

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

Звуковая кукла:
Кант, Евреинов и Хлебников

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. Доклад Николая Евреинова «Театрализация жизни. Ex cathedra» (1911) и манифест Велимира Хлебникова «Наша основа» (1919) показывают сходное представление о начале человеческой цивилизации. Оба автора настаивают на том, что перформативная функция языка предшествовала коммуникативной, что перформативность была основой полного взаимопонимания и что современное управление процессами требует достижения особой скорости устной речи, благодаря чему создается инобытие первобытного состояния. Символом перформативности для обоих становится лоскут ткани, превращающий одаренного ей в звуковую куклу, так что язык интерпретируется по образцу игры в куклы. Истоки такой общности найдены в статье Канта «Предполагаемое начало человеческой истории» (1786). Предполагается усвоение идей Канта не прямое, а через трактовку грехопадения в основном богословии и гимназическом Законе Божьем. Антропологические интересы Евреинова и Хлебникова оказались продуктивны для оспаривания мечты о синтетическом искусстве.

Ключевые слова: концепции первобытной культуры, начало человеческой истории, философия языка, театрализация жизни, Кант, Евреинов, Хлебников, авангард, философия куклы

Для цитирования: Марков А.В. Звуковая кукла: Кант, Евреинов и Хлебников // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 70–77. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

The sound puppet.
Kant, Evreinov, and Khlebnikov

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Abstract. Nikolai Evreinov's report "The theatricalization of life. Ex cathedra" (1911) and Velimir Khlebnikov's manifesto "Our Basis" (1919) demon-

strate a similar idea of the beginning of human civilization. Both authors insist that the performative function of language preceded the communicative function, that performativity was the ground for complete understanding, and that present-day process control requires the attainment of a special speed of oral speech, through which the alienation of the primordial state is constructed. The symbol of performativity for both becomes a scrap of cloth that transforms the one gifted with it into a sound puppet, so that language is interpreted along the lines of the puppet game. The origins of such commonality are found in Kant's treatise "The Conjecturable Beginning of Human History" (1876). The assimilation of Kant's ideas is assumed, not directly, but through the interpretation of the Fall in the fundamental theology and middle school religion lessons. The anthropological interests of Evreinov and Khlebnikov proved productive in challenging the dream of synthetic total art.

Keywords: concepts of primitive culture, beginning of human history, philosophy of language, theatricalization of life, Kant, Evreinov, Khlebnikov, avant-garde, philosophy of the puppet

For citation: Markov, A.V. (2024), "The sound puppet. Kant, Evreinov, and Khlebnikov", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 70–77, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

Доклад Н.Н. Евреинова «Театрализация жизни. Ex cathedra» был впервые зачитан в 1911 г. на знаменитых «Средах» Н.В. Дризе-на. В этом докладе режиссер-теоретик обращается к первобытному искусству с целью доказать, что ни труд, ни язык не были началом цивилизации. Напротив, театрализация как основной принцип отношения к жизни только и позволил людям быть вместе. В этой системе труд и язык – побочные инструменты быта, тогда как ядром переживаний оказывается театральность. Евреинов отвергает мысль о возможности вычленить «эстетическое чувство» у первобытного человека в смысле какой-то отдельной функции и говорит, что все первобытные украшения тела и быта – «беспардонная» театральность, «могучий инстинкт преображения». Указывая на болезненность татуировок, Евреинов говорит: «Потребность в предметах театральности сильнее у дикаря не только потребности в порядочной пище, но и в гарантии безболезненного, сносного существования»¹. В конце концов, театральность в качестве базового навыка солидарности побеждает и инстинкт индивидуального самосохранения, и любой образ коллективного самосохранения: Евреинов говорит, что когда англичане, мстя за смерть Кука, подожгли селение гавай-тян, то они восхищались, глядя на пожар. «Вот люди, сумевшие бы

¹ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.: Летний сад, 2002. С. 48.

