

## Образы языка в манифестах итальянского, русского и американского авангарда \*

О. В. Соколова

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

Прослеживается трансформация жанра манифеста, выделяются черты авангардного манифеста как междискурсивного жанра, и анализируются образы языка в манифестах итальянского, русского и американского авангарда. Активная метаязыковая рефлексия, характерная для манифестов, позволяет выявить ряд контекстов, отличающих образы языка в авангарде от образов, сложившихся в классической литературе. Также выделяются основные стратегии деформации существующего и формирования нового языка, характерные для русского, итальянского и американского авангарда: «второе вавилонское смешение», «языковая автономия» и «прото-вавилонская интеграция».

*Ключевые слова:* авангард, манифесты, метаязыковая рефлексия, функции языка, эстетика, прагматика.

УДК 81'42

*Контактная информация:* Соколова Ольга Викторовна, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института языкознания РАН (Б. Кисловский пер., 1, Москва, 125009, Россия, faustus3000@gmail.com)

Манифест как пограничный жанр, в котором пересекаются ключевые языковые функции – эстетическая, метаязыковая, коммуникативно-прагматическая и фатическая, – оказался чрезвычайно привлекательным для

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

Соколова О. В. Образы языка в манифестах итальянского, русского и американского авангарда // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 312–325.

авангардистов с их направленностью на разрушение оппозиции искусство vs неискусство и преодоление канонической родо-жанровой системы.

Обращаясь к истории манифеста, интересно отметить трансформацию этого жанра, в котором произошла смена акцентов – от доминирования прагматической и даже перлокутивной функций к эстетической и мета-языковой. Изначально призванный выразить волю суверена (ср. «Манифест» императора Франца Иосифа, декларирующий объявление Первой мировой войны), манифест обретает новые черты в период Французской революции. Революционный манифест, основной интенцией которого становится захват власти, уже не констатирует полномочия отправителя, но становится формой выражения вызова существующим соглашениям. Провозглашенная Марксом «поэтичность» революционного манифеста маркирует новый этап формирования жанра, в котором переплетаются черты социального, политического и поэтического текстов. Не случайно и сам «Коммунистический манифест» (1848) получил высокую оценку как шедевр мировой литературы и был сравнен с Пятой симфонией Бетховена [Эко, 2016]. Пограничность жанровой природы манифеста определяется потребностью в семантической концентрации, риторическом воздействии и актуализации прагматики, особенно значимых в революционной ситуации рубежа веков. Как отмечает И. В. Силантьев, «образование новых жанров и существенная модификация прежних жанров всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе новых художественных смыслов» [2006, с. 117].

Анализируя отличие «современной революции» середины XIX в. от прежних революций (лютеровской протестантской и французской), К. Маркс подчеркивает, что «социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого» [Маркс, Энгельс, 1957]. Поскольку, согласно Марксу, манифесты должны оцениваться, исходя не из риторических или литературных качеств, а из их способности менять мир, то и «поэзия» в этом контексте должна пониматься в изначальном смысле, как *poiesis* от греч. глагола *poiein* – ‘делать, творить’. Развивая идеи Маркса, М. Панчер отмечает, что манифест «современной революции» создается как акт само-основания и само-производства. В манифесте, жанре чрезвычайно заряженном поэтически и политически, выражаются не жалобы и требования, а максимально лаконично артикулируются желания и надежды, маневры и стратегии современности с целью аккумулировать точку невозврата, сформировать историю, очертить будущее [Puncher, 2006, p. 71].

Исследователи определяют манифест как сигнальный и даже центральный жанр, выражающий основные черты социально-политической современности и авангардной эстетики [Perloff, 1986, p. 74; Lyon, 1999, p. 79; Somigli, 2003, p. 28]. Сочетание в манифесте типологических черт политического и поэтического текстов приводит к повышению оказываемого им

перлокутивного эффекта и максимизации перформативного потенциала, определяющего степень последствий воздействия текста на реальность. Междискурсивность как типологическая особенность манифеста определила его привлекательность для авангарда. Основной чертой, отличающей футуристические манифесты от предшествующих романтических и модернистских манифестов, становится отказ от обобщений, направленных на критику современной эстетической ситуации. Манифесты Маринетти разворачиваются в настоящем времени, апеллируя к аудитории и формируя актуальную коммуникативную ситуацию непосредственного общения. Диалогичность и действенность, заложенная в футуристических манифестах, связана также с тем, что впервые они обычно декламировались со сцены как перформансы во время «вечеров» (*serate*), что соответствовало программе театрализации авангардного искусства Маринетти. Рефлексия авангардистами образа языка и революции в эстетической и лингвистической областях, проявилась прежде всего в футуристических манифестах, в которых впервые оформляются основные тезисы разрушения устаревшей и создания новой языковой системы, в то время как реализация футуристических идей на практике осуществлялась уже после теоретического провозглашения изменений в манифестах.

