

«Фактура слова» в теоретическом осмыслении Алексея Крученых и художественной практике Артема Веселого

В статье художественные эксперименты А. Веселого рассматриваются в контексте представлений А. Крученых о «фактуре слова», сконцентрировавших в себе идейно-эстетические поиски русского авангарда. Изучение творческой лаборатории А. Веселого свидетельствует о стратегическом подходе писателя к раскрытию изобразительного потенциала литературного текста.

The article considers A. Vesoly's artistic experiments in the context of A. Kruchonych's avand-garde ideas about «texture of the word». The research of A. Vesoly's creative laboratory evidences the writer's strategic approach to fulfilling the graphic potential of the literary text.

Ключевые слова: А. Веселый, эксперимент, визуальность, русский авангард.

Key words: A. Vesoly, experiment, visuality, Russian avant-garde.

В первой трети XX века происходит формирование инновационной творческой области, опирающейся на визуальное восприятие художественного материала. Активная работа над выразительными возможностями изображения, осуществляемая в живописи, фотографии, кинематографе, становится актуальной для искусства в целом. Литература чутко реагирует на перспективные веяния, распространяющиеся в художественной среде. Повышенный интерес писателей 1910–1920-х годов к изобразительному потенциалу текста стимулирует разработку нестандартных стратегий визуально-графического оформления произведений.

Подобные эксперименты подкрепляются теоретическим исследованием возможностей слова как материала, обладающего специфической «фактурой». Само понятие «фактура», привнесенное в литературу из области изобразительного искусства, приобретает новое прочтение в авангардных кругах. В частности, художник-теоретик русского авангарда В.И. Марков в работе «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» (1914 г.) отмечает: «Мы обыкновенно понимаем под фактурой живописи то состояние поверхности картины, в котором она представляется нашему глазу и чувству. Но фактура <...> имеет тождественное понятие и в области скульптуры, и архитектуры, и во всех тех искусствах, где производится красками, звуками или иными путями некоторый «шум», воспринимаемый тем или другим способом нашим сознанием» [14, с. 1].

Таким образом, тактильно-визуальное ощущение поверхности материала, в первую очередь, характерное для живописи, скульптуры, метафо-

рически переносится на восприятие материала литературного. Следствием нового художественного видения является расширение терминологического аппарата, фиксирующего различные аспекты выразительности слова. Так, в работе 1920 года «Фактура слова» (переиздана в Москве в 1923 году) Алексеем Крученых вводится одноименное понятие, которое определяется как «делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов» [12, с. 2]. При этом автор выделяет восемь уровней, в совокупности которых воспринимается литературное произведение: фактура звуковая, слоговая, ритмическая, смысловая, синтаксическая, фактура начертания, раскраски и чтения.

Первые три уровня, составляющие основу конструирования поэтического слова, представляются, за исключением отдельных нюансов, достаточно освоенными предшествующими поколениями писателей. В работе над смысловой и синтаксической фактурой А. Крученых задает новые ориентиры, направленные на преобразование внутритекстового пространства (использование заумного языка, пропуск частей предложения, их несогласованность и т. п.). Особое значение для целостного восприятия произведения приобретают последние три уровня, связанные с формой выражения: фактура начертания подразумевает использование изобразительного потенциала почерка, шрифта, набора, рисунков, украшений, правописания; фактура раскраски заключена в цвете буквы, в живописи, полихромии; фактура чтения переносит акцент на исполнение (декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления) [12, с. 4]. Фактурные особенности начертания, раскраски, чтения, концентрирующие внимание на околотекстовом пространстве, задают новые параметры художественности для произведения.

Комплексный подход А. Крученых к поэтике и эстетике слова до сих пор сохраняет свою актуальность в науке: формулировки, предложенные в декларации «Фактура слова», остаются востребованными в рамках современных филологических исследований [1, с. 15]. При этом следует обратить внимание на следующий факт: понятия «фактура начертания» и «фактура раскраски», применимые к анализу проявлений визуальности в художественной словесности, в литературоведении иногда воспринимаются как нововведения и применяются без ссылки на первоисточник [15, с. 214]. В целом, процесс включения в новейшие научные исследования работ 1910–1920-х годов свидетельствует о том, что в этот период намечаются перспективные тенденции в теории и практике литературы.

Идеи А. Крученых находят свой отклик в художественном сознании ряда писателей. В данной статье в рамках самостоятельного литературоведческого анализа уделяется внимание практическому освоению теоретических разработок А. Крученых в художественном опыте Артема Веселого. Подобное исследование представляется актуальным и целесообразным в связи с тем, что существуют документальные материалы, кото-

рые подтверждают творческий диалог между авторами, основанный на обоюдном интересе к экспериментальной поэтике.