оправдать не только Кука, но и Нерона-поджигателя, которому Рим пылающий показался дороже в театральном смысле Рима, докучно-спокойно хранящего свои вековые драгоценности!»²

Но самое интересное в рассуждении Евреинова – это понимание происхождения одежды. Евреинов говорит, что стыдливостью никак нельзя объяснить появление одежды в эволюционном развитии человека: одежда изначально – это театральный костюм, и стыдливость надо понимать только метафорически, как страх прийти без костюма, «выставлять себя невеждой в отношении общественного этикета, требовавшего уважения к чувству театральности другого». Символом такой одежды становятся шелковые ленты: «коммодор Дж. Байрон выгодно сбывал патагонцам куски шелковых лент, которыми они поспешно украшали головы»³, а сукно не взяли, потому что оно не было цветным. Таким образом, надеть одежду – это принять дар и украсить себя как актера или даже как куклу, раз ты оказываешься предметом чужой игры, чуждого этикета, и от чувства театральности другого зависит твоя роль в игре – как роль куклы в современной детской игре зависит от настроения ребенка.

Театральность Евреинов понимает как «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне». Это больше всего напоминает начало трактата Канта «Предполагаемое начало человеческой истории», где Кант различает инстинкт как первоначальный голос Божий, обеспечивающий безопасность человека и животных, например, запрещающий есть ядовитое, и разум, который позволяет укрощать инстинкты, чтобы спасти человека от пресыщения, в том числе полового. Промежуточным между первым и вторым регулятором оказывается опыт многообразия мира: «Он <человек> стоял как бы на краю пропасти; ибо вместо единичных предметов своих желаний, которые ему до сих пор указывал инстинкт, ему открылась их бесконечность, а в выборе их он еще несколько не мог ориентироваться; и из этого однажды испытанного состояния свободы ему теперь равным образом невозможно было вновь возвратиться в состояние подчиненности (при господстве инстинкта)»⁴.

У Канта появляется и тема истока одежды: фиговый лист (по сути, у него, как у знатного классициста, античный эвфемизм библейской ситуации последствий наготы) он понимает не как проявление стыдливости, а как блокирование бесстыдства, как знак отказа от немедленного удовлетворения полового инстинкта, благодаря чему человек и смог создать идеальное искусство жиз-

² Там же.

³ Там же. С. 49.

⁴ Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 46.

ни: «Отказ и был тем волшебным средством, превратившим чисто чувственное влечение в идеальное, животную потребность – в любовь, ощущение, просто приятное, – во вкус к красоте сначала в человеке, а затем и в природе»⁵. Таким образом, одежда действует у Канта так же, как у Евреинова: она существует не как выражение стыдливости, а как императив социального ограничения, но как механизм семиотизации она запускает идеальные образы, чувства, вкус, создает любовь и красоту. По сути, Кант более мирно описывает тот же семантический взрыв, при котором человек может жертвовать своей безопасностью ради красоты.

Евреинов, будучи очень начитанным человеком, много читал Канта, но сплошной просмотр его опубликованных трудов показал, что Канта он понимал скорее как представителя эстетического субъективизма, понимающего образы, которые мы вычленим во внешнем мире, как отражение нашего сознания, наших склонностей и желаний. Но в этом рассуждении он метко попадает в самую точку мысли Канта, отлично резюмированную одним из самых тонких современных философов культуры: «Каждый раз речь идет о субъективном прибавочном элементе – желании, интересе, небезразличии, любви, – который связывает умопостигаемый и данный в опыте мира. Этот трансцендентальный интерес происходит непосредственно из разума, но он обращен не к истине, а к смыслу истины» [Файбышенко 2021, с. 58].

Другой читатель, хотя и не знаток и даже скорее ненавистник Канта, Велимир Хлебников, весной 1919 г. создал статью-манифест «Наша основа». В ней он выдвигает свою версию предполагаемого начала человеческой истории, хотя говорит не о костюме, а о языке, причем языке заумном, не указывающем на предметы, а создающем общее коллективное переживание. Он велит представить такую сцену: «Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. “Свои!” – доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие – признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке – карманный словарь»⁶.

