

## Кино-фут: заумный язык как киноязык

Александр В. Марков

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

*Аннотация.* Алексей Кручёных сравнивал заумный язык с интернациональной пантомимой немого кинематографа. Но это противоречило его первоначальному представлению о заумном языке как наделённым национальным и местным колоритом и выражающим суть национальной поэзии. Но заумный язык и кинематограф оказываются объединены отказом от театральной импровизации, наличием письма или кадра как ограничения, допускающего импровизацию только как технический сбой. Эта мысль нашла продолжение в сотрудничестве Выготского и Лурии в области нейрофизиологии. Согласно Выготскому, мимесис обезьяны не театрален, а кинематографичен: это не импровизация, а предсказуемая моторика пантомимы. С этой точки зрения в кинематографе, в отличие от театра, мимесис невозможен, и заумный язык остается в культурной памяти не как мимесис национальной поэзии, но как эксцентричная конструкция.

*Ключевые слова:* заумный язык, литературный язык, пантомима, немое кино, философия языка, футуризм, жест, речевой жест, театральность

*Для цитирования:* Марков А.В. Кино-фут: заумный язык как кино-язык // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 43–51. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-43-51

## Futurismovie.

## Abstruse language (zaum) and cinema gestes

Aleksandr V. Markov

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

*Abstract.* Alexei Kruchenykh compared the abstruse language (zaum) to the international pantomime of silent cinema. But that contradicted his original idea of abstruse language as endowed with national and local coloring and expressing the core of national poetry. But abstruse language and cinema appear to be united by the rejection of theatrical improvisation, by the presence of

the script or film shot as a constraint that allows improvising only as a technical failure. Such an idea was continued in Vygotsky and Luria's collaboration in the field of neuropsychology. According to Vygotsky, the ape's mimesis is not theatrical but cinematic: it is not an improvisation but the predictable motility of pantomime. From that viewpoint, mimesis is impossible in cinema, unlike theater, and abstruse language remains in cultural memory not as a mimesis of national poetry, but as an eccentric construction.

*Keywords:* abstruse (zaum, zaumnyj), literary language, pantomime, silent cinema, philosophy of language, futurism, gesture, speech gesture, theatricality

*For citation:* Markov, A.V. (2025), "Futurismovie. Abstruse language (zaum) and cinema gestes", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 43–51, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-43-51

Русский футуризм во всех своих вариантах был тесно связан с кинематографом. Алексей Кручёных и Владимир Маяковский писали киносценарии, эго-футурист Игорь Северянин санкционировал создание «кино-поэзы» «Ты ко мне не вернешься». Кинематограф выступал для футуристов одним из образов фабрики, производства богатейшей фактуры взятых в кадр мелодраматических эмоций. Здесь пролегает граница между футуристами и «производственниками», такими как Арватов, для которых кинематограф – социальный жест, который может быть полезен или вреден пролетариату. Существенно только «кем, как, с какой практической целью производится фильма»<sup>1</sup>. Мелодраматизм здесь оказывается распределенным между разными узлами производства и потребления, тогда как для футуристов само производство мелодраматично.

Проект «заумного» языка Кручёных – создание особого языка переживаний, в котором и эмоция, и мысль будет опережать наши привычные ходы мысли, рутинные способы проживания вещей и обращения с вещами. В итожащей заумный взгляд книге «Апокалипсис в русской литературе» Кручёных мысленно протягивает руку символистам с их переосмыслением базовых образов, солнца или луны, в сторону передачи субъективных настроений, например, упадка. Но при этом он упрекает их, что они любят повторения, звукопись на основе повторов, что превращается в что-то вроде чечетки или храпа или иного малопривлекательного навязчивого звука. Повторяемость звуков Кручёных находил у Пушкина, упрекая его за обилие «с» и «ть» и считая звук «Евгения Онегина» слиш-

---

<sup>1</sup> Арватов Б. Киноплатформа // Новый Леп. 1928. № 3. С. 36.

