

«СЛОВО — ЯЗВА...»:
СЕМИОТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ АЛЕКСЕЯ ЧИЧЕРИНА

Т. В. Цвигун¹, А. Н. Черняков¹

¹ Балтийский федеральный университет им. И. Канта
236016, Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14
Поступила в редакцию 10.09.2018 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2018-4-7

Анализируется семиотическая концепция искусства конструктивиста Алексея Чичерина, представленная в его трактате «Кан-Фун». Устанавливается соотношение чичеринской концепции «знака Поэзии» с теоретическими поисками раннего русского авангарда, а также с рядом базовых постулатов семиотического описания языка. Анализ теории Чичерина показывает, что ее основу составляет попытка преодолеть линейность языковых знаков и построить иконический «знак Поэзии», способный максимально полно отображать художественные интенции поэта-«конструктивиста». На фоне тотального логоцентризма историко-культурной парадигмы начала XX века. семиотическая позиция Чичерина выглядит как провозглашение радикального «анти-логоцентризма», полемизирующего с любыми синхронными и диахронными автору литературными традициями и экспериментами. Вместе с тем последовательный текстовый анализ трактата «Кан-Фун» и сопоставление ключевых тезисов семиотической теории Чичерина с примерами его творчества («конструэмами») вскрывает утопический характер данного эстетического проекта: несмотря на декларативный отказ от естественного языка как «неконструктивного» материала поэзии в пользу иносемиотических средств, теория Чичерина обнаруживает внутреннюю противоречивость, ее художественные репрезентации не способны преодолеть базовые конвенции текстопорождения и рецепции художественного текста, а привлечение иносемиотических (визуальных и аудиальных) означающих ведет не только к семантическому обогащению знака, но и к неконтролируемому росту его энтропии, лишаящему знак предсказуемых интерпретационных рамок.

Ключевые слова: невербальная семиотика, теория поэтического языка, конструктивизм, авангард, А. Н. Чичерин, «Кан-Фун».

Интерес к тотальному реформированию знаковой среды — *idée fixe* авангарда как широкого ансамбля персональных и коллективных творческих практик и как типа художественного мышления. Семиоцентрический взгляд на авангард, которым отмечены литературоведческие, лингвистические и искусствоведческие исследования начиная с 1980-х годов (ср. принципиально различные по методологии и основным тезисам работы И. П. Смирнова, Ю. С. Степанова, М. И. Шапира, Н. С. Сироткина, В. В. Фещенко, Е. Фарыно, М. Грыгара, А. Флакера, Д. Ораич Толич, Дж. Янечека и др.), дает основания усматривать в авангарде единый в своем многообразии глобальный проект по рево-



люционной реорганизации базовых механизмов коммуникации (от эстетической до обыденной) и ее знаковых репрезентаций. Знаменитый тезис А. Кручёных «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена» (Кручёных, 1999 [1913], с. 44) предельно четко зафиксировал начало построения той утопии, в которой новый мир не довольствуется старыми коммуникативными и художественными средствами и вырабатывает новый — идеальный — язык; утопии в том смысле, что этот проект «семиотической революции», как все утопические проекты, столь же идеален, сколь неосуществим.

Особое место в этой утопической программе русского авангарда занимает фигура Алексея Чичерина, одного из наиболее радикальных теоретиков и практиков русского поэтического конструктивизма, и его трактат «Кан-Фун» (М., 1926). В общем контексте русского авангарда теоретическое наследие и поэтические практики Чичерина до сих пор изучены крайне слабо. За последние 30 лет «Кан-Фун» пережил три переиздания — в этапной для своего времени антологии К. Кузьминского, Дж. Янечека и А. Очеретянского «Забытый авангард. Россия. Первая треть XX века» (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 21. 1988) и в чрезвычайно авторитетных компендиумах «Семиотика и Авангард» (2006) и «Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса» (2006), — а чичеринские поэтические «конструэмы» были широко представлены в книге С. Бирюкова «Зевгма» (1994). Однако монографические исследования о Чичерине, кажется, пока представлены лишь статьями Дж. Янечека (Janecsek, 1989), Р. Грюбеля (Grübel, 1987), И. М. Сахно (Сахно, 2011) и А. Ю. Панфилова (Панфилов, 2015), хотя фамилия Чичерина не так уж редко встречается в самых разных исследованиях истории и поэтики русского авангарда. При этом исследователями очень высоко оценивается проективный потенциал чичеринских семиозстетических поисков: так, по мысли С. Сигея, «задолго до возникновения современного концептуализма с его идеей замены изображения словом в живописи Алексей Чичерин выдвинул идею замены слова в литературе живописным или графическим изображением... Чичерин не только первый в этой области поэт, но и первый теоретик, причем теория, им созданная, актуальна по сей день»¹ (Сигей, 1996, с. 63), а С. Бирюков рассматривает теорию Чичерина как «резкий шаг в сторону поэтической сонористики» (Бирюков, 2006, с. 569), почти не знающий аналогов в художественных практиках первой трети XX века.