Как мы видим, между рассуждениями Евреинова и Хлебникова есть немало общего. Прежде всего, оба теоретика убеждены, что ни труд, ни безопасность не были для первобытного человека высшей

⁵ Там же. С. 47.

⁶ Хлебников В. Творения. М.: Художественная литература, 1986. С. 625.

ценностью. Все утилитарное, даже направленное на обеспечение безопасности, было добавочным, тогда как театральная ситуация создавала сопереживание, которое существеннее любых инструментальных решений. Пещеру можно вполне представить как театр, в котором меняются сцены, но в конце концов оказывается, что всё утилитарное, будь то горящие хижины у Евреинова или ненужное оружие у Хлебникова, – это что-то даже постыдное в сравнении с настоящим *высоким бесстыдством* театрализации.

Цель труда Хлебникова – показать, что нашу реальность материи и времени можно рассматривать как волновую, и тем самым с помощью системы зеркал или досок времени начать управлять ею, благодаря специальным отсрочкам приема «бог из машины», как вообще в драматургии Хлебникова [Карамитти 2023]. Евреинов ставил более скромные задачи – показать существование в человеке «воли к театру», которая и направляет развитие человечества, так что отдельные достижения цивилизации оказываются лишь частными моментами такого процесса. Термин Евреинова «воля к театру» явно калькирует термин А. Ригля *Kunstwollen*, воля к искусству, которой Ригль объяснял становление национальных художественных школ и вообще цивилизаций. Только Евреинов мыслит это становление как катастрофическое инобытие: человек всегда готов играть как обезьяны предметами, но при этом, декорируя себя и других, создает новые правила игры, вступая в игру уже как актер, как предмет, как в каком-то смысле кукла.

Если Евреинов не называет куклу куклой, оставаясь в своем докладе историком культуры и описывая формы статичности и статуарности человека то в испанском барокко, то во французском классицизме, то Хлебников прямо говорит о куклах. Он сравнивает естественный язык с игрой в куклы, где можно повести себя капризно, например, склоняя слова: «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать

свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы»⁷.

Как и Евреинов, Хлебников говорит о тряпках, цветных лентах, которые привлекательны и которые вовсе не гарантируют безопасности: кукла, как и человек, может умереть, и это вызывает непритворный аффект ребенка. Но далее рассуждение Хлебникова оказывается интереснее: язык есть мера мира, в том смысле, что эта игра в слова-куклы и становится тем самым избыточным переживанием, по Канту, создающим и вкус, и чувство красоты: «Во время игры эти тряпочки – живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, – участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы»⁸. Если бы не сбивчивое изложение Хлебникова, мы бы сочли, что это просто иллюстрация к приведенному рассуждению Канта, где развитие человечества после грехопадения и стыдливости и есть обретение искусства, вкуса, настоящей игры искусства, после игры в куклы, где как раз все происходит по Евреинову – нельзя показать другому, что ты недостаточно театрален.

Итак, по Хлебникову, «звуковая кукла солнце позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных»⁹. Само солнце становится куклой, и мы становимся куклами языка, следуя его правилам. Тогда как будущий заумный язык и математическое управление мировыми процессами и позволит нам стать свободными мудрецами, осуществляя, по выражению современного театроведа, «процесс смыслообразования на уровне каждого конкретного зрителя в зале с его неповторимой биографией» [Шматова 2016, с. 109]. Осталось выяснить, как Евреинов и Хлебников так отлично повторили Канта.

Мы предполагаем, что помимо общего контекста рассуждений о «воле к искусству» и «эмпатии/вчувствовании» (по Т. Липпсу и В. Воррингеру), здесь свою роль сыграли уроки Закона Божия. Это вполне соответствует и общей концепции театра-монастыря Евреинова, которая основана на признании игры как не имеющей отрицательных сторон – позиции, близкой одно время, например,

⁷ Указ. соч. С. 627.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 628.

З.Н. Гиппиус [Осьминина 2017]. Вся острота библейского негодования скотоводов против земледельцев выразилась в первых главах книги Берешит/Бытия, не только, например, в осуждении Каина, но и в отвержении питательного древа познания, т. е., по сути, сельского благополучия.

