзистенциального страха и одновременно эйфорического опьянения от наступления неведомого, непредсказуемого, поистине фантастического будущего. Переходный характер эпохи предъявляет актуальные требования к формально-содержательным принципам изображения реальности, призывает трансформировать все хоть

сколько-нибудь догматическое, хрестоматийное, каноническое в искусстве, стремится раскрыть неповторимые пути самовыражения, найти уникальный язык «становящегося» мира.

Одним из наиболее ярких, самобытных и дискуссионных итогов подобных радикальных эстетических поисков в границах отечественного историко-литературного процесса становится изобретение и довольно продолжительное теоретико-практическое развитие футуристической зауми. Выборочный или полный отказ от употребления конвенциональных языковых величин в пользу произвольного конструирования «иногo звука и словосочетания» был призван оживить застывшие речевые формы. Непосредственное обращение к эмоционально-чувственным, эмпирически-интуитивным механизмам восприятия в противовес рационально-логическому, раз-умному постижению имело конечной целью освобождение средств индивидуально-поэтической выразительности от пут узуральной «схоластики».

Феномен «слова как такового», «звукоречи», «зауми» продолжает оставаться предметом неослабевающего научного интереса среди представителей как отечественных, так и зарубежных филологических школ. Существенным поводом для исследовательских расхождений служит вопрос идентификации литературного материала. Ряд ученых придерживается широкой трактовки зауми – близкой к исходной формулировке Алексея Крученых – как языка, не имеющего определенного значения («Помада», 1913). Подобное размывание границ позволяет включать в круг «заумников» не только отдельных радикально настроенных футурпозтов, но и многих других «худогов» Серебряного века с его острым вниманием к звуковой стороне художественной речи и инерцией словоновшества. Оппоненты считают аутентичной узкую интерпретацию данного явления и относят к категории автономной звукоречи намеренно недекодируемые, семантически немотивированные фонетические построения. Так, филолог-русист Gerald Janesek, проводящий прогнозируемую аналогию между абстракционизмом в живописи и опытами «чистой зауми» в литературе и постулирующий принципиально над-смысловую языковую парадигму («above and beyond meaning» [Janesek 1996: 10]), вычеркивает из рядов «самовитий» признанных лидеров русского авангарда, в том числе Николая Асеева¹. Именно раннее творчество последнего, в первую очередь ма-

¹ Ученый отмечает: «On the other hand, certain other poets such as Kamensky, Aseev, A.N. Chicherin, and Petnikov, characterized as zaumniks by some because they employ neologisms and are to varying degrees difficult to comprehend, neither write zaum by our definition nor contribute anything original to its history <...>» [Janesek 1996: 4].

лоизученную новеллистику, мы и попытаемся рассмотреть в контексте современного автору лингвистического эксперимента.

Николай Николаевич Асеев, как известно, начал свой футуристический путь в составе группы «Центрифуга» вместе с Сергеем Бобровым и Борисом Пастернаком. Годом основания творческого союза считается 1913, ознаменовавшийся также скандальным выходом «Декларации слова как такового». Несмотря на дружеские отношения с ее подписантами и их окружением, эстетические поиски писателя в протестные 1910-е годы были связаны в основном с формальным «демаршем» против академического искусства и увенчались сравнительно сдержанным новаторством в плане версификационной техники и поэтической образности. Авторитетного знатока фольклора² и ценителя классической литературы, Асеева, по отзывам современников, отличали «непреодолимая» склонность к органичной музыкальности, напевности стиха и высокий «лирический темперамент» [Молдавский 1980: 18].

Следует отметить, что, манифестируя идеологию бескомпромиссной борьбы с приметами прошлого и провозглашая законы динамического переустройства современной действительности, отечественные футуристы, в отличие от участников итальянского движения, в своей практической деятельности сфокусировали внимание отнюдь не на воспевании очищающей агрессии, культа маскулинной силы и машинной цивилизации, но в большей степени на актуализации интуитивного, иррационального, мистического – таинственных глубин человеческой психики, разрешении загадок языкового сознания. За сценической экстравагантностью, театрализованной провокативностью, «мальчишескими» хулиганскими выходками скрывалось тонкое понимание национально-исторических корней, чуткое отношение к богатейшим традициям родной культуры.