На фоне тотального логоцентризма историко-культурной парадигмы начала XX века (см. об этом подробнее: Цвигун, Черняков, 2001) исходный тезис трактата «Кан-Фун», вынесенный на обложку издания 1926 года (рис. 1), выглядит как провозглашение радикального «антилогоцентризма», полемизирующего одновременно с любыми синхронными и диахронными Чичерину литературными традициями и экспе-

¹ К очень близким чичеринским «конструэмам» результатам — совершенно независимо от него — в 1950–60-е годы придут латиноамериканские поэты, работавшие в русле «семиотической поэзии» (см. об этом: Падин, 1996), а также представители «конкретной поэзии».



риментами: «Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению» (Чичерин, 2006 [1926], с. 550)². На смену футуристическому принципу «Слова как

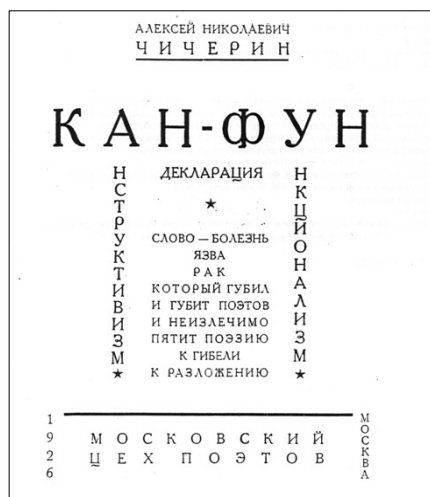


Рис. 1

такового» в конструктивизме Чичерина приходят концептуализация Поэзии как «образования в синтетический знак реакции действительности» (с. 549) и декларирование глобального «закона организации материала в поэтический знак»: «Организация знака Поэзии идет по единственному, неизменному, вечному, в идеале постигнутому, в материале стремящемся закону конструктивной устойчивости — максимальной нагрузке потребности на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде» (с. 550). Этот закон, опре-

деляемый как «формула Локса», в 1923 году был предвосхищен в подписанной Чичериным и Сельвинским «Клятвенной конструкции конструктивистов-поэтов»: «Локализованным приемом мы называем центростремительную организацию материала. Организованный таким образом материал мы называем конструкцией, организатора — конструктивистом, а принцип организации — конструктивизмом. <...> Принцип конструктивного распределения материала — максимальная нагрузка потребности на единицу его, то есть — коротко сжато, в малом — многое, в точке — все» (Знаем, 2001 [1923], с. 323); К. Зелинский определяет его в статье «Конструктивизм и поэзия» (1924) следующим образом: «Прием локализации или локальный семантический принцип... выражается в том, что весь поэтический изобразительный материал, которым конструируется тема, строго определяется магистральной конструиемой (основным заданием)» (Зелинский, 2015, с. 42). Итак, основная задача, которая ставится перед поэтом-«конструктивистом», — это поиск такого знака, в котором «потребность», то есть поэтическая задача, максимально полно соответствует используемому для ее выражения материалу.

Применяемое Чичериным понятие «знак Поэзии» требует, однако, некоторого прояснения. Велико искушение видеть в Чичерине последователя семиотика, который рефлексировал над вопросом о соотношении обозначаемых и знаконосителей почти в бинарной сосюровской логике «означающее — означающее». Тем не менее, хотя это нигде не проговаривается в «Кан-Фуне» напрямую, «знак Поэзии» правильнее связывать не с сингулярными знаками, так или иначе соотносящи-

² Далее ссылки на «Кан-Фун» приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в скобках. Во всех цитатах курсив наш, сохранены орфография и пунктуация оригинала.



мися со сферой вербального (точнее, стремящимися преодолеть границы вербального), а с художественным произведением как целостным знаком, и в этом смысле логика рассуждений Чичерина в каком-то смысле наследует учению А. А. Потебни о литературном произведении как слове (ср. почти потебнианский по звучанию тезис в самом начале «Кан-Фуна»: «Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано», с. 549) и предвосхищает идеи Ю. М. Лотмана о художественном тексте как едином знаке иконической природы. Ср.: «Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на "безграмотные", так и на "грамотные" массы, действенной слов, и карикатура» (с. 551), «Чем больше материал может прибавить к существующим из свойственных ему оригинальных возможностей, чем больше он склонен *унагрузить* знак слиянием своих качеств с качествами других материалов — тем он ценнее, тем значение его больше» (с. 552), «...явление Поэтического состояния, которое доступно каждому, сохраняющему или теряющему его в зависимости от *характера знака*, характера материала и принципов его организации, — вот та основа, на которой впервые в Поэзии с гранной четкостью строятся наши школы» (с. 559), «*Всякий знак есть материал, организованный на основе реакций действительности, способами профессионального мастерства, тождественно потребности организатора. Все реакции в неорганизованном виде — бесцельны; целевыми становятся они только в знаке. <...> Цель знака — образование данного состояния; знак есть корректив жизненных сил*» (с. 561) и др.