Различные подходы к исследованию образов языка представлены в работах Ю. С. Степанова [1995], В. З. Демьянкова [2000; 2014], а также легли в основу проблематики конференции «Изменчивый образ языка» (Новосибирск, июнь 2015 г.) и вышедшего по материалам конференции специального выпуска журнала «Критика и семиотика» (2016, № 2). Учитывая возрастающую актуальность исследования образа языка, мы обратимся к вопросу его формирования в манифестах русского, итальянского и американского авангарда, что связано с возможностью целостного охвата изменений в рефлексии образа языка на протяжении 1910–1930-х гг.

Среди образов языка, описанных В. З. Демьянковым, выделяются «язык-хранилище», «язык как объект с инструментальным предназначением» и «язык-сцена, или платформа», относящиеся к подклассу «лингвистического» языка (предмета лингвистики) [2014, с. 13–15]. Актуальными для авангардистов оказываются все три образа языка, хотя в каждом случае отмечается особое, неконвенциональное воплощение этих образов в манифестах.

Традиционное представление образа языка-хранилища как «системы словесного выражения мыслей, служащей средством общения людей» [Там же, с. 13], становится объектом метаязыковой рефлексии со стороны авангарда. Сам принцип системности языка вызывает неприятие авангардистов, поскольку разрушение любой – и прежде всего языковой – иерархии лежит в основе авангардной программы. Это связано с пониманием самого принципа системности как статичности, ведущей к стагнации и последующей деградации языка, что выражается в разложении языковых

функций (прежде всего, эстетических и коммуникативных) и стимулирует необходимость создания нового художественного языка. Более того, образ языка-системы и поддержание его системности носителями рефлексировалось авангардистами как принадлежность к пенитенциарной системе (*тюрьма*), обличается презумпцией виновности (*насилие*) или диагностируется как заболевание (*паралич, невроз*). Например: восприятие существующего языка как *тюрьмы латинского периода*, из которой необходимо освободить слова («*Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino!*» [Marinetti et al., 1914, p. 88]); обличение вандалистских способов обыденного словоупотребления, приведшего к утрате языком и словом чистоты (*безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное»*) [Крученых, 2001, с. 17]); поражение языка *жемчужной болезнью*, которая проявляется *в виде твердых зерен в складках организма живого языка* (И. Зданевич (подробнее см. [Фещенко, Коваль, 2014, с. 290]); диагностирование болезни языка как *паралича художественного искусства* («*The art of expression is suffer from a paralysis that is one of symptoms of civilization in collapse*» [Jolas, 2009, p. 278]), *деградации искусства традиционализма* («*Grammar should lose its didactical inevitability when the poet tries to escape the degradation of artificial conformity*» [Ibid., p. 182]) и *невроза* («*Conversation as neurosis*» [Ibid., p. 153]).

В качестве рецепта, помогающего спасти от гибели язык, авангардисты предлагают радикальные меры по его разлому, краху и перестройке. Язык предстает в образе объекта, громоздкой, непригодной для жизни конструкции. Так, *разрушение синтаксиса, отмена прилагательного, наречия и правил пунктуации* повлечет за собой *крах всем известной гармонии стиля* («*La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile*» [Marinetti et al., 1914, p. 100]; *изламыванье слов, слововошество* [Маяковский, 1955, с. 350]; *разлом старого, затёртого, захлапленного слова, надоевшего слова-символа* [Матюшин, 1914, с. 154] и, конечно, *революция и радикальная перестройка языка* («*Since we live in a period of latent revolution, radical metamorphosis of language*») [Jolas, 2009, p. 141].

Образ языка как объекта, подлежащего деинсталляции и кардинальной перестройке, реализуется и в получившей особую актуальность в начале XX в. концепции вавилонизации языка (ср. с названием биографии Джоласа «Человек из Вавилона»). Опираясь на «Вавилонскую концепцию», можно обозначить три стратегии деформации и формирования нового языка в манифестах авангардистов: «второе вавилонское смешение», «языковая автономия» и «прото-вавилонская интеграция».

