

Вадим Л. Рабинович

Как изобразить перворечь

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 39-47

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
ТОМ II

Вадим Л. Рабинович

Российский институт культурологии, Москва

Как изобразить перворечь

Начало века и конец века взяты в моду культуры как творчества и сопоставлены в поле глобального гипертекста на всё прошедшее столетие.

Для сопоставительного анализа выбраны два особо значимых культурных проекта, отметивших начало и конец XX века: авангардный книгоделательный опыт Хлебникова-Кручёных (футуристическое литографированное книгоделание как артель одиночеств и художников их круга; „Мы и Я”, адресованное безличному „Они”) и интернетовский проект, предназначенный с виду „Всем”, а по сути лично каждым лично каждому в трепетах нескончаемой боли тоски.

Кто же эти художники? К. Малевич с его техникой супрематизма, М. Ларионов (в особенности) с его лучизмом, О. Розанова, работающая в технике „как оно есть”, и другие. Они-то и визуализируют праречь наших речетворцев. Как они это делают – тема моего сообщения.

Авангардная речь начала века как воплощенная в книге первоматерия бесчисленных начинающих – творчество из стихии „внутренней речи” – принципиально не тиражируема, моноэкземплярна, всегда на первой (если не на нулевой) странице. То же и слово в интернете, но с той

существенной разницей, что оно оформлено, свершено; но тут же вновь пропадает в пучине виртуальной реальности компьютерных техник.

Так конец века, накоротко замкнутый на его начало, возрождает феномен книги как манускрипта, хотя и техногенной природы; по-новому возрождает культуры индивидуальных миров взамен клишированных клонирований массовой культуры.

И ещё один вид вербализации (в отличие от визуализации) праречевых „текстов” – это презентация самого автора, встретившего своих персонажей-собеседников спустя столетие и вступившего с ними в запоздалый диалог *из двух углов*. По мере вхождения в контакт со странным футуристическим материалом герой и автор превращаются один в другого: автор предстаёт футуристом первых двух десятилетий XX века, герои же в аналитическом бесстыдстве переживают сей день. Восстанавливается длиною в век их непрекращающаяся жизнь с ритмическими паузами со-бытия и оттого живыми переживаниями со-переживающих вдохов – выдохов. В культуре авангардной поступающей праречи. Тексты футуристов – авторские вариации по ходу жизни. На волнах пульсирующей памяти...

Таков приблизительный абрис замысла в целом.

*

Далее последует частная реконструкция абстракций Ларионова и „конкретики” Магритта в компаративистском соотношении.

Но прежде одно замечание концептуального свойства.

Чая понимания, настаиваю на непонимании как принципиально культурном импульсе при соприкосновении с культурно иным. Здесь я всецело соглашаюсь с С. С. Аверинцевым, рассматривающим „... «иллюзию всепонимания» как смертельную угрозу для гуманитарной мысли, которая всегда есть понимание «поверх барьеров» непонимания. Чтобы по-настоящему ощутить даже самый близкий предмет, необходимо на него натолкнуться и пережить сопротивление его непроницаемости; вполне проницаема только пустота. Смысл каждой культуры прозрачен и общезначим в той мере, в которой он есть смысл, то есть нечто по своей сути прозрачное и общезначимое; но столь же верно, что он «загадочен», а именно постольку, поскольку он «загадан» нашему сознанию извне инстанциями, от нас независимыми».¹

Вживание – непроницаемость. И то, и другое упраздняет понимание. Но вне этой дилеммы понимания не будет никогда. Здесь я подразумеваю движение из хаоса нечленоразделья (праречь) к первому осмысленному слову. От абракодабры фоном к внятности лексем. Такой вот затевается эксперимент. И эту праречь должно изобразить. А теперь к собственно реконструкции.

Видение о зонтиках

Что у меня припасено для этой компаративистики?

1. А. Крученых, В. Хлебников, *Мирсконца*, литогр. В. Титяева, Москва [1912]: 41л. Тираж 220 экз. А из нее три литографии (тушь) М. Ларионова: [*Лучистская композиция*] с текстом над ней; [*Дама за столиком*]; [*Уличный шум*].

Вот они, эти картинки... (илл. 1–4).