По воспоминаниям Гайры Артемовны Веселой, А. Крученых был постоянным гостем их семьи и достаточно часто участвовал в «домашних» беседах и спорах на темы литературы и искусства¹. Он с большим вниманием относился к становлению писательской техники А. Веселого [11]: «Крученых увидел самобытный талант молодого писателя; футуристу-словотворцу импонировал смелый подход Артема к работе над языком» [5, с. 73]. В свою очередь, А. Веселый впитывает бесценный опыт работы над словом А. Крученых, в особенности накопленный в сотрудничестве с поэтом-новатором Велимиром Хлебниковым. А. Веселому близко их восприятие литературного произведения как живописного полотна.

Характер художественного мышления А. Веселого отчетливо проявляется при реконструкции его творческой лаборатории. Так, многих людей из окружения писателя удивлял «необыкновенный вид его большой комнаты: все четыре стены были оклеены <...> рукописями. Это были черновики вещи, над которой Артем работал: «Россия, кровью умытая». Он говорил, что ему удобнее ориентироваться, так лучше видны слабые места композиции, легче сопоставлять, не терять из виду многочисленных героев...» [2, с. 177–178]. Этот факт неоднократно встречается в воспоминаниях о писателе [3] и подтверждается фотографией «Страницы рукописей своих произведений Артем Веселый обычно расклеивает по стенам своей комнаты», которая сопровождает очерк-интервью 1927 года «Под знаменами поэзии» [7. Л. 3].

По нашему мнению, вероятные истоки этой необычной идеи содержатся в размышлениях В. Хлебникова о математическом даре Софьи Ковалевской, «ретранслятором» которых для А. Веселого гипотетически мог быть А. Крученых: «Софья Ковалевская обязана своим даром числа, как она сама указывает в своих воспоминаниях, тому, что стены ее детской спальни были оклеены своеобразными обоями – страницами из сочинений ее дяди по высшей алгебре. Надо сказать, что мир чисел – наиболее заповедная область для женской половины человечества. Ковалевская одна из немногих смертных, вошедшая в этот мир» [18, с. 200]. Подобная форма «контакта» А. Веселого с литературным текстом способствует погружению в художественное пространство, постижению внутренних законов словесного искусства и проникновению писателя в идейно-эстетический смысл визуального оформления произведения.

Многоэтапный характер подготовки рукописей к изданию также ставит перед А. Веселым задачи технического порядка. Так, в процессе реали-

¹ Веселая Гайра Артемовна (род. в 1924 г.) – старшая дочь А. Веселого. В ходе личной беседы автора представленной статьи с Г.А. Веселой информация о творческом общении А. Веселого и А. Крученых была подтверждена. Встреча состоялась 17 апреля 2013 г.

зации художественного замысла возникают вопросы об адекватном типографском воспроизведении авторского текста и сохранении принципиально значимых моментов в «фактуре начертания» и «фактуре раскраски». Оригинальное переформатирование А. Веселым пространства страницы создает дополнительные трудности при наборе литературного текста. В связи с этим осуществление заданной художественной стратегии требует согласованных усилий и определенного творческого взаимопонимания между писателем и редакторами изданий. Даже в условиях повышенного внимания к вопросам конструирования книги это не всегда оказывается достижимым.

А. Веселый стремится внимательно отслеживать изменения, связанные с подготовкой литературного текста к публикации, и отстаивать авторское право на использование нестандартных типографских приемов. Требовательное отношение писателя к соблюдению «фактуры начертания» в рамках издательского процесса подтверждается документально. В частности, среди архивных материалов фонда РГАЛИ нами было обнаружено обращение А. Веселого к корректору и выпускающему редактору романа «Гуляй Волга» (1932). В записке писателя, сопровождавшей экземпляр машинописи произведения, содержится ряд замечаний и просьба производить набор «точно по авторскому оригиналу» [16. Л. 7].

Основное внимание здесь уделяется системе определенных шрифтов и отступов: «2. В тексте подчеркнутые слова выделить курсивом или набрать в разбивку; 3. Песенный текст, как обычно, – петитом; <...> 5. Материал документального характера <...> набирать с отступом <...>; 7. Материал летописный, начиная со стр. 199 и по 217 включительно, набор произвести каким-нибудь шрифтом, отличным от набора всей книги. Шрифтов ваших я не знаю, а потому и положусь на ваш выбор. В крайнем случае, если не найдется ничего более подходящего, можно набрать петитом и разбить на шпоны» [16. Л. 7]. Используемые приемы, фрагментирующие внутреннее пространство произведения, позволяют А. Веселому подчеркнуть разнородную фактуру художественного материала и соотнести содержание текста с его визуальными характеристиками.