Вместе с тем основания соотносить чичеринские теоретические построения с идеями классической семиотики все-таки имеются, и в первую очередь это касается одного из центральных положений «Кан-Фуна» — последовательно декларируемого преодоления обоснованного Ф. де Соссюром принципа линейности означающих. Основная семиотическая претензия, которую Чичерин предъявляет естественному языку как «неконструктивному» материалу «знака Поэзии»³, состоит в линейно-синтагматическом характере естественных языковых знаков. Негодность для «конструкции знака Поэзии» слова как традиционного поэтического материала Чичерин усматривает в том, что естественный язык является «материалом, имеющим характер *аналитический, разлагающий* в выражении Поэтический *сгусток* в *пространственный ряд* буквенной, произносительной, звуковой или "образной" *рядности*» (с. 550). Наиболее очевидным проявлением подобной аналитичности, по мысли Чичерина, выступает алфавитное письмо («Аз-Бука»), роль которого как «системы фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом» «ни в коем случае нельзя

³ Дифференциация написания слова «поэзия» с прописной или строчной литеры для Чичерина, очевидно, имеет концептуальную значимость: «Поэзия» и ее лексические дериваты последовательно встречаются в «Кан-Фуне» тогда, когда речь идет об утопии «конструктивного» знака, в то время как «поэзия» характеризует «до-конструктивный» этап эстетической деятельности.



характеризовать как "развитие", а разве что — вырождение» (с. 551). Рассуждения в главе «Как должен "выражаться" поэт» приводят Чичерина к фактическому отрицанию самой процедуры чтения как пути рецепции «знака Поэзии» в пользу чисто визуального восприятия: «Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения — посредством глаз. Первое место в Поэтическом "языке" должен занять знак *картинного предстояния*, называемый пиктограммой, и образ в предмете... Путь развития Конструктивизма — к картинным предметным конструкциям без названия» (с. 551) — именно такое восприятие является оптимальным с утилитарно-прагматической точки зрения.

Явное тяготение Чичерина к иконическим знакам в непосредственно Пирсовом понимании — как знакам, идеальным примером которых служит «любое изображение (как бы оно ни было условно)» (Пирс, 2000, с. 77), — позволяет увидеть в теоретических построениях русского конструктивиста почти что дублирование мысли американского логика: «Единственный способ прямой передачи идеи — при помощи иконы» (там же). Считать подобный «иконоцентризм» уникальным, конечно же, не приходится: интерес к разработке визуальной составляющей поэтического знака как пути преодоления конвенциональной природы естественного языка — общее место семиотической программы раннего русского (и не только русского) авангарда. Так, чичеринское требование использовать в поэзии «все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения»⁴ еще в 1914 году предвосхитил в «Поэтических началах» Н. Бурлюк: «Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но я не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих $\int$, $\sim$, $+$, $\S$, $\times$, † , $\sqrt{}$, $=$, $>$, Δ и т. д. и т. д.» (Бурлюк, 1999 [1914], с. 56); в той же плоскости лежат хлебниковские поиски универсальных изобразительных аналогов звука в статье «Художники мира!», типографические эксперименты А. Кручёных, И. Терентьева, И. Зданевича и др. Однако семиотический радикализм Чичерина идет значительно дальше простого декларирования примата визуального в поэтическом знаке — он требует не просто перевести «знак Поэзии» из вербальной в изобразительную сферу, а бук-

⁴ «Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки: математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные, музыкальные, аптекарские, корректорские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астрономические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тире и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцидентные "украшения" (головки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный "орнамент"), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла» (с. 552).



важно семиотизировать окружающую действительность в качестве материала, наделить знак не умоглядной, а материальной телесностью: «Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы» (с. 552). Таким образом, отказывая естественному языку в роли «материала Поэзии», Чичерин взамен провозглашает тотальную эстетическую (!) семиотизацию окружающего мира. Следует заметить, что этот теоретический ход, несмотря на его кажущуюся чистую декларативность, имел вполне конкретную, абсолютно уникальную для своего времени реализацию: в 1924 году Чичерин выпустил поэму «Авэки вигоф» в формате пряничной доски — «пряник, испеченный в 15 экземплярах, был продан в Моссельпроме и съеден тогдашними потребителями поэзии» (Сигей, 1996, с. 63). Как отмечает Р. Грюбель, «выражение "материал" у Чичерина обозначает не новую концепцию содержания, ставшую в соотношении с понятием "прием" на место старой дихотомии "содержание — форма", но обозначает единицу материи коммуникативного средства, обозначающего» (Grübel, 1987, p. 54).

