

УДК 82

**ЗАУМЬ КАК ТЕЛЕОЛОГИЯ:
ТУФАНОВ И ВЫГОТСКИЙ**

© **Марков Александр Викторович** (2022), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-код: 2436-2520, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Россия, 125933, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6), markovius@gmail.com

В статье устанавливаются источники одного из самых необычных трактатов русского авангарда – книги А. В. Туфанова «К зауми», которые не указаны в сносках книги, но составляют несомненный круг чтения Туфанова. Идентификация этих источников подтверждается контекстами скрытых цитат, которые делают концепцию книги более ясной, характеризуя ее как археологию семиотики. Исходным предположением является то, что после ряда ярких выступлений авангарда возник запрос на телеологию, который должен был усилить социальные позиции авангарда. Он обрел наиболее последовательную форму в книге Выготского «Психология искусства», где социальный характер искусства объяснялся собственным телеологическим измерением материала, жеста и формы. Туфанов не создает последовательного учения о социальном характере искусства, но изображает первобытное изобретение искусства как сходное сочетание материала, жеста и формы. Проводятся многочисленные параллели такой схемы с другими интеллектуальными проектами, от Скрябина до Эйзенштейна. Эти параллели позволили установить скрытые источники мысли Туфанова, такие как построения Вундта и Потемни, в частности, объяснить смысл рассуждения Туфанова об образе мыши. Также указаны общие источники вдохновения Выготского и Туфанова в авангардном театре, пластическом танце Айседоры Дункан и критике экспрессионизмом символистских версий семиотики. Дополнительно исследуются социальные рамки такой мысли, включающие понимание бессознательного как некоего трепета и неконтролируемого аффекта в психоанализе и его критике Выготским, дефицит эпохи военного коммунизма, демократические аспекты эксцентрического лингвистического проекта Николая Марра. Также устанавливаются возможные истоки понятия речевого жанра Бахтина в специфическом прочтении авангардного перформанса через представление о противоречиях и складках в деятельности первобытного человека. Выводы позволяют уточнить роль телеологии в становлении деятельностного подхода в психологии и семиотики в литературоведении.

Ключевые слова: русский авангард, заумь, популярная лингвистика, история идей, Туфанов, Выготский.

Книга А.В. Туфанова «К зауми», вышедшая в 1924 году [Туфанов 1924], оказалась синхронна другим ключевым текстам, связавшим порядки восприятия искусства и порядки производства различных чувственных сигналов на более сложных основаниях, чем простая схема раздражения и реакции. Это «Психология искусства» (1924–1925) Л.С. Выготского [Выготский 2008], первые работы Н.А. Бернштейна и ряд других источников. Особенностью книги Туфанова, каковая на фоне других работ того времени не такая уж и особенность, стала произвольность ссылок: на источники одних идей и наблюдений он ссылается, а на источники других – нет, причем установить закономерности цитирования и не-цитирования невозможно. Здесь сразу можно вспомнить пересказанный М.Л. Гаспаровым эпизод общения С.С. Аверинцева и М.М. Бахтина. На вопрос первого, почему Бахтин в ранних работах не ссылался на теорию диалога Бубера, сам Бахтин отвечал уклончиво, и Аверинцев сделал из этого вывод о том, что филиация идей не вполне совпадает с содержанием научного аппарата:

Отсутствие ссылок ни о чем не говорит: Бахтин не ссылался на Бубера. Я при первой же встрече (к неудовольствию окружающих) спросил его, почему; он неохотно ответил: «Знаете, двадцатые годы...» Хотя антисионизм у нас был выдуман позже [Гаспаров 2000, 169].