2. Ноэль, Бернар: *Магритт*, Слово, Москва 1995. А из нее диптих, составленный Б. Ноэлем: *Каникулы Гегеля*, 1958 (холст, масло; 60 x 50 см.,

собрание Изи Брошо, Брюссель); *Каникулы Гегеля*, 1959 (холст, масло; 46 x 38 см., частное собрание).

Вот они, эти два Магритта... (илл. 5).

И еще один автограф – Письмо Рене Магритта к Сузи Габлик от 19 мая 1958 года. Вот и оно... (илл. 6).

Вот что у меня есть. И что будем сравнивать...

*

Перво-наперво (а лучше сказать – до всего) отмечу то, что принадлежит им обоим, хоть и неведомо каждому из них. И не только потому, что это меж – почти в полвека длиной. А просто неведомо, хотя и совпало: поступи и жесты „срифмовались”, как это бывает в разнопородье культур. Что же это?..

Это письмо Рене к Сузи, и в этом автографе черновые наброски зонта со стаканом, просто стаканов, а в них прутиков-спиц-веников-лучиков-букетиков из хворостинок-зонтиков-собреро – солнечных и дождевых бабочек и нахохлившись синичек. Живых подобий трех литографий Ларионова из *Мирсконца*, которые могли бы сойти за черновик к зонтикам Магритта, когда бы хотя отдаленно догадывались об оных. Но... не довелось. А черновиковость – с первого взгляда – остается.

А может быть, такой беловик, в капризах различений беспредметности в пику абсолютной предметности – чистейшей чистоте зонтиков и стаканов с водою на них, ставших – все вместе – сюр-реалистическими абстракциями. Изобразительным бельканто. Сюренадой...

Беспредметность и абстракция в формировании пластического языка (почти так называлась XII научная конференция Дмитрия Сарабьянова и Георгия Коваленко в 2004 году в Институте искусствознания; но *Странные художники* – конференция Александра Мигунова тогда же в МГУ).

В чем же странность? Не в предметности ли беспредметного и не в абстрактности ли абсолютной предметности?

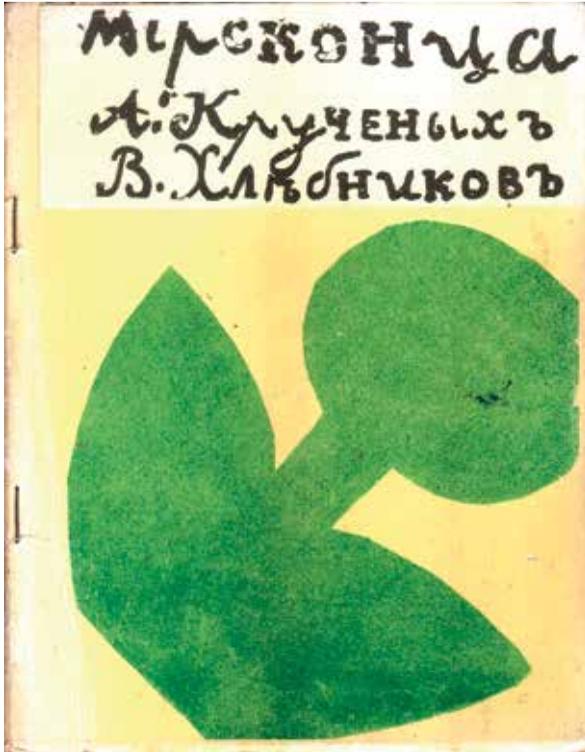
Это и предстоит выяснить.

А пока все это пусть отдыхает. И цвет тоже. И компаративистская мысль (впрочем, природа мысли всегда со-поставительна)...