Стратегия «второго вавилонского смешения» языка характеризуется стремлением к его тотальной десистематизации и погружению в семиотический хаос. Попытка динамизации языка выразилась в концепции *parole*

*in libertà* Маринетти, что обычно переводится как «слова на свободе», но включает и значение «свободный набор слов». В основе этой концепции лежат принципы, заявленные в «Техническом манифесте футуристической литературы» (1914), – это разрушение синтаксиса, свободная расстановка существительных, отмена наречий и прилагательных и т. д. Каждый языковой элемент наделяется собственным семиозисом, что приводит к реализации основных постулатов Маринетти: к разрушению конвенциональных связей и максимальному абстрагированию смысла, приводящему к свободе от содержания. С целью деиерархизации и разрушения границ между искусством и реальностью Маринетти включает в тексты элементы разных семиотических систем, которые представляют как разложение вербальных элементов на составляющие и добавление визуальных компонентов, так и синтез эстетических и внеэстетических компонентов в формате коллажей. Такие полисемиотические тексты, ориентированные не только на рефлексию творческого процесса, но и на его создание, относятся исследователями к особому жанру «искусства манифеста» (*manifesto art*) [Puchner, 2006, p. 90]. Например, «Zang Tumb Tuuum» (1914) Маринетти. Воплощая культ скорости, итальянские футуристы помимо фрагментации слов и совмещения вербальных и визуальных элементов, включают в тексты математические символы. Если пунктуационные знаки прочитываются как паузы, снижающие скорость восприятия текста, то математические знаки призваны создать иные, сверхскоростные связи между элементами текста. Математические символы позволяют создать эффект высокой скорости восприятия и способствуют смысловой конденсации. В этих текстах-формулах дополнительный семантический потенциал раскрывается с помощью межсемиотических связей: *scacchi carte gelsomino + nocemoscata + rosa arabesco mosaico carogna pungiglioni acciabbattio mitragliatrici =: ghiaia +- risacca – rane Tintinnio zaini fucili cannoni ferraglia atmosfera = piombo -h lava -f- 300 fetori + 50 profumi selciato materasso detriti sterco-di-cavallo* [Marinetti et al., 1914, p. 100].

Анализируя особенности поэтики авангардного текста, Ю. Н. Гирин пишет о «десемантизации значащего слова, текста», которая «оборачивается семантизацией знака, графики, идеограммы» [2015, с. 216]. Передача динамики и действия с помощью разложения на составляющие процесса словопроизводства и фрагментации формальных и смысловых связей осуществляется с помощью коллажей, когда означающее и означаемое в структуре языкового элемента эмансипируются посредством нарушения лексических и грамматических типов связей, а сам знак разлагается на составляющие, воспроизводя эсхатокосмогонический акт семиотического первотворения.

Остальные футуристы, работая в русле этой концепции, получившей помимо *parole in libertà* также название *tavole parolibere* («словосвободные карты»), уделяли большое внимание невербальным, графическим и пара-

графемным элементам, разложению слов на составляющие, геометрическим формам и арифметическим формулам. Например, фоновизуальные конструкции Дж. Балла, «ономалингва» – универсальный визуально-графический поэтический язык, не требующий перевода, разработанный Ф. Деперо и использованный им позже в рекламных работах, идеографические эксперименты Франческо Канджулло («Large Crowd in the Piazza del Popolo», 1914) и круговые композиции К. Карра («Chronicle of a Milanese Night Owl», 1914). Наиболее показательными межсемиотическими текстами русских футуристов являются «Железобетонная поэма» (1914) В. Каменского, коллажные тексты И. Зданевича, а также разработанные О. Розановой техники «самописьма» и «цветописьма».

Об отказе от семиотических связей и преодолении содержания во имя формы в ранних футуристических работах пишет Е. Бобринская: «Композиции из “свободных слов”, к которым обращаются поэты-футуристы, выявляют уже материю самого языка, акцентируют его визуальную форму, передавая новый футуристический лиризм, основанный на “конденсированных метафорах”, “телеграфических образах”, “суммах вибраций”, “балансах красок” и т. д. <...> Они превращаются в особого рода визуальные знаки, в которых ведущую роль играет сама форма буквы и зрительная графика слова, не зависящая от смысла» [2000, с. 33].