Аверинцев, судя по всему, понял слова Бахтина как указание на возможные цензурные трудности (тем более впечатление от разговора было усилено запретом на официальное упоминание иудейского философа в СССР), хотя Бахтин имел в виду, что в 1920-е годы довольно произвольно мог формироваться список цитируемой литературы, слишком живы и близки были многие идеи, чтобы им просто отвести место в сноске. Тем более, в той культуре сносок, которой следовал и Аверинцев, не требовалось точности; сама система ссылок в духе «об этом недавняя статья Шмитта в Цайтшрифте таком-то», нормативная в начале XX века, означала, что статью будут читать те, кто следит за журналами и знает, что это за Шмитт публикуется в упомянутом журнале, и вспомнит, как они в библиотеке читали пахнущий типографской краской номер с упомянутой статьей. В таком случае отсутствие сноски означает просто, что ты обра-
36

щаешься к более широкой аудитории, представители которой не ходят два раза в неделю в центральную научную или в университетскую библиотеку, чтобы внимательно просматривать пришедшие на полку новых поступлений журналы по специальности, но готовы подхватить новую идею и работать с ней как со значимой для всей дисциплины и сотрудничества с другими дисциплинами. Поэтому удивление Аверинцева скорее объясняется тем, что Бубер был не столько академическим деятелем, сколько посредником между культурами и интеллектуальными школами; иначе говоря, создавал ту образцовую норму интеллектуального сотрудничества, внутри которой находился сам Бахтин как философ диалога.

Так был поставлен вопрос, основной для данной статьи: при каких условиях идеи, которые обладают междисциплинарным потенциалом, цитируются, а при каких – нет. Наша рабочая гипотеза состоит в том, что в русском авангарде цитируются только те материалы, которые позволяют защитить автора теории от обвинений в фальсификации или искажении материала, те же идеи, которые являются ключом к цитирующему источнику, цитируются скрыто. В этом смысле работа теоретика-авангардиста может напоминать написание «романа с ключом», с тем различием, что ключ этот как бы находится у всех, соответствует какой-то общей интуиции устройства гуманитарного знания, которая появилась у образованных людей этого времени.

В качестве примера для комментаторской работы мы выбрали трактат А.В. Туфанова «К зауми» [Туфанов 1924]. Обстоятельства жизни Александра Васильевича Туфанова, в частности, его прямое участие в становлении теорий и практик обэриутов, изучены хорошо, и опубликованные биографические документы [Двинятина, Крусанов 2013] дают представления как о его характере, так и о типе вовлеченности в литературу. Чтение его писем [Двинятина, Крусанов 2013] позволяет обнаружить в нем, прежде всего, своеобразного борца за качество литературы: хотя ни как поэт-символист до революции, ни как поэт-футурист после революции он не показал больших эстетических достижений, изощренность мысли и тщательность в отборе образов, внимание к форме и даже оформлению книги, стремление вывести формулы литературности и показать, как литература работает прямо здесь и сейчас, создавая и книги, и аудиторию для них – всё это и становится общей рамкой чтения его трактата. В трактате его нужно видеть не только и не столько одну из пре-

дельных версий зауми, понятой как международный язык или отдельный вид творчества, сколько способ быстро и качественно создавать литературу на новом месте, и новейшие исследования [Пильгун 2022] показывают, как это без труда встраивалось в институциональный дизайн 1920-х годов.

Сам Туфанов называет себя в трактате Велимиром II [Туфанов 1924, 11], преемником Хлебникова на троне императора зауми и правителя земного шара: править при этом предполагается с помощью звуковых сочетаний, которые по мере упрощения и десемантизации усиливают выразительность и превращаются в часть набора по общей манипуляции мирозданием. Любой образованный читатель книги «К зауми» найдет к туфановскому проекту семантизации звуков и соотнесения их с цветами и режимами восприятия множество параллелей, от системы Зор-Вед М.В. Матюшина (которую Туфанов считает наиболее близкой его проекту [Туфанов 1924, 25]) до световых сооружений Г.И. Гидони, а термин «звуковые лучи» [Туфанов 1924, 9] напомнит о «лучизме» М.Ф. Ларионова, другие страницы – о биомеханике проекционного театра С.Б. Никритина, наконец, наиболее патетические страницы – о символизме и цветомузыкальных вселенских проектах А.Н. Скрябина. Но наша задача – показать, что Туфанов не сводится ни к Матюшину, ни к Никритину и Гидони, ни к кому-либо еще.