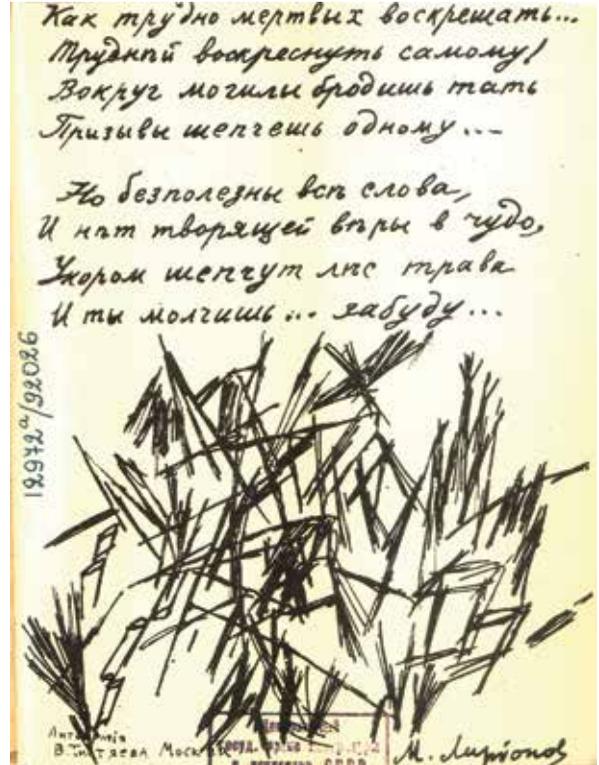
*

В междуречье этого пока попробую изобразить не особенно основательный – а так, на слу-

¹ Аверинцев (1971: 44).



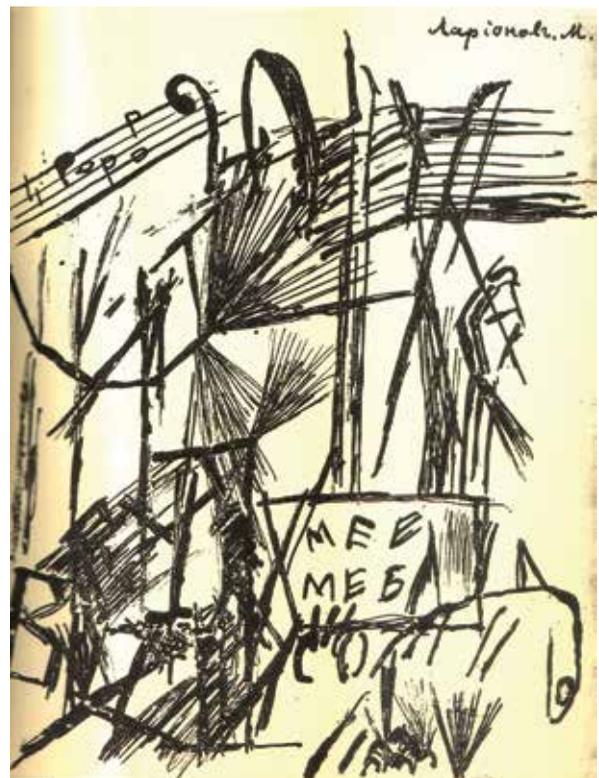
Илл. 1. А. Крученых, В. Хлебников: *Мирсконца*, литогр. В. Титяева, Москва [1912]: 41л., обложка



Илл. 2. М. Ларионов, [*Лучистская композиция*]



Илл. 3. М. Ларионов, [*Дама за столиком*]



Илл. 4. М. Ларионов, [*Уличный шум*]



Илл. 5. Рене Магритт, *Каникулы Гегеля*, 1959, холст, масло; 46 x 38 см, частное собрание

чай – образ метаязыка для прочтения прежде всего русской футуристической (лучистской?) живописи – этого наиболее трудного орешка для моего нынешнего сюжета (хотя и для Магритта тоже). В контексте и в связи с прямо сейчас читаемым *Открытым произведением* Умберто Эко² с актуальнейшим подзаголовком – *Форма и неопределенность в современной поэтике*.

Созвучно! Созвучие и подобие – вернейший признак уместности читателя (зрителя) как со-автора произведения культуры через годы (и даже века) в модусе его неистребимой открытости всем четырем сторонам света, в том числе и всем иным произведениям.

Мыслительные мимолетности...

„Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу” (Послание Святого Павла I Кор. 13, 12). „Тусклое стекло”, „гадательно” – это Ларионовские рисунки с их зонтикоподобными прутиками-вениками-спицами (или намеками на...), сквозь „шумы”. А если лицом к лицу – это ясность зонтиков Магритта. Но и то, и то – в интерпретации – „произведение в движении” (Умберто Эко). Но... забегая вперед.

Если зонтик Магритта – паттерн (образец) зонтичности (и стаканности тоже), то „зонтики” Ларионова (как, впрочем, и его *Дама за столом*, и *Уличный шум*, и – тем более – „лучистская композиция”) – сквозь „хаосмос” (неологизм Эко). Взаимопроницаемость осмоса. Сквозь шум избыточной многозначности. Но не просто шум, а „шум культурный” (*background*). Движение к бесформенности (и, как каламбур, к „неформальному” искусству; а если ругательски в советском духе, то к формализму).