ком сипящим. Этому он противопоставил вернакулярный счет из прачечной, где были «крыхма рубахи» и «навлычки», видя в этом настоящую редкость и резкость звучания<sup>2</sup>. Итак, заумь – такой фонетический жест, в котором нет повторов, есть только спонтанное образование диковинных, но при этом выразительных сочетаний, которые живописуют быт и которые можно живописать. На этой двойной перспективе, гиперреализма быта и совершенно технического обращения к представлениям быта, и строится система зауми.

Эту особенность зауми Кручёных лучше всего передал Борис Пастернак в предисловии-обращении к книге «Календарь»: «Ты на его <искусства> краю. Шаг в сторону, и ты вне его, т. е. в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты – живой кусочек его мыслимой границы. Даже грубейшая его формула, формула эффекта (сражающего воздействия), шире той области, которую ты себе отвёл. Мгновенность рискованной бутафории и мгновенность неподготовленного воодушевления друг от друга неотделимы в лирическом приеме. Это одно молниеносное целое. Но даже и оно кажется тебе недостаточно узким, и ты из этой элементарной пары совершенно выбрасываешь вторую, одухотворяющую часть»<sup>3</sup>. Для Пастернака Кручёных – интерпретатор механизмов аффекта, а не их изготовитель. Ведь у Пастернака всегда жизнь производит самые убедительные механизмы своей спонтанности, а искусство только немного у нее заимствует, насколько жизнь в это посвятила художника как человека. Тогда как Кручёных, согласно Пастернаку, конвертирует воодушевление от отдельных производящих механизмов лицом в чистую интерпретацию, «бутафорию», то есть продуманные интерпретаторам формы театрального или кинематографического воздействия.

Кручёных в таком понимании не столько театрален, сколько кинематографичен: ведь в театре неподготовленное воодушевление, импровизация режиссера или актера, как раз составляет ядро происходящего. Сам Пастернак, обращаясь к Мейерхольду и Райх, «Я люблю ваш нескладный развалец», уравнивает Бога-Творца, режиссера и актера как импровизаторов ответственных, выводящих кого-то другого «на дебют роковой», и в этой ответственности и обретающих свою стертую в грим душу. Тогда как кинематограф подразумевает другие эффекты, эффекты освещения, плана, которые не являются импровизацией, но только самим условием, что

<sup>2</sup> Кручёных А. Апокалипсис в русской литературе. М.: Международная ассоциация футуристов, 1924. С. 32.

<sup>3</sup> Пастернак Б. Вместо предисловия <25 декабря 1925> // Кручёных А. Календарь. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1926. С. 4.

кинематографическое сообщение будет воспринято. В целом такое различие театра и кино принимали и другие теоретики, связанные с заумью, начиная с Р. Якобсона [Пуйяль 2010; Сахно 2017].

В книге «Фонетика театра» Кручёных радикальнее всего сближает заумный язык и эффекты экрана. Книга снабжена социолингвистическим предисловием Бориса Кушнера, который, пеняя прежней лингвистике за изучение только расовых и национальных особенностей языка, то есть за поддержку буржуазного строя, требует обратить внимание на профессиональные диалекты. «Нельзя вести себя языково одинаково и в комнате своей, и на улице, и в заседании законодательного учреждения»<sup>4</sup>. Социолингвистическое исследование сразу становится нормирующим; и футуристы, открывшие, что поэтический язык – «обособленная языковая категория», стали нормировать обыденное употребление, открыв дефицитность языка улиц. Кушнер имеет в виду тезис Маяковского о безъязыкой улице, которой «нечем кричать и разговаривать», но Маяковский изображает ситуацию, где поэты слишком оторвались от социальной жизни: социально-политическую конфигурацию происходящего. Тогда как Кушнер и Кручёных *настаивают на синхронности*, – не на том, что поэт в некотором действии дарует улицам язык, но что работа поэта над заумным языком как автономным как-то синхронизируется с обретением улиц своей автономии.