Туфанов говорит, что все новейшие течения звукозрительных исследований, основанные на вычленинии единиц звука и краски [Туфанов 1924, 8], то есть прагматизирующие минимальные единицы, порождены войной как «гигиеной мира» [Туфанов 1924, 8], – цитируя Ф.-Т. Маринетти в кавычках, но без ссылки, Туфанов тем самым вводит общее понятие авангарда как прагматизации поверх школ, стран и течений. Он собирает «палитру фонем на основании сведения всех слов к сходным по звукомыслу словам английского и китайского языка и считает, что «композиторы заумия могут пользоваться ими, как художники красками с своих палитр» [Туфанов 1924, 10].

При этом в его проекте есть *телеология* движения от начальных красных звуков *m* и *n* к конечным фиолетовым рассеянно-лучевым *z*, *s*, *ц* и сходным. Начальные они и красные потому, что замыкают звук в произношении, создают замкнутое агрессивное впечатление, тогда как свистящие быстрее всех лучами уносятся в фиолетовую даль. Требуется воскрешение этих фонем, говорит Туфанов. Слож-

ная схема психических сцеплений – это цитируемый Туфановым Вундт, но уже прочитанный через авангард: каждое такое сцепление у Туфанова эксцентрично, так как включает в себя моменты напряжения, которые психологией Вундта не предусматривались [Туфанов 1924, 15].

В таком понимании напряжения как необходимого состояния социального восприятия искусства и начнутся схождения Туфанова и Выготского как по общности источников, начиная с Вундта, так и по единству начальной интуиции – восприятию первобытного не как предмета этнографического интереса, но как ситуации начальной механизации жизни и обретения искусством своей автономной функции, что тонко заметила И.Е. Сироткина, рассматривая театральные рецензии молодого Выготского [Сироткина 2011, 160]. Основополагающими для сближения проектов Туфанова, Выготского и Лурии для нас служат выводы М.В. Фаликман о единой линии от Вундта до современной когнитивистики в понимании «эффекта превосходства слова» [Фаликман 2018]: мы видим прежде всего то, что можем назвать; и знак в авангардной культуре просто ускоряет реализацию когнитивного навыка. Туфанов, как и Выготский, оказывается посредником между Вундтом и позднейшим советским деятельностным подходом, в духе слов Выготского с критикой понятия русских формалистов «прием» как смешивающего индивидуальную и общественную телеологию:

Но совершенно ясно, что в таком случае [если у производства произведения искусства есть артикулированная задача] всякий прием есть не самоцель, а получает смысл и значение в зависимости от того общего задания, которому он подчинен. <...> Так же [наивно] поступает психолог, когда он полагается на высказывание испытуемого об удовольствии, не учитывая заранее, что самый момент этого удовольствия, поскольку он является необъясненным для самого субъекта, направляется непонятными ему причинами и нуждается еще в глубоком анализе для установления истинных фактов. Бедность и ложность гедонического понимания психологии искусства показал еще Вундт, когда он с исчерпывающей ясностью доказал, что в психологии искусства нам приходится иметь дело с чрезвычайно сложным видом

деятельности, в котором момент удовольствия играет непостоянную и часто ничтожную роль [Выготский 1998, 73; 83].

Тем самым удовольствие от цвета или звука решительно редуцируется Выготским в сравнении с жестом, который неожиданно реагирует на впечатление и деятельность, усложняя этим последнюю и вскрывая целесообразность происходящих действий. Но где у Выготского стоит деятельность, там у Туфанова звуко-смысловой жест, как наиболее полно и непосредственно отразивший (перво)деятельность первобытного человека. Изложить сам проект Туфанова можно так: в каждом слове существует, кроме общего коммуникативного потенциала, и некоторое семантико-прагматическое ядро, восходящее как раз к первобытному опыту. Это ядро сразу напомнит нам «внутреннюю форму» А.А. Потебни, обсуждавшуюся Выготским в подробностях, но с одним различием: оно не исторично, оно существует в век не свеч, но электричества и всякий раз возобновляется в речи, как возобновляется электроснабжение. Если уменьшать звуковые компоненты в сторону односложности, то в них это ядро будет проступать яснее. В таком случае буквы можно будет сопоставить с пластическими жестами или цветами и гармония нескольких жестов и будет образовывать слово.

