



Григорий ВИНОКУР

Футуристы — строители языка

<Фрагмент>

<...>

Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь лингвистической инженерии, поставили проблему «безъязыкой улицы», и притом — как проблему поэтическую и социальную одновременно. Ошибочно, однако, было бы подразумевать под этой инженерией в первую очередь «заумный язык». Такая тенденция есть как у критиков футуризма, так и у представителей этого последнего, но она не верна: почему — будет показано ниже; пока же отмечу действительно характерную и важную для лингвиста черту футуристского словотворчества: последнее не столько лексикологично, сколько грамматично. А только таковым и может быть подлинное языковое изобретение, ибо сумма языковых навыков и впечатлений, обычно определяемая как «дух языка», — прежде всего создается языковой системой, т. е. совокупностью отношений, существующих между отдельными частями сложного языкового механизма. Следует настойчиво подчеркнуть и пояснить, что настоящее творчество языка — это не неологизмы, а особое употребление суффиксов; не необычное заглавие, а своезаконный порядок слов, футуризм это понял. В то время, как те же символисты, разрешая предстоявшую им задачу обновления поэтического слова, рылись в исторических анналах и магических трактатах средневековья (поистине изумительный пример этого метода — последняя книжка Брюсова, «Дали», где пользование архивной пылью доведено до абсурда) и строили свою поэзию на «диких» словечках с готовой уже грамматикой, поэзия футуризма направила свои культурно-лингвистические поиски в толщу языкового материала, нащупывая в последнем пригодные к самостоятельной обработке элементы. Вряд ли нужно цитировать здесь снова «Смехачей» Хлебникова — они слишком хорошо знакомы. Грамматическое творчество дано здесь в совершенно обнаженном

виде: формальные возможности слова смеяться — смех детализированы почти исчерпывающе. Но вот на что следует обратить внимание. Мне приходилось, в качестве возражений против подлинности футуристского словотворчества, слышать замечания такого рода: какое же тут словотворчество, если берутся обыкновенные и всем знакомые суффиксы и приставляются к несоответствующему слову. Но в том-то и дело, что грамматическое творчество — творчество не материальное. Оно завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений. И, конечно же, отношения эти создаются по методу аналогии: дубрава дает Хлебникову образец для метава и летава, трущоба — для вольноба и звеноба, бегун — для могун и владун и т. д. Аналогия эта, однако, не всегда столь наивно-прямолинейна. У других футуристов, поэтическая работа которых не носит такого — пусть гениального, но все же лабораторного характера, как у Хлебникова, грамматическое творчество не так обнажено, и элементы его приходится вылавливать из гущи всего материала. С этой точки зрения можно указать хотя бы на Маяковского. Его грамматика — не детализована, однако она существенно сложна и изобретательна. Она может показаться даже сложнее хлебниковской именно в силу того, что она не обнажена — не строится на параллельных чисто словесных сопоставлениях. Так, в прологе к «Облаку в штанах» мы на второй строке встречаем: выжиревший — но слово это ни с чем непосредственно не сопоставлено, и лишь одиннадцатая строка — своим вывернуть — дает косвенное указание на возможность построения здесь аналогии, тогда как изыздеваюсь в 4-й строке и во все как бы висит в воздухе, и попытка привести данное образование в связь с системой в ее целом вынуждает нас обратиться к прочим страницам поэзии Маяковского. То же можно отметить и в синтаксисе обоих поэтов. Дабы не идти далеко, сошлюсь на соответствующие страницы работы Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия», дающей достаточное количество показательных примеров синтаксического изобретения у Хлебникова и Маяковского. Сюда же можно отнести и беспредложные опыты Давида Бурлюка. Можно было бы, конечно, нарисовать здесь более широкую и исчерпывающую картину грамматического творчества футуристов — но, думается мне, это не моя задача. Подробный анализ подобного рода материала завел бы нас слишком далеко. Здесь же я хотел наметить лишь несколько основных методов футуристской языковой инженерии и поставить их в связь с общей проблемой культуры языка.

Как на один из таких основных методов — укажу еще на прием, получивший в поэтологических трудах последних лет удачное определение: поэтическая этимология. Весьма примечательный пример подобного рода этимологии дает пришедшая мне на память латышская

сказочка, гласящая: «reesi vilki vilku vilka», что, примерно, можно перевести: «пятеро волков волокли волка». Великолепные образцы подобного рода поэтических этимологий даны Н. Асеевым во «Временнике» № 1, где сопоставляется ряд слов с начальным слогом су. Этимологии эти иллюстрируют дар поэта не меньше, пожалуй, чем его стихи. А вот пример подчеркнутой поэтической этимологии из стихов того же Асеева:

Со сталелитейного стали лететь
Крики, кровью окрашенные,
Стекало в стекольной, и падали те,
Слезой поскользнувшись страшною.

Примеры подобных же поэтических этимологий в изобилии доставляет нам творчество Маяковского (ср. «Наш марш»), Хлебникова. Не буду множить этих примеров. Вместо этого попытаюсь предупредить возможное недоразумение при оценке приема поэтической этимологии с точки зрения культуры языка. Каково отношение между поэтической этимологией и языковым изобретением?

Все дело в том, что и звуковое творчество может быть творчеством подлинно языковым, однако лишь постольку, поскольку имеются в виду звуки именно языка, а не звуки как психофизиологические акты просто (ср. ниже о «заумном» языке). Поскольку звук как поэтический материал берется в связи с его семантической окраской, с его значимостью — мы имеем возможность говорить о творчестве в области некоей «звуковой грамматики». В этом отношении чрезвычайно показательны рассуждения Хлебникова о «внутреннем склонении» слова. Особенно удачен здесь термин склонение, всецело соответствующий сказанному выше о «звуковой грамматике». Примечательны также рассуждения покойного поэта о том, что «языком рассказана световая природа нравов, а человек понят, как световое явление», — в «Лирене». Здесь Хлебников сопоставляет такие слова, как жечь — жить, мерзость — мерзнуть, стыд — стужа, злой — зола и т. п. Теперь будет понятна работа в области формы слова, взятого в качестве единицы языковой системы. Об изобретающем же характере этого рода языкового творчества — достаточно ярко свидетельствует уже самый факт обнаженно-словесных упражнений Асеева и Хлебникова.