Кушнер держит в уме, что такая синхронизация уже произошла: театр дефицитен, он как улица большого города, он не может найти новые формы, находится в кризисе жанра, тогда как кино современно. Кинопроизводители не собираются учить актеров, но кинопроизводители уже развивают заумный язык, синхронный жестовому языку театра. Кушнер сетует, что в театре победила читка, медлительная по темпу и ритму – явно он имеет в виду не только драматический театр, но и все то множество тогдашних практик, которое готовило публику к восприятию гибкой, культурной, артистической речи, вроде декламации стихов по «чтецам-декламаторам». Разрушение этой артистической речи и осуществлялось потом Мейерхольдом с его биомеханикой, не вполне последовательным учеником Мейерхольда Образцовым с его куклами и другими, после которых напыщенность такого чтения стала очевидна. Кушнер изображает синхронизацию как победу: «Кино, освобожденный от порока медлительности, побил театр, несмотря на слабость многих иных его ресурсов, торжествует над

---

<sup>4</sup> Кручёных А. Фонетика театра. М.: Изд. автора, 1923. Кн. 123. С. 4. Далее цитируется с указанием страницы в скобках, полужирный оригинала заменен курсивом.

театром победы по всему фронту» (с. 5). Заумный язык способен компенсировать нехватку ресурсов социальной выразительности, и эту заумь можно прямо увидеть на экране.

Гораздо интереснее рассуждения Кручёных, он протягивает руку символизму, в своей теории начального театра повторяя реконструкции Вячеслава Иванова: «Верх страсти и ярежа – при стихийных массовых деяниях народов, заумный язык всегда был языком *хора* (припевы, восклицания), хоровое действо – начало театра» (с. 7). Кручёных настаивает на синхронности заданий для театра и кинематографа, уверяя, что заумный язык позволяет «крошить слова» согласно некоторому заданию, например, фонетической выразительности – но может получить и другое задание, ближе к кино. Слово становится «гибким, плавким, ковким, тягучим»; так явно говорится не просто о фонетических впечатлениях, но и о возможности трансформировать слова, сокращать их, превращать в аббревиатуры, лозунги, предъявлять слово, подавать его как надпись. Это Кручёных сопоставляет не с титрами кинематографа, а с *наглядным кадром*, описывая так «*кино-конструкцию фразы*»: «когда в предложении ненужные (конструктивно) слова выброшены, или грамматическое построение сломано во имя большей быстроты, – образы скачут, ум не успевает за фантазией и действием, – *кино-образ*» (с. 9). Итак, кинообраз синхронизирован с будущим театром, но он уже присутствует в каждом кадре, он заявил о себе, предъявил себя, примерно как предъявляется вексель. Для Кручёных, издававшего книги на свои средства, такая новая экономика не сделки в соответствии с интересами, а предъявления, книги явочным порядком, была понятна и отсылала к кинематографу.

Кино-слово Кручёных отождествил со сдвигами, смещениями, выкидыванием частей слова и вообще той фрагментацией, которую мы видим в кадре. Замечательно, что это понимается не как часть замысла режиссера или игры актера, но как конструкция фильма, тождественная конструкции слова. Как язык аккомпанирует социальной повседневности, так и заумный язык может аккомпанировать игре актера. Кручёных отождествляет игру актера с самой социальной жизнью. Как у слова нет автора в строгом смысле, но есть некоторое стремление языка к самовыявлению, самовыражению, так и у кино есть стремление. Только язык стремится обеспечить взаимопонимание местного сообщества, а киноязык и заумный язык – взаимопонимание всего человечества: «Кино-зау-язык стремится быть интернациональным, как сам кино-театр, – не менее (ведь и в фильмах и во внешности актеров национальные черты сохраняются, но мы их как-то не замечаем)» (с. 12). Быстрое мелькание экрана опережает язык – ведь в языке всегда есть парал-

лелизм, параллелизм осмысленного слова и его эмоционального наполнения; тогда как киноязык выдает чистый всплеск действия или эмоциональной реакции.

При этом сами стихи, вошедшие в книгу Кручёных, напоминают по фонетике как раз вполне определенные и даже препарированные вниманием культурные миры, тюркский или китайский. Кручёных сохраняет интерес к непривычным языкам, но при этом на уровне детского, открытии любого непривычного языка как жеста, как предъявления, как заявления о происходящем, а не как особенности этой системы. Это больше напоминает детские жалобы на иностранцев, когда иностранная речь воспринимается как экспрессивная: «он на меня ругается», детская жалоба.