Следовательно, составной характер слова из букв не приведет к семантизации отдельной буквы (здесь подход Туфанова отличается от всех попыток семантизировать звуки, подробно критиковавшихся и Выготским [Выготский 1998, 85]), но, напротив, через вычленение «кинем» и «акусм» [Туфанов 1924, 9] покажет гармонию букв. Туфанов прямо говорит, что образцом понимания языка для него служит не раз упомянутый пластический театр Айседоры Дункан [Туфанов 1924, 8–9], танец, который должен вызывать вселенские световые колебания («В нас сливаются колебания света с представлением сверкающей белизны» [Дункан 1908, 13]), где движение служит материалом искусства, тогда как, чтобы мы вычленили этот материал как форму, необходимы начало и конец движения, как принципиальные этапы жестового вычленения.

Здесь Туфанов оказывается близок к формализму, различавшему фабулу как материал и сюжет как форму, при этом он оспаривает формализм так же, как Выготский, указывавший, что в сюжете противоположные движения и образуют его границы, а не сам прием

остранения: «Попытаемся вскрыть заложенное в ней [басне как простейшей художественной форме] противочувствие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположном направлении» [Выготский 1998, 170]. Но то, что Выготский толкует как основание катарсиса («Перековка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества» [Выготский 1998, 322]), для Туфанова является просто основанием движения. Мы видим движение не потому, что неподвижно сидим в зале, а потому, что знаем, что можем двигаться, но можем учреждать неподвижную точку для оценки всякого движения. Здесь интересно, что антиавангард, например эмигрантский праворадикальный философ Владимир Ильин, говорил об объективности учреждения этой точки как якобы первопонятия и новейшей физики, и новейшей метафизики, в отличие от прежнего позитивистского распознания контуров и объемов материальных вещей [Ильин 2018]; тогда как современная левая мысль указывает на субъективность такого учреждения, например, в теории «параллаксного видения» С. Жижека.

Туфанов оказывается близок и к учению Н.Я. Марра, с той разницей, что у него не 4 начальных морфемных гнезда, а целых 1200. В любой статье о Марре указывается на слабость и фантазийность его общей лингвистики как системы, но при этом не учитываются два теоретических прорыва, совершенных этим ученым. Первый – постколониальное понимание «яфетических» языков как языков субальтернов (подавляемого и угнетаемого населения), причем вполне самостоятельных и обладающих потенциалом творчества, «яфетические» языки противопоставляются языкам элиты как языки, в которых присутствует не только семантизация властных отношений, но и разные пластические практики, подрывающие эти властные отношения, различные жесты, указывающие на труд, который потенциально утвердится как владыка мира, ниспровергнув прежнюю систему привилегий. Второй – это возведение языка к жесту, по отношению к которому любые звуковые и прочие структуры вторичны и необязательны. Это существенно: речевые умения не выводятся из критики как некоторое закономерное или вообще сколь-либо принудительное развитие, а присоединяются вполне свободно к начальному жесту, который может быть забыт и табуирован, оказаться как бы в отказном движении, если использовать известный

термин С. Эйзенштейна. Такое учение о соотношении нормативного слова и пластики жестовой речи оказывается близко к критике магистрального западного рационализма с позиций телесной органической цельности, будь то в варианте Ивана Киреевского или Кваме Нкрума.