Настоящее резюме, безусловно, характеризует в большей степени натурфилософскую концепцию Велимира Хлебникова. Для «будетлянина»-реформатора практика популяризируемого словотворчества носила отнюдь не агностически-разрушительный характер, но, напротив, осознавалась как способ поэтико-лингвистического откровения, искомый метод постижения первооснов языка, «мудрого, как и природа». Посредством пространных этимологических изысканий, тщательного

² В статье «Не такое нынче время» (1961 год) Н. Асеев вспоминает: «У кого мы учились? У кого учился, в частности, я? Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи народной. Потом у книг, подобных “Мысли и языку” Потебни – великой книге о языке и его устройстве. Затем у летописей и старорусских сказаний <...>. Еще – у “Слова о полку Игореве”, прельщающего своей силой языкового размаха <...>» [Асеев 1963: 34].

анализа внутренней формы лексики, детального разбора ее фонетического строя «Председатель Земного шара» пытался не только генерировать универсальные «законы чистого слова», но и «сделать заумный язык разумным» («Наша основа», 1920 [Хлебников 1933: 228–243])³.

Асеев, по собственному признанию, «развивал свой вкус, свое понимание поэзии в лад с Хлебниковым» [Асеев 1963: 397]. Стихи предреволюционного времени демонстрируют подчеркнутый художественный интерес автора к традициям устного народного творчества, лексико-грамматическим особенностям древнерусского языка⁴. Пожалуй, наиболее показательным в ракурсе «звукообразного» новаторства указанного периода является стихотворный сборник «Зор» (1914), в котором можно найти наглядные примеры использования, наряду с семантически приглушенными архаизмами («разовьем хоругвь путем») и настоящими лексическими «реликтами» («не спаси худым коуям», то есть наемным сторожам [Мешков 1987: 35]), виртуозно инструментованных окказионализмов, не производящих, однако, эффекта анахронического диссонанса и не выбивающихся из общей атмосферы стилизации под старинную разбойничью песнь: «врематые дружины сомкнуть окрай межсины, грозить и одружить» [Асеев 1963: 39–47]. По замечанию Ю. Мешкова, «асеевские неологизмы в «Зоре» вызваны не формальным словотворчеством, слово у него не «самоценное» и «самовитое», как у кубофутуристов, а содержательное <...> вызваны необходимостью выразить содержание стиха <...> построены по подобию древних слов» [Мешков 1987: 35].

В пореволюционное десятилетие феномен зауми, как и эстетика футуризма в целом, переживает второе рождение. По мнению Ж.-Ф. Жаккара, русский авангард, «невольнo поставленный перед

³ «Numerous studies have already dealt with zaum in Khlebnikov to some extent. It has been convincingly argued that, while using the same term *zaumny yazyk*, Khlebnikov did not intend to create an indeterminate language as Kruchonykh clearly did, and therefore by our definition he is not a true zaumnik; however, his influence on the process of its development in Kruchonykh would seem to have been great <...>» [Janecek 1996: 4]. Janecek, как и другие исследователи наследия Хлебникова, называет в качестве одной из причин появления собственно «заумных» мест в его творчестве неточности при публикации. В подтверждение приведем очередную выдержку из статьи Асеева «Не такое нынче время»: «Плохую услугу оказали ему [Хлебникову. – Прим. авт.] любящие его люди, издав без разбора все, что осталось после него, черновики и заметки вперемежку с законченными, редко – приведенными в порядок вещами. И вот опять “запрыгали” слова – сумасшедший, рыжий!» [Асеев 1963: 396].

⁴ Асеев в одном из последних писем рассуждает на эту тему: «Футуристом я никогда не был <...> не принадлежал ни к одной из существующих марок <...> Ведь то, что пошло ходить под маркой поэтических экспериментов, было народным словом, в его вовсе не упрощенном понимании» (цит. по [Молдавский 1980: 13]).

неким выбором» [Жаккар 1995: 264], был вынужден сложить «оружие» эпатажа и подвергнуть кардинальной переоценке устаревшие поэтические и лингвистические функции «звукоречи». Уже в «Декларации заумного языка» 1921 года его родоначальник и ригорист Крученых значительно раздвигает рамки явления, включая в него, к примеру, «выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч.» [Крученых 1921]. Двумя годами позднее участники «Левого фронта искусства» присоединят «слово как такое» к набору инструментов по «деланию» тенденциозной литературы факта. Тогда же в журнале группы будет напечатан любопытный рассказ левовца Асеева «Завтра», содержащий образцы чистой фонетической зауми.