Разработка «немых пластов языка», обращение к звукописи и использование ономатопеи в футуризме помимо ориентации на эмансипацию звуковой стороны языкового знака также была связана со стремлением к восстановлению национального языка. Эта стратегия может быть обозначена как «национализация языка», когда основная работа по его трансформации происходит на фонетическом уровне, индивидуальном для каждого языка. Стратегия «второго вавилонского смешения» была ориентирована на элиминацию индивидуальных черт отдельного языка, разрушение сложившейся и формирование новой языковой системы, основанной на выявлении универсальных, над-языковых особенностей – прежде всего, визуальных, графических, параграфемных. В отличие от предыдущей стратегии, в основе «национализации языка» лежит установка на выявление качества звука – таких звуковых характеристик языковых элементов, которые делают его уникальным, и раскрытие особенностей национального языка.

Если для Маринетти ономатопея была прежде всего способом передачи шумов города или звуков войны (ср. звуки шрапнели в «Zang Tumb Tumb», манифест «Искусство шумов» Руссоло), то русские футуристы акцентировали внимание на восхождении через заумь как звучащее слово к протославянской языковой целостности. Акцентируя значимость фонетического уровня, А. Крученых писал: «В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы – “неприятное для слуха” – ибо в нашей душе есть диссонанс, которым разрешается первый. Пример дыр бул щыл» [Манифе-

сты и программы, 1967, с. 64]; «Вот я пытался дать фонетический звуковой экстракт русского языка со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками (вспомните хорошие буквы “р”, “ш”, “щ”)... чтоб было “весомо, грубо, зримо”... кстати, пример и из Некрасова: “бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч” – это тоже настоящий русский язык. (Конечно, если бы Даль услышал мой *opus*, он наверняка выругался бы, но не мог бы сказать, что это итальянская или французская фонетика» [Крученых, 1999] (цит. по: [Богомолов, 2005]). Остраняющий эффект звука в процессе коммуникации оборачивается конструктивными свойствами – как по отношению к адресату, выступая в роли инициатора потребности в дополнительной интерпретации сообщения, так и по отношению к языковой системе в целом, акцентируя «национальные» языковые особенности.

В 1930-е гг. космополитизм в эстетике итальянского футуризма уступает место формированию образа итальянского языка как уникального, который, будучи приемником латинского, является базовым и должен быть обособлен от иноязычных влияний. Языковые реформы Маринетти согласовывались с политической ситуацией в Италии того времени, ориентированной на возрождение Римской империи. В манифесте «Против преклонения перед иностранщиной» («Contro l'esterofilia. Manifesto futurista alle signore e agli intellettuali») Маринетти заявляет, что необходимо спасать итальянский язык от заимствований, заменяя их неологизмами: «И хватит уже говорить слово “бар”, которое необходимо заменить самым итальянским “Здесьпьют”» («E basta con la parola “bar” che va sostituita colle italianissime: “Quisibeve”») [Marinetti, 1932, p. 50]). Эстетическая рефлексия и реализация этой концепции наиболее последовательно воплотились в манифесте «Футуристическая кухня» («La cucina futurista», 1930), который стал частью грандиозной пропагандистской кампании Маринетти, направленной на реформирование и продвижение итальянской кухни [Солова, 2014, с. 158].

С целью «очищения» языка Маринетти разрабатывает новые способы образования «уникального» итальянского слова, среди которых можно выделить аффиксальный способ: *peralzarsi* ‘чтобывстать’ образовано посредством сращения союза *per* и глагола *alzarsi* [Marinetti, 1932, p. 98], используется для обозначения последнего продукта или блюда, вкушаемого перед тем как встать из-за стола. По такому же принципу образовано название блюда *percazzottare* ‘чтобыдраться’, основными компонентами которого являются граппа, красный перец, лук порей и выложенные узором трюфели [Ibid., p. 150–151]. Особое родовое значение придается приставкам *con-* и *dis-*. Если сложение *con-* с существительным акцентирует семантику родственности данных компонентов, желательности их совместного использования, то *dis-* в названиях ингредиентов имеет семантику ‘контрастности определенных запахов, шумов и тактильных ощущений по отношению к некоторым блюдам’: *conprofumo* ‘созапах’, *contattile* ‘со-

осязание', *conrumore* 'сошум', *disprofumo* 'дисаромат' (например, «дисаромат сырого мяса и жасмина» [Marinetti, 1932, p. 170]), *distattile* 'дисосязание', *dismusica* 'дисмузыка' и т. д. Продуктивным становится такой способ образования неологизмов, как словосложение: *polibibita* 'полинапиток' вместо англ. *cocktail*; *traidue* 'междудвух' вместо англ. *sandwich*; *guida-palato* 'управляющийнёбом' вместо фр. *maître d'hôtel*; *pranzoalsole* вместо англ. *picnic*; *listavivande* (или сокращенная форма *lista*) 'списокблюдов' вместо фр. *menu*.