„Шум” для художников русского футуристического-лучистского авангарда (Ларионовского *pattern'a*) – ключевое слово. (Ср. „Мне приснился шум дождя” – из советского космического песенника.) Видеть шум (пусть даже и во сне) – особый тип „обличения (в смысле обналичивания, визуализации. – В. Р.) невидимого” (Августин) в Ларионовской живописи.

„Шум” – фон. Он же – знак. Он же – *peticio principii* (повод обратиться к началу). К возможному предмету (зонтику, например) сквозь беспредметность намеков. „Приручить случай”. И, тем самым, „закрыть” открытый шум. То есть истолковать. Только нужно ли? Не умерщвляется ли Ларионовская витальность? Иначе: не движется ли случай жизни к случаю смерти? К пустому шуму...

Вновь обращаюсь к проницательному итальянцу: „Произведение является открытым, пока оно остается произведением: за этим пределом мы сталкиваемся с открытостью как шумом”.³

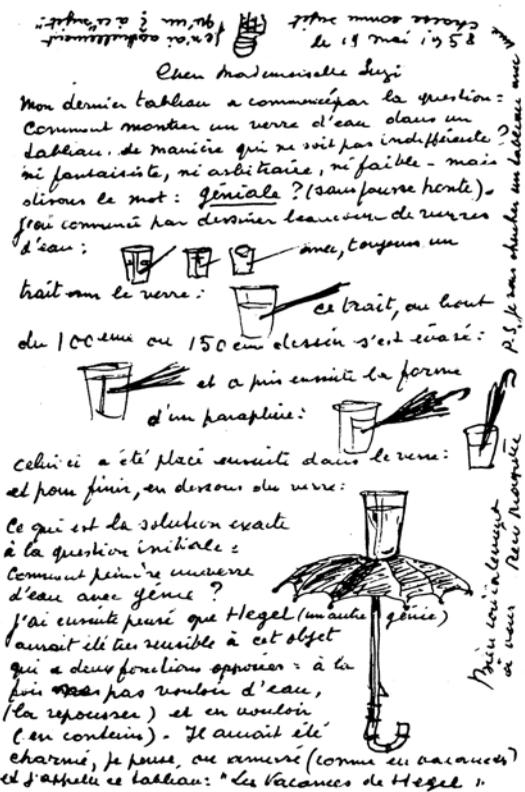
Иначе: шум *ante quem* (до которого) и шум *post quem* (после которого). Между ними – опыт, например, мой как реконструктора ситуации этих двух авторских зонтиков: между шумом как полем нескончаемых начинаний (вариаций этих начинаний) и шумом как полем произвольных фантазий, воспаривших над мало-мальскими подобиями восприятий исходных живописных произведений.

Где же он, „прирученный случай”?

Работа по вызволению из „хаосмоса” „зонтичной” живописи Ларионова примысленных мною (или действительно „обличенных”) зонтиков осуществляет себя между „случайной” случайностью и случайностью „намеренной”. Но как эти случайности различить? Как упорядочить шумы? Вновь опыт реконструктора, то есть

² Эко (2004).

³ Эко (2004: 200).



Илл. 6. Письмо Магритта к Сузи Габлик от 19 мая 1958

мой собственный. Не к нему ли все движется? Посмотрим... Лишь бы капризы воображения (разнотчения?) не вошли в привычку, не стали бы ею!.. Во имя „права на приключение, совершающееся в открытости“⁴

Хотелось бы, чтобы в пределах логики... Но – в пику Витгенштейну: „То, что может быть показано, не может быть сказано“⁵

Ларионов показан, и Магритт тоже. Но не со-показаны оба. И здесь тоже должен помочь мой опыт как реконструктора в опоре на мой язык, должный стать метаязыком. Станет ли? И здесь посмотрим...

*

Развеска картин, составивших представленную здесь экспозицию, случилась в некотором роде случайно. Как ожидаемые рифмы, которые случайнее экзотических, как это ни странно чёрт побери. Случайно, но объяснимо не случайно. Во-первых, русским книжным авангардом кубофутуристического толка я занимаюсь добрых десять лет, а Магритт (что во-вторых) в виде его

⁴ Эко (2004: 251).