Необходимость преодоления линейной природы языкового знака в пользу нелинейной (очевидно, симультанной) пиктографической «конструэмы» Чичерин усматривает, среди прочего, в «нерациональном», по его мнению, принципе алфавитного письма, при котором возникают «междустрочные промежутки, по которым скользит наше зрение при переносе с конца одной строки к началу другой — наискось» (с. 557). Размышляя об этом, Чичерин фактически возвращается в сферу вербальных знаков, предлагая реформировать принцип их письменной фиксации в целях «экономии времени» читательской рецепции через «переход от строки к строке не наискось, а по вертикали — так, чтобы одна строчка читалась слева направо, а вторая наоборот — справа налево», чем должен достигаться «минимум строчечных "швов"» (с. 557); для реализации этого идеалистического проекта требуется «отливать шрифт как для прямого набора, так и для набора обратного и необходима соответствующая школьная подготовка» (там же). В общем контексте рассуждений автора такой логический ход выглядит весьма парадоксальным, поскольку радикально отрицаемая ранее линейность «словесного ряда» здесь подменяется пусть иной — по фокусировке точки зрения читателя/зрителя, — но столь же линейной установкой; однако он же свидетельствует о том, что, пытаясь высвободить «знак Поэзии» из-под диктата слова и «Аз-Буки», Чичерин все-таки остается связан субстанциональной логикой естественного языка, где «означающее... разворачивается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: а) оно представляет протяженность и б) эта протяженность лежит в одном измерении: это линия» (Соссюр, 1998, с. 70).

Еще одно значимое подтверждение принципиального семиоцентризма эстетической установки Чичерина мы находим во второй «сюжетной линии» «Кан-Фуна» — в оригинальной разработке теории поэтической фонетики. Наряду с визуальными «конструэмами», принци-



пы построения которых были рассмотрены выше, Чичерин декларирует необходимость создания аудиальных, или акустических, «конструэзм», перед которыми ставится задача максимально «конструктивно» репрезентировать звучащую фактуру речи. Большая роль в этом отводится разработке и обоснованию концепции поэтического ритма, основу которого, предположительно, должно составить понятие такта «в связи с основным законом равнения по ударному слогу» (с. 554)⁵. «Языку нашему, — подчеркивает Чичерин, — несвойственны метры и стопы», поэтому «единица ритмического измерения должна быть иной — тактовой» (с. 555). В своем интересе к такту в стиховедческом аспекте Чичерин не одинок: с более или менее близкими «Кан-Фуну» установками мы встречаемся в «Метротронике. Кратком изложении основ метротонической междуязыкой стихологии» (1925) М. Малишевского и особенно в «Тактометре: опыте стиха музыкального счета» (1929) соратника Чичерина по конструктивизму А. Квятковского. Однако при всей важности для общей теории «Кан-Фуна» идеи такта особый акцент Чичерин делает на другом: он требует, чтобы «конструктивный» подход к художественному знаку учитывал все богатство акустической материи звучащей речи — «краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей "пауз" и их сочетаний; введения показателей разнохарактерных призывков; изобретения новых знаков для новых звучаний» (с. 556). Таким образом, кажущийся редукционизм Чичерина в его отношении к естественно-языковому выражению на деле оборачивается исключительным расширением сферы означающих: «Не все слышимые звуки можно схватить — записать; влияние этих призывков на ритм несомненно, и несомненна важность *планового использования*, а следовательно, и возможный... *строжайший учет их*» (с. 557).

Итак, конструктивистская поэтическая теория Чичерина, провозглашенная в трактате «Кан-Фун», несмотря на ее кажущуюся стройность и последовательность, оказывается противоречивой, а в каком-то смысле даже внутренне конфликтной: выдвигая постулат о том, что вербальный знак «губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению», в результате Чичерин создает такой семиотический проект, в котором слово одновременно и преодолевается, и максимально расширяет комплекс своих потенциальных означающих — за счет наделения эстетико-семиотическим статусом объектов материального мира, расширения знаковых валентностей, переконцептуализации процесса эстетической рецепции и т.д. «Антилогоцентризм» исходного тезиса на деле оборачивается радикальным логоцентризмом, главная целевая установка которого — «конструктивное» реформирование сферы означающих для достижения эффекта иконичности, реа-

⁵ «В связи с тем, что смысловой и формальный сплав слова функционирует вокруг ударного слога, и что все прочие сложные и простейшие звуки в нем являются только оттеночными призывками, — выявляется удельная разновесность частей словесного слитка и устраняется привилегия единицы стопного измерения принятой метрики» (с. 554).



лизуемого всей материальной фактурой художественного произведения как «знака Поэзии». Для того чтобы увидеть утопическую нереализуемость — даже на уровне индивидуальных художественных практик — декларируемого Чичериным проекта «преодоления языка», достаточно сопоставить указанные постулаты в проекции на примеры чичеринских конструэмов. Рассмотрим в качестве иллюстрации некоторые конструэмы, опубликованные Чичериным в сборнике «Мена всех» (1924), и поэму «Звонок к дворнику» (1926).