Октябрьские события в художественной системе писателя приобретают значение мировоззренческого водораздела, дихотомически дифференцирующего два стержневых мотива – омертвляющего инертного прошлого и вечно юного, романтически окрашенного грядущего. Тем не менее эстетическое отношение автора к кардинальным историческим преобразованиям, при всей очевидности его политической позиции, оставалось далеко не однозначным. Сквозь программно-громкоголосый футуристический оптимизм настойчиво прорывается минорная тональность, спорадически «проскальзывают» ноты разочарования в прежних мечтаниях переустроить жизнь на принципиально новых началах. В условиях нарастающего поэтического кризиса Асеев обращается к прозаическим средствам выразительности: смена художественного регистра дает «лирику по складу души своей» [Асеев 1963: 418] возможность высказаться полнее и свободнее⁵.

В новелле «Завтра» автор обращается к актуальному для 1920-х годов вопросу: каким должен быть человек будущей формации и в частности представитель творческой профессии? Предстоит ли ему в неотвратимо наступающую технократическую эру испытать искусственное вмешательство в живую материю, пересоздание, согласно знаковой западнофутуристической мифологеме, несовершенного и уязвимого организма в утилитарную машину, непобедимого «железного мессии»? И как подобные необратимые трансформации повлияют

⁵ В эссе «С девятого этажа» (1926 год), вошедшем впоследствии вместе с рассказом «Завтра» в книгу «Проза поэта», Асеев с грустью вопрошает: «Может, время поэзии прошло? <...> стихи – хороши они или плохи – говорят не о том, что нужно, не о том, что необходимо сейчас большинству, множеству, массе. Отсюда – горечь несвязки, неслитность, несвичность с большой и тревожной жизнью, дышащей вокруг в подернутом сизой дымкой городе и дальше за ним в видимых с балкона лесах и полях» [Асеев 1963: 55–56].

на сознание (душу) и, что особенно актуально в пределах данной работы, язык людей нового времени? Описание вживления суррогатного сердца в рассказе, демонстрирующем прозрачные фабульные аналогии с романом-антиутопией «Мы» Евгения Замятина, содержательно смыкается с идеей полемического стихотворения «О нем» (сборник «Стальной соловей», 1922 год). Асеев, в духе «индустриально-производственной» эстетики ЛЕФа, показывает натуралистически-грубую операцию («тогда, пополам распилив пилой, вонзивши в недвижимую форму лом») по переделке соловья-«зоревуна» – своего любимого лирического образа, символа подлинного поэтического таланта – в стальную «махину», вставшую «в одно ярмо с гудящими всласть заводами»⁶. В финале произведения «Он», к удивлению праздной публики, оживает, однако, по всей видимости, полностью лишается певческого дара и вместо ожидаемого исполнения сладкого-голосых трелей «начинает щелкать» [Асеев 1963: 172–173]. Идентичный прозаический текст дублирует сюжетную ситуацию.

В фантастическом универсуме «Завтра», мире безупречно работающих синтетических сердец и поднятых в воздух кинетических городов, коммуникативную роль взяла на себя совершенно автономная система вербальных знаков. Страшные хирургические опыты профессора Глазофа (имена собственные в новелле также являются продуктами заумного словообразования) и его ассистента находят кульминацию в диалоге их исполнителей, бесчеловечном (буквально бессердечном) в своей рационально-технической сжатости и функциональной скупости.

Последовавший затем между ними короткий разговор велся на странном диалекте – звучном и выразительном, в котором, однако, не было и тени родства с существующими когда-либо человеческими наречиями.

⁶ Будучи уже в преклонном возрасте, писатель так комментирует программное стихотворение «О нем»: «Зачем плодить сотни раз пересказанное об урбанизме и футуризме, когда урбанизм был понятием близким к индустриальным мечтам о городах будущего, когда стальной соловей противопоставлялся деревенской изыаной Руси, где соловьями заслушивались только те, у кого было время гулять по летним ночам, тогда, в те именно времена, город был на первом плане поэтического мышления» [Смола 1980: 41]. Сомнения относительно правильности избранной художественно-этической концепции находят отражение не только в публицистических опусах писателя, но и обнажаются в самой творческой форме: насыщенная аллюзивность образа механического соловья, прямые интертекстуальные связи со сказкой Г.Х. Андерсона неизбежно провоцируют несколько ироническое осмысление авторской идеи. Полемичность творческого замысла сборника усиливается за счет контрастного поэтического окружения: уже в следующем стихотворении – «Об обыкновенных» – Асеев создает яркий образ живой и вольной птицы.