⁵ Витгенштейн (1994: 212).

зонтиков подвернулся благодаря любознанию А. Рылевой, оказавшейся по стечению обстоятельств моей культурологической коллегой, подбросившей в поле моего интереса эти самые зонтики. Но... если Ларионовские зонтики (как, впрочем, и *Даму за столиком*) надо еще разглядеть в его же, Ларионова, лучистской композиции и уличном шуме, вычленив их из множества подобий – вееров, веников, сомбреро, соломенных шляп и шляпок, охапок-снопов, сена-соломы, корзин-плетенок, лукошек, кашпо, ажурных подстаканников, соломок для коктейлей, вязальных спиц, рисовальных кисточек и прочей утвари, то зонтики Магритта и вправду только зонтики; так сказать, в чистом виде и в натуре. Как говорится, *per se* (забегая вперед, скажу, что и в этом – очевиднейшем! – придется усомниться). Но пока все-таки зонтики, и ничто иное! И тогда они, эти зонтики, как ярчайшие элементы развески, наводят на Ларионовскую „зонтичность“ его рисунков. [Спрошу: полипредметность (беспред-метность)? Ларионова не разрушает ли очевидность зонтиков Магритта (хотя и не без участия самого Магритта как саморазрушителя вещных реальностей)?] Но и здесь забегая вперед как человек, догадывающийся об интриге, ждущей своего часа, потому что сам же и наметил этот час в таймере предлагаемого компаративистского приключения.

Не проболтался ли?..

Развеска почти случайна, а взгляд определен и почти однозначен. Но именно из-за этой определенности и однозначности с неизбежностью должны начаться „глазные забавы“ (Е. Петровская) с сопутствующими им капризами разнотчений.

*

Здесь я ставлю временную точку (а точнее, – многоточие), потому что перехожу к ещё одному предмету развески – автографу письма Магритта, адресованного Сузи, оставляя до поры это письмо не переведённым на русский язык. В факсимильном виде.

Что мы там видим (кроме текста, конечно)? Что?..

Это письмо – ироническая история зонтиков Магритта, названных им *Каникулы Гегеля* (к этому я еще вернусь). А пока – наброски зонтиков и стаканов на них; иначе – черновики окончательных шедевров. Сначала – в связи с водой в стаканах, а ближе к концу письма – набросок

(черновик, максимально приближенный к окончательному рисунку), в котором зонт и вода (?) (в стакане) отделены друг от друга принципиально (почему? – Потом...).

Отсылка (по логике развески и в обратном течении развесочной мысли) к рисункам Ларионова делает два дела: во-первых, из множества подобию обозначивает зонтики, стреножа (задним числом) воображение и Ларионова, и его зрителей; и, во-вторых, представляя не только эти рисунки, но и всю лучистско-футуристическую манеру художника как черновик сюрреалистической – магриттовского толка – культуры, о которой Ларионов ни сном, ни духом и отродясь. Культуры сюр-реалистической абстракции. В то время как лучизм Ларионова – не черновик культуры (неважно, какой), а сама культура и есть. Культура в принципе; культура как *peticio principii* (обращение к началу). Как культура нескончаемых начинаний. То есть – еще раз – сама культура и есть. Для кого черновик, а для кого мать родная... „Произведение в движении”. Движение черновиков или шедевров законченностей, но как... начинаний?

А письмо к Сузи обязано было поместиться на одной странице как единице – отдельная картина – в нашей развеске (как бы предусмотрительно самим художником). Не потому ли подпись, текст „P. S.” и дата пошли вверх из под в над? В рамке, но с обещанием нарисовать стул, набросок которого дан в виде единственного варианта в пику восьми стаканам и одного зонтика под стаканом номер восемь.

Восемь черновиков. А у Ларионова все три – „беловики” в „неряшливостях” „набросков”.

Две „культуры”, разделенные почти полувеском и почти целой Европой. Россия – Бельгия. Но... сквозь шум, вне фона, вне дымки и поволоки. Без длительностей и намеков.

Еще раз к упорядочению толкований ларионовской лучистской живописи.

*

Не забыть бы, что все три лучистских рисунка Михаила Ларионова – это иллюстрации в книге А. Крученых и В. Хлебникова *Мирсконца*. И первый из них – лучистская композиция – предварен текстом. Не буду его дублировать.