Но при этом, хотя Туфанов, как и поздний Марр, говорит о базовых трехзвуковых/трехбуквенных словах как образующих завершенный семантический жест, со своей процессуальной выразительностью, а не просто опознанием, он выводит эти слова из тройственного жеста, восходящего к пляске дикаря у костра, с начальным восприятием внешнего впечатления, отказным движением (расчетом радиуса приближения к костру), выражающимся в телесно-звуковом жесте, полностью охватившем эмоцию, и уходом от костра с целью хранить воспоминания; то самое возобновление электроснабжения, о котором мы говорили выше. По остроумному замечанию И.Е. Сироткиной, эксперименты по расширению чувственного восприятия были ограничены в русском авангарде дефицитом: невозможно было исследовать пластику, не имея достаточно пластической материи, и невозможно исследовать цвет, если не достать вовремя краски [Сироткина 2016, 59–60]. Это тоже надо учитывать, имея в виду связь идей дефицита, первобытности и жеста, в котором тогда ясно считываются начало, середина и конец, и энергия уходит в пластическую выразительность, а не в потребление новых аффектов. Такое восприятие обычных слов после синестезии в виде дикарской идеализации телесного звука напоминает мемуар Петрова-Водкина о том, как он воспринимал людей на улице после рассматривания антиков: «Кудрей никаких – одни плечи да глади, а для возмещения волосяного вещества даже на спинах обросли они шерстью, мои жалкие современники» [Петров-Водкин 2019, 89].

Туфанов изображает происхождение языка наивно, как происхождение механизма письменной памяти, так что уже сидение неандертальца в пещере оказывается переходом от устной культуры к письменной, пусть еще в виде существующей перед сетчаткой образности, своего рода протокинематографом. Тогда письменность нынешняя ему безразлична, в отличие от этой первой письменности, создающей самый впечатляющий первообраз; что вполне отвечает общей критике Выготским формализма как отделяющего прием от деятельности. Но именно в этой наивности Туфанов на самом деле создает представление о пантомиме как способе самыми экономны-

ми силами облегчить тяжелый труд по добыванию огня, что уже вполне напоминает *противочувствие* Выготского:

Теперь уже нет сомнения, что на заре зарождения языка, неандерталец, например, произносил звук *b* и передавал этим свое ощущение кругового движения вокруг огня (костра), при определенном радиусе приближения к нему. А затем во время гроз, ливней, когда он лишался огня, с большим трудом добываемого, делясь своим горем с другими людьми, он произносил это *b*, вызывая представление движения огня, грозы, ветра и т. д., т. е. звук *b* имел функцию вызывать ощущение кругового движения вокруг костра. Но с развитием производственных отношений, человек научился впоследствии сравнивать, сопоставлять предметы и схватывать отношения между вещами; эти отношения между вещами вне двигательных процессов положили начало слову, которое стерло в веках все функции отдельных согласных звуков (фонем) [Туфанов 1924, 11–12].

Выготский переосмыслил схему формалистов «фабула – прием – сюжет», превращая фабулу из материала в начало со своей волей. Так и для Туфанова звук *b* не есть ни мимесис, ни реакция, но событие мировой воли, заставляющее дикаря семантизировать реальность для дальнейшей целесообразной деятельности. Также прием оказывается таким отходом от костра, что соответствует в системе Выготского наличию действующих лиц, которые в отличие от однократного приема футуристов и формалистов и создают всё новые конфигурации восприятия: именно эти лица и могут распорядиться тем, что Бахтин называл *речевыми жанрами*. Наконец, сюжет оказывается вовсе не памятником творчества, не творческим достижением, но чем-то вроде тона или настроения, иначе говоря, такого напряжения в восприятии противоречий и внутренних складок произведения, всех этих жанровых наложений и фракталов (для Выготского «Евгений Онегин» воспроизводит комическую структуру двух любящих пар, будучи произведением с трагической судьбой героев [Выготский 1998, 291]), которое и позволяет воспринимающим искусство перейти к той самой целесообразной деятельности, тем самым обычным словам и волосатым людям Петрова-Водкина после

синэстезии жанров. Вот как пишет Выготский, комментируя «Гамлета» Шекспира:

Но кроме этих двух частей – фабулы пьесы (хода событий, интриг, катастрофы) и действующих лиц, во взаимоотношении которых мы рассчитываем прощупать смысл трагедии, – есть еще одна часть – весьма важная, как бы окутывающая это взаимоотношение и придающая ему особенный вид. Мы говорим о невидимой атмосфере трагедии, о лирике ее, о «музыке трагедии», об ее тоне, настроении [Выготский 1998, 362].