ЧИТЫ́РІ КНСТРУЭ́МЫ
ПЕ́МЫ
„О СЫН СЕ́НІ“

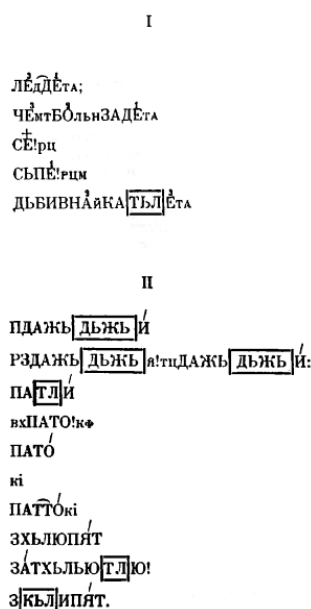


Рис. 2

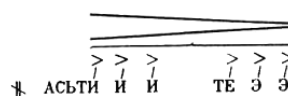
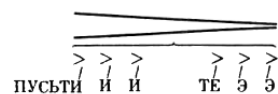
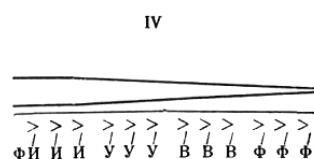


Рис. 3

Тексты из цикла «ЧИТЫ́РІ КНСТРУЭ́МЫ ПЕ́МЫ "О СЫН СЕ́НІ"» (рис. 2, 3) демонстрируют «инфляцию» словесной массы в попытке иконически воспроизвести особенности звучания московской разговорной речи — эта установка задана в требовании «ЧИТАЙТЕ ВСЛУХ МОСКОВСКИМ ГОВОРОМ», которой Чичерин завершает развернутый автокомментарий к опубликованным в «Мене всех» конструэмам, где обосновываются «основные приемы» — «энантиосемия» и «амфиболия», а также приводится перечень условных знаков, в финале которого дано указание на то, что «за недостатком в типографиях знаков, тембры и интонации с точностью подлинника в этой книге шрифтоваться не могут» (цит. по: Janesek, 1989, р. 482). Иконическое подобие «московскому говору» достигается здесь за счет вытеснения из графиче-



ческого облика слов гласных в безударных позициях (для создания эффекта их усиленной редукции), а также объединения отдельных литер в подобие дифтонгов (в автокомментарии Чичерин указывает, что «буквы, заключенные в □ значат комплексный звук Московского произношения»). Кроме того, несложно предположить релевантность различения литер в верхнем и нижнем регистре как возможной дифференциации громкости или силы произношения, для акцентирования звуковой природы конструируемой в текст вводятся знаки ударения, + («центральное ударение всей конструируемой»), объединяющие скобки над литерами («такая скобка значит неразрывный звук, равный по времени произнесения двум»), надстрочные цифры в верхнем регистре («второстепенные ударения конструируемой») и др. — благодаря подобной шрифтовой аранжировке визуально оформленный текст приобретает такие акустические измерения, как долгота, паузность, тон, сила ударения, интонация и др. Относительная скудность визуальных трансформаций текста в первых двух текстах дополняется в четвертой конструируемой введением графических компонентов, напоминающих партитурные знаки, а также угловых скобок (в автокомментарии определенных очень лапидарно: «> — Музыкальный знак»). Тем не менее в каждой из трех конструируемых природа текста остается по преимуществу вербальной, визуально-аудиальные модификаторы не препятствуют «возведению» текста к его вербальному «оригиналу», а скорее напротив, генерируют такую возможность (например, в первой из конструируемых «реконструкция» поэтического микросюжета «Ледетта / чем-то больно задета / сердце / с перцем / отбивная котлета» не составляет для читателя никакого труда); и даже изобразительные графические знаки в четвертой конструируемой лишь частично смещают рецепцию в иносемиотическую область (музыку).

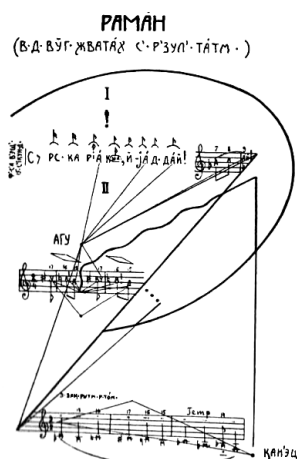


Рис. 4

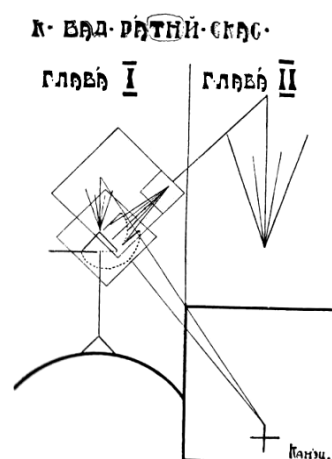


Рис. 5

В следующих примерах, «Раман (в двух животах с результатом)» (рис. 4) и «Квадратный скас» (рис. 5), представляющих собой показательные примеры чичеринской визуальной поэзии, роль вербального компонента существенно переосмысливается. Основой текстовой композиции здесь выступает музыкальная партитура (в «Рамане») или аб-