Тенденция к динамизации совмещается у Маринетти с ориентацией на синтетизм, что выражается в замене словосочетаний и целых синтаксических конструкций пролонгированными однословными образованиями: *carnadorata* 'золотистоемясо', *ortotattile* 'трогаемртом' – несколько видов овощей, которые можно только нюхать, погрузившись в них лицом; *placafame* 'успокаиваетголод' (снек); *brucioinbocca* 'горюворту' (коктейль); *scoppioingola* 'взрыввгорле' (шарик сыра Пармиджано, вымоченного в вине «Марсала»); *piùmeneperdeviso* 'плюсминусумножитьразделить' (коктейль), *uomodonna mezzanotte* 'questanottedame' 'этой ночью у меня' (рецепт для ужина). Сложение четырех и более слов сближает такие удлиненные формы со словами-предложениями, задавая внутренний ритм всего текста.

В отличие от итальянского футуризма в русском кубофутуризме параллельно с рассмотренной выше стратегией «языковой автономии» начинает развиваться тенденция к созданию «вселенского», или «звездного», языка, которую можно обозначить как стратегию «прото-вавилонской интеграции». В русле этой же стратегии в 1920–1930-е гг. формируется образ языка и в американском авангарде (и прежде всего в творчестве Ю. Джоласа), ориентированном на разработку «универсального языка» («universal language»).

В отличие от формирования образа «уникального» языка в манифестах итальянских футуристов в эстетике русских и американских авангардистов воплотилось стремление к созданию «универсального» языка. Несмотря на обращение к этой идее ряда философов и поэтов начала XX в. (В. Беньямина, П. Элюара, В. Соловьева, А. Штрамма и Ф. Пессоа), именно в манифестах русского и американского авангарда образ универсального языка получил наиболее последовательное воплощение.

Сопоставляя образ универсального языка в манифестах американского поэта, переводчика и издателя Ю. Джоласа и «вселенского», или «звездного», языка в работах русских футуристов (прежде всего, В. Хлебникова, А. Крученых и А. Туфанова), необходимо отметить ряд общих элементов. «В обоих случаях языковые поиски становятся плацдармом для реализации социальной утопии: формирование межнациональной интеграции опирается на доминантную роль единого интернационального языка, определяющего конструирование новой реальности и нового социума»

[Соколова, 2015, с. 273]. Средствами реализации универсального языка стала трансформация грамматики и обращение к этимологии. Но если у Джоласа приемы этимологизации и включения латинизмов встречаются достаточно редко и не подвергаются специальной рефлексии, то для русских футуристов эти приемы оказываются ключевыми в их стремлении реконструировать праязык как новый универсальный сверхязык. Согласно Хлебникову, «заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей» [1986, с. 628].

Отличие «вавилонской концепции» у Хлебникова от других проектов по созданию сверхязыка отмечает В. В. Фещенко: «Она реализуется как “идея перевернутого Вавилона”, или “Вавилонской скважины”, которую он <Хлебников> бурит сквозь толщу существующих языков с целью отыскания праязыка» [Фещенко, Коваль, 2014, с. 288].

Возможность обнаружить «скрытое» слово в окказиональном образовании реализуется в процессе последовательного извлечения «нижнего» слоя морфологической структуры в текстах Хлебникова. Как писал поэт о своем стихотворении «Кузнечик», «крылышка потому прекрасно, что в нем, как в коне Тори, сидит слово “ушкой” (разбойник). “Крылышка” скрыл ушка деревянный конь» [Хлебников, 1933, с. 194]. Специфика словотворчества русских футуристов определяется стремлением запечатлеть в новом слове его семантическую (архаическую) основу с помощью «корнесловия» (Хлебников), или «корнеплодства» (Терентьев).

Иная концепция сверхязыкового и сверхчеловеческого единства представлена у Крученых. В его интерпретации образ заумного языка реализуется с помощью таких девиантных форм, как глоссолалия душевнобольных, сектантов или детская речь. Для Крученых заумный язык создается через растворение индивидуального сознания и обыденного языка в коллективном бессознательном, что было отмечено В. Б. Шкловским в статье «О поэзии и заумном языке» (1916).