Поэтому в рассуждении Кручёных присутствует некоторое противоречие между тем, что в кино «не замечают» национальных черт, и что в заумном языке только и проступает бессознательное этих национальных черт. По сути, Кручёных предвосхищает такую ловлю бессознательного в пародии: история советской поэтической пародии от Александра Архангельского до Александра Иванова – это как раз мастерское выбалтывание бессознательного каждого советского поэта, превращение и остаточной манерности, и остроумия, и каламбуров в повод, чтобы механизмирующим, почти кинематографическим повторением извлечь это бессознательное наружу.

Проект Кручёных, в котором мимесис театра заменяется строгой конструкцией кадровой пантомимы, и некоторые опознаваемые носителем одного языка приметы другого языка становятся способом переживать экспрессию как универсальную пантомимы, имеет неожиданную параллель у Выготского, в его работах 1930 г., которые были акме его сотрудничества с А.Р. Лурия, по сути, презентацией школы Выготского – Лурия. Выготский видит язык пантомимы как посредничество между обезьяной и человеком, как некий двойной экран, для исследователя и для животного мира, показывающий поведение обезьян. И обезьяна так же далека от человека, как кино от театра.

Мимесис человека требует перестраивать систему поведения, вести себя не так, как раньше – в отличие от инстинкта обезьяны. При этом в мимесисе как подражании природе есть парадокс: мы подражаем тому, что само себе не подражает, что инстинктивно. Но в природе, говорит Выготский, опираясь на нейрофизиологию А.Р. Лурия, есть пантомима, принадлежащая полностью природным порядкам, принадлежащая этой рамке, кадру. Лурия это именует *сопряженной моторикой*, вполне как Кручёных, говоря о моторной синхронизации, а не о способности к приобретению навыков: «Если экспериментатор, ведущий опыт с обезьяной, ста-

нет спиной к ситуации и лицом к обезьяне и не будет видеть того, что видит обезьяна, а будет видеть только ее действия, он сумеет по ним прочесть то, что видит подопытное животное. Это именно то, что Лурия называет сопряженной моторикой»<sup>5</sup>. Таким образом, инстинкты обезьяны создают то сопряжение, которое зрелищно не в смысле импровизации, но в смысле той ясной представленности театра зрителю, считывающему все его смыслы, которую можно отождествить с кинематографом. Импровизация здесь недопустима, только синхронная конструкция.

Кинематографично и различие в области обезьяньего инстинкта игры от драки. В театре мы не можем отличить драку понарошку от драки по-настоящему – и то, и другое суть репрезентации ситуаций, а не следствия аффектов. В театре нужен комментарий, хотя, конечно, «аффективная память» Станиславского подразумевает, что антураж и подробности пьесы могут быть здесь различительными между тем и другим. Тогда как в кино мы всегда отличаем настоящее от притворного просто по серьезности происходящего: игра всегда уличает и разоблачает себя, тогда как драка всегда имеет в виду особую скорость, особую яркость, особую понятность. В кино мы всегда отличим драку от псевдо-драки (иначе не могла бы быть возможна кинокомедия), покушение на убийство от простой угрозы (иначе не был бы возможен триллер), и так же точно мы отличаем это в царстве обезьян: «Но если, замечает Келер, при этом случается недоразумение и игра переходит в серьезную драку, оружие сейчас же бросается на землю и обезьяны нападают друг на друга, пуская в ход руки, ноги, зубы. Темп позволяет отличить игру от серьезной драки. Если обезьяна медленно и неловко размахивает палкой, она играет; если же дело становится серьезным, шимпанзе, как молния, набрасывается на противника, и у того не остается времени, чтобы схватить палку»<sup>6</sup>.