Все вышеприведенные ссылки на поэзию футуристов отнюдь не имеют целью установление каких-либо образцов для массового языкового строительства. Последнее будет определяться не лабораторным материалом поэтов, а социально-языковыми нуждами, теоретический учет которых будет производиться наукой, а разрешение их —

мастерами слова, поэтами. Примеры наши, однако, показательны в отношении принципиальном: они вскрывают направление, в каком вообще возможна языковая инженерия, показывают, как принципы языковой работы поэтов могут быть осмыслены в быту.

Приближаясь, таким образом, к постановке вопроса о слове как своего рода производстве, — мы не уяснили себе еще, однако, в этой связи роли «заумного языка». О «заумном языке» поговорить тем более необходимо, что представление об этом феномене у нас создается крайне запутанное и неосмысленное. Место и природу «заумного языка» надо выяснить раз навсегда — точно и определенно. Конечно же — «заумный язык» никак языком называться не может, и в этом отношении так же смешны защитники «зауми» как некоего «интернационального» языка, как и ярые его противники, вопиющие о «бессмыслице». Смешны — потому что ни те ни другие не бьют в точку. Объяснюсь. «Заумный язык» — это *contradictio in adjecto*. Кто-то удачно сказал, что язык непременно должен быть «умным». Это бесспорно, ибо самое понятие язык предполагает за собою понятие смысл. Отсюда — «заумное» стихотворение как таковое — асоциально, ибо — непонятно, бессмысленно. Мало того — «заумный язык» это даже не звуковой язык, как пытаются утверждать некоторые. Это даже не «токмо звон» Третьяковского. Выше было указано, как возможен звуковой язык, в какой плоскости лежит грамматическое его осознание. После долгих мытарств современная лингвистика пришла, наконец, к утверждению, что звук языка является таковым лишь постольку, поскольку он значим, соотносителен в системе. Поэтому ясно, что «стихи» Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуализация, ничего общего с системой языка как социальным фактом — не имеющая.

Все это, однако, было бы справедливо лишь в том случае, если бы мы не имели в виду культурно-организующей функции языка, не ставили перед собою вопроса о слове как производстве. И здесь легко доказать, что если книжки «стихов» Крученых — факт асоциальный, то в приложении к быту — «заумь» сразу же теряет свой индивидуализм, психологизм. В самом деле, многие ли обратили внимание, что, например, названия наших кинематографов — сплошь заумные. «Уран», «Фантомас», «Аре», «Колизей», «Унион» и т. д., и т. д. — все это слова, понятные разве лишь филологу, да и то лишь тогда, когда он не обыватель. Социальной значимостью эти слова, казалось бы, не обладают никакой. Не лучше обстоит дело и с названиями других предметов широкого социального потребления. Возьмем папиросы «Ява», «Ира», «Зефир», «Капэ», даже «Посольские» (здесь реальное значение слова совершенно выветрилось) — все это, в свою очередь, слова абсолютно бессмысленные, заумные. Но они остаются таковыми

лишь до тех пор, пока они оторваны от своего, так сказать, предметного бытия, от своей производственной базы. Если непонятно слово «Уран» вообще, то кино «Уран» не внушает никаких решительно сомнений. Полной социальной значимостью обладает и сочетание — «Папиросы «Ява». Элементарное лингвистическое соображение покажет, в чем тут дело. «Заумный язык» как язык, лишенный смысла, — не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще. За ним, таким образом, остается роль чисто номинативная, и таковую он с успехом может выполнять в области социальной номенклатуры. Поэтому — вполне возможны папиросы «Еуы», что будет несколько не хуже, а может быть и лучше — папирос «Капэ». Если можно назвать кино «Арс», то с одинаковым результатом то же кино можно окрестить и «Злюстра». И почему — если есть часы «Омега» — не может быть часовой фабрики «Возоби»? Наконец, почему можно заказать себе в ресторане «Трипльсеккуантро» и нельзя подать на стол порцию «Рококового рококуя».

Так определяется роль зауми в общей системе культуры языка. В соответствии с вышесказанным мы можем поэтому рассматривать заумные «стихи» как результаты подготовительной, лабораторной работы к созданию новой системы элементов социального наименования. С этой точки зрения заумное творчество приобретает совершенно особый и значительный смысл. Звуки, предназначаемые для выполнения социально-номинативной работы, — не только могут, но и должны быть бессмысленны. Вместе с тем наличные фонетические возможности языка должны быть строго проверены критическим ухом поэта, их удельный вес требует точного учета — а именно это и дают нам опыты Крученых. Другими словами — мы имеем здесь снова изобретение, ценность которого тем более ясна, что оно основано на тонком различении между функциями языка.

Маяковский — новатор языка

<Фрагмент>

...Это все же не значит, что Маяковский вполне независим от Хлебникова в рассматриваемом отношении. В некрологе Хлебникова Маяковский писал: «Филологическая работа привела Хлебникова к стихам, развивающим лирическую тему одним словом.

Известнейшее стихотворение «Заклятие смехом», напечатанное в 1909 году, излюблено одинаково и поэтами новаторами и пародистами критиками. <...> Здесь одним словом дается и «смейево», страна смеха, и хитрые «смеюнчики», и «смехачи» — силачи. Какое словес-