Дело в том, что, пройдя стадию механических языков, способ обмена мнений между людьми стал опираться на смысловые разряды корней, оставляя эмоциональную выразительность одеяния звуков в воле каждого отдельного человека.

Звучала их речь так:

- Жармайль. Урмитиль Эр Ша Ща райль.
- Вург Тецигр. Фицорб агогр.
- Эрдарайль. Зуйль. Зуммь, мль.
- Вырдж. Жраб [Асеев 1963: 80].

Язык цивилизации будущего поражает свехредуцированной организацией (во фрагменте даже фигурирует слово-«корень», состоящий из двух сонорных согласных): для приблизительной трансляции смысла и относительно нюансированной передачи богатой, как затем выясняется, интонационной пластики приведенного разговора автору понадобилось 73 слова и пять реплик. Сгущение неблагозвучных «э», «ш», «щ» (названных Владимиром Маяковским в «Приказе по армии искусств» «хорошими буквами» [Маяковский 1984: 119]) рождает аффективно-грубую, «щелкающую» фонетическую фактуру, акцентированную жесткость оркестровки (несколько смягченную аллитерирующими окончаниями «ль», смыкающимися с ранними, построенными по архаическим словообразовательным моделям поэтическими неологизмами: «гремль», «звенчаль»). «Самовитые» конструкции создают усиленное столкновениями мужских ударений преобладающих односложников ощущение артикуляционного «взрыва», наподобие знаменитых «дыр бул щыл»⁷, и резко контрастируют с гармонически упорядоченной, маркирующей феномен «прозы поэта» ритмико-мелодической структурой речевого окружения. «Овеществленный», «материально-телесный» звук актуализирует жестовую природу диалога. Таким образом, Асеев рисует иллюстрацию бытового использования «общеупотребительного» заумного (в пределах изображенной реальности по-хлебниковски потенциально, имплицитно смыслонесу-

⁷ Примечательно, что Асеев к экспериментальной языковой практике Крученых был настроен весьма скептически. В доказательство Дмитрий Молдавский пересказывает анекдотическую беседу двух поэтов в 1962 году:

«– А я всегда думал: «дыр, бур, шыр», – сказал Николай Николаевич.

– Нет, надо «щыл».

– Зачем ты это написал?

– Чтобы дать новые фонемы...

– Как говорит! Как говорит! Вот Пушкин писал, Баратынский...

– Это не пушкинский стих. Это новый звукоряд. Есть несколько звукорядов...

– А я сам найду, если у меня есть слух! А если нет, то ничего не поможет...»

[Молдавский 1980: 12].

щего) языка, отвечающего между тем ключевым декларируемым положением, как-то: неопределенное, «незастывшее» слово; диссонирующая, обостренная фоника («занозистая поверхность, сильно шероховатая» [Крученых 1913]); должная краткость «как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме» [Крученых 1921]).

В обрамлении фантастического повествования также присутствует фрагмент словотворческой, на этот раз стихийно-поэтической, речи. Любопытно, что заумные строки, за исключением последней, оказываются результатом анаграмматического сдвига (крученыховская «инструкция по применению» которого, «Сдвигология русского стиха: Трахтат обижальный и поучальный», издается МАФ в 1922 году) двух строф стихотворного триптиха Асеева «Башни радио» (из того же сборника «Стальной соловей») [Асеев 1963: 177]. Как отмечалось ранее [Дубровских 2013], такая игровая редакция, безусловно, нацеливает на характерную для футуристического канона активизацию какофонической инструментровки в противовес «безголосой, томной, сливочной тянучке поэзии» [Крученых 1913], что, впрочем, не находит прямых подтверждений в ритмоинтонационном строении прозаической рамы новеллы и наводит на умозаключение об иронической интерпретации подобных попыток трансформации репрезентативной для авторского стиля паронимически насыщенной звукообразности в разряд заумной.