Подобное стремление к цельности литературного произведения вызывает у писателя определенный творческий протест против стандартизированного подхода к оформлению текстового «полотна». Неприятие А. Веселым визуальной бессодержательности традиционной печатной страницы выражено в его миниатюре «Книга»: «Какая серость шрифтов. // Какое удручающее однообразие печатных пустынь. // <...> Мудрое и глупое слово идут по тропе одной строки. // Полчища букв, похожих одна на другую, как дождевые капли. // Строгость стройных строк там, где нужно волнение. // Одним шрифтом набраны и отпечатаны Хлебников и Халтаузен. // <...> Знак – ?, знак – !.. А где же знаки удивления, недоумения, досады, восторга, ненависти, приязни?» [9, с. 445–446].

Еще одним значимым элементом «фактуры начертания» в произведениях А. Веселого становится правописание. Авторские коррективы в пунктуации, соблюдения которых писатель требует от издателей, в большинстве случаев связаны с использованием так называемых «фигурных приемов»¹, формирующих своеобразный ритмико-интонационный рисунок текста. Об этом прямо свидетельствует следующее замечание А. Веселого, адресованное корректору и редактору романа «Гуляй Волга»: «По тексту, где набор производится так называемой «лесенкой», никаких знаков препинания не нужно» [16. Л. 7]. Главный аргумент писателя в решении данного – достаточно спорного для его современников – вопроса заключается в том, что именно «слово должно играть и сверкать, а не запятые и всякие восклицательные знаки» [10, с. 203].

Наличие технических стандартов типографского набора, в ряде случаев ограничивающих возможности творческого самовыражения, побуждает А. Веселого к использованию в художественной практике дополнительных элементов рукописного характера, индивидуализирующих «фактуру начертания». Авторский почерк, обладающий незаурядным выразительным потенциалом, как ничто иное задает особое восприятие визуально-графического облика произведения.

В понимание этого свой вклад вносит участие А. Веселого в уникальном художественном проекте «Группы друзей Хлебникова», в которую входит писатель. С 1928 года группа «по инициативе А. Крученых стала издавать на стеклографе «на правах рукописи» сборники «Неизданный Хлебников», <...> они стали мировой редкостью и конкурируют с инкунабулами (тираж выпусков – от 50 до 130 экз.). В переписке стихов и прозы Хлебникова принимали участие многие писатели: Н. Асеев, Б. Пастернак, В. Каменский, Ю. Олеша, В. Катанян, В. Катаев и другие. Артем Веселый также переписывал тексты, в 7-м выпуске он назван переписчиком 10 и 11 страниц, где дано стихотворение «Облаки казались алыми усами». В выпуске 11-м Артему принадлежит переписка дневниковой записи Хлебникова – на странице 8» [4, с. 74].

Осознание неповторимой энергетике рукописного текста становится основой для продвижения ряда творческих идей, лишь частично реализованных в прижизненных изданиях романов А. Веселого «Россия, кровью умытая» (1935) и «Гуляй Волга» (1933). Так, почерк писателя фигурирует в написании его собственного имени на титульных листах вышеуказанных

¹ На наш взгляд, в данном случае целесообразно использовать термин, предложенный Т.Ф. Семьян: «Мы предлагаем называть фигурными приемы расположения текстовых фрагментов в прозе по аналогии с фигурными стихами, учитывая тот факт, что эти примеры визуализируют семантику изображаемого. К фигурным приемам расположения текста на пространстве прозаической страницы предлагаем относить: 1) текстовые фрагменты, визуально представляющие определенную форму, и 2) «лесенку»» [17, с. 155].

произведений. Данный вывод сделан в результате нашего обращения к архивным документам, заверенным подписью А. Веселого [9]. Использование этого визуально-графического приема в художественном оформлении книги позволяет читателю увидеть «руку» творца, сформировать некое личностное представление о нем еще до непосредственного прочтения литературного текста. В отмеченных изданиях этому в полной мере способствуют портреты А. Веселого (художники – Даниил Даран, Валентин Юстицкий), расположенные рядом на развороте листа.

Следует также отметить другой, не менее интересный, но нереализованный замысел А. Веселого: в его записях, относящихся к работе над романом «Россия, кровью умытая», фигурирует «авторская помета: «Эпиграфы – от руки, красным». Это желание Артема не было осуществлено» [6, с. 389]. Очевидно, задуманный прием был нацелен на то, чтобы придать нерв повествованию, пульсирующий в каждой главе, в каждом этюде произведения.