Туфанов считает, что к этому тройственному жесту подошла наука, ссылаясь на А.Н. Веселовского, он говорит, что в народной русской песне «господствовал прием психологического параллелизма по признаку движения» [Туфанов 1924, 8], а дальше, уже ссылаясь на свои работы, говорит, что на смену параллелизму пришли «аккорды <...> фонем» (под фонемами он понимает любые согласные и гласные звуки). И здесь, конечно, он оказывается опять же близок к Выготскому, его анализу басни [Выготский 1998, 117], где объясняется, что психологический параллелизм в басне невозможен, потому что мы уже включаем эмпатию к первому герою, о котором идет речь, тогда как построение басни *остраняет* эту эмпатию и требует воспринять специфическое решение судеб героев, возможное только в искусстве. Спор Выготского при анализе басни одновременно с Лессингом и Потепней находит соответствие у Туфанова: как Выготский отрицает, что Лессинг создал некоторую точку, с которой видно идеальное действие произведения искусства, точку восприятия застывшего аффекта, так и Туфанов отрицает, что прежние представители заумной поэзии создали действительное будетлянство, раз они находились внутри сюжета обновления языка, но не создали о нем науки.

Наши предшественники – Елена Гуро, Крученых и Хлебников через «воскрешение слова» шли к заумию, поэтому они не столько будетляне, сколько *становляне*. Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с «накипиями родного языка», по вы-

ражению Хлебникова [Туфанов 1924, 8] (по техническим причинам разрядку автора заменяем курсивом).

Закавыченное название дебютной брошюры Шкловского в приведенной цитате не случайно: в ней Шкловский как раз оспаривал лессинговский тип обращения с античностью, показывая, что в современном искусстве как постоянно динамично развивающемся даже самая удачно расположенная античная колонна будет китчем [Шкловский 1914, 10]. То есть уже оспаривается не классицизм как таковой, а классицизм в эпоху динамики. Выготский, споря со Шкловским, как бы вставал на сторону Потебни, показывая, что само остранение подразумевает некоторое становление, некоторую возможность признать саму начальную точку остранения как точку социального опыта, опыта становления и в этом смысле допускает внутреннюю форму как концентрацию социального опыта.

По-настоящему оспаривать Потебню Выготский будет в рассуждении о басне [Выготский 1998, 118; 179], показывая, что социальный опыт нельзя сконцентрировать в искусстве только исходя из порядков переживаний или порядков прочтений; в этих порядках и будет сбой, внутри которого и могут возникнуть автономный герой и автономная ситуация героя. Хлебников, по Туфанову, называл накипами морфемы, невозможность склонять корень для него не особенность индоевропейских языков, а результат дисфункции речи, ее собственного отказного движения. Можно только постепенно приблизиться к функционалу, и здесь Туфанов рассуждает так же, как Выготский, что у Потебни есть представление об образности басни, но только если разять его на разные планы, мы получим функционирование басни как произведения искусства, а не как высказывания.

По сути, Туфанов об этом и пишет, когда говорит, что человечество идет к облегчению артикуляции, понимая это облегчение не как экономию, а как телеологию. Описывая упрощение произношения, он говорит вдруг, что обращается к английскому языку, с его обилием односложных слов «при установлении телеологизма согласных фонем» [Туфанов 1924, 10]. Научная идеология нового времени никак не совместима с телеологией; но в формализме и других течениях поневоле появляется телеология как представление о том, что если отдельное произведение искусства производит эффект, то и всё искусство производит эффект,

тут не хронологическая последовательность, а ценностная. Выготский проблематизирует это при разборе Гамлета, где «мышеловка» [Выготский 1998, 232] и оказывается тем, что поневоле вносит в эту телеологию хронометраж и требует уже экзистенциального режима восприятия искусства, отличающегося от прежнего аффективного потребления.