Реллегаи кибалер
Иншаб вцанъте
Реилоле виперел
Седзь тасосян
Умта щихоюв нирес
Бернег лозот
Соловахи анзаре
Жгутся в золах

Галереи балерин –
Башни в танце,
Лорелеи перелив:
«Здесь останься!»
Там – у воющих сирен
Гребень золот;
Волоса их на заре
Жгутся в золах

[Асеев 1963: 77]

Мучительно страдающий от болезни сердца поэт Палль, в отличие от персонажа-антагониста Динеса (конфликт бинарных вариантов творческого сознания – мягкого интуитивно-иррационального мечтателя и нестигаемого рассудочно-холодного инженера – очевидно, прослеживается уже на уровне фонетического противопоставления имен героев), предпочитает отказаться от врачебной помощи и принять естественную смерть. Продолжение его поэмы будущего «Откройтесь двери всех закатов...», старательно выведенное слабеющей рукой, но

«упавшее на бумагу перепутанными буквами» (в рассказе Асеев сюжетно реализует одну из концепций происхождения заумного языка – как зафиксированной глоссолалии бессознательного состояния), заряжено семантически амбивалентно: как обесмысливающее идею лицемерного торжества грядущих времен на фоне череды антропологических катастроф (антиутопическая, выражающая модус неприятия трактовка) и как наполненное сверхсмыслами и воспроизводящее унифицированный язык великой «завтрашней» цивилизации (идеально-утопическое, «положительное» прочтение). Трагическая гибель Палля звучит обвинением опыта создания человеческого сердца из каучука и стали и в то же время свидетельствует о незащищенности, уязвимости и потому несостоятельности слабого человека в мире колоссальных технических возможностей. Таким образом, анализ контрастных вкраплений зауми в контексте как прозаического, так и поэтического кодов позволяет идентифицировать двойственную идейно-художественную позицию писателя в период лэфовского творчества.

Значительных примеров использования собственно заумных речевых элементов наследие Асеева 1920-х годов больше не демонстрирует⁸, что можно рассматривать в качестве одного из очевидных свидетельств его непродуктивного, «лабораторного» характера. Знаковая для поэтики модернизма практика «взрыва глухонемых пластов языка» [Хлебников 1933: 229] происходит в рамках индивидуально-стилевой языковой ситуации не по законам создания семантически обнуленных фонетических образований, а скорее актуализации этимологических связей, фольклорного потенциала, плотного звукописного стяжения. Тем не менее эпизодические образцы «чистой» зауми, представленные в рассказе «Завтра», выполняют важную функциональную роль: позволяют не только пластически-объемно воплотить неповторимо-оригинальный мирообраз будущего, но действительно интенсифицировать читательскую активность, объективировать амбивалентную авторскую эстетико-философскую стратегию, парадоксально основанную на соединении пафоса поэтизации коренных преобразований и одновременно осторожного сомнения в неумолимо приближающемся технократическом «завтра».

⁸ В путевых записках «Разгримированная красавица» (1928 год), построенных по принципу прозиметрической композиции, Асеев поэтически преломляет звуковой состав и «внутреннюю форму» иностранных топонимов: «Стань к окошку и замри, шепот сказки выслушай: проезжаем Земмеринг, зиму в зелень выставший» [Асеев 1963: 225]. Однако, снабженные подробным прозаическим описанием местности, подобные художественные опыты имеют к приему заумного «воскрешения слова» лишь косвенное отношение.

ЛИТЕРАТУРА

Асеев Н.Н. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Издательство художественной литературы, 1963.

Дубровских Т.С. Стилистическое своеобразие прозы поэта (книга Н. Асеева «Расстрелянная земля. Фантастические рассказы») // Пространство литературы: контексты и проблема границ: Материалы научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 29 марта 2013 г. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2013. С. 75–80.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с франц. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академический проект, 1995.

Крученых А. Futurism.ru. 1913. URL: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (дата обращения: 28.09.13).

Крученых А. Futurism.ru. 1921. URL: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (дата обращения: 28.09.13).

Маяковский В. Громада. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1984.

Мешков Ю.А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1987.

Молдавский, Д. Притяжение сказки. – М.: Правда, 1980.

Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.

Смола О.П. Лирика Асеева. – М.: Худож. лит., 1980.

Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

Janecsek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. – San Diego, 1996.

© Дубровских Т.С., 2013