Согласно Крученых, самовитое слово должно быть «тягучим», восходящим к архаическим праформам и ориентированным на постоянную модификацию. Например, «словоновы» Крученых – неологизмы, образованные с использованием непродуктивного архаического суффикса *-ес(н)* и формирующие целые словообразовательные гнезда: *Зудеса* = *большие зудения* (сравни: *дееса, жееса-зееса, живеса, милеса*), *зудесьма, зудесение, зудиссимо!* <...> *Зудесник, зудрец, – арь, – ахарь, – додей, – зудитель* [1992]. Такой образ свободного вселенского языка может быть понят как образ «языка-сцены», где, с одной стороны, неизбежно присутствуют элементы глоссолалии, отсылающие к коллективному бессознательному, и, с другой – архаические следы древних языков, реализуя идею преодоления времени и пересечения синхронии и диахронии.

Образ заумного языка как надиндивидуального сверхязыка сближает концепцию Крученых с идеей вселенского языка как способа выражения

коллективного бессознательного у Джоласа. В манифесте «Язык ночи» («The language of night», 1932) Джолас создает образ поэтического языка, находящегося в ситуации жесточайшего кризиса, основная причина которого – то, что он уже не является отражением первобытных эмоций. Он не служит средством передачи разноцветных красок («It no longer mirrors the primal emotions. It does not express the many-colored entities...») [Jolas, 2009, p. 142]. Возможность преодоления кризиса формулируется Джоласом на основании обращения к теориям коллективного бессознательного Фрейда и Юнга как достижение такого состояния сознания, которое *центрировано на том, чтобы в словесной форме выразить совокупный опыт, который дарит поэту его бессознательное. Это беспричинное и освобожденное состояние сознания. Слова расцениваются им на уровне инстинкта как жидкий субстрат художественного видения* («It is primarily interested in stating an aggregate of experiences that come from mysterious sources. It is a gratuitous state of mind. Words are treated instinctively as a fluid medium of a vision») [Ibid.].

Для Джоласа значимым при формировании образа универсального языка стало стремление противостоять наступившему «неврозу языка» и осознание необходимости повышения его коммуникативного потенциала. Эти идеи, сформированные в ситуации 1920–1930-х гг., были вызваны рефлексией причины войны как нарушения основных коммуникативных постулатов. В этой ситуации универсальный язык, способный стать средством ликвидации языкового и культурного разрыва между Европой, Россией и США, расценивался как единственная возможность предотвращения новой угрозы (ср. проект «Basic English» Ч. К. Огдена). Эта концепция получила развитие на страницах многоязычного журнала *transition*, который издавался Джоласом в конце 1920-х – 1930-х гг. в Париже.

Для поэтики Джоласа характерно достижение максимальной концентрации смыслов в слове через сближение лексем разных языков, обретающих в окказиональном образовании дополнительные деривационные и семантические связи. Выделяя английский язык как наиболее соответствующий задачам международного общения, Джолас разрабатывал средства его «космополитизации» и универсализации. Например, редукция диакритиков, способствующая семантической и – шире – языковой компрессии в границах одного слова как выражение тенденции к синтезу языков: *stupefiant* (фр. *stupéfiant* – ‘изумительный, поразительный’), *eglogue* (фр. *églogue* – ‘эклога’), *menestrel* (фр. *ménestrel*). Глобализация достигается с помощью транскрибирования заимствований с использованием орфографической системы английского языка как обладающего более универсальной системой письма. Например, фиксация умляутов с помощью диграфов: *troymet* (нем. *Träumer* – ‘мечтатель’), *haende* (нем. *Hände* – ‘кисти рук’). Возможности раскрытия большего количества коннотативных связей возникают при образовании слова с помощью «межязыковой

контаминации», когда в новообразовании сохраняются следы обоих компонентов, относящихся к разным языкам: *larms* (слезы; фр. *les* + англ. *arms* – ‘оружие’), *clirrs* (англ. *clear* – ‘очищать, освобождать’; фр. *clair* – ‘свет’).