Примечательно, что внимание писателя сосредоточено не только на «фактуре начертания», но и на «фактуре раскраски» эпиграфов. Очевидно, что красный цвет букв был призван выполнять определенные идейно-эстетические задачи: во-первых, многогранно и эмоционально раскрыть главный образ произведения – образ революционной, «кровью умытой» России; во-вторых, при создании романа, своеобразной летописи эпохи, ориентировать текст на традиции оформления старинных рукописей. Так, по замечанию Т.Ф. Семьян, самым древним принципом обозначения начала абзаца или раздела является именно «принцип цветового выделения, который идет еще от славянской рукописной книги: «красные строки», написанные киноварью» [17, с. 80]. Наше предположение представляется вполне допустимым, если учесть, что А. Веселый на протяжении собственной творческой биографии неоднократно обращается к летописным источникам (особенно в процессе работы над романом «Гуляй Волга»).

Идея задействовать цветовую семантику уже в рамках полихромного издания также отклоняется издательством. По свидетельству Ю. Либединского, лично наблюдавшего процесс работы писателя над романом «Россия, кровью умытая», «порою Артем "чудил"». Ему хотелось, чтобы этот роман был издан на цветной бумаге, – особый цвет в соответствии с содержанием каждого раздела, – разделов будет семь, по цветам радуги. И он сердился, что полиграфисты отказывались исполнять эту прихоть. И тогда тешил себя тем, что печатал свои рукописи на цветной папиросной бумаге: один раздел – на розовой, другой – на малиновой, третий – на зеленой. Со всем плохо было с теми разделами, которые соответственно мрачному своему содержанию печатались на темно-синей бумаге, – их читать было почти невозможно...» [13, с. 252–253].

Представленная ситуация свидетельствует о том, что достаточно часто отдельные творческие эксперименты А. Веселого воспринимаются как некие чудачества «стихийного» – по своему художественному темпера-

менту – автора. Между тем комплексный литературоведческий анализ, опирающийся на источники документального характера (архивные документы, воспоминания современников и др.), позволяет сделать вывод о продуманной индивидуальной стратегии писателя. Теоретически обоснованное А. Крученых использование выразительных элементов «фактуры слова» в формировании визуально-графического облика литературного произведения соотносится с идейно-эстетическими установками А. Веселого.

Список литературы

1. Бадаев А.Ф, Казарин Ю.В. Поэтическая графика: функционально-эстетический и лингвистический аспекты. – Екатеринбург, 2007. – 188 с.
2. Бондарин С. Теплая майская ночь // Наш современник. – 1962. – № 5. – С. 175–179.
3. Борисевич Л.И. Воспоминания об Артеме Веселом (Из семейного архива). – [Электронный ресурс]: <http://members.iimetro.com.au/~elgovor/artemvesely/Borisevich.htm>. (дата обращения: 25.01.2014)
4. Веселая Г.А. Артем Веселый и книга // Альманах библиофила. – М., 1982. – Т. 13. – С. 68–83.
5. Веселая Г.А., Веселая З.А. Судьба и книги Артема Веселого. – М., 2005. – 384 с.
6. Веселая З.А. «Россия, кровью умытая» Артема Веселого. По материалам личного архива писателя // Веселый А. Россия, кровью умытая. – М., 1990. – С. 385–421.
7. Веселый А. «Под знаменами поэзии», «Голос начинающего», «Потоков рожденья» и др. Статьи и заметки // РГАЛИ. – Ф. 1683. – Оп. 1. – Ед. хр. 5.
8. Веселый А. Автобиография // РГАЛИ. – Ф. 1683. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.
9. Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – М., 1990. – 464 с.
10. Костерин А. «Слово должно сверкать» // Новый мир. – 1963. – № 11. – С. 203–205.
11. Крученых А. Новое в писательской технике Бабеля, Артема Веселого, Вс. Иванова, Леонова, Сейфуллиной, Сельвинского и др. – М., 1927. – 59 с.
12. Крученых А. Фактура слова: Декларация. – М., 1923. – 24 с.
13. Либединский Ю. Песнь о битве народной // Новый мир. – 1957. – № 10. – С. 246–253.
14. Марков В.И. Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. – СПб., 1914. – [Электронный ресурс]: <http://leb.nlr.ru/edoc/315802/> (дата обращения: 25.01.2014).
15. Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. – Челябинск, 2006. – 452 с.
16. Роман Веселого Артема «Гуляй Волга» // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 2. – Ед. хр. 162.
17. Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. ... д-ра филол. наук. – Челябинск, 2006. – 389 с.
18. Хлебников В. «Говорят, что стихи...» // Велимир Хлебников: [Сб.]. – М., 2001. – С. 199–202.