страктная графическая композиция (в «Квадратном сказе»), а вербальные знаки по отношению к ней становятся своеобразными «инклюзами», оставаясь при этом мощными семантическими генераторами. В первую очередь это касается самих заглавий, роль которых в визуальной поэзии, как показала Н. А. Веселова, исключительно важна: «Вообще в визуальной поэзии часто только заглавие позволяет сделать выбор в пользу принадлежности данного текста к литературе, а не к изобразительному искусству. <...> Смыслообразующая роль заглавия сказывается особенно очевидно, когда без заглавия интерпретация текста затруднена» (Веселова, 2001, с. 103–104). Именно вербальное — заглавия, а также слово «КАН'ЭЦ», присутствующее в обеих конструируемых — обеспечивает возможность «прочитывать» эти конструируемые как подобие литературных нарративов, где линии обозначают гипотетическое движение «визуального сюжета» между «двумя животами» к «результату» в первом случае и между двумя «главами» (еще один семантический генератор) к финалу — во втором. Если от этих конструируемых вернуться к основным постулатам «Кан-Фуна» (что вполне закономерно, поскольку, как неоднократно подчеркивается в трактате, эта теория есть своеобразная «сумма» поэтического опыта, накопленного ранее в конструируемых), утопичность семиотического проекта Чичерина становится особенно очевидной: несмотря на весь пафос преодоления линейности означающих в теоретических построениях, обе рассмотренные конструируемые эксплуатируют линейность максимально активно — они буквально заставляют читателя (зрителя?..) двигаться глазом в пространстве композиции, для того чтобы семантически собрать полисемиотическую структуру в единый «знак Поэзии». Наиболее радикальным воплощением такой стратегии может считаться поэма «Звонок к дворнику» (Чичерин, 2017 [1926]), где жанровое обозначение на титульном листе и указание глав задают реципиенту хотя бы минимальную интерпретационную рамку (рис. 6–9).

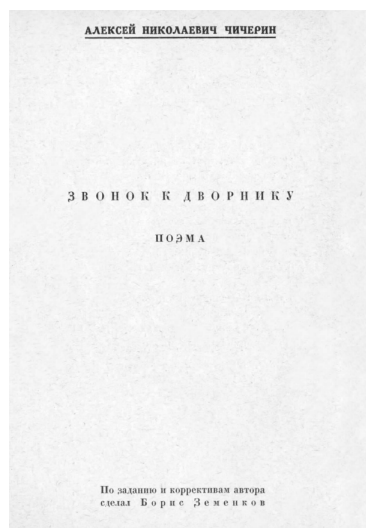


Рис. 6

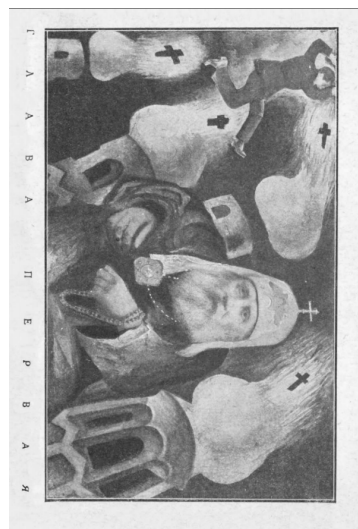


Рис. 7

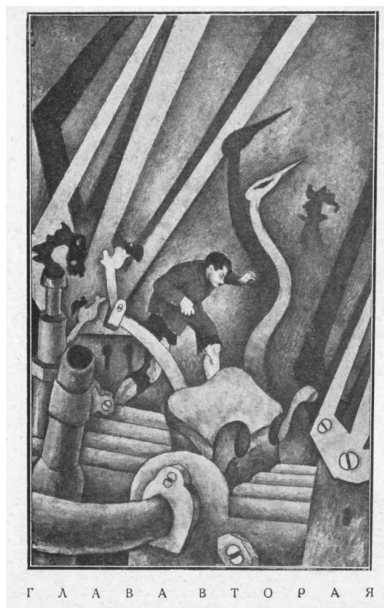


Рис. 8

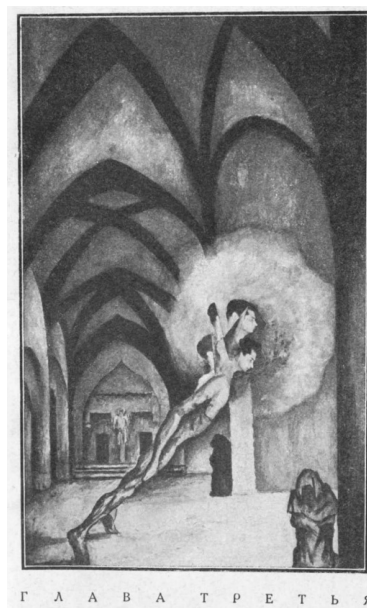


Рис. 9

Жанровое обозначение серии рисунков как «поэмы» вводит мощную читательскую пресуппозицию воспринимать этот художественный артефакт именно как *литературное* произведение. Шесть «глав» поэмы, выполненные по заказу Чичерина художником-экспрессионистом Борисом Земенковым, будучи расположены в линейной последовательности, подобно некоему «протокомиксу», могут быть так или иначе семантизированы в подобие сюжета только в том случае, если применять к поэме стандартные процедуры чтения вербального текста, двигаясь от страницы к странице и следя за потенциальным линейным развертыванием художественного высказывания.