Как в русском, так и в американском авангарде важной составляющей образа универсального языка является заложенная в нем интерактивность как следствие установки на лингвокреативность, что позволяет рассматривать его в аспекте выделенного В. З. Демьянковым образа «языка-сцены», реализованного в неконвенциональном русле. Если общепринятое понимание «языка-сцены» представляет «средство и манеру речи, общения» [Демьянков, 2014, с. 15], то в авангарде не просто акцентируется владение («совершенное», «неадекватное ситуации» и т. д.) языком, но инициируются активные языкотворческие действия со стороны носителя языка. В этом и заключается его принципиальное отличие от сконструированных международных языков (эсперанто, волапук и др.), где носитель языка получает готовый «окаменевший» продукт, в то время как авангардный универсальный язык представляет собой динамичную систему, находящуюся в постоянном развитии. Коммуникативная ситуация в условиях общения на универсальном языке представляет собой многоуровневую систему взаимодействия не только между участниками диалога, но и между интерактантом и языком. Модель такой деавтоматизированной коммуникации будущего представлена в многоязычных авангардистских текстах.

Таким образом, ключевые образы «лингвистического языка», выделенные В. З. Демьянковым, подвергаются дополнительной метаязыковой рефлексии и получают неконвенциональные формы выражения в авангардных манифестах. Авангард нацелен на десистематизацию «языка-хранилища», язык как объект с инструментальным значением выражается в контекстах со значением деинсталляции и кардинальной перестройки существующего, отжившего и «стертого» языка, а «язык-сцена» инициирует не столько владение языком, сколько активные лингвокреативные действия со стороны носителя.

### Список литературы

- Бобринская Е. А. Футуризм. М., 2000.
- Богомолов Н. А. «Дыр бул шыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/bo8.html>
- Гирин Ю. Н. О десемантизации авангардного текста // Искусствознание. 2015. № 1.
- Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000. С. 193–270.

- Демьянков В. З. Образы языка в контрастивном освещении // Критика и семиотика. 2014. № 2. С. 11–20.
- Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992.
- Крученых А. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Сост., послесл., публ. текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. Oakland, 1999. С. 243–244.
- Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001.
- Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967.
- Маркс К., Энгельс Ф. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1957. Т. 8. URL: <http://www.1917.com/Marxism/Marx/18-Brumera/index.html>
- Матюшин М. Футуризм в Петербурге. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М., 1914.
- Маяковский В. В. Капля дегтя (Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае) // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 349–351.
- Силантьев И. В. Газета и роман: риторика дискурсных смещений. М., 2006.
- Соколова О. В. Концепции «вселенского» и «универсального» языка в русском и американском авангарде // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 268–283.
- Соколова О. В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, рек лама и PR. М., 2014.
- Степанов Ю. С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века; Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1995.
- Фещенко В. В., Коваль О. Сотворение знака. М., 2014.
- Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5.
- Хлебников В. Творения. М., 1986.
- Эко У. О литературе. М., 2016.
- Jolas E. Eugene Jolas: Critical Writings, 1924–1951. Evanston, 2009.
- Lyon J. Manifestoes: Provocations of the Modern. Ithaca, 1999.
- Marinetti F. T. et al. I Manifesti del futurismo. Firenze, 1914.
- Marinetti F. T. e Fillia. La cucina futurista. Milano, 1932.
- Perloff M. The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, with a New Preface. University of Chicago Press, 1986.
- Puchner M. Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton, 2006.
- Somigli L. Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915. Toronto, 2003.

#### Article metadata

*Title:* Images of Language in Manifestos of the Italian, Russian and American Avant-garde

*Author:* O. V. Sokolova

*Author's e-mail:* faustus3000@gmail.com

*Author affiliation:* Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

*Abstract.* The paper traces the transformation of the manifesto genre and distinguishes the features of the avant-garde manifesto as an interdiscursive genre combining typological features of political and poetic texts. The article considers images of language in the Italian, Russian and American avant-garde manifestos. These manifestos are characterized by active metalinguistic reflection that makes it possible to identify a range of contexts distinguishing the images of the language in the avant-garde from the images prevailing in the classical literature. All traditional images of language such as “language-storage”, “language as an object with an instrumental purpose” and “language-scene, or platform” receive nonconventional embodiment in these manifestos. Thus, the traditional representation of the image of language as “storage” is reflected by avant-gardists as belonging to penitentiary system (*prison*), denounced by the presumption of guilt (*violence*) or diagnosed as a disease (*paralysis, neurosis*). As a recipe helping to save from the loss of language, avant-gardists offer radical measures for its breakdown and reconstructing. Language appears as the image of cumbersome, unlivable construction. Image of language as an object that is to be uninstalled and cardinaly restructured is realized in a concept of Babylon that was particularly relevant at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. There are three basic strategies of the existing language deformation and “new” language creation characteristic for the Italian, Russian and American avant-garde in this context. First, it is “the second Babylonian confusion”, that occurs in the 1910–1920s and characterized by the quest for the total desistemization of language and its immersion in semiotic chaos. Then, in the 1930s the cosmopolitanism in the Italian futurism aesthetics gives way to the “language autonomy” strategy. In the course of this strategy an image of the Italian language is formed as unique, which must be detached from foreign influences. Unlike the formation of the image of the “unique” language in the Italian futurists manifestos, manifestos of the Russian and American avant-garde embodied the desire to create the “universal” language, which can be referred to as the “proto-Babylonian integration” strategy. One more traditional image of “language as scene” that is commonly understood as communication means and manners is transformed in avant-garde: the emphasis is shifted from the language proficiency to the need for active linguistic actions on the part of speaker.