Выготский, разбирая работу Келера, замечает, что обезьяны ведут себя иначе, чем люди<sup>7</sup>. Люди смотрят на все эйдетично, сближают орудие и цель: например, если нужно сбить плод, они трясут ветку. Тогда как обезьяна действует иначе, она осваивает какой-то

---

<sup>5</sup> *Выготский Л.С.* О психологических системах (9 октября 1930 г.) // *Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вопросы теории и истории психологии / под ред. А.Р. Лурия, М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1982. С. 112.*

<sup>6</sup> *Выготский Л.С.* Предисловие к русскому изданию книги В. Келера «Исследование интеллекта человекоподобных обезьян» (1930) // *Выготский Л.С. Собрание сочинений... Т. 1. С. 218.*

<sup>7</sup> Там же. С. 226.

инструмент, например, найденную на земле палку, и не отламывает палку подлиннее, чтобы сбить больше плодов. Обезьяна инстинктивно применяет руку, движение, которое сбивает плод, тогда как человек принимает в поле зрения плод и палку и выстраивает вполне созерцаемую идею сбития плода. Таким образом, обезьяна создает моторику, обеспечивающую воздействие на вещи, как бы оказывается существом с киноаппаратом, с палкой как инструментом подчинения образов – тогда как человек готовит пьесу и подыскивает к ней антураж, не сразу его находя.

В итоговой работе «Мышление и речь» Выготский более сурово и категорично говорит о животных – животные к мимесису не способны, только к дрессировке, «животное вообще не обучаемо»<sup>8</sup>. При этом мимесис в этой книге становится не просто особенностью человеческого восприятия реальности, но объявляется эвристическим для усвоения научных понятий и вообще вхождения в науку. Выготский спорит с Пиаже, для которого научные понятия усваиваются волевым образом, и говорит о разыгрывании ребенком научных понятий: «Трудно допустить мысль, чтобы ребенок усваивал, но не перерабатывал по-своему научные понятия, чтобы эти последние попадали сразу к нему в рот, как жареные голуби. Все дело заключается в том, чтобы понять, что образование научных понятий в такой же мере, как и спонтанных, не заканчивается, а только начинается в тот момент, когда ребенок усваивает впервые новое для него значение или термин, являющийся носителем научного понятия»<sup>9</sup>. Иначе говоря, любые понятия требуют определенной игры, переработки, не сразу открывающей свою перформативность, – театр требует репетиций.

Позиция Кручёных и Выготского отличается от тех санкций на импровизацию и случайно попавшее в кадр, которую выработали французская Новая волна и журнал «Кайе дю синема», понявшие кинематограф как быстро создаваемый роман. Но главное, мимесис после этого перестает быть в числе идей заумного языка, и любой неоавангард понимал уже заумный язык не как речь, но как безмолвие [Sokolova, Feshchenko 2024].

## Литература

Пуйаль 2010 – Пуйаль А. Вклад Романа Якобсона в развитие кинематографической теории // Russian Literature. 2010. Т. 68. № 3–4. С. 417–445.

<sup>8</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: ОГИЗ, 1934. С. 220.

<sup>9</sup> Там же. С. 177–178.

- Сахно 2018 – Сахно И.М. «Кино-слово» как новый инструмент искусства // Дом Бурганова: Пространство культуры. 2018. № 3. С. 71–83.
- Sokolova, Feshchenko 2024 – Sokolova O., Feshchenko V. “Spaces of Silence” and “Secret Music of the Word”. Verbo-musical minimalism in the poetry of Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova // Arts. 2024. Vol. 13. No. 2. P. 66. doi.org/10.3390/arts13020066.

## *References*

---

- Puyal, A. (2010), “Roman Jakobson’s contribution to the development of cinematographic theory”, *Russian Literature*, vol. 68, no. 3–4, pp. 417–445.
- Sakhno, I.M. (2018), “ ‘Cinema-Word’ as a new instrument of art”, *Dom Burganova: Prostranstvo kul'tury*, no. 3, pp. 71–83.
- Sokolova, O. and Feshchenko, V. (2024), “Spaces of Silence” and “Secret Music of the Word”. Verbo-musical minimalism in the poetry of Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova”, *Arts*, vol. 13, no. 2, p. 66.

## *Информация об авторе*

Александр Викторович 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