Диктат визуального начала в подобных текстах имеет еще одно важное семиотическое последствие. В отличие от футуристов, провозглашавших заумь как «самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по всей форме» и утверждавших эстетическую значимость «наобумного», случайного (Кручёных, 1923, с. 46), конструктивизм последовательно декларировал себя как школу прагматического начала (ср. знаменитую формулу К. Зелинского «Госплан литературы»), акцентируя «локальный семантический принцип» как путь приблизить искусство к реципиенту и создать такой эстетический знак, информационная нагрузка которого будет максимальной. Однако чичеринские конструируемые, перед которыми ставилась задача стать избыточными, семантически «насыщенными» знаками, зачастую оказываются знаками чистой энтропии, интерпретационный потенциал которых столь же вариативен, сколь и малопредсказуем. Семиотическая утопия Алексея Чичерина, которая была призвана преодолеть «неконструктивный» языковой материал, в итоге оказывается неспособной перешагнуть через базовые механизмы естественно-го языка как первичной знаковой системы; построение «знака Поэзии»



может идти лишь путем бесконечного тиражирования означающих, которые, даже будучи иносемиотичными по своей природе, все равно подчинены «логоцентрическому» взгляду на искусство и мир.

Список литературы

- Бирюков С. Е. О проективных теориях русского авангарда. «Фоническая музыка» и акустическое напряжение в авангардных поэтических системах XX века // Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 565 – 573.
- Бурлюк Н. Поэтические начала [1914] // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1999. С. 56 – 58.
- Веселова Н. А. Вербальное в визуальной поэзии // Внутренние и внешние границы филологического знания : матер. Летней школы молодого филолога. Приморье. 1 – 4 июля 2000 г. Калининград, 2001. С. 101 – 105.
- Зелинский К. Конструктивизм и поэзия [1924] // Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 2015. С. 27 – 46.
- Знаем. Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-поэтов [1923] // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М., 2001. С. 322 – 326.
- Кручёных А. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923.
- Кручёных А. Декларация слова как такового [1913] // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1999. С. 44 – 45.
- Падин К. Семиотическое стихосложение // Экспериментальная поэзия: избранные статьи / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кёнигсберг ; Мальборк, 1996. С. 101 – 110.
- Панфилов А. Ю. К проблеме творческой биографии А. Н. Чичерина [дата размещения документа: 29.12.2015]. URL: http://samlib.ru/p/panfilow_a_j/chicherin2.shtml (дата обращения: 03.09.2018).
- Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. [Начала прагматизма]. СПб., 2000.
- Сахно И. М. Визуальные артефакты поэтического конструктивизма // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. №2. С. 73 – 83.
- Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России // Экспериментальная поэзия: избранные статьи / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кёнигсберг ; Мальборк, 1996. С. 60 – 67.
- Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1998.
- Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Формирование логоцентрической парадигмы в русской культуре начала XX века // Проблемы русской философии и культуры : сб. науч. тр. Калининград, 2001. С. 56 – 66.
- Чичерин А. Кан-Фун [1926] // Семиотика и Авангард: антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 549 – 564.
- Чичерин А. Н. Звонок к дворнику: Поэма [1926]. Б. м., 2017.
- Grübel R. Кан-Фун: конструктивизм-функционализм // Russian Literature. 1987. Vol. 22. P. 51 – 62.
- Janecek G. A. N. Čičerín, konstruktivist poet // Russian Literature. 1989. Vol. 25. P. 469 – 524.



Об авторах

Татьяна Валентиновна Цвигун, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: tsvigun@kantiana.ru

Алексей Николаевич Черняков, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

Для цитирования:

Цвигун Т.В., Черняков А.Н. «Слово — язва...»: Семиотическая утопия Алексея Чичерина // Слово.ру: балтийский акцент. 2018. Т. 9, №4. С. 78—92. doi: 10.5922/2225-5346-2018-4-7.

'THE WORD, AN ULCER...': ALEKSEY CHICHERIN'S SEMIOTIC UTOPIA

T. V. Tsvigun¹, A. N. Chernyakov¹

¹ Immanuel Kant Baltic Federal University
14 A. Nevskogo St., Kaliningrad, 236016, Russia
Submitted on September 10, 2018
doi: 10.5922/2225-5346-2018-4-7

In this article, we analyse the semiotic concept of art created by the constructivist poet Aleksey Chicherin, as presented in his treatise Kan-Fun. We establish the connection between Chicherin's concept of the 'sign of Poetry', on the one hand, and the theoretical research of the early Russian avant-garde and the basic tenets of the semiotic description of the language, on the other. An analysis of Chicherin's theory shows that it rests on an attempt to overcome the linearity of linguistic signs and to build an iconic 'sign of Poetry', capable of almost a complete reflection of a constructivist poet's artistic intentions. Against the background of the total logocentrism of the early 20th-century historical and cultural paradigm, Chicherin's semiotic position looks like the proclamation of radical 'anti-logocentrism' that polemicalises against any literary traditions and experiments, either synchronic or diachronic in relation to the author. At the same time, a textual analysis of Kan-Fun and a comparison of the key theses of Chicherin's semiotic theory with the examples of his poetry ('construemas') show that his aesthetic project was of a utopian nature. Despite the outright rejection of the natural language as 'non-constructive' and the espousal of non-verbal semiotic means, Chicherin's theory has internal inconsistency. Its artistic representations are incapable of overcoming the basic conventions of text generation and reception. The use of non-verbal (visual and auditory) signs entails both the semantic enrichment of the sign and an uncontrolled increase in its entropy. This way, the sign is deprived of the predictable interpretive frameworks and conventions.