*Key terms:* avant-garde, manifestos, metalinguistic reflection, linguistic functions, aesthetics, pragmatics.

*Reference literature (in transliteration):*

Bobrinskaja E. A. Futurizm. M., 2000.

Bogomolov N. A. «Dyr bul shhyl» v kontekste jepohi // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. № 72. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/bo8.html>

Dem'jankov V. Z. Obrazy jazyka v kontrastivnom osveshhenii // Kritika i semiotika. 2014. № 2. S. 11–20.

- Dem'jankov V. Z. Semanticheskie roli i obrazy jazyka // Jazyk o jazyke / Pod red. N. D. Arutjunovoj. M., 2000. S. 193–270.
- Eco U. O literature. M., 2016.
- Feshhenko V. V., Koval' O. Sotvorenje znaka. M., 2014.
- Girin Ju. N. O desemantizacii avangardnogo teksta // Iskusstvoznanie. 2015. № 1.
- Hlebnikov V. Sobr. proizvedenij: V 5 t. L., 1933. T. 5.
- Hlebnikov V. Tvorenija. M., 1986.
- Jolas E. Eugene Jolas: Critical Writings, 1924–1951. Evanston, 2009.
- Kruchenyh A. Kukish proshljakam. M., 1992.
- Kruchenyh A. Pamjat' teper' mnogoe razvorachivaet: Iz literaturnogo nasledija Kruchenyh / Sost., poslesl., publ. tekstov i kommentarii k nim N. Gur'janovoj. Oakland, 1999. S. 243–244.
- Kruchenyh A. Stihotvorenija, pojemy, romany, opera. SPb., 2001.
- Lyon J. Manifestoes: Provocations of the Modern. Ithaca, 1999.
- Majakovskij V. V. Kaplja degtja (Rech', kotoraja budet proiznesena pri pervom udobnom sluchae) // Majakovskij V. V. Poln. sobr. soch.: V 13 t. M., 1955. T. 1. S. 349–351.
- Manifesty i programmy russkih futuristov. Mjunchen, 1967.
- Marinetti F. T. e Fillia. La cucina futurista. Milano, 1932.
- Marinetti F. T. et al. I Manifesti del futurismo. Firenze, 1914.
- Marks K., Jengel's F. Soch. M., 1957. T. 8. URL: <http://shhshhshh.1917.com/Marh-ism/Marh/18-Brumera/indeh.html>
- Marks K., Jengel's F. Vosemnadcatoe brjumera Lui Bonaparta //
- Matjushin M. Futurizm v Peterburge. Futuristy. Pervyj zhurnal russkih futuristov. M., 1914.
- Perloff M. The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, with a New Preface. University of Chicago Press, 1986.
- Puchner M. Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton, 2006.
- Silant'ev I. V. Gazeta i roman: ritorika diskursnyh smeshenij. M., 2006.
- Sokolova O. V. Koncepcii «vselenskogo» i «universal'nogo» jazyka v ruskom i amerikanskom avangarde // Kritika i semiotika. 2015. № 1. S. 268–283.
- Sokolova O. V. Tipologija diskursov aktivnogo vozdejstvija: pojeticheskij avangard, rek lama i PR. M., 2014.
- Somigli L. Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915. Toronto, 2003.
- Stepanov Ju.S. Izmenchivij «obraz jazyka» v nauke HH veka; Al'ternativnyj mir, Diskurs, Fakt i princip Prichinnosti // Jazyk i nauka konca 20 veka / Pod red. Ju. S. Stepanova. M., 1995.