Растительный натюрморт, чающий воскресения. Не потому ли эта лучистская „поножовщина обломков” (Пастернак) тоже чает стать

зонтиками, например, для дождей улиц, уличных шумов, приснившихся шумов дождя или же вееров, гребней, причесок и диадем дамы за столиком. Так сказать, под шорох её ресниц. И... предметы, предметы, предметы, выхваченные игрою и пересечением лучей из беспредметностей „хаосмосов”: дамский профиль, овал стола, волчья сыть худоги-лошади, груженой торбою для мебели, угадываемый по началу надписи меб, а в углу слева – нотная строка, пока не прочитанная. В наездах триколорных цветов – желтого, красного, синего. Зонтичность радуги слепого-косого дождя. А дама за столиком – двуколорная, в сине-красных тонах. А жёлтый – солнечный – отдан уличному шуму. Поединки лучей свели начала и концы хлебниковской вселенной множественностью её начал, её же и концов.

Мирсконца...

Вновь со-творение мира. Повторное, потому что с конца. Из человеческого – уличного – шума. Из дождевого гула и золота лучей работы художника Ларионова. Витражно. („Но свет должен быть собственного производства. / Поэтому я делаю витражи”. – Вознесенский. Снова через три четверти века.) Каждый предмет, восстановленный из беспредметности, – центр мироздания, узел солнечного сплетения. И таких сплетений много, радиально увязанных спицей-лучом. Вязальной и для зонтика. Попасть в солнечное сплетение – это смерть. Сплести его – вновь оживить. Случай жизни как случай начинаний, возможностей и дальше жить. На случай жизни. В крайнем случае, но и на всякий случай.

Чем беспредметней (случайней!), тем вернее. Живее. Потому что предмет становится: восстанавливаясь из беспредметности, но и готовый кануть в нее.

Держитесь за соломинку – спицу – луч – лучинку – дождинку...

„Держи меня, соломинка, держи...”

Конечно же, беловик, притворившийся черновиком!

А что Магритт со своими зонтиками в натуре?..

*

Здесь самое время дать перевод на русский язык письма бельгийца-художника к Сузи. Вот этот перевод.

„19 мая 1958 года.

Дорогая мадемузель Сузи,

моя последняя картина началась с вопроса: как изобразить в картине стакан воды таким образом, чтобы он не был нам безразличен? Но при этом и так, чтобы он не был особенно причудлив, произволен или незначителен. Одним словом так, чтобы спокойно можно было сказать: гениально! (Оставим ложный стыд). Я принялся рисовать стаканы один за другим [три наброска], всякий раз со штрихом поперек [набросок]. После сотого или стопятидесятого рисунка штрих стал несколько шире [набросок] и, наконец, принял форму зонтика [набросок]. Поначалу зонт стоял внутри стакана [набросок], но потом оказался под ним [набросок].

Так я нашел решение первоначального вопроса: каким образом стакан воды может быть изображен гениально. Скоро я сообразил, что этот предмет мог бы очень заинтересовать Гегеля (он тоже гений), ведь мой предмет соединяет в себе два противоположных стремления: не хочет воды (отталкивает её) и хочет воды (подхватывает её). Я думаю, это ему понравилось бы или показалось забавным (например, во время каникул). Поэтому я и назвал картину *Каникулы Гегеля*.

Искренне Ваш

Рене Магритт

P S: Я задумал картину, сюжетом которой был бы стул [набросок]. В данный момент у меня только один вариант”⁶

Лучше и точнее не скажешь. И это признает автор книги о Магритте Бернар Ноэль. Но думает про себя, что точнее и лучше говорит именно он, потому что он искусствовед. А я не искусствовед, и потому тоже скажу, но только глядя на диптих – два зонтика, и больше ни на что не глядя.

Зонтики висят... ни на чем. Ни для взятия в руку и, тем более, ни для защиты от дождя. А просто так висят. Точнее: парят в желтизне или сиреневости воздушных со стаканами над... (на... зонтиках), скрадывающими их – зонтиков – пупочки.

А спицы горбятся-гнутся... А та одна – в стакане (наброски из письма) – толстеет и толстеет, чтобы расщепиться на много спиц, чтобы быть

обтянутыми зонтичными брезентовыми болоньями, шелками-репсами, защищать от дождя, собранного в стакан. Стекланный зонтик, только вверх раструбом. Для чего? Тоже просто так.