Keywords: non-verbal semiotics, theory of poetic language, constructivism art, avant-garde, Alexey Chicherin, Kan-Fun.



References

- Grübel, R., 1987. Kang-Fung: constructivism-functionalism. In: *Russian Literature*. Vol. XXII, pp. 51–62.
- Janecek, G., 1989. A.N. Čičerin, konstruktivist poet. In: *Russian Literature*. Vol. XXV, pp. 469–524.
- Biryukov, S.E., 2006. About projective theories of Russian avant-garde. “Phonic music” and acoustic tension in avant-garde poetic systems of the twentieth century. In: Yu.S. Stepanov, ed. *Semiotika i Avangard: Antologiya* [Semiotics and Avant-garde: An Anthology]. Moscow, pp. 565–573 (in Russ.).
- Burlyuk, N., 1999. Poetic beginnings (1914). In: V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov, eds. *Russkii futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian futurism: Theory. Practice. Criticism. Memories]. Moscow, pp. 56–58 (in Russ.).
- Veselova, N.A., 2001. Verbal in visual poetry. In: *Vnutrennie i vneshtnie granitsy filologicheskogo znaniya: Mat-ly Letnei shkoly mladogo filologa* [Internal and external boundaries of philological knowledge: Materials of the Summer School of Young Philologist]. Kaliningrad, 1-4 July 2000, pp. 101–105 (in Russ.).
- Zelinskii, K., 2015. Constructivism and poetry (1924). In: K. Zelinskii, ed. *Poeziya kak smysl: Kniga o konstruktivizme* [Poetry as a Meaning: A Book on Constructivism]. Moscow, pp. 27–46 (in Russ.).
- Chicherin, A., Sel'vinskii E., 2001. We Know. Oath construction (Declaration) of constructivists-poets (1923). In: N.L. Brodskii, N.P. Sidorov, eds. *Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do «Oktyabrya»* [Literary manifestos: From symbolism to “October”]. Moscow, pp. 322–326 (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 1923. *Apokalipsis v russkoi literature* [Apocalypse in Russian literature]. Moscow (in Russ.).
- Kruchenykh, A., 1999. Declaration of the word as such (1913). In: V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov, eds. *Russkii futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian futurism: Theory. Practice. Criticism. Memories]. Moscow, pp. 44–45 (in Russ.).
- Padin, K., 1996. Semiotic versification. In: D. Bulatov, ed. *Eksperimental'naya poeziya: izbrannye stat'i* [Experimental Poetry: Featured Articles]. Königsberg – Malbork: Simplicius, pp. 101–110 (in Russ.).
- Panfilov, A.Yu., 2015. *K probleme tvorcheskoi biografii A.N. Chicherina* [To the problem of the creative biography of A.N. Chicherina]. Available at: http://samlib.ru/p/panfilow_a_j/chicherin2.shtml [Accessed 03 September 2018].
- Pirs, Ch.S., 2000. *Logicheskie osnovaniya teorii znakov* [The logical foundations of the theory of signs]. St. Petersburg (in Russ.).
- Sakhno, I.M., 2011. Visual artifacts of poetic constructivism. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [House Burganova. Culture space], 2, pp. 73–83 (in Russ.).
- Sigei, S., 1996. A Brief History of Visual Poetry in Russia. In: D. Bulatov, ed. *Eksperimental'naya poeziya: izbrannye stat'i* [Experimental Poetry: Featured Articles]. Königsberg – Malbork: Simplicius, pp. 60–67 (in Russ.).
- Saussure, F., 1998. *Kurs obshchei lingvistik* [General Linguistics Course]. Moscow (in Russ.).
- Tsvigun, T.V., Chernyakov, A.N., 2001. The formation of the logo-centric paradigm in Russian culture of the early twentieth century. In: *Problemy russkoi filosofii i kul'tury: Sb. nauch. tr.* [Problems of Russian philosophy and culture: Collection of scientific. works]. Kaliningrad, pp. 56–66 (in Russ.).



Chicherin, A., 2006. Kang-Fung (1926). In: Yu.S. Stepanov, ed. *Semiotika i Avangard: Antologiya* [Semiotics and Avant-garde: An Anthology]. Moscow, pp. 549–564 (in Russ.).

Chicherin, A.N., 2017. *Zvonok k dvorniku: Poema* [Call to the janitor: Poem]. Salamandra P. V. V. (in Russ.).

The authors

Dr Tatiana V. Tsvigun, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

Dr Alexey N. Chernyakov, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

To cite this article:

Tsvigun T. V., Chernyakov A. N. 2018, 'The Word, an Ulcer...': Aleksey Chicherin's semiotic utopia, *Slovo.ru: baltiiskij accent*, Vol. 9, no. 4, p. 78–92. doi: 10.5922/2225-5346-2018-4-7.