Если библейский текст однозначно говорит, что Еву после разговора со Змием прельстила даровая пища, а уже потом – внешний вид дерева, то в трактовках в гимназическом Законе Божьем (как показал просмотр репрезентативных учебников), восходящих к греческой патристике, главенствует другой порядок: Ева поддалась сначала ложным рассуждениям Змия, а после – соблазнительности внешнего вида дерева. Как бы инстинкт сработал и как голос, по Канту, и как ненасытность, которую надо блокировать античным фиговым листком. Это, конечно, проекция греческой культуры *риторического экфрасиса* на библейский текст. Но на этом строился и весь послекантовский проект основного богословия/фундаментальной теологии, в котором ложные рассуждения понимались как источник нравственной порчи.

Тогда действительно, можно понимать грехопадение как то, что Ева стала игрушкой Змия, тогда как кожаные одежды – это та телесность, которая и позволяет осуществлять сценарии, включая сценарии пользования языком, через отказ от прежних соблазнов и инстинктов. Тогда Евреинова и Хлебникова можно рассматривать как *философов спасения*, Боговоплощения, которые как раз исходят из кантовского понимания грехопадения, где фиговый листок или лента – знак отказа и от безопасности, и от прежних инстинктов и привычек ради красоты и искусства. Только для Евреинова ситуация грехопадения – это ситуация общей человеческой смертности, которую преодолевает театр, ситуация, когда чужая смерть может стать и твоей, и только театр как экстатическое искусство обещает бессмертие. А для Хлебникова эта же ситуация – игра языком как куклами, где может вдруг обозначиться и смертность куклы, и наша смертность, – и бессмертие обещается только экстатической математикой.

Евреинов и Хлебников переописали повседневность как грехопадение, как начало человеческой истории. И оба они говорят, что лента, фиговый листок, обретение себя как тряпичной куклы или украшенной лентой куклы – это то, что освобождает от инстинктов ради того, чтобы искусство вело в бессмертие. Они оба исходят из эмпатии как базовой ситуации, возможности пережить чужую смертность как свою, и оба отвергают те концепции синтетического искусства, в которых ленты не выделяются отдельно и поэтому не предполагается последовательной эмпатии. Наоборот, надо принять ленту как дар, на время стать куклой, чтобы ощутить эмпатию и позволить в том числе философам и теоретикам быть эмпатичными.

Источники

Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.: Летний сад, 2002. 536 с.

Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. 714 с.

Хлебников В. Творения. М.: Художественная литература, 1986. 734 с.

Литература

Карамитти 2023 – *Карамитти М.* Между богами и я-богом: границы театра и театральности у Хлебникова // *Russian Literature*. 2023. Т. 135. С. 105–127.

Осминина 2017 – *Осминина Е.А.* Игровые концепции культуры в стихотворении З.Н. Гиппиус «Игра» // *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2017. № 5 (776). С. 162–172.

Файбышенко 2021 – *Файбышенко В.Ю.* Время цели и царство действий: теолого-политический субъект в философии истории Иммануила Канта // *Логос*. 2021. Т. 31. № 3 (142). С. 49–70.

Шматова 2016 – *Шматова Г.А.* Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2016. № 2. С. 106–119.

References

Karamitti, M. (2023), “Between the gods and I-god. The boundaries of theater and theatricality in Khlebnikov”, *Russian Literature*, vol. 135, pp. 105–127.

Osmalina, E.A. (2017), “Game concepts of culture in the poem by Zinaida Gippius ‘Game’”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, vol. 776, no. 5, pp. 162–172.

Faybyshenko, V.Yu. (2021), “Time of purpose and the kingdom of actions. Theological and political subject in the philosophy of history by Immanuel Kant”, *Logos*, vol. 142, no. 3, pp. 49–70.

Shmatova, G.A. (2016), “An activation of the spectator in contemporary theatre. Semiotic and performative aspects”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 106–119.

Информация об авторе

Александр В. Марков, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com