И всё это ради зонтичности и ради стаканности как таковых. Идейных, данных в их совершенной („гениальной”) супер-реалистичности.

Но... вода, для воды, воде, водою, о воде... Для воды ли? А может быть, в виду её? Ввиду зонтика (не зонтика)? Ввиду воды (не воды)? А стаканы (один из них – бокал) – неводы для воды, которая не должна стекать. И не стекает. А концы спиц взбухли каплями. Вот-вот капнут в бездождных воздухах-небесах, полнящихся дождями. Жёлтыми, сизыми...

А зонтики для лиц разного достатка: один с деревянной ручкой, резной; другой же с ножкою простой, из металла. Зато бокал изыскан (благороден).

А дождя нет, а зонтики не востребованы, а „ёмкости” не пригублены. Между небом и землей. А точнее: просто меж. И потому ни для чего.

„Вода благоволила [не] литься”. (Это Л. Мартынов с моим не). А вот теперь только он – Л. Мартынов, без моей отсебятины:

Вода... Я пил её однажды.

Она *не* утоляет жажды.

Не – здесь мартыновское. Только курсив мой.

Апофатика ради катафатики. Так и хочется назвать этот диптих *Это не зонтики*. А может быть, и „не стаканы”. Как его же – Магритта – *Это не трубка*. (Впрочем, именно так назвал свой трактат о Магритте Мишель Фуко, переведённый на русский язык и изданный „Художественным журналом” в Москве, в 1999 году, под редакцией и со статьей Валерия Подороги.) Но... тут же хочется спросить: „Если это, блин, не трубка, то что же тогда трубка?” Как, впрочем, и в случае зонтиков. Текст (название) вписан в раму картины. И он тоже не подпись к картине, а рисунок этой подписи, как трубка – действительно не трубка, а её изображение. Но... летает. Парит...

Случай жизни у Ларионова.

Случай смерти у Магритта.

Но у Ларионова предмет множественно зыбок, потому что из случая брызжет луч, спле-

⁶ Ноэль (1995: 19, 22).

таясь с другими лучами в солнечное сплетение жизни.

У Магритта же гениально чёткий предмет (а может быть, объект?): зонтик, стакан... И потому и тот, и другой – последний зонтик, последний стакан. Последние на всю вселенную. Вот-вот исчезнут, умрут. Потому что последние. Они – памятники зонтику, стакану. В их абсолютности, наиреальной (сюр-реальной) идейности. *Vita mortua*. Но эта самая *vita* совершенна. И потому мертвенно жива.

Меж Ларионовым и Магриттом – сами они (зонтики и стаканы). Живые в метаязыке: рефлексивном Магритте, теоретизирующем о лучизме Ларионове, Гегеле на каникулах. И... Рабиновиче тоже на отдыхе (см. далее).

Воскрешение натюрморта? Жизнь арабесок? Полипредметность беспред-метного? Абстрактность сюр-(супер-)реального? Абстракция абсолютна...

Или: беспредметное частно и душевно, а реальное (сюр-реальное) всеобще и холодно.

*

Искусствоведы, наглядевшись на значительное, умнеют. Послушаем их.

Бернар Ноэль: „...именно благодаря ясности изображения предметы обесмысливаются, ускользают от понимания, как раз в тот момент, когда мы уже готовы обрадоваться узнаванию”⁷. Здесь-то и может начаться опыт смотрящего – того, кто вошел в предмет, отринув собственную учёную надменность. Часы пробили начало каникул...

Ещё раз Б. Ноэль: „...вдохновение, пришедшее благодаря сходству, есть начало мысли”⁸.

Поль Нуже: „Какие предметы человеку следует считать важнейшими? Конечно, самые заурядные. Важность предмета находится в прямой зависимости от степени его обыденности”⁹.

Зонт, дождь, стихия воды. Сон о шуме дождя...

И, наконец, сам Магритт: „Обыденность, свойственная всем вещам, есть тайна” (*Невежественная фея*, 1957).¹⁰

*

Это тайна нашего – моего! – опыта, окрепшего на каникулах. В сочувствующих противочувствиях с давними опытами Ларионова и менее давнего Магритта в моей сегодняшней сиюминутности. Удержать бы!..