Но как раз мышеловка тесно связана с «мышью». Выготский приводит наблюдение Потепни о начальном смысле слова «мышь» как «вор» [Выготский 1998, 37; 39], иллюстрируя понятие внутренней формы слова. Но именно эту же мысль Потепни цитирует и Туфанов, оспаривая Вундта и вообще всю экспериментальную психологию, а конкретно ту мысль, что чистые эксперименты можно было ставить только в прошлом. Для него в слове *мышь* было чистое движение, чистое производство захвата; и, значит, в первичном заумном языке мышь не вызывала эмоций. Нужно было, чтобы сознание, что Туфанов подробно разъясняет [Туфанов 1924, 17–19], поборолось с преградами очередного «цвета» звуков как своих режимов замыкания звука и образа, чтобы от этого возникли чувствования и волевые решения:

Эти звуковые жесты, производные движения, были основаны на уподоблении (сравнении); и в то время как в позднейшие века, сравнение предметов привело к комплексам звуков для выражения отношений между вещами, – сравнение *движений* привело к закреплению за фонемой прямого значения, с утратой значения звуковой метафоры. Подобное явление наблюдается и в области слов, например, санскритское *mûs-mûshaka* – мышь, *μῦς* (греческ.), *mus* (латинск.), *Maus* (немецк.), *mouse* (англ.) – имело первоначальное значение «вор», утраченное впоследствии [Туфанов 1924, 16] (пунктуация сохранена).

Но посмотрим, как Выготский симпатизирует Потепне и не симпатизирует Овсяннику-Куликовскому. Отвергая суждение Овсяннику-Куликовского о том, что в слове «мышь» «мысль идет к цели <...> прямым путем и делает один шаг», он утверждает, что внутренняя форма чувствовалась, мысль делала «два шага», к образу вора, а потом уже к соотносению мыши и вора – то есть подчинялась отказ-

ному движению природы [Выготский 1998, 39], а не воле дикаря запомнить у костра пережитый опыт, как сказал бы Туфанов. Но и Потебня видит в этом интеллектуализм, просто по-другому называя то, что Туфанов приписал бы подчинению природе, а здесь интеллект нетелеологично подчинился интеллектуальным данным. Скорее Выготский готов одобрить Потебню, который видел в слове «мышь» «процесс постепенного вытеснения образа все расширяющимся содержанием слова» [Выготский 1998, 37], то самое определение радиуса, которое позволяет уже не созерцательно, а деятельностно, с этической определенностью, отнести и к гамлетовской *мышеловке* как к источнику равно этических воспоминаний и этических решений.

Общая мысль Выготского, что нельзя закреплять статику ни за фабулой-материалом, как делает формализм, ни за бессознательным как генератором импульсов, как делает психоанализ, но необходимо везде признать деятельность, совпадает с мыслями Туфанова. Это позволяет выделить их общий источник – Потебня, прочитанный через опыт авангарда, но также и Вундт, и опыт экспрессионизма, породивший «отказное движение» Эйзенштейна. Можно вычлнять и другие источники, но существенно то, что общая ситуация времени позволяла говорить о деятельности, еще не превратив ее в метод изучения окружающего мира. Только от позиции пишущего зависело, будет ли перед нами этическая программа или семиотическая, в некотором смысле за качеством пера тянулась этика Выготского или семиотика Туфанова, и изучать Туфанова – это изучить качества его пера, как именно он превращает опыт письма и озвучивания в качественное рассуждение. Без этого изучения качества простое сопоставление идей авангардистов оказывается делом интересным и наблюдательным, но уже не соответствующим современному уровню развития научного знания о культуре авангарда и ее истоках.

Источники

Выготский 1998 – Выготский Л.С. *Психология искусства*. Ростов-на-Дону, 1998.

Гаспаров 2001 – Гаспаров М.Л. *Записи и выписки*. М., 2001.

Двинятина, Крусанов, 2013 – Двинятина Т.М., Крусанов А.В. (сост.). *Письма ссыльного литератора: Переписка А. В. и М. В. Туфановых 1921–1942*. М., 2013.

Дункан 1908 – Дункан А. *Танец будущего*. М., 1908.

Ильин 2018 – Ильин В.Н. *Нуль, точка и монада. Эскурсы к «Статике и динамике чистой формы»* // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 2018 год. Т. 14. М., 2018. С. 168–206.

Петров-Водкин 2019 – Петров-Водкин К.С. *Пространство Эвклида: роман*. СПб., 2019.

Туфанов 1924 – Туфанов А. *К зауми: фоническая музыка и функции согласных фонем. Обложка и таблица речезвуков художника Б. Эндера*. Петербург, 1924.

Шкловский 1914 – Шкловский В.Б. *Воскрешение слова*. СПб., 1914.

Литература

Пильгун 2022 – Пильгун В.С. *Фонологический отдел Института художественной культуры под руководством И. Г. Терентьева* // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 4. С. 410–417.

Сироткина 2011 – Сироткина И.Е. *Свободное движение и пластический танец в России*. М., 2011.

Сироткина 2016 – Сироткина И.Е. *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. СПб., 2016.

Фаликман 2018 – Фаликман М.В. *Парадоксы зрительного внимания. Эффекты перцептивных задач*. М., 2018.

ZAUM AS TELEOLOGY: TUFANOV AND VYGOTSKY

© **Markov Alexander Viktorovich** (2022), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-code: 2436-2520, D.Sc. in Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya square, Moscow, GSP-3, 125993, Russia), markovius@gmail.com

The article identifies the sources of one of the most extraordinary treatises of the Russian avant-garde A. V. Tufanov's book *Towards Zaum* which are not indicated in the footnotes of the book, but comprise Tufanov's undoubted reading circle. The identification of these sources is evidenced by the contexts of hidden quotations, which make the concept of the book clearer by qualifying it as an archaeology of semiotics. The underlying assumption is that after a series of striking performances by the avant-garde a demand for teleology emerged which was to strengthen the social position of the avant-garde. It found its most consistent form in Vygotsky's *Psychology of Art*, where the social character of art was explained by its own teleological dimension of material, gesture and form. Tufanov does not produce a consistent doctrine of the social character of art, but depicts the primitive invention of art as a similar combination of material, gesture and form.

Numerous parallels are drawn to this scheme with other intellectual projects from Scriabin to Eisenstein. These parallels have made it possible to establish the hidden sources of Tufanov's thought such as the constructions of Wundt and Potebnya in particular to explain the meaning of Tufanov's discourse on the image of the mouse. Common sources of Vygotsky's and Tufanov's inspiration in the avant-garde theater Isadora Duncan's plastic dance and Expressionism's critique of symbolist versions of semiotics are also pointed out. In addition, the social framework of such thought is examined such as the understanding of the unconscious as a kind of awe and uncontrollable affect in psychoanalysis and its critique by Vygotsky the deficits of the epoch of military communism and the democratic aspects of the eccentric linguistic project of Nikolai Marr. The possible origins of Bakhtin's notion of speech genre are also established in a specific reading of avant-garde performance through the notion of contradictions and folds in the activities of primitive man. The conclusions allow us to clarify the role of teleology in the formation of the activity approach in psychology and of semiotics in literary studies.

Keywords: Russian avant-garde, zaum, popular linguistics, history of ideas, Tufanov, Vygotsky.

References

(Articles from Scientific Journals)

Пильгун 2022 – Pil'gun V.S. *Fonologicheskii otdel Instituta khudozhestvennoy kul'tury pod rukovodstvom I.G. Terent'yeva* [The Phonological Department of the Institute of Artistic Culture under the direction of I.G. Terentyev]. *Observatoriya kul'tury*, 2022, vol. 19, no. 4, pp. 410–417. (In Russian).

(Monographs)

Сироткина 2011 – Sirotkina I.Ye. *Svobodnoye dvizheniye i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free movement and plastic dance in Russia]. Moscow, 2011. (In Russian).

Сироткина 2016 – Sirotkina I.Ye. *Shestoye chuvstvo avangarda: tanets, dvizheniye, kinesteziya v zhiznipoetov i khudozhnikov* [The sixth sense of the avant-garde: dance, movement, kinesthesia in the life of poets and artists]. Saint-Petersburg, 2016. (In Russian).

Фаликман 2018 – Falikman M.V. *Paradoksy zritel'nogo vnimaniya. Effekty pertseptivnykh zadach* [Paradoxes of visual attention. Effects of perceptual tasks]. Moscow, 2018. (In Russian).

Поступила в редакцию 27.10.2022