А если иначе, то гелертерство и катедер-культурология...

А теперь мои личные:

Зонтики Ларионова

Нескладность зонтика из трех вязальных спиц,

Случайность бабочки и лепестка возможность

Я шёлком обтянул и выпустил синиц

На шёлк небес, сыграв неосторожность.

Из солнечных лучей я это всё сложил,

А луч Луны я вправил в слово случай,

Чтоб в случае затмения светил

Он раздвигал бы тьмы во тьме паучьей...

И вновь платочки в мановеньях рук,

И птиц-синиц раешник или дольник,

И шёлковый квадрат, и синий круг,

И чёрный куб, и красный треугольник...

16.08.05. Переделкино.

Зонтики Магритта

Но... под верхом и над низом,

Не висящий ни на чём,

Зонт висит в пространстве сизом,

И стакан воды на нём.

Рядом с ним второй, и третий,

Сто восьмой из тайских снов...

Хорошо, что есть на свете

Много всяческих зонтов.

Все они изящны станом

В журавлином жирафле,

Каждый со своим стаканом,

Будто бы на дефиле.

Вместе и, отдельно, каждый –

Ниоткуда в никогда.

Это так. Но вот от жажды

Будешь умирать, тогда...

07.01.04. Москва.

Время пошло вспять...

⁷ Ноэль (1995: 5).

⁸ Ноэль (1995: 63).

⁹ Вновь из книги Б. Ноэля. Ноэль (1995: 41).

¹⁰ Из той же книги: Ноэль (1995).

Библиография

- Аверинцев 1971 = Аверинцев, С[ергей] С.: „Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». Два творческих принципа”, *Вопросы литературы*, 8 (1971): 40–68.
- Витгенштейн 1994 = Витгенштейн, Л[юдвиг]: „Логико-философский трактат” [в:] *Философские работы*, ч. 1, Москва 1994.
- Ноэль 1995 = Ноэль, Б[ернар]: *Магритт*, Слово, Москва 1995 (Noël, Bernard: *Magritte*, Crown Publishers, New York 1977).
- Эко 2004 = Эко, У[мберто]: *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*, Академический проект, Санкт-Петербург 2004 (Eco, Umberto: *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962).

Vadim L. Rabinovich

How can one render protolanguage?

The beginning of the century and its end are considered in the mode of culture as creativity and are extrapolated onto the entire century seen as overarching hypertext.

Two cultural projects of significant import that have marked the beginning and end of the 20th century are chosen for comparative analysis, namely, the avant-garde book-making experience of Khlebnikov – Kruchenykh (Futuristic lithographic book-making as a cooperative of loners and their fellow artists; “We and I” addressed to the impersonal “They”) and the Internet project ostensibly aimed at “Everybody” but in fact targeting every single individual experiencing boundless and unbearable anguish. Who are these artists? K. Malevich with his Suprematist techniques, M. Larionov with his Rayonism, O. Rozanova elaborating her “as it is” principle, to name but a few. It is they who visualize the protolanguage of our language creators. I will discuss the ways in which they do it. Early 20th century avant-garde speech as the reservoir of endless beginnings embodied in book form – creativity rising from the elemental depths of “inner speech” – is resolutely irreproducible, consisting of one sole copy and always occupying the first page (if not page zero). The same holds true for the word taken from the Internet with the significant difference that it is a finished form, but one that is immediately engulfed in the virtual reality generated by computers. It is in this way that the end of the century, forming a short circuit with its beginning, regenerates the phenomenon of the book as manuscript, albeit technogenic; resuscitates the cultures of individual worlds in order to replace the clichéd clones of mass culture. Another type of verbalization (unlike visualization) of protolanguage “texts” is the presentation of the author proper, who has encountered his own characters-interlocutors one hundred years later and has engaged in a belated dialogue with them from two corners. As they acquaint themselves with the odd Futuristic material, character and author are gradually transformed into each other: the author becomes a Futurist of the first two decades of the 20th century, while the characters, in their analytic shamelessness, are made to live in the present. Thus their continued life of a hundred years is restored with its rhythmic pauses of being-together and hence the living intermittence of com-passionate breaths – in the culture of an advancing avant-garde protolanguage. Futurist texts are idiomatic variations in the course of life – on the waves of a pulsating memory.